





ponto
História do Teatro em Portugal Revista

Director
José Camões

Conselho de Redacção
Ana Rita Martins
Bruno Henriques
Helena Reis Silva
Joana d'Eça Leal
Licinia Ferreira
Marta Rosa
Paula Magalhães

Conselho Científico
Abraham Madroñal
Ana Isabel Vasconcelos
David Cranmer
José Carlos Alvarez
José Oliveira Barata
José Sasportes
Maria João Almeida
Marie-Noelle Ciccía
Mercedes de los Reyes Peña
Piedad Bolaños Donoso
Sebastiana Fadda
T. F. Earle

Edição
Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa
Alameda da Universidade
1600-214 Lisboa

Periodicidade
Anual

Capa, Design e Paginação
Carlos Sousa | Talento & Tradição

Impressão e acabamentos
Talento & Tradição

ISSN
2975-9102

Depósito Legal
518546/23

Volume financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos «UIDB/00279/2020» e «UIDP/00279/2020».

ponto
História do Teatro em Portugal Revista

1

Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
2023

ponto. História do Teatro em Portugal Revista vem ocupar um lugar vago há 70 anos.

Como o próprio título indica, pretende, por um lado, avivar memórias, aumentando o conhecimento do fenómeno teatral português desde as origens até 25 de Abril de 1974; por outro, zelar pelo rigor de um processo de re-visão da História do Teatro em Portugal, que abrange temas e assuntos diversos, como são os inerentes ao próprio espectáculo teatral (profissionais do teatro, repertório, espaços, cenários, figurinos, música, estética do teatro; poética teatral, etc.) ou os circunstanciais (condições sócio-laborais para a prática do teatro, lugar sócio-cultural do teatro, políticas culturais, etc.).

Para já, passa-se em revista a História do Teatro em Portugal uma vez por ano, em números que reúnem artigos de natureza diferente, desde os de cariz informativo aos de registo ensaístico.

JC

ENSAIO

O teatro de Jerónimo Corte-Real: um auto descoberto

HÉLIO J. S. ALVES¹

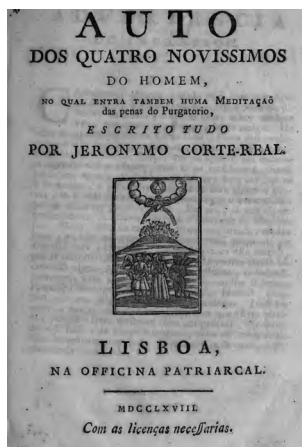
O nome de Jerónimo Corte-Real (?-1588) é total e absolutamente ignorado no campo da literatura dramática. Não se lhe conhece ou atribui uma linha sequer de escrita teatral. Nenhuma investigação sobre teatro o menciona. À parte isso, o autor deve ser considerado seriamente na história e na prática do teatro português.

Em 1768, a Oficina Patriarcal do editor e livreiro Francisco Luiz Ameno deu a conhecer ao mundo, através dum folheto impresso, um poema inédito intitulado *Auto dos Quatro Novíssimos do Homem*. Ameno fez a edição porque, num manuscrito antigo que lhe caiu nas mãos sem que nos conte como, encontrou essa obra de mérito do «grande Jerónimo Corte-Real, Poeta tão conhecido no orbe literário, como todos sabem». Ainda para valorizar o seu trabalho editorial, Ameno acrescentou na «Advertência» inicial, de modo algo provocatório, que «na opinião dos mais inteligentes destes estudos, não só na versificação, senão ainda em matéria de Poesia, (o autor) podia mui bem dar lições a (Diogo) Bernardes e a (António) Ferreira». Os nomes foram escolhidos com cuidado: sem tocar naquele que era o representante poético da Pátria, Ameno farpeava delicadamente o *establishment* literário, colocando o nome esquecido de Corte-Real na posição de candidato a um lugar no cânone que lhe era sonogado havia cento e setenta e um anos².

1 Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

2 A edição anterior duma obra de Corte-Real havia sido a tradução para castelhano, pelo poeta Pedro de Padilla. duma epopeia do autor: *La*

Depois duma longa falta de atenção ao poeta no universo editorial e crítico português — sem quaisquer reedições, sem comentários dignos de nota, sem menção sequer nos elencos seiscentistas de autores, como os de Manuel Severim de Faria e de D. Francisco Manuel de Melo — estranha-se a dedicação de Ameno a esta edição e o seu entusiasmo pelo poeta. Tendo em conta o respectivo contexto de ausências, publicar um inédito de Jerónimo Corte-Real não parece dever-se à perspectiva dum êxito comercial. Adiantarei perto do final do artigo a sugestão dum motivo mais verosímil para o atrevimento do editor. Seja como for, o intento não se repetiu. O prefácio de Ameno ao *Auto* ficou como pequeno monumento isolado duma possível reavaliação do cânone poético português com o nome de Corte-Real que poucos outros lugares publicados encontrou, e nenhum outro inédito, até ao presente.



Auto dos quatro novísimos, Lisboa, Oficina Patriarcal, 1768

Verdadera Historia y Admirable Successo del Segundo Cerco de Diu (...) Compuesto por Gerónimo Corte Real y dirigido al Rey Don Sebastián, Alcalá de Henares: En Casa de Juan Gracián, 1597. No que diz respeito a prelos portugueses, a edição anterior de qualquer obra do poeta fora ainda mais antiga: *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda...*, Lisboa: Simão Lopez, 1594.

A edição da Oficina Patriarcal começa por um «Epigramma aos Enganos da Vida» em jeito de preâmbulo, duas estrofes em oitava-rima. Tudo indica que Ameno encontrou o epigrama com os *Novíssimos* no manuscrito que compulsou, e achou, por razões não somente atendíveis mas coerentes, que deveriam pertencer ao mesmo conjunto. É curioso que o duplo epigrama apareça copiado em dois manuscritos quinhentistas, o *Cancioneiro de Corte e de Magnates* e a *Miscelânea Pereira de Fóios*, sem que até hoje se tivesse identificado a relação destas cópias com o texto publicado por Francisco Luiz Ameno³. Não há dúvida, porém, que se trata do mesmo epigrama, com variantes muito pouco significativas. O resto do texto, os *Novíssimos* propriamente ditos, está composto invariavelmente em decassílabos brancos, a forma preferida do autor nos poemas longos impressos com o seu nome no século XVI.

Quer o epigrama em oitavas, quer os decassílabos brancos dos *Novíssimos*, deixam marcas estilísticas certas de pertencerem a Jerónimo Corte-Real. Uma comparação dos segundos com as obras seguramente do autor identifica um mesmo método de composição por fórmulas, uniforme e individual⁴:

3 A relação não é assinalada pelos editores modernos dos dois manuscritos: *Cancioneiro de Corte e de Magnates: ms CXIV/2-2 da Biblioteca Pública de Évora*, a/c Arthur Lee Francis Askins, Berkeley: University of California Press, 1968, fls. 144v-145r; *Miscelânea Pereira de Fóios*, a/c José Miguel Martínez Torrejón, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 213.

4 O meu método comparativo é semelhante àquele que Afrânio Peixoto, num ensaio clássico de intenções diferentes, aplicou a Camões («O Parnaso, de Camões, fonte d'Os Lusíadas», *Ensaíos Camonianos*, Coimbra, 1932). Parece-me um método válido para aferição provável de autorias, desde que utilizado com cuidado e sobretudo com consciência plena da imitação como matriz compositiva dos poetas quinhentistas.

O Teatro de Jerónimo Corte-Real: um auto descoberto

<i>Auto dos Novíssimos do Homem - I. A Morte; II. O Juízo; III. O Inferno (e Purgatório); IV. O Paraíso</i>	<i>Segundo Cerco de Diu (SCD), Felicíssima Victoria de Lepanto (FVL), Sepúlveda e Lianor (SL) seguidos do n.º do Canto;</i>
E transitórios bens tão pouco firmes (I)	Caduca, transitória e pouco firme (SCD, XVIII)
De acerbíssima dor e mortal ânsia (I)	Trespasado de dor e mortal ânsia (SCD, IX)
Quando a última hora e final termo	Ultimo triste termino llegados (FVL, VII)
A teu próximo vires já chegado (I)	Chega a última hora e final termo (SL, III)
Ali verás... os beiços negros (...)	A boca meia aberta, os beiços negros, Amarelo na cor, inchado o peito,
Verás o peito inchado, os membros lassos, O anélito apressado, a cor defunta. (I)	O alento apressado, os membros frios (SCD, XIV)
Levado com funebre e triste pranto (I)	Mas neste bruto e tão funebre pranto (SCD, XIX)
Verás das sepulturas levantar-se	Atónitos, pasmados, e as entranhas (SCD, XVIII)
Corpos de grandes tempos consumidos, Atónitos, pasmados, aguardando (II)	Viu frias e funestas sepulturas Abertas, e viu nelas levantados (SL, X)
Puseram todas suas esperanças (II)	E quem tem postas suas esperanças (SCD, XII) Tem postas todas suas esperanças (SCD, XVI)
... com tal rugido	... con tal ruido,
Qual faz o ferro aceso posto na água (III)	Qual haze el encendido hierro en agua (FVL, IV)

Cuidarás no trabalho e grave afronta (I)	Causava-lhe o trabalho um suor grosso (SCD, VI)
... padecendo / uma dor e trabalho... (I)	... padecendo / gravíssimos trabalhos (SCD, IX)
Padecendo um trabalho e afronta imensa, Os verás de suor todos cobertos (III)	Que de suor e pó negro cobertos (SCD, X) ... sofrendo / estes fidalgos um trabalho imenso (SCD, XIII) Sofre trabalho imenso e sempre anima (SCD, XVIII) ... padecendo uma tormenta / de grande afronta (SCD, XIX) ... com trabalho / e grandíssima afronta dos remeiros (SCD, XX) ... sofrem / muitas feridas e um trabalho imenso (SCD, XXI)

Com gritos vão favor em vão pedindo (III)	Favor pedindo a quem com brandos rogos E lágrimas lhe vai favor pedindo (SCD, XX)
---	--

Nem o ardor furioso do molesto, Calmoso, intolerável, duro estio (IV)	Os acesos ardores do molesto, Intolerável, duro, seco Estio (SL, VII)
--	--

Não troques sempiternas alegrias Por tristezas e choros sempiternos (IV)	Trocaste gozo y gloria sempiterna Por afflicción, tristezas y amargura. (FVL, V)
---	--

Trata-se da mesma oficina poético-estilística em decasílabos, não havendo motivos discerníveis para pensar numa contrafacção. O epigrama, embora rimado, também deixa adivinhar facilmente, pela configuração estilística, a presença do mesmo autor. É uma mesma preferência pela expansividade de expressão, pela bimembração amplificadora («uma mortalha horrenda, um som choroso»), pela acumulação adjectival («mortal, caduca, fraca e esvaecida»), pela eficácia sensitiva do encavalgamento. E é também a semelhança concreta de

«O alto, o baixo, o fraco e o poderoso (...) E todos em geral no passo forte / uns mesmos acidentes têm da morte» com um dístico, também de oitava-rima, no *Sepúlveda e Lianor*, Canto XIV: «Que o pobre, o rico, o fraco e o que é mais forte / São todos em geral iguais na morte». O *Auto dos Novíssimos* pertence pois, sem disputa, a Jerónimo Corte-Real.

Comparo o *Auto* ao relevo poético-religioso de Torquato Tasso nos *Sete Dias do Mundo Criado*, ou de John Milton no *Paraíso Restituído* e no *Sansão Agonistes*. O poema de Corte-Real é bastante mais breve do que qualquer dos referidos, mas parece ter uma posição equivalente no conjunto da obra: não é a sua obra máxima, mas não deixa de ser uma obra-prima. Não se sabe quando o *Auto* foi escrito, mas é-lhe indiscutível a maturidade estilístico-formal, patente em parágrafos como este, com estrutura circular e um rigor musical e descritivo ímpares, bem próprios do seu autor:

Ó alma minha, cega, descuidada,
Quem te traz enganada? Quem perdida?
Que fundamentos fazes dos enganos
E transitórios bens tão pouco firmes?
Torna já sobre ti, dispõe-te um pouco
A cuidar naquela hora, áspera e dura,
Cheia de medo, horror e grande espanto,
De acerbíssima dor e mortal ânsia.
Cuidarás no trabalho e grave afronta
Que terás, alma minha, quando vires
Os mal gastados dias acabados
E a conta que hás-de dar, estreita e certa,
Quando a última hora e final termo
A teu próximo vires já chegado.
Olha aquela agonia e grave angústia
Doutra alma que ali está a ti semelhante:
Verás o triste corpo padecendo

Uma dor e trabalho incomportável
E o denegrado rosto rodeado
De suor copioso, lento e frio;
Ali verás os olhos traspassados,
Nadando em morte já, e os beiços negros;
Na garganta ouvirás um som funesto
Que diz: «Outro tanto a ti se aguarda»;
Verás o peito inchado, os membros lassos,
O anélito apressado, a cor defunta.
Verás um grão tremor quando se rompe
Este corpóreo véu, e a alma se arranca.
O mesmo hás-de passar, não o duvides,
Ó alma descuidada; e pois é certa
Esta dura batalha, quem te engana?
Porque não estás para ela prevenida?

As informações recolhidas sobre a solidez estilística do *Auto* sugerem que foi composto numa fase próxima do *Segundo Cerco de Diu* (MS 1568; *princeps* 1574) — donde parece tirar a maior parte das coincidências textuais. A inclusão numa parte dos Novíssimos dedicada ao Purgatório faz pensar numa relação directa com alguma Confraria das Almas, um tipo de organização religiosa cada vez mais difundido em Portugal a partir da conclusão do Concílio de Trento; talvez o *Auto* seja resposta a uma encomenda. O quadro de S. Miguel e as Almas que se encontra na igreja de Santo Antão em Évora, atribuído a Corte-Real (apesar de ter sofrido repintes desfiguradores), pode ser do mesmo período — o do restauro da igreja depois do terremoto de 1568 — mas é também certo que a centralidade do tema do Purgatório na pintura contrasta com o espaço relativamente secundário que o mesmo tópico possui no *Auto*. Enfim, por enquanto podemos apenas afirmar com segurança que a peça data do período que vai desde 1564 (ano da adopção dos decretos tridentinos, sem qualquer restrição, em

Portugal) à morte do autor em 1588, possuindo maior probabilidade de redacção a década de 1570⁵.

«Não desprezes este escrito, por se intitular *Auto*», escreveu Francisco Luiz Ameno na advertência. No único estudo sério até hoje feito desta obra, Luís de Sá Fardilha depreendeu daquela afirmação «que o título corresponde ao que constava no manuscrito, uma vez que o interesse específico do editor parecia recomendar um outro, mais atractivo e/ou digno»⁶. Por sua vontade, Ameno tê-lo-ia substituído por outro menos humilde e mais adequado à gravidade do tema e à qualidade do autor quinhentista; manteve *Auto* porque decidiu conservar o nome original. Obnubilado, porém, pelas regras sociais do seu tempo, que marcavam as diferenças de classe também na literatura, o editor não parece ter pensado no sentido teatral do termo e, por conseguinte, do texto. E, no entanto, a vocação dramática do *Auto* de Corte-Real sobressai.

Os Novíssimos aparecem representados no texto com uma vividez interpelativa que não pode deixar de ser destacada. É certo que, como assinala Fardilha, se trata duma encenação toda virada para o íntimo, toda interior⁷; contudo, os recursos de que o poeta se serve para essa interiorização são espectaculares, quer dizer, carregados de exaltação áudio-visual. O transcendente é realizado literariamente como imanência. O locutor convida a própria alma não apenas a pensar, mas a ver e ouvir

5 Já muito depois de concluída a redacção deste texto, tomei conhecimento, por intermédio do Prof. Vítor Serrão, de que Corte-Real foi juiz da Irmandade das Almas de Santo Antão, segundo um documento da época descoberto no Arquivo Distrital de Évora (cf., do autor, *Arte, religião e imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*, Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2015, p. 181, n. 329).

6 Luís de Sá Fardilha, «O 'Auto dos Quatro Novíssimos do Homem' de Jerónimo Corte-Real» in AAVV, *Os «Últimos Fins» na Cultura Ibérica dos Sécs. XV a XVIII*, Porto: Faculdade de Letras do Porto/Instituto de Cultura Portuguesa, 1997, pp. 187-204. A citação encontra-se na página 188.

7 Fardilha, *op. cit.*, p. 203.

cenar concretas. As abstrações e conceitos são reduzidos a um mínimo; «cuida» e «verás»; ao veres, «cuidarás». As palavras criam uma superfície quase tátil de tão sensorial, uma arte que pressupõe a inseparabilidade do pensamento e dos sentidos. Embora neste poema a perspectiva seja lírica, a da «alma minha», a forma não é lírica, mas sim dramática. O sujeito interpela-se com a linguagem fenoménica dos sentidos, a voz, o ouvido, a vista, até mesmo o gosto — «se debruçam com pena, recolhendo / nas bocas a torpíssima vasura» — e o olfacto — «brancos lírios estilam um suave, / preciosíssimo bálsamo cheiroso» —, reduzindo ao máximo a intelectualização congeminativa e acentuando a comunhão de experiências e sensações.

Há sinais claros de teatralidade na peça, sobretudo numa teatralidade bem situada na sua época. A estrutura do *Auto* é a do cortejo; no caso, de imagens, de *loca* da memória cultural. Depois do intróito, constituído pelo duplo epigrama, vêm as imagens sucessivas de cada um dos Novíssimos, a Morte, o Juízo Final, o Inferno, o Purgatório (com o título à parte de *Meditação sobre as Penas do Purgatório*) e, para terminar, o Paraíso, cada uma das cenas constituída por vários detalhes — aparecem, por exemplo, enumerados os diversos tipos de pecadores e seus castigos, no Inferno, ou de grupos de bem-aventurados, no Paraíso. O soliloquio debruça-se sobre cada uma das imagens, apontando-as à memória cultural («detenha-se a memória» nestas coisas, diz-se no início) e convidando à reflexão a partir delas. A narrativa é geralmente subordinada à descrição, mas há momentos de excepção, como o Segundo Novíssimo, onde o Dia de Juízo é contado como uma sequência temporal. Em tudo isto, a apóstrofe da alma, cuidadosamente ritmada ao longo da peça, é outro instrumento de teatralidade, chamativo à participação de cada espectador interpelado na segunda pessoa do singular, quase sempre de forma veemente: «ó alma minha», «imagina, alma minha», «ó alma, grita, grita» etc.

O estilo formular, que já observámos, induz a conceber uma récita oral memorizada. As imagens sucedem-se umas às outras sobretudo por justaposição, mas não faltam mnemónicas

para ajudar o locutor. Com excepção do primeiro, iniciado por uma breve ode à necessidade de despojamento da vida mundana, cada Novíssimo começa com uma recapitulação dos Novíssimos anteriores, sob a fórmula «depois de» ou «após». No caso do Terceiro, o locutor-representador aproveita os dois últimos versos do Novíssimo anterior, onde os condenados ficam encerrados nas trevas infernais, para os retomar e acompanhar Inferno adentro. Naturalmente, a revisão mais extensa faz-se no início do Quarto e último Novíssimo, lembrando a Morte, o Juízo, o Inferno e o Purgatório. Outras técnicas de memorização estão claramente incorporadas no texto: os *loci communes* a que o tema se presta muito, a divisão clara das partes ou andamentos, sempre com os devidos «marcadores», e as anáforas constantes («ali... ali», «verás... verás», «não deixes... não deixes» etc.).

O *Auto* de Corte-Real deve passar a fazer parte, portanto, do *corpus* histórico dos solilóquios dramáticos da literatura portuguesa. Com a duração normal dum auto breve, pouco mais de 500 versos, nem é sequer especialmente longo para desempenho em palco — um só monólogo do *Rei Torrismondo*, tragédia em cinco actos de Torquato Tasso, tem mais de 300 hendecassílabos; a *Pregação* de Abrantes, de Gil Vicente, tem quase 400 versos castelhanos de arte maior. O *Auto* de Corte-Real é certamente um auto religioso comparável, por um lado, a *Alma* e *História de Deus*, nos seus aspectos doutrinários postos em forma dramática, e, por outro, à fala de Santarém sobre o terremoto que Gil Vicente designou, precisamente, de *auto* na carta a D. João III que a acompanhou. O *Auto dos Novíssimos* é efectivamente um *auto* com todas as marcas de dramaticidade.

Mais: a peça é um *auto de moralidade* de intuito didáctico, com pelo menos três aspectos diferenciadores importantes: serve-se do verso decassilábico de importação italiana em vez do tradicional ibérico; aborda um tema religioso de forma completa e sistemática, mas sem inclusão da vida de Cristo nem do primado da Igreja; e não é alegórico. Neste sentido,

o *Auto* de Corte-Real constitui uma actualização moderna da moralidade, uma experiência original de subgénero poético-dramático. Não houve reflexo substantivo dessa actualização na continuidade histórica do teatro ibérico, uma vez que a forma triunfante mais próxima a suceder-lhe, o *auto sacramental*, é todo ele alegórico, conceitista, eucarístico e escrito sobretudo em verso de redondilha ou em combinações métricas. Este modo de produção teatral, tão separado já das moralidades medievais mas ao mesmo tempo tão distinto do teatro alegórico do Barroco; esta poética extraordinária que, partilhando formas do auto e do monólogo à maneira de Gil Vicente e antecipando o primado da imagem e sensorialidade na arte dum Calderón, está longe de coabitar com qualquer deles — tornam o *Auto* de Corte-Real exemplar único, sem descendente, do auto religioso português do Renascimento.

Corte-Real conserva o acto único, dividido em cenas, do auto tradicional, mas imprime-lhe um cunho naturalista que afecta, inclusive, as afirmações de teor filosófico-religioso, nunca personificadas nem remetidas para sentidos segundos. A própria imaterialidade comparece como se tivesse natureza física. Vejam-se, por exemplo, estes versos do Paraíso:

Não há trevas nocturnas, nem mudança
De tempos diferentes e contrários,
Mas Deus, de Deus gerado e procedido,
Luz de luz verdadeira, eterna e viva,
Ali verás, ó alma minha;

ou estes:

Ali Anjos e os homens serão todos
Na divina Cidade companheiros.
Alegrar-se-ão em ver a fermosura
Da terra já purgada e transparente.
Gozar-se-ão vendo o mar sem movimento,
Serenos, claros, puros e cristalinos.

O *Auto* está escrito como se duma sucessão de paisagens se tratasse. A própria Jerusalém Celeste é percebida como uma espécie de corpo sideral. A energia poética da peça decorre sobretudo desta descrição detalhada de quadros imaginados. Imagens extraordinárias do Paraíso, as dos anjos e homens como «todos companheiros», da «terra purgada e transparente», do «mar sem movimento», produzem uma profunda satisfação interior e uma conclusão «optimista e confiante» ao *Auto*⁸. Acresce que o carácter expressionista da peça — o apodrecimento dos corpos na Morte, as almas do Juízo desfiguradas pelo medo, aquelas que entram no Inferno despenhando-se na aspereza carcomida, entre tantas outras imagens — não se enquadra na caracterização do maneirismo epocal⁹. A ausência de introspecção intelectualista e melancólica, de tristeza ou de desencanto endémicos, a luz que se sucede definitivamente às trevas, para não falar na renúncia aparente ao artifício, sobretudo à metáfora e ao oxímoro, opõem a obra de Corte-Real, enfim, à categoria estética e periodológica do Maneirismo.

Na função que parece deter na carreira literária, é difícil evitar uma comparação dos *Quatro Novíssimos* com *Babel e Sião*, as redondilhas sobre o Salmo *Super flumina Babylo-nis*, de Camões. Ambos os autores acompanham a doutrina

8 Os adjectivos acerca da conclusão do *Auto* são de Fardilha, *op. cit.*, p. 203.

9 O maneirismo na poesia portuguesa, *grosso modo* atribuído aos anos 1550-1620, é caracterizado por Vítor Aguiar e Silva das seguintes formas: «Seres introvertidos, os maneiristas criam uma poesia de teor psicologista e moral, de cunho reflexivo ou meditativo, donde estão ausentes a alegria de viver na terra, a confiança e o optimismo, a serenidade perante o fluir da vida» (*Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 267); «o Maneirismo – uma arte introspectiva, guiada pela inquietude do olhar interior, estilisticamente dominada pela expressão oximórica e pela dialéctica dos conceitos» (*Colheita de Inverno. Ensaios de Teoria e Crítica Literárias*, Coimbra: Almedina, 2020, p. 341).

religiosa trabalhada, antes deles, por teólogos e poetas; ambos escolheram fontes e temas da maior gravidade cristã para, através deles, se manifestarem individualmente; ambos lidam com a questão dos últimos fins da humanidade, dos destinos da alma além da morte. Mas claro que os indivíduos que se manifestam através dos poemas são muito diferentes: *Babel e Sião* encontra-se em registo lírico, quase autobiográfico, apresentando várias das principais perplexidades expostas na obra de Camões para lhes conceder uma solução intelectual definitiva. A individualidade dos *Novíssimos* está antes no carácter não confessional, na maneira, exterior e sensorial, de Corte-Real reflectir as coisas do espírito. As diferenças de método são radicais¹⁰, mas os dois autores fornecem uma compreensão e uma ordem justas, nos campos da *imitatio* e do catolicismo tridentino, às suas poéticas e mundividências.

Se não deve pôr-se em dúvida a ortodoxia católica da glosa lírica de Camões¹¹, a figuração cénica do *Auto* de Corte-Real contém difracções de relevante significado em relação à doutrina contra-reformista da época e católica romana de hoje. No caso da *Morte*, Corte-Real concentra-se no comportamento do corpo do moribundo e na saída penosa da alma

10 Referindo-se a *Babel e Sião*, Maria Vitalina Leal de Matos escreveu exactamente que «esta poética não é apreensível ao nível dos sentidos; não envolve uma beleza sensível» (*Ler e Escrever*, 1987, p. 60), um dos aspectos em que a glosa de Camões se distingue grandemente do *Auto*.

11 Jorge de Sena escreveu estas palavras infelizes acerca do sentido das redondilhas de Camões: «a paráfrase camoniana é condigna coroação da especialíssima fé que estrutura *Os Lusíadas*: judaica, cabalística, e cristológica, sem apelo à Igreja e ao que ela significava» (*Trinta Anos de Camões*, vol. 1, Lisboa: Edições 70, 1980, p. 128). Sena desejava muito que Camões tivesse pensado doutra maneira, mas as expressões da Igreja Militante são várias na obra poética (incluindo *Os Lusíadas*) e *Babel e Sião*, além de se servir duma metáfora tradicional para significar a fé do sujeito na Igreja de Pedro, culmina em repetidos apelos à Graça em meio a claríssima violência penitencial.

do defunto, sem a presença dum sacerdote, sem os últimos ritos e com a quase total invisibilidade dos circunstantes. Pôr em primeiro plano a degeneração e sofrimentos do corpo, e ignorar o oficiante e os sacramentos, destoa dos princípios tridentinos. No último *Novíssimo*, o Paraíso, o clímax surge na evocação da Virgem, com alusões à oração medieval *Salve Regina* e uma explícita remissão para Maria como caminho autónomo e soberano da salvação, com grande destaque em relação à Trindade. Tal concepção era considerada pelo menos heterodoxa, senão herética. Em todo o *Auto* não existe uma única referência à Igreja Católica ou à sua intercessão salvífica; não há Papas, não há prelados, não há presença alguma de hierarquia eclesiástica. A alma parece ter parte única no que lhe vier a acontecer¹². Paralelamente, é manifesta no *Auto* a presença, no plano teológico, da doutrina do livre-arbítrio. No entanto, o texto não inclui qualquer referência explícita à Graça; é o sujeito humano que Corte-Real encena como se fosse agente e comandante da sua possível redenção. Não se trata aqui, parece-nos, duma adesão mais ou menos oculta a uma forma de neopelagianismo¹³. Parece-nos, isso sim, que o *Auto* se integra nas correntes do mais puro pensamento antropoteológico do humanismo renascentista, aquele que duvida da capacidade do aparato sacramental para a busca da plenitude

12 A carta *Placuit Deo* aos bispos da Igreja Católica da Congregação para a Doutrina da Fé, de 2018, é clara: «O lugar onde recebemos a salvação trazida por Jesus é a Igreja» (V, 12).

13 Noutro ponto da obra, Corte-Real mostra saber perfeitamente que o pelagianismo era doutrina considerada falsa e herética («Aquele viu também que falsamente / afirmava bastar o livre arbítrio /pera que o homem bem obre, e só se salve / sem nesta obra intervir a graça divina./Davam-no a conhecer latinas letras /que Pelagio deziã ser...»; *Sepúlveda*, Canto XI). No entanto, para além da estranha hipermetria do verso onde a graça divina é mencionada, nada impede o autor de ter secundarizado a Graça para os propósitos didáticos e interventivos do *Auto*, independentemente das crenças pessoais. Era, porém, perigoso...

espiritual, mas afirma e sublinha a vontade humana racional como directriz dessa procura.

Não sabemos se estas características podem explicar o facto de o *Auto* não ter sido impresso, nem sequer referenciado, antes do fim do monopólio do tribunal da Inquisição sobre a censura de livros em Portugal. Será meramente fortuito o facto de a peça ter sido impressa precisamente em 1768, ano de criação da Real Mesa Censória pombalina que foi símbolo duma nova centralidade na protecção política do Estado absolutista e dum menor empenho na censura de matéria religiosa? Não sabemos também por que outras razões o *Auto* de Corte-Real, além de nunca ter sido observado como a peça dramática que é, sofreu as mais extraordinárias condenações nos cadafalsos da história e da crítica. Teófilo Braga, o primeiro historiador literário português moderno, escreveu que o *Auto*, «apesar do seu título dramático, é um insípido poemeto de um catolicismo sem ideal», «destituído de senso poético» e, para cúmulo, «documento de um cérebro decaído, a quem a preocupação católica da morte agravou mais a senilidade»¹⁴. Aquilo mesmo que pode ter prevenido a circulação impressa do *Auto* na época da Reforma Católica parecia, na ascensão do Republicanismo, crime de fanatismo religioso. De todo o modo, os demais historiadores literários nem sequer lhe mencionam a existência. O que explicará tanto ódio e tanta rejeição?

Visto de fora, o *Auto* não teve um aspecto tão negativo: Aubrey Bell reconheceu-lhe *some intensity* e, embora desfavoravelmente, atreveu-se a compará-lo a concepção e o estilo ao *Inferno* de Dante¹⁵. Mas foi Jorge de Sena quem, em texto de 1961, intuiu modernamente o valor estético do *Auto* e o

14 História de Camões. Parte II Eschola de Camões. Livro II Os poetas épicos, Porto: Imprensa Portuguesa, 1875, pp. 541-2.

15 *Portuguese Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1922, p. 188.

declarou como obra de grande poeta¹⁶. Hoje podemos acrescentar ao justo juízo de Sena um esforço no sentido de incluir a peça de Corte-Real no repertório renascentista da literatura dramática portuguesa.

16 «Camões e os Maneiristas», suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, Novembro de 1961; artigo coligido em Jorge de Sena, *Trinta Anos de Camões*, vol. 1, *op. cit.* A referência ao *Auto* de Corte-Real encontra-se na página 58.

O teatro do mundo: a esfera pública como palco da política no Portugal Moderno

DANIEL SARAIVA*

«El Principal intento deste tratado es representar en el teatro del mundo, la potestad legitima de un Principe justo»¹. Assim se inicia a dedicatória da *Ley Regia de Portugal*, obra publicada na cidade de Madri em 1627 por João Salgado de Araújo, religioso lusitano que se destacaria na década de 1640 como um dos prolíficos publicistas da Guerra da Restauração².

Nas curtas linhas que se seguem, desenvolveremos uma breve reflexão acerca do profundo significado histórico que essa afirmação encerra. Ora, nos idos do século XVII, descrever o mundo como um grande teatro estava longe de ser uma novidade. Desde o fim da Idade Média, referências desse gênero — já presentes nos autores da Antiguidade — se vinham multiplicando em profusão e, com cada vez mais frequência, os

* Agradecemos ao CNPq a bolsa de Pós-Doutorando Júnior (processo n.º 150099/2020-7) cujos recursos nos permitiram realizar este trabalho.

1 João Salgado de Araújo, *Ley Regia de Portugal*, Madri, Juan Delgado, 1627 (dedicatória, s. p.)

2 Para uma primeira aproximação a este personagem, *vide*: Jean-Frédéric Schaub, *Le Portugal au temps du comte-duc d’Olivares (1621-1640): Le conflit de juridictions comme exercice de la politique*, Madri, Casa de Velázquez, 2001, pp. 89-105. – Jon Arrieta, «João Salgado de Araújo: um ‘caballero biscaíno’ que escreveu a outro do Reino de Navarra (1643)», in Pedro Cardim; José María Iñurritegui; David Martín Marcos (orgs.), *Repensar a identidade. O mundo ibérico nas margens da crise da consciência europeia*. Lisboa, Cham, 2015, pp. 65-90. – Diogo Ramada Curto, «A Restauração de 1640: nomes e pessoas», *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, 2003, p. 331.

modernos lançavam mão das metáforas do palco, da representação, do drama e das máscaras para conceber sua condição existencial e social³. Dos clássicos humanistas⁴ aos tratados de alquimia e astrologia⁵, dos primeiros atlas que ensaiavam uma visão integrada do globo⁶ aos grandes títulos da dramaturgia da época⁷, as produções culturais da modernidade nos reenviam insistentemente à mesma imagem.

Não nos acreditemos, contudo, diante da repetição anódina de uma tópica literária atemporal. Em verdade, tal forma de simbolização da experiência humana se prestava às mais diversas apropriações metafísicas, religiosas, políticas e morais, de modo que as sucessivas variações semânticas dessa mesma figura de estilo constituem, por si só, uma história que interessa estudar. Ao que nos parece, o sentido global deste processo

3 Sobre o teatro na Era Moderna, *vide*: Alain Viala, «L'âge d'or du théâtre», in *L'Âge classique et les Lumières: Une histoire brève de la littérature française*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015, pp. 147-191. – Jonathan Thacker, *A Companion to the Golden Age Theatre*, Londres, Tamesis Books, 2007. – Merveena McKendrick, *Theater in Spain 1490-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. – José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

4 Limitamo-nos a citar o *Discurso* de Pico della Mirandola e o *Elogio da Loucura* de Erasmo, de que usaremos, neste trabalho, as seguintes edições: Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre a dignidade do homem*, Lisboa, Edições 70, 2011; Erasmo de Rotterdam, *Elogio da Loucura*, trad. Elaine C. Sartorelli, São Paulo, Hedra, 2013.

5 Peter Marshall, *The Theatre of the World: Alchemy, Astrology and Magic in Renaissance Prague*, Londres, Harvill Secker, 2006.

6 Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antuérpia, Gillis Coppens van Diest, 1570.

7 Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. Edición de Enrique Rull Fernández*, Madrid, Penguin Clásicos, 2015 (por praticidade, utilizaremos a transcrição disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes2001). – Yona Dureau, «Théâtre du monde shakespearien et représentation de la représentation politique», in Dureau (ed.), *Théâtralisation des arts et des lettres de la Renaissance anglaise*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 109-123.

de transformação das expressões da cultura das sociedades modernas só se deixa apreender, todavia, quando reconstituímos devidamente a relação entre vida intelectual e vida civil⁸, escapando ao artificialismo das interpretações que tendem a reduzir a existência a simples fenômenos de linguagem.

O presente trabalho parte, nesse sentido, de um pressuposto básico que convém explicitar: a alegoria do mundo como teatro não teria a força cultural que demonstrou se não se assentasse sobre uma vivência coletiva real, a qual — se não nos enganamos — corresponde originalmente àquilo que Peter Blickle intitulou «comunalismo», fórmula utilizada pelo autor para designar o princípio organizador da experiência comunal que se generalizou na Europa desde, pelo menos, os séculos finais da Idade Média⁹.

Carol Symes capturou bem a natureza do problema ao empregar a expressão «*Common Stage*» para retratar, a um só tempo, o teatro e a vida pública da comuna de Arras nos séculos XII e XIII¹⁰. *Theatron*, relembra a autora, significa «lugar para ver», ao passo que *Drama* quer dizer «ação» — no caso em questão, ação coletiva no espaço público comunal. Em outras palavras: a aguda percepção de que o drama das existências pessoais se perfazia no palco de uma comunidade de pendor autárquico que observava e julgava o comportamento de todos com atenção e rigor, qual um público de ávidos espectadores, era justamente o que concedia às metáforas do mundo como teatro o seu substrato social profundo. Daí nasce aquilo que

8 Eugenio Garin, *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*, São Paulo, UNESP, 1996.

9 Peter Blickle, *From the Communal Reformation to the Revolution of the Common Man*, (cap. 1. «Communalism as an organization principle between Medieval and Modern Times», pp. 1-15), Boston/Leiden, Brill, 1998.

10 Carol Symes, *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2007.

Symes classificou como uma «cultura da performance»¹¹, que ultrapassa os limites da arte cênica para contaminar a totalidade das relações sociais: a concepção da vida como um palco decorre, por conseguinte, da consciência de que, naquele tempo, viver em comunidade implicava uma espécie de encenação permanente pela qual os atos e falas de cada um, a fim de produzir os efeitos sociais esperados, deviam ser executados perante um público de testemunhas de cujo juízo dependia este bem de inestimável valor que todos perseguiram com verdadeira obsessão: a reputação¹². Difamar-se, ao contrário, significava atrair para si a reprovação comunitária, anunciada solenemente por uma série de ritos e sinais que se espalhavam pelo espaço público manifestando o julgamento da coletividade, cuja sentença derradeira — o ostracismo — decretava a morte social do condenado¹³.

No início do século XVI, entretanto, essa realidade se reconfigura sob o impacto de duas transformações de primeira grandeza: de um lado, a dinâmica da conversação oral, que constituía o vetor dominante da interação social das comunas medievais, vinha sendo pouco a pouco modificada pela progressiva difusão de uma nova mídia que abria caminho a possibilidades de comunicação nunca antes imaginadas, a saber, os tipos móveis de Gutenberg¹⁴; de outro lado, uma vigorosa onda senhorial varria violentamente as tradições comunais de uma Europa marcada, a um só tempo, pela escalada meteórica

11 *Idem*, p. 3.

12 A bibliografia sobre o tema é imensa. Pelos exíguos limites deste trabalho, remetemos o leitor a uma leitura introdutória: Thelma Fenster; Daniel L. Smail (eds.), *The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe*, Londres, Cornell University Press, 2003.

13 Para se ter uma ideia da força das práticas de difamação e banimento, *vide* Gherardo Ortalli, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, Gérard Monfort, 1994.

14 Frédéric Barbier, *L'Europe de Gutenberg: Le livre et l'invention de la modernité occidentale (XIIIe-XVIe siècle)*, Paris, Belin, 2006.

da dinastia dos Habsburgo rumo ao velho sonho da monarquia universal e pela expansão da Reforma luterana, com sua intransigente defesa da obediência irrestrita que as comunidades supostamente deviam guardar face a seus assim chamados «chefes naturais». Em ambos os campos, assiste-se à derrocada das aspirações autárquicas que os movimentos comunais haviam alimentado na centúria anterior: em Castela, a revolta dos Comuneros é eficazmente desmantelada pelas forças de Carlos V¹⁵, enquanto, nas terras germânicas, a «Revolução do homem comum» — para retomar mais uma vez os termos de Blickle — é massacrada ao impulso de um furioso Lutero que conclama os senhores a executar as «hordas assassinas» dos camponeses da Suábia¹⁶. Pelas mãos dos católicos ou dos luteranos, o princípio da sujeição senhorial se afirma às expensas das liberdades comunais.

É às vésperas dessa inversão estrutural das tendências políticas do Velho Continente que o tema do mundo como teatro reaparece na obra de Erasmo de Rotterdam com um significado todo peculiar. Em seu famoso *Elogio da Loucura*, o «príncipe dos humanistas» — conselheiro de Carlos V¹⁷ — elabora uma cáustica sátira da corrupção da ordem social e da flagrante distância entre os valores ideais da *Respublica Christiana*, de um lado, e a atitude concreta dos detentores dos postos superiores da hierarquia eclesiástica e civil, de outro. Se, em fins do século anterior, o otimismo filosófico de Pico della Mirandola

15 Joseph Perez, *Los comuneros*, Madri, La esfera da los libros, 2006. – José Antonio Maravall, *Las comunidades de Castilla*, Madri, Alianza Editorial, 1971.

16 Peter Blickle, *The Revolution of 1525: The German Peasants' War from a new perspective*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1981.

17 Jean-Claude Margolin, «Érasme entre Charles-Quint et Ferdinand Ier, et le modèle érasmien du prince chrétien», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, t. 99, n.º 1. 1987, pp. 275-301.

encontrara no homem (essa criatura admirável que, pelo livre exercício da reta razão, podia regenerar a própria natureza a ponto de acercar-se dos anjos) o mais maravilhoso espetáculo do teatro universal¹⁸, o sombrio ceticismo erasmiano atacava a pretensa sabedoria dos doutos de sua época, proclamando a insanidade irremediável de todos os atores da farsa social. A aspiração comunal ao autogoverno, ao controle da vida pública pelo juízo comum, cede lugar, assim, a uma política de acomodação que consistia em ocultar a face insuportável da realidade sob máscaras enganosas, mas sem as quais a concórdia não subsistiria:

Se alguém tentar tirar as máscaras aos atores enquanto estão em cena representando uma peça, e assim mostrar aos espectadores suas caras verdadeiras e naturais, acaso esse tal não poria a perder a representação inteira? E não seria considerado digno de que todos o expulsassem a pedradas do teatro, como a um maluco? (...) Mas suprimir esses enganos é romper todo o drama. Esse próprio fingimento e essa pintura no rosto é aquilo que prende o olhar dos espectadores. E, aliás, que outra coisa é toda a vida dos mortais, senão uma espécie de representação teatral, em que cada um se apresenta coberto com sua máscara e interpreta suas falas, até que o diretor o retire do palco? (...) Tudo isso é fictício, é claro; mas não de outra forma se representa esta comédia da vida.¹⁹

A teatralização — no sentido de mascaramento, de ficionalização — da realidade se afigura, pois, imprescindível à manutenção da paz. A verdade tornara-se intolerável. Se os membros da comunidade se vissem uns aos outros pelo que eram, pondo a descoberto suas vísceras imorais, não se

18 Pico della Mirandola, *op. cit.*

19 *Op. cit.*, pp. 77-78.

suportariam e terminariam por condenarem-se mutuamente ao ostracismo, até que o juízo severo da comunidade terminasse por esvaziar por completo o teatro social e não restassem mais atores, nem platéia, nem farsa a encenar. Ou seja: os seres humanos, loucos que são, não podem prescindir dessa mentira indispensável que é a sociedade. Vivê-la é loucura, mas loucura ainda maior é negá-la a pretexto de descortinar uma verdade que não deixaria atrás de si pedra sobre pedra. Elogiar a insanidade que, anestesiando as dores existenciais com prazeres fúteis e desarrazoados, torna possível a convivência mútua se afigura, nesse sentido, algo mais verdadeiro que a própria verdade²⁰. Os imperativos da moral absoluta da salvação espiritual dão lugar às conveniências da razão da Estado, da moralidade própria e autônoma da política²¹. A virtude muda de natureza e converte-se em representação, em falsificação, em dissimulação: «ali onde falta uma coisa, o melhor é a sua imitação»²². Entre loucos, ser prudente é acomodar-se à loucura:

Com efeito, age muito mal quem não se acomoda às circunstâncias presentes, quem não quer adaptar-se aos costumes da sociedade nem deseja sequer lembrar aquela conhecida lei dos banquetes — «ou bebe, ou vai embora». Em contrapartida, é próprio do homem prudente, uma vez que é mortal, não querer ser nem um pouco mais sábio do que aquilo que nos tocou por sorte e, em consonância com a multidão inteira dos mortais, aderir de bom grado e cometer erros em solidariedade. «Mas isso precisamente — dizem-me — é a loucura». Não serei eu

20 «Direi agora aquilo que ainda falta. Ou será, ó deuses imortais!, que é melhor calar? Mas por que haveria de calar, se se trata de algo mais verdadeiro que a verdade?» (*Idem*, p. 79).

21 Maurizio Viroli, *De la política a la razón de Estado. La adquisición y transformación del lenguaje político (1250-1600)*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.

22 *Idem*, p. 157.

quem o negue, contanto que eles, por sua vez, reconheçam que nisto consiste representar a comédia da vida.²³

Ou bebe ou vai embora. Se a sociedade é banquete, o homem deve tornar-se um ébrio. Se a política é teatro, é preciso ser ator e acreditar que os outros também o são. Quem quiser fazer cair as máscaras, porá tudo a perder e abrirá as portas à tragédia real. Não se trata de corrigir-se ou de corrigir os outros (e menos ainda de desembaraçar-se dos senhores como pretendia o comunalismo radical), mas de saber errar em solidariedade. Certo, «não existe nenhuma diferença entre sábios e loucos, ou, se há alguma, a condição destes últimos é preferível»²⁴, mas nem por isso a loucura popular estava autorizada a libertar-se da loucura dos governantes.

No fim das contas, a sátira de Erasmo — *best-seller* do nascente mercado do livro da Europa moderna — não deixa de carregar certa ambiguidade, pois seu elogio da loucura acomodatória que permite esconder as vísceras imorais da sociedade não deixa de expô-las, satiricamente, no novo teatro da esfera pública que a difusão da imprensa estava constituindo. Além disso, ao equiparar o juízo dos sábios ao dos loucos, sua obra acaba por reequilibrar a balança da *doxa*, não pela celebração das virtudes da opinião popular — como aconteceria dois séculos depois —, mas pelo rebaixamento dos nobres ao rés do chão da insanidade coletiva. Ao decretar o fim da sabedoria, o humanista não fez outra coisa senão desferir um golpe terrível ao mundo aristocrático. E, ao final, a sátira não parece desprovida de certo tom de alerta, pois a pergunta implícita que perdura no ar, obviamente, é o que aconteceria se as populações se convencessem, como Erasmo, de que seus senhores eram loucos que não tinham nenhuma gota a mais

23 *Idem*, p. 78.

24 *Idem*, p. 111.

de sabedoria — e, por conseguinte, de credibilidade e autoridade — que qualquer outro mortal?

De facto, as décadas seguintes provariam que a força das opiniões coletivas viria a impor-se como o drama moderno por excelência. Com assustadora velocidade, o ideal erasmiano da cristandade pacificada se desfez nas sangrentas guerras de religião. Em paralelo, o senhorialismo se reorganizava sobre novas bases, em detrimento da autarquia comunal. Seja como for, as autoridades davam mostras cada vez mais claras de haver aprendido a lição: mesmo aqueles que não nutriam senão desprezo pela *doxa* popular passavam a reconhecer-lhe a importância e a incluí-la em seus cálculos políticos. E, segundo Maravall, a tomada de consciência de que dirigir esse rio das opiniões era mais útil politicamente do que tentar represar seu poderoso caudal é, precisamente, a marca distintiva da cultura barroca e, em particular, do teatro do Século de Ouro espanhol²⁵.

A alegoria do mundo como teatro ganha, então, cores diferentes. Calderón da la Barca, em seu auto *El Gran Teatro del Mundo*, é quem realiza o quadro de modo mais paradigmático. Novamente, a vida é definida como representação, mas não se trata mais daquela farsa social eminentemente humana a que Erasmo se refere. Em seu *Elogio*, Deus aparece como o diretor que convida os atores a deixar o palco quando seu tempo acabar, mas a encenação, em si, é um feito próprio da loucura dos homens, que criam suas máscaras e podem, entretanto, arrancá-las do rosto a qualquer momento — ainda que este ato constitua uma loucura ainda maior. Em Calderón, ao contrário, Deus é o autor que não apenas põe e tira os atores de cena, mas define por inteiro os papéis que devem rigorosamente seguir enquanto durar a «farsa da la vida». A tarefa de cada um não é, pois, criticar, questionar ou alterar as funções sociais que

25 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Madri, Ariel, 2011, pp. 219, 453 e ss.

lhe foram atribuídas (e que, do ponto de vista da salvação, se equivalem), mas cumpri-las bem. A igualdade não pertence a este mundo. Erra, portanto, o pobre que reclama de sua sorte, porque também ele tem sua missão a cumprir envergando seus andrajos, assim como o rei, vestindo a púrpura e a coroa, tem a sua. Ao cerrarem-se as cortinas, cairão por terra os disfarces e os atores serão enfim igualados e julgados não por terem sido pobres ou reis, mas por terem sido bons pobres ou bons reis. Conferindo aos humildes trabalhadores, em seu auto, um destino melhor no além do que pôde alcançar o monarca arrogante, Calderón encoraja os plebeus a não se revoltarem contra sua condição e não invejarem os poderosos, afinal, toda vida na Terra não passa de representação²⁶ — leia-se, a representação de uma peça que se perpetua, inalterada, no tempo, já que, uma vez mortos os atores, outros hão de substituí-los no mesmo tablado, encenando novamente os mesmos papéis.

Todavia, em um sentido mais alargado, uma outra leitura, paralela, complementar, quiçá mesmo «subterrânea», nos parece

26 Assim se trava o diálogo entre o pobre e Deus: «EL POBRE: (...) ¿Por qué tengo de hacer yo / el pobre en esta comedia? / ¿Para mí ha de ser tragedia, / y para los otros no? / ¿Cuando este papel me dio / tu mano, no me dio en él / igual alma a la de aquel / que hace al rey? ¿Igual sentido? / ¿Igual ser? Pues ¿por qué ha sido tan desigual mi papel? / Si de otro barro me hicieras, / si de otra alma me adornaras, / menos vida me fiaras, / menos sentidos me dieras; / ya parece que tuvieras/ otro motivo, Señor; / pero parece rigor, / perdona decir crüel, / el ser mejor su papel / no siendo su ser mejor. / AUTOR: En la representación / igualmente satisface / el que bien al pobre hace / con afecto, alma y acción / como el que hace al rey, y son / iguales este y aquel / en acabando el papel. / Haz tú bien el tuyo y piensa / que para la recompensa / yo te igualaré con él. / No porque pena te sobre, / siendo pobre, es en mi ley / mejor papel el del rey / si hace bien el suyo el pobre; / uno y otro de mí cobre / todo el salario después / que haya merecido, pues / con cualquier papel se gana, / que toda la vida humana / representaciones es. / Y la comedia acabada/ ha de cenar a mi lado / el que haya representado, / sin haber errado en nada, / su parte más acertada; / allí igualaré a los dos». Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, op. cit.

possível. Em sua análise clássica sobre a cultura do Barroco, Maravall afirma que a mentalidade do tempo se caracteriza por uma sensação de mergulho inescapável no mundo dos fenômenos. E, para viver nesse teatro de aparências, a arte da dissimulação, do disfarce, da ilusão, desponta como um instrumento utilíssimo, cujo culto redundava numa espécie de inclinação à metalinguagem: «se pinta el pintar (...); se relata el relatar (...); se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz; se hace teatro en el que se representa la representación de una comedia». Em suma, é a própria realidade que, teatralizada, se desmembra em diversas camadas de realidades ficcionais superpostas: «Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las tablas se contempla es un teatro en segundo grado»²⁷.

Nessa perspectiva, é interessante perguntar qual seria, então, o papel do autor, do escritor, do publicista, nesse mundo que desaparece, como num jogo de ilusionismo, sob camadas e mais camadas de deslumbrantes representações. Na peça de Calderón, como vimos, Deus é o autor. Mas se toda vida social está submersa sob aparências que não se podem transcender e com as quais se deve acomodar, ou mesmo jogar, é possível imaginar que o autor da peça, projetado nesse espelhamento metalinguístico, ocupa ele próprio a posição de um deus mundano face a esta arte de criação de aparências mais reais que a realidade, assim como a louca mentira de Erasmo se afigurava mais verdadeira que a verdade. Ora, se o autor divino dá voz ao Mundo, que lhe atende ao chamado perguntando «Quién me saca de mí?», também o autor humano, pela força da palavra escrita, falada, encenada e doravante propagada aos quatro ventos pela prensas, tira um mundo virtual de dentro do mundo real e o comunica a todos — é dizer, torna-o comum — até que a virtualidade, alcançando o status de evidência, produza

27 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 409.

sobre as opiniões efeitos mais marcantes que a própria realidade. E não foi isso, afinal, que Deus ordenou ao Mundo no auto de Calderón, quando disse «hoy prevenido quiero / que, alegre, liberal y lisonjero, / fabriques apariencias / que de dudas se pasen a evidencias»²⁸?

Com efeito, a sensação de que aparências fabricadas se impunham como evidências é confessada à larga pelos testemunhos da época, em um contexto no qual a publicidade engendrada pelas tipografias — a assim chamada «esfera pública moderna», para empregar uma expressão de grande fortuna historiográfica²⁹ — começava a assumir a função de palco social antes encarnada pelo «*common stage*» a que se referia Symes, é dizer, pela própria comunidade reunida nos espaços públicos da cidade. E as reações dos contemporâneos a esse fenômeno de «desmaterialização» do teatro do mundo, por assim dizer, não foram em geral marcadas pelo otimismo, como sugerem os clichês de uma narrativa que James Raven classificou com acerto como uma teleologia iluminista do progresso e da democracia³⁰. Ao contrário: personagens dos mais diversos estratos

28 *Idem.*

29 A fórmula nos remete, de pronto, à interpretação clássica de Jürgen Habermas, *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003. Não obstante, o modelo proposto pelo célebre filósofo alemão, assentado em frágeis bases empíricas, foi exaustivamente criticado por uma prolífica geração de historiadores cujas ricas pesquisas documentais levaram a discussão a um novo patamar. Para um contato introdutório com essa vasta bibliografia, *vide* Massimo Rospoche (ed.), *Beyond the Public Sphere. Opinion, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bolonha-Berlim, il Mulino-Duncker & Humblot, 2012. – Thomas E. Kaiser, «The Public Sphere», in William Doyle (ed.), *The Oxford Handbook of the Ancien Regime*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 409-428.

30 James Raven, «Du Qui Au Comment: à la recherche d'une histoire de la lecture en Angleterre», in Roger Chartier (ed.), *Histoires de la lecture: un bilan des recherches*, Paris, IMEC, 1995, pp. 141-163.

sociais manifestaram, não raro, profundo pessimismo e desconforto diante dos efeitos secundários da enxurrada de publicações impressas que inundou a Europa moderna, ao ponto de Brendan Dooley ter encontrado no advento do jornalismo um dos pilares da história social do ceticismo⁵¹.

Se a crônica da modernidade além-pirenaica tendeu a apagar boa parte das contradições inerentes ao processo de formação da esfera pública na Europa do século XVII, a narrativa complementar da decadência ibérica — involuntariamente reforçada por um longo e estreitamento dos horizontes da pesquisa historiográfica ao universo das elites — fez imaginar, por sua vez, que Portugal tinha permanecido alheio às agudas transformações que agitaram o restante do Velho Continente. Porém, não foi esse o caso. O reino luso também conheceu, com sua temporalidade própria, tanto as aspirações autárquicas do comunalismo quanto o impacto explosivo da midiaticização da política. Em ambos os casos, o entrelaçamento das trajetórias da monarquia portuguesa e da Casa de Áustria representou um ponto de inflexão decisivo: de um lado, a incorporação violenta da Coroa lusitana aos domínios de um Filipe II embebido pelo espírito do patrimonialismo borgonhês, que seu pai lhe legara por herança, pôs fim ao turbulento interregno aberto pela morte de D. Sebastião, durante o qual explosões de republicanismo comunal haviam ameaçado converter o reino em uma monarquia eletiva à moda da Polônia; de outro lado, a aclamação de um hesitante duque de Bragança por nobres radicais secundados pelos artesãos de Lisboa e as lideranças populares surgidas durante o ciclo de revoltas desencadeado pelas Alterações de Évora foi sucedido por um esforço concertado de comunicação política que mergulhou Portugal em um mar de gazetas, relações, crônicas, manifestos, tratados,

51 Brendan Dooley, *The Social History of Skepticism: Experience and Doubt in Early Modern Culture*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1999.

almanaques, sermões, livros de história, poesias, cartazes e outros impressos que tratavam em público dos assuntos da coisa pública³².

Pois bem, a *Ley Regia* de Salgado de Araújo, que retoma a imagem do mundo como teatro, deve ser situada entre esses dois extremos, a saber, o nascimento e a morte do Portugal dos Habsburgos. Em meados de 1620, já se percebiam sinais claros do ressurgimento da efervescência comunitária sufocada nas décadas anteriores pela sujeição incondicional do reino à dinastia, que os juristas de Filipe II declararam independem da aprovação das Cortes, do juramento dos foros do reino pelo monarca ou do respeito pelas liberdades dos lusitanos. A balança das fidelidades começava a virar. Multiplicavam-se os levantes populares, os episódios de apedrejamento do palácio lisboeta e os conflitos de rua entre portugueses e militares castelhanos, saldados amiúde por pequenos massacres, incluindo mortes de jovens e crianças. Um clima antinobiliárquico semelhante ao que contagiara os espíritos entre 1578 e 1580 tornava a instalar-se no país à medida que os aristocratas eram acusados novamente de trair a pátria para manter seus intocados privilégios e interesses egoístas.³³

É sobre esse pano de fundo, com efeito, que se devem entender as advertências que Salgado de Araújo dirige aos leitores de seu livro. Segundo o religioso, que suspendera provisoriamente a publicação de outras obras suas a fim de «ver el abrigo, y acogida» que sua *Ley Regia* teria «en el teatro del mundo», seu intuito neste tratado era estabelecer uma «suave armonia e amigable consonância» entre as obrigações devidas à religião, à justiça, à pátria e ao rei,

32 Daniel Saraiva, *L'arche de l'opinion. Politique et jugement public au Portugal aux Temps Modernes (1580-1668)*. Tese de Doutorado. Université Paris IV – Sorbonne, 2017.

33 *Idem*.

en orden a que por parecer, que sirvo a mi Rey, no llegue a ofender a mi patria, a quien sobre manera devo amar: ni al contrario por servirla, ofenda el servicio de mi Rey, y señor natural, que me està representando al mismo Dios en la tierra: ya esta correspondencia, la Religion, y Justicia, Norte de todo ello, porque sería absurdo, y grave lapso, presumirse, que pueda aver separacion en el servicio de cada una destas quatro cosas, que son los elementos que componen la estabilidad de un Imperio, y Monarquia, y de suerte, que uno alterado, todos los demas se alteran, y se ofenden.³⁴

E no curso de sua argumentação, ao tratar dos governantes e ministros de Estado, Salgado de Araújo manifesta ainda mais claramente seu temor reverencial pelo juízo comum quando afirma que Deus castiga aos que não souberam defender sua república entregando-os ora às mãos dos inimigos ora à «voz del pregonero, que no cesse de poner en el teatro del mundo su mal governo»³⁵.

Como se pode ver, a alegoria teatral retorna com pleno vigor, mas carregada de um sentido novamente transfigurado. O teatro do mundo não é mais o palco onde a criatura humana realiza livremente seu glorioso destino cósmico, nem o tablado da loucura social, nem o cenário onde as almas são chamadas a bem viver os papéis que Deus lhes atribuiu, e sim a esfera da publicidade em face da qual a comunidade dos leitores emite seu julgamento crítico. Nela, o autor-ator encena o novo drama da política moderna. Manejando as armas da persuasão, ele saca do mundo das coisas um mundo de palavras para incitar as paixões, influenciar as opiniões e convencer os juízos de um público abstrato, virtual, desconhecido, invisível, que só o alcança pelo intermédio de um papel impresso, em uma

³⁴ *Ibidem*, «Advertencias a quien leyere este tratado», s. p.

³⁵ *Idem*, fls. 110v.-111.

palavra, de uma mídia. Os espectadores são, agora, telespectadores. Todavia, seus pareceres se difundem rapidamente, capilarmente, pelos veios de agrupamentos sociais vinculados por laços comunitários que o individualismo emergente ainda não lograra destruir. Na interseção entre as novas mídias e as velhas sociabilidades comunais, agitavam-se, assim, amplos debates públicos cuja dinâmica escapavam ao controle dos que neles intervinham, por sua própria conta e risco³⁶.

Eis os termos em que se desenha o dilema de Salgado de Araújo: ao confessar seu medo de difamar-se aos olhos da pátria por ter-se posicionado a favor do rei ou vice-versa, o religioso não faz outra coisa senão tornar manifesto o impasse que fazia tremer o teatro social face à crescente recusa do público de aceitar que as máscaras do bom patriota e do bom súdito fossem envergadas concomitantemente pelo mesmo ator³⁷. Em tal contexto, a perturbação cognitiva causada pela superposição forçada de duas *personae* que um número cada vez maior de espectadores considerava incompatíveis degradava sua adesão à farsa política e, evidenciando a distância entre ficção e realidade, ameaçava inebriar o povo com aquela loucura das loucuras que, segundo Erasmo, podia fazê-lo maldizer o teatro e pôr em causa a ordem social, a saber: a pretensão de ver os homens pelo que realmente eram, além de todas as máscaras.

De súbito, a ambição do autor-Deus de converter as aparências em evidências tangencia seu limite: as infinitas camadas da representação e da virtualidade midiática podem, a qualquer momento, verem-se esmagadas por terra pelo juízo severo e

36 Christian Jouhaud; Alain Viala (eds.), *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002.

37 Rosario Villari, *Per il re o per la patria*, Roma-Bari, Laterza, 1994. Sobre o tema do «bom patriota» na Idade Moderna, vide Arlette Jouanna, «Le thème de la liberté française dans les controverses politiques au temps des guerres de Religion», in Alain Tallon (ed.), *Le sentiment national dans l'Europe méridionale aux XVIe et XVIIe siècles (France, Espagne, Italie)*, Madri, Casa de Velazquez, 2007, pp. 19-32.

temível da velha comunidade que retorna à cena como um fantasma não exumado para impedir que a república, a coisa comum, seja reduzida a um teatro de atores para os quais, retomando as palavras de Maravall, «el personaje es la verdadera persona» e «el disfraz es una verdade»³⁸.

Uma década depois, o perigo parecia confirmar-se: quase a metade do reino ardia em revoltas e dezenas de povoados caíam sob o controle direto dos populares³⁹ que, à margem das instituições oficiais, os governavam por meio de assembleias abertas onde todos tinham voto e voz, em um sistema que D. Francisco Manuel de Melo, testemunha dos acontecimentos, classificou como «democrático»⁴⁰. E, então, o mundo já não é mais teatro, mas a realidade de um agente coletivo, ator e espectador de si mesmo, mestre de sua própria história — pelo menos até que o destino lhe escape novamente pelos dedos, subtraído pelas mãos prestidigitadoras de novos deuses da ficção.

38 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 408.

39 António de Oliveira, *Movimentos sociais e poder em Portugal no século XVII*, Coimbra, IHES, 2002. – António de Oliveira, *Poder e oposição política em Portugal no período filipino: 1580-1640*, Lisboa, Difel, 1991.

40 D. Francisco Manuel de Melo, *Epanaphoras de varia historia portugueza*, Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1660, pp. 34, 41.

La lengua española en los entremeses de Coelho Rebelo

ANTONIO SANTOS MORILLO

INTRODUCCIÓN

El primer problema que se nos plantea al estudiar la lengua española en los entremeses de Manuel Coelho Rebelo es en qué categoría lingüística clasificarla. Si nos remontamos al siglo XV, cuando los escritores portugueses comienzan a utilizar el castellano en sus composiciones, resulta evidente que las diferencias entre los diversos resultados a que había llevado la evolución del latín en el occidente de la península ibérica (gallego-portugués, leonés, castellano) no eran tan acusadas como llegarían a serlo en siglos posteriores y, por tanto, al hablante de aquella zona le resultaría mucho más fácil pasar de un código lingüístico a otro por estar más difuminadas las fronteras entre ellos. A partir de entonces, los escritores portugueses utilizarían el español –junto con su propia lengua– no solo en el teatro, donde sería el instrumento más adecuado, sobre todo, para las obras que siguieron la línea marcada por la comedia nueva de Lope de Vega y para caracterizar a ciertos personajes, sino también en cualquier otro género literario. De hecho, se sirvieron de él incluso para expresar valores nacionales: se dio el caso de que se compusieran en castellano obras que defendían y exaltaban las grandezas de Portugal frente al enemigo del otro lado de la frontera. Ni siquiera el patriotismo de gramáticos y escritores del XVI que empezaron a reivindicar el uso exclusivo del portugués en su reino¹ hizo mella en aquellos que siguieron utilizando el castellano hasta

¹ Fernão de Oliveira, João de Barros, Pêro Magalhães de Gândavo, António Ferreira o Duarte Nunes de Leão defendían, frente al castellano, el uso de un portugués descontaminado de interferencias extranjeras.

mediados del siglo XVIII. Esta realidad lingüística no debería resultarnos extraña si examinamos el hecho desde una perspectiva histórica: la vinculación de la lengua con el Estado como elemento esencial de una cultura propia es una idea moderna que empieza a gestarse en el XVIII y triunfa finalmente con la ideología nacionalista del XIX. No es, por tanto, paradójico que se defienda la independencia portuguesa en textos escritos en español: al igual que en los literarios, también en ellos, la lengua era solo un instrumento.

No obstante, independientemente de la cercanía entre las dos variantes del latín, había diferencias entre el portugués y el español, tanto más acusadas cuanto más alejados de su origen común. Como consecuencia, el investigador que se ocupe de las influencias del portugués en el castellano de estos escritores encontrará mayores dificultades para delimitarlas claramente conforme vaya retrocediendo en el tiempo de composición de los textos estudiados. Esto es importante porque, en los escritos más antiguos, al ser menor la distancia entre el portugués, el castellano y el dialecto puente que es el leonés, es fácil confundir los lusismos con arcaísmos castellanos o con leonesismos. Es lo que suele ocurrir, por ejemplo, al analizar el castellano de Gil Vicente.

Por otra parte, estos lusismos son susceptibles de una doble interpretación: como peculiaridades caracterizadoras de una realidad lingüística –el castellano hablado o escrito en Portugal–; o bien, como rasgos fijos de una lengua literaria, a semejanza de la que usaban personajes pertenecientes a determinados grupos sociales o étnicos (sayagués, rústico, negro, gitano, vizcaíno...). El hecho de que el español no fuera patrimonio exclusivo de ningún personaje en particular –aunque podía caracterizar a alguno² en ciertos autores, temas o

² En la loa de la comedia *Contra si faz quem mal cuida* de Leonardo Saraiva Coutinho (Camões, 2010: 139), disputan un portugués y un castellano acerca de cuál de las dos lenguas propias tiene mayor

épocas- y que se hallara en todo tipo de textos o de géneros literarios, nos inclina a pensar en la primera opción como la más probable, sobre todo, porque era el escritor el que, más que reproducir tópicos lingüísticos de ciertas hablas literarias, mostraba su propia competencia en un código que no les era extraño ni a los autores ni al público.

Así pues, el cultivo ininterrumpido del castellano como lengua literaria en Portugal durante tan largo periodo de su historia dio lugar a la aparición de una variedad del español con determinados rasgos de la lengua materna de los que lo empleaban. Se trataba de un castellano escrito singularizado por una serie de rasgos propios y vacilantes que, con incidencia diversa, se repetían en los numerosos autores que se sirvieron de él.

La continua y prácticamente exclusiva presencia de compañías teatrales españolas en Portugal, incluso antes y después de los años de unión de las dos coronas (1580-1640), contribuyó al desarrollo de este castellano literario³. Los dramaturgos consideraban esta lengua más adecuada para sus obras por estar estéticamente más elaborada y por ofrecer modelos que imitar; de ahí que el género y el idioma llegaran a confundirse. A su consolidación como lengua del teatro ayudaron también otras circunstancias como la posibilidad de una difusión y una audiencia mucho más amplias, la proximidad entre los dos idiomas, la pretensión de verosimilitud –el teatro bilingüe reflejaba una realidad también bilingüe–, la estrecha relación de las

excelencia. En una de las intervenciones del portugués, justifica el uso del castellano en obras escritas por compatriotas suyos por ser la lengua de personajes despreciables (*diabo, mouro, gentio / bobo, fantasma, quimera*).

³ Era lógico que, si las compañías teatrales estaban formadas por actores españoles, los dramaturgos compusieran sus obras en la lengua de aquellos.

dos literaturas, así como el hecho de que, hasta mediados del siglo XVIII, el español siguiera siendo una lengua de la corte.

Insisto en la idea de que el público del teatro no la consideraba ajena, pues –desde Gil Vicente y sus continuadores de la escuela vicentina– estaba habituado a oírla no solo en boca de ciertos personajes de la tradición escénica procedentes del país vecino o en otros como el noble, el castellano fanfarrón e incluso el extranjero, sino también en todos los demás.

Es ese castellano aportuguesado, con abundantes huellas de la L1, el que encontramos en los siete ejemplares de las cuatro tiradas de la primera edición (A1, A2, A3 y A4) de la *Musa entretenida de varios entremeses* (1658) de Manuel Coelho Rebelo que han llegado hasta nosotros y cuya característica principal es el gran número de variantes o vacilaciones gráficas que se dan en ellas⁴. Cuestión que dificulta la tarea de describir con exactitud las peculiaridades de su expresión, pues, al no existir el manuscrito original, tenemos que ceñirnos a cuatro variantes distintas de la primera edición que han pasado por las manos de copistas, correctores e impresores cuyo trabajo podía modificar de manera considerable el texto del autor.

Aunque, según algunos investigadores⁵, el uso del español decae en el teatro posterior a Gil Vicente debido a que el público ya no es cortesano sino más popular, la obra de Coelho Rebelo desmiente esta afirmación, pues la mayor parte de sus entremeses (quince de veinticinco) están compuestos en castellano y, en otros tres de los veinticinco, se alterna con el portugués sin dar lugar a ningún problema de comprensión⁶. De hecho, a pesar de que, en ciertos casos, desprecia a los

4 Era normal que, si se encontraba algún error, se corrigiera en los siguientes ejemplares de la misma edición; de ahí las cuatro tiradas o variantes de la *Musa entretenida* que manejo.

5 Fernández García, 2004.

6 En su lengua materna, sin alternarla con el castellano, solo escribió siete obras.

castellanos⁷, en ninguno hace lo propio con la lengua de la que se vale mayoritariamente para sus creaciones.

Tampoco se confirma en ellas la idea de que el castellano, al ser lengua de la corte, refinada, sea utilizado preferentemente por personajes nobles, para temas elevados y en la literatura culta. El entremés –cuyos modelos, estilo y tipos populares procedían del teatro español– era un subgénero de carácter costumbrista concebido para un público extenso que, por supuesto, conocía la lengua en la que se expresaban los personajes. Prueba, por tanto, de que no solo los miembros de las clases privilegiadas eran bilingües; también lo eran los de las clases populares que, si no hablaban castellano, al menos lo entendían sin problemas. Un bilingüismo tan extendido que dio lugar a la mencionada variante del castellano de Portugal, con sus peculiaridades y con su propia tradición literaria; un subsistema lingüístico comparable a los que se hallan en otras zonas bilingües del ámbito hispánico en los que también se acusan las interferencias de la L1.

RASGOS DEL ESPAÑOL DE LA *MUSA ENTRETENIDA*
DE VARIOS ENTREMESSES

La primera edición de la *Musa entretenida de varios entremeses* de Manuel Coelho Rebelo se publicó dieciocho años después de la Restauración (1640), periodo en el que el español siguió siendo lengua de uso literario en Portugal. No obstante, a pesar de que era una práctica ya consolidada desde el siglo XV, aún se encuentran en estos textos multitud de *desviaciones* lingüísticas que dan cuenta del origen portugués de los autores.

7 Algo que sucede casi exclusivamente en las composiciones donde alternan las dos lenguas: *Asalto de Villa Vieja por D. Rodrigo de Castro y Castigos de un castellano*.

Dejando a un lado los descuidos de imprenta o erratas, que pasaré por alto siempre que sean indudables y no se confundan con errores –equivocaciones por desconocimiento de la lengua–, los rasgos que me dispongo a estudiar en el castellano de Coelho Rebelo se derivan, principalmente, del grado de competencia que el autor tiene en la L2 que maneja.

Las numerosas desviaciones de la norma –no del todo establecida– del español del XVII que se hallan en estas obras suponen indicios evidentes de que el dramaturgo y todos los que intervinieron en su publicación⁸ no eran hispanohablantes sino que tenían el español como L2. Eran, pues, adquirentes cuya lengua materna, el portugués, actuaba como adstrato en la secundaria. En el XVII, por otra parte, la distancia entre los dos idiomas, una vez que –un siglo antes– habían sufrido los cambios en sus respectivas estructuras lingüísticas, era lo suficientemente clara como para que muchos de los errores por falta de competencia ya no se pudieran confundir con variedades arcaicas castellanas. Eran simplemente lusismos por suponer la opción elegida por el sistema portugués y descartada por el español. Tampoco existía la posibilidad de confundir los errores con sayaguismos, pues el rústico sayagués es un personaje exclusivo del primer teatro de Gil Vicente.

También se puede contemplar la idea de que las desviaciones fueran representativas del estado de la variedad lingüística del español usado en Portugal. Esta variedad del castellano como lengua literaria tenía unas características específicas

⁸ Al no haber una copia manuscrita y dadas las numerosas variantes que encontramos en los siete ejemplares de las cuatro variantes de la primera edición de los entremeses de Coelho Rebelo, resulta imposible establecer un deslinde claro entre los errores achacables al autor y a los de los editores. A pesar de ello e independientemente de su atribución –indico si en alguno de los ejemplares están corregidos–, el conjunto de lusismos o fallos lingüísticos nos sirven para conocer mejor los rasgos característicos de ese dialecto del español en que se compusieron tantas obras dramáticas en el Portugal del XVII.

que la distinguían de otros dialectos y que se repetían desde el s. XV. Como intentaré demostrar con este estudio, prácticamente la totalidad de esos rasgos se explican por la influencia que la L1 de los autores –y editores– ejerce sobre la L2.

Así pues, como estamos ante un problema derivado del contacto de dos lenguas vecinas, lo analizaré desde esa perspectiva. Los errores que me dispongo a estudiar son, por una parte, fallos de adquisición de la L2, y, por otra y principalmente, consecuencia de la influencia de la lengua materna del autor –o de los editores– de los textos en esa lengua adquirida; errores debidos a la intervención adstrática de los sistemas fonético-fonológico, gramatical y léxico-semántico de la L1 en la L2.

Cuando una lengua materna o L1 se pone en contacto con otra adquirida o L2, es inevitable que rasgos de la primera se transmitan a la segunda. Esta influencia puede ser de tres tipos⁹:

- De convergencia: si el rasgo lingüístico se da en ambas lenguas, es propio de los dos sistemas. Si se trata de una estructura sintáctica, se dice que es gramatical tanto en la L1 como en la L2.
- De transferencia: si la modificación del rasgo lingüístico de la L2 por influencia de la L1 no es del todo extraña en aquella. Si se trata de una estructura sintáctica, se dice que no es agramatical en la L2. Desde una perspectiva diacrónica, los rasgos lingüísticos de cualquier nivel del portugués del XVII que coinciden con arcaísmos castellanos se pueden considerar fruto de una influencia de convergencia; sin embargo, desde la perspectiva sincrónica de ese mismo siglo, más bien se trata de una influencia de transferencia, pues tales rasgos, al haberlos dejado atrás, ya no son

9 Navas Sánchez-Élez, 2000: 377.

característicos del español sino del portugués y, por tanto, lusismos.

- De interferencia: si la adquisición de un rasgo lingüístico de la L1 resulta extraña en la L2 que la adopta. Si se trata de una estructura sintáctica, se dice que es agramatical en la L2 por ser un rasgo exclusivo de la L1. Son claramente lusismos que no se encuentran en el español de ningún periodo anterior y sí en autores lusos cuando escriben en esta lengua. Así pues, considero interferencias todos aquellos lusismos -y ultracorrecciones que de ellos derivan- ajenos al castellano de cualquier época.

De estas tres formas en que una L1 interviene en una L2, la que predomina en todos los niveles del español de Coelho Rebelo es la de convergencia. Ello es debido a que los dos idiomas son producto de la evolución de una misma lengua madre en territorios distintos, pero limítrofes y en contacto directo desde sus inicios. Evidentemente, las influencias que más interesan en este trabajo son las de transferencia e interferencia, por lo que no voy a detenerme en las de convergencia. Son esas transferencias e interferencias las que le dan al castellano de Coelho Rebelo la característica de aportuguesado y en las que me detendré a continuación.

A. Nivel fonético-fonológico¹⁰

En este nivel, debemos ser muy precavidos si pretendemos deducir del texto escrito que analizamos las características fonético-fonológicas del español que en él se maneja, pues los escritores –y editores– portugueses de la época no solían respetar escrupulosamente las convenciones ortográficas que, por otra parte, no estaban tan normativizadas –en ninguno de los dos idiomas– como en la actualidad. Un problema que se agrava si la lengua que se utiliza no es la materna y los sistemas fonético-fonológicos, así como su representación gráfica son distintos en ambas. En las grafías que encontramos en los textos castellanos de la *Musa entretenida de varios entremeses*, hay rasgos que evidencian errores debidos al uso del español como L2 por parte de quien los escribe; errores que son propios de quien tiene el portugués como L1.

Es el caso, por ejemplo, de la no diptongación de la *é* u *ó* procedentes de las correspondientes vocales breves latinas, así como de las ultracorrecciones a que este fenómeno fonético da lugar al pasar de un código a otro. Sin embargo, la mayoría de las desviaciones gráficas que presento a continuación se

10 Los títulos de los entremeses se abrevian del siguiente modo: *Alc.* (Del alcalde más que tonto), *In.* (Los tres inimigos del alma), *VV.* (Asalto de Villavieja por don Rodrigo de Castro), *Ah.* (Del ahorcado fingido), *Alf.* (El engaño del alférez), *Pí.* (El pícaro hablador), *Cap.* (Del capitán mentecapto), *2Al.* (De dos alcaldes y engaño de una negra), *Va.* (De los valientes más flacos), *Sar.* (De dos sargentos bébados), *Car.* (De dos caras siendo una), *Cas.* (Castigos de un castellano), *Bu.* (La burla más engraçada), *Re.* (Reprehensiones de un alcalde), *Vi.* (De las fingidas viudas), *Za.* (Del çapatero de viejo y alcalde de su lugar), *En.* (El enredo más bizarro), *Di.* (Del defuncto fingido). En cuanto a los compuestos en portugués exclusivamente, son como siguen: *Alm.* (De hum almotacel borracho), *Con.* (Dos conselhos de hum letrado), *Neg.* (Do negro mais bem mandado), *Ce.* (De dous cegos enganados), *Sol.* (De un soldado e sua patrona), *Pa.* (Das padeiras de Lisboa), *Reg.* (Das regateiras de Lisboa para a noite de Natal).

pueden interpretar de dos modos distintos: como equivocaciones fonéticas (lusismos fonéticos), o bien como un traslado al español de la arbitrariedad escritural portuguesa (lusismos gráficos). Un ejemplo: si leemos en español el sustantivo *agoa*, es un caso de hiatización y así lo recojo aquí; pero, si tenemos en cuenta que, en portugués, esa *o* representa el fonema /u/ que se transcribe unas veces con la letra *u* y otras con la *o*, estamos, en realidad, ante un lusismo gráfico, pues la pronunciación es la misma en ambas lenguas.

Ténganse en cuenta estas precauciones en el análisis del nivel fonético-fonológico que desarrollo seguidamente.

A.1. Sistema vocálico

a) No diptongación de la vocal tónica *é*.

Este lusismo, que se debe a la distinta evolución de las vocales breves latinas *ĕ* y *ŏ* tónicas en portugués (> [e] [o]) y en castellano (> [ie] [ue]), tiene su reflejo cuando un lusófono intenta hablar español como L2. Así se comprueba en los ejemplos que expongo a continuación y que, en algunos casos, se corrigen: *entendo* (Va. 76, Car. 147, Re. 158, En. 28), *quero* (Ah. 160), *sucidendo* (-corregido como *sucidiendo*- Ah. 53). Y, en otros, no: *temblen* (Alc. 10), *tempo* (In. 70), *entenda* (In. 80).

Es mucho más rara la no diptongación de la vocal tónica *ó*: *contas* (-corregido- Ah. 151), *corpo* (En. 215), *santigoze* (-en este caso, debería diptongar como *uo*, no como *ue*- Car. 105).

b) Diptongación errónea.

En la gran mayoría de los casos, estamos ante ultracorrecciones relacionadas con el fenómeno anterior que suelen corregirse: *atiento* (Alc. 160, Vi. 44), *cuesta(s)* 2Al. 133, VV. 49), *dixiere* (Re. 68).

También se encuentra algún ejemplo –corregido– en sílaba átona: *sierraos* (Ah. 52), *nadia* (Ah. 52)¹¹, *biendito* (Di. 143).

De entre estos errores, hay lusismos –que también se corrigen– como *primeira* (Sar. 29) / *primeiro* (Alc. 43, In. 117), *outros* (Alf. 44) / *outra* (Di. 49), *queimava* (Vv. 56).

Otras diptongaciones erróneas no se corrigen en ninguna de las cuatro variantes de la primera edición: *miete* (Ah. acotación entre 81-82), *inxiertan* (Alf. 49), *conviento* (Alf. 120).

c) Hiatización y deshiatización.

En muy contadas ocasiones, se da el caso de convertir en hiato lo que, en el español de la época, es un diptongo (hiatización). Sin embargo, como he expuesto al comienzo de este apartado A, se trata más bien de una confusión gráfica, no fonológica¹²: las letras *o* y *e* pueden corresponder a los fonemas /u/ e /i/, sobre todo en sílabas átonas. Ejemplos de estos lusismos gráficos: *remedeo* (In. 109), *proebo* (Car. 21 –corregido–), *hasea* (por *hacia* Bu. 159). También se da el fenómeno contrario (deshiatización) e igualmente en muy contadas ocasiones: *bruxuliava* (Ah. 157) / *bruxiliar* (< *bruxulear* En. 156); *tray* (Alf. 33) / *trayrá* (En. acotación entre 127 y 128 (no extraño al cast. de la época)), *galiotas* (por *galeotas* En. 46).

d) Monoptongación.

Se trata de la reducción de dos vocales en diptongo a una sola y puede ser en posición tónica: *diesocho* (Vv. 58), *gapo* (por *guapo* Alf. 40), *Bera* (por *Beira*) (2Al. 22); o en posición átona: *lida* (por *lidia* Ah. 37), *desmenga* (por *desmengua* Car. 161), *averigo* (forzado por la rima Vi. 63).

De estas monoptongaciones, son lusismos *estudiante* (Va. acotación inicial y acotación entre 50 y 51 –corregido–),

11 Véase más adelante el último caso del apartado B.1.

12 Así lo confirma –aunque no siempre– el cómputo silábico.

seguinte (Bu. acotación entre 93-94), *serviço* (Bu. 189 -corregido-).

e) Cambios en las vocales átonas.¹³

Aunque, al leer en español estos cambios, se identifican todos como fonético-fonológicos, tenemos que distinguir entre los que realmente lo son por repetir una forma portuguesa que no coincide con la española total¹⁴ o, sobre todo, parcialmente¹⁵, y los que son solo gráficos por utilizar letras que, en portugués y en ciertas posiciones¹⁶, suelen representar el mismo sonido y, por tanto, el escritor las considera también variantes en castellano: *e*, *i* para (i) y *o*, *u* para (u). Estos últimos cambios –los más numerosos– son lusismos porque el escritor o el editor han traspasado al español equivalencias escriturales del portugués. No son, pues, confusiones fonético-fonológicas sino variantes gráficas en la L1 que pasan a la L2. La inexistencia de una normativa ortográfica sólida como en la actualidad hacía que el escritor luso alternara una grafía u otra arbitrariamente y que hiciera esto mismo en su español, lengua en la que las vacilaciones de timbre en las vocales átonas ya habían ido desapareciendo en el transcurso del s. XVI aunque algunas todavía se registraban un siglo después. Podemos comprobar estas inseguridades en los ejemplos siguientes donde las letras

13 Los cambios de timbre en las vocales tónicas son extremadamente raros; solo he encontrado dos: *hómero* (Ah. 156) y *roines* (–en realidad un arcaísmo castellano– Alf. 152).

14 Lusismos: *pedindo* (Ah. 35), *investir* (“embestir” Pí. 44), *inimigos* (In. título y 22). Estas otras vacilaciones se pueden considerar lusismos por ser las formas que terminaron imponiéndose en portugués y desapareciendo en castellano: *desculparse* (Pí. 104), *feminino* (Ah. 136), *recebido* (Re. 156).

15 Semilusismos: *estiviessen* (Alc. 45), *sofriendo* (2Al. 145), *duzientos* (Pí. 1, 63).

16 Véase Vázquez Cuesta y Mendes da Luz (1971: 322-324 y 330-332, T. I).

e, i y o, u en posición pretónica¹⁷ se intercambian en distintas palabras por contaminarse de la equivalencia fonética correspondiente ((i) (u)) que tienen en portugués:

- *E* por *i* (i): *despensado* (Car. 128), *enfemales* (En. 210), *enfelice* (Di. 65).
- *I* por *e* (i): *disdichado* (Di. 140), *piqueños* (Alc. 10), *intero* (Cap., 108).
- *O* por *u* (u): *malsofrido* (In. 160), *bolir* (por *bullir* Ah. 33, Re. 52), *sobiendo* (Ah. 50).
- *U* por *o* (u): *muxicones* (2Al. 178), *esculiente* (por *escoliente* Va. 57), *custumbre* (Alc. 97).

Interpreto estas variantes no como un reflejo de la lengua hablada, donde muchas de ellas se mantuvieron más allá de la reacción purista que se dio en el s. XVI, sino como consecuencia de una alternancia gráfica debida a la influencia adstrática del portugués escrito.

Algunos de los cambios no afectan a la vocal inmediatamente anterior a la tónica, sino a la que le precede¹⁸: *esturnudó* (Alc. 178), *vezitalle* (Car. 50), *disdichado* (Di. 140). El cambio en la postónica es muy raro: *dezírtolo* (Za. 206).

Aunque las grafías que entran en juego en estos cambios son predominantemente las susodichas que, en portugués y en posición átona, suelen representar un mismo sonido (*e, i* para (i) y *o, u* para (u)), también pueden encontrarse algunos ejemplos en los que se cambian grafías –por asimilación o disimilación– que no tienen en ninguna posición el mismo valor fonético. Es el caso de *a* por *e*: *mathamático* (En. 187), *destarrado* (Alc. 69), *Bersabú* (Sar. 35); o de *e* por *a*: *natureleza* (Bu. 3),

17 Los ejemplos no corregidos de cambio en la vocal postónica son irrelevantes: *Bárbora* (Ah. 121), *levántase* (por *levántese*) (Va. 25), *sirene* (Bu. 124) / *sirena* (En. 21).

18 O a las dos: *inimigos* (In. título y 22), *estromento* (Bu. 175); o solo a la tercera anterior a la sílaba tónica: *entitulava* (Alf. 162).

desemparen (Di. 49), *matesanos* (Alc. 37). Excepcionales son o por e: *dezírtolo* (Za. 206) y o por a: *Bárbora* (Ah. 121).

A.2. Sistema consonántico

a) Confusión de las sibilantes fricativas sordas alveolar /s/ e interdental /θ/ (seseo portugués).

Tanto en español como en portugués, el proceso evolutivo del sistema fonológico medieval al moderno prácticamente había concluido en el siglo XVI. En el XVII, por consiguiente, ambas lenguas ya habían completado la reestructuración del subsistema de estas sibilantes aunque con resultados diferentes. En español, se ensordecen tanto las alveolares como las dentoalveolares sonoras dando lugar a dos consonantes respectivamente: la alveolar fricativa sorda /s/ (grafías s y ss) y la interdental fricativa sorda /θ/ (grafías z, ç y c + e, i). En portugués, desaparecen las dentoalveolares a favor de las alveolares, de tal modo que solo quedan también dos consonantes: la linguodental fricativa sorda /s/ (grafías s-, -ss-, ç y c + e, i) y la linguodental fricativa sonora /z/ (grafías -s- y z-, -z-, -z o -x ante vocal). Este hecho dio lugar a que tanto luso como hispanohablantes, al utilizar la lengua del vecino, se confundieran (y se confunden), pues interpretaban, según el hábito articulatorio propio, unas grafías que compartían ambos idiomas, pero con valores fonético-fonológicos distintos¹⁹. Como en el caso de las vocales átonas, los errores se producen al trasladar al español unas equivalencias fonológicas que ciertas grafías tienen en portugués, pero no en castellano.

Al no contar con registros sonoros, no sabemos cómo los portugueses del XVII pronunciaban el español; solo podemos especular a partir de las grafías que encontramos en sus textos

19 A ello añadimos que el sistema gráfico tardará en recoger estos cambios fonético-fonológicos y, como consecuencia, nos encontraremos con numerosas confusiones y vacilaciones en los textos escritos.

castellanos. En el caso concreto de las sibilantes recogidas en los entremeses de Coelho Rebelo, lo que destaca es la gran cantidad de vacilaciones y errores. Confusiones que no son intencionadas sino fruto del criterio personal del autor y/o de las manos que intervinieron en la edición y que –con las debidas cautelas por encontrarnos ante convenciones escriturales que no están del todo fijadas todavía– podrían darnos pistas acerca de los rasgos de la pronunciación del dialecto español usado en Portugal.

Esta inestabilidad sería una traslación al castellano de una práctica corriente entre los escritores portugueses, quienes no se guiaban por un criterio ortográfico asentado al expresarse en su idioma²⁰; de tal modo que, en la misma posición y en la misma palabra, podían utilizar dos grafías distintas²¹. Inestabilidad que, no obstante, nos puede servir asimismo para probar la inseguridad y la confusión del autor –o editores– a la hora de escribir en castellano como segunda lengua. Estamos, pues, ante un problema de grafías, pero no del todo independiente de la posible interpretación fonética que los que escriben hacen de esas grafías.

Así, abundan las palabras en las que la letra *s* (en castellano, alveolar fricativa sorda /s/) se halla donde cabía esperar las letras *ç* o *c + e, i* en cualquier posición y la *z* (interdental fricativa sorda /θ/) principalmente en posición final. Seseo debido a que, en portugués, las grafías *s-*, *ç* o *c + e, i* representan el fonema /s/ que, aunque distinto al español²², se acerca bastante a él. Veamos algunos ejemplos²³:

20 Como tampoco podían hacer los españoles por no disponer de una norma completamente establecida.

21 Normalmente, con el mismo valor fonológico: *casa* / *caza* (Con. 101 / 116), *fis* / *fiz* (Sol. 36 / 108), *amaçamos* por *amassamos* (Sol. 159).

22 Alveolar en castellano, linguodental en portugués.

23 Aun teniendo en cuenta que las rimas en estos textos no son del todo fiables debido a que son mucho más libres que las que se

- En posición inicial: *sentelha* (en port. *centelha* *VV.* 22), *sierraos* (por *cerraos* *Ah.* 52) / *serrado* (*Vi.* 39), *sapato* (lusismo) / *çapato* (*Alf.* acotación entre 14 y 15 y v. 26).
- Interior –entre vocales o entre vocal y consonante–: *nuezes* rima con *meses* (*Alf.* 139-140), *esso* rima con *reso* (por *rezo*, *Va.* 17-18), *Bersabú* (*Sar.* 35).
- Final: *enxadrés* (port. *xadrez* *Alf.* 71, *En.* 133), *pertinás* rima con *pas* (*2Al.* 146-147), *más* rima con *agrá*s (por *agraz*, *Va.* 66-67).

Este mismo seseo lo encontramos cuando el dígrafo -ss- (fonema /s/) equivale a *z*, *ç* o *c + e*, *i* (fonema /θ/)²⁴ como se comprueba en las rimas –siempre dudosas por la posibilidad de ser aproximadas– y en algunas palabras sueltas:

- *sezo* rima con *esso* (*VV.* 37-38), *assima* (*Za.* acotación final, *Di.* acotación final), *passo* rima con *cazo* (*Re.* 7-8).

El fenómeno contrario, pero indicador de la misma confusión, lo encontramos cuando las letras *z*, *ç* o *c + e*, *i* sustituyen a la *s*:

- *rozario* (*Ah.* 149), *prezo* (por *preso*) rima con *excesso* (*Pí.* 113-114), *pagiça* (por *pajiza*) rima con *priça* (*Pí.* 152-153).

cultivarán en siglos posteriores (Teyssier, 2005 (1959): 372) y en otros géneros, no me resisto a utilizarlas para ejemplificar con las debidas reservas.

24 En portugués, *s-*, *-ss-*, *ç* o *c + e*, *i* tienen el mismo valor fonológico (/s/) y, por tanto, las rimas siguientes extraídas de los entremeses compuestos en portugués son perfectas: *confessa* y *tripeça* (*Alm.* 137-138), *moço* y *posso* (*Con.* 81-82).

Otros ejemplos aislados de confusión de sibilantes pueden ser la sustitución de *x* (velar fricativa sorda) por *s* en *xastre* (Sar. 37); o *z* por *x* en *feniz* (por *fénix* Bu. 79), *reloz* (por *relox* Re. 2).

En menor medida, las alternancias se dan también en portugués, pero, en general, con grafías que representan un mismo fonema²⁵:

- Al final de palabra, la letra *s* puede encontrarse en el lugar correspondiente a la *z*, pero ambas letras tienen el mismo valor fonológico en esa posición (fonema /ʃ/): *ves* / *dis* (Neg. 179, 191), *fis* / *fiz* (Sol. 36, 108), *fes* / *fez* (Sol. 50, 111).
- Entre vocales, la *s* y la *z* representan el mismo fonema (/z/), de ahí que a veces aparezca *z* donde cabría esperar *s* o la misma palabra escrita con una u otra letra: *camoesas* / *camoezas* (Neg. 45 / 132), *cazada* (por *casada* Ce. 93) / *caza* (Con. 31, 158) / *casa* (Con. 101), *uzo* / *useiro* (Alf. 39 / Sol. 191 / Alm. 41).

b) Confusión velar fricativa sorda /χ/ y velar oclusiva sonora /g/

De nuevo nos encontramos aquí con un problema derivado de la diferente evolución fonético-fonológica de las dos lenguas peninsulares.

En español, el fonema prepalatal fricativo sonoro /ʒ/ (grafías *j*, *g* + *e*, *i*) se neutralizó con el sordo /ʃ/ (grafía *x*) y, ya en el s. XVI, se velarizó en el actual fonema velar fricativo sordo /χ/ (grafías *j*, *g* + *e*, *i* y -hasta el s. XVIII al menos- *x*).

25 No tengo en cuenta los ejemplos de supuesta confusión fonológica (entre el fonema /z/ representado por la letra *z* o -*s*- y el fonema /s/ representado por las letras -*ss*-, *ç* o *c* + *e*, *i*) en las siguientes rimas por considerarlas imperfectas o aproximadas: *provizo* y *disso* (Con. 128-129), *precizo* e *isso* (Con. 145-146), *casa* y *graça* (Con. 101-104).

En portugués, el fonema palatal africado sordo /tʃ/ (dígrafo *ch*) convergió con el prepalatal fricativo sordo /ʃ/ (grafía *x*) y este se conservó junto con el correspondiente sonoro /ʒ/ (grafías *j*, *g* +*e*, *i*).

Este subsistema fonético-fonológico es, pues, bastante divergente en ambas lenguas y las mismas letras representan fonemas distintos: *ch* (port. /ʃ/ - esp. /tʃ/); *j*, *g* +*e*, *i*, (port. /ʒ/ - esp. /χ/); *x* (port. /ʃ/, /s/, /z/, /ks/, /gs/ - esp. /s/, /ks/, /gs/ y -hasta el XVIII- /χ/); además, hay en español una letra, la *y*, que representa, cuando es consonante, un fonema palatal fricativo sonoro /j/ muy cercano al prepalatal fricativo sonoro /ʒ/. Dadas estas circunstancias, lo extraño sería que no se produjeran confusiones cuando un lusohablante se quisiera expresar en castellano; sirvan de ejemplo las tres letras distintas que Coelho Rebelo utiliza para un solo fonema /χ/ en cinco palabras que ocupan seis versos contiguos: *gamón*, *dixo*, *adajio*, *caxa*, *baraja* (*En.* 68, 70, 72, 73).

De ahí, la gran cantidad de errores gráficos que encontramos en los textos en español del entremesista portugués y que, como en otros casos, unas veces se corrigen y otras, no:

- *g* + *a*, o /g/ por *j* (o *x*) /χ/: *targas* (*Pí.* 68), *sonagas* (*Car.* 14 -corregido-), *gamón* (por *jamón* *En.* 68).
- *gu* /g/ por *j* (o *x*) /χ/: *muguer* (*Va.* 70 -corregido-; *Bu.* 136 -corregido-), *lisongueras* (*En.* 59 -corregido-).
- *g* + *e* /χ/ por *gu* /g/: *plege* (*Ah.* 46 -corregido-) / *pliege* (*In.* 68), *llege* (*Ah.* 47 -corregido-), *sirgero* (por *silguero* *Bu.* 120 -corregido-).
- *gu* por *g* + *a*, o (confusión gráfica)²⁶: algunos ejemplos de esta particularidad se hallan en los textos escritos

26 Según Vázquez Cuesta y Mendes da Luz (1971, I: 368), era corriente en el portugués arcaico, en el llamado periodo fonético de la ortografía portuguesa. Otra equivalencia que se daba tanto en el

en portugués: *empreguada* (Pa. 31), *diguo* (Pa. 104); pero, sobre todo, se dan en los escritos en español: *pagua* (Car. 19) / *paguar* (En. 112 -corregido-), *lle-guare* (Car. 75 -corregido-) / *lleguarse* (Di. 166), *cas-tiguos* (Cas. Título -corregido-) / *castiguar* (Vi. 112 -corregido-).

- *j* por *g* (confusión gráfica): *adajio* (En. 72).
- *y* /j/ por *j* (o *x*) /χ/: *dexo* rima con *festeyo* (Ah. 72-73), *yamás* por *jamás* (Pí. 166, Di. 144 -en Re. 118, *jamás*-).
- *j* - *g* /χ/ por *y* /j/: *ajuno* (Sar. 83, 85), *arajos* (por *arroyos* Bu. 25 -corregido-), *gema* (por *yema* Vi. 63)²⁷.
- La *j* portuguesa /z/ es sustituida por *y* /j/ o /i/, o bien por *i* /i/ en las formas del verbo *ver* -lusismos-: *veya* (En. 195), *veyamos* (port. *vejamos* In. 78, 2Al. 184), *veyo* (Va. 9, Car. 50, Za. 81, Di. 134), *veio* (Ah. 52, 121 -rima con *creo*-, 2Al. 11, 62).

En otros casos, nos encontramos con las mismas variantes gráficas -no fonéticas- que se daban en textos escritos por españoles:

- *x* = *j* (/χ/): *Debaixo* (2Al. acotación entre 207-208 -corregido como *debaxo*-), *embaixador* (-corregido como *embaxador*- Vv. acotación primera), *enxadrés* (port. *xadrez* Alf. 71, En. 133).

portugués como en español de la época es la de *qu* y *c* como se comprueba en los siguientes ejemplos extraídos de los textos castellanos de Coelho Rebelo: *vellaquaria* (Alf. 121), *quabos* (Cap. 29 -corregido-), *Cabedo* (por ultracorrección de *Quevedo* 2Al 78).

27 Podríamos incluir aquí los lusismos (forzados por la rima) *de-seyo* y *vejo* (Ah. 53) que nos sirven para ilustrar la confusión de los fonemas fricativos sonoros /j/ (palatal española) y /z/ (prepalatal portuguesa). Otro ejemplo es el lusismo *peleyar* (port. *pelejar* Va. rúbrica inicial y rúbrica entre 6 y 7).

- $z = c + e$, $i = \zeta$ (/θ/): *desvaziaré* (port. *esvaziar Ah. 134*), *vizino* (en port. *vizinho Car. 78*), *disfarçados* (-corregido como *disfraçado-* Alf. 133).

c) Confusión de líquidas

El dígrafo portugués *lh* se corresponde con el español *ll*; ambos representan el mismo fonema palatal lateral sonoro /λ/. Sin embargo, en el portugués arcaico, existía el dígrafo *ll* como forma geminada de la consonante alveolar lateral sonora /l/²⁸, lo que daba lugar a que, cuando los autores portugueses escribían en castellano, trasladaran a la L2 usos ortográficos de su L1 y confundieran a veces las grafías *l* y *ll* que, en nuestra lengua, no tienen el mismo valor fonético. Así lo advierte Teysier (2005 (1959): 446) en textos de Gil Vicente y así ocurre también en algunos de Coelho Rebelo donde ambas grafías se intercambian provocando confusiones como las siguientes:

- *ll* por *l*: *alleluya* (Cas. 1), *levanto* (Cas. 73) / *levantarte* (Bu. 11) / *levanta* (Bu. 152)²⁹, *dellas* (por *de las Bu. 78* -corregido como *delas-*).

28 Vázquez Cuesta y Mendes da Luz (1971, I: 369). El mismo apellido del autor de los entremeses aquí analizados nos puede servir de ejemplo, pues aparece escrito en la edición de 1658 como *Rebello*. Otros lusismos gráficos que registro en los entremeses castellanos de Coelho Rebelo son los que aparecen cuando se sustituye el dígrafo español *ll* por el portugués *lh*: *sentelha* (-corregido- VV. 22), *ramalhetete* (-corregido como *ramillete-* Cap. 43), *castelhano* (Cas. título -corregido- y 27); o el portugués *nh* por la ñ española: *unha* (por *una 2Al. 17*), *vinho* (Sar. 82 -corregido-), *ruisenhol* (Cas. 107).

29 Teysier (2005 (1959): 478) registra el verbo *levantar* entre los lusismos de vocabulario de Gil Vicente y lo explica a partir del paralelismo entre los verbos portugueses *levar* -arcaísmo castellano también- y *levantar*: al traducir el primero como *llevar*, se crea una forma analógica para el segundo: *levantar*.

- *l* por *ll*: *molera* (por *mollera* *In.* 133, *Vi.* 100), *bolir* (por *bullir* *Ah.* 33), *boliciosos* (corregido como *bolliciosos* *Cap.* 126).

Otras confusiones de líquidas con menor incidencia son el cambio de la alveolar lateral sonora /l/ por la alveolar vibrante múltiple sonoras (/r̄/) -fenómeno corriente en ambas lenguas-: *Bersabú* (*Sar.* 35), *sirguero* (por *silguero* *Bu.* 120); la simplificación de vibrante múltiple: *querán* (*Sar.* 107, 108), *arima* (por *arrima* *Vi.* 159 -corregido-), *bizaro* (*En.* título -corregido-); o la multiplicación de la grafía simple cuando no corresponde: *verré* (por *veré* *Sar.* 61), *rrebate* (*Di.* 120).

d) Labiales *b* / *v*

La confusión de estas dos consonantes, que ya se daba en el latín vulgar, continuó en las lenguas romances de las que aquí nos ocupamos, aunque con resultados distintos. En el castellano medieval, existía la distinción fonológica entre un fonema labial fricativo /β/ procedente de *b* latina y de *v* consonantizada latina, y un fonema labial oclusivo /b/ procedente de *p* latina. La distinción, sin embargo, no era propia de todo el dominio castellano y, a finales del siglo XV, se empezó a perder -frente a otras lenguas romances, como el portugués, que enriquecieron esta diferenciación y convirtieron la labial fricativa en una labiodental /v/-. A partir de entonces, en español ya no estamos ante dos fonemas, sino ante dos realizaciones (alófonos: {b} / {β}) de un mismo fonema /b/ que dependen del lugar que ocupe la consonante: si va entre vocales, tanto la *b* como la *v* se pronuncian como fricativas, no como oclusivas. Así pues, aunque en algunas regiones se mantenía la distinción, la confluencia de los dos fonemas estaba muy extendida en el español del s. XVII, independientemente de que -como en la actualidad- existieran dos variantes articulatorias del mismo fonema /b/ representado bien por la grafía *b* bien por la *v*. Si esta realidad fonético-fonológica y el hecho de que el uso de las grafías no estaba aún reglamentado en el español del XVII

hacia dudar a los hispanohablantes a la hora de escribir, no es nada extraño que provocara el mismo desconcierto u otro mayor en lusohablantes como Coelho Rebelo o los editores de su libro y así se comprueba en los entremeses objeto de este estudio.

En ellos, podemos encontrar las mismas vacilaciones gráficas que en el español general de la época: *volber* / *volver*, *bolar* / *volar*, *atrever* / *atreber*. Sin embargo, si la palabra es muy recurrente, la variante que suele predominar es la que prefiere el portugués: *palabra* / *palavra*, *probar* / *provar*, *escribir* / *escribir*; que, a veces, coincide con la del castellano: *niebe* / *nieve*, *bigüela* / *vigüela*, *investir* / *embestir*. En otros casos, la única opción es la portuguesa: los verbos *haver* y *dever*, el pretérito imperfecto de indicativo de la 1.^a conjugación (*amava*), los sustantivos *vellaco*, *cavallero*, *governador*, siempre aparecen escritos con *v*; *baina* y *Biscaya*, con *b*. En el resto de los casos, la opción escogida es la que comparten ambos idiomas: *vara*, *saber*, *bravo*... Por último, hay palabras que aparecen una sola vez y que lo hacen con la grafía propia del portugués actual: *hiervas* (*Re.* 22), *Alva* (*Pí.* 107), *garavatos* (*Cap.* 14); o bien con la contraria: *alebe* (port. *aleive* *Cap.* 61), *vayo* (port. *baio* *Va.* 83), *esclabo* (port. *escravo* *Car.* 1).

De lo expuesto se deduce que Coelho Rebelo o los editores de su libro caían en las mismas vacilaciones gráficas que los hispanohablantes de la época, que, a veces, aplicaban al castellano de los entremeses los usos del portugués y que también confundían en ocasiones los fonemas bilabial y labiodental a pesar de que la distinción entre ellos se ha conservado en portugués hasta hoy. Dos factores pudieron haber influido en esto último: el escribir en una L2 que aún no tenía fijados los criterios de escritura de una u otra letras que, por otra parte, ya no representaban dos fonemas distintos y el hecho de que tanto Coimbra (donde se editó la obra) como Pinhel (donde nació el autor) están situados más cerca del norte portugués –entre el Miño y el Duero– que también confunde, que del sur que distingue.

e) Velarización del diptongo *ue*

Se trata en esta ocasión de un fenómeno articulatorio no extraño en el castellano de todas las épocas: el desarrollo de la consonante velar /g/ ante el diptongo *ue*, una particularidad que ya en el s. XVI Juan de Valdés censuraba como vulgar y que ha llegado hasta nuestros días como rasgo estigmatizado. Algunos ejemplos extraídos de los entremeses de Coelho Rebelo son los siguientes: *güespede* (Alc. 137), *alcaqüetas* (Pí. 194), *güele / güela* (2Al. 30, 31; Cas. 10; Re. 88; Di. 152).

f) Simplificación de grupo consonántico

A lo largo de la historia de las dos lenguas peninsulares, ha habido una continua pugna entre dos tendencias escriturales ante los grupos consonánticos: por una parte, la simplificación debido a que la pronunciación vulgar ha tendido hacia la reducción; por otra, la reacción culta ha preferido la conservación.

A pesar de que escribe en una época que no escapa a estas inseguridades y de que sus personajes son representativos del estamento social popular que se inclinaría por la simplificación, Coelho Rebelo respeta la opción clasicista en sus obras castellanas. Así, nos encontramos con ejemplos de todos los grupos: *ct* (*doctor* -Alc. 54-, *aflicto* -Cap. 105-), *pt* (*mentecapto* -Cap. título-, *receptar* - «encubrir» Car. 185) / *recepta* (Re. 35, Za. 71, Car. 185-), *mn* (*solemne* -Cap. 47-), *gn* (*ignora* -Sar. 4-), *ns* (*nascido* -Alc. 107-, *sciente* -Alc. 108-, *resuscita* -Cap. 91- / *rususita* -Cap. 112-), *nst* (*instrumento / instromento* -Alf. 154, Vi. 152-).

Solo he localizado cuatro ejemplos de reducción: *comigo* (-lusismo y arcaísmo castellano- In. 40), *presinarse* (Car. 106), *estromento* (Bu. 175), *crítico* (por *críptico* Re. 128). A estos casos, cabe añadir otro que era también bastante común entre los escritores españoles: la simplificación que supone sustituir la letra *x* cuando representa el doble fonema /ks/ por la *s* como se comprueba en *estremado* (Alc. 136, Ah. 82, Car. 41, Vi. 29, 107), *espiró* (Sar. 68) y *espromulgo* (por *excomulgo* Va. 63).

A.3. Metaplasmos

Las alteraciones de palabras por adición, supresión o cambio de lugar de sonidos que he recogido en los entremeses de Coelho Rebelo son las siguientes:

A.3.1. Adición y supresión de sonidos⁵⁰

- Por adición: Prótesis: *enxadrés* (port. *xadrez Alf. 71, En. 133*). Epéntesis: *genelozías* (port. y cast. *gelosias En. 151*), *averá* (port. *haverá Car. 60*), *golotón* (*Za. 112*).
- Por supresión: Aféresis: *por baxo y por riba* (-semilusismo- *Alc. 177*), *horcado* (por influencia de *forca* -corregido- *Ah. 35*), *Cá* (lusismo *Ah. 60*). Síncopa: *pertence* (lusismo *Vi. 67*), *saud* (por *salud* -corregido- *Alf. 64*), *traendo* (*Cap. didascalía de inicio*). Apócope: *primer que* (*VV. 28, Alf. 10*).

A.3.2. Metátesis

Los pocos casos de cambio de lugar de sonidos en una palabra se corrigen a veces: *pormeti* (*In. 24*) / *pormetía* (*Cas. 48*) / *pormetéis* (*Cas. 69*), *disfarçados* (*Alf. 133*); pero no siempre: *presinarme* (*Car. 106*), *viente* (*Va. 87*), *atorpella* (*Re. 110*). Algunas de estas metátesis son lusismos: *disfarçados* (-corregido como *disfraçado*- *Alf. 133*), *apierta* (por *aprieta* *Za. 70*) / *aperta* (por *aprieta* *Car. 184*) / *apiertas* (-corregido como *aprietas*- *En. 214*)⁵¹, *perguntar* (*Alc. 43*).

50 Estos cambios suelen responder a necesidades de metro y rima.

51 *Apierta* se puede interpretar como metátesis o bien como semilusismo al diptongar erróneamente la *e* tónica del portugués *aperta* para trasladar la forma verbal al español.

B. Nivel morfosintáctico

B.1. Morfología

- Errores de género: *segura tu viaje* (Ah. 61), *(un) bofetón (...)* os *la dieron* (Re. 100-101), *al otra vida* (Vi. 72), *un coz* (en port. es masc. Za. 44).
- Errores de número: *su herencia le pretende(n)* (Vi. 19), *darle(s) juramento* (Vi. 49), *¿Quién son?* (Va. 39)³².
- Confusión de artículos: *Ao* (por *al*, Cap. didascalia de inicio), *lo soneto* (por *el*, Bu. 54), *a* (por *la*, Za. 16 -corregido-).
- Formas no apocopadas: *Mucho* por *muy* (arcaísmo cast. In. 81, Cap. rúbrica entre 8 y 9, 12).
- Formas portuguesas: *Cá* por *acá* (Ah. 60); *eia* (por *ea* Cap. 66, 2Al. 193...); *isto* (Vi. 32 -corregido-); *nun* (-en port. *num* contracción de *em* + *um*- Vi. 34 y 39, Za. 78); *pela* (-en port. contracción de *por* + *a* Sar. 2) / *per* (arcaísmo port. Cas. 18, Re. 46) / *pera* (arcaísmo port. En. 62, Za. 108, 132 -corregido-, 171); *se* por *si* (Alc. 7, In. 82, VV. 24...); *só* por *solo* (Cap. 115)³³; *sua* por *su* (Ah. 72 -corregido-, Alf. 37, Pí. 171).
- Lusismos o semilusismos verbales:
 - Auxiliar *tener* por *haber* (se trata de una transferencia por no ser estructura extraña al castellano,

32 El pronombre relativo o interrogativo *quien* fue invariable hasta entrado el s. XVII (Lapesa, 1968: 254). Así se pueden atestiguar ejemplos en el teatro breve del Siglo de Oro (Huerta, 1985: 214 -v. 166-, 318 -v. 8-, 345 -v. 71-). En portugués, sin embargo, se ha mantenido invariable, hecho que ha debido de influir también en que no se halle ningún caso de plural de este pronombre en los textos de Coelho Rebelo.

33 En Alf. 15, aparece la forma española correcta (*solo*), pero el cómputo silábico nos inclina a suponer que, en realidad, el dramaturgo está pensando en el monosílabo *só*.

pero la concordancia con el CD si lo hay no es equivalente en las dos lenguas): *tienes hecho gravísimos pecados* (In. 186), *qué de hurtos tendrá hecho su pluma* (2Al. 70), *¿quién más que ussé, me diga, tiene hurtado?* (2Al. 72).

- Cambio de tiempos verbales (pret^o perf. simple por pret^o imperf. subj.): *como si fueron puntas* (Pí. 56), *como si estuvieron borrachos* (Sar. rúbrica entre 54 y 55).
- Errores en formas verbales³⁴: *veniendo* (arcaísmo cast. Alc. 46, Bu. 166, 2Al. ...; *poderá* (-corregido- Cap. 54), *queren* (2Al. 195), *séntasse* (Cas. rúbrica inicial, -corregido como *séntase*- Vi. acotación entre 7 y 8), *mentió* (en port. *mentiu* Va. 20), *teré* (port. *tereí* Za. 96), *andó* (port. *andou* En. 135); formas del verbo *ir*: *vayse* (Ah. 69) / *vaisse* (por *váyase* Bu. 107 -corregido-), *vay* (-corregidos como *vaya*- Alf. 63, Di. 55), *va* (por *vaya* 2Al. 60, Sar. 9); formas del verbo *ver*: *vía* (por *veía* Alc. 165), *veia* (por *vea* In. 14, 2Al. 73) / *veya* (En. 195), *veyamos* (port. *vejamos* In. 78, 2Al. 184), *veio* (Ah. 52, 121 -rima con *creo*-, 2Al. 11, 62) / *veyo* (Va. 9, Car. 50, Za. 81, Di. 134), *veredes* (arcaísmo cast. Cap. 110), *vendo* (Sar. 31); formas del verbo *haber*: *oviera* (por *hubiera*, en port. *houvera* Alc. 15) / *averá* (port. *haverá* Car. 60) / *averé* (port. *haverei* Bu. 76); formas del verbo *estar*: *estive* (Pí. 157) / *estiviessen* (port. *estivessem* Alc. 45); formas del verbo *santiguar*: *santigoze* (Car. 105) / *me santigo* (Za. 196) / *santiguarme*

34 Aquí se incluyen todas las formas verbales consideradas luisismos o semiluisismos analizadas en el capítulo A dedicado a los rasgos fonético-fonológicos del castellano de Coelho Rebelo.

(Di. 180); formas del verbo *ser*: *so* (arcaísmo cast. Cap. 115, Bu. 89 -corregido-, Vi. 51, 160 -corregidos-, 86), *seias* (por *seas* Pí. 147) / *Seia* (por *sea* Alc. 3).

- Otra particularidad morfológica es el uso de las formas *nadia* / *nadie* por *nada* (Ah. 52, Bu. 193 / In. 77, En. 183). Se trata de una confusión entre los pronombres indefinidos españoles *nadie* / *nada* y los portugueses *ninguém* / *nada* que ya se encuentra en el castellano de Gil Vicente. El parecido entre el español *nadie* y el portugués *nada* fue el causante del problema y dio lugar a que *nadie* se usara con el significado de *nada* y a que apareciera la forma híbrida *nadia* con el significado de ambos pronombres.

B.2. Sintaxis

- Cambios de régimen verbal. Debido a que algunos verbos cambian de regencia en una y otra lengua o que pueden ser transitivos en una e intransitivos en otra y viceversa, o bien por algún desconocimiento de la L2 en este aspecto, encontramos en los textos castellanos de Coelho Rebelo algunas desviaciones derivadas del adstrato de su idioma materno como las que siguen: *conversar _ su muger* (Car. 157)³⁵, *para que no le enseñe / _ ser más cortés* (Cas. 21-22), *temo si huya el (por al) cielo por no hablaros* (Vi. 85), *quien una blanca («moneda») fiarse de nos (por fiarnos) quiera* (Cap. 23)³⁶.
- Infinitivo flexionado. Los ejemplos de infinitivos flexionados en los textos castellanos de los entremeses no llevan morfemas verbales porque están en 1.^a o

35 En port. *conversar + alguém* significa «sondear sus intenciones»; aquí, «intimar».

36 Esta construcción es también incorrecta en portugués.

3.^a persona de singular: *prueba es (...)* / *no morir un ladrón por inocente* (2Al. 12-13), *viendo multitud de gente entrarse* (2Al. 80), *porque ser vuestro (el pie) jurara (yo) todo un año* (Za. 215); *Señor muerto, perdone averme entrado.* / *Perdone ussé también de verme echado* (Di. 147-148); o bien porque el autor no los ha añadido a pesar de que serían necesarios en portugués: *que enseñen a los bosques ser (serem) cantores* (Car. 16); *sospecho* / *querer (quereres tú) suziar (...)* / *el matrimonio sagrado* (Bu. 200-201-202). Este tipo de construcciones absolutas admiten dos opciones en español: si el sujeto del verbo principal no es el mismo que el del subordinado (infinitivo), pero el contexto permite saber cuál es el agente de este último, no se considera una estructura sintáctica agramatical (*prueba es (...)* / *no morir un ladrón por inocente* -2Al. 12-13-); sin embargo, es preferible la segunda opción: construir una subordinada completiva introducida por la conjunción *que* (*prueba es (...)* / *que no muera un ladrón por inocente*). Tan solo en un caso de los expuestos sería obligatoria la segunda opción por ser agramatical la primera: *sospecho* / *querer (tú) suziar (...)* / *el matrimonio sagrado*; como he indicado, en portugués, este infinitivo sería conjugado (*quereres*) y, en español, se sustituiría por la completiva *que quieres*. Solo he encontrado un caso donde el infinitivo tiene manifiesta desinencia verbal: *Yo le he buscado, sí, a fe, / una invención con que pueda / ganarnos la vida* (Ah. 20-22).

- Omisión de preposición *a* con CD de persona. Ya en el XVI, estaba generalizado en el español el uso de *a* delante de los complementos directos de persona o cosa personificada. Sin embargo, esta omisión en el castellano de Coelho Rebelo no se puede atribuir en exclusiva a la influencia adstrática de su lengua materna, pues no era extraña en textos escritos por

españoles como se comprueba en la treintena de casos que se hallan en las obras teatrales breves del Siglo de Oro que Huerta Calvo (1985) recopila. Algunos ejemplos extraídos de los entremeses de Coelho Rebelo: *Dad una limosna, amigo*, / (a) *aqueste pobre cristiano* (Ah. 84-85), *matas* (a) *los hombres* (Ah. 177), *Llamaré* (a) *mi marido* (Cas. 23). También desaparece la preposición *a* en un CI: *¿No le parece* (a) *ussé...?* (2Al. 8).

- Omisión de preposición en la perífrasis de futuro *ir + a + infinitivo*. La ausencia de esta preposición era normal en leonés y en castellano antiguo, ya considerada un arcaísmo en el s. XVII. Por otra parte, en algunas de estas omisiones hay que tener en cuenta la crisis o contracción que, a veces, se produce entre la preposición *a* y la *a* inicial del verbo que sigue. Algunos ejemplos: *iba tapar* (Va. 30), *voy abrirle* (Car. 48), *voy rondar* (Za. 19).
- Omisión de preposición en otras perífrasis verbales. *Avrá _ ser* (Bu. 112), *tengo una burla _ hazer* (Za. 155), *vendrá _ ser* (En. 42).
- Colocación de pronombres átonos. La mayor libertad para colocar los pronombres átonos en portugués es herencia medieval que compartieron las dos lenguas, pero que, en castellano, desapareció (Teyssier -2005 [1959]: 446-); esto da lugar a que, al cambiar Coelho Rebelo de lengua, construya estructuras como las siguientes no del todo extrañas, sin embargo, en el español de la época: *de quien me vos daréis fe* (Alc. 90), *pues della os no tiró cuenta* (In. 41), *¿se* (por *si*) *su ronda (...)* / *me no da de provecho un papahígo?* (2Al. 5)³⁷.

37 En portugués, «cuando la oración es negativa y el adverbio *não* está precedido por una conjunción, el pronombre puede colocarse

C. Nivel léxico-semántico

En este nivel lingüístico, me voy a centrar en las interferencias léxicas del portugués que he localizado en las obras castellanas de Coelho Rebelo. Este tipo de interferencias que llamamos *préstamos* pueden pasar a la lengua meta como adaptaciones fonéticas, como calcos (traducción) o como extranjerismos propiamente dichos, o sea, con la misma forma que tiene en su lengua original. El corpus de lusismos léxicos que muestro a continuación no pretende ser exhaustivo; es tan solo una muestra que, eso sí, se complementa con los ya aparecidos en apartados anteriores y que sirvieron como ejemplo de particularidades fonético-fonológicas o gramaticales. Las adaptaciones que aparecen en los entremeses suelen ser semilusismos, pues, al pretender traducir la palabra al español (calco), el hablante cae en el error de hacer el cambio formal que le atribuye a las características fonéticas de la L2 y da lugar a un término híbrido que reúne características de las dos lenguas sin ser propia de ninguna.

Por último y solo para ilustrar el intercambio de interferencias que se produjo en las dos lenguas utilizadas por Coelho Rebelo en sus obras, expondré algunos de los pocos casos de interferencias en el sentido contrario, es decir, castellanismos en los textos escritos en portugués.

C.1. Extranjerismos

Algemas («esposas» *In.* 152), *bébados* (*Sar.* título -correcto en el índice: *borrachos-*), *cuspe* («escupe» *Va.* 100), *despimos* / *dispais* («desvestir» *Alf.* 112, *2Al.* 45), *engraçado* (*In.* 109, *Bu.* título) / *graça* (*In.* 170), *ler* (*Re.* 63) / *le* (por *lee* -*Vi.* rúbrica entre 16 y 17), *magano* («malicioso» *Sar.* 85),

inmediatamente delante del verbo o entre la conjunción y el adverbio» (Vázquez Cuesta y Mendes da Luz -1971, II: 167-).

ornejar (*Bu.* rúbrica entre 185 y 186 – en esp. *ornear* es un dialectalismo del gallego y del leonés – «rebuznar») / *ornea* (*Re.* 20), *pancada* («golpe» *Ah.* 173), *rapina* («rapiña» *Za.* 231), *solfado* («papel pautado» *Za.* 38), *voltéis* (*In.* 3).

C.2. Calcos

Las traducciones son, normalmente, lexías complejas como las siguientes: *Batir la puerta* (en port. *bater a porta* *Alc.* acotación entre 98 y 99), *Decid, vana calabaza, / si es que no lo sois podrida* (posibles ecos de la expresión portuguesa *cabeça de abóbora e coração de abóbora podre* *In.* 4-5), *por baxo de la hoja* (en port. *por baixo da folha* «un castigo físicamente penoso» *Ah.* 159), *doctor da mula rucia* (en port. *doutor da mula ruça* *Re.* 108). Calcos de locuciones son: *aun bien* (port *ainda bem* «felizmente» *Cap.* 47), *en buena hora* (–no ajeno al cast.– port. *embora* *Pí.* 36), *también no* (port. *também não* «tampoco» *Sar.* 14).

C.3. Adaptaciones

Absolución (en port. *absolvição* *Sar.* 98), *barbatón* (en port. *barbatão* «becerro ya crecido» *Alc.* 123), *carapina* (*carapinha* «cabello crespo de los negros» *Cap.* 120), *desfuela* (en port. *esfolá* «desuella» *Vi.* 114), *escrivén* (port. *escrivão* *Re.* 130, *2Al.* 186), *mesiñas* (por *mezinhas* «remedios caseros» *Ah.* 178), *semella* (en port. *semelha* «semeja» *Di.* 11), *herancia* (port. *heranza* –corregido– *Vi.* 19), *vellaquaría* (port. *velhacaria* *Alf.* 121) / *villacaría* (*2Al.* 97).

C.4. Castellanismos

Por ser muy extraños en los entremeses escritos en portugués, los considero meramente anecdóticos: *peina* (port. *penteia* *Alm.* 60), *reyna* (en port. *rainha* *Alm.* 61 –estos dos castellanismos están forzados por la rima–), *sale* (en port. *sai*

Neg. acotación entre 189-190), *sirandajas* (por cast. *zarandas* Ce. 85).

Aparte de los lusismos y semilusismos analizados hasta aquí, hay otros –a los que solo haré esta ligera mención– que pasan un tanto desapercibidos porque se ocultan, bajo formas españolas, en el metro y en la rima. Se trata de lusismos de los que se sirve al autor para resolver problemas que plantea la escritura en verso. Las métricas española y portuguesa difieren en algunos aspectos y el poeta luso puede, en ciertos casos, recurrir a la portuguesa para componer sus versos en castellano. Así se comprueba en algunos de los versos castellanos de Coelho Rebelo; las grafías no siempre se corresponden con la pronunciación exigida por el verso o la rima y, al hacer el cómputo silábico, percibimos que, para que cuadre, debemos pensar en portugués. Las siguientes palabras o expresiones tienen menos sílabas que las que aparecen escritas debido a que el autor ha pensado en portugués a pesar de escribir en castellano: *viene* (por *vem / vien* Ah. 59), *leyes* (por *leis* Pí. 26), *en buena hora* (por *embora* Pí. 36), *estuviere* (por el semilusismo *estuvier* Vi. 86), *en essa* (por *nessa* En. 72), *quiere* (por *quer* En. 75). Lo mismo ocurre en estos otros ejemplos en los que se hacen sinalefas imposibles en español, pero no en portugués: *llaman_en* (Pí. 67, 184), *atiendan ussedes* (Sar. 118).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (ed) (1942): *Tragicomedia de don Duardos*, Madrid, CSIC.
- Berta, Tibor (2008): «¿Lusismos o arcaísmos castellanos? Sobre la lengua de los dramas castellanos de Gil Vicente», *Acta Hispanica*, 13, 57-74.
- Camões, José (2010a): «Portugal restaurado: del combate político-militar al combate lingüístico en el teatro del siglo XVII», *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto*

- européo*, Kazimierz Sabik y Karolina Kumor (eds.), Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykanskich, Universidad de Varsovia, pp. 131-140.
- (2010b): «La reinención de la figura en el teatro del Siglo de Oro: dos ejemplos portugueses», *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Josefa Badía y Luz. C. Souto (eds.), Anejos de Diablotexto Digital, Valencia, pp. 112-127.
- Camões, José; Rodríguez, José Javier; Reis Silva, Helena (eds.) (2009): *Comédias de Simão Machado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Camões, José; Sousa, José Pedro (org.) (2016): *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro.
- Covarrubias, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*; en línea: Internet Archive Digital library.
- Cunha, C.; Cintra, L. (1985): *Breve gramática do português contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.
- Fernández García, M^a J. (2004): «Comunicación y bilingüismo en el teatro portugués del siglo XVI», *Gil Vicente: clásico luso-español*, Fernández García, M^a J.; Pociña López, A. J. (coord.), Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 233-265.
- García Jiménez, M^a L. (1992): «El “castellanismo” en portugués», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, T. I, Madrid, Pabellón de España, pp. 1031-1041.
- Gloël, M.; Vivar, P. (2020): «La defensa de la lengua propia en un contexto de diglosia literaria en Cataluña, Portugal y el Reino de Valencia en los siglos XVI y XVII», *Boletín de Filología*, Tomo LV, n.º 1, pp. 273-296.
- Huerta Calvo, J. (1985): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.
- Lapesa, Rafael (1968): *Historia de la lengua española*, Madrid, Esclicer, 7.^a ed.
- Menéndez Pidal, R. (1942): *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa Calpe.

- Osório, João de Castro (1941): «O pretenso bilinguismo da literatura portuguesa», *Ocidente*, Lisboa, pp. 81-90.
- Real Academia Española (2021): *Diccionario de la lengua española*, Edición del Tricentenario en línea, _RAE – ASALE
- (2021): *Corpus diacrónico del español (CORDE)* en línea (rae.es)
- Teyssier, Paul (2005): *A língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (traducción de *La Langue de Gil Vicente*, 1959).
- Valdés, Juan de (1976 [1535]): *Diálogo de la lengua*, Madrid, Clásicos Castalia.
- Vázquez Cuesta, P. (1981): «O bilingüismo castelhano-português na época de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XVI, París, pp. 807-827.
- (1988): *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América (es traducción de *La lengua y la cultura portuguesas en el siglo del Quijote* (1986)).
- Vázquez Cuesta, Pilar, Mendes da Luz, M.^a Albertina (1971): *Gramática portuguesa*, 2 vols, 3.^a ed., Madrid, Ed. Gredos.

Dos entremezes espanhóis aos portugueses: traduções, versões, adaptações¹

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS²

O género do entremez alcançou uma grande popularidade no Século de Ouro, onde era representado entre os atos ou *jornadas* da *Comedia Nueva*. Junto dele, loas, bailes, xácaras e mogigangas constituíam o repertório de um teatro breve e complementar à peça principal que impedia que o palco ficasse vazio e fazia da representação um espetáculo completo. Contudo, não se tratava de um teatro menor ou secundário, como prova o facto de ter sido cultivado por autores que destacaram noutros géneros, caso de Quevedo, com treze entremezes³, ou de Cervantes (*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615), mas sobretudo pelos mesmos dramaturgos que escreviam comédias, tragédias e tragicomédias,

1 Este trabalho participa no projeto de investigação *Entremezes ibéricos: inventariação, edição e estudo (ENTRIB)*, financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) e fundos FEDER (Programa Operacional Regional de Lisboa), PTDC/LLT-LES/32366/2017.

2 Universitat de València.

3 *Bárbara, Diego Moreno, La vieja Muñatones, Los enfadosos, La venta, La destreza, La polilla de Madrid, El marido fantasma, El marión, El caballero de la Tenaza, El niño y Peralvillo de Madrid, La ropavejera y Los refranes del viejo celoso* (Ed. Arellano e García Valdés, 2011).

isto é, Vélez de Guevara⁴ ou Moreto⁵ e Calderón⁶, cujo teatro breve coincide no tempo e situa-se entre 1655 e 1664 (Lobato, 2003: I, 102-103). Desse elenco surgiriam também especialistas como Jerónimo de Cáncer⁷ e Luis Quiñones de Benavente, que converteu em habituais a música e as canções e reuniu quarenta e oito peças em *Jocoseria. Burlas, veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos* (1645), aprovado por Vélez de Guevara.

Mas os entremeses não só interessaram aos autores, que contribuíram a criar uma fórmula composta por personagens arquetípicas e situações cómicas tipificadas que podiam chegar a roçar o absurdo sem perder a sua vocação de entretenimento⁸.

4 *La burla más sazónada, La sarna de los banquetes, Los atarantados e Antonia y Perales* foram publicados a título póstumo em *Flor de entremeses* (1657) (Lobato, 2003: I, 102).

5 Escreveu três loas, oito bailes e vinte e cinco entremeses; entre eles, *El retrato vivo, La reliquia. El aguador, El vestuario, La campanilla* ou *Doña Esquina* (Ed. Lobato, 2003).

6 O corpus dos seus entremeses ainda não foi fixado com certezas: Rodríguez Cuadros e Tordera (1982) editaram vinte e quatro peças breves (entremeses, xácaras e mogigangas), mas Lobato (1989) fala de quarenta e uma, entre as seguras e as atribuídas. Sabemos que são de Calderón entremeses como *La casa holgona, La plazuela de Santa Cruz, La pedidora, La franchota, El dragoncillo, El toreador, Los instrumentos, El desafío de Juan Rana e Las Carnestolendas*. Foram publicados em várias coleções, como *Donaires del gusto* (1642), *Entremeses nuevos* (1643), *Ramillete gracioso* (1643), *Teatro poético* (1658) e *Floresta de entremeses y rasgos del ocio* (1681).

7 *Este lo paga (Laurel de entremeses varios, Zaragoza, 1660), El cortesano (Tardes apacibles de gustoso entretenimiento, repartidas en varios entremeses y bailes entremesados escogidos de los mejores ingenios de España, Madrid, 1663), Los Putos (Ociosidad entretenida, en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España, Madrid, 1668), La visita de cárcel* (1655) ou *El portugués (Vergel de entremeses, Zaragoza, 1671)*.

8 No caso de Moreto, Lobato (2003: I, 103), vincula três quartas partes de um total de vinte e cinco dos seus entremeses ao tipo do «entremés de burlas», fala de «series temáticas» e estabelece (I, 37-62)

É claro que também foram do gosto do público, como evidencia a proliferação deles numa dramaturgia que elevou a preceito a sentença de Lope de Vega no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): «porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48)⁹, fazendo do aplauso o padrão para medir o sucesso dos géneros teatrais.

Assim sendo, a sua passagem para a imprensa foi outra das evidências da sua importância, observada pelos livreiros e impressores — movidos, sem dúvida, por critérios comerciais —, já que curiosamente os dramaturgos não se preocupam com a publicação do teatro breve¹⁰. O primeiro volume que contém um entremez, anónimo — *El maestro de escuelas* —, é *Doze comedias famosas, de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, publicado em Barcelona em 1609; mas esse mesmo ano, na *Primera parte* das comédias de Lope consta «con doze entremeses añadidos», e continua na *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores, con sus loas y entremeses...* (1612), na sétima (1617) e na oitava parte (1617), «Con Loas, Entremeses y Bailes».

O êxito dessas edições motivou a recopilação de entremeses em coleções próprias, separados já das comédias, como acontece com *Entremeses nuevos, de diversos autores* (Zaragoza, 1640, por Pedro Lanaja y Lamarca). Além desta cidade, Madrid e Pamplona destacaram na publicação de entremeses

uma morfologia de tipos e assuntos. Veja-se também Lobato (2006: 275), onde reitera a presença de «personajes-tipo» e alude a uma «fuerte mecanización sobre la que reposa en buena parte el efecto cómico de estas piezas» e a uma «relativa unidad de sus acciones y de sus funciones».

9 Ed. García Santo-Tomás (2006).

10 «En vista de que era tan general entre los escritores de toda clase el componer entremeses, es sorprendente que relativamente pocos se preocupan por darlos a la estampa» (Bergman, 1970: 31).

(López Martín, 2012: 7)¹¹. Começam as antologias de entremezes e bailes «escogidos de los mejores ingenios de España»¹², com títulos como «Floresta», «Manojito», «Ramillete», «Vergel», «Laurel», «Flor» ou «Verdoses» para dar ideia da novidade das peças, aos quais se iam acrescentando adjetivos como «famosos», «mejores», «conocidos» ou «nuevos», dado que a comichade era sempre sustentada pela burla e o engano, isto é, podia variar a forma, não o fundo.

O teatro espanhol do Século de Ouro chega a Portugal, onde não precisará de ser traduzido¹³, razão pela qual será representado pelas mesmas companhias de comediantes que atuam no resto da Península. Escritores lusos como Jacinto Cordeiro ou Juan de Matos Fragoso, estabelecidos em Lisboa e Madrid respetivamente, escrevem em castelhano (Ver Álvarez Sellers, 2020a), enquanto que Manuel Coelho Rebelo utiliza ambas as línguas em *Musa entretenida de varios entremezes* (Coimbra, 1658; Lisboa, 1697). No entanto, encontrámos entremezes em português em coletâneas dos séculos XVII e XVIII, que mostram que o género cómico seguirá um caminho diferenciado do resto do teatro importado.

O riso precisa da comunhão com o espectador para poder ter efeito e, ao contrário do que acontecia com os assuntos de comédias ou tragédias, provavelmente as piadas em espanhol nem sempre podiam ser percebidas em toda a sua dimensão. Seja como for, o resultado foi a criação de um *corpus* de

11 Em Madrid e Pamplona publicar-se-á o entremez *El día de comedias* associado ao nome de José de Figueroa.

12 Além da citada, de Quiñones de Benavente, outros célebres entremezistas tiveram coleções próprias: *Donaires de Tersícope* (1663) de Vicente Suárez de Deza, *Sainetes y entremeses representados y cantados* (1674) de Gil López de Armesto e *Alegría Cómica* (1702) de Francisco de Castro.

13 É no século XVIII que encontramos traduzidas para português obras de Moreto (*O desdém contra desdém*, 1791; *Quando a mulher se não guarda guardalla não pode ser*, 1792) ou Calderón (*Ninguém fie o seu segredo*, 1797). Ver Álvarez Sellers 2019 e no prelo-b.

entremezes em português cheios de estudantes, peraltas, ratos, velhotes, vilões ou mesmo freiras¹⁴, tipos cômicos que transitam por espaços locais utilizando também armadilhas ou disfarces com fins lucrativos, assentando a sua comicidade, como os entremezes espanhóis, na manipulação e no artil.

Houve, porém, uma diferença substancial: estes entremezes são anónimos e não foram objeto de estudo crítico até há bem pouco tempo¹⁵. A sua aparição desvela conexões inegáveis com os entremezes em castelhano, mas nem sempre se trata de uma tradução, existem também versões e adaptações, e vamos tentar mostrar cada um destes supostos¹⁶.

Prova da vigência dos entremezes espanhóis em Portugal é que mais de um século separa *El día de compadres* de 1664 da sua primeira tradução portuguesa em 1772, na qual foi necessário adaptar alguns nomes e lugares — passar de Madrid a Lisboa — por razões linguísticas e culturais, mas também sociais, já que era preciso superar uma censura muito estrita, como consta nas licenças¹⁷. Existem duas edições portuguesas (Lisboa, 1772, na oficina da Viúva de Ignácio Nogueira Xisto, «Com licença da Real Meza Censoria»; Lisboa, 1794, na oficina de António Gomes, «Com licença da Real Meza da Comissão geral sobre o Exame, e Censura dos Livros»), ambas anónimas, enquanto o entremez espanhol é atribuído a dois autores, o Maestro Manuel de León Marchante ou Merchante e José de

14 Ver Camões (2014; 2017).

15 José Camões, da Universidade de Lisboa, iniciou a edição dos entremezes portugueses no quadro do citado projeto ENTRIB – Entremezes Ibéricos.

16 Concordamos com Sousa e Marques (2021: 304): «Also, being a very ‘malleable’ genre, the *entremez* is prone to a variety of adaptations, translations and other kinds of appropriation».

17 Em 1771 não se autorizou a publicação do *Entremez dos dous Lacaios*, e em 1772 a de *Musa Jocosa*: «Acusados de frivolidade, ausência de méritos artísticos, despreocupação moral, contaminação pelos habituais procedimentos do teatro espanhol» (Resina Rodrigues, 1987: 276).

Figuroa¹⁸, embora nos inclinemos a pensar — como Cotarelo (1919: 189) — que é do primeiro deles, pois aparece com o seu nome na primeira edição em *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas de diversos autores*, segunda parte (Madrid, 1664, por Domingo García Morrás, pp. 73-83) e depois em *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro Don Manuel de León Marchante* (I, 1722, pp. 412-418; II, 1733, ambos os tomos em Madrid, por Gabriel del Barrio).

A tradição da quinta-feira de compadres era conhecida em Espanha e em Portugal: é o «antepenúltimo antes de las Carnestolendas» (*Diccionario de Autoridades*) e precede à «quinta-feira de comadres», isto é, à imediatamente anterior à terça-feira de Carnaval, em que as amigas combinavam para lanchar. As personagens do alcalde, Zumaque e Perico passarão a ser «um juiz da ventena», «um estudante» e «um peralta» e são suprimidos os músicos, que costumavam amenizar muitos entremezes espanhóis, dado que havia dois finais favoritos: em baile ou à pancada. Mas o assunto é o mesmo: é dia de compadres e Zumaque e Perico — ou o estudante e o peralta — aguardam a chegada de outras personagens para tentar aproveitar o seu lanche: um alcalde vilão — «figura entremesil por excelencia» (Bergman, 1970: 36) — ou um juiz e a sua mulher, um fidalgo pobre e D. Cosme, que se aproxima com a escusa de tirar o

18 Indica-se abaixo do título que é de D. Joseph de Figuroa em *Floresta de entremeses y rasgos del ocio a diferentes assumptos de bayles y mogigangas. Escritos por las mejores plumas de nuestra España* (Madrid, 1691, por Antonio de Zafra, pp. 95-105) — segundo consta em García Valdés (1985: 24) e em «Colecciones de entremeses que contienen mojigangas» (Buezo, 2005: 53) — e na sua reimpressão em *Manojito de entremeses a diferentes assumptos de bayles y mogigangas. Escritos por las mejores plumas de nuestra España* (1700, Pamplona, por Juan Micón, pp. 85-95). No seu *Catálogo* (1860), Barrera y Leirado mantem a dita atribuição, embora assinale também a inclusão do entremez nas *Obras poéticas póstumas* (vol. I) do Maestro León Marchante.

pó dos fatos e pede deste modo dinheiro emprestado. É ele quem repara que «anda un bravo gorrista por el Prado» (v. 72)¹⁹ e, quando o alcalde vê a Zumaque e Perico, manda atar o primeiro, que não consegue comer mais que um ovo na cara atirado pela mulher. Finalmente, aparecem outras personagens que pedem que o desatem e acabam cantando (Ver Álvarez Sellers, 2020b).

Caso diferente é o da «campainha encantada», onde estamos perante um entremez de um dramaturgo famoso, *La campanilla* (anterior a 1661),²⁰ de Agustín Moreto, e outro português anónimo, *A campainha encantada*, conservado numa coletânea de finais do século XVII ou princípios do século XVIII, que desenvolvem de forma diferente uma mesma anedota procedente provavelmente do folclore:²¹ um casal de

19 Ed. Nunes e Álvarez Sellers (2019). «Gorrista» ou «Gorra» é a pessoa intrometida que tenta, sem ser chamada, comer ou beber num festim alheio sem ser convidada (*DA*), mas o tradutor português não percebe o matiz e associa-o à moda de chapéus da peça de roupa:

PERICO: Ya sé
que sois gorra perdurable,
pero no todas son ciertas. (vv. 12-14)

PERALTA: Bem sei
que sabes viver à moda,
porém nem tudo sai certo. (vv. 12-14)

E traduz «gorrista» por «estudante»:

D. COSME: Con la merienda es menester cuidado,
que anda un bravo gorrista por el Prado. (vv. 71-72)

D. COSME: Com a merenda haja muito cuidado,
que um Estudante vejo disfarçado. (vv. 75-76)

20 Moreto indica os atores que vão fazer os papéis principais, o que permite intuir a data de representação do entremez (Lobato, 2003: I, 23).

21 No *Motif-Index of Traditional Folk-Literature* de Thompson, encontramos: *D1210 Magic musical instruments*; e, na secção dedicada às funções dos objetos mágicos (*D1300-D1599*), aparece: *D1360 Magic object effects temporary change in person*. Assim mesmo, este motivo

vilãos serve-se de uma campainha com a qualidade de deixar suspensos todos quantos a escutam para tratar de desfrutar de um lanche alheio, mas a mulher decide enfeitiçar também o marido, embora com propósitos diferentes. Finalmente, todos ficam desencantados e acabam por cantar.

O motivo do objeto mágico aparece noutras peças do género, como *Las brujas fingidas y berza en boca*, atribuído a Quiñones de Benavente, onde se faz crer ao criado bobo de um velhote (*vejete*) que se colocar uma couve na boca se tornará invisível, e em *Las brujas* de Moreto um unguento possui a propriedade de tornar invisível e imortal um alcaide parvo. Vemos também em ambos os textos das campainhas a personagem do «gorrón de meriendas» (Lobato, 2003: I, 109), que poderíamos traduzir como o «ladrão de lanches», presente em mais de uma dezena de obras,²² e também nos entremezes do dia de compadres de que falámos. Mas nas campainhas a mulher encanta também o marido em sinal de escarmento para poder lanchar tranquila, acrescentando assim à trama o tema do «burlador burlado», outro recurso habitual do género.

O entremez português tem maior extensão, recria-se nos diálogos rústicos e às vezes grosseiros do casal de vilãos e adiciona a infidelidade da mulher — semelhante à Constança do *Auto da Índia* de Gil Vicente —, a qual tinha amores com o Trapilho, dono da campainha, ausente do entremez espanhol. No entanto, talvez o aspeto mais distante entre ambos os entremezes seja as alusões à festa da abadessa, que na

está também incluído na secção D1950-D2049 *Temporary magic characteristics*, onde figura D1960 *Magic sleep*.

22 *Entremés famoso del estudiante* de Quiñones de Benavente, *El hambriento* de Moreto, *La burla más sazónada* e *La sarna de los banquetes* de Vélez de Guevara, *El convidado* de Calderón, *El sargento Ganchillos* de Avellaneda, *Los burlados de Carnestolendas* de Francisco de Castro, *El detenido don Calceta* de Matos Frago e outros anónimos como *La parida* ou *El Hambriento*, atribuído por Urzáiz (2002: 25-26) a Vélez de Guevara (Lobato, 2003: I, 109-110).

tradição espanhola entroncariam com o «galán de monjas» (Gómez, 1990), a «monja enamorada» (Navarro, 2010) e as sátiras contra as freiras, frequentes sobretudo na literatura medieval (Rubio Arquez, 1993), mas que não se conservam nos entremezes. Exatamente o contrário do que acontece no teatro breve lusitano, que fala de uma vida conventual onde eram frequentes os amores entre freiras e galãs, mas também entre freiras e frades, como vemos em *Entremez verdadeiro*, *Os amantes nas grades das freiras*, *Entremez dos frades* ou *Entremez da freira mouca*.²³

Portanto, estamos perante um caso de duas versões diferentes de um mesmo motivo ou anedota: coincidem no objeto mágico empregado e na sua finalidade, assim como nas situações iniciais,²⁴ mas depois escolhem caminhos diferentes de

23 José Camões (2014: 10-11) localizou alguns volumes manuscritos inéditos com entremezes: o Cod. 50-I-35 (Biblioteca da Ajuda), com vinte e um entremezes, seis de tema freirático (*Entremez verdadeiro* (ff. 5-12); *Entremez dos Frades* (ff. 13-20); *Entremez das Freiras* (ff. 22-26); *Entremez do Noivo* (ff. 26-30v); *Entremez de seis figuras sobre os amantes nas grades das freiras* (ff. 95-96v); *Entremez de sete figuras* (ff. 101-105v)); o códice CF D-6-22 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), onde aparecem três (*Entremez de Ana Gil* (ff. 103-106v); *Entremez da Freira* (ff. 212v-216); *Entremez do Freirático* (ff. 216v-219v), e, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o nos Manuscritos da Livraria, o ms. 109 (PT/TT/MSLIV/0109), que recolhe dois entremezes de monjas (*Entremez dos Frades* (ff. 71-80v); *Entremez do Estudante Freirático* (ff. 125-130)), e o ms. 211 (PT/TT/MSLIV/0211), onde encontramos o *Entremez da Freira Mouca* (ff. 170v-178v).

24 Entra «o Primeiro Galã em véstia, e o Alfaiate com tisoura grande e casaca nas mãos» (f. 297c) ou «don Braulio – «un galán / de medio relieve» (vv. 51-52) segundo Manuela – «en jubón, y un sastre poniéndole la ropilla u ongarina» (p. 586) «porque le espera / la procesión de esta tarde» (vv. 54-55), enquanto que o português indica sem receio que se enfeita para visitar uma abadessa, já que as freiras são «matreiras» (f. 297c). Depois «Sai ua Dama e o Segundo Galã seguindo-a» (f. 297c), «Salen el galán y la dama, él con una bolsa» (p. 587), mas o desenvolvimento também difere, dado que se invertem os papéis: o galã português pede um abraço e a dama de Moreto pede dinheiro. O resto é diferente: Moreto

acordo com a tradição espanhola ou portuguesa — que inclui o tema freirático — procurando a familiaridade com o espectador a fim de potenciar, e não por arte de magia, os efeitos cômicos das personagens e o seu contexto (Ver Álvarez Sellers, 2017).

As burlas com a comida foram, sem dúvida, um dos assuntos mais populares, como vimos nos entremezes dos compadres e das campainhas, e como ratificam os entremezes dedicados aos criados gulosos cujo amo envia com alimentos que quer oferecer como presente, mas como conhece a glotonaria deles, ata-lhes as mãos às costas ou em cruz para que não consigam comer. Porém, o engenho dos serventes e a mútua colaboração fazem do senhor o «burlador burlado» e, finalmente, será ele o enganado e, às vezes, até o espancado.

A história dos gulosos, contada em português, espanhol e catalão, recorre toda a Península e chega até ao Novo Mundo. Existem dois manuscritos na Biblioteca Nacional em Madrid intitulados *Los golosos* (15403/1 e 14516/29), atribuídos tanto a Luis Quiñones de Benavente como a Jerónimo de Cáncer (García Lorenzo, 2019: 123), como acontece também com *Los golosos de Benavente* incluído em *Once entremeses* (Madrid, 1659, por Andrés García de la Iglesia), mas o editor considera que é de Cáncer (García Lorenzo, 2019: 124-125); no século XVIII publica-se o anónimo *Entremés de Perico y Marina, por otro título Los golosos* (solto, Sevilha, Imprensa Real, s.a.);²⁵ em *Floresta de entremeses y rasgos de ocio* (Madrid, 1680, Viuda de Joseph Fernández de Buendía) e em

continua com «dos valientes» que discutem e ficam enfeitiçados quando cruzam as espadas e, finalmente, entram D. Elena e D. Rapia dispostas a lançar enquanto esperam D. Roque, que prometeu vir «con música compuesta / de arpa y guitarra» (vv. 116-117). No entremez português entra um vilão (f. 298b) que anda perdido e confessa à Segunda Dama levar um recado para o convento; e por último o Trapilho, amante da vilã protagonista e dono da campainha.

25 Agradeço ao Prof. Abraham Madroñal, da Université de Genève, a cedência do texto.

Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro Don Manuel de León Marchante, I (1722) — onde consta também *El día de compadres* (I, pp. 412-418) — publica-se *Los pajes golosos*, do Maestro León Marchante. Com este último título aparece em 1793 um entremez anónimo no México, mas não se trata do mesmo (Madroñal, 2017). Recentemente foi descoberto no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um manuscrito (Ms. Livraria 109) (Madroñal, 2017: 330) que contém um novo testemunho em espanhol com Perico e Marina e outro em português sem eles, *Entremez dos golosos*, mas os textos são muito semelhantes.²⁶ Por último, temos duas versões escritas na variante maiorquina do catalão, *Los golosos* (Ms. 1108, ff. 40v-42v., Biblioteca Pública de Mallorca)²⁷ e *Entremès de dos golosos* (Ed. Serrà Campins, 1971), com a particularidade de incluir freiras como destinatárias dos presentes.

Todos os entremezes acabam por dar pancada, seja ao amo, como acontece em *Los golosos de Benavente* de Cáncer, *Entremés de Perico y Marina*, por otro título *Los golosos* (Sevilha) e *Los golosos* tanto em português como em castelhano da Torre do Tombo; seja aos criados, como em *Los pajes golosos* descoberto no México, *Los golosos* e *Entremès de dos golosos* maiorquinos e *Los pajes golosos* de León Marchante. Este último acrescenta a chegada dos músicos, ausente dos restantes, embora Llorenç também cante para concluir o *Entremès de dos golosos* (Ver Álvarez Sellers, no prelo a).

Apesar da multiplicidade dos testemunhos, a anedota dos gulosos é basicamente a mesma, e algumas subtis diferenças no desenvolvimento dela ou as mudanças de nome entre as personagens não impedem reconhecer o assunto nem apagam

26 Agradeço ao Prof. José Camões, da Universidade de Lisboa, a cedência de ambos os textos.

27 Ed. Álvarez Sellers, no prelo. Serrà Campins (1995: 62-63) indica que os ff.1-24 e 33-42, de 240x195 mm., são de uma mão da primeira metade do século XVIII e os ff. 25-32, de 210x150 mm., são de uma outra mão da segunda metade do século XVIII.

a impressão de estar perante uma tradição ibérica que partilha motivos de riso que exprime em línguas diferentes mas que deviam ter idêntico efeito no público de distintas partes da Península.

O sucesso do género é evidenciado pela necessidade de ser traduzido atendendo as demandas dos espectadores e talvez dos leitores, que precisavam de compreender as piadas na sua língua original, facto que não afetava às comédias e tragédias. Trate-se de traduções, versões ou adaptações, é claro que existe uma linha contínua entre os entremezes espanhóis e os entremezes portugueses, mais uma mostra das conexões literárias que fizeram da cultura um exemplo de iberismo.

BIBLIOGRAFIA

- Álvarez Sellers, María Rosa (2017). «Música, magia y risa: el entremés de *La campanilla* de Moreto y *A campainha encantada*, entremés anónimo portugués», *Teatro español y teatro europeo: relaciones bilaterales. Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, pp. 137-160.
- , (2019). «La polémica sobre el teatro barroco en España y Portugal en el siglo XVIII», *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo*, António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu, Mariela Insúa (eds.), New York, IDEA/IGAS, pp. 209-232.
- , (2020a). «Dramaturgos portugueses en la corte hispánica: Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Fragoso», *Ámbitos artísticos de ocialidad en los Siglos de Oro*, Elena Martínez Carro, Alejandra Ulla Lorenzo (eds.), Kassel, Reichenberger, pp. 35-56.
- , (2020b). «El entremés de *El día de compadres* y su versión portuguesa: *Novo entremez de dia de compadres*», *Como el camino empieza. Palabra e imagen para Perfecto E. Cuadrado*, Antonio Bernat, Almudena del Olmo Iturriarte, Francisco J. Díaz de Castro, Maria de Lourdes Pereira (eds.), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, Colección Medio Maravedí, pp. 29-44.

- , (no prelo-a). «Entremezes ibéricos: o riso em diferentes línguas. *Los golosos* percorrem Portugal, Castela e Maiorca e chegam até ao Novo Mundo», *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas*. Associação Internacional de Lusitanistas.
- , (no prelo-b). «The Theatre of Agustín Moreto in Portugal in the Eighteenth Century», *Journal of Romance Studies*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Anónimo (1971). *Entremès de dos golosos*, em Antoni Serrà Campins, *Entremesos mallorquins del segle XVIII*, Barcelona, Edicions 62, pp. 75-87.
- Anónimo (no prelo). *A campanha encantada, Teatro de Autores Portugueses do Século XVIII*, José Camões (coord.). Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- Anónimo (no prelo). *Entremés de Perico y Marina, por otro título Los golosos*, solto, folheto, Sevilha, Imprensa Real, s.a. (s. XVIII), ed. Abraham Madroñal.
- Anónimo (no prelo). *Los golosos*, Ms. 1108, ff. 40v.-42v., Palma de Mallorca, Biblioteca Pública de Mallorca, ed. María Rosa Álvarez Sellers.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (consultado em 25/10/2021).
- Bergman, Hannah E. (ed.) (1970). *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia.
- Buezo, Catalina (2005). *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, vol. II.
- Calderón de la Barca, Pedro (1982). *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros e Antonio Tordera, Madrid, Castalia.
- , (1989). *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger.
- Camões, José (2014). «Comunicação freirática», *Sinais de cena*, 22, dezembro, pp. 9-14.

- , (2017). «Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma», *Serenísima palabra*, Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini, Andrea Zinato (eds.), Venecia, Edizioni Ca'Foscari, Biblioteca di Rassegna Iberística 5, pp. 417-426.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1919). «Los hermanos Figueroa y Córdoba: dramáticos españoles del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 6, pp. 149-191.
- García Lorenzo, Luciano (2019). «De ediciones y autorías: *Entremés de los golosos de Benavente*, de Jerónimo de Cáncer», *Atalanta*, n.º 7/2, pp. 126-130.
- García Valdés, Celsa Carmen (1985). *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Gómez, Jesús (1990). «La tradición literaria del galán de monjas», *Edad de Oro*, 9, pp. 81-91.
- León Marchante (Maestro León), Manuel de (2019). *El Día de Compadres / Día de Compadres - Entremezes ibéricos dos séculos XVII e XVIII*, Ariadne Nunes, María Rosa Álvarez Sellers (eds.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Lobato, María Luisa (2006). «Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón», *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere (eds.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 267-287.
- López Martín, Ismael (2012). «Las colecciones de entremeses en el Barroco español», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 1-17.
- Madroñal, Abraham (2017). «Los pajes golosos, un entremés novohispano del siglo XVIII inédito y desconocido», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, n.º 5.1, pp. 327-344.
- Moreto, Agustín (2003). *La campanilla*. In *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger; vol I: Estudio, pp. 1-134; vol. II: Edición crítica, pp. 582-591.

- Navarro Durán, Rosa (2010). «La monja enamorada», Biblioteca Virtual Universal, (consultado 24/10/2021), sem paginação.
- Quevedo, Francisco de (2011). *Teatro completo*, Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés (eds.), Madrid, Cátedra.
- Real Academia Española (1990). *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos.
- Rodrigues, Maria Idalina Resina (1987). «Fortuna e infortúnios de Lope de Vega em Portugal (1580-1870)», *Estudos ibéricos. Da cultura à literatura. Séculos XIII a XVIII*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, pp. 237-285.
- Rubio Arquez, Marcial (1993). «La sátira contra las monjas en la Edad Media castellana», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), Lisboa, Cosmos, pp. 343-346.
- Serrà Campins, Antoni (1995). *Entremesos mallorquins*, Barcelona, Barcino.
- Sousa, José Pedro; Marques, Andresa Fresta (2021). «The Nutcrackers: Iberian Variations on a Short Farce», *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*, Esther Gimeno Ugalde, Marta Pacheco Pinto, Ângela Fernandes (eds.), Liverpool, Liverpool University Press, pp. 289-308.
- Thompson, Stith (1955-1958). *Motif-Index of Traditional Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 6 vols.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Vega, Lope de (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra.

O casamento em Portugal à luz do teatro de cordel do século XVIII

LUÍS MANUEL TARUJO

Para além de uma instituição de cariz jurídico subordinada ao poder da Igreja, o casamento no Ocidente setecentista afirma-se vinculado a condicionalismos socioeconómicos e políticos próprios da época em que ocorre, contribuindo significativamente, e deste modo, para a construção de uma autêntica história das mentalidades. O Estado promoverá o casamento como forma de preservar a ordem social, já que considera a família como uma célula imprescindível, pois ela garante a formação dos futuros cidadãos, que terão de seguir os princípios estabelecidos socialmente. Por outro lado, as razões económicas condicionam o casamento, tido como salvaguarda do património familiar. A Igreja detém, igualmente, neste contexto, um papel fundamental no estabelecimento de regras de conduta baseadas em preceitos bíblicos, garantindo a satisfação da monogamia como valor moral e dos papéis que cada membro do casal deve observar.

Como se sabe, as relações sociais começam, em Setecentos, a sofrer profundas alterações advenientes dos modelos iluministas que cada vez mais se impõem, causando um inquestionável impacto nas formas de união matrimonial. De entre estas, uma das mais importantes foi, sem dúvida, a que defendia o livre arbítrio dos noivos. A literatura de cordel, mormente o seu teatro, afigura-se como uma prova viva destas mudanças. Foi com este objetivo que decidimos, ainda que sucintamente, analisar um conjunto de folhetos de cordel que ilustram, na perfeição, uma verdadeira «revolução» na forma como as pessoas encaram a união matrimonial. Por outras palavras, e de acordo com uma destacada personagem dos folhetos de cordel que cotejámos, a união matrimonial deveria

resumir-se ao seguinte: «(...) ifto de cazamentos devem ter trez coizas, a primeira, he a boa eſcolha, a ſegunda, ſer falado, a terceira, logo feito».¹

Os folhetos analisados preferem tratar com mais acuidade a fase prévia ao enlace matrimonial, uma vez que esta permite potenciar o jogo amoroso que se consubstancia em intrigas bastante interessantes e variadas. A tensão provocada por discussões acerca da liberdade de escolha do parceiro é, por exemplo, um aspeto bastante trabalhado e certamente do agrado do público. Conscientes desta realidade, os dramaturgos apostavam em intrigas genericamente semelhantes, o que faz com que os textos aparentem alguma monotonia temática que tentamos desmistificar com a presente reflexão. Torna-se fulcral sublinhar que da vida marital estavam, de facto, ausentes as paixões incontroláveis, a vida no fio da navalha, a alegria da descoberta do outro. Assim se compreende que o número de folhetos que se detêm nesta fase da vida do casal é significativamente menor se comparado à quantidade de peças que optam por apresentar as personagens principais ainda solteiras e desejosas de casar. Apesar de tudo, quando se realiza, o casamento constitui a felicidade suprema. É Salafrario quem o diz quando, finalmente, dá a sua mão a Ladina, no *Novo, e Divertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Paralta, e a Má Vida que elle lhe Deu* (s/d): «Rapariga, aqui tens eſta mão, da-me a tua, aperta bem, que niſto conſiſte o verdadeiro amor».² Sendo assim, o sucesso do folheto estava garantido, justificando o elevado interesse que o homem de Setecentos nutria por todas as questões relacionadas com o enlace matrimonial. De facto, os utentes do teatro de

1 *Novo, e Divertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos por Terem a sua Alforria*. Lisboa: Na Offic. de Domingos Gonsalves. Anno MDCCCLX, p. 10.

2 *Novo e Divertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida, que Elle Lhe Deu*. Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, s/d, p. 15.

cordel deixavam-se cativar por temáticas similares à sua vivência social e o casamento era uma das mais profícuas. Seria, por isso, o casamento — e tudo o que ele representa — aproveitado para fazer passar críticas, por vezes severas, aos vícios da sociedade de então. Neste âmbito, particular importância parecem ter as situações que implicam algum sofrimento por parte dos noivos que, contra a sua vontade, tinham de se sujeitar aos desígnios de pais e tutores na escolha do consorte, apesar de considerarem que «(o) estado he elleição arbitraria: sobre elle ninguem mais do que o Ceo tem poder»³, pelo que «o Matrimonio / não deve ser violentado, / nem podemos ser padrinhos, / sem consentimento de ambos»⁴. Como adianta José Mattoso (1986, p. 41),

sempre existiu uma tensão entre o papel atribuído aos parentes na escolha do parceiro sexual ou conjugal e a autonomia dos sujeitos diretos de tal relação. Lembremos apenas que esta tensão é tema eterno da literatura e da arte, constantemente proferido pelo seu valor emocional e dramático nas representações a que se atribui valor exemplar.

Casar assumia-se, porém, como sinónimo de sacrifício e o amor, que deveria estar na sua origem, era tudo menos aprazível. A exaltação do prazer pelo prazer não se coadunava com um tipo de amor que deveria ser digno de respeito. A modéstia deixa de ser uma qualidade e é substituída pela ausência de pudor, o que torna o amor obsceno. Cortesã e esposa deixam, aos olhos dos homens, de se distinguir, o que acarretava muitos problemas que iriam abalar a estabilidade do tecido social.

3 *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*. Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, Anno MDCCCLXXXV, p. 11.

4 *Novo Entremez Intitulado O Çapateiro Surdo*. Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Soufa, Anno de 1792, p. 15.

Pelo exposto, facilmente concluiremos que não há lugar nas peças para os casamentos venturosos. A felicidade no casamento, como vimos, não possuía o necessário para cativar o público do teatro de cordel: conflitos, enganos, brigas, reconciliações e festa, muita festa, como forma de comemorar a vitória do amor sobre tudo. Eram precisamente estes ingredientes que ditavam o sucesso dos entremezes junto do público nacional. Os gostos da época não dispensavam as mais inusitadas mentiras de amor, as rocambolescas tentativas de sedução e, principalmente, um ambiente fervilhante de paixões amorosas que percorre a quase totalidade dos folhetos de cordel estudados e que os pais dos jovens apaixonados tentam refrear a todo o transe. Quanto mais durasse esta espécie de jogo de forças entre pais e filhos, aguçado, quase sempre, por interesses materiais, mais cativado era o espectador, completamente rendido às paixões, muitas vezes proibidas, que alimentavam a ação dramática e a precipitavam para um desfecho que, regra geral, era bastante previsível. Assim se entende que o casamento por amor está maioritariamente presente nos folhetos de cordel — pelo menos em tese —, o que sucede, por exemplo, no *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Cazamentos Gostozos*, de 1792. Ao saber que o pai era contra a sua união com Cleonte, Izabel confessa à criada Nerina que casou em segredo com o amado:

Ner. Eis-ahi hum Pai, que merecia que a filha se cazasse por si mesmo.

Iz. Tu farias isso?

Ner. Eu já então me teria cazado dez vezes.

Iz. Pois foi o que eu fiz: sou esposa de Cleonte e este casamento se fez os dias passados em casa de minha tia, onde Cleonte hia todos os dias (...).⁵

⁵ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Cazamentos Gostozos*. Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Sousa, Anno de 1792, p. 4.

No final deste folheto, ficamos a saber que não foi apenas Izabel quem casou em segredo. Também seu irmão Valerio fez o mesmo. O pai, que tinha previsto outro futuro para os dois filhos, acaba por perdoar ambos, uma vez que ele próprio tinha casado em segredo. Apesar do exagero dos enganos, a peça espelha aquilo que, na realidade, acontecia no período que aqui mais nos interessa: casamentos impostos pelos pais que se opõem às tentativas de contrariar esta situação na procura de um verdadeiro amor. Devido a esta situação, em regra, os progenitores apenas tomavam conhecimento do casamento das filhas depois de estas se terem recebido, como se prova n' *O Novo, e Gracioso Entremez Intitulado O Grande Calote, que a Criada Pregou ao Velho, e o Logro em que Cahio, por não Deixar Cazar a Filha*, de 1793, quando D. Telo pergunta à amada Rozaura se o seu pai tem noção das intenções dos dois: «D. Tel. (...) ora pergunto, voŝŝo Pai ŝabe do noŝŝo casamento? / Roz. Não meu bem, baŝta que elle o ŝaiba em nós nos recebendo». ⁶.

O anteriormente convocado *Novo, e Divertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos, por Terem a sua Alforria*, de 1787, revela que a culpa pela desobediência dos filhos no que ao casamento diz respeito é inteiramente dos pais que não os sabem educar. Eis o que, a este propósito, diz Pantalaão, o pai de Isbella: «Je todos os Pais dezempenhacem as ŝuas obrigaçoens com a auŝteridade que eu ŝigo, rariŝŝimas vezes ŝe incontrariaõ filhas deŝgraçadas com maridos lebertinos, e loucos». ⁷

No folheto intitulado *Os Banhos de Mar na Junqueira, e Sitio de Santa Apollonia*, de 1786, D. Curriqueira concorda

⁶ *O Novo, e Gracioso Entremez Intitulado O Grande Calote, que a Criada Pregou ao Velho, e o Logro em que Cahio, por não Deixar Cazar a Filha*, Composto por M. D. N. Lisboa: Na Officina de Antonio Gomes, Anno 1793, p. 5.

⁷ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos por Terem a sua Alforria*, p. 11.

com o facto de uma rapariga que com ela costuma ir a banhos ter desobedecido ao pai, que a queria ver casada contra a sua vontade, pelo que agora namora às escondidas dele:

De forte que a tal rapariga esteve justa para casar c'um fugeito (...). E vai como seu pai, depois de ter dado o fim, mijou na palavra, que faz ella? Fez-je tão doente, e apouquentada, que o pai não teve outro remedio senão chamar hum curão seu conhecido, o qual lhe mandou tomar banhos do mar. Então que faz ella? Aproveita-je da occasião para falar ao seu rapaz em quanto está no banho; e por isso he que vai lá tão longe. Olhe? Diz que tirão a ferruge á lingua á regalada de Moura. Ora eu dou-lhe razão. Ella quer-lhe bem... O mesmo fizera eu, depois de estar justa... Faz muito bem. Só para ensinar o cachorro do velho.⁸

Esta realidade não seria de espantar se não fosse denunciada por uma mulher casada, de outra geração, o que deixa antever as mudanças de mentalidade que começam a pulular no Setecentismo português e que agora acabam por, paulatinamente, contaminar os mais velhos.

Situação inusitada é a que surge no *Novo Entremez O Doutor Sovina* (s/d). Sem saber que Silverio lhe pede conselhos sobre o relacionamento com a sua própria filha, o Doutor Sovina incita-o a casar às escondidas dos pais da mulher que ama:

Pois sabe o que ha de fazer? Vá logo ter com a tal rapariga. Diga-lhe que embolle o Pai com alguma endromina; *virbi gratia*, que lhe peça licença para se hir

8 *Os Banhos de Mar na Junqueira, e Sitio de Santa Apollonia, vistos da terra pelo Oculo Crítico de ver as couças como são*. Obra muito util a todos, que defejarem não morrer affogados no mar inexgotavel das lograções mulheris. Composta por huma testemunha com testa, e dada a' luz po Matusio Matoso Matos da Mata. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Anno M. DCC. LXXXVI, p. 10.

confeſſar, ou fazer viſita a alguma parenta. Preguem-ſe na Igreja, e recebem-ſe. Depois diga ao Pai que lhe pegue com hum trapo quente.⁹

No *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*, de 1778, Lizarda diz ao pai, que pensa uni-la a um homem bastante rico, ser impossivel casar contra a sua vontade, o que tornaria insuportavel a vida a dois:

Ah meu Pai: Não queira V. m. ſer motor de eu viver toda a vida afflictiva, cazando-me com peſſoa, q não ſeja da minha vontade; pois não ha couza peor neſta vida, que he o deſgoſto de dous cazados: he hũa continua inquietação; e por fim, he viver ſempre em hũa perpetua deſordem.¹⁰

E, para Lizarda, não há dinheiro nenhum que supra a falta de amor: «Mas de que me ſerve a riqueza, e poſſuí la com triſteza, e amofinação, na companhia talvez de hum homem, que ſeja o meu odio.»¹¹

Em todos os folhetos que tratam o casamento dos amantes às escondidas dos pais da noiva, a descoberta desta situação por parte do progenitor nunca conduz à anulação do matrimónio. Por isso, o pai irrita-se, manifesta-se contra o engano de que fora vítima, mas acaba por aceitar a união como facto consumado, reconhecendo a validade da mesma. No *Entremez, ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor*, de 1791, é o que sucede. Estas são as palavras de Tritão dirigidas à filha e seu marido: «Com que aſſim voſſas mercês me lograõ! Cazaõ

9 *Novo Entremez O Doutor Sovina*. Composto por Manoel Rodrigues Maia, Para se Representar no Real Theatro de S. Carlos. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, s/d, p. 7.

10 *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*. Lisboa: Na Off. De Francisco Sabino dos Santos, s/d, p. 6.

11 *Idem*, p. 7.

sem minha licença com rodeios, e endrominas! (...) E[st]á feito, e[st]ão cazados, em paz se logrem»¹².

Apesar de a realidade setecentista mostrar o casamento como uma questão de famílias, sobretudo no que diz respeito à nobreza, com implicações económicas nada displicentes¹³, os entremezes de cordel, não deixando de a representar, como seria de esperar, acabam por, em simultâneo, eleger o amor¹⁴ como condição essencial para o matrimónio junto das classes mais baixas, mormente da burguesia. Temos conhecimento de um folheto — o *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados* (1777) — em que o dramaturgo coloca na boca de Ambrozio, pai de Filisbina, uma reflexão acerca da liberdade que se deve conceder aos filhos no que ao seu casamento diz respeito, depois de ouvir a filha rejeitar o pretendente rico e velho que ele próprio tinha escolhido para genro:

12 *Entremez ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor*. Por Henrique de Sousa, e Almeida. Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Sousa, Anno de 1791, p. 16. *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Cazamento por Nova Ideia*. Lisboa: Na Offic. de Francisco Borges de Sousa, Anno de 1792, p. 4.

13 Segundo a mentalidade da época, o casamento não necessitava de amor para ser realizado. Acreditava-se que ele nasceria depois, com a convivência (cf. o *Novo e Divertido Entremez Intitulado Casamento por Nova Ideia*, 1792). Por isso, não admira que muitos casamentos se tenham realizado sem que os noivos se tivessem visto antes.

14 Convirá, a este propósito, atentar nas palavras de Maria José Moutinho Santos (1987, p. 79): «Se o Amor tinha sido a palavra de ordem nas histórias que envolviam as solteiras, ei-lo que desaparece de cena quando transpomos o limiar do matrimónio. A linguagem amorosa, ligada aos rituais de nupcialidade, não faz já parte do vocabulário dos esposos. Não há nas suas palavras, nas suas intenções ou atitudes, o mais pequeno sinal de ternura ou cumplicidade e, muito menos, de paixão ou carga erótica. Isto não traduz uma representação da incompatibilidade entre o amor e o casamento ou o excessivo zelo da Censura. O que está em causa neste silêncio não são os sentimentos, mas as normas e as formas de comportamento que regulavam a sua expressão exterior.»

Pobre homem! eſtá accezo de amor: coitado! Mas Filisbina vale hũa mina; em poucas palavras lhe pôs tudo em pratos limpos: Não ha duvida, q eu não ſe me dava, q ella cazaſſe com elle, por ſer rico; mas aquellas palavras, q diſſe: *O Matrimonio não deve ſer violentado*, fizeraõ-me de todo eſcurecer a luz, que tinha, de fazer ſimilhante cazamento. *O Matrimonio não deve ſer violentado!* ſempre ſaõ palavras de quem tem juizo! Emfim, he filha deſte Pai, q he o que baſta. *O Matrimonio não deve ſer violentado!* (conſiderando.) *que não deve ſer violentado!* Affim he, não deve ſer violentado. Benza-te Deos! daqui a poucos annos, todos fallaráõ da eſperteza de minha filha.¹⁵

No final dos folhetos triunfa sempre o amor¹⁶, depois de uma série de conflitos ter preenchido a diegese dramática; por um lado, assistimos à vontade dos pais em obrigar as filhas a um casamento de conveniência; por outro, a luta das filhas em querer para si quem as ame verdadeiramente, mesmo que, para isso, tenham de afrontar a autoridade dos pais. Será, pois, esta luta entre o dinheiro e o amor que dominará a intriga de grande parte dos folhetos de cordel analisados. Acaba, porém, por sair vencedor deste confronto o amor, fruto da persistência, sobretudo das jovens, que não queriam comprometer o seu futuro no que à felicidade diz respeito. Esta atitude reivindicativa das mulheres resultou da crescente convivência com os homens, «seguindo a corrente da sociabilidade urbana que as não afastou, como o fez às jovens fidalgas.» (Lopes, 1989,

15 *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*. Lisboa: Na Officina de Francisco Sabino dos Santos, Anno 1777, p. 6.

16 Veja-se, a este propósito, o texto de Dominique Godineau (1996, p. 441): «Le couple des Lumières doit être construit sur les sentiments et non sur les convenances. Il n'est pas pensé comme lieu d'affrontement entre l'homme et la femme mais comme lieu d'harmonie et d'épanouissement personnel, construit par deux partenaires».

p. 116). O mesmo acontecia nas zonas rurais, onde os jovens resistiam como podiam ao modelo de casamento imposto pelos pais¹⁷. Esta era mais uma conquista das mulheres setecentistas: pela primeira vez, tiveram a liberdade de eleger um homem de acordo com os seus próprios interesses. É a emancipada Joanna quem, no *Novo Entremez Intitulado O Çapateiro Surdo* (1792), assume o comando da sua vida no que ao matrimónio diz respeito:

(...) quer cafar-me
a fenhora minha tia
com homem de quem não tenho
mais do que a breve noticia
de que he çapateiro rico,
e official como trinta.
De mais nada fei, e como
nos outras as raparigas
pertendemos igualdades
no cafamento; precisa
faber eu fe o noivo he moço;
ou algum zelofo ginja,
que haja de martyrifar-me
com zellos a triste vida:
e como eu fou a que cafo,
e tenho lembrança viva
de que meu pai, que Deos haja,

17 Não podemos esquecer que, nas cidades, os interesses materiais ainda eram fundamentais quando se tratava de escolher marido. Seria necessário esperar muito tempo para que uma nova tendência, oriunda da Inglaterra aristocrática, chegasse aos países do Sul da Europa. Aquele país «encontrava-se um passo à frente do resto da Europa no desenvolvimento de uma nova ideologia da família, onde relações mais estreitas, mais afetuosas e mais igualitárias entre marido e mulher, e entre pais e filhos, substituíam a hierarquia patriarcal que tinha vigorado desde a Baixa Idade Média» (Grieco, 1994, p. 99).

diverſas vezes dizia,
ver, e crer como Thomé,
fiz agora eſta ſahida
de caſa, jó para vèr
ſe neſta o noivo acharia (...).¹⁸

Felizmente, todas as uniões tendem a acabar bem, triunfando o «livre consentimento dos contraentes», valorizando-se o sentimento e a necessidade de felicidade comum aos seres humanos. Este desiderato não corresponderá totalmente à verdade, mas a um desejo forte por parte de todos os nubentes, uma vez que a realidade era bem diferente. É o que se pode constatar pela leitura atenta do *Novo Entremez Intitulado O Medico Fingido*, de 1783. Discutindo com o pai, Aurélia defende a seriedade do casamento enquanto união para toda a vida, o que lhe permite reivindicar o respeito pela sua vontade: «Mas nunca vossa mercê o ajuste (o casamento), sem me dizer com quem, e deixar-me ver a pessoa; pois bem sabe, que he huma cousa, que hade durar toda a vida, e não se deve admittir com vontade violentada.»¹⁹.

No entremez *A Cozinheira Amoroza*, de 1792, Lizeta, a criada, tenta consolar a ama, que se queixa do sacrificio a que o pai a obriga quando escolheu, sem discorrer com ela, um marido «conveniente». Parecendo conhecer muito bem a realidade, Lizeta acrescenta que muitos casamentos fracassam devido à intromissão dos pais na vida amorosa dos filhos:

Estes pais assentaõ consigo que são senhores das vontades dos filhos, na eleição dos seus estados, e muita vezes por este dispotismo os sacrificão; e se o noivo que huma filha busca, he capaz, se igualla ao seu nascimento

18 *Novo Entremez Intitulado o Çapateiro Surdo*, p. 7.

19 *Novo Entremez Intitulado O Medico Fingido*. Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, Anno de M.DCC.LXXXIII, p. 3.

e estado; para que haõ de querer entregalla a outro? para que haõ de querer desgostalla? exaqui porque ha tantos cazamentos infelizes, dezunidas as vontades, entra a guerra do disgosto, e não pode haver felicidade.²⁰

Contrariadas, as filhas odeiam os pretendentes escolhidos pelos pais, muitas vezes sem os conhecerem. São muitos os epítetos que as pobres raparigas atribuem a esses candidatos, eleitos unicamente por terem dinheiro. Vejamos alguns dessas palavras proferidas num mesmo folheto: «labrego»²¹; «hum tal monstro»²²; «alambazado»²³; «bronco»²⁴; «lorpa»²⁵. Quanto aos progenitores, nada lhes resta fazer senão reconhecer o seu erro — ao tentarem violentar a vontade das filhas — e pedir-lhes perdão²⁶.

A terminar, achamos oportuno acrescentar mais uma nota de modernidade no que ao casamento setecentista diz respeito, mormente no que se refere ao trabalho da mulher e consequente emancipação feminina. Ao lermos o *Novo, e Divertido Entremez Intitulado As Girias das Cozinheiras, e a Paciencia das Amas*, de 1786, deparamos com Machavel que fala com o seu amigo Paçoal e com o amo deste, o velho Laurianno,

20 *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*. Lisboa: Na Officina de Antonio Gomes, Anno de 1792, p. 10.

21 *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*. Lisboa: Na Officina de Antonio Gomes, Anno M.DCC.LXXXI, p. 2.

22 *Idem*, p. 6.

23 *Idem*, p. 9.

24 *Ibidem*.

25 *Idem*, p. 13.

26 De facto, sobretudo no final do século XVIII, as raparigas jovens das classes dominantes começam a fazer-se ouvir e os pais, contrariamente ao que sucedia até ao momento, acatam as decisões das filhas e recebem de bom grado os genros escolhidos por elas. A esta mudança não será alheio o conhecimento que as famílias passam a ter acerca dos efeitos perniciosos dos casamentos combinados, graças à difusão da literatura que versa o tema.

acerca do seu casamento. Feliz, Machavel faz planos para o futuro de uma vida a dois:

A minha Ignez he mestra em ajar castanhas, tem boa voz, e me gritando quentinhas, ora quentinhas, vende cada dia mais de vinte ajadores dellas, e ganho no fim muito bons vinténs naõ fallando na herança que tive de hum tio que me morreo, que se quizejse fallar niyto, podia muito bem pôr a minha taberna, com xanfana á porta, e boa taboleta pintada, que disejse bello vinho, e fosse affim na verdade! veja V. m. se Ignez naõ vai ser huma heroína, vai lidar com dinheiros, e vai ser dona da sua casa²⁷.

Porém, Laurianno não concorda com o facto de ser a mulher a trabalhar para garantir o sustento da casa: «Tem vojjês baixos e espiritos, as mulheres naõ devem com o seu trabalho sustentar a seus maridos.»²⁸.

Mas Pascoal explica que o trabalho feminino é uma forma de marido e mulher partilharem as responsabilidades, o que, note-se, constitui uma reviravolta nas mentalidades portuguesas de Setecentos: «Iyto naõ he sustentar, he ajudar hum ao outro, sempre ouvi dizer, que o casar era hum grande peço, e levando-o ambos vamos menos carregados.»²⁹.

De facto, para os pais das jovens casadoiras, o dinheiro nunca é demasiado e deverá ser tido em conta, mesmo que eles próprios sejam ricos. Por vezes, acabam por insistir nessa obsessão pelo vil metal. É o que sucede no já citado *Entremez, ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor*, de 1791, quando o velho Tritaõ, pensando que o pretendente da filha é um mineiro abastado, afirma:

27 *Novo, e Divertido Entremez Intitulado As Girias das Cozineiras, e a Paciencia das Amas*. Lisboa: Na Officina Morazziana, Anno 1786, p. 14.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

(Muito rico he este Mineiro! Quem me dêra aproveitar da sua riqueza! Só conseguiria o meu desejo, se elle cazasse com minha filha, que sem dúvida hia bem empregada; e depois juntas ás suas ás minhas riquezas, eu metteria terror de ser tão rico, e todos me respeitariaõ [...]. á parte.³⁰

No *Novo Entremez Intitulado O Novelleiro Extravagante, e o Poeta Vaidozo, com a Grande Desordem, que lhe Succedeo em Casa do Velho Rabugento nas Assembléas das Filhas*, de 1789, o dinheiro surge como uma espécie de maldição para as filhas de Sovina, Lesbia e Flora, pois seu pai, apesar de riquíssimo, deseja para genros unicamente homens endinheirados, ainda que velhos. Por isso, Lesbia lamenta: «De que nos servem as riquezas, senão de vivermos apouquentadas?»³¹.

No que diz respeito à peça *Tristes Lamentaçoens das mays Embusteyras, Amargozo Pranto das Moças Plebeas, e Garotas*, publicada em 1786, é a mãe quem, desta feita, se preocupa com o destino das filhas e tudo faz para «pescar» o pretendente rico de uma delas. Apesar de longa, a fala de Alcofina é reveladora dos interesses duvidosos que levam uma mãe a tratar do «melhor» futuro para as suas descendentes, mesmo que, para isso, tenha de obrigar um homem rico a casar:

aqui para nós, os homens são inconstantes, tem muito quem os queira, e se não vão por assalto, e armação não cação com pobres, e de mais servia de desculpa para o mundo o ter a gente recurso de os obrigar como verbi-gracia hum homem negociante muito rico, que vem aqui

³⁰ *Entremez ou Novo Drama, Intitulado Raras Astucias de Amor*, p. 7.

³¹ *Novo Entremez, Intitulado O Novelleiro Extravagante, e o Poeta Vaidozo, com a Grande Desordem, que lhe succedeo em Casa do Velho Rabugento nas Assembléas das Filhas*. Lisboa: Na Typografia Nunesana, Anno MDCCXXXIX, p. 8.

a minha caſa, e ama muito deveras a minha filha Marina, elle he paſſaro velho, não o pilhaõ, não o pilhaõ, eu claramente ſei iſto; mas como elle e tras veſtida ás mil maravilhas, e me ſustenta a maior parte do anno, e eu ſou como ſe ſabe huma viuva pobriſſima, vou fazendo a viſta gorda, e a vizinhança digo eſte ſenhor que aqui vem, quer caſar com minha filha, ellas me aconselhaõ, que o ſegure, e eu a iſto reſpondo, que já cá tenho na unha a ſegurança em hum eſcrito de caſamento, que niſto eſtejaõ ſeguras, que não ſou eu mulher com quem elle brinque, e aſſim a minha honra não padecia; agora, que ſegurança heide dar deſte contrato daqui em diante³².

Face ao exposto, podemos afirmar que, parecendo imunes à resistência das filhas, os pais insistem em casá-las com alguém que lhes possa garantir um bom futuro, mesmo que se trate de um homem muito mais velho, pois consideram que os casamentos por amor são muito perigosos e costumam terminar mal. Pelo contrário, o casamento terá de ser, na perspectiva daqueles, encarado unicamente como uma transação de cariz comercial ou social. Por isso, não interessa que o pretendente das filhas seja um jovem pujante ou um velho doente, porém abastado. Veja-se o que acontece no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Cazamento por Nova Ideia*, de 1792. Nesta engraçada peça, Flávio diz à sua filha Angélica que não desiste da intenção de a casar com o seu amigo de longa data (e tão velho como ele), mesmo sabendo que ela o rejeita. Desvaloriza-se, mais uma vez, o amor como condição primordial para o enlace matrimonial: «(...) quanto ao amor elle com o tempo se fará, he rico, e tanto baste, para que vivas alegre; em fim, eu cá me entendo, e sei muito bem o que faço, não me replique

32 *Tristes Lamentaçoens das Mays Embusteiras, Amargoço Pranto das Moças Plebeas, e Garotas*. Lisboa: Na Offic. de José de Aquino Bulhoens, Anno de 1786, p. 6.

mais, ha de ter noivo ricasso, e coitada de você se me olhar para paraltas.» (p. 4).

De facto, o interesse dos progenitores em garantir um futuro promissor aos filhos leva-os a equacionar unicamente o casamento como uma meta a atingir. Esta situação é válida tanto para as raparigas como para os rapazes. No *Novo Entremez O Velho Honrado, e Prudente*, editado em 1785, Theobaldo, vendo que o seu filho Bartolino não consegue terminar o seu curso universitário, decide, ao menos, casá-lo bem. A ideia parece agradar ao seu herdeiro: «*Theob.* (...) e já que Bartolino não tem genio para o estudo, procurarei cazalo. / *Bart.* Sim, dilectíssimo, e amabilíssimo Pai. Vamos ao esjonfalicio.»³³

Em síntese, depreendemos, da leitura atenta dos folhetos analisados, que a temática relativa ao casamento é deveras importante. Apesar de a maioria dos rapazes e raparigas solteiros desejarem contrair matrimónio livremente, o destaque dos folhetos analisados é conferido aos indivíduos que acabam por casar para satisfazer os caprichos dos progenitores, não tendo, na maior parte dos casos, muitos motivos para sorrir. As constantes discussões com o marido, que tenta, por tudo, manter a esposa fechada em casa, levam-na a odiá-lo e a arrepender-se amarguradamente do dia em que casou. A fim de perpetuar a paz familiar e proporcionar aos filhos uma estabilidade emocional capaz de garantir a sua sanidade mental, a mulher rebaixa-se perante o esposo, desistindo, muitas vezes, dos sonhos que foi alimentando ao longo do tempo. Mas nem sempre isso acontece, o que constitui uma prova viva de emancipação feminina: porque vive intensamente subjugada aos caprichos de um homem que apenas a usa a seu bel-prazer, a mulher casada assumirá um papel de destaque na longa caminhada rumo à igualdade de direitos entre os sexos. O seu

³³ *Novo Entremez O Velho Honrado, e Prudente*. Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, Anno de MDCLXXXV, p. 13.

exemplo inspirará as gerações mais novas, que começam a exigir o respeito pela sua vontade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bologne, Jean-Claude (1999). *História do casamento no Ocidente*. Lisboa: Temas e Debates.
- Carreira, Laureano, s/d. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda,
- Dias, Isabel (2003). *Representações e práticas de violência doméstica em famílias de diferentes meios socioprofissionais*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Godineau, Dominique (1996). «La Femme», *L'Homme des Lumières*. Paris: Éditions du Seuil.
- Grieco, Sara F. Matthews (1994). «O corpo, aparência e sexualidade», *História das mulheres - do Renascimento à Idade Moderna*. Vol. 3. Porto: Edições Afrontamento.
- Lopes, Maria Antónia (1989). *Mulheres, espaço e sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Martín Gaité, Carmen (1981). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Mattoso, José (1986). «A mulher e a família», *A mulher na sociedade portuguesa: Visão histórica e perspectivas atuais, Atas do Colóquio*. Vol. 1. Coimbra: Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Monteiro, Nuno Gonçalo (2011). «Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos», *História da vida privada em Portugal: A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Oliveira, Cavaleiro de (1966). *O Galante Século XVIII*. Compilação e tradução de Aquilino Ribeiro. Lisboa: Livraria Bertrand.

O casamento em Portugal à luz do teatro de cordel
do século XVIII

- (1922) *Recreação Periodica*. Prefácio e tradução de Aquilino Ribeiro. Tomo II. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Sampaio, Albino Forjaz de (1922). *Subsídios para a História do Teatro Português: Teatro de Cordel*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- Santos, Maria José Moutinho (1987). *O folheto de cordel: Mulher, família e sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*. Dissertação de mestrado em História Moderna. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Vovelle, Michel, dir. (1996). *L'Homme des Lumières*. Paris: Éditions du Seuil.

A intervenção estatal na gestão dos teatros entre 1771 e 1868

EMÍLIA COSTA

As leis são um manancial inesgotável de informação, pelo que, através delas, procurámos compreender o modo como o Estado, quer durante o período absolutista quer durante a monarquia constitucional, se posicionou relativamente ao teatro, concretamente pela gestão teatral que autorizou ou assumiu no período histórico entre o Alvará Real de 17 de Julho de 1771 e o Decreto de 10 de Outubro de 1868.

Iniciámos a nossa análise precisamente com o referido Alvará, por se tratar da primeira legislação que reflectiu, em Portugal, em termos abstractos, sobre o modo de regular a actividade teatral e, sobretudo, sobre a ideia do que essa actividade deveria ser, abandonando-se a prática, que existira até então, de publicações dispersas de decretos que se limitavam a estabelecer regras sobre específicos temas da actividade teatral, designadamente sobre o local e hora das representações e a recolha, ainda que bastante deficiente, de taxas ou percentagens por cada representação.

Decidimos finalizar com o Decreto de 10 de Outubro de 1868, por nele o Estado ter assumido, depois da experiência com várias formas de gestão, a sua incapacidade em gerir o principal teatro português, autorizando que a administração do Teatro Nacional D. Maria II fosse confiada a uma empresa particular, mediante concurso.

Com o Alvará para o estabelecimento da Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, datado de 17 de Julho de 1771, pretendeu-se construir uma nova ideia da actividade teatral exercida fora da Corte, atribuindo-lhe uma função pedagógica e civilizacional desde que devidamente regulamentada.

Conforme se fez consignar, quer no requerimento assinado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho, quatro importantes e abastados homens de negócios da Corte Portuguesa, quer no Alvará Real que o confirmou:

o grande esplendor, e utilidade, que resulta a todas as Nações do Estabelecimento dos Theatros públicos, por serem estes, quando são bem regulados, Escola, onde os Póvos aprendem as maximas sans da Política, da Moral, do Amor da Patria, do Valor, do Zelo, e da Fidelidade, com que devem servir os seus Soberanos: civilizando-se, e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixaraõ os seculos infelices da ignorância¹.

Deste modo, atribuindo-se à actividade teatral utilidade pública, competia ao Rei regulá-la e controlá-la de forma a que essa força social de transmissão de ideias e valores não degenerasse num meio de ensino da depravação, da torpeza e da rebeldia. Daí a justificação da necessidade de legislar nesta área, uma vez que, ao ser aprovada legislação adequada, elevar-se-ia o teatro português ao esplendor artístico já alcançado noutras nações civilizadas.

O modelo de gestão desta Sociedade, ao copiar o modelo de gestão das companhias gerais do comércio, de forte inspiração pombalina, dignificava a actividade teatral comparando-a à actividade comercial e impunha na sua gestão um modelo descentralizador, segundo o qual a direcção era colegial, composta por quatro Directores, eleitos pelos sócios por maioria dos votos, que repartiam entre si todas as funções administrativas e artísticas. Apesar de a Sociedade ser constituída apenas

¹ *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, Lisboa, Na Regia Typografia Silviana, s/d., p. 17.

com capitais privados – mais concretamente com um fundo de cem mil cruzados, divididos em acções de quatrocentos mil réis cada uma – a utilidade pública a que se destinava não só lhe concedia protecção régia, que se traduzia numa série de privilégios, imunidades e, inclusive, autoridade pública (*iuris imperii*), como lhe exigia dependência das entidades representativas do Estado na gestão efectiva da Sociedade e lhe impunha supervisão régia.

Destacavam-se, desse conjunto de regalias, a imunidade civil e criminal dos actores durante o período das representações, o monopólio teatral concedido à Sociedade para gerir os teatros, espectáculos e divertimentos pagos em Lisboa e subúrbios, a equiparação de certas dívidas a imposto estatal, a inexistência de quaisquer limitações à importação, sendo os produtos importados isentos de impostos, o acesso preferencial ao Rei para resolução de eventuais problemas e o exercício de autoridade pública pelos Directores no interior dos teatros que geriam.

Porém, todas estes privilégios tinham contrapartidas. A primeira resultava da obrigatoriedade de a Sociedade ter sempre em actividade dois teatros, sendo um para a representação dos dramas em língua portuguesa no Teatro do Bairro Alto e outro para a representação das óperas e das comédias italianas no Teatro da Rua dos Condes. A segunda decorria do facto de o capital investido na Sociedade não poder ser retirado, a não ser ao fim de seis anos, data da sua dissolução, e os lucros obtidos não serem anualmente repartidos pelos seus accionistas, só o sendo quando a Sociedade fosse dissolvida, contrariando a finalidade lucrativa inerente às demais sociedades privadas, designadamente às companhias gerais do comércio. A terceira assentava na obrigatoriedade de comunicar ao Presidente do Senado da Câmara de Lisboa todos os negócios que a Direcção se propusesse a realizar, bem como todas as deliberações relativas à administração dos teatros que pretendesse tomar, dependendo a sua concretização da aprovação daquele. A última fazia sujeitar a Sociedade à supervisão régia, que se traduzia na obrigação de os Directores apresentarem anualmente

o balanço das contas da sua gestão ao Rei, dando-lhe, assim, conhecimento da situação financeira da Sociedade.

Na realidade, apesar de a Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte possuir apenas capitais privados e de se reger por alguns dos princípios das companhias gerais do comércio (o rigor e a eficácia negocial traduzidos na exigência de uma contabilidade organizada e de uma direcção colegial), devido à sua finalidade pública de natureza pedagógica e civilizacional encontrava-se limitada na sua gestão, necessitando sempre da autorização e aprovação dos poderes públicos no desenvolvimento da sua actividade.

De qualquer modo, ainda que não se mostrasse previsto o financiamento da Sociedade com capitais públicos, a verdade é que em 1773, conforme Portaria de 18 de Março, pelo filho do Marquês de Pombal, na qualidade de Presidente do Senado da Câmara de Lisboa, foi «entregue, por empréstimo, aos directores da sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros publicos da côrte, seis contos de reis, para supprimento das despesas dos ditos theatros; e por esta portaria sòmente lhe serão levados em conta os ditos seis contos, nas que der do seu recebimento» (Oliveira 1911: 401-402). Posteriormente, o referido Presidente do Senado da Câmara de Lisboa voltou a emprestar, sem juros, à Sociedade, por Portaria de 13 de Julho de 1773, o montante de um conto e seiscentos mil réis e, por Portaria de 20 de Julho do mesmo ano, o montante de um conto de réis. No espaço de quatro meses a Sociedade recebeu de dinheiros públicos a fortuna de oito contos e seiscentos mil réis, fortuna essa que, apesar de nunca ter sido devolvida, não permitiu a sua reabilitação financeira. Para além desse montante, entregue, na realidade, a fundo perdido pelo erário público, a Sociedade delapidou igualmente os cem mil cruzados de investimento particular, que se perderam no emaranhado de dívidas em que a Sociedade se afundou.

Após a dissolução da Sociedade, que terá ocorrido em 1776², a gestão da actividade teatral voltou a ser de natureza privada, apesar de receber alguns pontuais e frágeis apoios financeiros do Estado. Apenas em 1812, através da aprovação do Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes³, na Capital do Império voltou a existir regulamentação sobre a actividade teatral com intervenção directa do Estado. Mantendo-se a mesma ideia do teatro como escola do Povo e, por isso, com utilidade pública, o Estado, unindo os dois principais teatros da Capital (o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro de S. Carlos), constituiu um Teatro Nacional que passava a ser gerido por uma Sociedade.

Diferentemente do que acontecia na Sociedade estabelecida pelo Alvará de 1771, nesta Sociedade, para além dos sócios accionistas (que entravam com o capital), participavam também na qualidade de sócios os actores e os artífices, que entravam, não com capitais, mas com o seu trabalho na Sociedade. O fundo da Sociedade era de seis contos de réis e a Sociedade recebia do Estado, durante um ano, um subsídio relativo a oito casas de sorte. O investimento era, assim, público e privado. Também a gestão desta Sociedade divergia do estatuído no Alvará de 1771, uma vez que era levada a cabo por uma Direcção composta por cinco elementos, todos eles nomeados pelo Ministro-Inspector do Teatro, representante do Estado, ao invés de serem eleitos por maioria dos votos, e, apesar de o Ministro-Inspector não fazer formalmente parte da Direcção, presidia à mesma, sendo a Direcção obrigada a prestar-lhe contas da sua gestão.

Mantinhm-se igualmente alguns privilégios, designadamente a imunidade civil e criminal dos actores enquanto

2 Uma vez que em 3 de Maio de 1776 foi celebrado um contrato entre a Direcção da Sociedade e uma companhia cômica inglesa representada por Guilherme Buck e David Osborne, através do qual foi entregue por aquela a esta a gestão do Teatro da Rua dos Condes.

3 Portaria de 3 de Fevereiro de 1812.

durasse a sua participação na sociedade e a equiparação de certas dívidas a imposto estatal.

O investimento público, os privilégios e a intervenção estatal eram justificados pela convicção de que o teatro, enquanto escola do Povo, quando bem regulado, podia «concorrer para corrigir os vícios, adiantar a civilização, e inspirar as virtudes políticas, e sociaes»⁴, pelo que, atenta a sua utilidade pública, deveria ser auxiliado e controlado pelo Estado⁵.

Posteriormente, por Portaria Régia de 28 de Setembro de 1836, a Rainha D. Maria II encarregou João Baptista de Almeida Garrett de propor «sem perda de tempo por esta Secretaria de Estado, um Plano para a fundação e organização de um Theatro Nacional nesta Capital, o qual sendo uma Escola de bom gosto, contribua para a civilização, e aperfeiçoamento moral da Nação Portuguesa, e satisfaça aos outros fins de tão uteis Estabelecimentos, informando ao mesmo tempo ácerca das providencias necessarias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos Theatros existentes».

Partidário desta visão do teatro, Almeida Garrett cumpriu tal incumbência, através do Decreto de 15 de Novembro de 1836, no qual apresentou um plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional e medidas tendentes ao melhoramento dos teatros existentes, conforme lhe fora solicitado. Através desse Decreto foi de imediato criada uma Inspeção-Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais, a qual ficava sujeita ao Secretário de Estado dos Negócios do Reino, sendo exercida por um cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria e conhecimentos especiais na área da actividade teatral, competindo-lhe zelar e decidir sobre as questões relativas à actividade teatral a nível nacional. Este cargo representava o reconhecimento do Estado nas funções de utilidade pública realizadas pelo teatro, tendo Almeida Garrett sido nomeado para o cargo de

4 Preâmbulo da Portaria de 3 de Fevereiro de 1812.

5 Art. III da Portaria de 3 de Fevereiro de 1812.

Inspector-Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais por Decreto de 22 de Novembro de 1836 e exonerado por Decreto de 16 de Julho de 1841.

Também de acordo com o Decreto de 15 de Novembro, o Teatro Nacional seria criado através da constituição de uma Sociedade de cidadãos zelosos e amigos das artes que estivessem dispostos a se associar para a fundação de um Teatro Nacional, mas sob a orientação do Inspector-Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais, sendo, por isso, um teatro fundado, não pelo Estado, mas por uma Sociedade privada, ainda que sob a vigilância e o apoio do Estado.

Porém, só com o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846, foram estabelecidas, em concreto, as normas destinadas ao funcionamento do Teatro Nacional D. Maria II, sendo o mesmo gerido por uma Sociedade de actores, composta pelo número de actores considerado necessário, sob a administração económica de uma Direcção, formada por quatro Vogais escolhidos entre os societários e presidida por um Fiscal. Os Vogais eram eleitos anualmente de entre os societários, em Assembleia Geral e por maioria dos votos, tendo o Fiscal voto de qualidade. O Fiscal era nomeado pelo Governo e prestava juramento perante o Inspector-Geral dos Teatros e, na qualidade de Presidente da Direcção, tinha voto de qualidade. Competia à Direcção gerir a parte económica da Sociedade (sob a vigilância do Fiscal, na qualidade de Presidente, e da autoridade do Inspector-Geral dos Teatros); representar a Sociedade em todas as transacções, litígios e actos administrativos; deliberar sobre a admissão ou exclusão dos sócios e dos praticantes; e convocar a Assembleia Geral quando fosse necessário. A Direcção tinha ainda a incumbência de apresentar semestralmente, em Assembleia Geral, as contas, devidamente instruídas de toda a documentação, dependendo estas do exame e aprovação da Inspeccção-Geral dos Teatros. A inspeccção e fiscalização geral do Teatro incumbia, por sua vez, a uma Comissão, composta pelo Fiscal, que seria o Presidente e teria voto de qualidade, e quatro Vogais nomeados

pelo Governo de entre os homens de letras. Competia ainda a esta Comissão ouvir a leitura das peças e proceder à censura literária; decidir sobre as questões relacionadas com o aperfeiçoamento da arte dramática, propondo ao Governo os regulamentos necessários; e zelar para que as cenas, cenários e figurinos respeitassem o período histórico das peças. Por fim, competia ao Fiscal cumprir e fazer executar todos os regulamentos e ordens superiores; vigiar e fiscalizar todas as partes da administração e contabilidade; impor as penas disciplinares; decidir quaisquer dúvidas ou conflitos existentes entre a Direcção e a Comissão Inspectoradora ou entre os actores e empregados do teatro; e propor as medidas e regulamentos necessários para melhorar o exercício das suas funções. É notória a concentração de poderes na pessoa do Fiscal, que, para além de presidir, com voto de qualidade, aos dois órgãos mais importantes da Sociedade (a Direcção na parte económico-financeira e a Comissão Inspectoradora na parte artística), tinha ainda a competência para decidir os conflitos existentes entre eles.

Apesar de não se encontrar previsto neste modelo de gestão, para além do usufruto gratuito do edifício onde tinha sido erigido o Teatro Nacional D. Maria II (e que pertencia ao Estado), qualquer outro auxílio financeiro à Sociedade, excepto se fosse demonstrada a sua indispensável necessidade, ainda no ano de abertura foi necessário provir com o auxílio financeiro estatal de um conto e duzentos mil réis, conforme Portaria de 13 de Novembro de 1846.

Em face dos constantes prejuízos financeiros do Teatro Nacional D. Maria II, e com a notória pretensão de diminuição da despesa, procederam-se a várias alterações no modo de gestão através do Regulamento para a Administração dos Teatros, de 2 de Maio de 1848. Neste Regulamento ressaltava, essencialmente, a noção de que para que a actividade do Teatro Nacional pudesse cumprir a sua função pedagógica e civilizacional, era fundamental aumentar o papel do Estado na gestão do teatro (reforçando os poderes quer do Fiscal quer da Comissão Inspectoradora), sobretudo em tudo o que se referisse

às despesas do teatro, em detrimento dos poderes de gestão de carácter associativo atribuídos à Sociedade dos actores. Assumia-se ainda a necessidade, com carácter regular, do auxílio financeiro do Estado ao Teatro Nacional.

Assim, a Direcção passou a ser constituída apenas por três membros: dois Vogais e um Presidente, que continuava a ser o Fiscal e a manter o voto de qualidade, sendo que os dois Vogais passaram a ser propostos pelo Fiscal e aprovados pelo Governo de entre os três a cinco nomes mais votados na Assembleia Geral dos societários, onde o Fiscal mantinha o seu voto de qualidade. Por sua vez, quer a nomeação dos empregados do teatro (que não fossem os actores) e fixação dos respectivos vencimentos e gratificações, quer a decisão sobre as despesas do Teatro deixaram de pertencer ao núcleo funcional da Direcção e passaram a ser da competência exclusiva do Fiscal, devendo este, na primeira das situações, dar conhecimento da sua decisão à Direcção. Também passou a ser da competência do Fiscal a contratação de novos actores, desde que tivesse o voto favorável da Direcção; a fixação do valor das suas remunerações, obtido o acordo da Direcção e o voto favorável da Comissão; a proposta das gratificações que a Direcção deveria arbitrar, cuja aprovação se fazia sempre depender da Comissão; e a possibilidade de veto das decisões da Direcção relativas ao ordenado dos actores que faziam parte da Sociedade, sendo tal conflito decidido pela Comissão Inspectora. É, assim, evidente a intensificação dos poderes estatais em todas as matérias que implicassem o aumento da despesa.

Por sua vez, o Estado comprometia-se a auxiliar financeiramente o teatro de acordo com as suas próprias possibilidades e de forma a suprir as dificuldades mais prementes. Mas, apesar de todas estas medidas de controlo, fiscalização e apoio financeiro, o prejuízo nas contas do teatro subsistiu.

O Regulamento da Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, surgiu com o objetivo de melhorar a saúde financeira do principal Teatro Nacional, assumindo o Estado a sua gestão, procedendo à dissolução da Sociedade dos

actores e à extinção do cargo de Fiscal. Pela primeira vez na história nacional um teatro é totalmente gerido pelo Estado sem qualquer intervenção da sociedade civil. É através do Comissário do Governo, nomeado por Decreto Real e prestando juramento «nas mãos» do Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, que o Estado administra, fiscaliza e inspeciona o Teatro Nacional D. Maria II. Ao Comissário do Governo exige-se, semestralmente, a prestação de contas de toda a sua actividade ao Conselho Dramático, órgão criado junto do Ministério do Reino, cujos membros são, também eles, todos de nomeação por Decreto Real. Este órgão auxiliava o Ministério do Reino na inspecção das artes cénicas e promovia o seu progresso, sendo constituído por dez membros: o Inspector-Geral dos Teatros, que era o seu Presidente; o Comissário do Governo; cinco membros da Academia Real das Ciências; dois autores de reconhecida capacidade dramática; e o secretário da Inspeção-Geral dos Teatros, que também seria o Secretário do Conselho. Competia-lhe consultar o Governo em matéria relacionada com as artes cénicas, sempre que tivesse de ser ouvido; formular os regulamentos necessários para a execução do Regulamento; fiscalizar a administração dos teatros subsidiados; adoptar as medidas necessárias para o aperfeiçoamento da arte dramática; assistir às provas públicas dos alunos de declamação e apreciar o seu mérito relativo; e exercer a censura dramática. Por sua vez, o Comissário do Governo, na qualidade de Delegado do Ministério do Reino, para além de administrar, fiscalizar e inspecionar o Teatro Nacional D. Maria II, absorvendo as funções anteriormente atribuídas à Direcção e ao Fiscal, exercia ainda quanto a este teatro as mesmas atribuições que o Inspector-Geral dos Teatros exercia quanto aos demais, designadamente a censura moral e política.

Sendo responsabilidade do Governo gerir o Teatro Nacional D. Maria II com o objectivo de o transformar na escola de aperfeiçoamento da arte dramática, criando o gosto dos bons modelos, a Escola de Declamação e as aulas de leitura e de «recta pronuncia» e linguagem, concebidas no Decreto de 15 de

Novembro de 1836 por Almeida Garrett, passaram também a ser ministradas neste teatro. Era, por isso, lógico que se proibisse, como se proibiu, a representação dos géneros teatrais à data considerados de mau gosto (designadamente as óperas líricas, as farsas, os entremezes, as peças de baixa comédia, os dramas mímicos, as peças mistas próprias de circo).

Apesar de todo o empenho do Governo, quer em melhorar a qualidade da arte dramática e educar o gosto do público, quer em controlar as despesas do principal teatro português, a verdade é que nem o público acorreu a esta escola, nem as despesas deixaram de se acumular. A título de exemplo, refira-se que no ano de 1856, por se prever um défice⁶ de onze mil contos quatrocentos e vinte e sete mil e quinhentos e setenta e cinco réis, o Comissário do Governo solicitou, em 5 de Abril, que se realizassem uma ou mais lotarias extraordinárias a favor do teatro. Mesmo com essa ajuda financeira, o teatro apresentou a 23 de Outubro de 1856 um défice⁷ de sete contos, setecentos e trinta e sete mil e trezentos e noventa e seis réis. Por previsões de défice⁸ igualmente elevado, foram solicitadas uma ou mais lotarias extraordinárias nos anos de 1858 e 1859, para ajudar no combate a tão elevada despesa. Essas lotarias foram sendo concedidas, mas o défice permaneceu em valores consideráveis.

O Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, surgiu como uma nova tentativa de controlo desse défice, persistindo-se na ideia de que a solução estaria no modelo de gestão adoptado. Neste novo Regulamento, o Teatro Nacional D. Maria II mantinha a gestão pública, na pessoa do

6 Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 3717, n.º 57.

7 Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 3717, n.º 79.

8 Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 3717, n.º 118; Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 3717, n.º 156.

Comissário do Governo, conservando o Conselho Dramático a mesma composição e, no essencial, as mesmas funções. No entanto, ainda que mantendo a indicação do género de espectáculos que eram permitidos e proibidos, alargou o elenco dos géneros dramáticos autorizados, numa evidente concessão, ainda que ténue, ao gosto popular como estratégia para chamar o público que teimosamente se mantinha arredado, no eterno objectivo de equilibrar as contas.

Outra medida de controlo das despesas foi a proibição da concessão de benefícios⁹ a pessoas que lhe fossem estranhas¹⁰, visto que, à data, estas concessões representavam uma verdadeira calamidade, transformando o principal teatro português numa entidade de beneficência e não no teatro destinado a servir de modelo para o aperfeiçoamento nacional da arte dramática.

Mas nem mesmo assim o problema financeiro se solucionou, conforme resulta do Decreto de 10 de Outubro de 1868, onde expressamente se fez constar «não haver conveniencia em que continue por conta do estado a administração do theatro de D. Maria II, quando essa administração possa ser confiada a uma empresa particular que afiance a realização das condições litterarias e artisticas de um theatro normal», sendo «extincto o subsidio de 6:000\$000 réis que anualmente era votado nos orçamentos do estado para custeio da administração do mesmo theatro normal», subsistindo ainda o «imposto de 1 por cento sobre os prémios das loterias da santa casa da misericórdia de Lisboa, que por lei era destinado para identico fim, e cujo producto, d'aquella data em diante, terá a seguinte applicação:

9 Espectáculos cujas receitas eram destinadas a beneficiários e não ao teatro.

10 Ressalvavam-se desta proibição os benefícios particulares que já tivessem a competente licença e os benefícios em favor de estabelecimentos pios, autorizados pelo Governo e precedidos de informação do Comissário.

5:000\$000 réis annuaes para amortisar a dívida do cofre do theatro de D. Maria II».

Através das leis foi, assim, possível compreender a ideia do teatro em cada momento histórico. De um local de mera diversão, atolado de bêbedos, viciosos e bandidos, o teatro transformou-se, quando bem regulado, numa escola para o Povo aprender as máximas sãs da Política, da Moral e do Patriotismo. Desde então, o Estado foi procurando incessantemente alcançar essa nobre ideia, interferindo, primeiro timidamente e depois cada vez mais ousadamente, na actividade teatral, até que, num ímpeto de vigor patriótico, tomou a si, com carácter exclusivo, a direcção do teatro que mais obrigação tinha de desempenhar essa função de utilidade pública: o Teatro Nacional D. Maria II. Acabou, porém, por desistir de tão honroso desígnio, transferindo a administração do Teatro para uma empresa particular, escolhida mediante concurso.

Daquilo que o público aprendeu com as representações no Teatro Nacional D. Maria II pouco se sabe; porém, conhecem-se bem as dívidas que o erário público acumulou, independentemente das fórmulas de gestão adoptadas, com maior ou menor intervenção do Estado. Má gestão, compadrio, mera incompetência, seguramente um pouco de tudo, mas essencialmente uma incapacidade em prosseguir uma estratégia de longo prazo e em assumir que, mesmo erradicando os reiterados vícios, o teatro enquanto actividade de utilidade pública não é, nem deve ser, um negócio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Maria João (2007), *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Brito, Manuel Carlos de (1989), *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Estampa.
- Costa, Maria Emília dos Ramos (2014), *A vivência Teatral entre 1771 e 1860: O que nos dizem as leis*, Tese de mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Oliveira, Eduardo Freire de (1911), *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 1.^a parte, Tomo XVII, Lisboa, Typographia Universal.
- Rebello, Luiz Francisco (1988), «Garrett e a reforma do teatro», *Conservatório Nacional. 150 anos de ensino do teatro, Homenagem a Almeida Garrett*. (Conferências realizadas no âmbito da comemoração dos 150 Anos do Conservatório Nacional a 26, 27 e 28 de Janeiro de 1987), Lisboa, E.S.T.C., pp. 37-43.
- Sequeira, Gustavo de Matos (1955), *História do Teatro Nacional D. Maria II*, volume I, Lisboa, Oficinas Gráficas de Ramos, Afonso & Moita.
- Simões, Adriana Cláudia Redondo (2007), *Contas dos teatros públicos da Corte: Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto, Teatro da Graça*. Tese de mestrado em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Emílio Doux, ensaiador transatlântico

ELIZABETH R. AZEVEDO¹

O interesse pela biografia de Emílio Doux está, sobretudo, em seu papel como agente de contaminação de tradições e práticas teatrais entre a França, Portugal e o Brasil durante o século XIX. Não é necessário desenvolver aqui um arrazoado sobre o fato de que a cultura, a arte francesa, o teatro francês, constituíram um modelo civilizatório para o mundo ocidental durante longo período. Classicismo, Romantismo, Realismo; o vaudeville, a ópera-cômica, o melodrama, são estilos e gêneros literários e/ou dramáticos que tiveram seu epicentro na França, mais especificamente, em Paris e daí espalharam-se pelo mundo.

Assim, Emilio Doux apresenta-se como um intermediador cultural, portador do capital artístico tão desejado por outras sociedades, ainda que em cada uma delas existissem tradições e práticas culturais próprias. É interessante, portanto, acompanhar a reconfiguração (ou *reterritorialização*, nos termos de Jorge Dubatti ou mesmo de Deleuze) das inovações francesas diante de tradições como a portuguesa e a brasileira (a carioca especificamente, da corte, entre 1851 e 1874) mediante a ação de um representante de modernização.

Por meio de uma pesquisa de caráter eminentemente histórico² em fontes primárias (a maioria inédita) encontradas em arquivos na França, em Portugal e no Brasil, ampliou-se, em diferentes medidas em cada caso, a compreensão não só sobre essa figura específica, mas também sobre o contexto no qual ela transitou: instituições, práticas artísticas, circulação de

1 Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2 Tese de Livre Docência da autora: *Emil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, dez. 2020.

indivíduos, políticas culturais — procurando-se revelar aspectos sobre o campo teatral ou a esfera pública do teatro nesse período.

Ressalte-se a atuação específica de E. Doux como ensaiador, função teatral surgida a partir das formas espetaculares mais ou menos populares (vaudeville, melodrama, peças históricas, etc.) desde o fim do século XVIII. Do ensaiador passaram a ser cobradas as responsabilidades pela escolha do repertório, dos atores e de seus adequados desempenhos, a coordenação de cenografia e figurinos. Era do ensaiador que se esperava o bom resultado do espetáculo, da cena — a harmonia entre as partes.

Em Portugal e no Brasil, Doux representou a modernidade, a civilização, a conexão direta com as técnicas mais valorizadas do palco. Porém, enquanto estrangeiro, debateu-se contra os nacionalismos locais, que jogaram um papel nessa equação, tensionando sempre a relação entre a ambição de se ter um teatro moderno, inserido nos padrões artísticos mais valorizados internacionalmente, e o desejo de que este permanecesse autêntico e fiel à realidade e ao espírito de sua própria cultura e sociedade.

FRANÇA — ORIGEM E FORMAÇÃO

A investigação nos arquivos franceses revelou que seu nome civil era, na verdade, Claude Nicolas Doux, nascido em 1798, membro de uma família aparentemente abastada de comerciantes parisienses. Doux deu início à sua educação artística no Conservatório Dramático de Paris⁵, onde ingressou aos 21 anos. Lá estudou *Declamação* e seu desempenho no curso foi mais do que satisfatório, como atestam os prêmios

⁵ A instituição fora criada em 1786 como parte da Escola Real de Canto e Declamação.

de interpretação que recebeu. Ainda na escola, sua relação com a música aprofundou-se. Terminada a formação como ator, escolheu permanecer na instituição seguindo disciplinas extras como: *declamação especial, declamação lírica, solfejo, vocalização, ópera cômica*, por exemplo, o que lhe deu as ferramentas para seu futuro como ensaiador de espetáculos musicados de vários gêneros. Destaque-se além delas a disciplina *morceau d'ensemble*⁴. Saído da escola⁵, foi cantor (tenor) na Ópera-Cômica, ator no Ginásio Dramático e, talvez, tenha também excursionado pela França.

Não há uma explicação para o fato de ele ter adotado o prenome de Émile. Tal atitude, aliás, acaba por confundí-lo com outros «Émiles» atuantes no palco francês dessa época e dificulta seguir sua trajetória nos primeiros anos de sua carreira.

PORTUGAL — PRESENÇA RECONHECIDA

Ainda que o nome de Emílio Doux seja razoavelmente bem conhecido na historiografia teatral portuguesa, o que nenhuma das obras nas quais ele é mencionado procura explicar é como e porque ele se transferiu para Portugal em 1835. Por quais vias? Com quais contatos?

Acreditamos que ele teria estabelecido relações com os emigrados portugueses refugiados na França e na Inglaterra durante o governo absolutista de D. Miguel, sobretudo depois da volta de D. Pedro I (IV em Portugal) à Europa. A estadia de D. Pedro, ou Duque de Bragança, como ele se apresentava então, entre 1831 e 1832 em Paris, obteve grande

⁴ *Morceau d'ensemble*: disciplina voltada para o estudo de papéis e expressão dos afetos.

⁵ Através do inventário de sua mãe viu-se que, provavelmente, ele tinha ligações, através de seu cunhado, com o mundo do teatro, o que teria facilitado seu ingresso nesse universo.

repercussão na sociedade local. O ex-imperador do Brasil manteve contato com Rossini, que regeu uma de suas obras, e levou Scribe e Jean-François Bayard, no Ginásio Dramático, a escreverem uma peça — *Le luthier de Lisbonne* — denunciando a situação portuguesa e criticando os desmandos do rei usurpador, Dom Miguel. Trata-se, aliás, de uma das poucas do repertório de Scribe que tem por tema a atualidade política. Ao redor D. Pedro congregaram-se aristocratas liberais e intelectuais, como Garrett, já projetando um possível futuro governo reformista depois da vitória na guerra civil.

Portanto, ainda que por um breve período, acreditamos que a presença de D. Pedro e sua corte de exilados em Paris teve papel decisivo no contato entre os futuros dirigentes portugueses e Emílio Doux, bem como no planejamento de sua viagem a Portugal. O indício circunstancial para tal afirmativa encontra-se no fato de que ao partir para Lisboa, além de uma trupe especialmente constituída para a viagem⁶, Doux levava consigo um grande lustre destinado a iluminar a plateia do Teatro da Rua dos Condes. Por que ele faria isso se não tivesse prévias informações sobre as condições do teatro e de suas necessidades e que tivesse certeza de obter um contrato para ocupá-lo? ⁷

Em Portugal, os estudos clássicos e modernos fazem o nome de Doux conhecido para o período em que esteve atuando em Lisboa (1835-1851). A ele se atribuiu a modernização do palco português quanto à interpretação dos atores (ele sempre foi considerado um grande professor), a apresentação dos novos textos franceses das décadas de 1830 e 1840 (o romantismo e o vaudeville) e a implantação de uma nova encenação.

6 A direção do grupo sempre foi de Emílio Doux. O ator Paul, a quem por vezes se credita essa iniciativa, só se reuniu aos seus compatriotas tempos depois da estreia em Lisboa.

7 Arquivo Histórico da Marinha. Livro de entradas e saídas, 1834, cx 263.

Se Almeida Garrett foi o responsável pela construção de instituições, como o Conservatório, o Teatro Nacional D. Maria II e a Cia. Nacional Portuguesa, bem como pelo «renascimento» da literatura dramática portuguesa (em crise diante da tradição espanhola e, depois, da música italiana), a partir da peça que inaugura o romantismo teatral português, *Um auto de Gil Vicente*, deve-se destacar a seu lado a presença de Doux, que, em 1838, ensaiou o *Auto*, abrindo a cena portuguesa ao Romantismo e apresentando a atriz portuguesa mais famosa daquele século, Emília das Neves, preparada e ensaiada por ele.

Vale lembrar também que Doux, quando passou a ser apenas o ensaiador no Teatro da Rua dos Condes, em 1843, e não mais o empresário (função assumida pelo Conde do Farrobo, empresário também do teatro de ópera de Lisboa), ajudou a fixar o gênero ópera-cômica francesa⁸ em Portugal. Tal arranjo pretendia fazer uma *ópera-comique* em português um passo para a criação de uma ópera nacional portuguesa. A dificuldade do projeto esbarrava, no entanto, na dificuldade de formação de cantores e de se encontrar uma música que fosse reconhecidamente nacional, livre da influência dos estilos líricos italiano e francês.

Sobre a permanência de Doux em Portugal, ainda que não exista uma pesquisa específica sobre sua trajetória nos palcos lisboetas, encontram-se várias investigações recentes que o mencionam em trabalhos específicos sobre companhias e/ou teatros do período. Isso porque Doux ocupou todos os palcos de Lisboa, desde o antigo Teatro da Rua dos Condes, passando pelo Salitre, pelo Ginásio Dramático, até chegar ao Teatro Dom Fernando, que inaugurou pouco antes de partir para o Brasil, em 1851.

8 Versão gaulesa da ópera-bufa italiana.

NO BRASIL: UM FRANCO-BRASILEIRO

Também não foi, ainda, possível estabelecer claramente por quais contatos Doux transferiu-se para o Teatro de São Pedro de Alcântara, dirigido pelo ator e empresário João Caetano dos Santos. O fato é que ele chegou ao Rio de Janeiro no fim de 1851, depois de ter praticamente falido em Portugal (no Teatro D. Fernando) e se desentendido gravemente com Emília das Neves. Por certo, seu nome era conhecido no Brasil, não só pelas notícias nos jornais, mas porque havia diversos artistas portugueses trabalhando na corte que já haviam atuado com Doux em Lisboa, caso de Maria Velutti por exemplo, chegada ao país em 1847⁹.

Doux permaneceu no Teatro de S. Pedro entre 1851 e 1855, auxiliando João Caetano a administrar uma companhia que, mais do que baseada nas aparições do grande ator brasileiro do século XIX (que passaram a ser cada vez menos frequentes), estabelecia-se como uma companhia de espetáculos de *grande aparato*, quase todos apresentando números de dança e música. Incluía-se nesse repertório mágicas e melodramas, vaudevilles, comédia musicada e dramas rasgados. João Caetano praticamente criava assim uma companhia lírica, a partir de gêneros musicais menos complexos.

A pesquisa sobre sua presença no Brasil abriu espaço para se conhecer melhor as biografias e relações dos diversos atores, atrizes, cenógrafos, coreógrafos, compositores e dramaturgos que trabalharam com ele, revelando a diversidade de origens e de formações dos profissionais que contribuíram para a consagração do principal teatro da corte brasileira.

O repertório apresentado contava com inúmeras obras francesas traduzidas, revelando a circulação de gêneros e autores franceses no Brasil, alguns relacionados com o repertório

9 Acompanhada do filho que teve com Almeida Garrett.

apresentado por Doux em Portugal, outros vindos diretamente de Paris. Sua competência como ensaiador era sempre atribuída à sua sólida formação artística, ainda que isso não evitasse que um certo xenofobismo estivesse presente e servisse de base para críticas ao artista francês, que acabou naturalizando-se brasileiro em 1864.

Ainda que viesse trabalhando com João Caetano desde 1851, único empresário dramático a obter durante longos anos subvenções públicas para sua companhia¹⁰, isso não impediu Doux de, em 1855, lançar-se no projeto de criação de um novo teatro, com uma proposta mais moderna em termos de dramaturgia e encenação, mas que não contava com nenhum apoio oficial: o Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. Em resumo, é preciso deixar claro que Doux foi um de seus idealizadores, quem o concebeu artisticamente, aliando-se a Joaquim Heleodoro dos Santos (empresário) e à atriz Maria Velutti, fato pouco destacado na bibliografia teatral brasileira.

Doux permaneceu no Ginásio por dois anos, de 1855 a 1857, quando atualizou o repertório carioca com o francês parisiense. Coube a ele a encenação no Brasil de *A Dama das Camélias*, *Mulheres de mármore*, *Os parisienses*, *O mundo equívoco* e outros tantos sucessos da nova escola realista. Ainda que já não estivesse mais no grupo quando autores brasileiros, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e França Júnior, passaram a escrever para a companhia, certamente ele abriu espaço para uma nova geração de dramaturgos nacionais.

Outra contribuição relevante de Doux ao palco brasileiro relaciona-se à história do Ateneu Dramático (antigo teatro São Januário), conhecido apenas como «o local onde Machado de Assis estreou como dramaturgo», sem que se tivesse até agora investigado com mais rigor as motivações, propostas e

10 Através da extração de loterias destinadas ao Teatro São Pedro de Alcântara.

realizações do empreendimento. Doux esteve junto ao grupo, que pretendia também ser uma inédita escola de atores, um pouco nos moldes dos conservatórios europeus. Havia todo um projeto estético-pedagógico, capitaneado pelo empresário José Remígio Sena Pereira no qual Doux certamente se encaixava dada sua sólida e invejável formação acadêmica.

Capítulo importante na vida de E. Doux foi sua passagem como ensaiador da Ópera Nacional, criada a partir da iniciativa do tenor espanhol José Zapata y Amat, em 1857, baseada na montagem de zarzuelas e outros gêneros liricamente menos complexos. Doux tornou-se professor de canto e, depois, ensaiador entre 1861 e 1863, quando, diante de mais uma de muitas crises, a companhia nacional fundiu-se com um grupo italiano atuante na corte. Estima-se mesmo que essa solução foi sugestão do próprio Doux. O arranjo teve sucesso durante algum tempo e deu ensejo a que despontassem, pela primeira vez, compositores nacionais, escrevendo já no estilo da «grande ópera», como o mais famoso de todos, Antonio Carlos Gomes. Doux ensaiou as óperas *A noite do Castelo* (Carlos Gomes), *A corte de Mônaco* (Gonçalves Bragas e Domingos José Ferreira), *Dois Amores* (Manuel Antonio de Almeida e Condessa Rczwadowska), *Il pirata* (Bellini), *D. Sebastião* (Donizetti), *A aurora do Ipiranga* (J. M. Macedo e Giannini), entre outras.

Pouco tempo depois, E. Doux voltou a trabalhar no Teatro de São Pedro de Alcântara, onde permaneceu até cerca de 1871 como professor de atores.

Faleceu em 1874 no Rio de Janeiro deixando um legado artístico significativo, seja em Portugal ou no Brasil, ainda que pouco reconhecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, Elizabeth R. *Emil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2020.
- Balme, Christopher B. *The theatrical public sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Barata, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- Bastos, Glória; Vasconcelos, Ana Isabel. *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: IMM-Museu Nacional do Teatro, 2004.
- Braga, Theophilo. *História do teatro português*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, 4 vols.
- Corradin, Flávia Maria Ferraz Sampaio. *Almeida Garrett: por um teatro novo*. Campinas: Komedi, 2005.
- Cruz, Duarte Ivo. *O ciclo do romantismo (do Judeu a Camilo)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- , *Teatro em Portugal*. S.l.: CTT Correios de Portugal, 2012.
- Dias, José Henrique Rodrigues. *O rosto e o espelho: a sociedade lisboeta e o teatro romântico (1838-1870)*. Tese de Doutorado em História. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- Dosse, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Espagne, Michel. «Viajando com o conceito de transferências culturais», *Cadernos CIMEAC*. Uberaba, v. 8, n. 2, p.6-17, 2018.
- Faria, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, vol. 1, 2012.
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais. *A música teatral na Lisboa oitocentista: uma abordagem através da obra de Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese de Doutorado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

- Haesbaert, Rogério; Bruce, Glauco. «A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari», *GEOgraphia*, vol.4, n. 7, Niterói, 2002, p.7-22.
- Heller-Lopes, André. *Brazil's Ópera Nacional (1857-1863): music, society and the birth of Brazilian opera in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado em Musicologia, King's College, Londres, 2008.
- Henriques, Bruno. *Teatro Dom Fernando: um teatro de curto prazo*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade Letras da Universidade de Lisboa, 2013.
- Magalhães, Paula Gomes. *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- Rebello, Luiz Francisco. «Garrett e a reforma do teatro», *Conservatório Nacional 150 anos de ensino do teatro*. Lisboa: Escola Superior de Cinema e Teatro, 1988.
- , *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Biblioteca Breve/ICLP, 1980.
- , *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português: do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2010.
- Rosa, Joaquim Oliveira Carmelo. *Essa pobre filha bastarda das artes: a escola de música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862*. Dissertação de Mestrado em História, Faculdade de Ciências sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- Santos, Ana Clara. «Modalités de présence du théâtre français à l'étranger ou la fortune du répertoire parisien au Portugal», *Carnets, revue électronique d'études françaises: Invasions et évasions* (dir. Ana Clara Santos et alii), 1 série, 4, 2012, pp. 207-218.
- Santos, Ana Clara; Vasconcelos, Ana Isabel. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- , *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- Santos, Graça dos. «Un français à Lisbonne: ÉmileDoux et l'avènement de la scène romantique au Portugal», *Le théâtre fran-*

- çais à l'étranger au XXème siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, dir. Jean-Claude Yon. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2008, p. 326-342.
- Sousa, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- Sousa, Octavio Tarquínio de. *A vida de D. Pedro I*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 3 vols., 1972.
- Torres Neto, Walter Lima. «Entre técnica e arte: o trabalho teatral do ensaiador na virada do século XIX/XX», *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE, 2001, vol.1, pp. 272-278.
- , *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2016.
- Vasques, Eugénia. *Para a história da encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro: 1837-1928*. Lisboa: Sá da Costa, 2010.
- Yon, Jean-Claude. *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*. Paris, Nizet, 2000.

António de Sant'Anna, a nata dos camaroteiros

MARIA VIRGÍLIO CAMBRAIA LOPES

Diz Sousa Bastos que chamar «camaroteiro» ao bilheteiro do teatro era impróprio porque ele não vendia só camarotes, transaccionava também bilhetes para outros lugares do teatro (Bastos 1994:31). O certo é que, na imprensa do século XIX, era essa a designação comumente usada, sendo também aquela que invariavelmente se encontra nos títulos e nas legendas das caricaturas da época.

Em oitocentos, as empresas teatrais viviam da bilheteira. Para se manterem abertos, os teatros necessitavam de muitas receitas e o sucesso de uma peça aferia-se em larga medida pelo produto da venda dos bilhetes. Neste contexto, o ofício do camaroteiro tinha relevância e a arte de bem vender era de uma grande valia para os teatros. Sobre o trabalho deste profissional, comentava-se:

Como ele sabe converter em magnífico lugar de plateia, em belo camarote aquilo que é simplesmente detestável! Que palavreado, que ar de tocante sinceridade!

Vender bem é uma arte e o camaroteiro que for artista consumado é pérola inestimável. Por isso o empresário é tão cheio de doçura e amabilidade para ele e por isso lhe reserva sempre a melhor peça para benefício.

(Óscar May 1879: 3)

Em Setembro de 1870, António de Sant'Anna é contratado para o lugar de camaroteiro do Teatro do Ginásio, de onde não mais saiu. Natural de Carapinheira do Campo (Montemor-o-Velho), tinha sido empregado comercial, segundo sargento de infantaria 10 e prefeito durante quatro meses no Colégio Europeu (Bastos 1898: 318). Com brio e dedicação, desempenhou

por longo tempo, o seu ofício no balcão dos bilhetes. Desde a sua contratação e contando só até 1898, Sant'Anna trabalhou com dez empresários (Bastos 1898: 318). A sua figura, indissociável da imagem da casa onde exercia actividade, foi importante na construção da identidade do Teatro do Ginásio (Magalhães 2007: 130).

Durante vinte e cinco anos (de 1882 a 1907), os periódicos de Rafael Bordalo Pinheiro vão dando nota da sua actividade, geralmente por ocasião das festas em seu benefício. Brincalhão, divertido, amigo da pândega, António de Sant'Anna tornou-se «popularíssimo, querido dos frequentadores do Ginásio e não menos querido dos empresários, artistas e donos do teatro» (Bastos 1898: 318). Era uma figura amplamente conhecida e muito elogiada na caricatura, o que também contribuiu para a sua notoriedade. Os *Pontos nos ii* não lhe poupam elogios e chamam-lhe «a nata, o requinte» dos camaroteiros, nos versos que anunciam uma das festas em sua homenagem (Fig. 1).

Sant'Anna patusco
De modos frecheiros,
Dos camaroteiros
A nata, o requinte,
No velho Ginásio,
Formoso edifício
Faz seu benefício
Na noite de 20.

Em noite de festa
Tão recomendada
Vai lá gargalhada
De três mil demónios!
Enfermos de fígado
Para cura perfeita
Lá têm a *Receita*
Dos Lacedemónios
(*Pontos nos ii* 19-11-1885)



Figura 1. Pontos nos ii 19-11-1885

Que a profissão de camaroteiro requeria um perfil com determinadas características, parece não haver dúvida: capacidade de interagir com pessoas de várias classes sociais — «desde o bojudo conselheiro e o reluzente argenteiro até ao humilde operário» (May 1879:2) — gentileza no trato, arte da boa conversação e sobretudo talento para deixar satisfeitos todos aqueles que lhe pediam bons lugares. A avaliar pel'O António Maria, António de Sant'Anna preenchia todos esses requisitos:

O Sant'Anna, aquele tão gorducho como afável camaroteiro do Ginásio, que tem sempre reservado para os amigos um sorriso em primeira mão e um *fauteuil* da primeira fila...

(O António Maria 4-12-1884)

O camaroteiro era também um factor de coesão na empresa. À chegada ao teatro, antes dos ensaios, era com ele que os artistas conversavam. Já conhecedor das notícias dos matutinos, era através dele que os actores tinham, não raras vezes, conhecimento em primeira mão dos elogios ou das críticas na imprensa acerca das récitas da véspera. No seu quartinho discutiam-se as notas jornalísticas sobre os espectáculos, comentavam-se pontos de vista, trocavam-se opiniões, havia risos e lamentos. Quanto maior fosse a empatia do camaroteiro com os artistas, quer partilhando contentamentos quando havia elogios, quer solidarizando-se no desconsolo quando as críticas eram desfavoráveis, tanto maiores eram os laços afectivos que se estabeleciam entre todos, apesar de se manterem as relações corteses de trabalho. Por outro lado, anota igualmente May, o camaroteiro conversava muitas vezes «com algum conhecido ou amigo a quem prende à janelinha com historietas e curiosidades da vida de bastidores e mistérios de empresas» (May 1879:2), o que significa que esta figura funcionava também como elo de ligação entre o mundo dos palcos e o público.

A profissão de camaroteiro não era fácil, exigindo desde logo uma enorme entrega. Com um horário de trabalho muito longo — todos os dias, das 9h da manhã até ao fim do 2.º ou 3.º acto das peças — pode dizer-se que o camaroteiro vivia no teatro, sendo por isso presença constante no quotidiano da empresa. Daí que a sátira o mostre como uma peça da comunidade teatral. Quando, por exemplo, a companhia do Teatro D. Maria II faz as malas para uma digressão a Paris, *O António Maria* dá visibilidade aos que vão (os actores Eduardo Brasão, João Rosa, entre outros) e aos que ficam — no teatro do Ginásio, o actor Vale e o camaroteiro (Fig. 2).



Figura 2. *O António Maria* 15-6-1882

Uma das funções deste profissional era guardar e entregar as chaves dos camarotes e fazer também o atendimento aos seus ocupantes. Daí que, recorrentemente, na caricatura, Sant'Anna apareça rodeado de chaves (Fig. 3). Como foi dito,



Figura 3. *Pontos nos ii* 2-12-1886

a maior parte dos textos e imagens que nos jornais bordalianos se centram em Sant'Anna têm o objectivo de publicitar os seus benefícios. Como os ordenados eram magros, os actores e outros profissionais do teatro, entre eles o camaroteiro, necessitavam de um complemento ao que auferiam. Foram assim criadas as récitas de benefício em que a receita de bilheteira, depois de deduzidas a despesas do teatro, revertia a favor do profissional que era beneficiado. O programa da récita, acertado com ele, era geralmente longo, incluindo, com frequência, a representação de mais do que uma peça. Nessas ocasiões era também habitual a oferta de prendas ao beneficiado. Nas suas festas, de ano a ano, Sant'Anna lotava a sala, reunia os seus numerosos amigos e, numa época em que as deslocações eram difíceis e morosas, vinha gente de locais distantes de Lisboa — da Bairrada, de Carapinheira, de Alverca, de Mafra... — o que mostra a importância que era dada a estes benefícios, preparados com cuidado e com antecedência.

Foram as seguintes as récitas de benefício de Sant'Anna que os periódicos bordalianos publicitaram e que tiveram lugar, com regularidade, no final ou no princípio dos anos:

Periódicos	Ano	Dia/ Mês	Peças representadas ¹
<i>O António Maria</i>	1883	12 de Janeiro	<i>O amor londrino</i> <i>O Saltimbanco</i>
<i>O António Maria</i>	1884	17 de Janeiro	<i>O infanticida</i> <i>O tio padre</i> <i>Amor e Veneno</i>
<i>O António Maria</i>	1884	9 de Dezembro	<i>Mosquitos por cordas</i> <i>Inglês e francês</i> <i>Aldighier Júnior</i> <i>Criados Patrões</i>
<i>Pontos nos ii</i>	1885	20 de Novembro	<i>Receita dos Lacedemónios</i> <i>Aldighier Júnior</i>
<i>Pontos nos ii</i>	1886	3 de Dezembro	<i>Coupé 117</i> <i>Noite de Núpcias</i> <i>O Noivo do Procópio</i>
<i>Pontos nos ii</i>	1887	2 de Dezembro	<i>A gramática</i> <i>Três mulheres para um marido</i> <i>Os chapéus</i>
<i>Pontos nos ii</i>	1890	5 de Dezembro	<i>Hotel Luso-Brasileiro</i> <i>O comissário de polícia</i>
<i>O António Maria</i>	1894	3 de Dezembro	<i>O advogado dos diabos</i>
<i>O António Maria</i>	1897	3 de Dezembro	<i>O Gatuno</i>
<i>A Paródia</i>	1904	5 de Dezembro	<i>O meu defeito</i> <i>Sua Ex.</i> <i>Os criançasolas</i>
<i>A Paródia</i>	1906	4 de Dezembro	<i>Senhora da Paz</i>

¹ A informação dos periódicos de Bordalo Pinheiro foi complementada com a consulta do *Diário Ilustrado*.

O facto de algumas destas publicitações serem em verso é indicativo do apreço que o jornal tinha pelo homenageado (Fig. 4). Aliás, outros periódicos da época prestavam-lhe

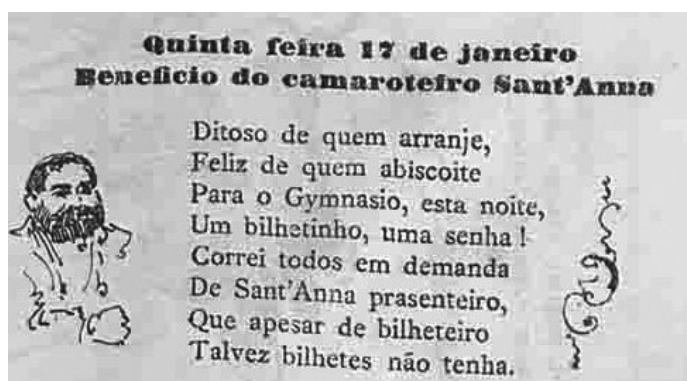


Figura 4. *O António Maria* 17-1-1884

também tributo. Em 17-1-1884, *O Diário Ilustrado* anunciava na primeira página «a casa toda passada» para ver *O Infanticida* representado pela companhia italiana de Ernesto Rossi e as duas outras peças (*O Tio Padre* e *Amor e Veneno*), levadas à cena por uma companhia portuguesa vinda «expressamente» de Évora para participar na festa do Sant'Anna que iria ter lugar nessa noite.

Desenhando-o sempre no seu posto, Rafael Bordalo Pinheiro pô-lo a ombrear com figuras relevantes da vida política e cultural do país. Em 1882, no rescaldo da primeira digressão de Sarah Bernhardt a Lisboa, na página intitulada «Restos de Sarah. O beijo real» (Fig. 5), Sant'Anna é um dos que recebe e repassa, a partir do seu compartimento, o beijo da diva, que faz um trajecto que termina no empertigado Hintze Ribeiro (1849-1907), homem importante das hostes regeneradoras. Esta página d'*O António Maria* onde, para além de Sarah, também surgem o actor Taborda, um frequentador de teatro e o camaroteiro, documenta igualmente a relevância do teatro enquanto arte preponderante ao nível cultural na sociedade lisboeta de

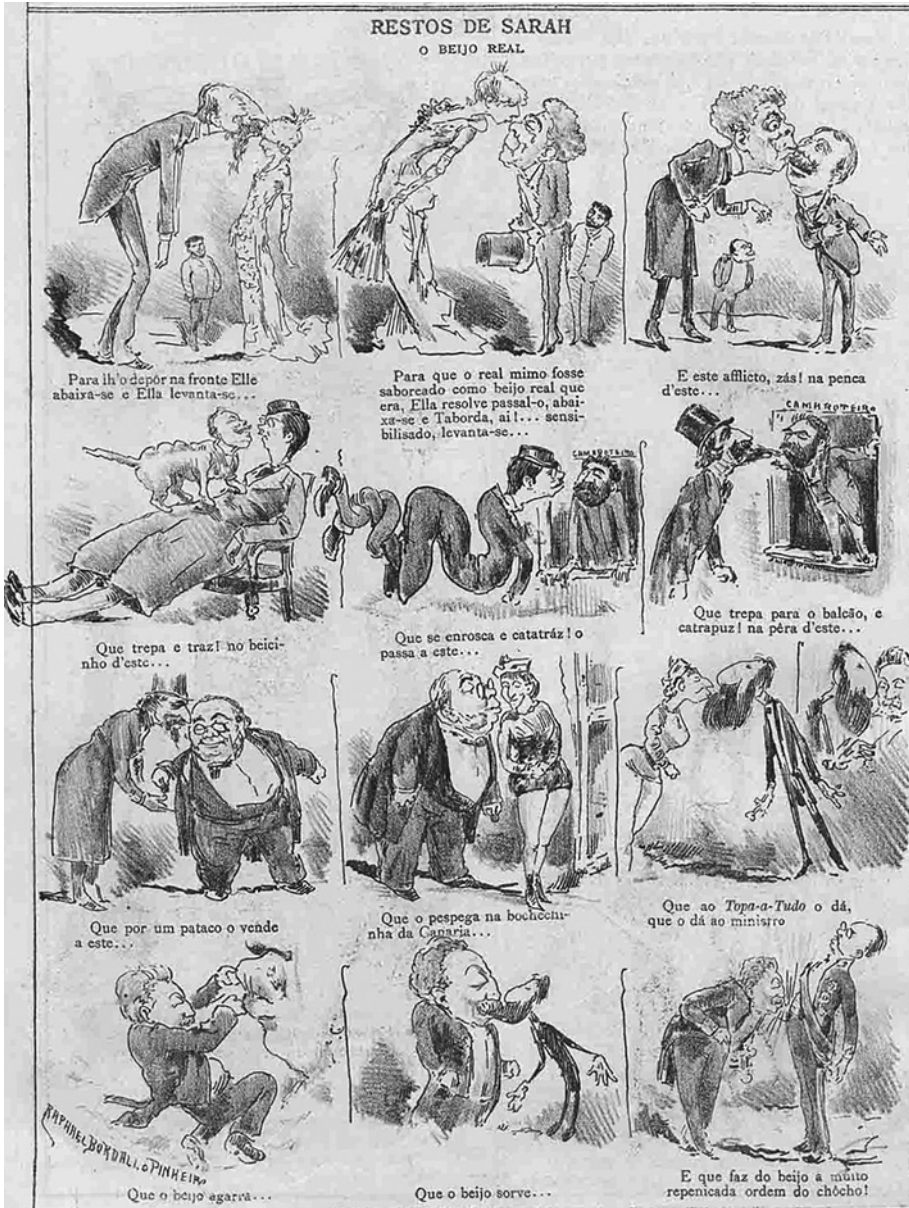


Figura 5. O António Maria 27-4-1882

finais do séc. XIX, uma arte com importantes ligações com a vida política.

Do mesmo modo em 1900, na página satírica intitulada «Apontamentos íntimos de José Luciano de Castro»² e ilustrada por Rafael Bordalo Pinheiro, entre as personalidades nacionais que o político relembra enquanto visita a exposição de Paris (como os ministros Barros Gomes e Dias Costa ou o escritor Trindade Coelho) figura o omnipresente camaroteiro Sant'Anna (Fig. 6). E, no ano seguinte, ele também aparece como personagem do episódio rocambolésco que um deputado da província, recém-chegado à capital, conta a uma prima numa carta ilustrada (Fig. 7). Ao ver o letreiro *O Hotel do Livre Câmbio*, o novato deputado julgou ter encontrado o alojamento que lhe convinha. Relata como se dirigiu a um senhor gordo e de barbas pretas, que soube logo chamar-se Sr. Sant'Anna:

Aproximei-me do balcão e perguntei familiarmente:

— Diga-me Sr. Sant'Anna, temos algum quarto devoluto no hotel?

— De boca ou de frente? perguntou-me o bom homem.

Não percebi com franqueza, mas não quis dar parte de fraco e respondi ao acaso:

— De boca, se faz favor.

Sant'Anna entregou-me então um pequeno bilhete cor-de-rosa em que colou um pedaço de selo de recibo e disse:

— Dois mil e quinhentos.

Eu continuava sem perceber, mas continuava também a não querer dar parte de fraco e paguei religiosamente os dois mil e quinhentos réis, imaginando que se tratava de um sinal adiantado. Para começar por alguma ponta, perguntei de novo:

2 José Luciano de Castro (1834-1914), chefe do Partido Progressista.

— Posso mandar buscar já as malas?

O bom homem Sant'Anna sorriu à flor dos lábios e disse com a cabeça — que sim.

Voltei à estação do caminho-de-ferro, despachei a bagagem e mandei um galego levar-me as malas ao *Hotel do Livre Câmbio*.

Agora imagine a prima com que cara eu fiquei, quando vim a saber em que meada me embrulhara! *O Hotel do Livre Câmbio* não era hospedaria, era uma comédia; e a casa onde eu tinha entrado, e onde o Sant'Anna me pedira dois mil e quinhentos de sinal era o Teatro do Ginásio onde se representava essa comédia!

Fiquei a olhar ao sinal, e para não perder tudo, nessa mesma noite me regalei, sozinho, com uma frisa de boca.

(*A Paródia* 6-2-1901)

António de Sant'Anna é o único camaroteiro desenhado nos periódicos de Rafael Bordalo Pinheiro, sendo alvo de comentários sempre elogiosos. Sabendo-se que o caricaturista era assíduo frequentador de todos os teatros, que era um profundo conhecedor da arte teatral e dos profissionais de teatro do seu tempo, a sua iconografia não deixa margem para dúvidas acerca do papel relevante do camaroteiro do Ginásio, com quem, aliás, ele conviveu toda a vida. O que sabemos deste vendedor de bilhetes vem lembrar que a História do Teatro não se faz apenas com aqueles que mais mediaticamente vivem nas luzes da ribalta. Do seu cubículo modesto, o camaroteiro António de Sant'Anna deu projecção à casa de espectáculos onde trabalhou e à qual se dedicou inteiramente, contribuindo para a notoriedade do Teatro do Ginásio, para o êxito das peças nele representadas e para a popularidade dos artistas lá escriturados. Por seu turno, a caricatura dando-lhe a mão apoiou-o no cumprimento dessa missão, catapultando-o para outro palco também com grande visibilidade na época — o da imprensa humorística e satírica.

EU NA EXPOSIÇÃO DE PARIS

APONTAMENTOS ÍNTIMOS
DE JOSE LUCIANO DE CASTRO

5 de Agosto — Comecei hoje a minha visita official aos diversos pavilhões das nações estrangeiras. Consegui metter-me no sequito do Scha da Persia, e assim tive a doce illusão de que o povo abria alas á minha passagem, e me sajava com sympathy.



O Scha anda sempre com pressa, e obrigou-me a correr, como se eu tambem fosse chá, a correr d'um bule.



Mas é um homem muito sympathico, muito fino, muito delicado, muito Ponchong. A sua physiognomia insinuante, aduaneira; o seu bigode farto, *ad valorem*; o seu olhar languido, mas muito fiscal, lembram-me o nosso Peito de Carvalho das Alfandegas, apenas com a differença de que o Peito é um Scha mais preto, mais corpulento, como quem diz — um chá mais forte.



Começámos pelo Pavilhão da Italia. A architectura é soberba, é inveja, é gula, é ira, é luxuria, é ociosidade. Por fóra é uma cathedra; por dentro, pão bolorento. Na secção de Nápoles ia-me succedendo uma grande sensaboria, no momento em que me inclinava para apanhar o lenço, que me cabira no chão. Estive quasi a ser victima de um attentado contra... o Scha!



Da Italia passámos á Turquia. Este pavilhão é muito bonito, e reúne os melhores modelos do estylo turco: fragmentos do antigo Serralho, do Grande Bazar dos trevintens de Constantinopla (primeira mulher do Imperador Constantino) da celebre Fonte de Ahmerd, da celebre Mesquita da Trindade, etc. etc. Contemplando os vestigios do Serralho, senti-me o *Sultão* de que fala a Trindade Coelho nos *Seus Amores*.



Ao fundo d'este pavilhão ha um panorama do Bosphoro, que é digno de ser visto. Levo d'este panorama uma excellente impressão, e uma boa rima para phosphoro.



É tambem notavel, aqui, a recon-tituição de Jerusalem e de Bethiém, pela Pampulha. Vê-se tambem a Basilica de Sant'Anna, que me fez saudades do Sant'Anna do



Gymnasio; a gruta da Natividade, que esteve em casa da Antonia; o Santo Sepulchro com o distico de — jazigo de familia; e a Via Dolorosa, onde está o consultorio de uma vidente, que lê na palma da mão o destino dos seus clientes. Como já o Resano me tivesse dito que esta mulher era uma das melhores que elle conhecia em Paris para a *bexiga*, afastei-me por alguns



momentos do Scha, e fui consultal a Ora... adeus! Não me valeu a pena. Fiquei sabendo tanto como se tivesse consultado a Procuradoria Geral da Corôa!



6 de Agosto. — Continuação do folhetim de Alberto Pimentel, á Rua das Nações. Hoje, comecei pelo Pavilhão da Noruega, que é todo pintado a óleo de figados de bacalhau. Vi o navio do celebre explorador



Nansen, que fez a viagem ao Polo Bernabé do Norte, e que está para a Noruega como o Antonio Maria Cardoso está para nós. Parece impossivel que nem o Barros Gomes, nem o Dias Costa, nem o Eduardo Villaça, que foram ministros da Marinha durante o meu ultimo governo, se lembrassem de nomear este Nansen, na sua qualidade de explorador, para a Commissão de Cartographia, ou para a Commissão de Compras!

No mar da Noruega abundam as baleias, cuja pesca representa uma das melhores fontes de riqueza para este paiz. Como se sabe, é da baleia que se arrancam as barbas para os espartilhos das senhoras, e para as varetas dos guarda-sões dos homens. Tambem se empregam nas varetas de alguns guarda-chuvas.



Na Noruega ha tambem muitas frutas, e d'ahi veiu, para a Sabedoria das Nações, aquelle celebre proverbio que, traduzido para lingua di lomática, diz assim: *«On ne pêche pas des truites aux bragues encautes...»*

A pesca do bacalhau faz-se principalmente n-ss Ilhas Lufoden; e os melhores pasteis de bacalhau no Fortes.

No Pavilhão da Allemanha, receberam-me com todas as honras, nos aposentos de Frederico o Grande, que foi muito amigo de Voltaire e de arroz de marrisco. Frederico morreu celibatario, e todo o seu prazer em vida consistia na leitura, na musica, na poesia, no convivio dos bellos espiritos.



Talvez por isso, modestia á parte, a sua sombra me fala em tudo quanto aqui me cerca, e parece dizer-me:

*Chega-te a mim,
agora, agora
Chega-te a mim
a toda a hora!*



Estou muito penhorado.

Figura 6. A Paródia 10-10-1900

Cartas de Namoro

DE UM DEPUTADO

A UMA PRIMA, QUE FICOU NA PROVINCIA



Minha bem boa prima :

Até que sinal, cá estou eu em Lisboa! Cheguei perfeitamente, sem nenhum embaraço no trajeto. Só depois de cá estar é que tenho sofrido um ligeiro embaraço gastrico, mas Lisboa é uma terra de muitos recursos—pois basta dizer que é aqui a sede de todos os Tribunaes Superiores—e todos os embaraços se resolvem logo que ha dinheiro e Seditiz Chantau.

A prima ha de desculpar estas minhas franquezas, porque bem sabe que a minha politica é a mesma do João Franco. E quando se fala a uma pessoa de amizade como a prima, não se deve reter nada do que cá vai por dentro.

Se não lhe dissesse tudo, quanto tenho sofrido de saudades na sua ausencia, acontecia-me o mesmo que me teria acontecido se não me habituasae a tomar amiduadas vezes um pequeno laxante : arrebitava!

Emquanto durar a presente sessão legislativa, preciso cumprir com regularidade estas duas prescripções—uma do meu medico, outra do meu coração: purgar-me e escrever á prima. São dois prompts alivios. Por isso, não estranhe a prima que eu muitas vezes lhe fale com o coração e... —se der licença. — com as calças nas mãos.



Logo que cheguei, dirigi-me a casa do nosso Tio Abrantes, o qual por mais de uma vez me tinha dito que, se algum dia eu saísse deputado, para casa d'elle é que havia de vir, e ficar, enquanto me demorasse em Lisboa. Sabei-se-me um grande intrujão, o Tio Abrantes, pois nem móta onde me dissera que morava, nem sequer existe a rua onde elle me tinha dito que era a sua casa. Quem tal diria, veja a prima!

O Tio Abrantes, o morgado de Ruivães, queahi deixou fama de homem de bem ás cirreitas, e de alma até Almeida, vende as quintas, abandona as terras, vem para Lisboa, mette-se na politica, gasta tudo nas eleições, enche-se de dividas, e no dia em que o fazem par do Reino e elle entra na Camara Alta, a *Vanguarda* diz lhe na cara, em boa letra redonda, que por muito me nos outros entraram na cadeia!

Como não encontrasse esse querido Tio, que já me vai parecendo um *Tio Milhões*... de diabos que o carreguem, metti-me á procura de um hotel que não me obrigasse a grandes despesas, e fui subindo o Chiado, onde me tinham dito que encontraria uns poucos. Mas nem a prima pôde fazer uma leve ideia do que seja o Chiado, com o tambem eu a não fazia! O Chiado é a grande arteria de Lisboa. D'um lado e d'outro, estão os grandes estabelecimentos da capital, as grandes lojas de modas, as grandes mercerarias, os grandes clubs, as redacções dos grandes jornaes, as grandes livrarias, e os grandes hotéis.

O Hotel Borges e o Hotel Aliança são a ultima palavra no seu genero. A prima não imagina o luxo que se ostenta nestas duas casas. Só a entrada do Hotel Borges é um deslumbramento, toda revestida de espelhos com grinaldas de zysosotis, de margaridas gauthiers, de leucorrhéssichus entrançadas em cercadura! E se a prima visse uma mesa de pau Santo-Antonio-de-Lisboa, que está no portão do Hotel Aliança, entre Portugal e a Inglaterra! É uma mesa lindissima, riquissima, e de pés torcidos—como a Marias Altona, que casou com o delegado do Thesouro, tambem lindissima, riquissima, mais de pés torcidos!



Percebi logo que nada d'aquillo me convinha em preço, e fui continuando para cima. Um pouco adiante do Hotel A lança, vi um grande letreiro que dizia: *Hotel do Livre Cambio*, estampado á porta de um edificio de modesto aspecto.

—Cá está o que me convem, disse eu! E entrei. A' minha direita, mettido num cubiculo, e de traz d'um pequeno balcão estava um homem gordo, de barba preta, que logo eu soube chamar-se o Sr. Sant' Anna, porque alguém que entrou atraz de mim assim se lhe dirigiu.



Aproximei-me do balcão e perguntei, familiarmente:

—Diga-me, Sr. Sant'Anna, temos algum quarto devoluto no hotel?

—De bôca, ou de frente? perguntou me o bom homem.

Não percebi, com franqueza, mas não quiz dar parte de fraco, e respondi ao acaso:

—De bôca, se faz favor.

Sant'Anna entregou me então um pequeno bilhete côr de rosa, em que colou um pedaço de sello de recibo, e disse:

—Dois mil e quinhentos.

Eu continuava a não perceber, mas continuava tambem a não querer dar parte de fraco, e paguei religiosamente dois mil e quinhentos réis, imaginando que se tratava de um signal adeantado. Para começar por alguma coisa, perguntei de novo.

—Posso mandar buscar já as malas?



O bom homem Sant'Anna sorriu á flor dos labios, e disse com a cabeça— que sim. Voltei á estação do caminho de ferro, despachei a bagagem, e mandei um gallego levar-me as malas ao *Hotel do Livre Cambio*.

Agora, imagine a prima com que cara eu fiquei, quando vim a saber em que menda me embulhara! O *Hotel do Livre Cambio* não era hospedaria, era uma comedia; e a casa onde eu tinha entrado, e onde o Sant' Anna me pedira dois mil e quinhentos de signal, era o Theatro do Gymnasio, onde se representava essa comedia!

Fiquei a olhar ao signal, e para não perder tudo, nessa mesma noite me regalei, sozinho, com uma irris de bôca.



Já tomei assento na Camara. Fico pegado com o Louza, que a prima combeço parente das senhoras Louzas, que gostam d'aquellas cousas que se chamam concessões em Africa; e com o Alberto Bramião de Saxe Coburgo Gotha, principe das Lettras, em commissão no gabinete de leitura do Presidente do Conselho muito util para tirar nodos, ou a Parábola dos sete vimes pelo Dr. Trindade Coelho.

Logo no primeiro dia quiz pedir a palavra para defender os interesses do nosso circulo, mas fui avisado de que não é costume tratar de outros circulos enquanto se não sae do circulo vicioso da resposta ao Discurso da Corôa, da discussão do Orçamento e do *bill* de indemnidade.

A prima não sabe o que é o *bill* de indemnidade, pois não? Está como eu, como o Louza, e como o Bramião. Perguntei a varios deputados e nenhum m'o soube dizer. De maneira que, quando cheguei o momento da votação... aprovei! Começo a desconfiar de que foi por este mesmo systema que eu tambem fiquei approvado - em todos os exames!

Ades prima... do seu

PRIMO ANTONIO.



PENSAMENTOS

A caridade é como a mathematica : não tem conta.

ANTONIO CARREIRA.

Uma segunda bebedeira de *cognac*—eis o alcool ractificado.

BATALHA REIS.

RIMANCEIRO

Rosa fresca, rosa fresca,
Linda rosa de papel.
Quem gosta de mim é ella
Quem gosta d'ella sou elle!

GONSALVES DE FREITAS.
Tudo, etc. etc. etc.

Figura 7. A Paródia 6-2-1901

BIBLIOGRAFIA

- Bastos, Sousa, *Dicionário de Teatro Português*, Coimbra: Minerva. 1994 (edição fac-similada da edição de 1908.)
- , *Carteira do Artista. Apontamentos para a História do Teatro Português e Brasileiro*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898.
- Diário Ilustrado*. Lisboa: Impr. de Souza Neves, 1872-1911. Cópia digital online: BNP, Biblioteca Nacional Digital (consultado em 18/05/2021).
- Magalhães, Paula, *Os Dias Alegres do Ginásio. Memórias de um teatro de comédia*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- May, Alfredo Óscar, «O Camaroteiro», *O Contemporâneo*, n.º 74, 1879.

O Teatro do Povo — uma coreografia do Estado Novo

TERESA ANDRÉ

PANO DE FUNDO E FIGURAS

Portugal vivia a fase de consolidação do Estado Novo sustentada, quer no autoritarismo do partido político oficial (União Nacional) que defendia uma política colonialista e nacionalista e promovia uma ideologia assente quer nos valores «Deus, Pátria, Família, Autoridade, Moralidade, Paz Social e Austeridade» (Acciaiuoli, 1991; Rosas, 1986 e 1990, entre outros), quer em António de Oliveira Salazar, Presidente do Conselho de Ministros desde 1932, que trabalhava a sua imagem de promotor de consensos e do «chefe» que visava assegurar o bem-estar da população e propunha um rumo político para a nação.

António Ferro, intelectual irrequieto, empreendedor e cosmopolita que se afirmava modernista, admirador de Marinetti e do fascismo de Mussolini, cronista, ficcionista, poeta, político, editor «*par hasard*» da revista *Orpheu*, amigo de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, jornalista e repórter, ex-apoiante de Sidónio Pais, crítico, autor dramático — *Mar Alto* (1922), *Eu não sei dançar*, *Qual é a coisa qual é ela*, *A Encruzilhada* (1927) e *A Mulher Fatal* (1928) —, actor, fundador do Teatro Novo em 1925, entre muitas outras coisas, era um homem aberto às inovações. Apaixonado pela vida, pela cultura e pelas artes, vivia em pleno o seu tempo e mostrava ser um observador atento da realidade, alimentando o sonho de «modernizar» Portugal, através de um programa que levasse à mudança das atitudes individuais e institucionais.

Provavelmente inspirado no intenso convívio com personalidades provenientes de áreas muito distintas — que iam da arte à política, da música ao cinema, da literatura à fotografia — e nas ideias da Itália fascista de Mussolini, a partir de 1932

começou a destacar-se nos círculos do poder, participando em acções culturais, nas quais apelava aos princípios da participação política como dever patriótico e explicava a utilidade da propaganda para a afirmação e consolidação dos regimes políticos. Nesse âmbito, Ferro realizou um conjunto vasto de entrevistas ao recém-empossado chefe do governo as quais serviram para a divulgação do pensamento político – consubstanciado posteriormente, em 1933, na publicação de *Salazar, o homem e a obra* – e para estabelecer uma ligação pessoal com Salazar, ancorada no reconhecimento e no interesse das valências pessoais e políticas de ambos para o processo de «regeneração nacional».

Condição que certamente concorreu para que, em 1933, Salazar nomeasse Ferro para diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.), instituição que passaria a Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (S.N.I.) em 1944, mantendo a mesma direcção.

O PROGRAMA DE EDUCAÇÃO CULTURAL DA NAÇÃO

O S.P.N., diretamente dependente da Presidência do Conselho de Ministros, constituído para compatibilizar o sistema e actuar como força transformadora, desenvolvendo o ideário da política cultural do regime e funcionando como um instrumento de propaganda e de controlo das actividades informativas, culturais e turísticas (Rosas, 1990), instituiu António Ferro como personalidade incontornável no panorama artístico e cultural da vida portuguesa na primeira metade do século XX.

Ferro, que fora um modernista irreverente até conhecer Salazar, passou a defender a conciliação dos ideais do Modernismo e do Nacionalismo, admitindo a possibilidade da coexistência de uma produção artística e cultural que respondesse à ideologia do regime, promovesse a cultura popular e difundisse, de forma sistemática e uniformizada, o seu programa ideológico e, ao mesmo tempo, garantisse a

preservação do património cultural português e a introdução de novas tendências e valores.

Uma ambivalência dificilmente concretizável, como é possível perceber nos documentos que ficaram, os quais demonstram um total Nacionalismo, espelhado no papel de principal propagandista das ideias do regime e do ditador, que colocou as artes ao serviço da ditadura. Como se compreende no projeto de «Política do Espírito», o qual, apesar de ter sido uma iniciativa inédita na vida artística e cultural nacional, pioneira na instauração de uma educação estética e artística em Portugal, impulsionou sobretudo a dependência das diferentes artes — artes plásticas, cinema, música, dança e teatro — e dos artistas ao regime, dado privilegiar a atribuição de prémios, as encomendas e os patrocínios, em detrimento da criação de apoios à criação artística e cultural independente e/ou experimental.

Assim, o programa político de educação cultural da nação que Ferro concebeu, ao «oficializar» a *política do espírito*, no qual contemplava um conjunto de medidas aparentemente inovadoras enquadradas nas competências atribuídas do S.P.N. — e apresentava um dispositivo visando regular a imprensa; fomentar a publicação de obras que apoiassem o conhecimento do Estado e da sua acção; organizar um serviço de informação; dinamizar manifestações e festas públicas com intuito educativo e propagandístico; motivar a colaboração dos artistas para institucionalizar uma cultura de «portugalidade»; reorganizar a cultura (radiodifusão, cinema e teatro) para materializar uma política-espectáculo — transformou-se numa ferramenta de legitimação do regime e do Presidente do Conselho.

Mesmo que seja inegável que, entre 1933 e 1949, a experiência pessoal de Ferro, aliada a uma visão inteligente e intuitiva, bem como a certeza de que a educação e a elevação do espírito eram os propósitos que concorriam para a conceção do “Homem Novo”, tenham sido o estímulo para a invenção de uma diversidade de iniciativas de cariz cultural visando facilitar a criação de um estilo nacional e a construção da imagem de uma lusitanidade exemplar, designadamente, as

«Comemorações Centenárias», a companhia Verde Gaio – Bailados Portugueses, Prémios Literários, Artísticos e Cinematográficos, Bibliotecas Itinerantes, o Museu de Arte Popular e o Teatro do Povo.

UMA IDEIA INSTITUCIONAL DE TEATRO

No que respeita ao teatro, porventura inspirado no fenómeno da actividade teatral itinerante existente desde a origem do teatro e que continuava a ter lugar à época com as companhias estabelecidas em Lisboa que, durante o verão, se deslocavam para apresentar o seu reportório em outras cidades e localidades do continente e nas colónias, e nas práticas de itinerância de companhias que, regularmente, percorriam o país com estruturas que lhes garantiam uma maior autonomia (nomeadamente o Teatro Desmontável, como era o caso da Companhia Rafael d' Oliveira, Artistas Associados e um Salão Metálico do Teatro Rentini), António Ferro criou em 1936, à sua semelhança, a companhia Teatro do Povo.

O Teatro do Povo, do S.P.N., que hoje (15/06/1936) se inaugura, (...) é uma tentativa modesta e sã que tem como objectivo principal espalhar um pouco de ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias e lugarejos da nossa terra, pelas romarias, que são as grandes recepções do povo, pelas cidades escondidas e solitárias. (Ferro 1950: 13)

Porém, o diretor do S.P.N. que imaginara um teatro ambulante, análogo aos existentes em Itália ou na Alemanha, teve de optar por um modelo diferente «porque a verba de que se dispunha não permitia imitar modelos caros, teve que se conceber um teatro sui generis modesto e pouco dispendioso», conforme Ferro afirma no relatório que dirigiu a Oliveira Salazar a 10 de dezembro de 1936.

Deste modo, não obstante os constrangimentos orçamentais, nasceu esta companhia teatral ambulante impulsionada oficialmente pelo Estado, que foi apresentada publicamente com toda a sumptuosidade numa cerimónia que decorreu a 15 de junho de 1936 no Jardim da Estrela, em Lisboa, na qual foram destacadas a sua missão e natureza: ser uma companhia de teatro gratuita e descentralizada, que proporcionasse espetáculos simples para o povo, nos quais este se revisse e tivesse consciência da sua importância para o regime.

O Teatro do Povo foi descrito como uma iniciativa dirigida às camadas populares que não tinham meios financeiros e/ou viviam longe das cidades, para a qual fora assumido um formato composto por camiões — dois camiões em 1936 e 1937, três camiões em 1938 e quatro camiões em 1940 — permitindo a itinerância e possibilitando o seu funcionamento ao ar livre durante os meses de verão.

O facto de dispor de recursos humanos estáveis — actores e técnicos —, uma diversidade de recursos técnicos — palco, plateia com cerca de 300 lugares, sistema de som e de iluminação próprios, camarins, cenários — e de um repertório selecionado e passível de ser repetido continuamente, conferia-lhe plena autonomia. Por isso, logo na primeira digressão, que durou cerca de três meses — entre 18 de junho e 30 de agosto de 1936 —, a companhia do Teatro do Povo, percorreu mais ou menos 3.000 quilómetros, chegando a 62 aldeias e alcançando cerca de 300.000 espectadores.

Gente de Portugal! Gente da terra e do mar! Tudo isto foi feito para te dizer que os teus governantes pensam em ti, que Salazar mandou fazer este teatrinho para te dar (outros virão depois) com a mesma ternura com que te ofereceu o pontelo sobre o riacho, tua velha aspiração, ou o marco fontenário, que te matou a sede. Aqui tens o teu lindo teatro! Tem paciência que ele já vem ter contigo... vê como o Estado Novo pensa em ti. Depois da realidade, a poesia. Depois do «pão nosso de cada dia» — o sonho vosso de cada noite. (Ferro 1950: 15)

Evidentemente que, sob esta capa de generosidade e de paternalismo, este projeto tinha desígnios profundamente políticos e propagandísticos, manifestos no repertório aprovado; na definição dos itinerários (as localidades escolhidas deveriam ser locais onde fosse conveniente fazer acções de propaganda indirecta, em pequenas povoações rurais ou industriais afastadas da civilização, onde existissem organizações sindicais ou casas do povo); na escolha dos parceiros que tinham como função apoiar a logística durante a permanência da companhia nas zonas geográficas da sua competência (alojamento de artistas e técnicos, divulgação e manutenção da ordem), nomeadamente, os Governadores Cívicos e os Delegados Distritais do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, os Presidentes de Câmara, os Presidentes das Juntas de Freguesia e os Comandos Distritais da Legião Portuguesa.

A itinerância do Teatro do Povo obedecia a orientações emanadas pelo S.P.N., de modo a garantir que os espetáculos mostrassem imagens positivas do governo de Salazar e do Império, defendessem a moral, a tradição nacional e os valores cristãos, bem como resultassem em produções educativas. Os espetáculos deviam recorrer a fórmulas simples — peças com um ou três atos, com um máximo de sete personagens e, preferivelmente, deviam ser inseridas no contexto da realidade do seu público ideal, a aldeia; deviam ser pensados para gente simples, privilegiando a estética da arte popular, designadamente, «farsas, comédias ou dramas de costumes» e cumprir obrigatoriamente um guião predefinido no qual as apresentações tinham de ser precedidas por intervenções dos parceiros locais envolvidos (os quais deviam sublinhar a intenção de Salazar em levar a cultura e a arte a todos os cidadãos) e concluídas com “vivas” a Salazar, ao Marechal Carmona, ao Estado Novo e até a António Ferro. Uma coreografia eficaz e preparada ao milímetro para agradar a «gente simples».

O primeiro diretor e encenador do Teatro do Povo a ser convidado foi Francisco Ribeiro (o «Ribeirinho»), à data com apenas 24 anos, sem nenhuma experiência nas áreas da

direcção e da encenação e com pouca margem de acção, devido às limitações políticas e burocráticas. Apesar de tudo, revelou possuir excelentes capacidades de planeamento e de organização, a par de um amplo conhecimento da produção teatral e grande competência para calcular custos, como está visível no plano «Elementos para a apreciação da mais conveniente exploração do Teatro do Povo organizado pelo S.P.N.» (ANTT), que em 1936 elaborou para António Ferro (Arquivo Nacional Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, cx. 485). Porém, um dos seus maiores desafios foi o repertório.

Com efeito, mesmo tendo o S.P.N. lançado em 1937 um concurso de Peças para o Teatro do Povo com especificidades temáticas e técnicas muito claras (defender os princípios morais e sociais do Estado Novo, recorrer a processos cénicos sintéticos com poucas personagens), foi necessária a encomenda de textos dramáticos que servissem aos objectivos do regime, permitindo desta forma a constituição de um repertório que evidencia a parca adesão dos autores nacionais contemporâneos; a pouca qualidade dos textos adquiridos; a escolha de autores dramáticos clássicos (Gil Vicente e Almeida Garrett) e de outros que, de forma alguma, se enquadravam no ideário do Estado Novo (Tchekov e Maeterlink).

Ultrapassada esta dificuldade, as apresentações sucederam-se, apoiadas no esforço e no compromisso de «Ribeirinho» e de actores como Laura Alves, Barroso Lopes, Alfredo Ruas, Maria Lalande, João Villaret, tendo, entre 1936 e 1940, sido realizados com bastante sucesso 335 espetáculos em 117 localidades. Francisco Ribeiro foi manifestando o sentimento de falta de apoio e de reconhecimento pelo trabalho desenvolvido pela Companhia do Teatro do Povo e em 1941 deixou a direcção da companhia. Sucederam-lhe Alfredo Ruas (entre 1941 e 1943), Joaquim Oliveira (entre 1943 e 1949) e Alberto Ghira (entre 1949 e 1953).

Entre a saída de «Ribeirinho» em 1941 e o ano de 1949, o Teatro do Povo manteve os seus propósitos e modo de funcionamento — o repertório continuou a ser o resultado do

concurso anual de textos dramáticos iniciado em 1937; os artistas escolhidos eram jovens a iniciar a sua carreira profissional; a itinerância decorreu essencialmente no verão em zonas rurais; o acesso aos espectáculos permaneceu gratuito.

Os números mostram que entre 1936 e 1947 o Teatro do Povo percorreu 389 localidades tendo realizado 799 espectáculos vistos por 2 088 100 espectadores. No entanto, em 1949, antes da saída da direção do S.N.I., António Ferro expressou a sua preocupação relativamente à continuidade do Teatro do Povo (Ferro 1950), possivelmente devido à evidência da fraca qualidade artística desta companhia.

Com a nomeação de José Manuel da Costa — o antigo chefe de gabinete de Salazar — para a direção do S.N.I. em 1952, o Teatro do Povo iniciou um novo ciclo, novamente sob a direção de Francisco Ribeiro (que dirigiu esta companhia desde 1953 até à sua extinção). Nesse contexto, o repertório foi reformulado integrando autores clássicos nacionais e mundiais como Gil Vicente, António Ferreira, Almeida Garrett, Shakespeare, Molière e Marivaux; foram convidados conceituados actores com carreiras reconhecidas, como, entre outros, Lígia Teles, Armando Cortês, Carlos Wallenstein, Canto e Castro, Costa Ferreira, Curado Ribeiro, Fernando Gusmão, Paulo Renato, Fernanda Borsatti, Joaquim Rosa, Maria Albergaria, Fernanda Montemor, Rui de Carvalho, e cenógrafos de renome, entre os quais se destaca José Barbosa (cenógrafo que colaborou em diversas encenações do Verde Gaio – Bailados Portugueses) e Abílio Mattos da Silva (pintor, cenógrafo e figurinista, a par de outros ofícios artísticos). Começaram a evidenciar-se preocupações estéticas e eruditas e a alargar-se o campo de acção para o meio urbano.

A companhia visava alcançar um público mais instruído e crítico, aproximando-se mais de uma ideia do teatro emergente a partir do pós-guerra, mais especificamente da concepção de «Teatro Popular» desenvolvida pelo Teatro Nacional de Paris, que procurava dar a conhecer à população as obras clássicas do repertório dramático nacional e estrangeiro, praticando uma

política de venda de bilhetes a preços acessíveis e com espaços fixos de representação.

No entanto, e apesar da concretização destes propósitos no quadro do novo ciclo desta companhia, de um trabalho de itinerância com cerca de 20 anos, distribuído por 550 locais diferentes e da realização de 1134 espectáculos, o Teatro do Povo foi oficialmente dissolvido em 1955. A sua extinção foi justificada por razões orçamentais, na medida em que o Fundo de Teatro, criado pelo S.N.I. em 1950 e implementado a partir de 1954, tinha como principal missão apoiar financeiramente modalidades teatrais desenvolvidas por companhias de teatro experimental e de teatro profissional, grupos e/ou companhias de teatro amador, associações recreativas culturais de bairros ou de grupos de trabalhadores (Decreto n.º 40 229, de 6 de julho de 1955).

Sonho de António Ferro e instrumento de propaganda financiado pelo Estado Novo, o Teatro do Povo serviu para que alguns espectadores vissem pela primeira vez teatro, possibilitando o entretenimento e fomentando uma cultura artística, tanto no público como no conjunto de «fazedores». Falhou no incentivo à produção nacional de textos teatrais, mas parece ter contribuído para alertar os mais entendidos para a importância de melhorar a formação dos artistas e técnicos e para estimular a criação de dinâmicas locais de cariz artístico (Guedes 1997; Ó 1999). Por estas e outras razões o Teatro do Povo não pode ser esquecido nem apagado da História do Teatro Português.

BIBLIOGRAFIA

- Acciaiuoli, Margarida. 1991. *Os Anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes*. Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- , 2013. *António Ferro: A vertigem da palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio.
- Ferro, António. 1936. Relatório dirigido a Oliveira Salazar, 10/12/1936. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Arquivo Salazar, PC-12D, cx. 661, capilha 7.
- , 1948. *Catorze anos de Política do Espírito*. Lisboa, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.
- Ferro, António. 1949a. *Apontamentos para uma exposição*. Lisboa: Edições SNI, col. Política do Espírito.
- , 1949b. *Arte Moderna*. Lisboa, Edições SNI, col. Política do Espírito.
- , 1950a. «Apontamentos para uma exposição: discurso do Secretariado Nacional da Informação no acto inaugural da exposição Catorze Anos de Política do Espírito». Lisboa: SNI.
- , 1950. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, col. Política do Espírito.
- Guedes, Fernando. 1997. *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- Ó, Jorge Ramos do. 1999. *Os anos de Ferro - O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito» (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa, Editorial Estampa.
- Rebello, Luiz Francisco. 1984. *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora.
- , 1988. *Breve História do Teatro português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Ribeiro, Francisco. 1936. «Elementos para a apreciação da mais conveniente exploração do Teatro do Povo organizado pelo S.P.N.». Arquivo Nacional Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, cx. 485.

- Rosas, Fernando. 1986. *O Estado Novo nos anos 30*. Lisboa, Estampa.
- , 1990. *Portugal entre a Paz e a Guerra*, Lisboa, Estampa.
- , 1994. *O Estado Novo: 1926-1974*. In *História de Portugal* (dir. José Mattoso), vol. 7. Lisboa: Editorial Estampa.
- Santos, Graça dos. 2004. *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar: 1933-1968*. Lisboa: Caminho.
- Sena, Jorge de. 1988. *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.

Un palimpsesto de las *Barcas*, de Gil Vicente

MANUEL CALDERÓN CALDERÓN

Para João Medina

DE LA MORALIDAD MEDIEVAL A LA NOVELA DE MORAL COMPROMETIDA

Gérard Genette llama palimpsesto a un texto que es eco o remedo de otro anterior, en el bien entendido de que el tiempo transcurrido entre el más antiguo (hipotexto) y el más moderno (hipertexto) acarrea una distancia cultural. Lo cual suele generar dificultades en la interpretación del hipotexto –en este caso, las *Barcas* (Bernardes 2018: 28ss.)– y transformaciones en el código literario (modalidad) del hipertexto, así como en su temática (intención e ideología del autor).

Son estas relaciones y diferencias entre el hipertexto narrativo de Max Aub, *Campo de los almendros* (1968) y sus tres hipotextos dramáticos –la *Barca do Inferno* (1516/1517), la *Barca do Purgatório* (1518) y la *Barca de la Gloria* (1519), de Gil Vicente– lo que pretendo analizar aquí. Para lo cual tendré en cuenta sus respectivos contextos: el *Auto da Alma* (1518), que con las *Barcas* «constituem uma espécie de grande moralidade que interliga a Vida e a Morte» (Bernardes 2018: 4), y la hexalogía sobre la guerra civil española *El laberinto mágico* (1943-1968), cuyo tiempo narrado empieza en la novela *Campo cerrado*, continúa en *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del moro* y *Campo francés* y termina con la derrota y el exilio de los combatientes del Frente Popular, en *Campo de los almendros*.

La última novela de la hexalogía se ocupa de los restos de un ejército derrotado y en desbandada que, mezclados

con refugiados civiles, van acumulándose en el puerto de Alicante, a finales de marzo de 1939, en espera de los barcos que deberían conducirlos al exilio. Excombatientes, comisarios políticos, agentes del SIM, cargos políticos de distintas facciones, sindicalistas, pistoleros, civiles... de una República dos veces fallida, es decir, personajes de distinta condición social y moral, «oficiales y villanaje» (Vicente 2002: I, 270, vv. 13-18), niños y hasta un Bobo (el loco Lucas), son «los metidos en el laberinto del puerto de Alicante; restos del ejército, residuos de la burocracia, escurriduras de los sindicatos, retazos de los obreros, despojos de los campesinos, arrebañaduras de los burgueses republicanos» (Aub 2019b: 499) en una «noite de barcas», ya no asociada al agua lustral de la noche de San Juan, sino macabra¹.

Aquí, en la noche negra, ¿quién está sentado a mi lado? ¿Quién está de pie detrás de mí? En la noche totalmente oscura. La noche suele ser algo si tiene algún punto de referencia, una luz. No hay luz, ni en el cielo ni en la tierra. Estoy solo en la oscuridad, siento el calor de veinte, de treinta mil hombres a mi alrededor; respiran. En dos o tres kilómetros cuadrados; diez, veinte, ochenta, cien mil hombres que están, como yo, dormidos y despiertos, inmóviles y andando, frente al mar, esperando. Esperando: ¿qué? Han dejado, como yo, su vida atrás, tras las rejas (de la entrada al muelle). Lo que sucede es que estamos en el Infierno, o, mejor, esperando entrar en él, que nos den un número, mal sentados frente a la pared horizontal del mar, esperando turno.

(Aub 2019b: 368-369)

Desde un punto de vista formal, en esta novela predomina el diálogo, apenas hay pausas descriptivas, como la del

¹ Vicente 2002: II, 308, v. 555; Cascudo 2001: 54a.

muelle (Aub 2019b: 410-411), y la acción se mantiene dentro de una cierta –llamémosle así– unidad de tiempo. El mismo autor reconoce:

Mucho tiempo –años y años– pensé escribir esto de Alicante como obra de teatro, porque pocas veces se dieron hechos históricos tan aparentemente fáciles de ligar con tan ilustre procedimiento: unidad de acción, lugar y tiempo. Pero no era suficiente para determinar una tragedia representable; dibujé decorados, pero no cupo lo deseado

(Aub 2019b: 504)

Max Aub tuvo una relación asidua con el teatro y el cine. En la temporada 1935-36, dirigió en Valencia la compañía de teatro universitario El Búho y en varias de sus obras –*Morir por cerrar los ojos* (1944), *Sala de Espera* (1948-1951) y *Campo francés* (1965)– recurre al trasvase y combinación de géneros literarios (guion cinematográfico y poesía épica), de códigos (fotomontaje, dibujos y textos) y modalidades de la escritura.

En el caso que nos ocupa, el paso del auto dramático a la novela facilita una transformación no sólo cuantitativa –la amplificación que permite caracterizar más pormenorizadamente a los personajes–², sino también una transformación intermodal o transmodalización; operación que afecta a la regulación de la información, a los tres grados de la focalización o punto de vista (narrador omnisciente, interno y externo, que se combinan en la novela) y a la temporalidad del relato (Genette 1989: 290 y 356).

Una de las modalidades hipertextuales del palimpsesto es la transposición. A diferencia de otras, se verifica en obras de vastas dimensiones y responde a operaciones tales como

² En extensión, cada verso de las *Barcas* –sumados los tres autos–, equivale a una página de la hexalogía de Max Aub; y algo más de tres versos equivalen a una página de *Campo de los almendros*.

la transformación temática (inversión ideológica), la traslación espacio-temporal (de la playa simbólica *post mortem* al muelle purgatorio de Alicante³, durante los últimos días de marzo de 1939) y –añadamos– el cambio de género literario (del auto o moralidad a la novela). (Genette 1989: 262-263)

Ahora bien, los personajes de las *Barcas* se mueven en el espacio, dentro de un tiempo simbólico y trascendente, mientras que el movimiento en el *Auto da Alma* se produce en el tiempo, según las antítesis Bien-Mal, Espíritu-Materia, Eternidad-Tiempo, Luz-Sombra (Saraiva 1981: 121-124; Reckert 1983: 107-108), que son las mismas de la novela de Max Aub. Si bien en *Campo de los almendros* y en el resto de la hexalogía, el tiempo y el espacio son inmanentes y concretos: los personajes de ficción se mezclan con otros históricos, como en los Episodios Nacionales de Pérez Galdós, aunque –teoriza Ferrís en su diario–, «ya no se trata de seres vivos por el solo hecho de haberlos *acostado* sobre el sudario de estas páginas». (Aub 2019b: 597)

En cuanto a la transposición temática, las diferencias con el teatro de Gil Vicente saltan a la vista. En *Campo de los almendros*, el archivero del museo San Carlos, Ambrosio Villegas, se remonta al *Templo d'Apolo* –tragicomedia de la que cita unos versos (Vicente 2002: II, 12-13, vv. 117-130)– para justificar el anticlericalismo de los años treinta del siglo XX y «la necesidad nacional de quemar los conventos» (Aub 2019b: 93). Pues «como ya nadie cree en Dios, se han dedicado a darle importancia a los altares» –arguye Chuliá, extrapolando a Guicciardini–. (Aub 2019b: 86)⁴ Y el narrador insiste en que

3 Llamo así al puerto de Alicante, remedando al Ángel de la *Barca* segunda, quien señala el lugar de la acción como «esse mar / que é praia purgatória» (Vicente 2002: I, 263, vv. 693-694).

4 Según el historiador italiano del Renacimiento, los españoles «sono in dimostrazione ed in cose estrinseche molto religiosi, ma non in fatti» (Guicciardini 1953: 31). También lo proclamó Azaña en las Cortes Constituyentes de la II República: «España ha dejado de ser católica, a

a la comunista Clemencia Velasco «le gustaba escribir versos al estilo popular de Gil Vicente, según la forma –que en otros venía a fórmula– en que lo hacían García Lorca y Rafael Alberti». (Aub 2019b: 145)⁵.

Sin embargo, Gil Vicente escribió una *Exortação da Guerra*, a raíz de la expedición portuguesa a Azamor, en la que el anticlericalismo popular se mezcla con el sueño, igualmente popular, del triunfo del cristianismo.

Asimismo, la protagonista del *Auto da Alma* es una peregrina como los transterrados de *Campo francés* y *Campo de los almendros*. Aunque los personajes de Max Aub identifican *El camino de la vida* (1911), prontuario moral de Tolstoi, con «el porvenir radiante de la URSS» (Aub 2019b: 456). Y las farolas del muelle de Alicante, donde se encarama Vicente buscando a Asunción –«esa chica que, en el teatro de la Zarzuela, representaba el papel de España en la tragedia de Cervantes» (Aub 2019b: 500)–, son las mismas desde las cuales Juanito Valcárcel/Saint-Just arenga a la multitud y Rafael Saavedra se pega un tiro, mientras el resto de refugiados permanece «mirando al mar sin luz» (Aub 2019b: 385, 444-445, 456-457, 471)⁶.

pesar de que existan ahora muchos millones de españoles católicos, creyentes»; porque «desde el siglo pasado, el catolicismo ha dejado de ser la expresión y el guía del pensamiento español.» (*El Sol*, 14 de octubre de 1931). Pero a *contrariis*, Villegas podría haber citado pasajes de Torres Naharro, al que León X dio privilegio de impresión llamándolo *dilectus filius*. Por lo demás, «los matices que hacen pasar de ser católico anticlerical o crítico de las costumbres clericales a incrédulo en una forma u otra no se han estudiado bien ni en el tiempo ni en casos.» (Caro Baroja 1995: 238 y 253).

5 Ridruejo (1972:75). Repárese en las dos operaciones nada inocentes, como diría Genette, de asociar lo popular a una ideología política y equiparar al comunista Alberti con García Lorca, a quien no se le conoce adscripción política alguna.

6 Los linchamientos públicos y ejecuciones de la Revolución Francesa tenían lugar junto a las farolas de París (*À la lanterne!* –impelía Ça ira). Camille Desmoulins fue apodado *Procureur-général de la lanterne*.

Abundando en lo que García Barrientos (1992: 47) llama focalización ideológica, los personajes comprometidos políticamente (casi todos en la hexalogía, de grado o a la fuerza) se contraponen al *idiotes* u hombre que no quiere saber nada del gobierno de su país, como Julio Hoffman en *Campo francés* (2018b: 28). Lo que no impide que, detrás de los diálogos y narraciones de esos mismos personajes, se esconda un focalizador irónico que provoca nuestro escepticismo: si queman los conventos, «por algo será» y si se alza el pueblo, «por algo será. Santo y bueno» –sostiene Leandro Zamora⁷. Incluso el pistolero y traficante Julio García López necesita nada menos que una guerra civil para descubrir qué es ser honrado e ilustrarnos sobre el tema. Pero aunque la mona se vista de seda – trayendo a colación a Montaigne para avalar su discurso –, mona se queda (Aub 2019b: 627-629 y 652).

HUMOR VERBAL Y SIMBOLISMO EUCARÍSTICO-PROFANO

El optimismo inicial de los refugiados en el muelle purgatorio de Alicante se va desvaneciendo a medida que pasan las horas. Lo que contrasta con el tono ingenoso de los diálogos y de la narración. Algunos impacientes intentan hacerse a la mar en una barca; pero no está calafateada y hace agua.

- Menos mal, que si llega a alejarse veinte metros, los frien a tiros.
- ¿Quiénes?
- Cualquiera: nosotros.

⁷ Con la misma suspicacia insidiosa reaccionan los intelectuales Templado y Cuartero cuando un sefardí de Salónica se lamenta de que echen a los judíos de todas partes: «por algo será». Y después de referir el caso de un manchego que apaleó a su mujer porque soñó que le había puesto los cuernos: «a lo mejor, algo había de eso». (Aub 2018a: 300-301; Aub 2019b: 330 y 601).

- ¿Por qué?
 - ¿Por qué ellos y no nosotros? ¿Con qué derecho?
- (Aub 2019b: 418)

Otro de los que intentan huir por su cuenta es un juez implicado en la condena a muerte del fundador de Falange Española. Pero después de ser abatido por sus camaradas, el autor hace una alusión irónica a Gn. 29: 29-34, seguida de un juego de palabras:

- Cayó como un saco, al lado de otros de lentejas crudas.
- No tenía pasaporte.
 - Se lo dio.
- (Aub 2019b: 418)⁸

Templado y Cuartero se preguntan qué habrá sido del bibliotecario o archivero Ambrosio Villegas. «A estas horas debe de andar paseando por la Canebière o por los Campos Elíseos», campos que trascienden a los seis inmanentes de la hexalogía (Aub 2019b: 424); pues al ignorar que Ambrosio se ha ahogado el día anterior, en el muelle de Gandía (ciento treinta y seis páginas antes), sus conjeturas cobran el mismo valor literal y macabro que las metáforas irónicas de la *Barca do Inferno*.

En el ínterin, decenas de miles esperan, cada vez con más escepticismo, su *evacuación*: dilogía *scatológica* y *eschatológica* semejante a las que prodiga el Bobo Joane en el auto de Gil Vicente (Reckert 1983: 83-84):

- ¡Junta de Evacuación! Ya les daría yo.
- ¿Qué?

⁸ Este y otros episodios, como el de José Burgos con su ayudante, el de Pochombre y don Moisés, y el de Carratalá y la Amparo (Aub 2019b: 647-648, 662-663 y 673-676) tienen la misma traza que los *Crímenes ejemplares*, microrrelatos que Max Aub acabó en 1957 y publicó en 1972.

- ¿Dónde evacuó?
- Acurrucado en el bordillo del muelle. ¡Todo a la mar!
- ¿No te has cagado nunca en ella?
- (Aub 2019b: 335)

Los derrotados (vencidos) esperando la derrota (rumbo náutico). «Ha sido una larga penitencia sin fruto. Derrota: derrotero.» (Aub 2019b: 383). «Un laberinto lo es porque, al fin y al cabo, alguien sale de él. De Minos salió alguien. Algunos vinieron aquí: a lo que hoy es la Península.» (Aub 2019b: 486). Pero ignoran que salir, huir, partir... son verbos intransitivos.

Estos juegos lingüísticos son recurrentes en la hexalogía y hay que relacionarlos no sólo con el conceptismo gracianesco, de cuya *Agudeza y arte de ingenio* Max Aub extrae el exergo inicial de su novela⁹, sino también con la comicidad basada en los chistes verbales, juegos de palabras y réplicas ocurrientes de los sainetes de Carlos Arniches.

¿Te acuerdas de cuando Lomba y Pedraja¹⁰ andaba en ídemes por el campo, tocando una campanilla –como Vidriera– para que se apartaran las doncellas? El vino es la teta de Dios, dicen que «vino de marzo nunca bien

9 Una de las formas mediante las cuales puede manifestarse la «agudeza compuesta» es el diálogo (Gracián 1993: 709-710). En *Campo del moro*, Julián Templado recuerda el pasaje de Herodoto, que Gracián cita en el último capítulo de *El Criticón*, donde Jerjes compara su brillante ejército con la brevedad de la vida y la gloria humanas (Gracián 1992: 555; Aub 2019a: 99).

10 Al discípulo y albacea de Menéndez Pelayo «le gustaba dar grandes paseos y llevaba un compás para saber cuántos pasos había dado durante el día. También le gustaba tomar baños de sol, con un *short*. Iba delante un criado tocando una pequeña campanilla y diciendo: ‘Pasa el señor Lomba desnudo, pasa el señor Lomba desnudo’, para prevenir a los aldeanos y aún más a las aldeanas.» (Díez de Revenga 2007: 131)

encubado»¹¹, puñetera mentira: hoy es 31, último día del año. ¡Y viva la Pepa!¹² ¿Te acuerdas de la Pepa? ¡Qué tetas, señor, qué tetas! Aprendíamos francés entonces: tête-à-tête. Todavía no nos atrevíamos a todo y nos la meneábamos entre las tetas de la Pepa. ¡Viva la Pepa!, decíamos...

(Aub 2019b: 561)

En realidad, es 31 de marzo; pero el 1 de abril de 1939, fin oficial de la Guerra Civil, se cierra la puerta del templo de Jano bifronte (fin y principio, el que cierra y abre), de quien deriva el nombre de enero y en cuyo Janículo el dios de las fuentes (el agua/tiempo) tenía un ara¹³. Cuando Vicente Dalmales huye a Valencia, después del golpe de Casado, se cruza por el camino con un labriego («campesino», dice el narrador) que se despide «a la paz de Dios». Y Vicente piensa: «¡cómo ha cambiado el mundo en unas horas! Hace días hubiera dicho: “Salud”». Poco después, llega a un caserío miserable, llama a una puerta y asoma una niña con cara de vieja (Jano biforme), escena que recuerda la famosa del Cid, recién desterrado, cuando entra en Burgos (*Mio Çid*, vv. 15-49; Aub 2019b: 38-39)

11 «Entiende lo que se muestra en marzo, brotando las parras, porque después vienen fríos que los queman» (Correas 1992: 507a).

12 Interjección coloquial que procede del grito que celebraba la Constitución liberal, proclamada el día de San José de 1812. El hipocorístico tiene, además, otras connotaciones: en catalán equivale a *prostituta*. En Valencia también se llamaba así al coche municipal que recogía los cadáveres de indigentes para llevarlos al cementerio. Y en la inmediata postguerra, los condenados a muerte cantaban el chotis de *La Pepa*: «cuando viene esa mujer / a Torrijos o a Porlier, / al más bravo se le arruga / el solomillo» (Martínez 1977: 29).

13 Jano acogió «al portador de la Hoz» cuando llegó en la nave o *Barca* que representa a Jano en las monedas, como Noé construyó la suya antes del diluvio y, después, plantó la primera viña. (Ovidio, *Fastos* I, 125-140 y 230-240; Gn. 9: 20).

El vino y el agua son el símbolo eucarístico y expiatorio que vertebra la novela, desde la prolepsis inicial de *Campo cerrado*¹⁴:

«Apoyado en un canalón, Rafael Serrador piensa en el agua, un agua bárbara, ímpetu bronco, raudo, tenaz, incontenible: como el de un toro de fuego¹⁵, un arco iris de fuego, por encima de la ciudad vencedora» (Aub 1982: 246), que es la Barcelona de los días siguientes a la Revolución y el Alzamiento, hechos que expiarán con sangre:

Rosario, rosa, río. Corre el agua del grifo. La reveía blanca, imagen limpia, transparente, brillando de sol y el fondo de cristal. Ahora sentía que desde el principio se había dado cuenta de que aquello no podía acabar de otra manera. (...) Esto que reluce, ese fardo rojizo, su sangre. (...) ¡Señor! Vengo a ti las manos llenas de sangre. Señor, me has fustigado con sangre. No con la mía, que hubiera sido poco. Señor, acepto tu castigo. He pecado y vengo a ti, me arrepiento.

(Aub 2018a: 484-485)

También Rodia Raskólnikov sueña, antes de salir de casa de Razúmijin, con una fuente de agua clara en un oasis. (*Crimen y castigo* I, 6) El manantial que, según el relato yahvista del Gn 2: 6, Dios hizo manar del desierto para crear al hombre

14 Según Jn 19: 35 y Concilio de Trento (Ses. XXII, De Missa, VII), el agua que se mezcla al vino es la que salió del costado de Cristo. El agua y el vino representan las dos naturalezas, humana y divina, de Cristo; dualismo que en la novela se correlaciona con las oposiciones Materia-Espíritu, Tiempo-Eternidad, Comunista-Católico de los debates entre Templado y Cuartero. El agua también simboliza, en el Ap 17: 15 y en la novela, la unión entre los pueblos.

15 El agua –como la del puerto de Alicante, por donde habrán de venir las *Barcas* para salvarlos– aparece, desde el principio, unida a otro símbolo totémico: el toro jubillo de Teruel (Aub 2018a: 294).

con el barro resultante y hacer brotar el Jardín del Edén. Paraíso que el hombre reproduce tenaz pero ciegamente en los paraísos infernales de la historia.

Tanto en el teatro de Gil Vicente (*las Barcas, Templo de Apolo*) como en *Campo de los almendros* se combinan los símbolos paganos y judeocristianos. Un ejemplo más del primero es la pareja formada por Vicente Dalmases y Asunción, hilo conductor de la novela que, a su vez, remite a otros hilos: los de la historia y el mito. La búsqueda recíproca de Vicente Dalmases y Asunción, que es la búsqueda de España en su laberinto¹⁶, transcurre de forma sincopada mediante la inserción del tempo psicológico en el tiempo cronológico. A diferencia de la *Barca do Purgatório*, donde la intervención de Fray Capacete y Florença es una más en la serie de personajes que desfilan de forma isócrona y sucesiva.

Vicente busca intermitentemente el hilo de Asunción/Ariadna a lo largo de la hexalogía *El laberinto mágico*. Uno y otra aparecen y desaparecen, alternándose con las vidas cruzadas de los demás personajes mediante iteraciones, simultaneidades y retrospectivas propias de la narración cinematográfica y novelesca, respectivamente, de *Campo francés* y *Campo de los almendros*. Cuando Asunción/Ariadna/España asoma de pronto entre la multitud, enseguida vuelve a hundirse «en un mundo cerrado» donde Vicente/Teseo la persigue «a tientas, mirando sin ver lo que anhela» (Aub 2019b: 385).

– Treinta mil hombres –¿cuántos?– apelotonados, perdidos porque han perdido, acorralados. Treinta mil hombres sin salida, aferrados a la esperanza de una columna de humo, en las últimas piedras que les quedan, frente al mar, a punto de ahogarse.

16 Gerald Brenan publicó en 1943 un ensayo sobre los antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil, partiendo de la misma imagen.

– Cómo será la vela, ¿blanca o negra? –pregunta
Cuartero a Templado.
(Aub 2019b: 411).

La alusión al mito del Minotauro es parte de otro motivo recurrente en *El laberinto mágico*: el simbolismo ibérico del toro¹⁷, relacionado a su vez con el tema filosófico-moral del Bien y del Mal, pero que Valladares y Ferrís, con la colaboración de Picasso, insisten en llevar al terreno del Agit-prop (Aub 2019b: 421 y 596) como hemos visto que Villegas y el narrador hacen con el teatro y la lírica de Gil Vicente.

TEMPLADO.–¿Saldremos de este laberinto?

CUARTERO.–¿Qué laberinto?

TEMPLADO.–Este en el que estamos metidos.

CUARTERO.–Nunca. Porque España es el laberinto. No basta para vivir que nos traigan un número decente de jóvenes, cada año, como holocausto.

TEMPLADO.–Entonces no somos el laberinto sino el monstruo perdido.

(Aub 2019b: 554)

17 «Lo único cierto son los toros. Los toros, capitán. Los toros. Los torillos de Ur. ‘Trovaron un bel toro y andaba una bella estrella sobre él.’ Desde la Mesopotamia, capitán: pasito a pasito.» –dice el archivero Leandro Zamora, citando la leyenda, de época de Alfonso II de Aragón (siglo XII), sobre el origen del topónimo *Teruel*. Según dicha leyenda, vieron en una muela, al alba, un toro con una estrella en su cénit: la supernova Actual, en la constelación de Tauro, observada en agosto de 1054. (*Alcorán o Libro Verde de Teruel* (1507), Archivo Histórico Provincial de Teruel; Aub 1982: 275).

¿VOLVER A EMPEZAR (RECONCILIACIÓN)
O VOLVER A LAS ANDADAS?

Seguimos detectando en el hipertexto aubiano continuidades y paralelismos con los hipotextos vicentinos, más allá de la transposición de sus significados (Genette 1989: 375). En las tres *Barcas* hay una oposición entre aquello que permite reconciliarnos o salvarnos (no sólo *ser, en el buen sentido de la palabra, bueno*; sino serlo sin reservas y asumiendo sus consecuencias) y lo que nos condena (lo contrario de lo anterior). Ahora bien, entre los refugiados del muelle purgatorio de Alicante corre una pregunta llena de sobreentendidos: «¿quiénes van a embarcar primero? ¿Según lo que se les pueda echar en cara, o según cómo se hayan portado en el frente? ¿Según el grado o la responsabilidad?» (Aub 2019b: 326). Es decir, según las obras buenas o malas –¿qué bando las juzga?– de cada cual y según el compromiso con su fe trascendente o inmanente. Porque

hay más clases que nunca; los responsables más responsables, los responsables así así de responsables, los responsables a medias. Los que embarcarán en seguida, los que lo harán un poquito después, los de la cola esperanzada, los últimos en subir a bordo, que los tendrá que haber, etcétera, y los que se quedarán en tierra pudriéndose.

(Aub 2019b: 417)

Ningún personaje de la *Barca do Inferno* piensa en dejar de ser quien es, a pesar de su contrariedad cuando ve que ha fallado en sus cálculos (Saraiva 1981: 107-108). Reacción similar a la del secretario general de UGT y su correligionario, erigidos en portavoces de los vencidos:

– Si hubiera que volver a empezar, tengo la seguridad (de) que haríamos poco más o menos lo mismo.

– Nadie lo duda.

(Aub 2019b: 441)

Y con la misma convicción se suicida un tal Manuel (Aub 2019b: 553). Pues el ahorcado de la *Barca do Inferno* tiene, en la novela, muchos imitadores. Los hay desesperados, dado que los personajes tanto de la novela como de las *Barcas* no tienen posibilidad de seguir actuando o no quieren hacerlo en la España de la postguerra (Aub 2029b: 457 y 465); bien porque «quién sabe –dice un muchacho a su madre– qué maldades no habrá hecho» (Aub 2019b: 468), como es el caso de los comisarios políticos y miembros de comités de pueblos que decidían a quién había que «pasear» (subirlo en un vehículo para fusilarlo en una cuneta o en un descampado) durante la guerra (Aub 2019b: 509 y 551); o porque se han desengañado de la supuesta solidaridad de clase (Aub 2019b: 516-519); o, simplemente, por haber perdido la esperanza de subir a bordo de la *Barca de la Gloria* (Aub 2019b: 438-439 y 552).

En resumidas cuentas, los personajes de *Campo de los almendros* son tan recalcitrantes como los de la *Barca do Inferno*. Incluso el punto de vista del narrador coincide con el de los sectores más belicistas del Frente Popular. Chuliá encarece la disciplina comunista para «cambiar el mundo». A Dios rogando y con la hoz y el mazo dando; de lo contrario, «hazte mahometana y espera con tranquilidad, a la puerta de tu choza, ver pasar el cadáver de tu amigo» (Aub 2019b: 98)¹⁸. Aun después de perdida la guerra, un refugiado cita en el campo de concentración de Roland-Garros: «Dios ayuda a los malos si son más que los buenos.» (Aub 2018b: 207)¹⁹. Otro,

18 Los héroes de la nueva Numancia son los comunistas Vicente Dalmases y Víctor Terraza, trasunto de Gustavo Durán, un destacado estratega del Quinto Regimiento a quien cita Hemingway en *¿Por quién doblan las campanas?* (1940) y que sirvió de modelo a Malraux para el personaje de Manuel, en la maniquea *L'Espoir* (1945).

19 «Décimas A la guerra de África, leídas en el Teatro del Circo en la noche del 25 de enero de 1860» (Hartzenbusch 1887). Idea que repite el comunista Templado, identificando a los partidarios de Casado –republicanos, anarquistas y la mayoría de socialistas, sublevados en

en su última noche en el muelle purgatorio, escribe: «habrá valido la pena hasta volver a ser polvo.» (Aub 2019b: 567). El archivero Leandro Zamora se adelanta, en *Campo de sangre*, a la España de las Autonomías asimétricas²⁰. No falta quien pronostique «la tercera República hacia fin de siglo y otra guerra civil» (Aub 2019b: 523). Y el poeta Julio Gómez insiste con el refranero: «perder con los buenos es ganar más antes que menos, como puedes leer en el Correas.» (Aub 2019b: 560; Correas 1992: 390a).

Asimismo, si el Labrador de la *Barca do Purgatório* cree equivocadamente que su sufrimiento social es un salvoconducto, en *Campo de los almendros* hay quien «piensa que, en América, podrá aprovecharse de la aureola de mártir de la que seguramente gozarán los republicanos españoles, rescatados a última hora en Alicante.» (Aub 2019b: 349).

Al igual que los personajes de la segunda *Barca* son incapaces de renunciar a los valores materiales, representados en escena por sus medios de vida (el perro de la Pastora, el arado del Labrador), en la novela de Max Aub el Plumón y el Gándara tardan en percatarse de que las dos cajas llenas de duros, que tanto les costó traer, tampoco les sirven de nada (Aub 2019b: 548). Otros muchos sólo se desprenden a la fuerza o cuando no les queda más remedio del dinero –guardado entre los dedos de los pies–, los relojes, las estilográficas, la aguja de la corbata... y el azafrán que intentaba pasar de contrabando el catedrático José Burgos (otro «clérigo» venal).

marzo de 1939 contra los comunistas de Negrín y una pequeña parte de los socialistas, partidarios de prolongar la guerra– con los alzados en julio del 36. (Aub 2019b: 113).

20 “El mundo será federal o no será”; pero un cautivo en Albaterra –campo de trabajo para los desafectos al Régimen del Frente Popular, que fue inaugurado por el ministro de Justicia del Partido Nacionalista Vasco y, de abril a octubre de 1939, reutilizado por los vencedores de la Guerra Civil– aclara con más tino: “somos federales por no poder contribuir a un Estado, cosa complicada”. (Aub 2018a: 296; 2019b: 706).

Como en la primera *Barca* y a diferencia del *Auto da Alma*, donde asistimos al drama interior del arrepentimiento, las reiteradas referencias a la *Numancia*, de Cervantes²¹, sirven en la novela para que los personajes reafirmen su beligerancia, secundando el propósito de Negrín y los comunistas de continuar la guerra al precio que sea, incluso haciendo gala de un cinismo brutal²². Al fin y al cabo, siempre habrá quien reclame, también para ellos,

la terrible voluptuosidad del olvido, de la ignorancia voluntaria. Pesar y no pensar. Hundirse lentamente más allá del olvido, en el mar negro, en lo negro del mar. (El barco ha desaparecido).

(Aub 2019b: 369-370)²³

Por tanto, el binomio arrepentimiento-misericordia (los brazos-remos de Cristo en la *Barca de la Gloria*), tampoco se da en *Campo de los almendros*, la mayoría de cuyos personajes siguen creyéndose vivos, como los de las dos primeras *Barcas*, cuando en realidad el mundo en que vivían o que imaginaban ha quedado atrás o se ha hundido:

21 La versión de Alberti se estrenó el 27 de diciembre de 1937 en el Teatro de la Zarzuela, a la sazón Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por su mujer, M^a Teresa León (Aub 2017: 332). Max Aub menciona otra reposición en octubre de 1938 y no en agosto, como dice Almudena Grandes en el prólogo (2019a: 115-116). Al cruzarse con el poeta Miguel Hernández en el muelle de Alicante, Asunción vuelve a recordar los ensayos de principios de noviembre del 36 (Aub 2019b: 301-303).

22 Dice uno de los concentrados en el Campo de los almendros a otro: «la guerra estaba perdida, que muriera medio millón más o menos no tenía importancia más que para las familias de los difuntos, sobre todo aquí, en España, donde los lutos son largos y la familia cuenta tanto.» (Aub 2019b: 627).

23 Lo que el autor llamó *Morir por cerrar los ojos* (1944), obra de teatro elaborada a partir del guión cinematográfico incluido en *Campo francés*.

A mí no me importa ya nada, porque vivo estoy muerto y muerto viviré. (...) Todos esos grandes imbéciles románticos en busca de la verdad. Y todos esos grandes clásicos que la dan por sentada. Y luego todos nosotros –grandes o pequeños imbéciles de segunda mano– yendo de aquí para allá, ciegos, pidiendo limosna a todos esos grandes imbéciles muertos y la realidad, que no podemos englobar a pesar de nuestros ridículos esfuerzos.

(Aub 2019b: 600 y 605)

Tal contumacia se explica porque cualquier revés o discrepancia con el objetivo de ganar la guerra es interpretado como una traición: son traidores Casado, Besteiro y los anarquistas (Aub 2019b: 311), Azaña (Aub 2019b: 330), el escéptico Templado... (Aub 2019b: 374), Franco (Aub 2019b: 624). Incluso Vicente se pregunta, durante su huida a Valencia, «¿qué es? ¿Desertor? Ni se ha pasado al bando contrario ni ha quebrantado la fidelidad. ¿Huye? Intenta ponerse a salvo. ¿Perder es traicionar? ¿Por qué se esconde?»²⁴.

Lo que sacamos en limpio de todo ello es que la traición es un concepto relacionado con el espacio-tiempo: el mundo ha cambiado a tu alrededor y ese desplazamiento ha provocado un cambio de sentido (en todos los sentidos). Ramón Bonifaz lo sintetiza diciendo que «la historia de la evolución, del progreso es una larga historia de traiciones, la historia misma de la traición.» (Aub 2019a: 255-256). Tal vez por eso Dante paralizó a los traidores dentro del hielo (Inf. XXXIV, 11-15). Pero como los demás personajes de la novela no han llegado a la misma conclusión, insisten en prolongar la guerra.

Campo de los almendros termina con una referencia al símbolo con que empieza la primera parte de la hexalogía y que sirve de hilo conductor del conjunto –el agua que iba a

24 Lo mismo que se preguntará el narrador del cuento *El espejo del mártir* (1978), de Javier Marías.

traer los barcos para la evacuación–, unido al nombre del protagonista de *Campo cerrado*; una clara referencia al maquis de la inmediata postguerra:

Primeros de septiembre y el aire frío bajando por el Ragudo; más arriba, las estrellas del monte y, a ras de tierra, el ruido del agua viva: fuentes, manantiales, acequias. (...) Hay quien dice que ha visto a Rafael López Serrador, guerrillero, por el monte...

(Aub 2019b: 735)²⁵

Final que, lejos de proponer la articulación y superación de dos etapas de la historia de España –la Guerra Civil y la Dictadura–, mediante la Transición a una etapa distinta, apela –de forma tan poco dialéctica– a continuar la guerra por otros medios.

APOCATÁSTASIS O MENOS: REGENERACIONISMO

La tragedia de Cervantes, junto con la *Historia de España* (1598), del jesuita Juan de Mariana, son dos de las primeras formulaciones, en época moderna, de la nación española. El autor de la *Numancia* presenta a los iberos como españoles del siglo XVI que encarnan los valores de su época: religiosidad, honor y bizarría. Una interpretación que Max Aub transpone y reelabora ideológicamente en *Campo abierto*, *Campo del moro* y *Campo de los almendros*.

En relación con la historia de España, hay dos catalizadores de lugares comunes: el archivero de Santa Clara y su colega del museo San Carlos, el masón y azañista Ambrosio Villegas.

25 La lucha armada en forma de guerrilla, durante los años cuarenta (el maquis), ya era entonces un camino sin salida: sólo la defendían los comunistas, aislados en el seno de la oposición al nuevo Régimen e incluso dentro del movimiento comunista internacional.

Unas veces elaboran esos tópicos cogiendo el rábano por las hojas²⁶ y otras, sacándolos del repertorio de la leyenda negra, de la España imaginada por Américo Castro y sus seguidores y de la propia Guerra Civil. Son algunos de ellos el pauperismo comunista, el pesimismo histórico de nuestros fracasólogos (Roca Barea 2019) y la adhesión a los asesinatos políticos perpetrados por «el pueblo». (Aub 2018a: 278, 282, 292-301; 2019b: 88-91)

Tal acumulación de tópicos invita, una vez más, al escepticismo²⁷. Valga de ejemplo la réplica al historiador marxista Manuel Tuñón (de Lara) –quien hace figura en la novela– cuando opina sobre el futuro que espera a los vencidos: «te conviertes no en prisionero, sino en esclavo», pues para él la esclavitud era «tener que sufrir a cualquier hora las ideas del enemigo». A lo que su anónimo interlocutor objeta que le hace tan poca gracia tener que levantar el brazo mañana como ayer el puño (Aub 2019b: 582).

A semejanza del *Auto da Alma*, en la novela de Max Aub encontramos dos versiones secularizadas de *In coena Domini*. Primero, la de quienes creen aún en la Palabra –las reiteradas

26 Al identificar a los cristianos con los facciosos y establecer un paralelismo entre la degollina de moriscos, durante la Rebelión de las Alpujarras (1570-1571), y la Batalla de Teruel (diciembre de 1937-febrero de 1938). (Aub 2018a: 290-291).

27 Rivadavia y Templado son muy dados a generalizaciones y determinismos a lo Hipólito Taine acerca de los españoles y su historia: que si la sangre agarena, que si la aridez del paisaje y el paisanaje –como en *Campos de Castilla*, de Antonio Machado, otro hipotexto–, que si la honra u opinión –en *Campo cerrado* y *Campo abierto*–, que si el cantonalismo, que si la falta de templanza y flexibilidad para la componenda (Aub 2018a: 29-35). Más las consignas del Agit-prop: «mejor es morir de pie que vivir de rodillas», variante de la quijotesca «más vale honra sin barcos que barcos sin honra», formulada durante el expansionismo militarista de la Unión Liberal y replicada dos años después por el «Viva España con honra» de la Gloriosa, en otro de los pronunciamientos de la España «liberal y democrática». (Aub 2019b: 560).

promesas de la Junta de Evacuación– y no han perdido la esperanza de salvarse:

– ¿Qué vais a hacer?

– Hincharnos. Nuestra última cena en España.

Han sacado todo lo que tienen y hay de todo: jamón, embuchado, chorizo, pan, vino. Todo lo guardado, por si acaso.

– ¿Y si no viene ningún barco?

(Aub 2019b: 470-471)

Como los personajes de la *Barca do Purgatório*, también estos dan por descontado que sus obras les aseguran la salvación: «eres salvado: te convertirás en uno de los más comprometidos y en un dos por tres estarás cerca del agua y pronto a embarcar de los primeros.» (Aub 2019b: 417). Están convencidos de que el resto del mundo los admira por eso y les enviará los barcos «en rendido obsequio a sus sacrificios, a su hombría, a su fe.» (Aub 2019b: 412). Pero asumir esa fe hasta las últimas consecuencias, al contrario de lo que sucede en las *Barcas do Inferno* y *de la Gloria*, tampoco les garantiza el Paraíso: sólo unos centenares serán evacuados²⁸.

La tarde del 31 de mayo asistimos a la segunda versión secularizada de *In coena Domini*, cuando «lasciata ogni speranza» (Aub 2019b: 551),

28 En el *Stanbrook*, con destino a Orán, nave de cargo mercante con bandera británica que, por decisión del gobernador socialista de Alicante, Manuel Rodríguez Martínez, sólo evacuó a socialistas y republicanos. Y en el *Maritime*, otro mercante británico que zarpó al día siguiente, 29 de marzo, rumbo a Marsella con treinta personas a bordo, entre ellas el citado gobernador (Aub 2019b: 292 y 304). Los comunistas esperaban un barco de ocho mil plazas y los masones, otro más pequeño (Aub 2019b: 391).

en un cobertizo del puerto quedaron Toral, Vega y otros jefes militares con algunos amigos y Estados Mayores, para “cenar tranquilamente” la última noche de libertad. Figúrate lo que sería: para algunos, la muerte próxima y segura. Pero, por lo visto, el disfrutarla no quita el apetito.
(Aub 2019b: 560)

Entre estos nuevos *jantantes*, *vencidos da vida*²⁹ hay quienes se desesperan, faltos de la serenidad del *Alma*. La cual deja de mirarse en el espejo ilusorio del Diablo cuando recupera las potencias del Entendimiento y la Memoria, a fin de poder sentarse a la mesa del Reino (Vicente 2002: I, 201-203):

- Entonces, ¿ya no hay nada que hacer?
 - Parece que no: esperar.
 - ¿Para qué?
 - Para embarcar.
 - ¿Para dónde?
 - Para el otro mundo.
 -
 - ¡Pensar que aquí hay muchos que sólo han conocido ilusiones!
 - ¿Crees?
 - Sólo así me explico los suicidios.
 - Ilusiones ¿de qué?
 - Ilusiones: tener conocimiento.
- (Aub 2019b: 466)

Porque «hombre», para Cuartero, «es lo que conoce y lo que adivina», escindido entre la razón y la fe. Y como tal, si-

29 Queiroz (1889: 1). El regeneracionismo portugués (Antero de Quental, *Causas da decadência dos povos peninsulares*, 1871) es un precedente del español, sobre cuyas divagaciones los personajes de esta novela siguen dando vueltas sin salir de su laberinto.

que siendo el mismo desde Caín, Platón y el autor de la Venus de Milo:

Lo que importa no es la justicia –para la continuidad– sino el sol, las mareas, la primavera... ¿Qué tiene que ver la justicia con un parto? ¿Qué tienen que ver las ruinas con la justicia? ¿O la vejez? ¿O la muerte?

(Aub 2019b: 590)³⁰

Repárese en que «alzados» por la «justicia» fueron tanto los falangistas de las JONS (el brazo) como los socialistas (el puño)³¹. Incluso dentro del bando frentepopulista, Cuartero y Templado personifican al Católico y al Comunista, dos Comuniones distintas: la del que entiende la vida como un tránsito hacia la eternidad (postulado del Ángel en el *Auto da Alma*) y la de quien la vive como *campo cerrado* y justificado en sí mismo (postulado del Diablo en el mismo auto).

30 También Rodia Raskólnikov merodea por los alrededores del mercado del Heno y el Sadovoi, como algunos personajes barojianos después, pensando que vivir es el valor más importante (*Crimen y castigo* II, 5).

31 Unos y otros se dirigían a las masas de obreros y campesinos: «estos que ves ahora..., españoles rotos, derrotados, hacinados, heridos, soñolientos, esperanzados todavía en escapar... son los únicos que, de verdad, se han alzado... por la sola justicia» (Aub 2019b: 557); «la gran mayoría de los que andan a mi lado, si van al sacrificio –piensa Cuartero–, no lo hacen pensando en salvar su vida individual eterna, al contrario, la colectiva secular.» (Aub 2019b: 657) Por otro lado y como se señala en la novela, el programa nacional-sindicalista era muy semejante al anarquista y los colores de sus banderas eran los mismos (Aub 1982: 115-116).

ENCARNACIÓN-REDENCIÓN (*BARCAS SEGUNDA Y TERCERA*)
VERSUS AGONÍA CAMPAL

La presencia estática de las naves hace visible, en las *Barcas* de Gil Vicente, un tiempo de espera (el juicio de las almas), intermedio entre el pasado de la vida terrena y el futuro de la eternidad, después del Juicio Final. En *Campo de los almendros*, en cambio, es la ausencia de los barcos para la evacuación y la arribada del minador *Vulcano* al muelle de Poniente, izando la bandera rojigualda mientras orienta sus cañones hacia la multitud, lo que marca el final de un tiempo y el comienzo de otro (Aub 2019b: 513).

Pero el tiempo nuevo no es ya ni es todavía el de la Reconciliación³², por el que se orientan la *Barca do Purgatório* (tiempo de Navidad) y la *Barca de la Gloria* (tiempo pascual)³³, sino un tiempo marcado por la presencia de la Muerte: los fusilamientos de la última parte de la novela, en el Campo de los almendros, más el hambre y las enfermedades de la postguerra.

Al igual que en la *Barca do Purgatório*, donde sólo embarcan el Niño y el Tahúr, la mayoría de los refugiados en el muelle de Alicante ha tenido que quedarse en tierra. «Ya no hay enemigos. Ni barcos.» (Aub 2019b: 560). Idea sobre la que vuelve el autor, tomando la palabra en las páginas azules de la novela: «los barcos no llegaron. Ahora es otra cosa. Los vencidos ya no son enemigos, sino prisioneros» (Aub 2019b: 587)

32 Hasta el 5 de mayo de 1958 el PCE no convocaría lo que llamó «Jornada de Reconciliación Nacional», el primer paso para abrir una vía de negociación con el interior del Régimen; que fue lo que, a la postre, condujo a la Transición democrática.

33 Después de pasar la noche del Viernes Santo y todo el Sábado en el Infierno, Virgilio y Dante salieron de él el Domingo de Resurrección de 1300.

Cuando parten hacia el Campo de los almendros, a cuatro kilómetros del muelle purgatorio, vuelven la cabeza –como Orfeo³⁴ para mirar el mar que no trajo las *Barcas*:

- ¡Cómo ha cambiado el tiempo!
- ¿Sólo el tiempo?
- Ya sé: piensas que ya estamos en el Infierno, con mayúsculas. No te hagas ilusiones: el Infierno está abierto, esto no.
- Peor.
- Pero tiene una ventaja: le veremos el fin.
- Cuando nos fusilen.
- ¿Te parece poca ganga? Nos podrían tener aquí, esperando un barco, toda la vida, como en el Infierno de verdad.

(Aub 2019b: 546-547)³⁵

Y en el nuevo y provisional purgatorio de Campo de los almendros, Vicente Dalmases piensa, bajo las estrellas – «e quindi uscimmo a riveder le stelle» (Inf. XXXIV, 139)–, que

tal vez el Paraíso sea un lugar donde cada quien es visto por los demás tal como es a cada momento, siempre diverso.

34 El teniente coronel Tomás Puig se niega a embarcar para no abandonar a su mujer y dos hijos. El capitán Vicente Dalmases también prefiere reunirse con Asunción/España a contarse entre los elegidos de los barcos *de la Gloria*. Y el aviador civil, derribado dos veces en combate, no sabe muy bien por qué se queda. Al contrario del biólogo masón José Burgos y del catedrático comunista Santiago Cosío, a quienes no les importa dejar atrás a su ayudante Puchol y a su mujer, respectivamente (Aub 2019b: 426-428, 435-436, 448, 452, 625).

35 «GARCIN.– Entonces esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... Ya os acordaréis: el azufre, la hoguera, las parrillas... Qué tontería todo eso... ¿Para qué las parrillas? El infierno son los demás.» (Sartre 1960: esc. 6)

Da dos pasos.

– Desde luego esto no es el Infierno.

– Esto es el Paraíso –le contesta el Lucas.

(Aub 2019b: 642)³⁶

El tal Lucas (equivalente del Bobo Joane) no ha tomado parte en la guerra. Lo tienen por ido. «¿Por qué dicen “está Lucas” al que está loco?» (Aub 2019b: 468) Porque las bienaventuranzas del *Evangelio de San Lucas* están basadas en una inversión estúpida: cuando te sientas un poco feliz, en realidad estás muy mal y viceversa (Lc 6: 20-30). O la de los últimos y los primeros en la mesa del Reino de Dios (Lc 13: 29-30).

Lucas, médico culto de lengua griega (otra inversión de Templado, el «médico cojuelo» de *Campo de los almendros*), no conoció a Jesús; pero en su Evangelio asegura que Él resucitó y nos resucitará a nosotros. Afirmación que no justifica con la autoridad de las Escrituras, pues el autor de este Evangelio, de los *Hechos* y tal vez del *Evangelio de Santiago* es un hombre para quien el drama y el interés de la vida residen, como escribe Ferrís en su diario, en que «la razón no es una fuerza, es otra cosa»; «razón no es el singular de razones» y «saber no es tener razón» y viceversa (Aub 2019b: 602-603).

Aquel tiempo «siempre diverso», el de los efímeros y sucesivos juicios de la historia, es al que apela *Campo de los almendros*. Al revés de lo que sucede en las dos primeras *Barcas*, cuya acción se desarrolla en un espacio espiritual y simbólico en el que Ángel y Diablo se limitan a recordar las acciones que explican el destino de cada uno de los personajes, porque estos carecen ya de la capacidad de actuar en el tiempo:

³⁶ Del Paraíso trata otro auto muy relacionado con las *Barcas*: el *Breve Sumário da História de Deus* (1525), un misterio del Ciclo Pascual que forma parte, junto con *Ressurreição de Cristo*, el *Auto da Alma* y la *Barca de la Gloria*, del grupo de obras en torno a la Redención.

- ¿Qué lees?
 - Historias de Francia.
 - Reaccionarias.
 - Las que dan en las escuelas.
 - Espera algún tiempo y verás.
 - Entonces quedará mal Thiers.
 - No lo dudes.
 - Fue el ideal de mi abuelo.
 - No lo será de tu nieto.
- (Aub 2019b: 423)

Es decir, «cuando las cosas se vean de lejos, cuando se pierdan los contornos, se olviden los detalles y sólo queden las líneas generales, siempre falsas, a Dios gracias. Si no, ¿cómo vivir?» –dice un diputado que llega a Albacete transido (Aub 2019b: 330).

Dicha apelación se hace partiendo de un momento y lugar concretos: el mundo (con minúscula) que la imaginación de Ferrís –quien ya no está en este mundo– se representaba, en su cuaderno de notas, con una ballena negra varada en la playa –equivalente a la *Barca do Inferno*–, frente al Mundo (con mayúscula), simbolizado por la ballena blanca de Melville –equivalente a la *Barca de la Gloria*–. «Nos equivocamos de puerta al nacer, éste no es el Mundo, es otro, en reparación, varado en la orilla del mar. Una enorme ballena negra, ¡oh Melville!» (Aub 2019b: 614)

Éste es el lugar de la tragedia: frente al mar, bajo el cielo, en la tierra. Éste es el puerto de Alicante, el treinta de marzo de 1939. Las tragedias siempre suceden en un lugar determinado, en una fecha precisa, a una hora que no admite retraso.

(Aub 2019b: 380).

El lugar de la gloria, opuesto a éste pero tan concreto como él, es el paisaje del cuadro de Mantegna, *Tránsito de*

la Virgen (c. 1462), con el que sueña Vicente Dalmases (Aub 2019b: 160). La escena del cuadro transcurre en una habitación del palacio ducal de Mantua, ribera del Mincio. La mitad superior está ocupada por un gran ventanal que muestra un cielo surcado de nubes y unas barcas en medio del lago di Mezzo, cerca del puente de San Giorgio. Como si ante la Virgen yacente (Asunción/España, como la *España Virgen* (1927), de Waldo Frank), evocara los versos que la joven actriz recitaba adelantándose a las candilejas:

Alto, sereno y espacioso cielo,
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandeces:
muévate a compasión mi amargo duelo,
y pues al afligido favoreces,
favoréceme en hora tan extraña,
que soy la sola y desdichada España.
(Aub 2019b: 500)

Así como el Paraíso escatológico es cuestión de fe, el Paraíso terrenal de los que esperan en el muelle y en el campo de concentración también lo es. Por eso Ferrís, el aprendiz de escritor, proyecta escribir una novela muerta, que se suicide a sí misma; pues lo importante no es el juicio de ahora o de mañana.

Aquí, ¿qué más da? Que venza el que sea (...) Lo que importa es lo que nos espera. Y eso ni lo sabes tú ni lo sé yo ni lo sabe aquél. Y mentís los dos (el Comunista y el Católico) como si fuerais uno solo.

(Aub 2019b: 617-623).³⁷

³⁷ Ec 3: 22.

El autor también sabe que «para narrar una historia nada más absurdo que intentar seguir exactamente los sucesos según la hora en que acontecieron.» Y que los libros se acaban, mientras que el ciclo de la vida, como el del agua, continúa. (Aub 2019b: 498-504) Es lo que representa el rezagado entre las cenizas, papeles rotos y harapos de los recién desalojados del muelle purgatorio:

¿Por qué me he de marchar? ¿Por qué me he de ir?
(...) El puerto está vacío, abierto, naufragado. (...) El agua no sirve para nada, para los peces. Antes eran peces, ahora es pescado. (...) El puerto está muerto. Pero el mar está vivo. No lo parece pero por debajo está vivo. Esto es vida. Ahora se puede pescar a gusto. Nadie. ¿Que van a llegar más barcos? No lo dudo. Pero primero habrá que quitar los hundidos. (...) El sol está secando los papeles. El mar lo limpia todo. ¿Mis papeles? No tengo. El suelo, el puerto, el mar están llenos de papeles. ¿Para qué los quiero? Peces, sí.

(Aub 2019b: 570-571).

CONCLUSIÓN: *CAMPOS* (TIEMPO) QUE VAN A DAR EN LA MAR
SIN *BARCAS* (PLEROMA Y AEVUM)

En el *campo* contrario, el del ejército vencedor, «las mantas abandonadas y los capotes rotos parecían menos abandonadas y menos rotos; los cartuchos vacíos semejaban menos inútiles y los muertos lo habían sido por algo, por la victoria, que justifica la muerte y la ensalza.» (García de Pruneda 1976: 136-137). Aunque para el teniente Alcuneza, la guerra era el mismo «cortejo de los muertos, largo, largo, interminable, de vidas truncadas en la flor de la primavera, un cortejo que no acababa nunca de desfilarse y al que constantemente se incorporaban nuevos peregrinos de la muerte militar» (García de Pruneda 1976: 336-337) que en el *Teatro de la Muerte*, de Tadeusz Kantor.

Al mismo tiempo, al comandante de Regulares que reemplaza a su camarada, muerto en combate, la actividad bélica se le presentaba

como una inacabable empresa cuya meta consistía en abatir lo erigido para construir nuevamente. Terminada una operación se planeaba otra; alcanzado un objetivo se fijaba uno nuevo, conquistada una loma, surgía la sierra. La guerra semejaba no tener límites y metidos en ella, parecía como si nos gozásemos en nuestra obra

(García de Pruneda 1976: 134).

El bosque de Birnam –nuevo caballo de Troya con que se camuflan los hombres de Macduff para atacar el castillo de Dunsinane– ilustra en el *Macbeth* esta doble paradoja: el saturniano banquete del tiempo (opuesto a la *Coena Domini*)³⁸ y la condición a la vez presente y sucesiva del tiempo histórico, que «no se ve, como no se ve crecer la hierba» (*Doctor Zivago* II, vii, 14) y, por eso mismo, es tan proclive a la «traición», ya se formule dentro del género de la moralidad (fe/pecado), en las *Barcas*; ya dentro del espíritu de la caballería (lealtad/alevosía), en el *Amadís*; ya como vector de la dinámica histórica, en *Campo de los almendros* y en *La soledad de Alcuneza*.

El Purgatorio es, por otro lado, la matriz y el modelo de la historia, pues si en el Más allá tiene lugar una purificación, una transformación o un desarrollo, entonces ese Mas allá se hace histórico. Y viceversa: la historia que adopta funciones purgatorias es la orientada al «progreso» (Sloterdijk 2010: 131).

El tiempo narrado en la novela de Max Aub es ajeno al pleroma de la historia sagrada y es anterior al tiempo representado en las *Barcas* (*aevum*). Es un tiempo histórico, esto es, sucesivo y efímero, como el tiempo de la narración, pues

38 «Será dicho que el hijo al padre mató» (*Amadís* IV, cxxxiii).

el año en que se publica la novela (1968) deja también sus huellas en la escritura:

Éste es el hombre. Así se declina, mejor dicho, se puede declinar, hablando de la declinación del tiempo, desde el Paraíso perdido, diciendo: Yo soy perfecto, tú eres imperfecto, él es aborrecible, nosotros somos perfectos, vosotros sois imperfectos, ellos son aborrecibles.
(Aub 2019b: 658-659)

Pasaje que evoca un conocido cartel del mayo francés: «je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent».

Pero el tiempo representado en las *Barcas* es posterior a la muerte; y el de la representación, un tiempo litúrgico (Navidad y Pascua), que no está referido a la historia, sino al pleroma o tiempo de madurez espiritual (Gal 6: 4; Ef 1: 10), posterior a la Encarnación, que sólo culminará en la Parusía (1 Cor 1: 7; 1 Tesal 4: 14).

Hemos descendido (o «declinado») así de la vida como milicia (*Job* 7: 1), tópico aludido en la *Barca de la Gloria* (Vicente 2002: I, 293, vv. 824-825) y de la visión ascética de la caballería como *militia Christi* –en la Vulgata artúrica, en la Ínsula del Diablo del *Amadís*, en Esplandián y los caballeros de la Orden de Cristo, de la *Barca do Inferno*–, a la última guerra a caballo de la Cristiandad: la guerra civil española (García de Pruneda 1976: 330).

«Siempre me ha maravillado, en mis años de guerrear, ver cómo en el campo se dispersan hasta desaparecer divisiones y regimientos, hombres y caballos, carros y cañones, cocinas, impedimenta y bastimentos» (García de Pruneda 1976: 48) –comenta un soldado de aquel teatro de la muerte, que es avatar de aquellos otros de *Wielopole, Wielopole*.

Ahora bien, el «médico cojuelo» de *Campo de los almendros* augura, entre los vencidos, una administración de la ira y de la venganza interminables: «si ganamos, seguirá la guerra.

Y si perdemos, también.» (Aub 2019b: 111). Pues sirviéndose del relato, discurso o «memoria histórica», podrán alimentar la ira y legarla a los descendientes para convertirlos en parte de la historia de las víctimas que reclaman venganza (Sloterdijk 2010:80).

Desde otro punto de vista, Unamuno –autor presente de manera explícita o latente a lo largo de la hexalogía– concluye con la *Exortação da guerra* que su *alter ego*, Pachico, alberga en su fuero interno:

Es la guerra a la paz lo que a la eternidad el tiempo: su forma pasajera. Y en la paz parecen identificarse la Muerte y la Vida. (...) La inacabable lucha contra la inextinguible ignorancia humana, madre de la guerra, sintiendo que le invade el vaho de la brutalidad y del egoísmo. Cobra entonces fe para guerrear en paz, para combatir los combates del mundo, descansando, entre tanto, en la paz de sí mismo. ¡Guerra a la guerra! Mas ¡siempre guerra!
(*Paz en la guerra*, cap. 5)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aub, Max. 1982. *Campo cerrado*, Madrid, Alfaguara. (1943)
- Aub, Max. 2017. *Campo abierto*, Granada, Cuadernos del Vigía (1951).
- Aub, Max. 2018a. *Campo de sangre*, Granada, Cuadernos del Vigía (1945).
- Aub, Max. 2018b. *Campo francés*, Granada, Cuadernos del Vigía (1965).
- Aub, Max. 2019a. *Campo del moro*, Granada, Cuadernos del Vigía (1963).
- Aub, Max. 2019b. *Campo de los almendros*, Granada, Cuadernos del Vigía (1968).
- Bernardes, José Augusto Cardoso. 2018. «As Barcas, de Gil Vicente, cinco séculos depois», *Criticón*, 134, pp. 35-49.
- Caro Baroja, Julio. 1995. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores (1974).
- Cascudo, Luís da Câmara. 2001. *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo, Global (1954).
- Correas, Gonzalo de. 1992. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 2007. «José Ramón Lomba Pedraja, de la filología, la erudición y la crítica literaria», *Murgetana*, 117, pp. 127-136.
- García Barrientos, José Luis. 1992. «Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría "general" de la focalización)», *Tropelias. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 3, pp. 33-52.
- García de Pruneda, Salvador. 1976. *La soledad de Alcuneza*, Madrid, Magisterio Español (Colección Novelas y Cuentos).
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus (1962).
- Gracián, Baltasar. 1992. *El Criticón*, ed. de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta.

- , 1993. *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro/Turner, II.
- Guicciardini, Francesco. 1953. *Relazione di Spagna (1514)*, en *Opere*, a cura di Vittorio de Caprariis, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore (Letteratura italiana – Storia e testi, 30), pp. 27-44.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. 1887. *Poesías*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello.
- Martínez, Régulo. 1977. *Republicanos de Catacumbas*, Madrid, Ediciones 99.
- Queiroz, Eça de. 1889. «Os vencidos da Vida», *O Tempo*, año I, núm. 84, 29 de marzo 1889.
- Reckert, Stephen. 1983. *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ridruejo, Dionisio. 1972. «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», *Triunfo*, 507 (17 de junio de 1972), pp. 71-80.
- Roca Barea, M.^a Elvira. 2019. *Fracasología. España en sus élites: de los afrancesados a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Saraiva, António José. 1981. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Bertrand (1942).
- Sartre, Jean-Paul. 1960. *A puerta cerrada*, Buenos Aires, Losada (1944).
- Sloterdijk, Peter. 2020. *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*, Madrid, Siruela.
- Vicente, Gil. 2002. *As obras de...*, ed. de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols.

Reflexiones sobre la necesidad de una historia entrelazada de los teatros ibéricos

SANTIAGO PÉREZ ISASI

LA HISTORIA LITERARIA Y LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL

No es, a estas alturas, innovador o revolucionario afirmar que la historia literaria surgió íntimamente ligada con los procesos de construcción nacional decimonónicos, tras la expansión de lo que Pascale Casanova (2001: 106) denominó la «revolución herderiana»: la convicción de que el mundo se divide en pueblos o naciones, que cada uno de estos pueblos o naciones tiene un carácter, espíritu o *Volkgeist*, y que este espíritu se manifiesta a través de sus creaciones literarias y artísticas, además de, por supuesto, en su propia historia¹. Este principio fue difundido y aplicado en las influyentes conferencias y escritos de los hermanos Schlegel o de Madame de Stäel, entre otros, y posteriormente en las primeras obras propiamente historiográficas, tales como la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhunderts* de

1 En palabras de J. Leersen, el nacimiento del nacionalismo moderno hunde sus raíces en el siglo XVIII, en el pensamiento de Voltaire, Rousseau o Herder, si bien fue durante el siglo XIX cuando adquirió su forma definitiva debido a al menos cuatro factores: «1.- an unprecedented imperial campaign mounted by Napoleon and fiercely resented outside France (...); 2.- the rise of Romantic idealism which sees national character as a spiritual principle, a 'soul', rather than as a set of peculiarities; 3.- the Romantic belief that a nation's culture, and in particular its language, are the manifestation of its soul and essence; 4.- the historicist belief that all culture must be seen as an organic tradition linking generations across centuries» (Leersen 2006: 125-6).

Friedrich Bouterwek, o *De la Litterature du Midi de l'Europe* de Jean Charles Leonard Simonde de Sismondi².

Las literaturas ibéricas, naturalmente, no escaparon al influjo y al escrutinio de la cosmovisión romántica, quedando agrupadas (juntas pero diferentes, próximas pero no idénticas) entre las naciones católicas, latinas, meridionales, apareciendo de forma conjunta en algunas de las obras fundacionales del género (entre ellas, las ya mencionadas de Bouterwek o Sismondi)³. Con todo, con el desarrollo de una historiografía literaria autóctona (esto es, producida en la propia Península), la imposición de una concepción monolingüe y centralizadora de la nación, o la fuerte imbricación del modelo historiográfico moderno con el estado-nación liberal y con los emergentes sistemas educativos (véase Pérez Isasi 2010), se estableció la escisión entre las literaturas española y portuguesa y sus respectivas tradiciones historiográficas, y también, en el caso español, la minorización y progresiva invisibilización de las restantes

2 Pueden, por supuesto, encontrarse antecesores de historia literaria romántica, tales como los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez (1754), o la *Historia literaria de España* de los hermanos Rodríguez Mohedano (1766 a 1791), pero estos carecen todavía de la orientación nacional(ista) de origen romántico, de una concepción organicista de la literatura o una idea de espíritu nacional.

3 Ya F. Schlegel advertía de esta estrecha interacción entre ambas literaturas: «Solo los Portugueses, que formaban un pueblo y un reino aparte, conservaron en la península su lengua y su poesía particulares; no obstante Portugal continuó teniendo con Castilla un comercio íntimo, cuyo origen subía a una época muy remota: así es que muchos Portugueses escribían en castellano, y una multitud de cosas que se consideran como provenientes de la antigua Castilla derivan sin embargo de aquellos. La poesía de las dos naciones tiene una analogía tan grande, que no es fácil distinguir con respecto a la invención lo que pertenece más a una que a otra». (Schlegel 1843: II, 91)

literaturas (la catalana, la gallega y la vasca, pero también la latina, la árabe o la hebrea) producidas en su territorio⁴.

Por supuesto, esta tendencia hacia una visión monolingüe, supeditada a una concepción nacional (y nacionalizante) de la historia literaria se encuentra con abundantes problemas cuando se aplica a la multiplicidad y fluidez de los fenómenos culturales, máxime en un contexto geocultural como el ibérico, con innumerables interacciones e interferencias entre los sistemas que en él se desarrollan.

Fenómenos como el bilingüismo de ciertos autores u obras, la influencia o imitación directa entre diversas literaturas, las tradiciones literarias transfronterizas (por ejemplo en el caso de la literatura oral o popular) o incluso el abandono de la propia lengua (y el propio país) por el país vecino, producen inevitables roces y chirridos en el mecanismo del modelo historiográfico nacional, que debe elegir entre traicionar momentáneamente sus principios rectores, u ocultar una parte de la producción literaria y cultural que no responde a estos principios.

Y probablemente ningún género resulta tan problemático para esta historiografía nacional de la literatura, concebida como entidad monolingüe y coincidente con las fronteras políticas, como el teatro, cuyas imbricaciones transnacionales han sido esenciales en diversos momentos de su desarrollo.

⁴ Sobre el desarrollo de las tradiciones historiográficas ibéricas, en el que no me detendré, véase Romero Tobar (2008), Cabo (2010) o Cunha (2002), entre muchos otros.

EL TEATRO IBÉRICO COMO LÍMITE DE LA HISTORIA NACIONAL

En efecto, el teatro ibérico, en cuanto género y espectáculo, ha demostrado, en muy diferentes circunstancias, ser particularmente refractario a la compartimentación en fronteras nacionales, no solo en el momento de mayor proximidad política y cultural entre Portugal y España (en torno a los siglos XVI y XVII), sino hasta el momento presente (Núñez Sabarís 2014). Y lo que es aún más significativo: el propio nacimiento del teatro ibérico —adoptando, con todas las reservas necesarias, la terminología tradicional de la historiografía literaria moderna— es radicalmente transnacional y multilingüe, y no solo en cuanto a las circunstancias de su producción o a la propia constitución de los textos, sino también en su circulación y consumo, como después mencionaremos.

No resulta sorprendente, así, considerando el anclaje nacional de la historia literaria, que esta tuviera dificultades, o se mostrase de hecho incapaz de representar y asumir este carácter transnacional del teatro ibérico. Centrándonos en el primero de los momentos antes mencionados, el de la creación o producción (que es, de hecho, el que domina y vertebrata la historia literaria tradicional), la existencia de autores teatrales bilingües, con una obra dividida en dos tradiciones, o incluso de autores transculturados, esto es, que abandonaron su país y su lengua materna para escribir en otra lengua ibérica, tiene difícil encaje en el modelo historiográfico nacional. Esta discrepancia exige, así, la puesta en marcha de un conjunto de mecanismos o estrategias destinadas a superar las contradicciones, resolverlas u ocultarlas.

La primera y más frecuente de estas estrategias, cuando se trata de obras o autores bilingües, es su escisión en dos entidades cuasi-independientes, pertenecientes a tradiciones literarias e historiográficas diversas, y con escasas o nulas menciones a su presencia en la otra tradición o al propio bilingüismo que los caracteriza. Así, por ejemplo, Ferdinand Denis en su *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi*

du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil (1826), en que dedica por cierto menos atención a los escritores de géneros literarios que a los autores de Derecho o Medicina⁵, no menciona las obras españolas de Gil Vicente o Sá de Miranda, ni el hecho de tratarse de escritores bilingües. Lo mismo ocurre en el *Bosquejo histórico da Litteratura Classica, Grega, Latina e Portugueza* de Borges de Figueiredo (1844), o en el *Primeiro Ensaio sobre Historia Litteraria de Portugal*, de Francisco Freire de Carvalho (1845)⁶; a partir de sus textos cabría entender que Gil Vicente fue un autor monolingüe, fundador del teatro portugués tomando como modelo a los clásicos (pero no a los autores españoles anteriores o contemporáneos):

Entre tantos homens, que com mais, ou menos talento trabalharam por nos crear uma Poesia, despindo a pouco, e pouco a lingua da sua rudeza primitiva, encontrámos um Poeta de verdadeiro genio; um homem que lançou os fundamentos ao nosso Theatro, e que serve como de transição da eschola dos Trovadores para a eschola Italiana. Um homem, que nas suas composições lyricas se distingue muito pela elegancia e linguagem, força de expressoes, e de ideias, e pela harmonia, e fluides da versificação. Este homem foi Gil Vicente. (Silva 1850-5: I, 241)

Algo semejante sucede en el otro lado de la frontera, es decir, en la tradición historiográfica española, que ignora casi

5 Recordemos que el propio concepto de literatura estaba en proceso de redefinición y encuadramiento en el momento en que Denis compone su obra.

6 Freire de Carvalho se limita a apuntar que «Era pelo mesmo tempo, que o nosso Português Gil Vicente fazia reviver na Scena com o seu estilo facéto e jocoso o genio de Menandro, de Terencio e de Plauto; e a Musa campezina e tao natural de Bernardes e de Bernardim Ribeiro apagavam-nos as saudades de Virgilio e de Theócrito» (1845: 77)

completamente la producción en portugués de Gil Vicente. Así, por ejemplo, lo presenta de forma sucinta Gil de Zárate: «Gil Vicente, poeta portugués, que escribió también en castellano, una comedia y varios diálogos» (1844: I, 265). Algo más explícito y detallado es Schack en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, cuando declara que son «de nuestra propia y peculiar incumbência» las obras de Gil Vicente escritas en castellano (y no, se sobrentiende, aquellas escritas en portugués). Y añade aún:

Indudablemente sería Gil Vicente uno de los principales fundadores del drama español, dado el caso de que sus dramas se representaran en España. [...] No cabe la menor duda de que Gil Vicente escribió no escasa parte de sus obras en español, y aunque se propusiese principalmente con esto agradar á la princesa Beatriz, que era española, hay razones para sospechar que penetraron también en el país, en cuya lengua estaban escritas. (Schack 1885-8: I, 283)

Esta apropiación simbólica, que se combina con la escisión antes mencionada, sería una segunda estrategia para resolver las dificultades presentadas por los fenómenos transfronterizos para la historia literaria nacional. Así, la nacionalidad de Gil Vicente pasa ser un mero accidente, en cuanto que su esencia sería española, justificando así su inclusión en el canon literario español. Quizás el ejemplo más acabado de esta estrategia se encuentre en la *Historia de la literatura española* de George Ticknor:

Lo primero que llama atención en las composiciones de Gil Vicente, es su forma enteramente española, y el estar la mayor parte escritas en idioma castellano. [...] Por qué razón Gil Vicente adoptó este método, no es fácil atinar; las dos lenguas tienen sin duda alguna mucha afinidad, y los escritores de una y de otra nación,

particularmente los portugueses, se han distinguido muy a menudo en el uso de ambas; si bien estos no han querido nunca conceder que la suya fuese ni menos rica, ni menos apta para todo género de composición que la de sus vecinos y rivales. (Ticknor 1851-6: I, 297-8)

La última y más radical estrategia para lidiar con la incómoda existencia de autores que no responden a los esquemas y a las identidades de la historiografía tradicional, es su completa exclusión o invisibilización, la cual, por su propia naturaleza, muchas veces no deja marcas. Es el caso, muy extremo y explícito, de la *Historia* de Costa e Silva:

prescindi n'este Ensaio de mencionar os Poetas, que só escreveram em latin, e em hespanhol, bem que entre estes haja muitos de grande merecimento, e cujas obras possuo, ou tenho visto: mas fallando em rigor, esta falta não deve tornar-se mui sensivel, porque Poetas, que só escreveram em verso Latino, ou Castelhana, posto que nacessem em Portugal, não sam Poetas Portuguezes. (Silva 1850-55: I, 5-6)

Si bien cabría pensar que se trata de un fenómeno minoritario, y en términos cuantitativos sin duda lo es, no es con todo un hecho único ni excepcional; David Wade (2020) identifica los nombres de un buen número de otros autores olvidados o minusvalorados por la historia literaria, por haber abandonado su patria y su lengua materna, entre los que se destacan Manuel de Faria e Sousa (si bien ya no en el campo del teatro), Jacinto Cordeiro, Ângela de Azevedo, Sousa de Macedo, Violante do Céu o Manuel de Melo⁷. Cabría completar,

⁷ Véase también el volumen *La littérature d'auteurs portugais en langue castiliane*, coordinado por Rodriguez Bethencourt y Martínez Torrejón (2002), así como el Portal de *Literatura Hispano-Portuguesa*,

con estos autores, un canon literario a-nacional o contranacional, compuesto por quienes no encajan en los moldes de la historia literaria tradicionalmente establecida, sin menoscabo de su calidad literaria⁸.

Por otra parte, y como ya se ha indicado anteriormente, la complejidad y profundidad de las interferencias entre los sistemas teatrales ibéricos se percibiría aún mejor si se atendiese no solo al momento de la producción, sino también al propio texto, así como al momento de circulación o recepción. En relación con el propio texto, la interferencia entre los espacios teatrales portugués y español se manifiesta de muy diferentes formas: sea con la presencia de personajes portugueses en obras castellanas, o viceversa (Fernández 1999, 2004; Rucquoi 2003; Álvarez Sellers 2015); sea con el tratamiento de una «materia portuguesa» en el teatro español del Siglo de Oro (Fernandes 2013); o bien con un bilingüismo textual, esto es, con una alternancia de lenguas en la propia superficie del texto dramático, relacionada en muchas ocasiones con la ya mencionada presencia cruzada de personajes de otra nación ibérica en el escenario (Rodrigues 2000; Fernández 2000)⁹.

coordinado por este segundo autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Una fuente clásica para este tema es por supuesto el *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* de García Peres (1890).

8 Recordemos que incluso autores que hoy consideramos naturalmente canónicos, como Juan de Mena, Garcilaso de la Vega o Luis de Góngora, fueron rechazados en la historiografía literaria de cuño romántico por no responder a los rasgos esenciales del «espíritu de nación», lo que no obsta para que la calidad de sus obras fuera reconocida y admirada (Pérez Isasi 2007).

9 Este bilingüismo textual o personal no siempre es pacíficamente asumido o aceptado. Es el caso de Jorge Ferreira de Vasconcelos, autor que en sus obras realiza una apasionada defensa de la lengua portuguesa y de la autonomía literaria de Portugal con respeto a Castilla, pero que, al mismo tiempo, demuestra un amplio conocimiento de la tradición dramática castellana, que incorpora a su repertorio.

Pero estas interferencias ibéricas podrían ser también identificadas en otros niveles, habitualmente olvidados por la historia literaria; así, por ejemplo, cabría afirmar que los teatros español y portugués comparten en grande parte un mismo repertorio, entendido en sentido puramente teatral, como un conjunto de obras representables por las compañías teatrales de ambos países (véase en ese sentido los trabajos de Reyes Peña y Bolaños (1998) o Camões y Sousa (2019) sobre la presencia de actores, directores y compañías españolas en Portugal y viceversa), pero también en el sentido que Itamar Even-Zohar otorga al término en su «teoría de los polisistemas», esto es: el teatro español y portugués comparten una serie de códigos, un conjunto de «reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto» (Even-Zohar 2017: 14). El propio concepto de «comedia» o de «auto», que atraviesa los teatros ibéricos, por ejemplo, formaría parte de ese repertorio compartido, así como la existencia y configuración de géneros de teatro breve, como el entremés (que está siendo objeto de un creciente interés académico, a ambos lados de la frontera ibérica; véase, entre otros, Álvarez Sellers (2020) o Sousa y Marques (2021)). La historia literaria nacional, que segmenta estas tradiciones teatrales comunes, resulta por ello mismo una herramienta insatisfactoria para describirlas y recuperarlas; es por ello necesario pensar en modos y modelos alternativos.

PALABRAS FINALES: PARA UNA HISTORIA ENTRELAZADA
DE LOS TEATROS IBÉRICOS

La abundante bibliografía citada en este texto (que no es, sin embargo, naturalmente, sino una mínima porción de la existente) muestra que la contaminación e interpenetración mutua entre las literaturas, y en particular entre las dramaturgias ibéricas en los siglos XVI y XVII (y también en otros momentos históricos, si bien quizás no con la misma intensidad) es ya bien conocida y está relativamente estudiada. Y a pesar de

ello, debido a inercias científicas, a la rigidez de las disciplinas académicas y sus concreciones institucionales, y también a la influencia todavía poderosa de los postulados del nacionalismo historiográfico, que llevan a identificar nación, lengua y literatura (o cultural, en sentido más amplio), los esquemas historiográficos monolingües continúan vigentes tanto en los sistemas educativos y académicos, como en la propia conceptualización o fundamentación epistemológica que los sustenta.

Frente a estos modelos historiográficos, la historia literaria comparada ha entrado, con relativa fuerza, en las últimas décadas en el contexto ibérico, en consonancia con, aunque no necesariamente como consecuencia del desarrollo del campo o disciplina de los Estudios Ibéricos (Resina 2009), y a partir de un amplio conjunto de reflexiones sobre las posibilidades, métodos y retos de la historia literaria comparada en el contexto ibérico (Abuín y Tarrío Varela 2004). La monumental *Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (Cabo, Abuín y Domínguez 2010; Domínguez, Abuín y Sapega 2016) llevó a la práctica estos principios teóricos en una iniciativa novedosa, ambiciosa y de incalculable valor.

Con todo, es posible pensar en que sea posible aún otra metodología historiográfica, que vaya más allá de la comparación entendida como alternancia o yuxtaposición de objetos, e intente representar, precisamente, la interferencia o interpenetración mutua de los sistemas literarios ibéricos a lo largo del tiempo (y con particular foco en determinados periodos de particular proximidad). Me refiero, específicamente, a la metodología de la «historia entrelazada» o *entangled history*. En palabras de Gould (2007), «entangled histories are concerned with “mutual influencing”, “reciprocal or asymmetric perceptions”, and the intertwined “processes of constituting one another”». Esta metodología ha sido ya ensayada de forma parcial y tentativa, en particular para el periodo de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (Sáez Delgado y Pérez Isasi 2018; Sáez Delgado 2021). Sin embargo, su potencial evidente está todavía grandemente inexplorado para otros periodos, y en particular para

la historia del teatro, para la cual, como hemos visto, podría resultar particularmente beneficiosa.

Se trataría, esta, de una historia que entretrejiese las narrativas de las diversas literaturas y dramaturgias ibéricas (sobre todo, pero no solo, la española y la portuguesa); que atendiese no únicamente al momento de la producción o a los textos en sí, sino también a su circulación y consumo posterior a través de la escenificación, la traducción o la relectura ibérica; una historia que partiese del abundante y valiosísimo caudal de estudios ya existente, y los integrase en un marco teóricamente sólido e historiográficamente novedoso. Este artículo debe por lo tanto acabar con una esperanza y un deseo: que en un futuro no demasiado lejano podamos contar con una historia entrelazada de los teatros ibéricos, al menos en su periodo de mayor proximidad e interconexión, que se sume a las ya desarrolladas o en desarrollo, para otros géneros y otros periodos históricos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo y Anxo Tarreio Varela (eds.) (2004): *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Álvarez Sellers, María Rosa (2015): «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 3 (2): 15-31.
- , (2020): «El Entremés de *El día de compadres* y su versión portuguesa: *Novo Entremez de dia de compadres*», en Antonio Bernat Vistarini; Almudena del Olmo Iturriarte; Francisco Díaz Castro; María de Lourdes Pereira (eds.): *Como el camino empieza: palabra e imagen para Perfecto E. Cuadrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, pp. 29-44.

- Bethencourt, Francisco Rodrigues y José Miguel Martínez Torrejón (eds.) (2002): *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*. Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, XLIV. Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2010): «Historiografía literaria y literaturas ibéricas en el siglo XIX: claves desde una perspectiva comparada», en Francisco Lafarga; Luis Pegenaute; Enric Gallén (eds.), *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Berlín: Peter Lang, pp. 131-56.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, Anxo Abuín González y César Domínguez (eds.) (2010): *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. 1. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins / Association Internationale de Littérature Comparée.
- Camões, José; José Pedro Sousa (2019): «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)», *Atalanta* 7 (2): 14-88.
- Carvalho, Francisco Freire de (1845): *Primeiro Ensaio sobre Historia Litteraria de Portugal*, Lisboa: Typographia Rollandiana.
- Casanova, Pascale (2001): *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Cunha, Carlos (2002): *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*, Braga: Universidade do Minho.
- Domínguez, César; Anxo Abuín González; Ellen Sapega (eds.) (2016): *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. 2. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins / Association Internationale de Littérature Comparée.
- Evan-Zohar, Itamar (2017): *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Laboratorio de Investigación de la Cultura.
- Fernandes, Ângela (2013): «Imágenes de una identidad portuguesa y la recepción en Portugal del teatro de Lope de Veja», *Revista de Filología Románica* 30 (1): 125-135.
- Fernández García, María Jesús (1999): «Personajes castellanos en el teatro portugués del siglo XVI: I. El tipo del castellano fanfarrón y poeta». *Anuario de estudios filológicos* 22: 113-129.

- , (2000): «El bilingüismo en la Escuela Gilvicentina», en Juan María Carrasco González; María Luísa Leal; María Jesús Fernández García (eds.), *1.º Encuentro Internacional de Lusitanistas Españoles: Cáceres, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999*. Cáceres: Universidad de Extremadura, vol 1, pp. 165-92.
- , (2004): «Personajes que hablan castellano en el teatro portugués del siglo XVI: (II) el pastor», *Anuario de estudios filológicos* 27: 83-100.
- García Peres, Domingos (1890): *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos.
- Gould, Eliga H. (2007): «Entangled Histories, Entangled Worlds: The English-Speaking Atlantic as a Spanish Periphery», *The American Historical Review*, 112 (3): 764-786.
- Leerssen, Joep (2006): *National Thought in Europe: A Cultural History*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006
- Pérez Isasi, Santiago (2007): «Algunos apuntes sobre los “heterodoxos” de la literatura nacional española en la historiografía (1850-1939)». *Liquids: revista d'estudis literaris ibèrics* 1.
- , (2010): «La historia literaria como herramienta de nacionalización en España», *Oihenart. Cuadernos de Lengua y Literatura* 25: 267-279.
- Reyes Peña, Mercedes de los; Piedad Bolaños Donoso (1998): «La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas», en M. G. A. Mateus Ventura (coord.), *O Barroco e o Mundo Ibero Atlántico*, Lisboa: Colibri, pp. 135-149.
- Núñez Sabarís, Xaquín (2014): «Converxencias actuais entre o teatro galego e o portugués: Construíndo un teatro do aquí», *1616 - Anuario de Literatura Comparada* 4: 77-106.
- Resina, Joan Ramon (2009): *Del Hispanismo a los Estudios Ibéricos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rodrigues, María Idalina Resina (2000): «Convívio de línguas no teatro ibérico (séculos XVI e XVII)», en Juan María Carrasco González; María Luísa Leal; María Jesús Fernández García (eds.),

*Reflexiones sobre la necesidad de una historia entrelazada
de los teatros ibéricos*

- 1.º Encuentro Internacional de Lusitanistas Españoles: Cáceres, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999.* Cáceres: Universidad de Extremadura, vol 1, pp. 273-90.
- Romero Tobar, Leonardo (2008): *Literatura y nación.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Rucquoi, Adeline (2003): «Rois et princes portugais chez les auteurs castillans du XVème siècle», *Península – Revista de Estudos Ibéricos* 0 (1): 39-51.
- Sáez Delgado, Antonio (2021): *Literaturas entrelazadas: Portugal y España, del modernismo y la vanguardia al tiempo de las dictaduras.* Berlín: Peter Lang.
- Sáez Delgado, Antonio; Santiago Pérez Isasi (2018): *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales ibéricas (1870-1930).* Granada: Comares.
- Schack, Adolfo Federico Conde de (1885-1888): *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*, trad. Eduardo Mier, Madrid: M. Tello.
- Schlegel, Friedrich (1843): *Historia de la literatura antigua y moderna*, trad. José Petit de Córdoba, Barcelona: Oliveres y Gavarró.
- Silva, José María da Costa (1850-1855): *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*, Lisboa: Imprensa Silviana.
- Sousa, José Pedro; Marques, Andresa Fresta (2021): «The Nutcrackers: Iberian Variations on a Short Farce», en Esther Gimeno Ugalde; Marta Pacheco Pinto; Ângela Fernandes (orgs.), *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*, Liverpool: Liverpool University Press, pp. 289-308.
- Ticknor, George (1851-6): *Historia de la literatura española*, trad. Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid: Imprenta de la Publicidad.
- Wade, Jonathan (2020): *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature*, Purdue University Press.

CARTAZ

Parque Mayer 100 anos - O Esplendor da Revista - Exposição

Organização: Museu Nacional do Teatro e da Dança e pela Câmara Municipal de Lisboa, em parceria com o Centro de Estudos de Teatro

Curadoria: Paula Gomes Magalhães

Lisboa, Praça dos Restauradores, 01/07/2022-31/07/2022

A história do Parque desceu a Avenida

Foi na emblemática Praça dos Restauradores, em Lisboa, mesmo em frente ao edifício que outrora albergava o cineteatro Éden, que a 1 de julho de 2022 se iniciaram as comemorações do centenário do Parque Mayer – espaço cultural privilegiado, principalmente durante meados do século XX, e inaugurado a 15 de junho de 1922.

Organizada pelo Museu Nacional do Teatro e da Dança e pela Câmara Municipal de Lisboa, em parceria com o Centro de Estudos de Teatro, a exposição intitulada *Parque Mayer 100 anos - O Esplendor da Revista*, comissariada por Paula Gomes Magalhães, foi a peça de arranque daquele que seria o mês das festividades dos 100 anos do Parque. Na inauguração estiveram presentes figuras representativas do município; alguns convidados e outros tantos anónimos que marcaram presença, depois de dois anos de privação de eventos culturais.

Num ritmo relativamente apressado (porque havia uma agenda a cumprir), circulámos por entre os cerca de dezoito mupis que foram pensados por Paula Gomes Magalhães para contar a história dos teatros e divertimentos daquele «parque», entre cartazes, fotografias e registos de imprensa. Cada mupi estava equipado com um QR Code que conduzia o visitante à descrição em português e inglês do que podia ser visto nos cartazes.

A nomeação da escritora e investigadora para tomar a dianteira desta efeméride afigura-se pertinente e adequada, uma vez que boa parte da sua carreira académica e literária incidiu nos “loucos anos 20” na cidade de Lisboa e nos teatros de feira – que estariam na origem do que viria a ser o recinto do Parque Mayer enquanto espaço de acolhimento dos divertimentos existentes nas Feiras que, aos poucos, iam sendo encerradas por insalubridade ou excessiva decadência.

Ao percorrer os mupis pela sua ordem cronológica, deparámo-nos com as imagens das antigas Feiras de Agosto, no Parque Eduardo VII, e de Santos, que ilustram as origens da Feira do Parque Mayer e dos seus divertimentos. Com a proposta do encerramento das destas velhas feiras a partir de 1919, por serem antros de imoralidade, surge então o novo espaço que acolheria estes espetáculos e as diversões de outrora – o Parque Mayer. A imprensa da época salientava sobretudo a limpeza e o bom gosto das barracas deste novo recinto, em oposição ao declínio em que caíram os recintos das antigas feiras.

Seguiram-se fotografias do Pavilhão Português – uma das primeiras estruturas a ser edificada já no recinto do Parque e que, pode ler-se, “era um dos mais frequentados espaços” – e algumas das atrações de fenómenos e aberrações, como a Mulher Barbuda ou o Gigante Português, que para ali atraíam a multidão. Passámos pelas primeiras imagens de público dos espetáculos e divertimentos, acompanhámos o nascimento dos vários espaços teatrais que o recinto de diversões foi ganhando e o surgimento do teatro de revista e dos artistas e empresários que por lá passaram.

Se por um lado a escolha das imagens a expor estaria, certamente, limitada ao espólio disponível nos arquivos, por outro, todas pareceram criteriosamente escolhidas, na medida em que apontavam para vários momentos emblemáticos, com datas significativas para o Parque Mayer: o primeiro teatro inaugurado no espaço (Teatro Maria Vitória), o primeiro espetáculo de revista que o inaugurou (*Lua Nova*), fotografias de alguns momentos musicais, projetos arquitetónicos dos vários

teatros do Parque, dos programas, figurinos e grupos de *girls* e os seus ensaios... E por aí seguimos até chegarmos às incontornáveis vedetas que povoaram os palcos do Parque Mayer – Beatriz Costa, Irene Isidro, Satanela... Essa era a mais valia desta exposição – conseguir abranger várias vertentes sob as quais incide a história do Parque Mayer. Pouco ficou a faltar. Mesmo quem desconhecesse a sua história, teria ali um bom resumo iconográfico dos cem anos deste recinto. Se for mesmo necessário apontar alguma falha, assinala-se que podia ter sido mais explorada a vertente da diversão popular do Parque, das barracas e do fervor da multidão que fugia à rotina dos dias para ali terminar a sua noite. Mas compreende-se que possam não existir muitos registos fotográficos de então.

Tive o privilégio de passar pela exposição todos os dias de manhã. Parava sempre por ali para olhar com mais atenção um ou outro cartaz e olhá-los todos com outra luz que não a do entardecer. Geralmente estava acompanhada por turistas que percebiam certamente do que se tratava aquela mostra, mas talvez não da sua importância.

A exposição esteve sempre ali, até ao fim do mês de julho daquele ano, sem horário de encerramento, aberta 24 horas. Sempre sob os olhares curiosos de quem mais circula por aquela praça, que fervilha a qualquer hora do dia, principalmente em meses de verão. É, por isso, incalculável o número de “visitantes” desta exposição, oferecida de forma gratuita a quem por lá passasse e se prestasse a dar-lhe atenção.

Que venham mais cem anos do Parque Mayer, que se continue a dar à Revista o destaque que lhe é devido e que se perca o pudor de falar, apreciar e escrever sobre esta que é uma forte vertente da cultura teatral portuguesa.

Andreia Brito Silva

Tu cá tu lá com a história do teatro

Um ano

Tu cá tu lá com a história do teatro é uma iniciativa da linha de História do Teatro e do Espectáculo do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET), que teve a sua primeira série entre Outubro de 2021 e Dezembro de 2022. Foram 12 sessões, com 14 convidados e 12 interlocutores diferentes. A estrutura das conversas, que se pretendiam um espaço de diálogo informal, assentava numa exposição inicial sobre o tema escolhido pelo convidado, a que se seguiam perguntas ou comentários da iniciativa do interlocutor convidado e um período posterior de debate com o público, orientado também por este interlocutor.

O objectivo das sessões é, por um lado, permitir a investigadores exporem os seus projectos de investigação, de forma a poderem beneficiar de conselhos e sugestões de um público interessado, desde alunos a especialistas, e, por outro, permitir um diálogo com pessoas experientes e com trabalho na área da história do teatro.

Na primeira vertente, inseriram-se as sessões:

- (a) de Marta Brites Rosa à conversa com Ariadne Nunes, sobre o projecto apresentado no Concurso Estímulo ao Emprego Científico (CEEC) individual da primeira, intitulado "O paradoxo feminino no teatro em Portugal no século XVIII";
- (b) de Márcio Muniz com Vanda Anastácio, numa palestra com o título "Livro meu, que esperas tu? Para uma história da 'Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente'", projecto a que o professor brasileiro se dedicou no seu período de investigação em Portugal;
- (c) em que José Pedro Sousa discutiu com Maria João Almeida o projecto CEEC individual que submeteria para apreciação à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), subordinado ao tema "Teatro e Censura em Portugal (1668-1768)";

- (d) em que Elena Muñoz expôs o seu projecto de doutoramento, uma edição crítica de três obras dramáticas de Jacinto Cordeiro, conversando sobre ele com Cristina Almeida Ribeiro; e, finalmente, a de
- (e) Carlos Vizcaino Fernández que falou com Carlos Callón sobre o seu projeto de pós-doutoramento acerca da patrimonialização do teatro galego e a construção do seu relato historiográfico.

Contaram-se seis conversas com oradores especialistas, tanto académicos como pessoas com um lugar de destaque no mundo das artes em Portugal. A segunda sessão, em Novembro de 2021, teve como orador José Pedro Serra, que conversou com José Maria Vieira Mendes sobre o que significa ensinar e encenar o teatro clássico contemporaneamente; e a quarta sessão contou com a presença de João Dionísio e Ana Isabel Vasconcelos sobre a edição crítica do primeiro de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Também nesta vertente, podemos incluir a oitava sessão, onde Paula Gomes Magalhães, em diálogo com Andreia Brito Silva, deu conta de como o Parque Mayer contribuiu para a consolidação do teatro de Revista em Portugal; a nona sessão, que contou com a presença de Nuno Moura, director do Museu Nacional do Teatro e da Dança e, como interlocutora, de Maria João Brilhante, em que o debate se centrou na importância do trabalho de arquivo para a preservação da história do teatro. Numa outra perspectiva, o tema foi retomado na décima primeira sessão, com Francisco Frazão, director do TBA (Teatro do Bairro Alto) e Rui Pina Coelho, dedicada ao conceito de memória no teatro. Por fim, a última sessão deste ciclo contou com Marcos Magalhães e José Pedro Sousa, tendo como elementos centrais a música e o teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX.

A questão da (im)possibilidade da reconstituição de uma narrativa histórica totalizante e o reconhecimento de que o trabalho de arquivo faculta sempre dados parcelares e de micro-história foi, talvez, o eixo norteador transversal a todas as

conversas. A questão põe-se tanto em trabalhos como os que Marta Rosa, José Pedro Sousa ou Carlos Vizcaíno Fernández apresentaram, projectos que dependem em grande medida do estudo de documentação arquivística, cuja recuperação e análise permitirão reconstituir práticas de uma dada época, como também nos trabalhos de âmbito editorial apresentados e até no tocante à museologia e à programação ou curadoria de uma sala de espectáculos (como o TBA).

Dos primeiros resultou a afirmação de que a análise puramente documental é indispensável, ainda que insuficiente, para o sucesso dos seus projectos, que pretendem olhar para objectos de estudo específicos no contexto sócio-político da época em que se inserem. A importância atribuída às fontes documentais não impede que se reconheça nelas uma natureza frequentemente fragmentária, de leitura ambígua ou incerta e de difícil contextualização. A leitura dos documentos implica o olhar crítico do investigador, capaz de destrinçar tempos e modos discursivos conducentes a uma visão da história não-unívoca, mostrada pelo estudo de casos, que, simultaneamente, permite trazer à luz um património rasurado pelas circunstâncias históricas ou políticas de cada tempo. Esta visão não implica uma negação da História, mas o reconhecimento da sua complexidade, exigindo um olhar duplo, tanto de atenção ao particular, sem esquecer a sua integração no todo mais amplo, como sobre o todo, que permite e alberga a contradição no seu seio. A conversa entre Nuno Moura e Maria João Brilhante, sobre a problemática específica do trabalho de arquivo, mostrou-se particularmente útil, adicionando à reflexão considerações sobre o modo como o desenvolvimento de ferramentas das Humanidades Digitais pode auxiliar na criação de novos métodos de preservação do património, ao mesmo tempo que o torna acessível a um público mais vasto. Sintomático da alteração para um paradigma digital é também o facto de os projectos apresentados preverem a criação de bases de dados, através das quais a informação é trabalhada e divulgada.

A mesma ambivalência entre a pretensão de uma história global e a necessidade de olhar para casos concretos não é alheia aos projectos editoriais apresentados, como os de Márcio Muniz, João Dionísio ou Elena Munõz. De facto, o trabalho crítico sobre um texto, visando fixá-lo tal como teria sido escrito pelo autor, expurgado do *ruído do tempo* que serão os acidentes próprios da transmissão, ao mesmo tempo que discute os limites da reconstituição da história, também implica tanto uma atenção ao pormenor – as variantes –, como uma reflexão sobre o seu lugar no todo que é o texto. Se a visão oitocentista de uma edição crítica que possibilitaria uma fixação definitiva e a-histórica de um texto está hoje ultrapassada, sendo o trabalho editorial reconhecido como necessariamente histórico e subjectivo, o *ruído* da transmissão é constitutivo do próprio texto e é uma das histórias particulares que permite a construção do quadro amplo que é a História.

O papel da transmissão do passado e da sua integração numa linha do tempo, como dados indispensáveis ao conhecimento do presente, foram as questões centrais das conversas conduzidas por José Pedro Serra, por Francisco Frazão e por Marcos Magalhães. José Pedro Serra começou por reflectir sobre o que significa ensinar e aprender, defendendo que, mais do que contribuir para um mero alargar do conhecimento, ensinar deve potenciar uma metamorfose de cada um, um reconhecimento em si daquilo que é dito pelo outro. Quem ensina história e cultura clássica é “transmissário” e transmissor do passado, recebe um testemunho e pretende passá-lo a quem vem depois. Esta transmissão não apaga, uma vez mais, o *ruído do tempo*, toda a mediação desde a Grécia Clássica até hoje. A erudição e o conhecimento dos factos possíveis do passado são o que permite a identificação dos seus traços no presente e a percepção da evolução histórica. A estranheza causada pela distância não pode ser nunca ultrapassada, mas a consciência dela permite a recriação do passado com os olhos de hoje, essencial para o reconhecimento que é o objectivo do ensino. Como foi salientado na sessão onde Francisco Frazão e

Rui Pina Coelho discutiram acerca da “Memória do Teatro”, a história é também constituída por actos efémeros como o teatro, sendo de igual modo a partir destes que se podem construir ligações e encontrar conexões e cruzamentos, que permitem o reconhecimento e a metamorfose procurada pelo ensino.

Tanto no plano formal como no seu conteúdo, a sétima sessão, em jeito de celebração do 25 de Abril, destaca-se das restantes. Adoptou o formato mesa redonda, moderada por Vera San Payo de Lemos, com os actores e encenadores Maria Emília Correia, Rui Mendes e João Lourenço, e teve por título “Ante-portas de Abril”. No plano do conteúdo, a sobreposição do papel dos convidados enquanto trabalhadores do/no teatro durante o Estado Novo e transmissores das suas memórias e experiências foi a demonstração ao vivo de como as histórias particulares concorrem para a recuperação de uma parte importante da História (do Teatro em) de Portugal. Esta sessão mostrou, ainda, que nem só a partir de documentos se pode tentar reconstituir a história, sendo os relatos na primeira pessoa – e a sua transmissão oral – também contributos e formas de preservação da memória, que permitem uma construção da história na sua pluralidade de vozes e pontos de vista.

A gravação das sessões do *Tu cá tu lá* e posterior divulgação *online* em formato de *podcast* pretende, aliás, concorrer para o mesmo objectivo: fazer com que estas memórias não se percam e possam contribuir para o tecido da História do Teatro (não só) em Portugal. Será, aliás, este o modelo privilegiado na segunda série do *Tu cá tu lá*, já iniciada em Janeiro de 2023. Mais do que manter a regularidade mensal que se procurou no primeiro ano, o que se pretende agora é que esta iniciativa tenha uma alargada difusão, ficando disponível em <https://rss.com/podcasts/tucatulala/> e no Spotify.

Andresa Fresta Marques (CET-FLUL)

Ariadne Nunes (IELT-FCSH)

Ángela de Azevedo, *Dicha y desdicha del juego*, Serena Provenzano (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2022, 417 pp.

Após séculos de esquecimento, a dramaturgia portuguesa de seiscentos tem encontrado, tanto em Espanha como em Portugal e até nos Estados Unidos da América, investigadores e projectos de investigação votados à recuperação deste património cultural ibérico. Há, porém, um sub-corpus desta dramaturgia que carece de um mais aprofundado estudo dos textos, dos contextos de produção, e da respectiva edição, de acordo com as mais recentes práticas da crítica textual. Referimo-nos aos textos de autoras portuguesas do século XVII. Se os estudos de género e a crítica feminista têm contribuído para conhecer melhor e difundir este corpus dramático, no que respeita à sua edição moderna há, ainda, muito que fazer. Para além da tradução de Ana Hatherly para português do teatro de Soror Maria do Céu (*Triunfo do Rosário*, Lisboa, Quimera, 2004), da edição digital do teatro completo da mesma autora (na língua original) em *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII* (www.cet-e-seiscentos.com), da edição das três peças de Ángela de Azevedo por Teresa Scott Soufas (*Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, 1997), e da edição levada a cabo por Fernando Doménech Rico, de duas peças da mesma autora: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* e *El muerto disimulado* (Asociación de Directores de Escena, série: literatura dramática, n. 44, 1999), não encontramos até agora outro título de dramaturgas portuguesas de seiscentos que complemente esta lista. É por isso motivo de regozijo o surgimento do rigoroso estudo e da primeira edição crítica moderna da comédia *Dicha y desdicha del juego*, de Ángela de Azevedo, editada por de Serena Provenzano.

O estudo que antecede a edição de *Dicha y desdicha del juego* destaca-se pelo aturado e rigoroso trabalho de

contextualização da peça, oferecendo um amplo conjunto de materiais que tanto auxiliam o leitor neófito como enriquecem a leitura do mais experimentado *siglodorista*.

Destaca-se aqui o segundo capítulo – “Ángela de Azevedo: vida y obra” – em que Serena Provenzano dá conta de um percurso de pesquisa arquivística irrepreensível, seguindo todas as pistas deixadas pelos biógrafos anteriores, e procurando sempre todos os caminhos possíveis de investigação que a nova informação encontrada permitiu entrever. Um trabalho minucioso, que demonstra a resiliência e a sagacidade da investigadora, com resultados concretos, de extrema importância, que contribuem para desfazer equívocos com recurso a provas documentais até agora desconhecidas, permitindo conhecer melhor a biografia de Ángela de Azevedo.

Segue-se um “Estudio sobre la comedia *Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen*” com um breve resumo do argumento, análise das personagens, dos temas, do género e dos recursos estilísticos do texto, culminando com os critérios editoriais escrupulosamente definidos e amplamente fundamentados com exemplos concretos do texto que surgem no apartado “Nota lingüística”.

Cumprе realçar o 4.º capítulo “Técnica teatral”, um tipo de análise textual que nem sempre é objecto de consideração em algumas edições modernas do teatro desta época, sendo, no entanto, indispensável para a compreensão não apenas do texto mas também do âmbito mais alargado do espetáculo de que o texto é apenas parte. Identificada a centralidade da métrica como elemento estruturante da Comedia Nueva, como defende Marc Viste, Serena Provenzano propõe um modelo de análise que não exclui a relevância de outros dois aspectos, anteriormente identificados por Fausta Antonucci: o palco vazio e as alterações espaço-temporais, considerando, ainda, a importância atribuída por Ricardo Serrano ao modo como a transição do(s) grupo(s) das personagens em cena é em si mesmo elemento de segmentação da obra. Neste particular, o trabalho de Serena Provenzano, para além de contribuir para o estudo específico

da obra editada, concorre para uma das linhas de investigação mais debatidas nos últimos anos no tocante à análise do teatro do *Siglo de Oro*. Este capítulo termina em chave de ouro com um “Acercamiento a una hipotética puesta en escena”, decorrente da proposta de segmentação anterior, promovendo com engenho bem fundamentado a sua encenação.

A edição da *comedia* cumpre escrupulosamente os critérios de edição antes definidos. A norma tende à modernização ortográfica, exceptuando os casos em que questões de rima ou de métrica exigem a manutenção da grafia original. A comédia é acompanhada de um aparato que não se sobrepõe ao texto editado: por um lado, as notas de roda-pé remetem ao número do verso, evitando-se, assim, um tipo de indexação através de expoentes que perturbaria a fluidez da leitura; por outro lado, não se encontra nesta edição nenhum caso em que a exegese se imponha na página de tal forma que pareça relegar para segundo plano o texto editado. A notação é criteriosa e esclarecedora no que respeita a referências obscuras e/ou a conceitos tão engenhosos quanto crípticos. No entanto, a inclusão em rodapé do significado de algumas palavras dá lugar a remissões entre notas que poderiam ser evitadas através de um glossário no final do texto (o que permitiria também reduzir o número de notas de rodapé).

Em suma, o estudo exaustivo e a edição crítica rigorosa de Serena Provenzano da peça *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ángela de Azevedo contribuem para resgatar do esquecimento parte do património cultural ibérico do século XVII. A sua dimensão inovadora revela-se, desde logo, no facto de contribuir com novos dados, atestados documentalmente, para o conhecimento da biografia desta autora. O estudo de grande fôlego a par da edição crítica desta comédia promovem uma recepção isenta de preconceitos, impelindo à sua leitura e ao reconhecimento da destreza, do engenho e das singularidades de uma dramaturga portuguesa.

Índice

(Editorial), <i>José Camões</i>	5
O teatro de Jerónimo Corte-Real: um auto descoberto, <i>Hélio J. S. Alves</i>	9
O teatro do mundo: a esfera pública como palco da política no Portugal Moderno, <i>Daniel Saraiva</i>	25
La lengua española en los entremeses de Coelho Rebelo, <i>Antonio Santos Morillo</i>	43
Dos entremezes espanhóis aos portugueses: traduções, versões, adaptações, <i>María Rosa Álvarez Sellers</i>	77
O casamento em Portugal à luz do teatro de cordel do século XVIII, <i>Luís Manuel Tarujo</i>	93
A intervenção estatal na gestão dos teatros entre 1771 e 1868, <i>Emília Costa</i>	111
Emílio Doux, ensaiador transatlântico, <i>Elizabeth R. Azevedo</i>	125
António de Sant'Anna, a nata dos camaroteiros, <i>Maria Virgílio Cambraia Lopes</i>	137
O Teatro do Povo – uma coreografia do Estado Novo, <i>Teresa André</i>	151
Un palimpsesto de las <i>Barcas</i> , de Gil Vicente, <i>Manuel Calderón Calderón</i>	163
Reflexiones sobre la necesidad de una historia entrelazada de los teatros ibéricos, <i>Santiago Pérez Isasi</i>	197

Índice

<i>Parque Mayer 100 Anos - O Esplendor da Revista - Exposição,</i> <i>Andreia Brito Silva</i>	213
<i>Tu cá tu lá com a história do teatro – Um ano,</i> <i>Andresa Fresta Marques / Ariadne Nunes</i>	216
<i>Ángela de Azevedo, Dicha y desdicha del juego, Serena Provenzano (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2022, 417 pp.,</i> <i>José Pedro Sousa</i>	221



Centro
de Estudos
de Teatro

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



9 772975 910202

