

ROMANCES NO TEATRO DE JORGE PINTO, O “CANTAR NINGUÉM NO ENJEITA”*

ANA SIRGADO

(Instituto de Estudos de Literatura e Tradição - Universidade Nova de Lisboa)

anasirgado@fcs.unl.pt

RESUMEN

Jorge Pinto incorporó versos de romances viejos en su *Auto de Rodrigo e Mendo* (1587), que habían sido previamente identificados por Teófilo Braga y Carolina Michaëlis de Vasconcelos. La figura y la obra del dramaturgo portugués, sin embargo, han recibido poca atención por parte de la crítica y, en lo que respecta al Romancero, fue necesario reexaminar todas estas menciones, en particular su funcionalidad y efectos. El objetivo del presente estudio es también reevaluar estos intertextos a la luz del uso de romances viejos por otros autores de la misma época, con el fin de actualizar los datos de que disponemos sobre el conocimiento del Romancero viejo en Portugal en el siglo XVI. Además, este análisis muestra los vínculos entre las menciones romancísticas con el canto o la música, ya sea a través de referencias explícitas o a través de la relación de testimonios antiguos de los temas utilizados por el autor con la particular forma de enunciación de los romances.

PALABRAS CLAVE: Romancero; teatro; Jorge Pinto; alusiones; canto; música.

ABSTRACT

Jorge Pinto used verses of old ballads in his *Auto de Rodrigo e Mendo* (1587), which were previously identified by Teófilo Braga and Carolina Michaëlis de Vasconcelos. The work of the Portuguese playwright has received little attention and, regarding the Pan-Hispanic ballad (*romanceiro*), it was essential to reexamine all these mentions, in particular their functionality and effects. The objective of the present study is also to reassess these intertexts in the light of the use of old ballads by other authors of the same period, in order to update the knowledge we have about the circulation of the Pan-Hispanic ballad in Portugal in the 16th century. Moreover, this analysis shows the connections of these balladistic allusions with singing or music, either through explicit references or by the relationship of the old *romanceiro* with this particular mode of the enunciation of ballads.

KEYWORDS: Pan-Hispanic ballad; theatre; Jorge Pinto; allusion; singing; music.

* Este trabalho foi realizado no âmbito do projeto *RELIT-Rom. Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (séc. XV-XVIII)*, coordenado por Teresa Araújo como investigadora principal e desenvolvido no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH), com o financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian (Programa Língua e Cultura Portuguesas, n.º 207951) e da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, de Portugal (UID/ELT/00657).

RESUMO

Jorge Pinto incorporou versos de romances velhos no seu *Auto de Rodrigo e Mendo* (1587), que foram previamente identificados por Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos. A figura e a obra do dramaturgo português têm merecido, no entanto, pouca atenção por parte da crítica e, no que respeita ao romanceiro, impunha-se reexaminar todas estas menções, em particular a respetiva funcionalidade e efeitos. O objetivo do presente estudo consiste igualmente em reavaliar estes intertextos à luz da utilização dos romances velhos por outros autores do mesmo período, de forma a atualizar os dados de que dispomos sobre o conhecimento do romanceiro antigo em Portugal no século XVI. Além do mais, esta análise mostrou os nexos das menções romancísticas com o canto ou a música, quer por meio de referências explícitas quer pela relação dos testemunhos antigos dos temas utilizados pelo autor com este modo particular da enunciação de romances.

PALAVRAS-CHAVE: romanceiro; teatro; Jorge Pinto; alusão; canto; música.

Jorge Pinto integra a galeria de dramaturgos portugueses do século XVI que incorporaram versos de romances velhos nas suas composições. A utilização destes elementos no *Auto de Rodrigo e Mendo*, a única obra do autor que chegou até nós, foi reconhecida por Teófilo Braga no volume da *Historia do Theatro Portuguez* dedicado à *Vida de Gil Vicente e sua escola* em 1870 (Braga, p. 270). Este elenco foi posteriormente retomado em *Romances Velhos em Portugal* por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que identificou os romances de proveniência dos versos interpolados por Jorge Pinto, bem como as respetivas fontes antigas à data conhecidas (Vasconcelos, 1980, pp. 67, 76, 157, 160, 163 e 226). No entanto, não obstante as preocupações filológicas que guiaram o trabalho de Dona Carolina, a referência da maior parte dos engastes presentes no *Auto de Rodrigo e Mendo* foi incluída no seu valioso catálogo a partir das páginas de Teófilo Braga, sobretudo devido à dificuldade reconhecida pela estudiosa em aceder à edição quinhentista da obra: a *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portvguesas*, impressa em 1587 por Andres Lobato em Lisboa, cidade de onde procedem, segundo Artur Anselmo (1981), todas as edições deste impressor (e.g. Vasconcelos, 1980, pp. 76 ou 226)¹.

Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, assim como a restante bibliografia dedicada ao teatro português do século XVI, foram parcos nos comentários ao *Auto de Rodrigo e Mendo* e o exame crítico da obra tem sido dominado por uma apreciação negativa, extensível, aliás, à geração que o polígrafo açoriano designou “escola de Gil Vicente”. Ao listar os elementos romancísticos presentes neste auto, Teófilo Braga apontou à peça a “imperfeição do arranjo dramático”, como lhe chamou: “O entrecho do Auto de Jorge Pinto é mal conduzido; tem lances bastante cómicos, mas a acção complica-se com episódios deslocados” (Braga, 1870, p. 273). Esta avaliação não coube somente ao juízo oitocentista. Com efeito, Luciana Stegagno Picchio haveria de afirmar, já depois de meados do século XX:

Alarde de cultura, as citações de Boscán do *Orlando Furioso* e mais uma vez da *Celestina* não vivificam o pesado e intrincadíssimo enredo do *Auto de Rodrigo e Mendo* de Jorge Pinto. Este, embora dando à sua obra o nome de “auto”, divide-a depois num sem-

¹ A peça inicia-se no fólio 48v desta coleção, que é também responsável pela divulgação da totalidade da obra conhecida de António Prestes, composta por sete autos, assim como das peças únicas de Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro, além de incluir duas das três composições que formam a produção dramática camoniana.

número de cenas —sob a influência da tragicomédia do bacharel espanhol—, através das quais a acção se destempera e extravia sem nenhuma vantagem para a poesia. (Picchio, 1969, p. 108)

Apesar das características da estrutura do *Auto de Rodrigo e Mendo* que explicam o menosprezo votado pelos estudiosos à produção dramática de Jorge Pinto, os comentários de Stegagno Picchio apontam um aspeto que merece revisão: a complexa teia de referências, menções e citações provenientes de obras de diferentes géneros literários e introduzidas pelo dramaturgo neste auto. No contexto de um estudo mais abrangente sobre todos estes elementos que se encontra agora em desenvolvimento, propomos, primeiro, retomar a identificação das interpolações de romances realizada por Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos. O objetivo desta revisão consiste em reavaliar estes engastes à luz da utilização dos romances velhos por autores do mesmo período, de forma a atualizar os dados de que dispomos sobre o conhecimento do romanceiro antigo em Portugal no século XVI.

A primeira menção romancística do *Auto de Rodrigo e Mendo* (f. 49v)² surge na boca do Mestre incumbido pelo Pai e a Filha de construir uma janela na torre, no diálogo inicial da peça (todos os sublinhados em cursiva são da nossa responsabilidade):

Filha	Eu quero-a muito louçã com ervas, cheiros suaves.	
Mestre	Far-lhe-ei que venham aves cantar nela antemenhã.	135
Pai	Se assi for será gentil que o cantar ninguém no enjeita.	
Mestre	Pois cantar-lhe-ão a las mil <i>en el mes era de Abril</i> <i>de Mayo antes de feita.</i> Senhor, sem licença sua tomei hoje um servidor.	140

O *incipit* do relato dos amores de Flérída e D. Duardos surge em espanhol e português, uma vez que o segundo verso é reelaborado de forma a garantir a rima, além de projetar a conclusão da obra³. A sua integração cumpre uma funcionalidade e tem efeitos específicos. De facto, o quadro produzido pela expressão da vontade da Filha, o plano do Mestre e os versos de abertura de *Flérída e D. Duardos* (IGR 0431) evocam o jardim da protagonista do romance. Também não é inocente a apresentação imediata do “servidor”. O trabalhador chamado pelo Mestre – personagem identificada como Castelhana – é, na verdade, um fidalgo disfarçado que acaba por conquistar o amor da figura feminina. Deste modo, o engaste dos versos assume-se como uma alusão ao romance e como um prenúncio do desfecho das aventuras amorosas, que se encontra, por sua vez, associado à adoção de uma estratégia dissimulatória por parte da personagem masculina, à semelhança de D. Duardos na tragicomédia vicentina.

² Todas as citações de obras dramáticas deste estudo procedem da edição disponível na base de dados textual *online* Teatro de Autores Portugueses do Século XVI (<<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [Último acesso: 30/06/2020]), preparada no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, sob a direção de José Camões. Identificamos, por isso, a numeração dos fólios e dos versos correspondentes aos excertos transcritos e desenvolvemos a referência de cada uma destas obras na bibliografia final.

³ A peça foi composta também nas duas línguas. Além das citações e alusões a romances, cantigas ou outras composições, a utilização do espanhol cumpre o papel de ocultação da identidade de uma personagem (o Castelhana).

A fama de *Flérida e D. Duardos* no teatro português quinhentista comprova-se também pela utilização de outros versos, pertencentes à zona intermédia do poema (“quando la fermosa infanta / Flerida ya se partia” e “voy me a tierras estrañas / pues ventura alla me guia”), por António Prestes e Luís de Camões, respetivamente no *Auto dos Cantarinbos* e no *Auto dos Enfatriões*, ambos impressos na coletânea que divulgou a peça aqui em análise, *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portvguesas* (1587, ff. 88r e 164v)⁴. O tema foi igualmente preservado pela tradição moderna portuguesa, o que demonstra a sua fortuna junto dos transmissores da memória coletiva⁵. A incorporação de *Flérida e D. Duardos* no *Auto de Rodrigo e Mendo* vincula-se, ao mesmo tempo e por isso, ao universo teatral vicentino e à tradição romancística.

Esta primeira menção instaura ainda um tópico que perpassa o *Auto de Rodrigo e Mendo* de formas distintas: a relação com o canto. Com efeito, na peça prevê-se que o tema seja cantado, assim como na *Tragicomédia de Dom Duardos* de Gil Vicente, de onde provém: “Este romance se disse representado e depois tornado a cantar por despedida” (f. 137r). Carolina Michaëlis de Vasconcelos dá conta do apreço que, logo no século XVI, a Infanta Dona Maria de Portugal por ele nutria, no contexto do reconhecido gosto áulico pelas narrativas cavaleirescas (Almeida, 1991, pp. 6-7). A estudiosa descreveu como na corte, acompanhada a Infanta pelo seu séquito de damas, se relatavam “as formosas tragedias de *D. Duardos* e do *Amadis de Ganla* [...] e entoava no fim o romance de Flerida” (Vasconcelos, 1994, p. 65).

Regressando ao *Auto* que aqui nos ocupa, na sequência do diálogo acima transcrito, o Mestre recorre a uma forma reelaborada do *incipit* do romance *La bella malmaridada* (IGR 0281) para apresentar o seu servidor (f. 49v):

Mestre	Chegai ao senhor ali.	
Pai	Filha, é muito bem desposto.	
Filha	É, por certo.	
Mestre	E do rosto	
	<i>de los más lindos que yo vi</i>	160
	pois não lhe cai bem na trilha.	

Por oposição ao engaste precedente, a relação com o canto não se estabelece aqui por meio de uma referência explícita. Porém, como é sobejamente conhecido, este romance integra o *Cancionero musical de Palacio* e diversos livros de música, como *Los seys libros del Delphin* de Luis de Narváez (1538) ou a *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano (1547). Em Portugal, a notoriedade do tema neste período espelha-se na multiplicidade de menções pela mão de vários autores desde, pelo menos, o início do século XVI. A propósito do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Teresa Araújo apontou a predileção dos poetas e da corte pelos romances novelescos e sublinhou a frequência da utilização de *La bella malmaridada* neste contexto (Araújo, 2015, p. 42). Na produção dramática contemporânea de Jorge Pinto, só na *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portvguesas*, António Prestes utilizou elementos do romance em quatro dos seus sete *Autos* (1587, ff. 28v, 69v, 116v e 166v). Curiosamente, *La bella malmaridada* é incorporado por Gil Vicente na *Farsa da Lusitânia* (f. 244v), numa construção

⁴ O contexto em que estes elementos surgem, a reelaboração de que são alvo e as referências bibliográficas, tanto da obra em que se verifica o engaste como das suas possíveis fontes romancísticas, podem ser consultados nas fichas da base de dados do projeto RELIT-Rom. *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (séc. XV-XVIII)* relativas a cada um dos romances analisados neste estudo, em <<https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados>> [Último acesso: 24/06/2020].

⁵ Podemos ler as versões portuguesas de *Flérida e D. Duardos* até hoje publicadas no *Arquivo do Romancero em Português*, <<https://arquivo.romanceiro.pt/collections/show/37>> [Último acesso: 12/06/2020].

semelhante à de Jorge Pinto para integrar *Flérida e D. Duardos* neste auto e prova da associação do tema novelesco ao canto no teatro português quinhentista:

Mercúrio	Oh renego de Turquia eu lhe dou meu coração com tanta glória e alegria que as aves lhe cantarão continuada melodia.	950
Vénus	Las aves a la desposada sabes que se monta ahí? Cantarle han por alvorada <i>la bella mal maridada</i> <i>mal gozo viste de ti.</i>	955

Além do mais, a reelaboração discursiva do verso no *Auto de Rodrigo e Mendo*, flexionado no masculino, coincide com a variante do *incipit* do romance, “La bella malmaridada / de las mas lindas que yo vi”, divulgada em duas coleções manuscritas que constituem dos testemunhos mais antigos do tema: o *Cancionero da British Library* (British Library, Londres, ms. Add. 10431, f. 92v) e o *Cancionero musical de Palacio* (Real Biblioteca, Madrid, ms. II-1335, f. cxxxvjr).

Também na *Farsa da Lusitânia* vicentina, numa cena que visa retratar a vida familiar e doméstica de uma família judaica, pai e filho cantam, enquanto cosem, uma reelaboração paródica do romance “Helo, helo por do viene / el moro por la calzada” (IGR 0045) (f. 240r, vv. 275-284)⁶. Os primeiros versos deste relato sobre a perseguição de Cid ao mouro Búcar surgem no *Auto de Rodrigo e Mendo* (f. 56r) com a mesma função burlesca, ainda que sem ser cantado. É, aliás, a personagem do Amo a dizer ao escudeiro Rodrigo que deverão receber o Hóspede desse modo:

Amo	Logo à hora o tens aqui. Tu zomba dele à vontade e por que se não enfade também zombarás de mi. [...]	845
Amo	Vem só pejar a pousada.	860
Rodrigo	Senhor, o jantar se ordene que <i>helo, helo por do viene</i> <i>el moro por la calzada.</i>	

Assim, o Hóspede apresenta-se em busca de uma refeição, exibindo o sentimento amoroso que nutre por uma donzela e consequente sofrimento, como Búcar ostenta a capacidade bélica perante os muros da cidade que ameaça. O efeito jocoso resulta ainda da associação entre a fuga do mouro, perseguido pelo Cid, e o desfecho que se prevê para a visita do Hóspede: não conseguir obter o que procura e partir de mãos vazias. Este tema foi profusamente utilizado por outros autores quinhentistas e o respetivo *incipit* foi objeto de recriação por parte de António Prestes no *Auto da Ciosa* e no *Auto dos Cantarinhos*. Além do mais, a memória coletiva portuguesa fez chegar até nós o testemunho tanto deste verso como do romance.

⁶ Para a compreensão do significado desta presença na peça de Gil Vicente, já largamente estudada, vide Ferré (2018, pp. 107-111).

Um pouco mais adiante, já em diálogo com o Hóspede, Rodrigo propõe-se cantar *Riberas de Duero arriba* (IGR 0318), um dos temas épico-históricos do ciclo de Zamora (f. 56v):

Rodrigo	Cantarei se nisso estriba <i>Riberas de Duero arriba cabalgan los zamoranos.</i>	
Hóspede	Tem ditos mui excelentes Rodrigo.	
Rodrigo	Tiro por ambos por ter em que ocupe os dentes <i>e según dicen las gentes la miseria son entrambos.</i>	915

Este romance gozou de uma ampla fortuna antiga, tendo sido fixado em suporte manuscrito, impresso em diversas coleções e folhetos de cordel e amplamente glosado (Rodríguez-Moñino, 1973, vol. II, p. 727; 1997, n.ºs 31, 77, 663, 736, 750 e 891)⁷. Integra, além disso, o *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortensia de Elvas* (Biblioteca Municipal de Elvas, ms. 11793, f. 3v-4v) e o *Cancionero musical de Paris* (École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris, ms. Masson 56, ff. 86v-87r). O cotejo da forma adotada por Jorge Pinto no *Auto de Rodrigo e Mendo* com as versões antigas conhecidas do romance, porém, revela uma interessante coincidência do texto dramático com a variante registada no *Cancioneiro elvense* (1989, f. 3v), à direita:

ro.	Cantarey se nisso estriba riberas de Duero arriba caualgan los Samoranos (<i>Primeira Parte</i> , 1587, f. 56v)	Riberas de Duero arriba Caualgan los Samoranos, Que segun las gentes dicen, Padre y hijo son entrambos. Palauras de gran soberuia Entre si yuan hablando.	2 4 6
-----	---	--	-------------

Este testemunho é o único, que saibamos, a apresentar o artigo definido em vez do numeral, presente nas restantes atualizações poéticas do tema na tradição antiga (“cabalgan dos zamoranos”). Não podemos esquecer que o *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortensia de Elvas*, ainda que “escrito por uma só mão” (1989, p. vi), inclui os romances na “Segunda Parte”, com numeração de fólios independente e sem partitura. No entanto, Virginie Dumanoir, por exemplo, além de sublinhar esta fixação enquanto prova do sucesso epocal dos temas junto do público e no repertório dos seus intérpretes, definiu *Riberas de Duero arriba* como um dos romances do ciclo zamorano cantados pelos cortesãos quinhentistas (Dumanoir, 2016, p. 139). Os terceiro e quarto versos do tema, por sua vez, são objeto na peça de Jorge Pinto de uma reordenação dos elementos relativamente à variante do *Cancioneiro de Elvas* – “que segun las gentes dicen, / padre y hijo son entrambos” –, que se explica com a manutenção da rima. No quarto verso (“la miseria son entrambos”), a reelaboração discursiva e semântica promovida pelo dramaturgo exprime-se na permuta burlesca da relação de parentesco pelo lamento de uma situação partilhada de penúria.

Segundo os dados de que dispomos, o *Auto de Rodrigo e Mendo* é a única obra literária portuguesa a associar este romance épico-histórico ao canto, apesar de tanto Luís de Camões, em “Disparates seus na Índia” e “Carta I da Índia”, como Jorge Ferreira de Vasconcelos, na *Comédia Aulegrafia* e no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, terem mostrado conhecer o tema. A menção de Jorge Pinto une-se assim à divulgação do romance no

⁷ Esta fortuna foi objeto de estudos fundamentais por parte de Paola Laskaris (2005) e de Alejandro Higashi (2016; 2017), para destacar apenas a crítica mais recente.

Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas e oferece mais um testemunho desta forma de circulação de *Riberas de Duero arriba* em Portugal na época.

À semelhança da análise da presença de *La bella malmaridada* neste auto, a relação dos dois últimos engastes com o canto não se estabelece por meio da referência explícita a este modo particular da enunciação de romances. Com efeito, a interpolação do *incipit* de um dos temas do ciclo bretão, *Lanzarote y el orgulloso* (IGR 0530), constitui a réplica direta de uma personagem ao requisito amoroso do seu interlocutor, num diálogo em que o verso serve claramente um propósito paródico (f. 60r):

Inês	Por certo que por sabido mereceis favorecido.	
Mendo	O favor de vós espero.	
Inês	<i>Nunca fuera caballero de damas tam bem servido.</i>	750
Mendo	Isso é dobrar-me a ferida.	
Inês	Eu estou por vós perdida.	

Segundo o testemunho de Luis Milán na “Jornada segunda” de *El cortesano*, de 1561, este romance fazia parte do repertório de temas cantados na corte: “Dixo el paje. Señor don Luys Milã, mi señora, y las señoras que arriba stan, mueren de desseo de veros y oyros. Y dizen que si vuessa merced tiene el mismo desseo, podreys cãtar. Nunca fuera cauallero, de damas mas bien querido” (Milán, 1561, f. [55v]). Aliás, a fortuna quinhentista do romance e os respetivos indícios levaram Diego Catalán a defender a circulação tradicional de *Lanzarote y el orgulloso* na época: “En el s. XVI los romances relacionados con el “roman” o “estoria” de *Lanzarote* eran aún tradicionales y podían oírse en formas varias, cambiantes” (Catalán, 1970, p. 82). A referência contida em *El cortesano* já havia sido notada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que observou ainda a presença do tema no *Quixote* de Cervantes (Vasconcelos, 1980, pp. 159 e 160, notas 1 e 2). A filóloga apontou também a incorporação de *Lanzarote y el orgulloso* no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que reelaborou, num dos romances criados para este seu livro de cavalarias, um dos versos também utilizado por Jorge Pinto (Vasconcelos, 1980, p. 160): “Tu Lançarote do Lago / q[ue] as glorias damor ouueste / De damas seruido, amado / da dona à que[m] mais quiseste” (Vasconcelos, 1567, f. 8r). Curiosamente, esta composição poética original é introduzida na obra por uma Ninfa que a canta⁸.

A última interpolação romancística presente no *Auto de Rodrigo e Mendo* (f. 60r) é também a única exclusivamente em português (todas as menções elencadas até aqui surgem em espanhol, em formas mistas ou com lusismos) e procede da tradição antiga de *Conde Claros preso* (IGR 0366):

Castelhano	Fazer-me trabalhador quero só em prova dar de minha fé e mais senhor já sabe <i>erros d' amor</i> <i>são dinos de perdoar.</i>	1435
------------	--	------

⁸ “[...] a Ninfa com hũa voz muy alta & suaue, ao som de hũa viola darco, cantaua ho seguinte romance, q[ue] ho Cronista aqui quis poer, pera que se sayba que neste estilo, & per este modo vsaram os passados celebrar seus heroicos feytos, porque á gloriosa memoria delles assi viesse à nossos tempos, & se conseruasse, o que tambe[m] em Espanha se vsou muyto, & vsarse agora pera estimulo de imitação não fora mao” (Vasconcelos, 1567, f. 7v).

Se, por um lado, a opção pela forma portuguesa deste enunciado poderia indiciar a utilização da expressão proverbial, semanticamente autónoma do contexto do romance, por outro, a análise da funcionalidade e dos efeitos da sua presença na obra de Jorge Pinto aponta para a reelaboração do verso de “Media noche era por filo”. De facto, a incorporação de “erros d’amor / são dinos de perdoar” promove o estabelecimento de um paralelismo entre a intriga da peça e a do relato dos amores de Conde Claros, com um desígnio particular. No final do auto, o fidalgo revela a sua verdadeira identidade perante o pai da amada que, entretanto, conquistou. À semelhança de Conde Claros, protagonista do romance, encara as possíveis consequências da relação iniciada à revelia da figura paterna, mas não crê ser merecedor de castigo, legitimando a conduta que assume com a sinceridade das suas pretensões amorosas⁹. A evocação do enredo do tema romancístico permite-nos, deste modo, assumir “Media noche era por filo” como fonte do engaste.

Teresa Araújo, ao analisar a presença dos versos que aqui nos ocupam em composições portuguesas dos séculos XVI e XVII, já argumentou a favor da alusão ao romance, por oposição à utilização da forma proverbial (Araújo, 2014, pp. 7-8). A sua integração em obras de autores nacionais do período é, aliás, notável. A título de exemplo, só na *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas*, a fórmula surge, com maior ou menor reelaboração, no *Auto do Físico* de Jerónimo Ribeiro e no *Auto do Procurador* de António Prestes, dramaturgo que incorpora ainda, no *Auto do Desembargador*, o verso “Conde Claros con amores”. Com efeito, há sobejas provas do conhecimento e apreço não só pelo romance como pelo seu canto e melodia, conforme elencou Dona Carolina nos *Romances Velhos em Portugal* (Vasconcelos, 1980, pp. 150-151). A obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, por exemplo, dá testemunho desta importância na *Comédia Aulegrafia*: “Ora pois que assi é tocarei o rapaz do Conde Claros” (f. 84r) e na *Eufrosina*: “Vós, eu não vos nego que sabeis muito bem harpar um Conde Claros, que eles logo dizem que não há tal música” (f. 9r).

Apesar de os elementos romancísticos presentes no *Auto de Rodrigo e Mendo* corresponderem, em quatro dos seis casos analisados, ao *incipit* dos respetivos temas, o exame da funcionalidade e dos efeitos da sua incorporação na peça aponta para um maior grau de familiaridade do público com estes romances. De facto, o procedimento constitui neste *Auto* um artifício criativo gerador de sentidos velados, que evoca o enredo dos temas, as características das figuras que os protagonizam e/ou promove a inversão do significado de um enunciado particular relativamente ao seu contexto poético original, com um fim burlesco, servindo, logo, a amplificação dramática do episódio e do que as personagens pretendem transmitir. Assim, o propósito paródico que subjaz à reelaboração semântica descrita indicia a capacidade do auditório para associar a memória de um romance particular e da sua trama à representação a que assistia, muito distante, por isso, de um mero conhecimento circunstancial destes materiais prévios. Acresce o recurso a estes romances por parte de outros autores quinhentistas, sobretudo os de fortuna mais vasta e muito anterior à divulgação da *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas*, em 1587, como demonstra especialmente a utilização de *Conde Claros preso*, *La bella malmaridada* ou *Perseguição de Búcar pelo Cid* pelos poetas do *Cancioneiro Geral* (Araújo, 2015, pp. 42-43) ou por Gil Vicente (Ferré, 2018, pp. 97, 107-111)¹⁰.

⁹ No último quartel do século XIX, João Salgado resumia desta forma o enredo da peça de Jorge Pinto: “O seu *Auto de Rodrigo e Mendo*, publicado em 1587 na collecção de Affonso Lopes, versa sobre a historia de uns amores incobertos á vigilancia paterna” (Salgado, 1885, p. 13).

¹⁰ A base de dados do projeto RELIT-Rom. *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (séc. XV-XVIII)* regista já os resultados da revisão do catálogo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos *Romances Velhos em Portugal*, assim como da investigação desenvolvida por outros estudiosos posteriormente à publicação deste inventário. De acordo com esta base de dados e com o estado atual do conhecimento sobre esta matéria, os três romances mencionados correspondem aos mais utilizados em obras de autores portugueses dos séculos XV-XVII: *Conde Claros preso* conta neste momento com 20 registos de engastes e alusões, *La bella malmaridada* com 19 e *Perseguição*

A revisão dos testemunhos antigos dos romances incorporados por Jorge Pinto no *Auto de Rodrigo e Mendo* não mostrou coincidências significativas no que respeita às hipotéticas fontes manuscritas e impressas destes engastes. Porém, o exame crítico aqui desenvolvido revelou um vínculo indestrinçável entre o canto, a música e os temas da balada pan-hispânica presentes nesta peça. A relação estabelece-se de forma direta quando as personagens do auto se propõem cantar, por exemplo, *Riberas de Duero arriba*. Noutros casos, o cotejo do restante *corpus* do teatro português do século XVI traz à colação obras de outros dramaturgos em que as personagens cantam romances igualmente aludidos por Jorge Pinto, como a paródia do relato do confronto entre Cid e o mouro Búcar entoada na *Farsa da Lusitânia* de Gil Vicente. Noutros ainda, dispomos de testemunhos sobre a fama e o canto de determinados temas em ambiente cortesão, como *Flérida e D. Duardos* ou *Lanzarote y el orgulloso*. Por último, destacam-se os registos antigos de romances em livros de música e coleções cancioneris, de entre os quais sobressai a correspondência da formulação adotada por Jorge Pinto com a variante do verso “caulgan los Samoranos”, fixada no *Cancioneiro da Biblioteca Públia Hortensia de Elvas* (1989, f. 3v). Também a reelaboração do segundo verso do *incipit* de *La bella malmaridada* neste auto parte da variante divulgada no *Cancionero musical de Palacio* (e no *Cancionero da British Library*). Concluindo, o testemunho de Jorge Pinto aponta o caminho para o estudo mais sistemático do teatro quincentista como contributo para a reconstituição do repertório dos temas da balada pan-hispânica que seriam cantados na época em Portugal.

O tópico do canto domina o *Auto de Rodrigo e Mendo*, desde o diálogo inaugural ao encerramento. Com efeito, a peça fecha com a janela acabada e a indicação indefinida de que as personagens entoam “uma música”, depois de no início se ter afirmado que o “cantar ninguém no enjeita”. As interpolações dos romances aqui analisados, na voz de personagens provenientes de grupos sociais distintos, reportam-se a uma vivência quotidiana, à manifestação de uma tradição musical e romancística e a um património memorístico comum, evidenciando um modo de transmissão e conhecimento particulares deste género épico-lírico no século XVI.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Almeida, I. (1991). *Duardos*. Quimera.
- Anselmo, A. (1981). *Origens da imprensa em Portugal*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Araújo, T. (2014). A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 190 (766), 1-11.
- Araújo, T. (2015). Compor com romances. In P. Ferré, P. M. Piñero e A. Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano* (37-53). Universidad de Sevilla; CIAC-Universidade do Algarve.
- Arquivo do Romancero em Português*. Disponível em: <<https://arquivo.romanceiro.pt>> [Último acesso: 12/06/2020].
- Braga, T. (1870). *Historia do Theatro Portuguez. Vida de Gil Vicente e sua escola, século XVI*. Imprensa Portugueza Editora.
- Cancioneiro da Biblioteca Públia Hortensia de Elvas*. (1989). Edição fac-similada com estudo introdutório de Manuel Pedro Ferreira. Instituto Português do Património Cultural.
- Catalán, D. (1970). *Por campos del romancero*. Gredos.

de Búcar pelo Cid com 13.

- Dumanoir, V. (2016). El Cerco de Zamora: un ciclo romanceril épico-histórico y cortesano. *Studia Zamorensia*, 15, 117-150.
- Ferré, P. (2018). Gil Vicente e a cultura popular. In J. A. Cardoso Bernardes e J. Camões (coords.), *Gil Vicente. Compêndio* (86-122). Imprensa da Universidade de Coimbra; INCM.
- Higashi, A. (2016). El romancero artificioso y erudito en la formación del ciclo sobre el Cerco de Zamora. *Studia Zamorensia*, 15, 103-115.
- Higashi, A. (2017). La amplificación en el romancero erudito y artístico. In J. L. Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía* (159-179). Publicacions de la Universitat d' Alacant.
- Laskaris, P. (2005). *El romancero del Cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*. Analecta Malacitana.
- Milán, L. (1561). *Libro intitulado el Cortesano, dirigido a la Catholica, Real Magestad, del Inuitissimo don Phelipe*. En casa de Ioan de Arcos.
- Picchio, L. S. (1964). *História do Teatro Português*. Portugália Editora.
- Pinto, J. *Auto de Rodrigo e Mendo*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [Último acesso: 18/06/2020].
- Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas feitas por Antonio Prestes, & por Luis de Camões, & por outros Autores Portugueses, cujos nomes vão nos princípios de suas obras. Agora nouamente juntas & emendadas nesta primeira impressão, por Afonso Lopez, moço da Capella de sua Magestade, & a sua custa.* (1587). Andres Lobato Impressor de Liuros.
- RELIT-Rom. *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII)*. Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. Disponível em: <<https://relitrom.pt/>> [Último acesso: 22/06/2020].
- Rodríguez-Moñino, A. (1973). *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, coordinado por A. L.-F. Askins, 2 vols. Castalia.
- Rodríguez-Moñino, A. (1997). *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (ed.). Castalia; Editora Regional de Extremadura.
- Salgado, J. (1885). *História do Theatro em Portugal*. David Corazzi.
- Vasconcelos, C. Michaëlis de (1980). *Estudos Sobre o Romancero Peninsular. Romances Velhos em Portugal*. Lello & Irmão Editores (1ª ed.: 1907-1909).
- Vasconcelos, C. Michaëlis de (1994). *A Infanta Dona Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*. Biblioteca Nacional.
- Vasconcelos, J. Ferreira de (1567). *Memorial das Proezas da Segunda Tauola redonda. Ao muyto alto & muyto poderoso Rey dō Sebastião primeyro deste nome em Portugal, nosso senhor*. Em casa de João de Barreyra.
- Vasconcelos, J. Ferreira de. *Comédia Aulegrafia*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [Último acesso: 02/06/2020].
- Vasconcelos, J. Ferreira de. *Comédia Eufrosina*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [Último acesso: 02/06/2020].

Vicente, G. *Farsa da Lusitânia*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [Último acesso: 12/05/2020].

Vicente, G. *Tragicomédia de D. Duardos*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [Último acesso: 06/05/2020].