

**“Las mil caras” de “La bella malmaridada” nos autores do teatro
português do século XVI**

Matteo Pupillo

**Dissertação
de Mestrado em Estudos Portugueses**

Junho, 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do
grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob
a orientação científica da Professora Doutora Teresa Araújo

A Portugal,

Por me ter sido terra e chão ao longo destes anos.

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação de Mestrado contou com apoios e incentivos aos quais estarei eternamente grato, estando entre eles, em primeiro lugar, a orientação científica, a disponibilidade e o estímulo intelectual da Professora Doutora Teresa Araújo. Sem o seminário de Literatura tradicional e oral, a minha leitura das obras teatrais e, nomeadamente, das vicentinas – as quais me são particularmente queridas – continuaria a ser bastante prejudicada.

Igualmente, apraz-me agradecer à Professora Doutora Ana Sirgado, que me quis honrar com o seu apoio, proporcionando-me fontes essenciais para esta investigação. Porém, esta trajetória e a conclusão deste curso de Mestrado em Estudos Portugueses só foi possível graças ao apoio dos meus pais e da Vanessa, os quais me encorajaram nos momentos cruciais desta exigente jornada, lembrando-me que a minha paixão pela língua portuguesa e pelas literaturas em língua portuguesa está tão radcada em mim que me ajuda a ultrapassar quaisquer obstáculos. Dedico também este trabalho a todos os meus amigos, que sempre enaltecem a minha ambição e a minha determinação.

E por fim, todo o meu percurso académico, desde a Licenciatura até ao Mestrado, e todo o meu interesse científico por este belíssimo idioma e suas relativas literaturas, nem sequer teria existido se não tivesse frequentado as aulas de Língua e de Literaturas portuguesas dos Professores Doutores do Departamento de Estudos Portugueses da Universidade de Bari, a quem estarei eternamente grato pelos conhecimentos que me transmitiram, mas, acima de tudo, por me terem estimulado, emocional e intelectualmente, a prosseguir a minha carreira como lusitanista.

A todos eles, o meu muito obrigado!

Resumo

À maior parte dos atuais leitores de teatro português do século XVI, passa despercebida a presença de versos mais ou menos reelaborados de romances velhos na produção teatral de autores como Gil Vicente, António Prestes, Francisco de Sá de Miranda e Jorge Ferreira de Vasconcelos. Contudo, desconhecendo-a, a leitura das obras é bastante prejudicada, já que as interpolações criam efeitos poéticos, semânticos e ideológicos constitutivos do novo texto literário.

Esta investigação dá um passo mais nos estudos deste fenómeno de criação literária assaz frequente nas peças teatrais espanholas e portuguesas, na medida em que se centra na utilização de versos do romance “La bella malmaridada” em obras dramáticas de autores portugueses do século XVI.

Palavras-chave: romanceiro antigo, la bella malmaridada, teatro quinhentista.

Abstract

Most of today's 16th-century Portuguese theatre readers do not notice the presence of more or less reworked verses from old romances in the theatrical production of authors such as Gil Vicente, António Prestes, Francisco de Sá de Miranda and Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Since many readers are unaware of it, the reading of the pieces is greatly impaired, as this technique creates poetic, semantic and ideological effects that are part of the new literary text.

This research takes a further step in the studies of this phenomenon of literary creation, which is quite frequent in Spanish and Portuguese plays, focusing on the application of verses from the novel "La bella malmaridada" in dramatic works by 16th century Portuguese authors.

Keywords: ancient romances, la bella malmaridada, five century theatre.

ÍNDICE

I. Introdução	1
II. A presença do romanceiro no teatro de autores portugueses do século XVI	3
III. “La bella malmaridada”: o romance e a sua aplicação dramática em Portugal	20
1. Estado atual do conhecimento do tema: as fontes e a crítica	20
2. O relato e o discurso do romance	31
2.1. A estrutura narrativa	31
2.2. A linguagem	34
3. Análise crítica das menções dramáticas ao romance	41
IV. Conclusão	64
Bibliografia	66
1. Obras	66
2. Estudos	71

I. Introdução

A presente dissertação dedica-se ao estudo das interpolações de versos de “La bella malmaridada” – ou provenientes de expressões do romance já autonomizadas no século XVI, embora sobre o assunto o *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* nada nos indique em Seiscentos (Correas, 1992) – que fazem parte de obras dramáticas de autores portugueses de Quinhentos como dispositivos de diferentes efeitos semânticos e estéticos. Para desenvolver este exame, partiremos do elenco dos engastes apresentado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos nos seus artigos “Estudos sobre o Romanceiro peninsular: Romances Velhos em Portugal”, publicados na *Cultura Española* (1907-1909) e posteriormente reunidos em livro (1934 e 1980).

O recurso ao catálogo impõe-se por razões bem conhecidas: trata-se do único e ainda válido manual de referência das intercalações romancísticas de mão portuguesa, no qual é identificada a proveniência temática dos engastes de acordo com o conhecimento romancístico na transição dos dois séculos. Como alguns críticos já fizeram notar, nomeadamente na “Apresentação” do projeto de investigação Relit-Rom, *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, <https://relitrom.pt> (última vez consultado em 10 de maio de 2020), as fontes conhecidas nos inícios do século XX relativas ao romanceiro antigo foram em geral bastante alargadas ao longo de Novecentos, sendo também o caso do domínio dos testemunhos de “La bella malmaridada” e dos estudos críticos que o deram a conhecer de forma mais ampla.

De modo que também compulsaremos estes contributos posteriores aos *Romances Velhos em Portugal* com a finalidade de sustentarmos a apresentação da fortuna antiga da balada, isto é, do pano de fundo romancístico da criação dos engastes. Não sabemos que versões do romance os dramaturgos e necessariamente o seu público conheciam. Mas realmente só com base no domínio dos vários testemunhos de “La bella malmaridada” – sobretudo de Quinhentos – é possível aprofundar a análise filológica das interpolações, ou seja, as fontes mais prováveis dos autores portugueses e o significado e a funcionalidade dos versos intercalados.

No entanto, este exame hermenêutico também necessita da revisitação crítica das edições das obras dos autores portugueses nas quais surgem estes materiais prévios, assim como o recurso aos estudos do teatro do século XVI em Portugal e aos (igualmente) literários sobretudo de base intertextual.

Assim, nesta dissertação, começaremos por dar uma panorâmica da presença do romanceiro no teatro português quinhentista a partir da exposição do contributo dos *Romances Velhos em Portugal* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Faremos acompanhar a leitura do catálogo pelas notas e comentários que Giuseppe Di Stefano (1982) e Teresa Araújo (2004, 2014 e 2015), entre outros estudiosos, escreveram sobre o inventário. Mas será igualmente imprescindível a consulta da Base de Dados do mencionado Projeto de Investigação que se encontra em acesso aberto. Através dela, recolheremos as lições da filóloga revistas pelo conhecimento mais atualizado. Também no mesmo apartado desta monografia, faremos a revisão crítica dos estudos posteriores ao da filóloga sobre os engastes de versos de romances em obras literárias de autoria portuguesa.

Em seguida, aproximamo-nos do objeto central deste estudo com a apresentação do índice de engastes de “La bella malmaridada” em peças dramáticas oferecido pela filóloga. Imediatamente, centrar-nos-emos no romance, procedendo à revisão do estado atual do conhecimento do tema (as fontes e o relato romancístico), partindo dos estudos fundamentais, como é o caso de “La bella malmaridada” (Labrador e Di Franco, 2011: 7452 - 7470), “Los romances de malmaridada a la luz de los códigos cultos” (Terradas, 2007: 149 – 60) e “Contrafactum y adaptación de la canción de *malmaridada* en la Península Ibérica” (Del Rio Riande e Rossi, 2012: 284 – 94).

Feito este exame, incidiremos sobre a estrutura narrativa dos testemunhos castelhanos que transmitiram o romance, bem como da sua linguagem, já que foram detetadas variações discursivas e semânticas entre eles. Seguidamente, debruçar-nos-emos sobre a reelaboração discursiva, poética e semântica dos versos aplicados, utilizando critérios de análise filológica, por forma a mostrarmos a diversidade das aplicações e a importância destes estudos para uma reavaliação do teatro quinhentista português.

II. A presença do romanceiro no teatro de autores portugueses do século XVI

É hoje sabido que, entre os séculos XV e XVII, vários dramaturgos incluíram versos de romances mais ou menos retocados nas suas obras para produzirem diferentes efeitos nas suas criações literárias. Para este conhecimento foram determinantes os “Estudos sobre o Romanceiro peninsular: Romances Velhos em Portugal” de Carolina M. de Vasconcelos que saíram primeiramente na *Cultura Española* (1907-1909). Estes artigos foram depois compilados sob o mesmo título e publicados pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 1934; passados quarenta e seis anos, isto é, em 1980, o livro voltou a ser editado pela portuense Lello & Irmão – Editores.

Na verdade, este valioso catálogo reúne versos de romances interpolados em várias obras de diferentes géneros compostas por autores portugueses dos séculos XV-XVII e, portanto, inclui o conjunto de fórmulas poéticas incrustadas em peças teatrais deste período. Muitas destas expressões poéticas foram detetadas anteriormente por outros *apuradores*, segundo a expressão da filóloga (Vasconcelos, 1909: vol. XIV, 3), estando entre eles Teófilo Braga, o qual

repetidas vezes falou do fenómeno, de 1867 em diante. [...] No volume cujo subtítulo é *Os Cyclos Epicos*, destinado, portanto, a servir de Introdução ao *Romanceiro Geral*, encontra-se na verdade uma lista ampliada de citas de romances castelhanos (Vasconcelos, 1909: vol. XIV, 12)

Teresa Araújo já fez ver a importância deste estudioso para esta investigação, afirmando que o polígrafo português foi um verdadeiro pioneiro (Araújo, 2005), mas ela própria sublinha que a obra de D.^a Carolina é o primeiro e único inventário de engastes identificados na tradição literária nacional, não existindo paralelo sequer nos estudos de literatura espanhola.

Também o filólogo italiano Giuseppe Di Stefano, no seu estudo da obra de D.^a Carolina intitulado “Il romancero viejo in Portogallo nei secoli XV – XVII) Rileggendo C. Michaelis de Vasconcelos” (Di Stefano, 1982: 27-37), relembrou que este trabalho ainda constitui um modelo até para os estudiosos espanhóis, os quais, aliás, bem se podem valer de outros excelentes contributos, como, por exemplo, o *Tratado de romances viejos* de Menéndez Pelayo e o *Romancero hispánico* de Menéndez Pidal (Di Stefano, 1982: 29).

Carolina M. de Vasconcelos estudou a questão para provar que o romanceiro antigo foi conhecido em Portugal, apesar de não existirem coleções portuguesas da época a comprovarem o conhecimento português do género épico-lírico medieval peninsular. Para isso, a filóloga passou em revista as obras literárias portuguesas compostas entre 1483 e 1663, recolhendo delas aproximadamente duzentas e oitenta intercalações romancísticas de cerca de oitenta romances velhos, feitas por cinquenta dramaturgos, poetas líricos e historiógrafos (Di Stefano, 1982: 27). Em termos estatísticos, *in primis*, o teatro; depois, a poesia lírica e narrativa e, finalmente, a prosa, sobretudo a prosa historiográfica (Di Stefano, 1982: 29).

No entanto, a origem temática de algumas interpolações não foi identificada pela estudiosa e a de outras intercalações não foi completamente documentada, assim como passaram despercebidos a D.^a Carolina certos engastes, como mostram estudos que indicarei seguidamente. Por outro lado, a funcionalidade das interpolações dos versos nas obras de autoria portuguesa também não foi aprofundada pela filóloga. Não surpreendem tais limitações, considerando o estado do conhecimento da bibliografia antiga do romanceiro nos inícios do século XX e os objetivos da Professora que estavam marcados pela tendência documental da filologia da época, como é explicado no “Estado da Arte” do recente Projeto de Investigação que se dedica a atualizar criticamente o catálogo de 1907-1909, RELIT-Rom, *Revisões literárias: a aplicação de romances velhos (sécs. XV-XVII)*¹, <https://relitrom.pt/> (consultado pela última vez em 11/05/20).

O aprofundamento e a ampliação dos estudos bibliográficos sobretudo por

¹ Programa dirigido por Teresa Araújo e apoiado pelas Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia (última consulta no dia 10/05/2020).

Antonio Rodríguez-Moñino levou, por exemplo, Pere Ferré a descobrir “El romance Él reguñir, yo regañar en el Auto de la Sibila Casandra” (1982 – 1983) e Aida F. Dias a detetar outros engastes sobretudo na lírica (Dias, 1974 e 1978). Por outro lado, os modelos da análise literária desenvolvidos na segunda metade do século XX permitiram, por exemplo, a Pere Ferré examinar a funcionalidade desta interpolação nesta obra vicentina. Outros contributos se sucederam ao de Carolina M. de Vasconcelos para o conhecimento mais preciso das fontes dos romances e do significado das menções, nomeadamente das que aparecem no teatro português do século XVI, como é exposto na “Apresentação” do agora mencionado Projeto de Investigação.

Ainda antes de Pere Ferré se ter dedicado a estes estudos, Eugenio Asensio propôs uma tipologia de funcionalidades assente em três categorias, quando analisava algumas menções vicentinas: “a) ambientación; b) caracterización; c) duplicación en plano épico o lírico, en forma directa o simbólica, de la acción (1956: 164). Mais recentemente, Teresa Araújo, além de incidir sobre alguns engastes do mesmo dramaturgo e de António Prestes (2004a e 2004b), concebeu uma abordagem geral às interpolações a partir da teoria da alusão (2014). Cabe também mencionar a atenção dos editores das peças reunidas em *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI*, <http://www.cet-e-quinhetos.com/> (consultado pela última vez em 11/15/20) a estes engastes, anotando o romance de proveniência, embora compreensivelmente sem o aparato crítico do referido Projeto RELIT-Rom, nem as preocupações de interpretação dos efeitos das interpolações.

Voltemos, por isso, ao sítio *web* das *Revisões literárias: a aplicação de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, nomeadamente à sua Base de Dados, para traçarmos o quadro da presença de versos de romances no teatro quinhentista de autoria portuguesa, segundo o conhecimento dado pelo Projeto. Advertimos que, como faz ver a Base de Dados, a investigação não está concluída – porém, este estudo não é o objeto desta dissertação. Adverte o seu “Programa”:

A primeira fase [da investigação] abrangeu o apuramento do exame filológico de todos os engastes cuja proveniência romancística se encontra identificada

nos “Romances Velhos em Portugal” de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1907-1909). As duas seguintes englobarão as interpolações sem origem identificada no catálogo da filóloga, assim como os engastes detetados posteriormente à publicação do inventário (“Programa”, <https://relitrom.pt/> consultado em 11/05/20).

Recorramos à Base de Dados. Primeiramente, para apurar o número de menções a romances no teatro quinhentista, façamos uma pesquisa avançada que cruza o critério “Século de atividade do autor” (determinando ser igual a XVI), com o critério “Género literário da composição ou secção quadro” (escolhendo a variável “dramático”). O resultado a que chegamos é o de oitenta e quatro fichas. Que romances são aludidos, quantas vezes e por que dramaturgos? Vejamo-los no quadro seguinte², que

- a) os ordena pela frequência (número de ocorrências das menções a um romance),
- b) apresenta os romances pela ordem em que surgem na Base de Dados e
- c) indica o nome dos dramaturgos que incorporaram verso(s) romancístico(s).

Alusões a romances no teatro quinhentista

² Não inclui seis ocorrências, cujos romances de proveniência não estão ainda identificados, segundo refere a Base de Dados.

IGR e títulos dos romances	Frequência da menção a versos de cada romance	Autor da alusão
0055 - Moro alcaide	1	António Prestes
0649 - El maestro, la reina y Barberín		Jorge Ferreira de Vasconcelos
0172 - Veneno de Moriana		Gil Vicente
0027- Bernardo se entrevista con el rey		Gil Vicente
0809 - Castellanos y leoneses		António Prestes
0223 – Roncesvalles		Jorge Ferreira de Vasconcelos
0539 - Sueño de doña Alda		Gil Vicente
0151- Gaiferos libera a Melisenda		António Prestes
0330 - Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso		Jorge Ferreira de Vasconcelos
0042 - Durandarte envía su corazón a Belerma		Jorge Ferreira de Vasconcelos
0530 - Lanzarote y el orgulloso		Jorge Pinto
0397 - Mira Nero de Tarpeya		António Prestes
0444 - Tiempo es el Caballero		Gil Vicente
0648 - La fuerza de la sangre		António Prestes
0312 - Moriana y Galván		Luís de Camões

0034 - Entierro de Fernandarias		Jorge Ferreira de Vasconcelos
0340- Por Guadalquivir arriba		Francisco de Sá de Miranda
0171 - El reguñir, yo regañar		Gil Vicente
0040 - ¡Ay de mi Alhama!	2	António Prestes; Anónimo
0060 - A las armas, Moriscote		Jorge Ferreira de Vasconcelos; António Prestes
0123 - El conde Fernán González llamado Corte		Gil Vicente; Jorge Ferreira de Vasconcelos
0305 - Yo me estava en Barbadillo		Gil Vicente
0031 - Bodas de doña Lambra		Gil Vicente
0087 - Gaiferos y Galván		Gil Vicente; António Prestes
0318 - Riberas de Duero arriba		Jorge Pinto; Jorge Ferreira de Vasconcelos
0503 - Conde Alarcos		Jorge Ferreira de Vasconcelos; António Prestes
0231 - Doncella guerrera		Jorge Ferreira de Vasconcelos
0078 - El prisioneiro	3	Jorge Ferreira de Vasconcelos; António Prestes; Luís de Camões
0522 - Mis arreos son las armas		Gil Vicente; Jorge Ferreira de Vasconcelos; Henrique Lopes
0568 - Fuga del rey Marsín		Jorge Ferreira de Vasconcelos; Luís de Camões
0609 - Caláinos y Sevilla		Gil Vicente

0431 - Flérída y don Duardos		Jorge Pinto; António Prestes; Luís de Camões
0229 - Fonte Frida		António Prestes; Luís de Camões
0366 - Conde Claros preso	7	Luís de Camões; António Prestes; Jorge Ferreira de Vasconcelos; Jorge Pinto
0045 - El moro que reta a Valencia		Jorge Pinto; António Prestes; Gil Vicente; Jorge Ferreira de Vasconcelos
0281 - La bella malmaridada	11	Gil Vicente; António Prestes; António Ribeiro; Jorge Pinto; Jorge Ferreira de Vasconcelos

Perante este quadro, notamos que há um conjunto de romances que só foi aludido uma vez. Por exemplo, “Moro alcaide” só foi mencionado por António Prestes; “A las armas, Moriscote”, apenas duas, uma por António Prestes e outra por Jorge Ferreira de Vasconcelos; “Mis arreos son las armas”, três, quer pela mão de Henrique Lopes, quer pela de Gil Vicente, quer pela de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Não continuo a exemplificar, mas chamo a atenção para o facto de alguns dramaturgos terem citado por mais do que uma vez versos de um mesmo romance; neste caso está, entre outros romances, “Conde Claros preso”, já que das sete menções, três são de António Prestes. Desde já vemos como “La bella malmaridada” foi invocado variadíssimas vezes pelos mesmos escritores de teatro. Mas a seu tempo, nesta dissertação, o observaremos com mais cuidado.

Poderíamos, então, perguntar se os romances mais aludidos terão sido os mais conhecidos. Giuseppe Di Stefano também enunciou esta interrogação:

Ma la citazione, che raramente supera il paio di versi, testimonia la conoscenza in chi la reca all'interno del testo di provenienza? Riterrei in principio di no, almeno per quei versi correnti ormai nella fraseologia sentenziosa comune (Di Stefano, 1982, 30).

O romanista italiano respondeu a este assunto, relacionando o número de ocorrências do romance com a zona textual do verso que é citado (*incipit* ou não). Mas chamou também a atenção para o facto de algumas fórmulas já pertencerem à fraseologia vulgar como, por exemplo, “mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no” (“Bernardo se entrevista con el rey” e “El conde Fernán González llamado a Cortes”) e “que los yerros por amores dignos son de perdonar” (“Conde Claros preso”):

nell'un caso e nell'altro si tratta di brandelli diffusi nella memoria collettiva e dotati di sensi traslati o di risonanze non sempre e non per forza connessi ai contenuti specifici del *romance* d'origine (Di Stefano, 1982: 31).

Segundo Giuseppe Di Stefano, quando o autor não se limita apenas a transplantar o *incipit* das versões romancísticas para o seu novo texto, a probabilidade de ele conhecer o romance por inteiro é certamente maior. Cruzemos, então, os critérios anteriores com o da “Posição do verso no romance” que prevê três variáveis, *incipit*, zona intermédia e *explicit*. Pelo quadro abaixo, verificamos que quarenta e sete versos provêm da fórmula de abertura do romance, trinta e cinco do entremeio textual e nenhum dos versos finais.

Posição que os versos mencionados ocupam no romance

IGR e títulos dos romances	<i>Incipit</i>	Zona intermédia
0055 - Moro alcaide	X	
0649 - El maestro, la reina y Barberín	X	
0172 - Veneno de Moriana		X
0027- Bernardo se entrevista con el rey		X
0809 - Castellanos y leoneses		X
0223 – Roncesvalles	X	
0539 - Sueño de doña Alda	X	
0151- Gaiferos libera a Melisenda		X
0330 - Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso		X
0042 - Durandarte envía su corazón a Belerma		X
0530 - Lanzarote y el orgulloso	X	
0397 - Mira Nero de Tarpeya	X	
0444 - Tiempo es el Caballero	X	
0648 - La fuerza de la sangre	X	
0312 - Moriana y Galván		X
0034 - Entierro de Fernandarias	X	
0340- Por Guadalquivir arriba		X
0171 - El reguñir, yo regañar		X
0040 - ¡Ay de mi Alhama!	X	

0060 - A las armas, Moriscote	X	
0123 - El conde Fernán González llamado a Corte	X	X
0305 - Yo me estava en Barbadillo	X	X
0031 - Bodas de doña Lambra		X
0087 - Gaiferos y Galván	X	
0318 - Riberas de Duero arriba	X	
0503 - Conde Alarcos	X	
0231 - Doncella guerrera	X	
0078 - El prisioneiro	X	
0522 - Mis arreos son las armas	X	
0568 - Fuga del rey Marsín		X
0609 - Caláinos y Sevilla		X
0431 - Flérída y don Duardos	X	X
0229 - Fonte Frida		X
0366 - Conde Claros preso	X	X
0045 - El moro que reta a Valencia	X	X
0281 - La bella malmaridada	X	

Com base nos resultados extraídos, também Teresa Araújo, há alguns anos, ao ler a finíssima análise de Di Stefano, referia que “o conhecimento epocal dos temas não se limitava ao *incipit* das versões dos romances, de memorização mais fácil, mas englobava o texto integral.” (Araújo, 2015: 41)

Destes oitenta e quatro engastes, como mostro no quadro seguinte, sessenta e cinco são em espanhol, dezanove já apresentam um certo revestimento português e apenas nove são nesta última língua. Obtivemos estes resultados aplicando os critérios “Século de atividade do autor” (determinando ser *igual* a XVI), “Género literário da composição ou secção quadro” (escolhendo a variável “dramático”) e “Idioma do engaste” (determinando primeiramente ser *igual* a espanhol e depois *diferente* de espanhol, para obter as ocorrências de bilinguismo e de português).

A(s) língua(s) dos engastes romancísticos

IGR e títulos dos romances	Espanhol	Espanhol com lusismos	Português
0055 - Moro alcaide	X		
0649 - El maestro, la reina y Barberín	X		
0172 - Veneno de Moriana		X	
0027- Bernardo se entrevista con el rey	X		
0809 - Castellanos y leoneses	X		
0223 – Roncesvalles	X		
0539 - Sueño de doña Alda			X
0151- Gaiferos libera a Melisenda	X		
0330 - Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso	X		
0042 - Durandarte envía su corazón a Belerma			X
0530 - Lanzarote y el orgulloso	X		
0397 - Mira Nero de Tarpeya	X	X	

0444 - Tiempo es el Caballero	X		
0648 - La fuerza de la sangre	X		
0312 - Moriana y Galván	X		
0034 - Entierro de Fernandarias	X		
0340- Por Guadalquivir arriba			X
0171 El reguñir, yo regañar	X		
0040 - ¡Ay de mi Alhama!	X		
0060 - A las armas, Moriscote	X		
0123 - El conde Fernán González llamado a Corte	X		
0305 - Yo me estava en Barbadillo	X		
0031 - Bodas de doña Lambra	X		
0087 - Gaiferos y Galván	X		
0318 - Riberas de Duero arriba	X		
0503 - Conde Alarcos	X		
0231 - Doncella guerrera	X		
0078 - El prisionero	X		
0522 - Mis arreos son las armas	X		
0568 - Fuga del rey Marsín	X		X
0609 - Caláinos y Sevilla			X
0431 - Flérida y don Duardos	X		
0229 - Fonte Frida			X

0366 - Conde Claros preso			X
0045 - El moro que reta a Valencia			X
0281 - La bella malmaridada	X	X	X

Perante este quadro sobre os idiomas dos engastes, compreendemos como, no início do século XVI, a crescente voga do romanceiro vindo de Espanha se refletiu na caudalosa ocorrência de fragmentos em castelhano, por vezes traduzidos ou adaptados ao português por autores quinhentistas que os intercalaram nas suas peças como *intermezzi musicali* ou como dispositivos de outros efeitos.

Vários investigadores, entre os quais destaco Teresa Araújo e Di Stefano, têm-se debruçado sobre a língua dos engastes romancísticos, sublinhando que ela é sobretudo espanhola, aparecendo em menor escala a que evidencia o contacto com a portuguesa. O facto, defende Araújo, explica-se pelo bilinguismo da corte portuguesa e pelo “prestígio da poesia dos letrados vizinhos neste universo (Araújo, 2015:45).

Em contrapartida, segundo o romanista italiano Giuseppe Di Stefano, a coexistência dos dois idiomas não é dada apenas pela mútua compreensão linguística entre os dois povos ibéricos, sobretudo em época de corrente bilinguismo, como a própria estudiosa recordava, mas também porque atribui ao texto um carácter exótico. Segundo as palavras de Di Stefano, a

conservazione della lingua originale non risponde soltanto alla sua comprensibilità da parte della maggioranza dei portoghesi, soprattutto quelli colti, e per di più in epoca di corrente bilinguismo letterario; essa consente pur sempre una vaga coloritura d'esotismo ed è il tratto tipico di un genere e di un costume poetico-formulistico forestieri (Di Stefano, 1982: 32).

Além disso, a estudiosa portuguesa verificou que, na maior parte dos casos, as intercalações de versos de romance foram expostas a um processo de adaptação linguística, sendo que, não obstante a predominância do castelhano, embora revestido com roupas lusitanas, a língua dos autores e do seu público foi manuseada através da substituição de alguns vocábulos ou, em alguns casos, vertendo o verso todo (Araújo, 2014: 5 e 2015: 44). A autora acrescentou que os autores quinhentistas, além destas intervenções,

também desenvolveram liberdades criativas sobretudo alterando a ordem de constituintes dos versos, articulando hemistíquios não sequenciais, assim como desmembrando e recompondo fórmulas romancísticas com versos de invenção própria (Araújo, 2014: 6).

Por outro lado, no que diz respeito ao número exíguo de citações em português, a estudiosa alerta para o facto de nem todas elas serem da responsabilidade dos dramaturgos, mas resultarem de ações editoriais (*idem*, p. 5). Do mesmo modo, Di Stefano assevera que, em boa verdade, até as poucas “citações portuguesas” provêm da lavra dos autores e que foram aportuguesadas nas tipografias. Com efeito, a presença de lusismos nas supramencionadas é atribuível, em alguns casos, à lavra dos tipógrafos, os quais verteram alguns vocábulos para a língua de Camões. Di Stefano afirma o que se segue:

quando si ha traduzione, di rado coinvolge l'estratto intero ma si ferma a qualche vocabolo, a volte anche uno solo, tanto da farci pensare piuttosto ad iniziative in sede tipografica, almeno per qualche caso (Di Stefano, 1982: 32).

Como a Professora Araújo referiu, os dramaturgos, ao incorporarem versos de romances velhos nas suas peças teatrais, também os manipularam em termos semânticos de modo a surtirem efeitos sobretudo jocosos. Dedicaram-se igualmente

à funcionalidade das expressões poéticas prévias Eugenio Asensio, Aida Fernanda Dias, Giuseppe Di Stefano, Pere Ferré e, mais recentemente, a equipa do Projeto Relit-Rom, orientada por Teresa Araújo. Como já foi salientado, Asensio foi um dos pioneiros desta tradição crítica que propôs um estudo sobre a funcionalidade baseado, como vimos, em três categorias. Seguidamente, Aida Dias destacou a importância da função amplificadora de incorporações de materiais previamente elaborados na lírica portuguesa dos séculos XV e XVI, ao passo que Di Stefano salientou a “stilizzazione”, utilizada por Gil Vicente sobre algumas formas romancísticas agrupadas pelo próprio dramaturgo.

Em termos estatísticos, Di Stefano verificou que sessenta por cento das citações dos romances épicos e históricos identificadas por Carolina M. de Vasconcelos foram utilizadas para gerarem efeitos cómicos, ao passo que nas menções provenientes de outras classes de romances não se verifica uma percentagem tão elevada. Segundo o autor explica, os versos de romances, para serem intercalados em novos contextos literários e ocasionarem efeitos paródicos, foram sujeitos a um processo de reelaboração discursiva e semântica. Segundo as suas próprias palavras, “la parodia si associa in prevalenza al rifacimento” (Di Stefano, 1982: 33).

Contudo, para apurarmos a funcionalidade das interpolações romancísticas feitas pelos dramaturgos quinhentistas portugueses (recordemos que Di Stefano se referia às menções não só dos autores de teatro), voltemos à Base de Dados RELIT-Rom, cruzando os seguintes critérios: “Século da Atividade do Autor”, escolhendo como condição *igual* a século XVI, “Género literário da composição ou secção quadro”, determinando-o *igual* a “dramático”, e “Reelaboração semântica do verso de origem do engaste”, optando primeiro pela variável *igual* a “paródica” e depois *igual* a “análoga”. O resultado obtido é bem esclarecedor: todas as oitenta e quatro menções identificadas por Carolina M. de Vasconcelos são utilizadas em sentido paródico, mais propriamente burlesco.

Podemos, então, concluir este breve panorama das interpolações romancísticas no teatro quinhentista de autores portugueses, retendo o seguinte. Os dramaturgos que mais as utilizaram foram Gil Vicente, António Prestes e Jorge

Ferreira de Vasconcelos, precisamente alguns dos que usaram versos de “La bella malmaridada”, aos quais se dedica esta dissertação.

Examinando os dados apresentados no quadro sobre a posição que os versos mencionados ocupam no romance, notamos que vinte e três versos provêm maioritariamente do *Incipit*, ao passo que o número que advém da *zona intermédia* é igual a dezassete. No entanto, apenas cinco destes romances, isto é, “El conde Fernán González llamado a Corte”, “Yo me estava en Barbadilla”, “Flérída y Don Duardos”, “Conde Claros preso” e “El moro que reta a Valencia”, ocupam ambas as zonas textuais.

Com base nestas cifras, voltamos ao conceito sobre o qual o Professor Di Stefano pontificara, ou seja, se uma citação pertence a áreas intermédias de um romance, podemos admitir o conhecimento do texto romancístico integral por parte do autor que o acolheu na sua nova criação literária e do público para quem compunha. O investigador italiano ainda acrescenta que (apesar do que afirmava a estudiosa alemã Carolina Michaelis de Vasconcelos, baseando-se em cálculos aproximativos) o número de citações de zonas intermédias aproxima-se do correspondente ao do *Incipit*, se considerarmos a totalidade dos géneros (Di Stefano, 1982: 31). Leia-se o trecho abaixo:

Mettendo insieme delle cifre, scopriamo che tali citazioni ‘interne’ superano quelle dell’incipit; e questo è il rovescio di quel che si solea credere e di quel che scrive la stessa Michaelis, sul filo di un’impressione generale che i proprio i suoi dati contraddicono (*Ibidem*, p. 31).

De facto, a hipótese do filólogo italiano parece ser corroborada também pelas estatísticas da Base de Dados do Relit-Rom no que concerne ao teatro, já que, como vimos no quadro acima, o número de citações que provém do entremeio textual não é muito inferior ao do *Incipit*.

No entanto, há a considerar que os versos mais citados entre todos – isto é, os de “La bella malmaridada” – são da abertura do poema.

Quanto à língua dos engastes, como se sabe, muitos deles são em castelhano, apesar de alguns terem sido “lusificados” por mão de editores, à medida que um escasso número de versos de romances é em português. Por falar nos engastes em português, é consabido o caso de “La bella malmaridada” ser peculiar, uma vez que os seus versos são aplicados quer em espanhol, quer em forma aportuguesada, quer em português.

Também é interessante verificar que os versos dos seguintes romances aparecem unicamente em português: “Sueño de doña Alda”, “Durandarte envía su corazón a Belerma”, “Por Guadalquivir arriba”, “Calaínos y Sevilla”, “Fonte Frida”, “Conde Claros preso” e “El moro que reta a Valencia”. Não me dedico a este aspeto, mas o seu estudo teria de considerar, por exemplo, os versos em questão, a proximidade das duas línguas, a própria presença destes versos na tradição oral moderna portuguesa.

Por fim, subscrevemos as palavras do filólogo italiano, quando assevera que “la modalità del discorso può avere dei riflessi sulla lingua e lettera dei versi citati” (Di Stefano, 1982: 31), uma vez que ela própria, a língua, é manuseada pelos dramaturgos para produzirem os efeitos desejados, como veremos mais adiante.

III. “La bella malmaridada”: o romance e a sua aplicação dramática em Portugal

Exposto o panorama da presença de engastes de versos de romances no teatro quinhentista de autores portugueses, incidimos agora sobre o romance "La bella malmaridada" para mais à frente estudarmos a sua aplicação criativa por dramaturgos nacionais do século XVI: isto é, analisarmos criticamente a presença de alguns dos seus versos em peças de teatro de Quinhentos compostas por portugueses.

1. Estado atual do conhecimento do tema: as fontes e a crítica

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

Trata-se de um dos romances com maior fortuna editorial antiga, sobre a qual contamos com vários estudos, destacando-se o de Labrador Herraiz e Di Franco (Labrador e Di Franco, 2011: 7452 – 70), por ser particularmente exaustivo no que se refere à inventariação dos numerosos e dispersos testemunhos antigos do romance (glosas, contrafações e citações incluídas). De facto, segundo as palavras dos estudiosos agora mencionados, “la canción más traída y llevada por glosadores buenos y malos en el siglo XVI fue ‘La bella malmaridada’” (Labrador e Di Franco, 2011: 7452).

Assim sendo, para apresentarmos a fortuna de “La bella malmaridada”, fundamentamo-nos neste estudo de J. J. Labrador Herraíz e R. DiFranco (2011: 7452 – 7470) que dá a conhecer as referências bibliográficas do romance – também

compiladas na Base de Dados *Bibliografía de la Poesía Áurea* da responsabilidade dos dois estudiosos que é citada por ambos, mas não está acessível, nem na *web* nem em nenhuma publicação material. Neste trabalho de 2011, são inventariados duzentos e dezoito testemunhos entre versões do romance, aplicações literárias dos seus versos em obras de teatro, em glosas e ainda em formas ao divino.

Também nos apoiámos na Base de Dados digital do Projeto *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, relitrom.pt, nomeadamente nas tabelas relativas ao romance. É certo que estas fichas que correspondem aos engastes portugueses de versos da balada tiveram em atenção o precioso inventário de Labrador Herraíz e Di Franco e colheram as suas referências confrontando-as com as do *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* (Siglo XVI) (Rodríguez-Moñino, 1973), do *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Rodríguez-Moñino, 1997) e do *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Askins e Infantes, 2014).

Porém, a metodologia de sistematização das fontes testemunhais do romance e de ordenação desta informação que é feita neste banco de dados apresentou-se nos mais vantajosa para o nosso trabalho. Com efeito, este recurso digital ordena os testemunhos pelos *incipit* dos poemas, permitindo assim conhecer as diferentes famílias do romance e a respetiva bibliografia.

Como utilizámos este útil catálogo RELIT-Rom? Fazendo a pesquisa através do cruzamento de diferentes campos que compõem a estrutura da ficha da Base de Dados. Passamos a expor a nossa consulta.

Primeiramente, aplicamos os critérios “Título do romance” e “Testemunhos antigos do romance”: através deste procedimento, verificámos que os testemunhos surgem em fontes manuscritas, em coleções impressas de romances, em folhetos de cordel e em livros de música. Observámos igualmente através dos resultados obtidos a partir da consulta do “Incipit do romance” que todos os testemunhos se agrupam segundo três dísticos de abertura que diferem parcimoniosamente e apenas do ponto de vista discursivo: “La bella mal maridada | de las lindas que yo vi”, “La bella mal maridada | de las mas lindas que vi” e “La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi”.

Deste modo, é-nos possível apresentar a seguinte relação das fontes do romance organizada pelos mencionados *incipit*, a partir da qual podemos observar que os testemunhos com o dístico “La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi” provêm apenas de folhetos de cordel e de dois manuscritos, enquanto os restantes não se encontram em suporte manuscrito e procedem de livros poéticos e musicais, além de folhetos de cordel.

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

Livros poéticos

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

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

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

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

Folhetos de cordel

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

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

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

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

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

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

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

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

Livro de música

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

2) “La bella mal maridada | de las mas lindas que vi”

Livros poéticos

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

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

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

Folhetos de cordel

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

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

Livro de música

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

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

Folhetos de cordel

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

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

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

Manuscritos

Cancionero da British Library (CBL: [92v]) [glosa].

Cancionero musical de Palacio (CMP: fol. cxxxvjr).

Apresentadas as fontes do romance, passamos agora a expor os contributos científicos de vários investigadores para o conhecimento do romance, entre os quais se destacam os já referidos Labrador Herraíz e Ralph Di Franco (2011: 7452-70), além de Ramón Menéndez Pidal (1968: 331-32), Gimena Del Rio Riande e Pablo Rossi (2012: 284-94), José Carlos Terradas (2007: 149-60), Pilar Lorenzo Gradín (1991: 118-28) e Isabel Morán Cabanas (2000: 151-63). Todos eles se debruçaram sobre os testemunhos de “La bella malmaridada”, examinando as versões do romance sob distintos ângulos de perspetiva. Mas quais os seus contributos?

Começamos por referir, mais uma vez, o extenso trabalho de Labrador Herraíz e R. DiFranco, por ser determinante para o conhecimento atual do romance. Aliás, o inventário das fontes é acompanhado por um minucioso estudo dividido em cinco

partes. A primeira delas é dedicada à exposição das variadas teses sobre a origem do romance, traçando uma cronologia dos testemunhos principais – isto é, os que, segundo os dois estudiosos transmitiram o romance. Sobre os mais antigos testemunhos, afirmam que “por sus vestígios parece remontarse al siglo XIII [...] circulaba por el siglo XV em castilla y se copió em el llamado *cancioneiro de la British Library*, ca. 1500:

La bella malmaridada

De las mas lindas que vi,

Acuérdate quanto amada,

Señora, fueste de mí

(Herraíz e Di Franco, 2011: 7452)

Acrescentam ainda que é uma das “viejas canciones que forma el entramado de la nueva poesia del Siglo de Oro” (*ibidem*), incluindo nestas balizas temporais as menções de autores portugueses.

Num segundo apartado, destacaram as recriações do tema da malcasada, as composições *contrahechas* e, em último lugar, a fortuna do romance no teatro português do século XVI.

No que diz respeito aos testemunhos principais, os mais extensos que possuímos são os das edições da coleção de Lorenzo de Sepúlveda de 1551 e de 1580, os quais são constituídos por cinquenta e quatro versos, não apresentando variações substanciais entre si.

Contudo, se estes são os mais desenvolvidos, não são os mais arcaicos. Giuseppe Di Stefano edita no volume *Romancero I (c. 1421-1520)* um testemunho proveniente do período que baliza a sua coleção digital, ao qual segue uma glosa

intitulada “Cuando amor en mí ponía / mayor fuerza y mayor fuego”, cujo número de versos corresponde a vinte e quatro (Di Stefano, 2017: 95). Mas, de facto, Labrador e DiFranco, como já referi, afirmaram que os primeiros vestígios desta canção provêm do século XIII. Entre os igualmente remotos, sublinham a composição de vinte versos incluída no *Cancionero* salmantino de Juan de Molina 1527. Labrador e DiFranco, comparando este último poema com o de Lorenzo de Sepúlveda, fazem notar a coincidência dos versos 1, 18 e 29-30 (2011: 7455).

Ainda sobre os testemunhos mais arcaicos do romance, os filólogos Del Rio Riande e Rossi, no seu estudo sobre as importantes malmaridadas musicadas, intitulado “Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada em la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña” (2012), revelam que, no conjunto de *cantigas de amigo* publicadas no *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* e no *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, surge uma canção da malmaridada da tradição lírica profana galego-portuguesa, da autoria de Dom Dinis, intitulada “Quisiera vosco falar de grado”, que diz o seguinte:

Quisera vosco falar de grado,

Aí meu amigu’e meu namorado;

Mais non ous’hoj’ eu convosc’a falar,

Ca hei mui gran medo do irado.

Irad’haja Deus quen lhi foi dar

(*apud* Del Rio Riande e Rossi, 2012: 285)

Esta canção tem sido meticulosamente examinada pela estudiosa Pilar Lorenzo Gradín, a qual defende que Dom Dinis compôs um texto híbrido,

en el que mezcla los modelos literários que tiene a su alcance (cantiga de amigo y cantiga de amor) con los de otra tradición, la canción de la malcasada que, posiblemente, conocía, aunque fuese ajena a las coordenadas literarias gallego-portuguesas. Pero ¿de dónde extrajo el rey-trovador la idea para la composición del texto? (Gradín, 1991: 118).

A investigadora conclui que, por razões cronológicas e histórico-literárias, o trovador inspirou-se em fontes da tradição galo-românica, visto que os motivos do marido ciumento e da mal casada já tinham sido largamente desenvolvidos, sobretudo no que se refere no universo dos *trouvères* (Gradín, 2007: 149 – 60).

Além destes testemunhos e de outros, não esqueçamos que, a partir do século XVI, “La bella malmaridada” começou a ter ampla difusão mediante o comércio de “pliegos sueltos”, como bem indicaram os estudiosos espanhóis Labrador Herraíz e Di Franco, advertindo que os folhetos de cordel contribuíram decisivamente para a transmissão do romance e estimularam o nascimento de uma tradição que glosou a balada (Labrador e Di Franco, 2011: 7454). Também os livros de música, como *Los seys libros del Deplhin de musica de cifra para tañer Vihuela*, da autoria de Nárvaez (1538), entre os outros acima mencionados, deram notoriedade ao romance, burilando-o de forma mais culta e adequada a ser cantado em círculos cortesãos (Labrador e Di Franco, 2011: 7454).

No que se refere a esta presença de “La bella malmaridada” em livros de música, os estudiosos Pablo Del Rossi e Gimena Riande (2012), partindo do artigo de Labrador Herraíz e DiFranco, desenvolveram não só uma investigação sobre as “malmaridadas” medievais, como também sobre as “malmaridadas” musicadas e as *contrahechas*. Sobre as “malmaridadas” musicadas, incidiram principalmente sobre as notações musicais, focando-se em especial na versão contida no *Cancionero Musical de Palacio* (1498-1520), por ser considerada a mais antiga das versões musicadas de “La bella malmaridada”, atribuída ao compositor renascentista espanhol Gabriel Mena. A tal propósito, afirmaram o seguinte:

Con relación al aspecto musical del testimonio presente en el CMP, puede indicar-se que se trata de una pieza polifónica en una versión a cuatro voces o líneas melódicas de ejecución simultánea, más allá de que cada una de ellas aparezca escrita por separado con notación mensural blanca a la usanza y bajo el formato de escritura musical del período. (...) El material musical puede organizarse en dos partes diferentes identificables como **a** y **b**. En la primera parte, aparece el texto del estribillo y, por debajo, el de los versos finales de la copla (vuelta); en la segunda, se presenta el texto de los dos primeros versos de la copla agregándose por debajo los dos siguientes.” (Del Rio Riande e Rossi, 2012: 289).

Estes investigadores ainda salientaram que esta versão musicada presente no *Cancionero Musical de Palacio* apresenta características que a distinguem da canção de Nárvaez (1538) pelo número de vozes: duas na versão de Nárvaez e quatro na do *CMP*. Igualmente, observaram que o material musical e a melodia da versão musicada por Nárvaez têm uma estrutura formal e uma melodia muito próximas da versão do *CMP*, embora não completamente iguais.

Também aprofundaram as “malmaridadas” *contrahechas*, já apresentadas e indicadas pelos estudiosos espanhóis Labrador Herraíz e Di Franco no relato das fontes do romance, agrupadas de acordo com as seguintes categorias: *contrahechas* ao humano, ao divino ou em registo erótico. Contudo, os investigadores Del Rio Riande e Rossi interessaram-se mais pela estrutura formal em si das *contrahechas* e pela técnica do *contrafactum*, ao contrário dos filólogos Labrador Herraíz e DiFranco, que se detêm brevemente na análise das várias *contrahechas* da bela malmaridada e das modalidades de reescrita.

Por seu lado, Isabel Morán Cabanas (2000) dedicou-se à presença do romance no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, fazendo notar vários exemplos de mulheres mal casadas e do próprio motivo “malmaridada” mediante expressões, como, por exemplo, “donzela mal maridada” e “gentil mal maridada” (Cabanas, 2000:

155). Contudo, a estudiosa observou alguma variação entre os testemunhos do romance contidos no *Cancioneiro Geral* e, em particular, nas trovas de Garcia de Resende.

A variação prende-se com as personagens que integram o tecido narrativo da bela malmaridada, dado que, no texto de Resende não se faz menção a nenhum dos tópicos que normalmente se encontram nas fontes agora mencionadas: o sedutor, uma jovem mulher tristonha e um marido. Acrescenta ainda que nelas, “a mulher torna-se ali malmaridada pela desgraçada união matrimonial que insistentemente se lhe vaticina, cobrindo o seu marido de um completo ridículo e utilizando, portanto, esta personagem como instrumento de vingança” (*idem*, p. 155).

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

El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica [...] las canciones de la malcasada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance de *La bella malmaridada*, donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene (Menéndez Pidal, 1968: Vol. I: 331 – 32).

Num certo sentido, o estudioso José Carlos Terradas corrobora esta leitura de Ramón Menéndez Pidal, mas acrescenta que os testemunhos castelhanos principais deste romance oferecem um epílogo singular e, se por um lado, é certo que dotaram esse romance de um tom mais sério (o investigador compara as fontes castelhanas do romance com as francesas), por outro lado também é verdade que o escárnio inicial do marido não acabou por ser totalmente suprimido (Terradas: 2007: 158).

Ambos os contributos, o de Ramón Menéndez Pidal e o de José Terradas, se detêm, como veremos no próximo capítulo, na análise e interpretação literária dos testemunhos, centrando-se tanto no aspeto psicológico das personagens como na

infidelidad da união matrimonial, dado que, segundo R. Menéndez Pidal, “parece ser el único móvil de romance” (*Ibidem*, p. 152).

2. O relato e o discurso do romance

Ao termos compulsado as fontes de “La bella malmaridada”, verificámos que a narrativa do romance não é exatamente a mesma nas suas fontes principais, isto é, no poema que precede a glosa de Quesada (*apud* Di Stefano, 2017: 578-579) [adiante designado por *Rom1421-1520*], no do *Cancionero* de Juan de Molina (1527/1952) e no da coleção de Sepúlveda (1551/2018). Esta diferença é acompanhada por outras ao nível do discurso, ou mais propriamente, da linguagem poética. Neste apartado, centrar-nos-emos, numa primeira etapa, na comparação das sequências narrativas nestes três testemunhos. Num segundo momento, deter-nos-emos no exame das variantes discursivas destes poemas autónomos e em seguida também comparamos os versos do romance presentes nas glosas, a fim de podermos reconstituir criticamente a vida textual do romance.

2. 1. A estrutura narrativa

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

1. o cavaleiro seduz a bela casada, argumentando que o marido lhe é infiel;
2. a senhora corresponde ao galanteador, pedindo-lhe que a leve consigo com a justificação dos maus tratos do marido e fazendo promessas de afeto e dedicação ao amante;
3. o marido chega subitamente, exigindo explicações do que acaba de ouvir;

4. a casada desculpabiliza o cavaleiro, assumindo a sua culpa e dando instruções ao marido para a penalizar pelos seus amores ilícitos.

Por outro lado, o menos desenvolvido consiste no que lemos a partir do *ebook* de Di Stefano que compendia versões antigas de romances (2017: 578-579). Este testemunho apresenta apenas os dois primeiros segmentos, apesar de o segundo não aludir às atitudes negativas do marido. O de Juan Molina consiste num poema que inclui os mesmos momentos narrativos deste anterior, mas termina com a chegada do marido, embora não desenvolva este desfecho narrativo como o de Lorenzo Sepúlveda.

Observemos com mais detalhe o relato nos três testemunhos.

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

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

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

Note-se ainda que, no poema de Molina, o marido é somente mencionado no epílogo, mas não se lê nenhuma intervenção por parte dele. Pelo contrário, no poema de Sepúlveda, ele tem um papel ativo, já que intervém no sentido de exigir a reposição da sua honra viril, mas de facto é ela que destina a sua sorte, embora o final seja aberto, por não ser explícita a execução da pena sugerida pela “malmaridada”:

Aquí está la flor de las flores, por amores murió aquí

cualquier que muere de amores, mándese enterrar aquí

que así hice yo, mezquina, que por amar me perdí.

Note-se que estes versos retomam o tópico da beleza da senhora referido no início do romance: com efeito, comparam-na a uma flor, símbolo por excelência da formosura e da juventude.

Para além das particularidades da estrutura narrativa em si, há ainda outros aspetos do relato que merecem ser destacados, aos quais os estudiosos Ramón Menéndez Pidal (1968: 331 – 32) e José Carlos Terradas (2007: 150 – 60) aludiram. Referimo-nos à distância física do casal e à iminência de adultério. No primeiro caso, o amante não consegue compreender como é que uma mulher tão formosa se encontra abandonada no seu lar pelo marido. A este propósito, o investigador José Carlos Terradas faz notar que

notable es que para entrar en la casa de la malmaridada no es necesario burlar candados, ni saltar tapias, la mujer, al igual que la casa, está abierta para que entre el amante, éste, con su palabra, franquea las puertas, tanto físicas (casa) como emocionales (mujer) (Terradas, 2007: 155).

Por outro lado, na parte final do poema de Sepúlveda, isto é, quando o marido chega, o espaço transforma-se numa espécie de campo de batalha, “carnal, por supuesto” (Terradas, 2007: 156), com o confronto implícito dos dois homens, ou melhor, dos dois “cazadores”:

así tendríamos un cazador (el amante) que *caza* (seduce) a la esposa. Y hay otro cazador (el marido) que los descubre. Ninguno realiza la acción de forma literal, ninguno caza animales (Terradas, 2007: 158).

As iras do esposo ante a traição da mulher traduzem-se num sentimento de vingança, cujas falas, nos poemas da coleção de Sepúlveda, logo chamam a atenção para o facto de o adultério não ser encarado da forma cómica nos testemunhos castelhanos do romance, como referia anteriormente ao citar a tese do filólogo Ramón Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, 1968: Vol. I, 331 – 32).

2.2. A linguagem

Como acabámos de ver, a estrutura narrativa dos três poemas castelhanos apresenta elementos que distinguem estas composições poéticas. Ao nível do discurso poético, também estes testemunhos apresentam variantes. Observemo-las no quadro abaixo em que transcrevo os versos comparáveis – como vimos, o poema da coleção de Lorenzo de Sepúlveda termina com uma alocução da “malmaridada”

inexistente nos restantes dois. Compete-nos também referir que este último testemunho não mostra variantes nas citadas edições de 1551 e 1580 dos *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la cronica de España*. Voltando ao quadro, reparemos nos que não apresentam diferenças e nos que as mostram (casos assinalados por alíneas).

	Rom 1421-1520	Molina 1527/1952	Sepúlveda 1551/2018
	La bella mal maridada		
a)	de las más lindas que yo vi	de las lindas que yo vi	
	véote triste enojada		
	la verdad dila tu a mi		
b)	Si has de tratar amores	Si has de tomar amores	
c)	vida, no dexes a mí	vida, no dexes a mí	Por otro no dexes a mi
	Que a tu marido señora		
d)	con otras damas le vi	con otra mujer lo vi	con otras dueñas lo vi
e)	Besando y abraçando		Besando y retoçando
	mucho mal dize de ti		
	Y juraua y perjuraui		
	que te avía de ferir		
	Alli hablo la señora		
	allí habló e dixo assí		
	Sácame tú, el Caballero		
	sacáessesme tú de aqui		

	Por las tierras donde fueres		
f)	Te sabré muy bien [servir]	Bien te sabre yo [seruir]	Bien te sabria yo seruir
g)	Que yo te haré la cama		Yo te haria bien la cama
h)	en que ayamos de [dormir]		en que ayamos de [dormir]
i)	Guisarete yo la cena		Yo te guisare la cena
j)	como a amador gentil		como a cauallero gentil
k)	De gallinas y capones		De gallinas y capones
l)	y otras cosas más de mil.		y otras cosas más de mil
m)			
			[...]
		Ellos en aquesto estando	
n)		su marido veyslo [aqui.	su marido helo aqui
			[...]

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

- A primeira dissemelhança corresponde à presença ou ausência do advérbio de quantidade que tem efeitos poéticos e emotivos, além de métricos.
- A segunda ocorre entre “si has de tratar amores” (*Rom 1421-1520*) e “si has de tomar amores” (*Molina 1527/1952 e Sepúlveda 1551/2018*), ou seja, entre dois verbos com igual número de sílabas, o que não tem consequências do

ponto de vista métrico. Também não tem efeitos semânticos, considerando o sentido dos vocábulos na poesia medieval.

- c) Neste caso, o verso Sepúlveda 1551/2018 distingue-se do que é comum a *Rom 1421-1520* e a Molina 1527/1952, cujo significado é mais emotivo, dado exprimir o amor do cavaleiro como uma condição vital através do vocativo dirigido à casada como “vida”. O de Sepúlveda sugere a influência que o galanteador quer ter na escolha amorosa da senhora.
- d) O sedutor desvenda a traição do marido através de uma variante discursiva que também é semântica. Os versos *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018 recitam, respetivamente, “con otras damas le vi” e “com otras dueñas lo vi” e o poema Molina 1527/1952 “con otra mujer lo vi”. Ora, a diferença do número de amantes do marido configura um perfil masculino diferente: em *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018, é retratado como um *caçador de damas*, conforme referiu o estudioso José C.Terradas (Terradas: 2007: 158), e em Molina 1527/1952, um carácter menos leviano.
- e) A diferença, que acabámos de sublinhar, de personalidade do marido é reforçada nestes versos pela variante “abraçando” (*Rom 1421-1520*; Molina 1527/1952) / “retoçando” (Sepúlveda 1551/2018). De facto, “retozar” tem, entre outros significados, o de jogo erótico. O facto de Sepúlveda 1551/2018 optar pelo uso deste verbo demonstra, mais uma vez, que o marido da “bella malmaridada” se comportava à maneira de um *don Juan*. Em contrapartida, ao lermos *Rom 1421-1520* e Molina 1527/1952, cruzamo-nos com um marido que tem apenas uma relação extraconjugal.
- f) A diferente posição do advérbio de modo “bien” nos versos tem efeitos poéticos e de intensificação emotiva distintos. Em *Rom 1421-1520*, surge no meio da frase, enquanto nos restantes aparece no início do verso, de modo a conferir uma maior ênfase à vontade de a senhora cobrir de favores o amante.

- g) A variação do tempo verbal sugere duas atitudes femininas. O futuro de *Rom 1421-1520* exprime a determinação da casada, enquanto o condicional de Sepúlveda 1551/2018 insinua uma possibilidade.
- h) Verso sem variantes, mas inexistente em Molina 1527/1952.
- i) *Idem*.
- j) *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018 apresentam uma variante na designação dada pela casada ao sedutor, “amador” e “cavallero”, respetivamente. No primeiro caso, ao utilizar a palavra ‘amador’, antecipa uma intimidade amorosa, enquanto no segundo, usando um certo formalismo e cortesia, a bela mal casada ainda mantém um certo distanciamento relativamente ao seu novo amante.
- k) Verso sem variantes, mas inexistente em Molina 1527/1952.
- l) *Idem*.
- m) *Idem*.
- n) Variante meramente discursiva: verbo (“veyslo”) / contração de advérbio com pronome (“helo”).

Expostas as variantes discursivas dos três poemas, comparemos os versos destas composições e dos correspondentes que surgem em glosas, para averiguarmos a variação das fórmulas.

O primeiro verso que vimos nos três poemas autónomos não apresenta qualquer variação nas glosas que foram publicadas em

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

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

Cancionero general: qve contiene mvchas obras de diuersos autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos (CGmo, 1573: fol. ccclxxvr)

Cancionero sevillano de Lisboa (SVL, 2003: n.º 215)

Romancero (Padilla, 1583/2010: 437-441)

Cancionero da British Library (CBL[92v])

Cancionero musical de Palacio (CMP: fol. cxxxvj^r)

Romances nueuamēte cōpuestos por Andres Lopez (Rodríguez-Moñino, 1997, n.º 271)

Por seu lado, o segundo verso aparece em quase todas as glosas com a formulação de *Rom 1421-1520*. Já os versos que no quadro anterior assinalei com as alíneas b) e c)

	<i>Rom 1421-1520</i>	Molina 1527/1952	Sepúlveda 1551/2018
b)	Si has de tratar amores	Si has de tomar amores	
	<i>Rom 1421-1520</i>	Molina 1527/1952	Sepúlveda 1551/2018
c)	vida, no dexes a mí	vida, no dexes a mí	Por otro no dexes a mi

apresentam outra formas. Observemo-las:

b) “Si auyes de tomar amores” (CGall, 1962, CGon, 1554, CGmo, 1557, CGmo, 1573, CVL, Padilla 1583/2010);

c) “Vida, no dexeys a mi” (*CGon*, 1554, *CGmo*, 1557, *CGmo*, 1573, *CVL*, Padilla 1583/2010).

À parte estes casos particulares de variação agora observados, quase todas as glosas retomaram os primeiros seis versos dos poemas autónomos, embora muitas vezes aplicando-os numa ordem diferente e reelaborando-os segundo as necessidades formais e semânticas dos glosadores, como explicaremos abaixo. Regista-se apenas uma glosa (Padilla 1583/2010), que se limitou a retomar o primeiro dístico inicial, como afirmámos anteriormente.

Sobre a presença dos versos do romance nas glosas acima mencionadas, sublinhamos então dois aspetos essenciais:

- a) a articulação não sequencial dos hemistíquios dos poemas ditos “autónomos” nas glosas impressas;
- b) a variação semântica dos versos do romance nas glosas manuscritas.

No que se refere ao primeiro ponto, os imperativos de adaptação criativa levaram certos glosadores a aplicarem os versos não seguindo a sequência que apresentam nos poemas autónomos: em *CGon*, 1554, *CGmo*, 1557, *CGmo*, 1573, *CVL*, Padilla 1583/2010, os versos correspondentes aos quinto e sexto do romance são aplicados depois da utilização dos primeiro e segundos.

Outro caso singular regista-se na glosa *CGall*, 1962, cuja sequência de versos desmembra a articulação textual dos versos dos poemas autónomos, operando uma inversão. Esta glosa retoma primeiramente o quinto verso dos poemas autónomos e, a seguir, recupera o quarto verso dos mesmos. Apesar disso, os versos do romance continuam a cumprir a sua funcionalidade poética no novo contexto. Vejamo-lo:

La bella malmaridada
De las más lindas que vi
Si hás de tomar amores,
La verdad dila tu a mi.

Enquanto nas restantes glosas impressas o sedutor pede ardentemente para ser amado (“Si auyes de tomar amores | vida, no dexeys a mi”), tal como acontece em *Rom 1421-1520* e Molina 1527/1952, no caso da glosa *CGall*, 1962, o cavaleiro assume uma atitude, por assim dizer, amistosa, mostrando empatia e convidando a “malmaridada” a confiar nele e a dizer-lhe a verdade, como se ele fosse o seu confidente.

Por seu lado, os versos do romance nas glosas manuscritas (*CBL* e *CMP*), que não apresentam variação entre si, registam o seguinte aspeto diferente do romance: a alocação do galanteador passa a ser proferida pelo marido de “La bella malmaridada”.

A adaptação dos versos, que observámos ao longo da análise das glosas, é num certo sentido semelhante e em certos casos comparável às dos dramaturgos portugueses, quando engastam os versos do romance e os reelaboram por forma a intercalá-los na nova criação literária. É precisamente este procedimento, entre outros aspetos, que estudaremos no próximo apartado consagrado ao estudo da presença de versos do romance em obras teatrais portuguesas do século XVI, nomeadamente da reelaboração discursiva e semântica dos versos da balada feita pelos dramaturgos.

3. Análise crítica das menções dramáticas ao romance

Sendo a inserção de fórmulas poéticas prévias, mais ou menos recriadas discursivamente, um dispositivo capaz de produzir novos efeitos poéticos, semânticos e ideológicos, instaurando, aliás, “intencionalmente uma relação criativa entre os textos que produziam e os romances aos quais as formas pertenciam” (Araújo, 2014: 2), abeiramo-nos da parte final desta investigação, analisando a reelaboração textual dos versos do romance de “La bella malmaridada”, bem como a função que esse processo desencadeou nas peças. Estes e outros aspetos serão analisados criticamente à luz do contexto dramático e da memória antiga do romance.

Para o efeito, compulsámos novamente os *Romances Velhos em Portugal* (Vasconcelos, 1909: 188 – 195) e a Base de Dados do Projeto Relit-Rom, extraindo a referência das obras teatrais de autores portugueses do século XVI que contêm versos de “La bella malmaridada”, bem como os versos do romance que tiveram entrada pela mão dos dramaturgos – cientes de que o seu público os entendia nos novos contextos literários.

Essas obras são as que enuncio seguidamente organizadas pelos seus autores, tendo sido lidas e examinadas para este estudo a partir das edições digitais dirigidas por José Camões (<http://www.cet-e-quinheiros.com>; consultado pela última vez a 2/6/2020). Atentemos na listagem que inclui igualmente as menções ao romance:

a) Gil Vicente

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

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

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

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

b) António Prestes

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

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

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

c) António Ribeiro Chiado

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

d) Jorge Pinto

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

e) Francisco de Sá de Miranda

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

d) Jorge Ferreira de Vasconcelos

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

Para o nosso estudo, apoiámo-nos em trabalhos de Eugenio Asensio (Asensio, 1957), Teresa Araújo (2014 e 2015), Giuseppe Di Stefano (1967: 91-100), Péré Ferré (2003, 97-109) e Victoria Navas Sánchez-Élez (2004: 157 – 79), por contribuírem perentoriamente para a conceptualização dos engastes romancísticos como um fenómeno que resulta de uma técnica de produção de efeitos criativos e poéticos.

Como salientámos no primeiro capítulo desta monografia, Eugénio Asensio (1957) elaborou uma teoria de análise da funcionalidade dos engastes com base em três categorias, isto é, “a) ambientación; b) caracterización; c) duplicación, en plano

épico o lírico, en forma directa o simbólica, de la acción” (Asensio, 1976: 164). A investigadora Teresa Araújo (2014), por outro lado, partindo da teoria da alusão, esboçou uma abordagem às interpolações, ao passo que Giuseppe Di Stefano (1982) elaborou uma finíssima releitura do único catálogo de menções romancísticas, da lavra de D.^a Carolina M. de Vasconcelos.

Ainda o romanista italiano observou que sessenta por cento dos romances épicos e históricos detetados pela filóloga alemã foram incorporados em obras literárias para produzirem efeitos cómicos, após terem passados por um processo de reelaboração semântica e discursiva. Recentemente, Pere Ferré (2018) analisou algumas expressões de cariz tradicional na produção teatral vicentina, questionando ainda as razões que levaram Mestre Gil a intercalar um consistente número de menções romancísticas. Igualmente, a estudiosa Victoria Sánchez-Élez (2004: 157 – 79) dedicou um extenso apartado à originalidade, reelaboração e à intertextualidade dos poemas romancísticos nas obras vicentinas, um contributo assaz valioso para esta análise.

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

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

essencialmente para três formas literárias humorísticas, a tragicomédia, a farsa e a comédia.

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

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

Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, simbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte (Asensio, 1974: 75).

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

De facto, segundo afirma a investigadora Victoria Sánchez-Élez (2004: 166), existe um conjunto de obras vicentinas em que o autor utiliza apenas um verso ou algumas palavras de um romance, para ativar a memória do público. A tal propósito, a estudiosa ainda relembra que já o Professor Manuel Marques Braga (1943, IV: 318) pontificara sobre a intertextualidade entre os versos do romance de “La bella malmaridada” e os pronunciados pela Forneira da *Tragicomédia do Inverno e do Verão*, assim como entre os do romance e os versos proferidos pela personagem

Vénus na *Farsa da Lusitânia* e pela feiticeira na *Comédia de Rubena* (Sánchez-Élez, 2004: 175 – 76), segundo também observaremos mais adiante.

Ora, das mais de cento e sessenta e quatro composições tradicionais e líricas que surgem no teatro vicentino, segundo a contabilização aproximada feita pelo Professor Pere Ferré (Ferré, 2018: 95), neste apartado interessar-nos-á apenas uma delas, a balada em que se foca este trabalho. No entanto, entendemo-lo naturalmente neste horizonte.

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

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

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

La bella mal maruvada

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

É o único romance a que se faz menção em toda a peça. Cabe frisar que esta é a única das obras em exame que incorpora os primeiros quatro versos do romance, nos versos 271-81, reelaborando-os do ponto de vista discursivo e também semântico. Todas as outras peças acima referidas limitaram-se a intercalar as conhecidíssimas fórmulas iniciais.

Como se pode ler, Mestre Gil, intervindo nos versos do romance, carnavaliza a personagem em questão, o Negro: muda as desinências das palavras terminadas em – a (“linde”, no lugar de “linda”) ou, vice-versa, no caso dos pronomes pessoais com função de complemento direto (“vejo-ta”). Igualmente, se registam fenómenos de aférese e gemação, como se pode ler no verso 271 (triste - trisse’), ou ainda, uma inversão no uso dos pronomes pessoais sujeito e pronomes pessoais oblíquos, segundo o que lemos no primeiro verso da estrofe (v. 270), “de linde que a **mi** vê”. Os versos pronunciados pelo Negro também apresentam problemas de concordância verbal (v. 270), assim como de ordem das palavras (v.274: “razão puru quê”, no lugar de “por qual razão”, por exemplo).

Portanto, é para satirizar o Negro que o dramaturgo reelabora os versos no sentido de os adaptar à pretensa linguagem da personagem, cujo falar é por si só bizarro, pelo que a intervenção do autor se resume sobejamente a retoques linguísticos.

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

Embora os dramaturgos portugueses do século XVI se atenham somente a reelaborar e aplicar os primeiros quatro ou primeiros dois hemistíquios, a malmaridada acaba por assumir várias “caras” (segundo a expressão de J. Labrador Herraiz no citado estudo), conforme as necessidades do novo contexto teatral, sendo inclusivamente despojada da sua *femineidad* textual (Bec, 1979: 235 – 62) e passando algumas vezes a corresponder a uma personagem masculina, um marido mal marido.

Este é o caso da *Tragicomédia do Inverno e do Verão* (1529), como veremos. Esta peça foi representada em Lisboa perante o rei D. João III, por ocasião do parto da princesa Isabel, para celebrar a maternidade da rainha D. Catarina. Considera-se que foi encenada entre a 28 de abril e o primeiro dia de maio ou numa data muito próxima à “festa de maio”, dedicada a celebrar o fim do Inverno e a renovação da natureza e com larga tradição lírica – a “canção de maio” (Asensio, 1954).

No entanto, segundo o estudioso Paul Teyssier, o tema deste auto não se representa apenas um conflito entre o inverno e a primavera, mas um quadro no qual são retratados os encantos de cada estação. Além disso, “esta peça é uma síntese de todos os géneros vicentinos – o que a torna praticamente inclassificável. E esta diversidade é, precisamente, um dos seus maiores atrativos” (Teyssier, 1982: 96)

Ela divide-se em duas partes: a primeira é dedicada ao *triunfo do inverno*, figura alegórica encarnada por um pastor cuja pele é espessa, para se proteger do rijo

inverno, como é óbvio, mas que lhe dá um ar quase primitivo. O *verão*, desenhado como um *locus amoenus*, o qual, quase de forma demiúrgica, restituirá aos seres humanos a alegria e aos lugares a beleza e a vitalidade.

Todavia, nem sempre é assim, já que no verão há quem desempenhe ofícios assaz extenuantes, ainda pior se sob o calor de um sol abrasador. É o caso de duas personagens, o Ferreiro e a Forneira, os quais, esgotados pelo calor, começam a desabafar, num diálogo muito animado, intercalando o famosíssimo romance de “La bella malmaridada”. O dramaturgo coloca os primeiros três versos do romance na boca da Forneira (vv. 1120-23) e, nos versos 1136-38, intercala-os novamente, mas atribuindo-os ao Ferreiro. Vejamo-los no seu contexto:

Forneira	Marido mal maridado dos mores ladrões que eu vi vejo-te mal empregado mas peor vejo eu a mi. Que se fora tecedeira casada com tecelão no Inuerno e no Verão sempre andara a lançadeira. Ajuntou-nos o pecado e pois isto é assi marido desmazelado mau pesar vej'eu de ti.
Ferreiro	Sem vergonha de ninguém essas são as falas tuas porém se no forno suas

eu na frágua também.
Tu velha bem maridada
das mais bravas que eu vi
vejo-te mal castigada
porque eu hei medo de ti.

Os primeiros versos da estrofe, pronunciados pela Forneira, além de servirem para adjetivar o marido como “mal maridado”, também o classificam como um “dos maiores ladrões”, introduzindo um comparativo de superioridade e qualificando-o como desonesto. Logo depois, a Forneira chama-o de “mal empregado”: nos testemunhos castelhanos do romance, o amante da bela malmaridada descreve-a como triste, enjoada, ao passo que ele, o Ferreiro, é apresentado como *mal empregado*, isto é, tem uma ocupação que não lhe agrada e que o faz sofrer.

Estas primeiras reelaborações desencadeiam uma alteração semântica muito significativa: não estamos só perante uma mulher malmaridada, como veremos nos versos 1136-38, mas também um homem mal maridado e não por ter uma mulher desleal, mas pela ocupação que a vida lhe destinou. Em contrapartida, a atitude da mulher já não é a de uma pessoa aflita, como no romance, mas é a de uma lutadora, passando, portanto, a ter um papel ativo.

Também nos versos 1136-1138, Gil Vicente reutiliza o primeiro verso do romance, reelaborando através da substituição do adjetivo foneticamente muito próximo “bella” por “velha”. O Ferreiro diz-lhe “vejo-te mal castigada”, resolvendo condensar no advérbio de modo todo o malestar da “velha” malmaridada. Embora a “bella malmaridada” romancística e a Forneira não tivessem desempenhado o mesmo trabalho, partilham o mesmo castigo: uma sofreu por um castigo amoroso, a outra por uma má sorte que lhe tocou, devido a uma série de circunstâncias que influíram na sua vida, tão estafantes que fizeram com que ela envelhecesse prematuramente.

O desabafo da Forneira, tal como o de Ferreiro, é contra a vida, contra uma vida que os castigou. Ela acaba por exteriorizar a sua cólera contra o Ferreiro, de modo

que ele chega a temê-la. Se confrontarmos estes versos com os dos testemunhos do romance, observaremos que estamos perante a situação oposta: na peça vicentina, não há uma mulher que maldiz o marido, mas há um homem que, agora, receia a sua mulher. Portanto, Gil Vicente, ao jogar com os versos do romance e ao explorar as possibilidades da tradição romancística, subverte os papéis e cria um cenário *sui generis*, apresentando um mundo às avessas. Segundo as palavras do Professor Pere Ferré,

a sua [de Gil Vicente] criação poética (no âmbito do romanceiro e da lírica tradicionais) é profundamente respeitadora dos textos de que partia, ainda que, nestes casos, os pudesse subverter por completo” (Ferré, 2018: 98).

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

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

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

Rubena (cf. M. João Amaral, 1991: 5-6), mas temos de considerar que toda a ação dramática é realmente desencadeada pelo “episódio” Rubena.

A segunda cena abre com a evocação da vida de Cismena, desde o parto até ao nascimento, momento em que é entregue à Feiticeira. Esta logo pede aos *spíritos* que tragam um berço e uma Ama a qual, mal chega, pretende amamentar a criança, mas a Feiticeira começa a desenrolar uma sequência de perguntas, entre as quais a famosa “E que cantigas cantais?”.

A resposta da Ama é um rol de treze “cantigas”, entre outras que diz saber cantar. A quinta que diz conhecer é “e em Paris está don’Alda” (v. 619), o verso do romance “Sueño de doña Alda”, publicado no *Cancionero de Romances* (CR, 1550/2017) que, tanto quanto até agora é sabido, apenas foi referido nas letras portuguesas por Gil Vicente (*vide* Base de Dados Relit-Rom). A penúltima é “Muliana, muliana” (v. 626), provavelmente o “Veneno de Moriana” que os compiladores e editores antigos de romances não nos legaram, mas se conserva na tradição moderna (*ibidem*).

A Feiticeira pede aos diabos que vão à “deosa maior” e lhe digam para mandar as fadas mais poderosas e, nomeadamente, as “suas duas formosas | com melodia serena” (vv. 642 – 45), para que dotem Cismena de um grande destino. Por seu lado, a Feiticeira preocupa-se com a bênção dos caminhos de Cismena, invocando santos e recitando versos do *Novo Testamento* (vv. 658 – 660) e ladainhas, como a de “mal me queres bem me queres” (v. 661), para proteger a jovem de eventuais perigos. Enumera também plantas e flores, à medida que vai repetindo a ladainha, como a “rosa bela”, uma vez que quer que o caminho da criança floresça.

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

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

Observemos o engaste (verso 915) no seu contexto:

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

Ao evocar o segundo verso do romance, Februa refere-se ao deus Mercúrio, com uma finalidade, claramente, paródica, como mostrará a fala de Vénus, nas

estrofes que se sucedem a esta, por Mercúrio não possuir as características viris que Vénus almeja.

Examinando o engaste sob o aspeto discursivo, nota-se que o dramaturgo adaptou o segundo verso do romance segundo as novas necessidades, isto é, passando “la bella malmaridada” a vestir roupas masculinas.

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

Passando agora a analisar a comédia *Os Estrangeiros* da autoria de Francisco de Sá de Miranda. Primeiramente, torna-se necessário referir a edição da dita comédia em que surge o engaste – a de 1561 (ato III, cena III) –, pois dispomos de outras impressões da mesma obra em que a menção não aparece: a datada de 1559, o *manuscrito Asensio* e o de Harvard (*vide* as edições digitais coordenadas por José Camões).

Supõe-se que esta comédia tenha sido concebida durante a viagem de Sá de Miranda a Itália e escrita ao seu regresso, por volta de 1527-28 (Roig, 1983: 18). A cena dramática desenvolve-se em Palermo, na altura da denominação espanhola e, conforme o título sugere, os protagonistas principais são estrangeiros em Palermo. Amente, o jovem amoroso, o pai Galbano e o aio Cassiano são valencianos, ao passo que o doutor Petrónio é de Pisa, onde donzela Lucrécia vai estudar.

A belíssima Lucrécia é “herdeira” da dama de Petrarca, Laura, pelo que Sá de Miranda a descreve com palavras que remetem para o soneto número XC do *Canzoniere* de Petrarca. São as seguintes as palavras do autor português e do italiano:

Os cabelos como fios de ouro, os olhos verdes que eschamejavam (Miranda, 1561: ato I, cena II).

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (...) / di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi" (Petrarca, 1964: 118).

Lucrecia tem quatro pretendentes e cada um deles recorre a uma personagem intermediária, cujo papel é semelhante ao dos alcoviteiros, ou dos casamenteiros.

Entretanto, os dois velhos valencianos vão à procura dos respetivos filhos: Galbano tenta reencontrar Amente e Reinaldo, a filha Lucrecia, que tinha sido entregue ao padrinho, o Doutor Petrónio. A tal propósito, o autor retoma o primeiro hemistíquio do romance, sem o reformular do ponto de vista discursivo, para satirizar nomeadamente as mulheres dos doutores, as quais não valorizam, a seu ver, os privilégios que têm. É a personagem Devorante que pronuncia o verso: "Que negra consolação, principalmente para las belas mal maridadas". Vejamo-lo no seu contexto:

Petrônio De ti me vem, que me alevantas os espíritos. Mas, falando de siso, grandes privilégios tem as mulheres dos doutores, se os elas entendessem.

Devorante Que negra consolação, principalmente pera as belas mal maridadas. E assi os outros homens, em vosso respeito, certos que se podem chamar corpos sem almas.

(Ato III, cena III)

Algun leitor esta obra mirandiana poderá, justamente, colocar uma questão: será que o autor utilizou o verso do romance ou a sua forma autonomizada, como uma frase feita? Neste caso, não podemos responder perentoriamente, dado que só é utilizada esta fórmula. Em todo o caso, porque é que o autor utilizou esta expressão?

Ora bem, as mulheres dos doutores eram vistas como as "casadas perfeitas", podendo gozar, portanto, de várias regalias, apesar de não as apreciarem devidamente; daí o autor recorrer à interpolação do primeiro hemistíquio do romance, com o objetivo de as satirizar diante da sociedade quinhentista.

Também António Prestes, “o mais fecundo e popular representante da Escola Vicentina depois de António Ribeiro Chiado” (Braga, 1984: 14), não vai mais longe do que F. de Sá de Miranda, reutilizando apenas o segundo verso do romance de “La bella malmaridada” em alguns dos seus autos, como veremos.

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

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

Irmão	[...]
	Meu irmão já é casado
	senhoras, e são despedidas
	parvoíces do passado.
Manceba	Casado e bem marido.
Irmão	Vós queriei-lo em três vidas.
Moço	Era casal meu señor

pois bofé que esta pousada
estava mais apoupada
co a senhora, seu amor
é amor d'arca encourada
(vv. 1111 – 1120).

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

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

Conforme sugere o título, trata-se de uma peça teatral que relata a vida dum casal em que, como na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* (Gil Vicente), os papéis são invertidos: já não há um marido ciumento que delimita um espaço apenas dentro do qual a sua esposa se pode mover, como acontece no romance de “La bella malmaridada”. Pelo contrário, estamos perante uma mulher que enclausura o seu marido no espaço doméstico, ao qual lhe coloca a seguinte pergunta “o bom casado | não tem essa calidade?” (vv. 9 –10), referindo-se ao facto de o esposo não ser tão “caseiro” (v. 8). Mais tarde, no verso 566, o dramaturgo intercala a alusão ao romance de “La bella malmaridada”, no momento em que o Doutor pergunta à Mulher se a sua

criada é casada e a Mulher responde-lhe afirmativamente. Todavia, é Fernando, o moço do Marido, quem pronuncia o segundo verso do romance, mais uma vez com uma finalidade paródica, embora introduzindo uma subtil variação discursiva não significativa, isto é, eliminando o pronome pessoal sujeito “yo”, que os testemunhos castelhanos contêm. Vejamos os versos: “Doutor: Casada? | Fernando: E maridada | De las más lindas que vi (vv. 564 – 66)”.

Também no *Auto do Procurador* o mesmo dramaturgo interpola o segundo verso do romance, mas tal como fizera Gil Vicente na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* e o próprio Prestes no *Auto do Desembargador*: reelabora-o do ponto de vista discursivo, readaptando o género gramatical do verso todo, passando a bela malmaridada a corresponder a uma personagem masculina (v. 277).

Nesta peça, aparecem as seguintes figuras: um Procurador e a sua Filha, o Moço do Procurador que se chama Duarte e sua moça Filipa, um escudeiro chamado Tomás de Lemos, e outro solteiro Ambrósio Pegado; depois, um amigo do segundo escudeiro, Brás da Silva de Toar, um Atafoneiro, um Ratinho, o Pajem de um fidalgo, outro escudeiro chamado Mateus de Sousa e, enfim, um Vilão e um outro Ratinho, ambos primos de Ambrósio Pegado. Este auto é de teor religioso, já que nele o dramaturgo resolve dar conselhos e soluções moralistas, assentes em alegorias e na doutrina cristã.

Relativamente ao engaste, é o escudeiro Tomás que pronuncia as palavras “de los más lindos que yo vi” num diálogo com o solteiro Ambrósio Pegado. Como assevera a filóloga Carolina M. de Vasconcelos, o dramaturgo “aplica-a [a fórmula], em sentido derivado, a um engano” (Vasconcelos: 1909: 193). Observemos os versos no seu contexto:

Ambrósio	Há mal igual ao marteiro
	do açougue e do terreiro
	da mulher feita em vontades
	que forcem superfluidades

que herdem vosso dinheiro?

Tomás Vedes aí vosso engano
de los más lindos que yo vi.
Não tendes por soberano
matar-vos valenciano
chapim de Valladolid
ua arte de rica cota
um volante, ua marquesota?
Que no ganhar-vos amor
sejais vós o matador
e a dita senhora a sota
(vv. 221 – 30)

O escudeiro solteiro Ambrósio considera o casamento um engano (como mostra o romance), de maneira que procura alertar, mais do que uma vez, o escudeiro solteiro Tomás. Já nos versos 120 – 21, no início desta discussão, Ambrósio afirma que “em que digam que não há | casado sem arrependido.” Ainda alerta, como se pode observar na estrofe transcrita acima, que o casamento é igual a um martírio, além de ser um engano, pelo facto de a futura mulher herdar as fortunas do casado, intercalando, portanto, o segundo verso do romance de “La bella malmaridada” com a intenção de alertar parodicamente o escudeiro Tomás. Também neste caso, o engaste foi submetido a um processo de reelaboração discursiva, retocando o género gramatical, para que Ambrósio pudesse proferir o verso dirigido a uma personagem masculina.

Atentemos agora na presença de versos de “La bella malmaridada” numa peça de outro representante da chamada “escola vicentina”: António Ribeiro (“O Chiado”). A obra em que encontrámos os engastes intitula-se *Auto das Regateiras*, cuja ação se

desenvolve em Alfama, entre gente típica, e termina com um casamento entre o Noivo e Briatriz. A altercação entre a menina Briatriz e a Velha é ensejo para o dramaturgo interpolar os primeiros dois versos do romance de “La bella malmaridada”. Vejamo-los no seu contexto:

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

Como se observa acima, o dramaturgo engasta os primeiros dois versos do romance (veja-se o paralelo dos casamentos da balada e da peça, que nos aponta para uma menção romancística e não para uma simples utilização de uma frase mais ou menos lexicalizada), assim como constam nas versões castelhanas do romance, não

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

Da designada “escola vicentina”, também faz parte o dramaturgo Jorge Pinto, cujas informações biográficas escasseiam. Segundo o que se sabe, foi autor do *Auto de Rodrigo e Mendo*, “no qual estabelece, um pouco, a transição dos velhos dramas hieráticos para a farsa vicentina” (Gomes, 1983: 34). O dito auto, segundo a rubrica introdutória, consta das seguintes personagens: um Pai com a sua Filha, um Mestre das obras, dois moços, Rodrigo e Mendo, um trabalhador Castelhana, que é apaixonado pela Filha, dois escudeiros, uma moça chamada Inês, e outro homem, e duas mulheres que cantam. Como noutros autos, tanto de Gil Vicente como de António Prestes, este limita-se a intercalar o segundo verso do romance, quando o Mestre, num diálogo com a Filha, descreve o Castelhana, apaixonado por ela: “de los más lindos que yo vi” (v. 160).

Neste auto, assim como em outros aqui analisados (*cf. Tragicomédia do Inverno e do Verão e Auto do Procurador*), o dramaturgo Jorge Pinto, na linha dos seus predecessores, Gil Vicente e António Prestes, os quais já tinham largamente manuseado o romance ou os versos já autonomizados, moldando-os segundo as necessidades dramáticas dos novos textos literários, trajou a malmaridada com roupas masculinas. Reformulou o verso de origem do engaste, alterando o género gramatical e, por consequência, gerando efeitos satíricos. E quais são? Segundo a nossa interpretação, quando o Mestre manda chamar o Castelhana, sob conselho do Pai da Filha, e o Pai diz que o moço é bem disposto, o Mestre pronuncia a supradita fórmula do romance ironicamente, com a intenção, provavelmente, de dissuadir a filha de se casar com um obreiro, ainda por cima castelhana.

Aliás, nas estrofes seguintes, lê-se uma discussão entre o Mestre e o Castelhana, cada um debatendo sobre as qualidades das respetivas pátrias, através da qual o Mestre critica caustica e reiteradamente a terra de Castela e os seus

habitantes: “São eles uns bons ralhadores” (v. 181) e ainda “É que nela [em Castela] | armam um homem cavaleiro | por um nada o põe na sela” (vv. 194 – 96).

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

Artur Mais vos digo que não me pesaria ver-lhe passear a carreira, porque me satisfaz o que vejo. Ela me parece ua bela dama e desenfadiça para toda honesta conversação.

Germínio Muito vos engolfais nas esperanças, olhai em o que tendes, que nada se esperou que se alcance sem muito custo. Aquela bela mal-maridada não se toma com fita vermelha” (acto I, cena 6).

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

Ora, no que diz respeito à interpolação da fórmula nesta obra, tal como em poucas outras, como, por exemplo, no *Auto das Regateiras*, não há reelaboração discursiva, mas apenas semântica. O dramaturgo, ao falar de uma mulher esquiva, escreve: “aquella bella mal maridada não se toma com fita vermelha”. Retoma, portanto, a expressão, mas adequando-a semanticamente, uma vez que não a utiliza para elogiar a beleza da malmaridada a que se refere, como acontece no romance,

mas para desprezá-la, daí o acréscimo do pronome demonstrativo “aquella”. Apesar de o pronome em si não fazer parte da citação do enunciado prévio, esclarece o contexto em que a intercalação ocorre, uma vez que o emprego dos demonstrativos constitui, a nível socio-discursivo, ênfase, tanto para demonstrar admiração como desprezo (Marine: 2009: 58).

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

IV. Conclusão

À luz do conhecimento atual sobre o romanceiro antigo, isto é, posteriormente ao valioso catálogo compilado pela filóloga e professora Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1980), reexaminámos a presença de incrustações de fórmulas poéticas prévias e, nomeadamente, as do romance de “La bella malmaridada”, apoiando-nos na Base de Dados do projeto Relit-Rom, referido ao longo desta dissertação. Graças ao supradito projeto de investigação, dirigido pela professora Teresa Araújo, apurámos, na primeira etapa da nossa dissertação, o número de menções a romances, para identificarmos os romances mais aludidos e as línguas dos engastes romancísticos. Representando os resultados graficamente e comentando-os, apresentámos a presença do romanceiro antigo no teatro português do século XVI.

Na segunda etapa, afinámos a nossa investigação, procurando esboçar atual do conhecimento do romance de “La bella malmaridada”, objeto de análise deste trabalho, como indica o seu título, dando a conhecer as fontes através do imprescindível estudo de Labrador Herraíz e Ralph DiFranco (2011: 7452 – 7470) e da Base de Dados do Relit-Rom, a qual sistematizou, de forma clara, a copiosa produção de fontes do romance.

Na terceira etapa, retomámos as fontes castelhanas que transmitiram o romance, por forma a traçar a estrutura narrativa dos três poemas e seguidamente compará-las. Ainda estudámos a linguagem poética do romance, cuja análise meticulosa foi imprescindível para a realização da quarta e última etapa desta investigação, consagrada ao exame das interpolações do romance de “La bella malmaridada” nas obras teatrais portuguesas do século XVI.

Na última fase, fazendo uma pesquisa avançada na Base de Dados, conseguimos extrair resultados sobre a reelaboração dos versos de origem de engaste do romance em apreço, visando contribuir para “a hermenêutica da obra em que são detetadas [as expressões baladísticas] e para a compreensão da funcionalidade estético – ideológica dessas referências nos alvares do Renascimento” (Araújo, 2005: 19).

Feito este percurso, podemos concluir que os dramaturgos portugueses quinhentistas, ao intercalarem versos do romance de “La bella malmaridada” ou de alguns deles já muito provavelmente utilizados a partir da fraseologia comum, em muitos casos procuraram reelaborar os primeiros dois versos a fim de os adaptarem ao novo texto literário. Uma das adaptações mais singular foi, decerto, o facto de retocarem o género gramatical, para que a bela malmaridada passasse a corresponder um velho mal marido (cf. *Tragicomédia do Inverno e do Verão*). Outra igualmente ímpar foi a carnavalização do Negro, na *Tragicomédia da Frágua d’Amor*, em que Gil Vicente, por meio da linguagem, pôs o Negro, uma personagem marginal, no mesmo plano da branca deusa Vénus. O espetáculo teatral, segundo a conceção do teórico Bakhtin, representa o lugar privilegiado onde se anulam as fronteiras entre os vários estatutos sociais, para todos se sentirem livres, adotando uma atitude carnavalesca (Soerensen, 2009: 320).

Relativamente à reelaboração semântica e à funcionalidade dos engastes, todas as menções foram de natureza paródica, procurando construir o dito “mundo às avessas” (Teyssier: 1982: 170). O romance a isso se prestava, por ele trazer tópicos como, por exemplo, a traição feminina e um marido escarnecido,

numa sociedade em que o homem em geral e o marido em particular é um poder dominante (...). A esposa infiel faz obra de mérito, por conseguinte, transformando o tirano solene em polichinelo grotesco (*Ibidem*, p. 170).

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

BIBLIOGRAFIA

1. Obras

1.1. Romances

Documentos manuscritos

CBL. *Cancionero da British Library*, British Library, Londres, ms. Add. 10431.

CMP. *Cancionero musical de Palacio*, Real Biblioteca, Madrid, ms. II-1335 (Joaquín González Cuenca, *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid, Visor, 1996).

Documentos impressos³

CGall, 1962. *El Cancionero de Gallardo*, edición crítica por José María Azáceta. C.S.I.C., Madrid, 1962.

CGmo, 1557. *Cancionero general: qve contiene mvchas obras de diuersos autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impresso*. En Anvers, En casa de Martin Nucio, à la enseña de las dos Cigueñas. 1557. Con Priuilegio del Rey.

CGmo, 1573. *Cancionero general: qve contiene mvchas obras de Diuersos Autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impresso*. En Anvers. En casa de Philipppo Nucio, à la enseña de las dos Cigueñas. Año 1573. Con Priuilegio del Rey.

CGon, 1554. *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impressas. Assi por ell arte Española, como por la Toscana. Y esta primera es el Triumpho de la*

³ Ordeno alfabeticamente os títulos pela sigla da referência bibliográfica utilizada no estudo.

muerte traduzido por don Iuan de Coloma Impresso Año. (Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impressas [...] in L' Espagne au XVIe et au XVIIe siècle, documents historiques et littéraires publiés et annotés par Alfred Morel-Fatio, Heilbronn, Henninger Frères, Libraires-Éditeurs, 1878).

CR, 1550/2017. *Cancionero de Romances em que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos que fasta agora sean compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido em muchas partes.* Em Envers, Em casa de Martin Nucio, MDL (*Cancionero de Romances de 1550*, edición facsímil, estudio de Paloma Díaz-Mas, coordinación de la edición de José J. Labrador Herraiz, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2017).

CVAM, 1951. [Cancionero de obras diversas recopilado por Velazquez de Avila o Velazquez de Mondragon] *Cancionero gotico de Velazquez de Avila fielmente reimpresso del unico ejemplar* con un prologo de Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Editorial Castalia, 1951.

Miranda, Francisco de Sá. (1561) *Os Estrangeiros*, Coimbra, Impressa por Antonio de Maris.

Molina, 1527/1952. Juan de Molina, *Cancionero (Salamanca, 1527)*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1952.

Narbaez, 1538. *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narbaez. Dirigidos al muy Illustre Señor/el Señor don Francisco delos [sic] Couos/ Comẽdador mayor de Leon/Adelantado de Caçorla/Señor de Sauote/y del Cõsejo del estado de su Magestad Cesarea.etc. y este primer libro tracta delos [sic] ocho tonos para tañer por diuersas partes en Vihuela.* 1538. Con preuilegio Imperial para Castilla y Aragon y Valẽcia y Cataluña por diez años.

Padilla 1583/2010. Padilla, Pedro de, *Romancero*, Madrid, 1583 (*Romancero de Pedro de Padilla*, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2010).

PBL, 1989. Aquí se contienen dos romances glosados y tres canciones. Este primero es
de la bella mal maridada. Y otro de catuaronme los moros. Y vna cancion q[ue]
dize. Salgan las palabras mias Y otra. Las tristes lagrimas mias: Y otra. Si en las
tierras do nasci. todas glosadas in Arthur L.-F. Askins (ed.), *Pliegos poéticos
españoles de The British Library, Londres (Siglo XVI)*, Madrid, Joyas
Bibliográficas, 1989, n.º 55.

PBNM, 1957. Aquí comienzan tres Romances glosados y este primero dize Desamada
siempre seas. Y otro a la Bella mal maridada. Y otro Caminando por mis males
con vn Villancico. Y vn romance in *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca
Nacional de Madrid*, I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957, n.º 43.

PBNM, 1961. [Cancionero gótico de Velázquez de Ávila] in *Pliegos poéticos góticos de
la Biblioteca Nacional de Madrid*, V, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1961, n.º 180.

PUP, II, 1960. Aquí comienzan tres romances glosados y este primero dize Desamada
siempre seas. Y otro a la Bella mal maridada. Y otro Caminado por mis males
con vn Villancico. Y vn romance, in *Pliegos poéticos españoles en la Universidad
de Praga*, II, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, n.º 63).

PUP, II, 1960. Aquí comienzan. iij. Romances glosados. Y este primero dize. Catuarõ me
los moros. Y otro / La bella mal maridada Y otro: caminado por mis males. Cõ
vn villãico, in *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, II,
Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, n.º 58.

Rom 1421-1520. “Aquí comienzan. iij. Romances Glosados. y este primero dize.
Catuaron me los Moros. y otro / a la Bella mal maridada. y otro. Caminando
por mis males. Con un Villancico” in Giuseppe Di Stefano (ed.), *Romancero I (c.
1421-1520)*, Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017, n.º 94).

Sepúlveda, 1551/2018. *Romances Nueuamente sacados de historias antiguas de la
cronica de España compuestos por Lorenzo de Sepulveda. Añadiose el
Romance de la conquista de la ciudad de Africa en Berueria, en el año M.D.L. y
otros diuersos, como por la Tabla parece*. En Anuers, En casa de Iuan Steelsio.
1551 (*Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de
España compuestos por Lorenzo de Sepúlveda*, edición facsímil, introducción

de Alejandro Higashi, coordinación de la edición de José J. Labrador Herraiz, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2018).

Sepúlveda, 1576. *Cancionero de Romances nueuamente sacados de historias antiguas de la Cronica de España, de diuersos acaescimientos, conforme a la verdadera recopilacion que mando hazer el Serenissimo Rey don Alfonso el sabio, hasta ahora nunca vistos*. Compuestos por Lorenzo de Sepulueda, uezino de Seuilla. Impressos con licẽcia en Medina del Campo, por Francisco del Canto. A costa de Benito Boyer mercader de libros. 1576.

Sepúlveda, 1580. *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la cronica de España compuestos por Lorenço de Sepulueda. Añadiose el Romance de la conquista de la ciudad de Africa en Berueria, en el Año M.D.L. y otros diuersos, como por la Tabla parece*. En Anuers, En casa de Pedro Bellerio. 1580.

SVL. *Cancionero sevillano de Lisboa*, ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, Sevilla, Universidad, 2003.

Valderrauano, [1547]. *Libro de mvsica de vihuela, intitvlado Silva de sirenas. En el qual se hallara toda diuersidad de musica. Compuesto por Enrriq[ue]z de Valderrauano. Dirigido al Illustrissimo señor don Francisco de Çuñiga Cõde de Miranda. Señor de las casas de Auellaneda y Baçan,&c, Con Privilegio Imperial* [Madrid, 1547].

1.2. Teatro

Prestes, António. *Auto da Ciosa*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [consultadas em 10-09-2018]

_____. *Auto do Desembargador*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do

Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>
[consultadas em 10-09-2018]

_____. *Auto do Procurador*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>
[consultadas em 10-09-2018]

Sá de Miranda de, Francisco. *Os Estrangeiros*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>
[consultadas em 10-09-2018]

Vasconcelos, Jorge Ferreira de. *Comédia Aulegrafia*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [consultadas em 10-09-2018]

Vicente, Gil. *Comédia de Rubena*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>
consultadas em 10-09-2018]

_____. *Tragicomédia do Inverno e Verão*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>
[consultadas em 10-09-2018]

_____. *Farsa da Lusitânia*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [consultadas em 10-09-2018]

_____. *Tragicomédia da Frágua d'Amor*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>
[consultadas em 10-09-2018]

1.3. Lírica

Petrarca, Francesco (1964). *Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, a cura di Giancarlo Contini, Torino, Einaudi

http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t319.pdf (consultado pela última vez em 11/05/2020)

2. Estudos

Amaral, Maria João (1991). *Rubena*, in Vicente, Lisboa, Quimera.

Asensio, Eugenio (1954). "Fonte frida, o encuentro del romance con la canción de mayo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8: 365–88.

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

Araújo, Teresa (2004a). "O sentido de algumas evocações vicentinas a romances velhos" in *Portugal e Espanha: Diálogos e Reflexos Literários*, Faro, Lisboa: Centro de Estudos Linguísticos e Literários, Instituto de Estudos Sobre o Romancero Velho e Tradicional, pp. 11-65.

_____ (2004b). "Memórias Literárias Portuguesas de Romances Sobre a Perda de Alhama", in Maria de Fátima Marinho *et alii*, (coord.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, I, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, pp. 33-44.

_____ (2005). "Um Esboço dos «Romances Velhos em Portugal»", in Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro (coord.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de la Literatura Medieval*, Alicante, Symposia Philologica, pp. 283-293.

- _____ (2015). "Compor com romances no Cancioneiro Geral", in Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coord.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, CIAC-Universidade do Algarve, pp. 37-53.
- _____ (2014). "A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII", *Arbor*, 190 (766): a109. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2001> (consultado pela última vez em 11/05/2020)
- Asensio, Eugenio (1974). "Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente". *Estudios Portugueses*. París: Centro Cultural Português, pp. 59-77.
- Bec, Pierre (1979). *Trobairitz et chanson de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Age*, Cahiers de Civilisation Médiéval, XXII, pp. 235-262.
- Braga, Manuel Marques (1943). "Introdução" in *Gil Vicente. Obras completas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- Cabanas Moran, Isabel (2000). "Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral", in *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera y Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles* (Cáceres, 10-12 de noviembre de 1999). Edición de Juan M. Carrasco, González, Fernández García, Trindade Madeira Leal, Universidad de Extremadura, Cáceres, vol. I, pp. 151-164.
- Camões, J.; Brilhante, J.M; Silva, R. H; Almeida, R. C. (2003). "Gil Vicente 500 anos depois", Vol. II, *Actos do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Correas, Gonzalo (1992). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* com "Prólogo" de Miguel Mir e edição de Victor Infantes, Madrid, Visor Libros.
- Di Stefano, Giuseppe (1967). "Popolarismo e stilizzazione: il sarto gradazo di Gil Vicente", En *Sincronia e diacronia nel Romancero (un esempio di lettura)*, pp. 91-100. Pisa: Università di Pisa.

- _____ (1982). “Il romancero viejo in Portogallo nei secoli XV-XVII (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)”, in *Quaderni portoghesi*, 11-12, pp. 27-37.
- Ferré, Pere (2003). “Breves notas sobre el teatro de Anrique da Mota y Gil Vicente”, in Maria Leonor Machado de Sousa et al. (orgs.), *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buesco*, pp. 97-109. Lisboa: Colibri.
- _____ (2018). “Gil Vicente e a cultura popular”, in J. Augusto Cardoso Bernardes e J. Camões (coord.). *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 85 – 122.
- Garcia Fernández, López Pociña (2004). *Gil Vicente: clásico luso-español*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- Labrador Herraiz, DiFranco (1999). “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI”, en Jesús Serrano, Juan Fernández Jiménez (eds.), *Juan Afonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre “El Cancionero de Baena”*, Baena, 1999, pp. 213-258. (www.juanalfonsodebaena.org, *Prologus Baenensis*, número 1; consultado pela última vez em 11/05/2020).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968). *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe.
- RELIT-Rom. *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, (<https://relitrom.pt/>; consultado pela última vez em 11/05/2020).
- Rio Riande del, G e Rossi, Pablo G. (2012). “Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña”, *Revista Letras* (Enero – Diciembre núms. 65-66), Universidade Catolica Argentina, Buenos Aires, pp. 283-294.
- Rodriguez Moñino, António (1973). *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, coordinado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Editorial Castalia.

- _____ (1978). *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVII)*, coordinado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Editorial Castalia.
- _____ (1997). *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Editorial Castalia.
- Roig, Adrian (1983). *O teatro clássico em Portugal no século XVI*, Biblioteca Breve, Vol. 76, Lisboa, pp. 18 – 23.
- Sánchez-Élez, Victória (2004). “Originalidad, reelaboración e intertextualidade en las composiciones romancísticas de Gil Vicente”, in J. Augusto Cardoso Bernardes e J. Camões (coord.). *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 156-76.
- Soerensen, Claudiana (2009). “A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin”, in *Travessias* Ed XI, Bahia, pp. 318-331.
- Terradas, José Carlos (2007). “Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos”, *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI, pp. 149-160.
- Teyssier, P. (2005). *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1982). *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: ICALP
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1907-1909). *Estudos sobre o Romanceiro peninsular: Romances Velhos em Portugal, Cultura Española*, V, 1907, pp. 767-803, 1021-1057; IX, 1908, pp. 93-132, 435- 512, 717-758; XIV, pp. 434-483, 697-732 (artigos compilados em *Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, reimpresso no Porto, Lello, 1980).