

TEATRO DE AUTORES PORTUGUESES
DO
SÉCULO XVII

LUGARES (IN)COMUNS DE UM TEATRO RESTAURADO

Organização
José Camões e José Pedro Sousa

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

2016

Agradecimentos

António Miranda (Museu da Cidade / Museu de Lisboa)
Bruno Henriques (Centro de Estudos de Teatro)
Cristina Pinto Basto (Biblioteca da Ajuda)
Eunice Tudela de Azevedo (Centro de Estudos de Teatro)
Fernando Alvarez (Teatro Experimental de Cascais)
Helena Reis Silva (Centro de Estudos de Teatro)
Henrique Carvalho (Museu da Cidade / Museu de Lisboa)
Joana d'Eça Leal (Centro de Estudos de Teatro)

ÍNDICE

Nota prévia	7
El teatro de la <i>Restauração</i> y la restauración del teatro	
Rafael Valladares	11
Investigar el teatro de los Siglos de Oro desde la «inmigración digital»	
Evangelina Rodríguez Cuadros	19
Presencia del teatro español en Lisboa a través del Patio de las Arcas	
Mercedes de los Reyes Peña	31
*	
El alférez Jacinto Cordeiro: identidad literaria y compromiso nacional	
Antonio Rivero Machina	41
O negro mais bem mandado	
Carlos Junior Gontijo Rosa	55
<i>O labirinto das fidelidades: o papel do teatro na campanha pública da Guerra da Restauração</i>	
Daniel M. P. Saraiva	65
Variações no tempo e no texto: celebrações da vida de Cristo no teatro jesuítico seiscentista	
Filipa de Freitas	89

A Restauração portuguesa vista sob o olhar teatral de Seiscentos e de Oitocentos	
Flavia Maria Corradin	101
El teatro de autores portugueses en las prensas castellanas y aragonesas: algunos datos sobre la transmisión del teatro de Jacinto Cordeiro, Manuel Freire de Andrade y Juan de Matos Fragoso	
Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer	111
<i>Auto del nascimento de Cristo...</i>, de Francisco Rodrigues Lobo: continuidade de uma matriz cênica	
Jamyle Rocha Ferreira Souza	131
Rebelo reescrito: de <i>La burla más engrazada</i> a <i>A peça mais engraçada</i>	
José Javier Rodríguez Rodríguez	147
Ler novamente o teatro de autores portugueses do século XVII	
José Pedro Sousa	183
Ángeles y leviantes. El teatro político de Antonio Enríquez Gómez	
Manuel Calderón Calderón	195
La raya quebrada: la <i>Restauração</i> portuguesa desde ambos lados de la frontera	
María Rosa Álvarez Sellers	215
Teatro de ardidés y fingimientos: la función del engaño del teatro vicentino al entremés del siglo XVII	
Tatiana Jordá Fabra	233
Pedro Salgado: teatralização e experiência	
Teresa Araújo	247

**Rebelo reescrito:
de *La burla más engrazada* a
*A peça mais engraçada***

JOSÉ JAVIER RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
Univ. del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
Centro de Estudos de Teatro
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

En el curso de los trabajos del proyecto de investigación *Teatro Português do Século XVII – uma biblioteca digital*, dirigido por José Camões entre los años 2011 y 2014¹, han sido exhumados en las bibliotecas portuguesas varios volúmenes que contienen colecciones manuscritas de entremeses reunidas en el siglo XVIII, si bien muchos de los textos, e incluso de las copias incorporadas a dichos códices, remontan a la centuria precedente. Uno de ellos se conserva en la Facultad de Letras de la Universidad de Coímbra, con la signatura CF-D-6-22. Contiene setenta y cinco entremeses, a los que habría que sumar otros dos, perdidos antes de encuadernarse el tomo: de hecho, la paginación se inicia por el folio 17, donde comienza el entremés número 3 (*Do crítico valente*).

Algunas de las obras compiladas han sido compuestas en los primeros años del siglo XVIII: es el caso del *Entremez mecilánico*, «Composto [...] no ano de 1713» (f. 43) y del *Entremez da passarola ou do invento*, cuya acción cobra sentido en el contexto de la Guerra de Sucesión española y que pone en escena a los dos pretendientes al trono: Felipe de

¹ Proyecto PTDC/CLE-LLI/122193/2010 aprobado por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) del Gobierno de Portugal.

Anjou y el archiduque Carlos de Austria. Otras piezas, por el contrario, proceden del siglo XVII. Tal ocurre con el *Entremés de los valientes más flacos*, copia manuscrita del que hace el número XIV en la *Musa entretenida de varios entremeses*, de Manuel Coelho Rebelo (Coimbra, Manuel Dias, 1658; Lisboa, Bernardo da Costa de Carvalho, 1695). Más dudosa es la data del *Entremez da peça mais engraçada*, que lleva el número 4 y ocupa los ff. 21v-24 del código: como el anterior, depende de la colección entremesil de Rebelo; ahora bien, no se trata en este caso de una simple copia, sino de una versión anónima en idioma portugués del entremés número XVIII de la *Musa entretenida*, redactado en castellano y titulado *La burla más engrazada*. En lo que sigue, analizamos la recreación del entremés castellano (que designaremos como *Burla*) en la derivación portuguesa (que llamaremos *Peça*)².

1. El original: trama y estructura

En el entremés titulado *La burla más engrazada*, Manuel Coelho Rebelo introduce tres figuras: el sacristán, la mujer casada Clara, y su marido, que es también alcalde. La representación está dividida en dos cuadros. El primero, situado en la casa de la dama en un tiempo sin determinar, contiene la exposición del argumento. El sacristán corteja a la dama haciendo uso de una florida retórica: saluda con una tirada de endecasílabos rimados en eco y añade un soneto laudatorio³. La dama corresponde al cortejo con un abrazo. Pero no sólo con esto, sino que, o bien contagiada del entusiasmo poético del enamorado, o bien al corriente de las fórmulas literarias imitadas por el sacristán, replica a los endecasílabos del poetastro con un parlamento en silva de consonantes, y contesta al soneto con una décima donde glosa el mote improvisado por el sacristán. No en vano, el sacristán le pregunta sorprendido:

² Citamos el texto de *Burla*, así como los demás entremeses de Rebelo, por la edición del Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. Las citas de *Peça* remiten a la transcripción que ofrecemos en apéndice.

³ Usamos la terminología métrica castellana. Recuérdese que la métrica portuguesa denomina *decassílabo*, *heróico quebrado* y *redondilha maior* a los versos que la métrica castellana llama *endecasílabo*, *heptasílabo* y *octosílabo*, respectivamente. En el plano de las estrofas, téngase en cuenta que la métrica portuguesa nombra como *quadra* la que la métrica castellana designa como *redondilla*.

«¿También versificas?»; a lo que ella responde sin dudarle: «Sí» (v. 56). El certamen paródico culmina con una cita galante: Clara promete asomarse esa noche a la ventana, para oír la serenata del galanteador.

El segundo cuadro transcurre en el tiempo y lugar anunciados: por la noche, a la ventana de la dama. La acción se desarrolla en tres fases. La primera podría titularse *La serenata*: el marido, que, como alcalde, se halla efectuando la ronda nocturna, comprueba sorprendido que alguien merodea y canta delante de su casa. Intenta ahuyentarlo, pero el desconocido reacciona con ademanes de valentón y el alcalde se retira acobardado. Se asoma entonces la dama a la ventana. El diálogo de los amantes se interrumpe cuando la mujer advierte que su marido ha entrado en la casa: abandona la ventana asegurando al sacristán que se las arreglará para alejar al marido y que, a continuación, se servirá de una «industria sutil» (v. 131) para hacerle subir hasta sus brazos. El sacristán queda esperando en la calle, confiado en su éxito.

La segunda fase del segundo cuadro podría denominarse *La burla*. Comienza cuando «Sale el alcalde a la ventana, hablando como su mujer, con la voz mucho dulce» (acotación entre los vv. 141 y 142). Así disfrazado, el marido identifica al sacristán y le persuade para que entre en el cesto que descuelga desde la ventana; lo iza y se retira, dejando al sacristán suspendido «en medio de la ventana y el suelo» (acotación entre los vv. 163 y 164), presa de inquietud al comprender que ha sido víctima de un enredo y temeroso de lo que pueda sucederle cuando se haga de día y se le descubra en tan ridícula situación. Sin embargo, su espera no habrá de ser tan larga: el marido, que se ha retirado de la ventana, sale a la calle para escarnecer al sacristán cantándole una letrilla a modo de retribución por la que éste le había cantado a su mujer. A pesar de haber sido descubierto y encontrarse atrapado, el sacristán se atreve todavía a despreciar con arrogancia al marido y responder a su escarnio con un sintomático rebuzno.

La tercera y última fase del segundo cuadro, muy breve, contiene el desenlace, o mejor, la conclusión del argumento. El sacristán pide al alcalde que lo saque del cesto. Antes de hacerlo, el alcalde le anuncia que lo tiene condenado a muerte y le pide que elija el modo: «si de cuchilo o de palo» (v. 191). Alarmado, el sacristán apela al fuero eclesiástico, pero no logra sino enfurecer al alcalde, que lo arroja a golpes del cesto mientras lo acusa de «querer suciar [...] el matrimonio sagrado» (vv. 201-202), y que sigue corriéndolo a palos por el tablado

romance *ao*, romance *o*, seguidilla, romance *i*, silva de consonantes, décima, romance *ao*, quintilla, redondillas), a la que se suman adornos como la rima en eco y la glosa⁶. Afecta al nivel estilístico, según muestra la parodia de la retórica de la poesía amorosa en boca del sacristán y la dama. Alcanza a la intriga y los efectos escénicos, que reúnen motivos burlescos tan poderosos como el del marido en la ventana, remedando la voz de su mujer para burlar al amante en la oscuridad de la noche y el del galanteador atrapado en el cesto entre la ventana y el suelo, a merced del marido y rebuznando como un asno.

En contrapartida, el entremés adolece de cierto grado de ambigüedad y confusión: en algunos momentos, sobre todo en el parlamento inicial, el alarde métrico y estilístico se hace a costa de la consistencia sintáctica y semántica, de modo que no siempre sabemos qué está diciendo exactamente el sacristán con su florida retórica (efecto tal vez deliberado, como parte del procedimiento paródico); en otros, la lógica de la acción queda oscura, de manera que, por ejemplo, ignoramos cómo y por qué se produce la sustitución de la mujer por el marido en la ventana. Podemos adelantar desde ahora que uno de los criterios que rigen la adaptación portuguesa consiste en disipar la confusión y la ambigüedad del diálogo y de la acción.

2. La adaptación métrica

La tabla que sigue permite comparar la versificación del original (*La burla más engrazada*) y de la versión portuguesa (*A peça mais engraçada*):

<i>Burla</i> : primer cuadro	<i>Peça</i> : primer cuadro
Silva de consonantes y sueltos autorrimados (vv. 1-31) Quintilla (v. 32-36)	Redondillas (vv. 1-64)
Soneto (vv. 37-50)	Soneto (vv. 65-78)
Décimas (vv. 51-69) Falta un verso en la primera décima.	Redondillas (vv. 79-90) Décima (vv. 91-100)
Redondilla (vv. 70-73)	Redondillas (vv. 101-108)
Romance <i>ia</i> (74-83)	Romance <i>ia</i> (109-134)

⁶ Sobre la versificación de los entremeses, véase: Bergman (1965: 189-260), Asensio (1971: 63-66), *Antología del entremés barroco* (1985: 121-125) y Martínez López (1997: 77-90).

<i>Burla</i> : segundo cuadro	<i>Peça</i> : segundo cuadro
Romance <i>ao</i> (vv. 84-93)	Romance <i>ao</i> (vv. 135-160)
Romance <i>ó</i> (vv. 94-101) Seguidilla (vv. 102-105)	Romance <i>ó</i> (vv. 161-172)
Romance <i>í</i> (vv. 106-141)	Romance <i>í</i> (vv. 174-230) [v. 173: octosílabo suelto]
Silva de consonantes (vv. 142-148) Décima (vv. 149-158)	Romance <i>á</i> (vv. 231-243) [falta un verso asonante]
Romance <i>ao</i> (vv. 159-180) Quintilla (vv. 181-185) Redondillas y coplas con esquema de rimas confuso (vv. 186-206)	Romance <i>ao</i> (vv. 244-354) [falta un verso asonante]

Como se ve, en el primer cuadro, la silva de consonantes y endecasílabos autorrímados se vierte en redondillas y lo mismo sucede con una de las décimas; así pues, aunque la versificación del primer cuadro conserva una notable variedad y ornamentos como el soneto y la glosa, convenientes a la situación dramática, la versión portuguesa manifiesta una preferencia por moldes estróficos más llanos. Esta tendencia se confirma en el segundo cuadro, que prescinde de la silva de consonantes, la seguidilla, la décima, la quintilla y las redondillas, y se limita al uso del romance (aunque conservando en éste la variedad de asonancias propuesta por el original, e incluso completándola en los vv. 231-243, equivalentes a los vv. 142-158 de *Burla*). En consecuencia, se concluye que si bien *Peça* presenta una considerable riqueza en su versificación, como consecuencia de la sobreabundancia de *Burla*, la versión portuguesa ha operado una neta simplificación en este nivel: no conserva otros versos italianizantes que los del soneto y, una vez superado el certamen lírico paródico del primer cuadro, prescinde también de la rima consonante y toda clase de coplas, ciñéndose al empleo de la asonancia en varias tiradas sucesivas de romance.

3. El diálogo

El adaptador portugués traduce con fidelidad y pericia. El texto de Rebello no tiene misterios para él. Sólo le asalta la duda ante el v. 33, donde no sabe si debe entenderse «lo haré» o «loaré»; en la incertidumbre,

opta por acumular las dos traslaciones: «te farei» y «a teu louvor» (*Peça*, vv. 58 y 60). Sin embargo, no siempre sigue el original a la letra, sino que ofrece una versión matizada en dos aspectos complementarios: por un lado, modera las pretensiones de la ornamentación métrica y estilística; por otro, mejora la claridad y la coherencia sintáctica y semántica.

El ejemplo más evidente es el primer parlamento del sacristán (*Burla*, vv. 1-26), compuesto por una silva de endecasílabos, algunos de ellos pareados y la mayor parte autorrimados, donde se reúne una profusa y tópica imaginería lírico-amorosa en una pretenciosa disposición paralelística y correlativa. Aunque Clara no se queje por ello, lo cierto es que a menudo no se sabe qué demonios está diciendo el sacristán: tal vez haya que entender que, poseído por su prurito de elevación retórica, acumula sinsentidos, reforzando el efecto paródico del fragmento. Ahora bien, si se trataba de un recurso al servicio de la parodia, el adaptador portugués no lo ha estimado oportuno, y ha preferido trasladar el saludo galante en una versificación más humilde (una serie de redondillas) y en un registro estilístico menos elevado, pero perfectamente comprensible (*Peça*, vv. 1-44).

Dicho propósito de reforzar la coherencia no afecta sólo a los enunciados de los personajes, sino que alcanza también a la estructura del diálogo. Así, por ejemplo, los vv. 105-108 de *Peça* no tienen antecedente en *Burla*; se trata de una réplica añadida que proporciona viveza y naturalidad a la conversación de los actores. Al mismo tiempo, esta adición constituye una muestra de la tendencia amplificatoria que caracteriza la versión portuguesa; ampliación que no es nunca gratuita. Un par de ejemplos serán suficientes para comprobarlo.

En primer lugar, los versos 45-56 de *Peça*, correspondientes a *Burla*, vv. 27-31: obedeciendo a su decisión de verter en llanas redondillas la engolada silva de consonantes del modelo, el traductor portugués ha necesitado doce octosílabos para trasladar los cinco versos del original (tres endecasílabos y dos heptasílabos) y se ha visto obligado a suplementar las ideas y palabras clave con material improvisado (felizmente improvisado, como prueba la imagen de la mariposa: vv. 51-52). Un segundo ejemplo de ampliación justificada son los vv. 113-119 de *Peça*: los siete versos compuestos por el adaptador portugués sustituyen al v. 78 de *Burla*, verso ambiguo, quizá por su carácter alusivo, quizá como consecuencia de una laguna textual, quizá por ambas razones. En cualquier caso, los dos lugares muestran que el adaptador portugués usa de

la amplificación como medio al servicio de la clarificación del diálogo. En otras ocasiones, según veremos, la amplificación está relacionada con los matices y cambios introducidos en la trama, la actuación y el carácter de los personajes y la puesta en escena⁷.

4. La acción

Naturalmente, *A peça mais engraçada* reproduce la serie de acontecimientos de *La burla más engrazada*. No obstante, introduce algunas modificaciones significativas.

La primera de ellas afecta a la secuencia de apertura y consiste en la adición de un monólogo final, puesto en boca de la dama, que desempeña la función de completar la exposición: en primer lugar, evoca la figura del marido, esto es, el tercer vértice del triángulo actancial; además, informa de que éste «deu em ser cioso», lo que hace temer que el galanteo adulterino que acaba de entablarse concluya con «algũa ruína»; por último, especifica la actitud de la mujer: contra lo que podríamos haber concluido a partir de la entrevista galante que acabamos de presenciar, Clara no está enamorada del galán ni está de verdad interesada en iniciar una relación sentimental; ha fingido corresponderle y se ha citado con él con la única intención de divertirse a su costa: «Só por ouvir o que canta / ou por fazer zombaria / deste louco» (vv. 127-134).

⁷ No obstante esa tendencia general a la traducción fiel y levemente amplificatoria, la versión portuguesa se deja en el tintero algún que otro detalle significativo del original. Así, tanto en el uno como en la otra el enamorado, atrapado y suspendido dentro del cesto, es calificado por el marido como «noturno pássaro» (*Peça*, v. 265; *Burla*, v. 172) y, cerca ya del desenlace, el galán que pide salir de la «jaula» en *Burla* (v. 188) es designado como «papagaio» en *Peça* (v. 321). Ambos lugares, sin embargo, pertenecen a una serie más amplia en el modelo. Tal serie arranca de los vv. 120-122, donde la mujer enuncia la metáfora en un saludo con valor de anticipación irónica: «Sirguero desta ventana / que hice jaula para ti, / tu voz y letra he escuchado». La imagen se reitera en el aparte del marido que ha identificado al sacristán cuando se asoma a la ventana fingiendo ser su mujer: «En la red le cogí. Pájaro, holgaos: / el nido tenéis cierto, esperaos» (*Burla*, vv. 147-148). Se varía en el mencionado v. 172 (traducido en el v. 265 de *Peça*) y culmina en la letrilla con que el marido escarnece al sacristán: «Ucé, que en jaula se halló, / quien en ella le metió / cierto está diría que / cantase» (vv. 181-184). En definitiva, la pareja metafórica del «noturno pássaro» y el «papagaio» de *Peça* resulta ser el rastro de una variación metafórica de mayor riqueza que Rebelo había insertado en su diálogo como *leit-motiv* de efecto burlesco.

Una nueva modificación concierne al inicio de la segunda secuencia de la acción: *Peça* amplifica el parlamento que acompaña la salida del marido al tablado, que representa de ahora en adelante las inmediaciones de su casa. *Burla* le concedía tan sólo dos versos: «Dos horas ha que a la queda / tañieron. Yo lo he rondado» (vv. 84-85). Además de informar del tiempo de la acción (por la noche) y de sugerir el cargo de alcalde que desempeña el personaje (puesto que viene de hacer la ronda), el dístico servía para motivar la presencia del marido cerca de su casa y la consiguiente coincidencia con el galán, que aparecerá de inmediato para ofrecer a Clara la prometida serenata. El adaptador portugués ha debido de juzgar desproporcionada la relación entre la multiplicidad de las funciones y la brevedad del parlamento, y ha decidido aumentarlo, haciéndolo pasar de dos a doce versos (vv. 135-146): ello permite al actor subrayar con la repetición la referencia a la hora nocturna, sugerir con más claridad su condición de alcalde (le permite, incluso, alardear de una bravura que contrastará risiblemente con la cobardía que habrá de demostrar enseguida) y, sobre todo, le da margen para motivar de modo más convincente su presencia vigilante en el entorno de su casa, esperando aprovecharse de su cargo de alcalde para «ter ganho» (v. 146) a costa de los alborotadores nocturnos (véanse vv. 138-141).

Una vez que el enamorado adulterino ha cantado sus coplas a la ventana de la dama casada, el marido y alcalde se le acerca y le ordena que abandone el lugar. Inopinadamente, sin embargo, el galán reacciona a lo valiente y pone en ridícula huida al apocado alcalde. El adaptador portugués traduce el diálogo correspondiente con fidelidad, pero añade un par de réplicas por su cuenta:

CRESPIM Você conhece-me a mim?
 ALCAIDE Além de não conhece-lo,
 jurarei que o não vi! (vv. 183-185)

Este intercambio se integra con naturalidad en la situación dramática, justo en el momento en que, tras la pintoresca amenaza del galán («Juro por são Gil / que porei pouco em cortar-lhe / um bigode ou o nariz» — vv. 179-181), se desvanece de modo grotesco el brío inicial del alcalde. Ahora bien, si el alcalde, que es también el celoso marido de la destinataria de la serenata, hubiera reconocido al galán adulterino

en este momento, la acción habría de haber seguido a partir de aquí un curso diferente al que efectivamente sigue. Las dos réplicas añadidas en la versión portuguesa desempeñan precisamente la función de despejar toda duda sobre este punto y mejorar de tal manera la consistencia de la acción dramática.

5. Actores y caracteres

Como se ha dicho, la acción de *La burla más engrazada* se articula sobre el triángulo tópico compuesto por la dama casada, el marido y el amante. Este hecho básico no cambia en la versión portuguesa. Con todo, es precisamente en los niveles de las funciones actanciales y la caracterización de los personajes donde la versión portuguesa se muestra más audaz en la modificación del modelo: por un lado, se procede a una redistribución de los papeles dramáticos de los cónyuges; por otro, se introduce una significativa variación en el retrato del pretendiente adulterino.

En relación con el primer punto, la versión portuguesa amplía y precisa el papel de la mujer. En el texto de Rebelo, su papel termina tras la serenata del sacristán (v. 137). Se retira de la ventana, según dice, para distraer al marido, al que acaba de sentir entrar en la casa. Al mismo tiempo, pide al sacristán que espere en la calle, asegurándole que regresará a su puesto, y no sólo eso, sino también que le hará subir a sus brazos «con industria sutil» (v. 131). Sin embargo, Clara no volverá a aparecer en escena. Para sorpresa de los espectadores, será el marido quien, haciéndose pasar por ella, se asome a la ventana a continuación para burlar y escarnecer al sacristán mujeriego. En este punto, la adaptación portuguesa se aparta del original: no será su marido, sino la propia Clara quien regrese a la ventana, descuelgue el cesto, persuade al galán para que se meta dentro, lo ices hasta una altura intermedia entre el tablado y la ventana y se retire, dejándolo suspendido.

Ni será tampoco éste el final de la actuación de la mujer en la versión portuguesa. Como sabemos, una vez que el enamorado está colgado en el cesto, el marido sale al tablado para hacer escarnio de él, cantándole una serenata burlesca como pago de la que aquél ha dedicado previamente a su esposa. La letra interpretada en la versión portuguesa no es

la misma del modelo, ni tampoco el efecto escénico que culmina el paso. Mientras en el original el sacristán responde a la intención escarnecedora de la serenata del marido emitiendo un bestial rebuzno, en la versión portuguesa el enamorado expresa su displicencia de manera más civilizada: se conforma con variar el verso final de la letrilla que se le canta y que él ha ido repitiendo, de modo que tras haberse cantado el verso «de um alcaide tão honrado», él exclama: «de um alcaide dos diabos!» (vv. 286-287). El remedo jumentil del sacristán de Rebelo tenía como respuesta la inmediata amenaza de agresión física por parte del marido; en la versión portuguesa, entre el insulto del pretendiente y el apremio del marido se intercala la intervención de la mujer, quien, asomándose de nuevo a la ventana, baña la insolencia del primero a la voz de «Água vai!» (v. 288).

La rápida secuencia conclusiva de *Burla* (21 versos: del 186 al 206) se hace más demorada en *Peça* (63 versos: del 292 al 354), en buena parte debido a la participación de la mujer. Mientras que en el texto de Rebelo el sacristán salta del cesto empujado por los palos del marido, en la versión portuguesa el enjaulado galán se resiste a saltar y pide que bajen el cesto al tablado. Así se hará, en efecto, y será la mujer quien, de nuevo asomada a lo alto, se encargará de descolgarlo, si bien de manera harto más brusca de la que su amante habría deseado.

Por último, Clara saldrá al tablado en el momento de la despedida. Por un lado, se cumple así la convención, contravenida en el modelo, de que todos los actores que han participado en la representación se reúnan al final en el escenario. Por otro, su salida viene a confirmar el tono y sentido del entremés, matizadamente diferentes a los del original: aunque no consigue evitar que su marido despida al enamorado con «quatro cintaraços» (v. 354), sí logra suavizar el rigor de la pena anunciada por el alcalde («ser / aqui logo tratado» — vv. 337-338)⁸, aduciendo que, como castigo de la falta del galán es suficiente la burla que ha padecido, burla que, como se cuida de recordar, ha sido obra suya.

Pero, como anticipábamos, no se trata sólo de una ampliación del papel. El adaptador portugués está interesado en precisar la actitud y hacer visibles los motivos de la dama, que el original castellano de-

⁸ La actitud de este personaje se relaciona, en principio, con «la manía sanguinaria de los alcaldes» cómicos del teatro del siglo xvii, según la denominación de Martínez López (1997: 25).

jaba en la sombra. Así, según veíamos, la versión portuguesa le concede un monólogo que cierra el primer cuadro y que no existe en el modelo (vv. 127-134). En él se revela el ánimo lúdico con el que Clara afronta la pretensión del galán, «louco» que le proporciona la ocasión de divertirse con «o que canta» y también la de «fazer zombaria» (vv. 127-129).

En consecuencia, cuando llega la noche y acude a cantar a su ventana, el espectador de Rebelo no sabe que el galán está siendo víctima de la doblez de la mujer, mientras que el de la versión portuguesa está sobre aviso. El espectador de Rebelo puede temerlo a partir de la sospechosa despedida de la dama, cuando se retira de la ventana para ocuparse del marido que, según dice, acaba de entrar en la casa, con la promesa de regresar a lo alto y hacer llegar al sacristán hasta sus brazos. Asegura la dama entonces:

Pues con industria sutil
te haré subir a mis brazos,
tan seguro volatín
que en el aire
(*aparte*) no lo digo
veas
(*aparte*) no lo he de decir
que en las burlas soy mujer
y no lo puedo encubrir. (vv. 132-137)

El sacristán, confiado, entiende que la víctima de la burla a la que Clara se refiere será su marido, pero los apartes advierten al auditorio de que tal vez Clara esté engañando al sacristán con la verdad, y de que es posible que tampoco él esté a salvo de su disposición para la burla, una disposición que la dama revela por primera y única vez ahora, de modo abrupto e inesperado. Los últimos versos de Clara son, por tanto, un enigma, que sólo podremos resolver a la luz del devenir ulterior de la acción. Como hemos recordado ya, la dama no participa más en ella: será su marido quien, suplantando su personalidad, desenmascare al sacristán y ejecute la burla. Puede haber ocurrido que la dama haya fracasado en su plan de distraer al marido, o puede haber ocurrido (más probablemente, y así parece haberlo entendido el adaptador portugués) que la dama haya puesto al galán a merced de su cónyuge, e incluso que le haya sugerido la treta del cesto. En cualquier caso, el espectador se

ve obligado a conjeturar para establecer una vinculación comprensible entre los acontecimientos y los papeles desempeñados en ellos por el marido y la mujer. En la versión portuguesa, por el contrario, no hay necesidad alguna de conjetura: desde el monólogo añadido al término del cuadro introductorio se sabe de la intención burlona de la casada para con el pretendiente; la posición ridícula de éste y su condición de víctima potencial están claras a partir de ese momento y la enigmática insinuación de los versos que acabamos de citar deja de ser necesaria, de manera que, en línea con el gusto del adaptador por la nitidez y la coherencia, es eliminada.

En contraste con su modelo, la Clara lusohablante prolongará alegremente su participación en la burla y el escarnio del amante: bañando sus plumas de gallo a la voz de «Água vai!» y soltando la cuerda para que el cesto se desplome de golpe sobre el tablado. De nuevo en contraste con su modelo, saldrá al escenario en el momento final, para reivindicar su responsabilidad como autora de la burla y para evitar que el marido incurra en un castigo excesivamente violento. Así pues, frente a la ambigüedad del personaje original, la Clara portuguesa hace honor a su nombre: explica desde el principio que afronta la pretensión del amante como una ocasión para divertirse (y divertirnos), disfruta de la ridícula serenata del galán y le hace víctima de una burla, que planea, ejecuta y prolonga; pero su ánimo es también claro y benigno: en lugar del castigo cruento del adúltero al que se inclina el marido y alcalde, se da por satisfecha con el escarmiento inocuo de la burla por sí misma. Aunque el entremés barroco establece que los palos pueden formar parte de la fiesta, Clara nos invita a una fiesta entremesil sin palos⁹.

Como se infiere de lo dicho, la extensión y explicitación del papel de la dama lleva aparejada la disminución correlativa de la actuación del marido, que ha de cederle el protagonismo en la secuencia de la burla y que ha de compartir con ella la autoridad para juzgar los hechos y dictaminar la sentencia y la pena en el desenlace.

El tercer vértice del triángulo actancial es encarnado por el donjuán. Sus ínfulas de poeta dan pie al concurso de lírica amorosa paródica del

⁹ El propio Rebelo, en *El ahorcado fingido*, recuerda que «o sea en baile o pancadas / todo el entremés se acaba» (vv. 173-174). Sobre las fórmulas de desenlace del género, véase Martínez López (1997: 74-76).

cuadro de introducción, del que participa la propia dama, así como a las letrillas de la serenata, replicadas más tarde por el marido. Sus ademanes de valiente producen el efecto humorístico que precede a la burla del cesto, al atemorizar y poner en fuga al alcalde, que queda por consiguiente en ridículo. Su vanidad y ufanía le impiden albergar la mínima duda sobre su éxito y le hacen incurrir en un exceso de confianza que le pone a merced de sus burladores y que prepara el efecto cómico de contraste que se produce cuando se convierte en víctima del engaño¹⁰.

Todas estas características son propias del tipo entremesil del sacristán, como puede comprobarse fácilmente sin salir de la colección de Rebelo¹¹. Y, en efecto, esa es la condición social del amante. El diálogo es inequívoco a este respecto, aunque en las acotaciones y las indicaciones de los personajes que hablan alternan las denominaciones de «sancristán» y «rufo», probablemente como consecuencia de los desconocidos avatares escénicos y textuales de la *Musa entretenida* entre los originales del dramaturgo y la edición príncipe. La versión portuguesa no altera las acciones ni el carácter del personaje (mujeriego, poetastro, pendenciero y pagado de sí mismo), pero sí evita explicitar su condición social. No sólo en las rúbricas y atribuciones de parlamentos, sino también en el diálogo se omite o sustituye con cuidado la palabra *sacristán*, prefiriendo designar al personaje mediante un nombre propio: «Crespim». De su oficio de sacristán queda sólo un rastro, en la secuencia conclusiva, cuando el marido y alcalde le amenaza con aplicar de modo perentorio la pena de muerte y el donjuán atrapado replica:

Atente, senhor, que nisso
faz um terríbele caso,
que eu tenho ordens menores
e ficará escomungado. (vv. 304-307)

¹⁰ Recordemos a este respecto su característico monólogo mientras espera el regreso de la mujer a la ventana, cuando cree tenerlo todo ganado: «Ansí que todo se allana: / yo soy de la solfa el mi, / viendo que cuando el sol baja / sirve éste para sobir» (vv. 138-141).

¹¹ La figura del sacristán reaparece en los entremeses: *Dos alcaldes y el engaño de una negra*, *Dos caras siendo una*, *El enredo más bizarro e historia verdadera*, *El zapatero de viejo y alcalde de su lugar*, *Los tres inimigos del alma* y *Los valientes más flacos*. Sobre el tipo y el subgénero entremesil que protagoniza, véase Asensio (1971: 22-24 y 145-149) y Martínez López (1997: 114-115).

Evidentemente, Crispín está haciéndose eco de las palabras del sacristán de Rebelo («Mire que tengo tonsura / y queda ucé escomulgado» — vv. 197-198). Con todo, este indicio de caracterización social no es concluyente, en la medida en que las órdenes menores no eran atributo exclusivo de los sacristanes, y sobre todo, porque se trata de un indicio aislado, un descuido que no debe hacernos perder de vista que el adaptador portugués ha borrado de manera sistemática el resto de las señales que identificaban como sacristán al conquistador ridículo¹². Resulta evidente que le mueve un propósito deliberado, que puede obedecer a diversas consideraciones estéticas, morales e ideológicas que no podremos precisar mientras desconozcamos las circunstancias de la representación a la que destinaba su trabajo, las cuales deben de haber dictado los criterios de su adaptación.

6. Puesta en escena

La ampliación del papel de la mujer, que ya hemos comentado, resulta solidaria de ciertos cambios en la escenificación de *A peça mais engraçada* respecto a la de *La burla más engrazada*. El primero y más llamativo de todos afecta a la ejecución de la burla nuclear del entremés, aquella por la que, en la oscuridad de la noche, el galán queda suspendido dentro del cesto entre la ventana y el suelo. En la *Musa entretenida*, el incidente va precedido de una instrucción bien significativa: «Sale el alcalde a la ventana, hablando como su mujer, con la voz mucho dulce» (acotación entre los vv. 141 y 142). Para sorpresa de los espectadores, que esperaban, como el sacristán, el retorno de Clara a la ventana, es el marido quien sale en su lugar, y será él el ejecutante del engaño. La adaptación portuguesa sustituye al marido por la esposa, con la consiguiente pérdida del efecto de sorpresa y la renuncia al poderoso motivo burlesco del alcalde y marido travestido. A cambio, como decíamos, la acción del entremés gana coherencia.

¹² El cuidado puesto en evitar la caracterización eclesiástica del personaje se muestra en otro detalle de la adaptación: mientras que el sacristán de Rebelo prometía paciencia a la dama aludiendo a la historia bíblica de Jacob (*Burla*, vv. 129-130), Crispim reproduce la promesa con una fórmula genérica (*Peça*, vv. 213-215).

A su vez, el hecho de que, al contrario de lo que sucede en el modelo, la mujer no haya concluido su papel sino que continúe disponible, permite enriquecer la escenificación con una dimensión espectacular nueva. Como se recordará, una vez que el galán está dentro del cesto, el marido abandona la ventana y sale al tablado. A partir de ese momento, los actores se ordenan en un eje vertical, con dos alturas: la del escenario, donde evoluciona el alcalde, y la del cesto, elevado sobre el tablado, donde se halla enjaulado el «noturno pájaro» (v. 172). La versión portuguesa prolonga este eje vertical añadiendo un tercer nivel, el de la ventana a lo alto: el enamorado de *Peça* no se halla entre la espada y la pared, pero sí entre el marido, que le amenaza desde abajo, y la mujer, que le hostiga desde arriba, lo que da lugar a efectos escénicos inexistentes en el modelo. Así, cuando el galán, a pesar de lo comprometido de su situación, se atreve todavía a maldecir al alcalde y marido, la mujer reaparece en lo alto para arrojar sobre él el contenido del servicio, no sin ironía maliciosa, destacada por la queja del enamorado:

Bota Clara da janela ãa pouca de água sobre [Crespim].

CLARA Água vai! Arrede-se,
se puder, quem vai por baixo.
CRESPIM Se puder? A[qu]e d'el-Rei,
que estou meio afogado! (vv. 288-291)

Más tarde, cuando el marido parece ceder a la exigencia del amante de que el cesto sea bajado cuidadosamente al suelo y pide para ello la colaboración de la mujer, ella vuelve a asomarse a la ventana, desata la cuerda y deja caer el cesto de golpe.

El segundo grupo de modificaciones de la escenificación introducidas por la versión portuguesa se refiere al componente musical, notablemente enriquecido. En *Burla*, el sacristán canta dos letrillas a la ventana de Clara, acompañado por una vihuela. Al son del mismo instrumento, el alcalde escarnecerá al sacristán cantándole una letrilla cuando lo tenga atrapado en el cesto. El diálogo indica que el alcalde toca la vihuela mientras canta. En el caso del sacristán, por el contrario, el diálogo no señala nada al respecto, y una acotación prevé que el instrumento sea tañido en el vestuario. Todo parece indicar que los actores (profesionales o aficionados) para los que Rebelo compuso el

entremés disponían de escasos recursos musicales. Por el contrario, el grupo de actores para el que se acomete la adaptación portuguesa contaba con dos músicos, dos especialistas que permiten extender y complicar la faceta mélica de la obra. Así, no es Crespim quien canta sus letrillas a la ventana de la dama, sino los profesionales contratados que le acompañan, quienes lo hacen al tiempo que tocan la viola (vv. 147-196). De igual modo, tampoco será el marido quien entone su letrilla al nocturno pájaro enjaulado, sino que lo harán de nuevo los músicos al son de sus instrumentos, a los que también el alcalde dice haber contratado para la ocasión (vv. 264-287). Consciente de las posibilidades que ofrecía el disponer de músicos profesionales, el adaptador portugués amplifica este último pasaje, cambiando la letra de *Burla* por otra más larga e insertando un juego paralelístico de canto y recitado, donde se suman la brillantez espectacular de la música y los efectos cómicos derivados del desaire, la rabia y la impotencia del burlador burlado.

7. Conclusión

Como anticipábamos, el entremés de Rebelo se caracteriza por la concentración y la exuberancia: en el corto espacio de 206 versos yuxtapone una serie de escenas de intensa comicidad, provocada por la brillantez estilística de la parodia poética y la intensidad de los motivos burlescos. A cambio, los actores demandan del auditorio la suspensión de su exigencia de comprensibilidad y coherencia, o bien que complete tales requisitos mediante sus propias conjeturas, supliendo de tal modo los diálogos y motivos ambiguos o elípticos. Por otra parte, el protagonismo de la figura del sacristán clasifica el entremés en un subgénero bien caracterizado, destinado en general a acompañar el auto sacramental del *Corpus Christi* y ampliamente representado en la *Musa entretenida*. Por último, el intenso tono burlesco contrasta con una coda que lo desvía de manera inesperada hacia el terreno satírico-moral: los palos que recibe el sacristán adúltero se convierten de súbito en castigo ejemplar de sus pecados, de manos de un marido que, revestido de pronto de una insospechada autoridad, invoca explí-

citamente el respeto que se debe al sacramento del matrimonio y a la institución eclesiástica¹³.

El adaptador portugués no se limita a traducir el original, sino que introduce una serie de modificaciones orientadas por criterios precisos. En primer lugar, la versión portuguesa está guiada por un afán de claridad. Este propósito se persigue tanto en el plano del lenguaje, donde se resuelven las oscuridades sintácticas y semánticas, aun sacrificando en parte los brillantes alardes métricos y estilísticos de la parodia poética, como en los planos de la trama y los caracteres, donde se suplen los motivos y actitudes de los personajes que explican la coherencia de la acción, aunque ello suponga prescindir de algún efecto escénico de poderosa eficacia burlesca, como el del marido en la ventana «hablando como su mujer, con la voz mucho dulce» (*Burla*, acotación entre los vv. 141-142) para engañar al galanteador de su esposa.

Ocurre, por lo tanto, que el propósito de reforzar la comprensibilidad de la obra conlleva cierto riesgo de empobrecimiento de su efecto cómico. El adaptador portugués ha procurado compensarlo mediante una complicación de dos elementos correspondientes a la dimensión espectacular. Nos referimos, por un lado, al componente musical (los cantos del sacristán y el alcalde son reemplazados por las interpretaciones de músicos profesionales, lo que da pie a su prolongación y enriquecimiento) y, por otro, a la disposición y el movimiento escénicos de la secuencia final (complicados y enriquecidos gracias al hecho de que el adaptador portugués no prescinde de la figura de la mujer en este tramo, sino que la hace participar en la acción hasta el desenlace).

A buen seguro, además de consideraciones de carácter literario y dramático, las dos ampliaciones que venimos comentando están relacionadas con las circunstancias de la representación. El entremés de

¹³ Otros dos entremeses de la *Musa entretenida* se cierran con una coda moralizante: *Dos caras siendo una*, a propósito del adulterio, y *Um almotacé borracho*, a propósito de la embriaguez. Como ocurre en *La burla más engrazada*, la apostilla didáctica resulta poco convincente, en la medida en que contrasta con el tono intencionalmente lúdico de la acción dramática y en que los temas de la moralización reciben un tratamiento puramente festivo en otros entremeses de la colección (la embriaguez, en *Dos sargentos bebados*; el adulterio, en *El zapatero de viejo y alcalde de su lugar*, por ejemplo). No debe olvidarse, con todo, que la *musa entremesil* de Rebello se caracteriza por cierta variedad de orientaciones: aunque prefiere las piezas puramente burlescas, no ignora las farsas de escarnio político (*Asalto de Villavieja* y *Castigos de un castellano*) ni las que convierten la chanza en reprensión satírica (*Os conselhos de um letrado* o *El engaño del alférez*).

Rebelo puede montarse con dos actores: uno haría la figura del sacristán y otro doblaría el papel, interpretando a Clara y su marido (que nunca coinciden en escena); el adaptador portugués, en cambio, debía de estar trabajando para un grupo con más recursos: contaba con tres actores, para los personajes de Crespim, Clara y el alcalde; y disponía también de una pareja de músicos profesionales, para las escenas de música y canto.

Por otra parte, como decíamos, el entremés de Rebelo se adscribe a una especie bien definida, el entremés de sacristanes, y destaca por el contraste entre un tono burlesco desenfrenado a lo largo de todo su desarrollo y un remate moralizante, donde se subraya la apología de la condición sacramental del matrimonio y la censura del eclesiástico que quebranta sus obligaciones. La adaptación portuguesa modifica sensiblemente ambos aspectos. En primer lugar, retira al enamorado su condición de sacristán. A su vez, el adaptador portugués ha buscado un reequilibrio en el tono y la orientación de la obra. Por un lado, civiliza la burla: desaparecen de su versión los efectos más grotescos, de manera que el marido y alcalde no se hace pasar por su mujer en la ventana, el pretendiente no rebuzna, ni es expulsado a palos del cesto. Por otro, difumina la coda moralizante: lo sucedido no es interpretado ya como una lección sobre el respeto que los clérigos deben a la institución eclesiástica, e incluso la censura del adulterio pierde solemnidad. En efecto, la acusación contra el galán no es ya la de violar un sacramento («querer suciar [...] el matrimonio sagrado» — *Burla*, vv. 201-202), sino que se formula en términos seculares, familiares, y hasta ridículos: «me querer namorar / a minha mulher, não estando / eu em casa» (*Peça*, vv. 351-353). Así pues, el sorprendente contraste de tonos del original, donde la burla sin freno del desarrollo dramático se remata con una breve, pero nítida, conclusión de moralización explícita, es reconducido hacia la unidad y el equilibrio. Se suaviza el humor grotesco y se difumina el didactismo.

El nuevo espíritu del entremés, en la versión portuguesa, coincide con el conferido a la figura que experimenta la transformación más significativa, que no es otra que Clara. La mujer casada y cortejada se convierte en la protagonista indiscutible de la obra. Ella concibe y ejecuta la burla del cesto, y la prolonga arrojando agua sobre el galán y precipitándolo al tablado. Pero su actitud es nítida desde el monólogo que la adaptación portuguesa le concede al final del primer cuadro: ni tiene intención adúltera, ni tiene intención justiciera; su propósito consiste

sólo en «ouvir o que canta» y «fazer zombaria» del «louco» de Crespim. Con toda coherencia, Clara sale al tablado en el momento final para evitar que el marido y alcalde incurra en excesos de severidad con el enamorado. A su juicio, «a peça que lhe eu fiz / em o ter dependurado / bem lhe basta por castigo» (vv. 347-349). En consonancia con este personaje y su punto de vista, el adaptador portugués armoniza la extraña disonancia del modelo castellano y unifica el tono y la orientación de la farsa, convertida en un puro pasatiempo, una simple burla benigna y desenfadada, expurgada de extremos grotescos y descargada de pretensiones (o prevenciones) docentes.

Referencias bibliográficas

- GARCÍA VALDÉS, Celsa C. (ed.) (1985). *Antología del entremés barroco*. Barcelona: Plaza y Janés.
- ASENSIO, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos.
- BERGMAN, Hannah E. (1965). *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia.
- Centro de Estudios de Teatro. *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <http://www.cet-e-seiscentos.com> [10/09/2015].
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed. y estudio preliminar) (1911). *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (2 vols.). Madrid: Bailly-Bailliére.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, M^a José (1997). *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: PUM.
- RUIZ, Juan [Arcipreste de Hita] (1913). *Libro de Buen Amor*, Julio Cejador (ed.). Madrid: La Lectura (Clásicos Castellanos).
- (1974). *Libro de Buen Amor*, Jacques Joret (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).

APÉNDICE¹

Entremez da peça mais engraçada

f. 21v

Figuras:

Um Alcaide
sua mulher, Clara
Crespim
dous Músicos

¹ Transcribimos el texto de *Peça* a partir del único testimonio conocido: la copia manuscrita contenida en los ff. 21v-24 del volumen de signatura CF-D-6-22 del Instituto de Carolina Michaëlis de Vasconcelos de la Universidad de Coímbra. Seguimos las normas de edición del Centro de Estudos de Teatro de la Universidad de Lisboa, accesibles en la dirección electrónica <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-pecas/724-nomas-de-transcricao>, así como en los prólogos de los libros publicados en la colección *Biblioteca de Autores Portugueses* de la Imprensa Nacional – Casa da Moeda. En consecuencia, aplicamos una modernización gráfica respetuosa con el estado de la lengua portuguesa en la época de la composición del texto. Así, en el campo del vocalismo, sólo se modernizan los siguientes aspectos: la *y* semivocal o semiconsonántica se transcribe como *i* (*say* > *sai*, *crístays* > *crístais*, *sayas* > *saías*, *arroyos* > *arrotos*), la *o* semivocálica se transcribe como *u* (*agoa* > *água*), la representación gráfica de las vocales y diptongos nasales se normaliza (*tã* > *tão*, *hũ* > *um*). En el dominio del consonantismo, se simplifican las consonantes dobles (*bella* > *bela*), se normaliza la representación gráfica de las sibilantes (*pessa* > *peça*, *fermoza* > *fermosa*, *perfeysaõ* > *perfeição*, *narix* > *nariz*) y se regulariza el uso de la *h*. Se desarrollan las abreviaturas, se separan las palabras, se emplea la tilde y se puntúa según la norma actual. Imitamos los mismos modelos en lo relativo a la disposición del texto y sus diferentes componentes: diálogo, acotaciones, nombres de los personajes que hablan, números de versos y de folios. Sólo nos apartamos de tales usos al añadir llamadas para las notas. Éstas, por su parte, se limitan a apuntar problemas de crítica textual y a señalar formas verbales arcaicas y castellanizantes.

Sai Crespim e Clara.

CRESPIM Clara, por clara és tão bela,
que não posso distinguir,
quando te vejo luzir,
se és, Clara, algũa estrela.
Em cuja fermosa cara 5
vejo tanta perfeição,
que antes de me vir à mão
intendo me saias cara.²
Porque a tua natureza
é tão fermosa e luzida, 10
que não vi na minha vida
perfeição com tal beleza.
E por seres tão fermosa
e sobre tudo galharda,
estás por mais ingraçada³ 15
fazendo injúria à rosa.
Por clara, a tua brancura
ao sol faz escurecer,
só para se poder ver,
Clara, a tua fermosura. 20
E deixando a mesma neve
derretida com teus raios,
se desfaz entre desmaios
em um regato mui breve.
Se intentas levantar-te 25
em grau mais superior,
conheço em teu rigor
que pertendes remontar-te.
A neve, o sol e as estrelas,
jamins, boninas e rosas 30
não luzem, nem são airosas,

² *intendo*: por *entendo*.

³ *ingraçada*: por *engraçada*.

porque tu as atropelas.
E porque és tão bela aurora
e sais com tantos disvelos,⁴
que além de causares zelos 35
todo o mundo te namora,
os arroios e os cristais,
vendo-te luzir a ti,
estão murmurando entre si
que não querem luzir mais. 40
E assim astros e flores,
vendo que és tão linda, Clara,
à vista da tua cara
te estão cantando louvores.
CLARA A tanto encarecimento 45
devo só com estes braços
unir com amantes laços
quem tem tal entendimento.
E deste amor que te tenho,
em que me sinto abrasar, 50 f. 22
só para mais me queimar
a ser mariposa venho.
Dizer venho em breve assunto
o que meu amor te estima,
que não quero por inima⁵ 55
dizer que te quero muito.
CRESPIM Pois se licença me dás,
um retrato te farei.
CLARA Que és poeta mui bem sei.
CRESPIM A teu louvor ouvirás. 60
CLARA Para tudo tens licença.
CRESPIM Tem-ma dado teu amor.
CLARA Só por ver o teu primor
te não nego a licença.
CRESPIM Em duas conchas de neve, as mais belas, 65

⁴ *disvelos*: por *desvelos*.

⁵ *inima*: por *enigma*.

ũa pérola se achou em cada ãa,
e tão brilhantes de noute, que a lua
entre nuvens se esconde por não velas.
Admiradas ficaram as estrelas
e não faltou quem dissesse que nenhũa 70
se deixasse de eclipsar ãa por ãa,
porque as viram mudar a todas elas.
Sabes que conchas são, Clara querida,
as que luzem, e as estrelas rebuçaram,
fazendo-lhe apartar as luzes delas? 75
Pois são teus olhos, bela homecida,⁶
que eles as conchas são que fabricaram
com pérola que eclipsaram as estrelas.

CLARA Se tão alta me pusestes,
obrigação é forçosa 80
pagarte com ãa glosa
o soneto que fizestes.

CRESPIM Pois que queres?

CLARA Mote.⁷

CRESPIM Pois tu também verseficas?⁸

CLARA Não sei faltar às políticas. 85

CRESPIM Pois isto vai desta sorte.

CLARA Vá, e não seja comprido.

CRESPIM Curto o quero fazer.

CLARA Acaba de o dizer.

CRESPIM Crespim, Clara e Cupido. 90

CLARA Faz o Amor quando é maior
os amantes transformar-se
tanto que a divisar-se
não chega o mesmo Amor;
lógre-se pois de superior 95
nosso amor, belo querido,
em título repetido,

⁶ *homecida*: por *homicida*.

⁷ Verso hipométrico.

⁸ *verseficas*: por *versificas*.

- pois de sorte nos unimos
que a mesma cousa a ser vimos
Crespim, Clara e Cupido. 100
- CRESPIM Com tanta graça e primor
glosaste e com tal concerto,
que posso dizer, e é certo,
que não vi cousa melhor.
- CLARA Crespim, com tanto gabar 105
me deixas tanto obrigada,
que sem ser de ti amada,
em que me pês, te hei-de amar.
- CRESPIM Para ò teu amor pagar 110
dívida que é tão devida,
hei-de cantar-te esta noute
por meu gosto ùa letrinha.
Tu hás-de me dar licença
a que meu amor te diga f. 22v
entre passos de garganta 115
o quanto por ti sospira,⁹
e hás-de me fazer mercê
quando eu for, de vir ouvi-la,
porque é dedicada a ti.
- CLARA Como fénix, que entre cinzas 120
renace quando se morre
porque outra vez ressucita,¹⁰
sairei alegre a ouvir-te.
- CRESPIM Por tão grande amor, me vivas 125
tanto como te desejo,
renascendo sempre em ditas.

Vai-se.

⁹ *sospira*: *sospiro* en el manuscrito. Cf. asonancia.

¹⁰ *ressucita*: por *ressuscita*.

CLARA Só por ouvir o que canta
ou por fazer zombaria
deste louco, quero agora
lograr parte desta dita; 130
mas se acaso meu marido
o encontrar, sou perdida,
porque deu em ser zeloso
e sinto algũa ruína.

Vai-se, e sai o Alcaide rebuçado, de noute.

ALCAIDE Duas horas há que estou 135
a ãa esquina encostado,
a fim de ver se por aqui
topo uns certos velhacos
que andam cantando de noute
e andam amotinando 140
toda a terra; mas se os colho,
hão-de mo pagar bem caro.
Aqui os quero esperar,
que se acaso não me engano,
por aqui os vejo vir 145
e esta noite hei-de ter ganho.

Sai Crespim com os músicos como de noute.

CRESPIM Parece que a esta parte
sinto gente; porém vamos,
que, em que seja a justiça,
hei-de pôr tudo em um trapo. 150
[MÚSICO] 1.º Há-de ser aqui a música?
CRESPIM Aqui é onde vos trago.
[MÚSICO] 2.º Pois tratemos de cantar
e ir a viola tocando,

Tempera.

porque será perder tempo 155
quanto mais nos dilatarmos.

Toca.

ALCAIDE Um instrumento se toca
à minha porta! Há tal caso?
Acauso será por Clara?¹¹
Mas o que cantam ouçamos. 160

Cantam.

MÚSICOS Clara, mais fermosa e clara
que a luz clara do sol,
faze tu, Clara, que sejas
claro sinal do amor.

Temper[am].

ALCAIDE Segundo a letra que cantam, 165
este que a letra compôs
deve ser amigo de ovos,
pois tanta clara cantou.

Cantam.

[MÚSICOS] Desperta, prenda querida,
pois que só por vosso amor 170
às claras estou mostrando
o quanto gemo por vos.
ALCAIDE Ora isto não se atura!¹²
Quem está aqui cantando,
saia-se logo daqui! 175

¹¹ *Acauso*: por *Acaso*.

¹² Este verso debería ir seguido por otro asonantado, bien en -ó, o bien en -í.

CRESPIM	Saia-se? O quem o manda? Que eu não quero sair.	f. 23
ALCALDE	Pois esteja logo preso.	
CRESPIM	Preso? Juro por são Gil que porei pouco em cortar-lhe um bigode ou o nariz.	180
ALCAIDE	Um bigode?	
CRESPIM	Sim, um bigode. Você conhece-me a mim?	
ALCAIDE	Além de não conhecê-lo, jurarei que o não vi! ¹³	185
CRESPIM	Vá-se logo, eia, daqui!	
ALCAIDE	Senhor, sim, eu irei, senhor barbeiro cicatriz, ¹⁴ e lhe prometo, senhor, de não tornar mais aqui.	190

Vai-se.

CRESPIM	Com poucas rezões que dei depressa o fiz fugir.	
[MÚSICO] 2.º	Õa vez que já cantámos, licença nos permiti para que daqui saíamos.	195
CRESPIM	Não vos pertendo impedir.	

Vam-se os Músicos e sai Clara a ùa janela.

CLARA	Crespim, mais agradecida estou dêz que vos ouvi, porque a letra foi galharda.	
CRESPIM	Chegaste-la a ouvir?	200

¹³ Parece faltar un verso, suelto, después de éste.

¹⁴ Verso hipermétrico. La enmienda de *senhor* en *sô* restauraría el metro. La forma *sô* sale más abajo, en el v. 273, y se corresponde mejor con la literalidad del modelo: «sor barbeiro cicatriz» (*Burla*, v. 117).

- CLARA Cheguei, e era tão bela
que te afirmo, Crespim,
que nunca na minha vida
cantastes como aqui.
Encantada me deixastes. 205
- CRESPIM Tu me hás encantado a mi.
- CLARA Parece que sinto passos.
Esperai um pouco aí,
que se for o meu marido,
um enredo quero urdir 210
para que se vá embora
e nos não empida aqui.¹⁵
- CRESPIM Aqui prometo esperar
em que foram mais de mil
anos, que nunca faltei 215
ao que sabeis-me pedir.
- CLARA Pois espera, que eu logo venho.
Com ãa industria subtil
subirás aos meus braços
e, sem seres borlantium,¹⁶ 220
pelo ar te hei-de trazer,
para chegar a possuir
o que meu amor te deve,
por ãa traça subtil.

Vai-se.

- CRESPIM Em que espere tempo largo, 225
serei dessa solfa o mi
e, vindo o sol para baixo,
serei lá para subir.

Sai Clara na janela.

¹⁵ *empida*: por *impeça*.

¹⁶ *borlantium*: por *volantium*.

- CLARA A traça bem feita a tenho.
Estais aí, meu Crespim? 230
- CRESPIM Aqui estou, Clara querida.
- CLARA Pois ouvi-me e reparai
no que vos digo, e dizei-me
se alguém convosco está
- CRESPIM Comigo não vem ninguém.¹⁷ 235
- CLARA Pois se estais só, ouvi.
- CRESPIM Atendo ao que perguntais. f. 23v

Bota Clara um cesto por ãa corda.

- CLARA Tratai de vos ir metendo
nesse cesto que aí vai,
que eu de cá irei puxando 240
porque mais breve venhais.
Vinde sem teres receio,
que o meu homem já lá vai.
- CRESPIM Já dentro no cesto estou.

Mete-se dentro no cesto. Ela o insa.¹⁸

- Mui bem podes ir puxando. 245
- CLARA Isso a meu cargo tomo.

Puxa.

Ai triste de ti, coitado,
que ficas à dependura¹⁹
exposto a tantos danos.

Deixa-o pendurado no ar e se vai.

¹⁷ Parece faltar un verso, asonantado en -á, después de éste.

¹⁸ *insa*: ¿por *iça*?

¹⁹ *à dependura*: el manuscrito trae *dependurado*. Cf. asonancia y v. 259.

CRESPIM Puxa, Clara, mais acima, 250
que por chegar a esses braços
cada instante é um siglo,²⁰
cada momento um letargo.
Ouves, Clara? Não respondes?
Ai, que me vejo enganado! 255
Dependurado me deixas?
Ai, Clara, que vejo claro²¹
que por zombares de mim
me deixas dependurado.²²
Porém quero-me calar, 260
que se acaso não me engano,
aqui junto a esta esquina
parece que sinto passos.

Sai o Alcaide e os Músicos com viola.

ALCAIDE Hoje pertendo pagar 265
a este noturno pássaro²³
com ãa letra as que tem
à minha porta cantado.
Aqui há-de ser a música;
ide, amigos, tocando,
que isto que fazeis por mim 270
há-de vos ser mui bem pago.
CRESPIM Onde irá este festejo?

Temper[am].

ALCAIDE A você vai, sô fidalgo.
Aplique bem os ouvidos

²⁰ *siglo*: por *século*.

²¹ *Ai, Clara, que vejo claro*: el manuscrito trae *Ai, que claro vejo, Clara*. Cf. asonancia.

²² *dependurado*: el manuscrito trae *à dependura*. Cf. asonancia y v. 248.

²³ *noturno*: por *nocturno*.

Toc[am].

em quanto se vai cantando. 275

Cantam.

[MÚSICOS] Metido dentro em um cesto
está Crespim dependurado,
donde pagará seus erros
a poder de puros tratos.
CRESPIM Ai, que aqui acabo a vida! 280

Cantam.

[MÚSICOS] Ai, que aqui acaba a vida
só porque foi confiado.
CRESPIM Só porque fui confiado
em namorar a mulher.

Cantam.

[MÚSICOS] Em namorar a mulher 285
de um alcaide tão honrado.
CRESPIM De um alcaide dos diabos!

Bota Clara da janela ùa pouca de água sobre [o cesto].

CLARA Água vai! Arrede-se,
se puder, quem vai por baixo.²⁴
CRESPIM Se puder! Aque d'el-Rei;²⁵ 290
que estou meio afogado!
ALCAIDE Pois veja que morte quer;
que se a não quer de trago,
há-de leva-la de pulo,
saltando d'aí abaixo. 295

²⁴ *Água vai! Arrede-se, / se puder, quem vai por baixo:* el manuscrito trae *Água vai! Quem vai por baixo / arrede-se se puder.* Cf. asonancia.

²⁵ *Aque:* en el original *ae.*

CRESPIM	Qualquer dessas é bem má e não me sinto com ânimo de saltar sem que me deçam ²⁶ primeiro o cesto abaixo.	f. 24
ALCAIDE	Isso logo se fará, mas porém creia, velhaco, que o hei-de interrar aqui ²⁷ pelo que tenho de honrado.	300
CRESPIM	Atente, senhor, que nisso faz um terríbele caso, ²⁸ que eu tenho ordens menores ²⁹ e ficará escomungado. ³⁰	305
ALCAIDE	Pois para que me pagueis o que me fizeste, magano, quero que deçais do cesto, ³¹ que tendo-vos cá em baixo, sabereis a quem querias pregar a peça, madraço. Que lhe juro, por são Gil, que porei pouco em cortar-lhe um bigode ou o nariz.	310 315
CRESPIM	Um bigode?	
ALCAIDE	Sim, um bigode! Ou, Clara, olá!	

Sai Clara à janela.

CLARA	Quem me chama? ³²	
ALCAIDE	Tratai de ir desatando lá por dentro essa corda	320

²⁶ *deçam*: por *desçam*.

²⁷ *interrar*: por *enterrar*.

²⁸ *terríbele*: por *terrível*.

²⁹ *ordens*: por *ordens*.

³⁰ *escomungado*: por *excomungado*.

³¹ *deçais*: por *desçais*.

³² *Clara*: el manuscrito trae *Clara, Clara*. Cf. métrica.

- para que esse papagaio
deça lá dessa janela,³³
que o quero ver cá em baixo.
- CLARA Farei o que me mandais
e quero ir desatá-lo. 325
- CRESPIM³⁴ Ou, Clara, como amiguinha,
que me deças muito passo!³⁵
A corda já vai bulindo.
Arrumen-se lá de baixo,
que não embarre por elles, 330
senhores, o alampadairo.³⁶
- [MÚSICO] 1.º Ah, triste de ti, Crespim,
o amor deu-te mau pago.
- [MÚSICO] 2.º Ele namorava Clara;
foi-lhe mui bem empregado. 335
- ALCAIDE Vá saindo para fora,³⁷
que por meu gosto há-de ser
aqui logo tratado.
- CRESPIM Isso não é de justiça,
nem se permite dar tratos 340
a um delinquente que
esteve já enforcado,
porque um só não pode
merecer dois castigos.

Sai Clara.

- CLARA Aquietai-vos,
marido, e não queirais 345
ser com Crespim tão ingrato,
porque a peça que lhe eu fiz
em o ter dependurado
bem lhe basta por castigo.

³³ *deça*: por *desça*.

³⁴ *Crespim*: el manuscrito trae *Clara*.

³⁵ *deças*: por *desças*.

³⁶ *alampadairo*: por *alampadário*.

³⁷ Falta un verso con la asonancia -ao después de éste.

Edição

Centro de Estudos de Teatro

Concepção editorial e gráfica

José Camões

José Pedro Sousa

Data de impressão

Novembro de 2016

Papel

Oliwhite 300 g

Munken pocket 80 g

Caracteres

Minion Pro

Fotocomposição e Paginação

Carlos Sousa [www.bookpaper.pt]

Pré-impressão e impressão

Bookpaper, L.^{da} [www.bookpaper.pt]

Tiragem

250 exemplares

ISBN

978-989-20-6642-4

Depósito legal

417 315/16



Centro
de Estudos
de Teatro

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA