



Paulo Jorge Pires Barata Pereira Vicente

IRRUPÇÃO E DISRUPÇÃO NO TEATRO BREVE DE CERVANTES: MODALIDADES METATEATRAIS NOS *OCHO ENTREMESES*

Tese de doutoramento em Culturas e Literaturas Modernas, orientada pelo Doutor António Apolinário Caetano da Silva Lourenço,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CAPA: Diego Velázquez, *El triunfo de Baco* (pormenor), 1629 (óleo sobre tela).

Faculdade de Letras

IRRUPÇÃO E DISRUPÇÃO NO
TEATRO BREVE DE CERVANTES:
MODALIDADES METATEATRAIS
NOS *OCHO ENTREMESSES*

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	Irrupção e disrupção no teatro breve de Cervantes: modalidades metateatrais nos <i>Ocho entremeses</i>
Autor	Paulo Jorge Pires Barata Pereira Vicente
Orientador/a	António Apolinário Caetano da Silva Lourenço
Identificação do Curso	Doutoramento em Culturas e Literaturas Modernas
Área científica	Culturas e Literaturas
Data	2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

À Maria,

Por todas as viagens que fizemos
(e faremos) por Espanha

Agradecimentos

Ao professor António Apolinário Lourenço,
pela sua generosidade e orientação.

A Alfredo Baras Escolá,
pelos esclarecimentos prestados.

A Tânia Simões,
pela excelência da sua tradução.

RESUMO

A finalidade desta investigação é tornar visível a presença de mecanismos metateatrais nos *Ocho entremeses* de Cervantes, partindo dos conceitos de *irrupção* e *disrupção*.

A utilização intensiva e diversificada de tais processos configura não apenas um gesto celebrativo face ao legado de Lope de Rueda, que albergava já diversos mecanismos desbordantes e de ordem tautológica, como um exercício de experimentação e de grande versatilidade técnica. Por outro lado, a centralidade e o caráter reiterado que tais procedimentos adquirem no contexto dos entremezes cervantinos traduz uma atitude simultaneamente defensiva e suspicaz face à crescente espetacularização que, no decurso dos séculos XVI e XVII, se ia adentrando no espaço público e nas práticas sociais de vários países europeus. Ao denunciar abertamente a endentação ilusória que movia o seu teatro breve, o dramaturgo estava na verdade a demarcá-lo ontologicamente de um mundo que promovia a encenação dos mais elementares gestos quotidianos, enovelando vida e representação. Esta opção do autor, mais do que um rasgo narcísico, instila no teatro uma função autorreguladora e o dever se reexaminar a cada passo, já que, sem se pôr em causa, correria o risco de ficar diluído na equação que o equiparava à vida.

Instrumento revelador e multifuncional, o metateatro detém ainda um papel crucial na reconstituição da poética dramática cervantina, em particular no que toca estatuto do espectador. Esse esforço deliberado em denunciar os códigos e as engrenagens que operam sob o drama parece indiciar a firme convicção de que a plateia deve ser envolvida ativamente no espetáculo teatral e, em virtude disso, resgatada da letargia crítica a que fora votada, tanto pelos férreos ditames da estética clássica como pelos excessos da *comedia nueva*. Nessa medida, a dramaturgia cervantina radica claramente nos conceitos de *distanciamento* e de *estranhamento*, antecipando práticas teatrais que viriam a ser postuladas no século XX, em particular por Bertolt Brecht.

Ostentando uma pulsão manifestamente invasiva e desorganizadora, as personagens que povoam os entremezes geram frequentes situações disruptivas que, polarizadas entre o caos e o estatismo, tendem a descentrar o drama, tornando-o bastante instável. O desenlace que observamos na maioria destas peças breves não representa, pois, um desfecho natural dos acontecimentos, mas um diferimento ou uma

suspensão deliberativa, condenando as personagens e os espetadores à indeterminação ou ao retardamento. Espaço cáustico e mutilante, o teatro breve de Cervantes é fraguado nesta incapacidade de resolver os conflitos que ele mesmo promove, preferindo cauterizá-los através da dissonância festiva que encerra a maioria dos entremeses.

Transgredindo frequentemente o papel que lhes foi adjudicado pelo dramaturgo, as personagens não hesitam ainda em exibir a sua vocação cénica (enquanto *atores* ou *metteurs-en-scène*), instaurando uma forte carga teatral no entrecho, que pode traduzir-se na reconfiguração do espaço dramático (repartido entre *mirantes* e *mirados*) ou na consumação de um embuste, recordando-nos assim que também nós somos signatários de um pacto ficcional e, nessa qualidade, espetadores de uma ilusão.

Nos *Entremeses*, a rememoração desse acordo assume um conjunto muito alargado de formas, que podem substanciar-se na autoconsciência ficcional das personagens (*eu*), nas interpelações dirigidas ao leitor ou ao espetador (*tu*), na alusão a referentes e a figuras pertencentes à realidade (*ele/a*) ou na menção ao próprio pacto ficcional (*isto*). Sustentado nessa diversidade de procedimentos, o teatro breve de Cervantes assume declaradamente o seu carácter instável e repentista, marcado por inesperadas deflagrações que deslocam os limites do enredo para lá das expectativas inscritas em cada um dos oito títulos.

Em todos eles, encontraremos formas disruptivas que tendem a ser desbordantes e reciprocamente invasivas, podendo ser enquadradas em três níveis: ficcional, que é, por excelência, o espaço das personagens; espetacular, atinente aos agentes que direta ou indiretamente participam no espetáculo teatral (dramaturgo, profissionais do teatro e espetadores); real, cujos referentes se situam no mundo externo. Cada um destes domínios, além de permeável à pressão exercida pelos patamares adjacentes, outorga liberdade de transferência às modalidades sob a sua alçada, consentindo que estas transponham os seus umbrais e cumpram também a sua vocação invasiva, o que confere grande fluidez e força disruptiva aos processos metateatrais inscritos em cada um dos *Ocho entremeses*.

ABSTRACT

The purpose of this research is to bring to light the presence of metatheatrical mechanisms in Cervantes' *Ocho entremeses*, based on the concepts of *irruption* and *disruption*.

The intensive and varied use of such processes comprises not only a celebrative token vis-à-vis the legacy of Lope de Rueda, which already harboured several boundless, tautological mechanisms, but also an exercise in experimentation and of great technical versatility. On the other hand, the centrality and reiterated nature that those procedures acquire within the context of the Cervantine interludes depicts an attitude that is simultaneously defensive and suspicious in view of the growing use of spectacularization, which, during the 16th and 17th centuries, permeated into the public arena and into social practices in various European countries. By openly exposing this illusory engagement, the vector of his short plays, the playwright was actually ethically demarcating them from a world that promoted the staging of the most elementary daily gestures, mingling life and acting. By making this choice, which is more than a narcissistic outburst, the author is instilling a self-regulating function into the theatre as well as the duty to re-examine itself with every step, as without questioning itself, it would run the risk of becoming diluted in the equation that paralleled it to life.

Metatheatre is a revealing and multi-functional instrument that also plays a crucial part in re-building Cervantine dramatic poetics, especially with regard to the role of the spectator. This deliberate effort to expose the underlying codes and drivers of the drama seems to indicate the firm conviction that the audience must be actively involved in the theatrical show and, as such, torn from the critical lethargy to which it was assigned, both by the strict dictates of classical aesthetics and by the excesses of *comedia nueva*. As such, Cervantine drama is clearly founded on the concepts of *alienation* and *estrangement*, anticipating theatrical practices that would be postulated in the 20th century, especially by Bertolt Brecht.

Displaying an obviously invasive and disorderly impetus, the characters that inhabit the interludes frequently cause disruptive situations, which, when polarised between chaos and quiescence, tend to de-centralise the drama, making it quite unstable. The ending we observe in the majority of these short plays does not, therefore, represent a natural outcome of the events, but a deferral or a deliberate suspension, condemning the characters and spectators to uncertainty or deferment. Cervantes' short plays are a

caustic, mutilating space, forged in this inability to resolve the disputes he himself promotes, preferring to cauterise them through the festive dissonance that closes the majority of the interludes.

Often surpassing the roles allocated to them by the playwright, the characters also do not hesitate to exhibit their stage vocation (as *players* or *metteurs-en-scène*), introducing a strong theatrical sense into the storyline, which can be seen as the reconfiguration of the dramatic space (divided between *mirantes* and *mirados*) or in the consummation of a deception, reminding us that we too are the signatories of a fictional pact and, as such, spectators of an illusion.

In the *Entremeses*, recollection of that covenant takes on a very wide variety of forms, which can materialise in the fictional self-consciousness of the characters (*I*), in approaches to the reader or spectator (*you*), in the allusion to references and figures that are part of reality (*he/she*) or in a mention of the fictional pact itself (*this*). Based on that variety of procedures, Cervantes' short plays openly assume an instable and improvised nature, marked by unexpected outbursts which move the boundaries of the plot beyond the expectations inscribed in each of the eight titles.

We can find disruptive forms in all of them, which tend to be boundless and reciprocally invasive, and may be classified into three levels: fictional/dramatic, the place for characters *par excellence*; creative/spectacular, regarding the players who directly or indirectly participate in the theatrical show (playwright, stage professionals and spectators); real, whose references are found in the outside world. Besides being permeable to the pressure exerted by the adjoining levels, each of these fields bestows freedom of transfer to the modalities under their remit, allowing them to cross their thresholds and also to fulfil their invasive vocation, which provides great fluidity and disruptive strength to the metatheatrical processes inscribed in each of the *Ocho entremeses*.

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACT	9
ÍNDICE	13
INTRODUÇÃO	17
PARTE I — ENTRE O TEATRO E O METATEATRO	
1. Pacto ficcional	25
2. Metateatro	35
2.1. Perspetivas	35
2.2. Cartaz e parede	39
2.3. Modalidades	47
2.4. Teatro dentro do teatro	53
2.5. Mecanismos autogerativos/autoextensivos	59
2.6. Mecanismos autofágicos	74
2.7. Entre dois séculos	79
3. Origem e evolução do entremez	101
3.1. Dos primórdios a Lope de Rueda	101
3.2. Tradição e inovação em Cervantes.....	108
3.3. O entremez face à <i>comedia</i>	114
PARTE II — OCHO ENTREMESES	
1. <i>Lo que pasa apriesa y se disimula</i>	116
2. Pressupostos	119
3. Fatores de indução metateatral	123
4. Nível ficcional	135
4.1. Relação intertextual	135
4.2. Reflexões ou digressões acerca da arte dramática/teatral	154
4.3. Referência ao cânone estético-dramático	159
4.4. Peça dentro da peça	170
4.5. Ensaio dentro da peça	176

4.6.	Espetáculo dentro da peça	182
4.7.	Cerimónia dentro da peça	192
4.8.	Desempenho de um <i>papel</i> dentro da representação	203
4.9.	Reconhecimento ou anagnórise	219
4.10.	Presença de agentes teatrais em cena	238
4.11.	Referência a dramaturgos, encenadores ou atores	249
4.12.	Referência a factos vivenciados pelo dramaturgo, pelo encenador ou por atores	255
4.13.	Gestão da fábula por via de um narrador (que pode intervir na trama)	267
4.14.	Autonomização das personagens face ao autor	272
4.15.	Desfecho não convencional (duplo, aparente, com recurso ao deus <i>ex machina</i> ...)	278
4.16.	Autoconsciência dramática	291
4.17.	Mecanismos autogerativos/autoextensivos	293
4.18.	Mecanismos autofágicos	298
4.19.	Referência a pessoas, locais ou factos contemporâneos (pertencentes ao domínio público ou privado), conhecidos por uma vasta maioria de leitores e/ou espetadores	300
4.20.	Dificuldade em destrinçar a realidade (da peça enquadrante) da ilusão (produzida pela peça enquadrada)	320
5.	Nível espetacular	325
5.1.	Palco simultâneo	325
5.2.	Teatro dentro do teatro	327
5.3.	<i>Mise en abyme</i>	342
5.4.	Partição do espaço cénico (sustentada por uma divisão entre observadores e observados)	350
5.5.	Interferência (visual ou sonora) por parte de um espectador em relação a outro(s)	358
5.6.	Prólogos, interpelações dirigidas à assistência, invasão (pelas personagens) do espaço destinado ao público, apartes, monólogos, solilóquios, canções, intervenções do coro, intervalos, epílogos, entre outras formas	363

6. Nível real	376
6.1. <i>Theatrum mundi</i>	376
6.2. Interferência da peça enquadrada na ação da enquadrante	377
6.3. Ruído exterior, <i>lapsus memoriae</i> , falha ou avaria no equipamento, enganos por parte da equipa técnica, etc.	377
6.4. Teatro de rua	381
6.5. Representações adaptadas a um cenário ou a acontecimentos reais e pré-existentes	382
6.6. Teatralidade inerente à vida pública	383
6.7. Encenações criadas pelo poder civil, político, religioso ou mediático (paradas, desfiles, tomadas de posse, discursos, festas, bailes, cerimónias religiosas, entre outros)	384
CONCLUSÃO	385
DOCUMENTO ANEXO	389
BIBLIOGRAFIA	391

INTRODUÇÃO

O leitor que contactar pela primeira vez com *Ocho entremeses* não deixará de constatar que a ação destas pequenas peças, editadas juntamente com as *comedias*, está repleta de acontecimentos inesperados, entradas imprevistas e regressos inopinados. Ostentando uma pulsão manifestamente invasiva e desordenadora, as personagens dos entremezes geram reiteradas situações que tendem a criar desequilíbrios significativos na progressão do drama. Uma tal instabilidade, pautada pelo repentismo e pela descontinuidade, contribui tanto para o descentramento temático das peças, cujo entrecho se alheia facilmente das expectativas enunciadas em cada um dos títulos, como concorre para o seu entorpecimento, frustrando a tomada de decisões ou o cumprimento de escolhas.

Esta é, portanto, uma dramaturgia do incidente, propiciadora de conflitos que ficam por resolver dentro dos seus próprios limites. Na maior parte dos casos, o término destes entremezes não constitui um desfecho natural dos acontecimentos, mas apenas a protelação dos dilemas, que, a coberto desse desenlace fictício, são transferidos para a esfera do espetador. Espaço caótico e truncado, o teatro breve de Cervantes é fraguado na suspensão deliberativa e na incapacidade de resolver os antagonismos que ele mesmo fomenta, preferindo lacrá-los através do clima aparentemente festivo que encima sete dos oito entremezes.

As personagens que habitam este espaço de desordem não têm dificuldade em mobilizar recursos ilusórios de índole diversa e transgredir o papel que lhes foi delegado pelo dramaturgo, recorrendo à dissimulação e à teatralização da vida; não hesitam em exhibir a sua vocação cénica (enquanto *atores* ou *encenadores*), instaurando uma forte carga teatral no entrecho, que usualmente se percute na (re)configuração do espaço cénico-dramático. Desse modo, recordam-nos permanentemente que também nós somos signatários de um pacto ficcional e, nessa qualidade, espetadores de uma ilusão. Não por acaso, a pequena compilação, dada ao prelo em 1615, está recheada de áreas vedadas, cisões espaciais, portas trancadas e outras linhas demarcadoras que constituem tanto um indício como um fator de potenciação metateatral, ditando na maior parte dos casos a separação entre *mirantes* e *mirados*¹. Estas fronteiras não

¹ Estes dois vocábulos surgiram em “Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes”, de Alfredo Hermenegildo, que os aplicou no âmbito do denominado *teatro dentro do*

constituem, todavia, uma garantia de inexpugnabilidade. Na verdade, os entes que procedem à sua demarcação são por vezes os mesmos que, adotando uma atitude infratora, franqueiam os limites da elaboração dramática interna, esmaecendo o limiar entre a realidade e a ficção.

Ler *Ocho entremeses* ou assistir à sua representação constitui, pois, um exercício de enorme exigência. É certo que todas as oito peças promovem a gargalhada (por vezes de recorte mordaz e carnavalesco), mas a dimensão humorística que indelutavelmente as colige está longe de esgotar o seu lastro dramático. Com efeito, a comicidade é umas das categorias fundamentais para a interpretação dos entremeses, mas a sua presença não pode ser desvinculada da função crítico-reflexiva que a acompanha, dissuadindo o espetador de se posicionar absorta e passivamente ante as situações apresentadas. Nesse sentido, este é também um teatro do desconforto, nunca consentindo que possamos distrair-nos prolongadamente de nós mesmos, tal como ele jamais se alheia de si próprio.

Face ao exposto, importa determinar se, através de uma utilização tão intensiva das modalidades metateatrais, o dramaturgo se limitou a seguir, sem um propósito definido, uma tendência generalizada da sua época, propensa a mesclar *burlas* e *veras* e a criar jogos especulares; ou se, atento aos padrões estéticos e às práticas teatrais em voga, levou esse processo mais longe do qualquer outro autor, não tendo dilucidado, contudo, as razões dessa opção estética. É oportuno referir que o recurso ao metateatro pode traduzir um gesto meramente gratuito ou exibicionista, em razão da exuberância e do carácter artificioso que confere ao drama. Em tais casos, o jogo metadramático tende à inconsequência, esgotando-se na sua própria ênfase e no desejo de *efectismo*. Porém, no caso de Cervantes, o seu emprego parece corresponder ao desejo de que o teatro breve, sem abandonar a dimensão cômica que o caracteriza, se scrutine a si mesmo e à sua época. Por conseguinte, a hipótese de que parto é a de que, em *Ocho entremeses*, o uso do metateatro constitui um poderoso instrumento multifuncional que,

teatro: “En todo TeT [teatro dentro do teatro] hay un espacio y un tiempo de la representación que, en general, son señalados de manera precisa por medio de las consiguientes didascalias implícitas o explícitas, un programa dramático previsto y anunciado *in toto o in parte*, unos personajes a los que identificamos como *mirados* y un público al que llamamos *mirante*” (HERMENEGILDO, 1999, p. 49). A utilização que faço dos dois termos é mais ampla, tendo em conta que *mirante* é tanto o espetador de uma encenação dramática como o *espetador* de uma burla; e, de modo análogo, o *mirado* pode designar tanto o ator teatral como o embusteiro.

implicando o espectador, pretende questionar quer os códigos e as práticas institucionais quer o panorama literário e teatral do seu tempo.

Esse facto explica que o espectador (por vezes na qualidade de *mirante* ou de observador) tenha uma presença assídua e assuma um papel crucial nestas peças, instando-nos a reexaminar continuamente o nosso estatuto e a nossa postura crítica durante o espetáculo (ou a leitura). A esse observador compete, em princípio, a demanda de sentidos, cabendo-lhe ainda perscrutar os moldes da *representação* e defendê-la, caso seja necessário, de processos ilusórios fáceis, contíguos ao embuste. Contudo, em *Ocho entremeses*, a figura do espectador revela em geral uma manifesta inépcia para tomar decisões ou para lidar com a aparência, mostrando-se incapaz de se posicionar de forma judiciosa face à *encenação*, mau grado a postura interventiva que usualmente adota. Assim, importará averiguar até que ponto esses observadores são representações disfóricas do espectador ideal, permitindo-nos, através do seu comportamento deturpado, inferir o papel que Cervantes nos reserva no processo de elaboração dramática.

Antes de explorarmos estas hipóteses de análise, é imprescindível problematizar a própria noção de *metateatro*, a partir dos fundamentos que regem o pacto ficcional (subscrito pelo leitor ou espectador), verificando em que medida a sua rememoração é decisiva para denunciar o carácter convencional do drama e, desse modo, expor a engrenagem que o anima.

A rutura teatral produz-se quando um mecanismo, inscrito no plano textual, performativo ou real, tem força suficiente para suspender a ilusão. No entanto, esta não deve ser percebida como armadilha verista, estabelecida a partir de uma normativa estético-literária; mas, sim, como princípio enformador do drama, resultando de um compromisso firmado entre os agentes teatrais (dramaturgo incluído) e o leitor/espectador. Esse contrato estabelece que, em cena, se produzirá uma *realidade*, mas não a realidade. A eficácia do drama transcende, portanto, a mera oposição usualmente polarizada entre a imitação e o distanciamento. De facto, a ilusão gera-se, não a partir de um pretense decalque do real, mas através da construção ficcional, quer esta se inscreva numa matriz aristotélica ou de outra ordem. Em qualquer dos casos, o pacto subscrito parte do mesmo pressuposto: o que estamos a ler/ver não é a realidade — é teatro. Note-se, porém, que a rutura produzida por uma estratégia anti-ilusória está sujeita a variações estético-históricas, que tanto lhe outorgam como furtam força

disruptiva, dependendo da forma mais ou menos recorrente como aquela se afirma dentro da tradição teatral. Por essa razão, determinadas categorias potencialmente fraturantes nem sempre representam uma clivagem, tendo em conta que perderam parte do seu vigor, passando a integrar o pacto ficcional. O cerne do metateatro reside, justamente, na lembrança dessa mesma convenção, para a qual são convocados pelo menos dois subscritores. O que varia de obra para obra (escrita ou performativa) são as alavancas que trazem à memória esse acordo.

Por outro lado, importa reter que o metateatro não é um processo apriorístico ou que independe do espectador; constitui, na verdade, um gesto potencial, que só chega a efetivar-se no ato da receção. A sua consecução está, portanto, longe de se esgotar no propósito deliberado do dramaturgo ou no trabalho promovido pelo encenador, embora a utilização calculada de mecanismos autorreferenciais e disruptivos lhe confira alguma previsibilidade. Qualquer modalidade metadramática está subordinada à perceção, à sensibilidade e ao conhecimento de cada espectador; mas também, como já foi observado, à sua recorrência dentro do legado cénico-dramático. Nesse sentido, o metateatro não caracteriza um tipo de peça ou de espetáculo em particular; reporta-se, em vez disso, a um conjunto abrangente de estratégias cuja concretização está sujeita a variáveis de ordem subjetiva e a padrões estético-dramáticos que se vão transfigurando historicamente. Ao longo dos séculos, não só o caudal de procedimentos metateatrais conheceu oscilações significativas, como o patamar preferencial para instaurar essa rutura (ficcional, espetacular e real) foi variando, pelo que os objetivos capitais da sua utilização terão sido necessariamente distintos de época para época.

Nessa medida, a abordagem aqui preconizada (cf. secção 1. — Pacto ficcional) não perspetiva o espectador como figura universal e supra-histórica, que reage de forma invariável a um repositório consolidado e estanque de fórmulas metateatrais, mas como indivíduo que, não sendo alheio às premissas fundamentais do cânone e estando inserido num auditório com o qual mantém afinidades, é sobretudo refém da sua perceção e da sua individualidade.

Dada essa variação subjetiva e temporal, parece mais proveitoso, portanto, descrever o efeito dos mecanismos metateatrais e a sua incorporação no drama do que defini-los de um ponto de vista normativo. De resto, os esforços realizados no sentido de traçar uma definição rigorosa dos seus limites redundaram normalmente em fracasso, como observaremos mais adiante (cf. secção 2.1. — Perspetivas).

No capítulo 2 da primeira parte, serão cartografadas as principais propostas de abordagem que, desde os anos 60 do século transato, intentaram interpretar e sistematizar o fenómeno do metateatro. Esse curto historial terá como ponto de partida *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963), a seminal obra de Lionel Abel, autor que cunhou o termo *metateatro*. Além disso, serão explicitados os mecanismos que regulam o funcionamento de algumas estratégias mais frequentes (como o teatro dentro do teatro — cf. secção 2.4.) e de outras, relativamente incomuns, que têm estado arredadas da abordagem crítica (mecanismos autogerativos/autoextensivos e autofágicos — cf. secções 2.5. e 2.6.). Na secção 2.7., é proposta uma explicação que visa aclarar as coordenadas estéticas e socioideológicas que favoreceram o emprego reiterado do metateatro na dramaturgia dos séculos XVII e XX.

O capítulo 3 da primeira parte traça ainda uma breve trajetória do entremez desde os seus primórdios até Lope de Rueda, considerado usualmente como o seu criador. O laconismo desta asserção, que o tempo acabou por assimilar, traduz a importância inegável do *batihoja* para a consolidação do género, mas não deve obliterar os incipientes (e cruciais) esforços realizados pelos seus predecessores. Só assim podemos determinar em que medida Cervantes soube ser tributário dos *pasos* e, simultaneamente, seu renovador. Importará perceber, por outro lado, como é que este género, conhecido pelo seu carácter burlesco e caótico, conviveu de perto, no contexto da festa teatral barroca, com a visão idealizada da *comedia*,² aproximando o caos e a deformação moral, próprios de um mundo plebeu (e às avessas), da visão edificante que frequentemente caracterizava as personagens nobres.

Definidos os pressupostos inerentes ao pacto ficcional e delineado o itinerário do entremez, caberá, no âmbito da segunda parte, apurar a extensão e a variedade que as modalidades metateatrais adquirem em *Ocho entremeses*.³ A utilização reiterada de tais

² Chamo a atenção para a taxonomia, organizada em dois grandes blocos (“obras dramáticas serias” e “obras dramáticas cómicas”), proposta por Ignacio Arellano, seguindo “una base parecida” com a de Marc Vitse (ARELLANO, 2012, pp. 138-139).

³ De resto, a crítica contemporânea tem reconhecido em Cervantes um cultor *avant la lettre* do distanciamento crítico, antecipando, em larga medida, a prática teatral brechtiana: “De hecho muchas comedias y entremeses de Cervantes son precursores de las técnicas de arte dramático que producen el distanciamiento, técnicas llevadas a sus últimas consecuencias en el siglo XX por Bertolt Brecht, Luigi Pirandello y Ramón del Valle-Inclán” (ANDRES-SUÁREZ, 1997, p. 17). Carlos Arturo Arboleda veio confirmar esta mesma tese: “Al igual que Cervantes, tanto Brecht como Pirandello muestran en sus obras

recursos é reveladora de um forte ímpeto experimental, convertendo o autor de *Don Quijote* num dos mais singulares e inovadores dramaturgos da sua época. O que o distingue, efetivamente, é não apenas a diversidade de experimentos metateatrais a que recorre, mas também o facto de fazer uma utilização bastante regular, senão sistemática, dos mesmos. Indagar quão diversas são essas modalidades e qual o seu eventual impacto no público contemporâneo — caso estas peças tivessem sido encenadas em vida do autor — é o objetivo primordial desta tese.

Tradicionalmente, um processo *anti-ilusório* pode ser engastado no momento em que a peça teatral é criada, quando é produzida cenicamente ou ainda no decurso da representação⁴. O problema daqui resultante prende-se com o facto de não termos notícia de que estas oito peças tenham subido às tábuas durante a vida do dramaturgo, o que invalida aparentemente a abordagem da sua dimensão performativa (nível espetacular) ou das eventuais intromissões da realidade no espaço cénico (nível real).⁵ Contudo, devemos ter em conta que os oito entremezes estão povoados de *tracistas* que se comportam como verdadeiros encenadores, gerando, através de variadas burlas, situações com contornos teatrais. Além disso, *Retablo de las maravillas* fornece-nos um espetáculo encaixado que nos permite acompanhar não só as reações da plateia como as interferências do *real*, personificado na figura do furriel. Não faltarão, pois, momentos para observarmos os dois patamares mencionados, recorrendo, não a relatos de encenação destas peças — inexistentes, de resto —, mas a situações intraficcionais.

Uma breve consulta à bibliografia permitirá atestar que o tema central desta tese tem suscitado um interesse crescente nas últimas décadas, claramente plasmado no

una fascinación por la improvisación, por la experimentación y por la comunicación a través de los lenguajes verbales y extraverbales” (ARBOLEDA, 1991, p. 11).

⁴ É certo que, por vezes, estas interferências da realidade e da vida são encenadas ou ocorrem no denominado *teatro dentro do teatro*.

⁵ O autor referiu-se, é certo, à representação das suas peças (da primeira fase), mas mesmo esse testemunho, que encontramos no Prólogo das *Ocho comedias y ocho entremeses*, não deixa de ser vago e pouco fiável: “[...] se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* [...], con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 25-26). *La batalla naval*, a que o autor alude também na *Adjunta al Parnaso* (p. 1350), não chegou até nós.

número de ensaios e de estudos que todos os anos engrossam o seu caudal. No entanto, o *corpus* teórico-crítico atualmente disponível não inclui nenhum estudo de maior dimensão que aborde o metateatro no âmbito exclusivo dos entremezes. Espero, pois, que as páginas seguintes possam cumprir esse objetivo.

PARTE I — ENTRE O TEATRO E O METATEATRO

ROS — I want a good story, with a beginning, middle and end.

PLAYER — (To GUIL) And you?

GUIL — I'd prefer art to mirror life, if it's all the same to you.

Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*

[...] los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*

1. Pacto ficcional

O teatro não é a vida. Levados pelo invólucro axiomático desta proposição, alguns obliteraram a densidade relacional que o teatro necessariamente estabelece com a realidade e o mundo. A formulação do princípio que ditou esta cisão é bastante simples: se os atores ou o encenador conseguissem reproduzir a realidade, não precisaríamos de nos deslocar ao teatro; bastaria, para isso, que ficássemos em casa ou saíssemos à rua. Aliás, poderíamos ficar simplesmente quietos e calados, já que a vida é também silêncio e quietude. Na verdade, se o teatro se confundisse com a vida, não haveria qualquer justificação para que todos os dias, em diferentes pontos do mundo, várias pessoas se dirigissem a um espaço dotado de convenções cénico-teatrais, com o intuito de verem e ouvirem outras a encarnarem diferentes papéis. Caso essa sobreposição (teatro = vida) se concretizasse, aqueles que estivessem presentes na sala (espetadores ou atores) seriam desinvestidos da sua função, do seu papel⁶; e a *sala de espetáculos* converter-se-ia laconicamente em *sala* ou mero *espaço*. O resultado seria, por conseguinte, a negação ontológica do próprio teatro enquanto arte. Todavia, muitos séculos transcorridos desde os *Persas*, tal facto ainda não se consumou.

Nada nos impede, portanto, de aderir ao princípio aparentemente irrefutável de que o teatro é distinto da vida, ainda que, numa perspetiva subjetiva, possamos reconhecer, na qualidade de leitores ou de espetadores, situações análogas a outras que nós próprios já vivemos no nosso quotidiano. Por essa razão, e apesar de todos os contornos veristas que tais situações possam adquirir ou das recordações vivenciais que

⁶ Não esqueçamos que os elementos da assistência também desempenham o seu próprio papel — o de espetadores.

venham a suscitar, nunca chegamos a cair na tentação de dizer que estamos perante o real. Se assim fosse, decerto que muitos elementos da assistência transporiam a ribalta com o louvável propósito de auxiliar Antígona; ou sairiam do edifício para denunciar o ato filicida de Medeia. Todavia, tal não acontece porque o pacto subscrito por nós, enquanto espetadores, nos diz que aquilo que vamos ouvir e observar não é a vida — mesmo que o ponto de partida tenha sido um facto real ou uma experiência pessoal. Convém, neste contexto, recordar que até os mais prodigiosos esforços do teatro naturalista ou do realismo socialista jamais lograram instaurar a realidade em cena.

Ao longo do tempo, a doutrina clássica manteve a convicção de que a mimese era não apenas um dos princípios modeladores do teatro, mas igualmente a forma privilegiada de o relacionar com a realidade, interpretando a cena como projeção da vida. Por esse motivo, alguns movimentos artísticos procuraram fechar-se nessa relação especular com o mundo, tentando reproduzi-lo de um modo tão fiel quanto possível. O público, obviamente, foi preterido não poucas vezes, sendo visto como potencial interferência ou até entrave a esse vínculo, pelo que o *real* dramático, tido como parente muito próximo do mundo extracénico, procurou alhear-se da assistência, fechando pesadamente a quarta parede diante de si.

Face às objeções com que são amiúde confrontados, os apologistas do teatro naturalista poderiam advogar que, embora o produto da encenação nunca se sobreponha à realidade, todos os espetadores já experienciaram situações que parecem ganhar contornos veristas, produzindo quase sempre um impacto significativo em cada um deles. Todavia, se é verdade que esse facto confirma, por um lado, que o espetador pode experimentar algum envolvimento emocional — geralmente decorrente da identificação com determinada personagem ou com situações análogas às que ele próprio viveu, acumuladas no vasto repositório subjetivo e seletivo que é o da memória —, por outro, esse *realismo* só vem acentuar o carácter plástico ou ficcional da representação. Na verdade, se um ator consegue chorar em palco como na vida, o seu desempenho vai certamente impressionar a maioria dos espetadores, que até poderão identificar-se com a personagem encarnada; mas, a par dessa ilusão, a assistência reterá também o desempenho de um ator que, embora tenha *imitado* de forma sublime a vida, nunca chegou a confundir-se *realmente* com ela. Dito de outro modo, a destreza técnica que subjaz ao exercício do choro poderá facilitar ou até forçar a sintonia emocional do

espetador com a personagem, mas não deixará de frisar o caráter artificial do próprio teatro e, conseqüentemente, a plasticidade da situação ali *vivida*.

Essa é, de resto, a perspectiva de Anne Ubersfeld, quando se refere ao processo de ilusão teatral:

A ilusão teatral é tradicionalmente definida como o poder que a prática teatral tem de fabricar um objeto de tal modo semelhante à realidade que o recetor-espetador é enganado e o toma por uma coisa real. Bem entendido, uma tal ilusão é ela própria imaginária: ilusão duma ilusão. Como o demonstra admiravelmente O. Mannoni [*Clefs pour l'Imaginaire ou L'Autre Scène*], nunca ninguém acreditou que aquilo que o teatro mostra fosse um real da mesma ordem daquele sobre o qual se pode agir no mundo quotidiano; como ele diz, é sempre o Outro, o inocente, a criança, o louco que acredita, ou de quem se imagina que acredita. É o cow-boy ignorante que faz pontaria para o traidor ou para o negro no palco e lhe acertaria em cheio.⁷

Por outro lado, a denegação implica, em menor ou maior grau, a predisposição da assistência para aceitar as regras do jogo ficcional⁸. Efetivamente, a aceitação da *verdade* dramática pressupõe uma atitude ativa por parte do espetador, ainda que este incorra no que Brecht designou como *teatro culinário*, ou seja, num espetáculo teatral com vibrantes variações emocionais cujo objetivo imediato é o de induzir uma sensação extática no público. No entanto, devemos ter presente que o teatro naturalista, não obstante a sua capacidade *sedativa* e o torpor crítico que possa instilar entre a assistência, parte sempre de um pacto, não ocultando, por isso, a sua matriz imitativa. Nesse sentido, a sua subscrição por parte do espetador constitui desde logo um ato voluntarista. A reivindicação de uma semelhança, ou até sobreposição, entre a *realidade* dramática e a realidade extracénica, mau grado os sinais anti-ilusórios que o espetador recebe necessariamente ao longo do espetáculo, deve ser interpretada como um desejo expresso por parte dos seus subscritores e não apenas como uma teia ilusória em que

⁷ UBERSFELD, 2012, p. 61. A autora explicita a referência ao *cowboy* em *Reading theatre*: “Now we can understand the absurd, meaningful story of the cowboy who, while attending his first theatrical performance, draws his gun and aims at the villain on stage. It’s not that he doesn’t know that what he sees on stage is not true (as Mannoni quite rightly notes). When you intensify the illusion and at the same time make it ever more impossible for people to do anything, revolt by a spectator who is uninitiated in the codes and is bowled over by this explosive contradiction can take this pathetic form: the cowboy, accustomed to taking immediate action, does not know that he is not allowed to intervene” (idem, 1999, p. 25).

⁸ Excetuam-se, como é óbvio, condicionamentos de tipo ideológico, étário ou cultural.

apenas caem os ingênuos ou os incautos. Em suma, creio, na esteira do que Anne Ubersfeld afirmou, que a ilusão teatral é ela própria uma ilusão, na medida em que o drama obriga a uma aceitação prévia das suas regras ficcionais, ao mesmo tempo que parece apostado em desdizer sistematicamente o seu lastro verista.

Uma parte desses sinais anti-ilusórios é intencional (no caso do teatro épico, por exemplo), decorrendo de escolhas realizadas pelo dramaturgo, pelo encenador ou até pelo ator; mas outra é inerente ao próprio contrato teatral, dimanando de uma cristalização estética ditada pela tradição. Se ouvirmos uma canção engastada num drama de Brecht, não a equiparamos ao intervalo do espetáculo; quando uma personagem plautina rompe a ilusão teatral para se dirigir diretamente à audiência, sentimos que esse mecanismo não está no mesmo plano dos artifícios luminotécnicos que caracterizam os espetáculos contemporâneos e com os quais nos sentimos familiarizados; ao ouvirmos as personagens de Beckett ou Pinter, intuímos que a força disruptiva dos seus diálogos está num plano distinto do que é gerado pelo regresso dos atores ao palco, findo o espetáculo. Por conseguinte, podemos declarar que todo o espetáculo teatral é anti-ilusório *ab initio*, já que incorpora um vasto conjunto de mecanismos que frisam permanentemente o caráter ficcional da ação e a artificialidade do jogo cénico. É certo que alguns estão já consagrados pela tradição, pelo que deixaram de possuir o impacto que originalmente lhes era atribuído. O intervalo do espetáculo teatral é talvez a grande prova de que uma interrupção não tem de constituir necessariamente uma rutura, tendo em conta que é usualmente encarado como parte integrante do espetáculo, não gerando qualquer estranhamento na dramaturgia de tradição ocidental.

Uma vez que o espetáculo teatral é intrinsecamente anti-ilusório, podemos argumentar que o espetador só adere ao *real* dramático quando estão reunidas duas condições fundamentais: por um lado, os profissionais e a máquina teatral proporcionam momentos de grande intensidade dramática; por outro, o espetador tem de se mostrar disponível ou predisposto para aceitar essa *coincidência* entre a *realidade* dramática e o real extracénico. Obviamente que tal aceitação traz uma consequência imediata: ao identificar-se com determinada personagem ou com o enredo, a assistência passa a estar momentaneamente coartada do ponto de vista crítico, não dispondo da objetividade necessária para analisar as situações que transcorrem diante dos seus olhos.

Em resumo, essa adesão comporta o risco de inibir o juízo crítico, na mesma medida em que a reflexão distanciada conduz a um afastamento emocional praticamente certo.

É claro que, durante o espetáculo, a maioria dos espectadores não cumpre nenhum destes protocolos na íntegra, uma vez que entra numa espécie de movimento pendular, cujas extremidades são a identificação pura e a completa distanciação, preferindo, em vez disso, trilhar as múltiplas variantes gradativas que existem de permeio. Os apologistas da identificação e da fidelidade ao referencial extradramático afirmarão que o espectador só fruirá plenamente do espetáculo mediante uma cópia fiel da natureza. Os defensores do distanciamento contraporão que a intensidade do espetáculo é proporcional ao número de dilemas com que formos confrontados, sem que a nossa capacidade crítica seja obnubilada. Os últimos não deixarão de recordar, ainda, uma verdade incoercível: após as mais elaboradas experiências de estofamento naturalista, o drama jamais conseguiu converter-se no ansiado reflexo da realidade, ou seja, no puro decalque da vida.

Apesar disso, não devemos ceder à tentação de considerar que as relações entre o teatro e a vida se esgotam na polarização que balanceia entre a convicção da *imitatio vitae* e o dogmatismo do distanciamento crítico, sob pena de reduzirmos o complexo sistema de relações que medeia entre o teatro e o mundo a um mero jogo binário (aristotélico *versus* não-aristotélico, verosímil *versus* inverosímil, identificação *versus* distanciamento...). Richard Hornby chamou a atenção para o resultado estéril que pode dimanar dessa visão contrapontística:

Such nonmimetic criticism leaves open the question of just how drama, or any other art form, actually does relate to life, if it does so at all. Certainly the traditional, simple bipolarity of “close to” versus “far from” will not do. It leaves too many elements in drama unexplained; it leads to rigid, narrow thinking (especially noticeable in American actors, because excessively realistic training has rendered them timid, confined, and querulous); it makes drama into something far too passive. We should not view drama as reflecting life, but rather as operating on it, though in a complex manner.⁹

Por conseguinte, a riqueza do drama não parece depender da mera adoção de mecanismos que operam através da ilusão ou do afastamento crítico. Essa é uma visão maniqueísta que, ficando refém da polarização entre os binómios imitação/identificação

⁹ HORNBY, 1986, p. 17.

e afastamento/estranhamento, se revela inoperante para conseguirmos abarcar a diversidade de relações que o teatro estabelece com a vida e com o espectador.

Em contrapartida, a apologia de um drama não imitativo não deve significar um corte de amarras entre o teatro e o mundo exterior. Dito de outra forma, o facto de o teatro e a realidade serem ontologicamente distintos está longe de autorizar uma conceção não relacional entre os dois. Se é verdade que, analiticamente, essa separação se afigura bastante útil, parece-me infundado encerrar o teatro num certo abismo autotélico, sob pena de o tornarmos ineficaz para indagar a nossa relação com o mundo.

Os pressupostos até aqui enunciados são os que genericamente permitirão nortear os capítulos subsequentes, podendo ser sintetizados nos termos seguintes:

(a) O teatro não é, efetivamente, uma cópia do mundo. Foram em vão todos os esforços realizados para contrariar este princípio, fosse por via dos cenários, da representação ou mesmo dos figurinos. Vestir um casaco em palco não tem o mesmo significado que vesti-lo na rua, mesmo que a peça de vestuário seja a mesma.

(b) Ainda que essa sobreposição com a vida fosse alcançada, os resultados seriam perniciosos para o próprio teatro, já que ditariam o seu colapso.

(c) O facto de o teatro e a realidade serem ontologicamente distintos não significa que a vida deixe de ser uma fonte de inspiração para o teatro. Se é verdade que este não é a vida, também é certo que desta jorra a matéria empírica (sensível e emocional) que anima o drama e a cena. Não existe, portanto, teatro ao arrepio da vida, inscrito, por exemplo, apenas na natureza, mesmo que as suas personagens pertençam ao reino animal ou vegetal.

(d) A relação entre o teatro e o mundo é bastante complexa e dúctil. Todavia, não devemos esquecer que o segundo antecedeu o primeiro, pelo que não parece possível fazer teatro ao arrepio da vida e da natureza, o que é diferente de afirmar que não podemos fazer teatro sem imitar a natureza. Mesmo o denominado teatro pós-dramático é tributário da realidade, contribuindo para que o espectador (re)examine as dinâmicas que animam e constroem a realidade em que ele próprio tem um lugar. Recordemos uma vez mais as palavras de Ubersfeld:

A obra de arte, no caso, a obra teatral, nunca é portanto um reflexo, também não é segunda em relação a um “real”, mesmo se em certas formas de teatro (Naturalismo) o objetivo é dar a imagem mais “semelhante” possível à realidade. [...] Inversamente, pode-se dizer que,

mesmo que se apagassem, tanto quanto possível, todos os elementos propriamente miméticos, deixando subsistir apenas os signos que só remetessem para o real por meio duma figura de retórica (metonímia ou metáfora), haveria sempre na arte teatral elementos miméticos dum real extra-cénico: as “figuras” são homens concretos e vivos (mesmo as marionetas são manipuladas por homens vivos) e o seu discurso terá de se aproximar de discursos “reais” para poder ser compreendido pelos espetadores; a palavra é o lugar da mimese.¹⁰

(e) A análise do signo teatral tende a dificultar as difíceis relações entre o teatro e a vida, já que, em muitos casos, o mesmo signo remete para o texto, para o mundo, mas também para si mesmo, dentro da própria cena. Quando uma personagem diz “a coroa”, podemos deparar-nos com uma tripla referencialidade: o vocábulo *coroa*, que consta da peça; a coroa enquanto arquétipo extracénico; e, ainda, a coroa material que se encontra em cena — que pode não ter a forma de uma coroa, mas apenas sugeri-la. Anne Ubersfeld sintetiza muito bem este “monstruoso paradoxo”:

Here then is the semiotically monstrous paradox; a sign *P* (a performance sign) appears to have three referents:

a/the referent *R* of the dramatic text;

b/itself ($P=R$) as its own referent;

c/its referent *r* in the real world.¹¹

(f) O mundo é uma complexa galeria factual, emocional e experiencial. Por conseguinte, o dramaturgo, o encenador ou o ator podem aí colher matéria que, depois de artisticamente trabalhada, será transposta para cena, onde o espetador irá experienciar, não os contornos exatos do real extracénico, mas factos e emoções sucessivamente transfigurados e subjetivados. O adeus, embora constitua quase sempre um momento angustiante, não é sentido de modo igual por todos os espetadores, uma vez que todos eles possuem um lastro vivencial particular, que lhes confere uma perceção necessariamente diferenciada do que é uma despedida. Se pensarmos que a angústia representada (pelo ator) tem origem em outra angústia (do encenador ou do dramaturgo) e que é destinada a um terceiro (o espetador), facilmente concluímos que, por ser sucessivamente intermediada, essa angústia, embora seja uma apenas, conhecerá diferentes moldagens desde a matriz vivencial de que emanou até chegar ao espetador.

¹⁰ UBERSFELD, 2012, pp. 66-67.

¹¹ *Idem*, 1999, p. 18.

(g) A intensidade emotiva que o espetáculo teatral suscita não é necessariamente proporcional aos efeitos veristas que nele estão envolvidos — de resto, nem depende deles. Por si só, o processo de identificação (tal como o de distanciamento) não garante ao espectador o prazer que ele deseja extrair do trecho nem fornece qualquer garantia de excelência artística.

(h) O distanciamento crítico não é inimigo do prazer que o espetáculo possa proporcionar à audiência. A conceção de um espectador não identificado com a ação e permanentemente torturado pelas escolhas que tem de realizar, embora grosseiramente coincidente com as propostas brechtianas, está longe de fazer inteira justiça ao autor de *A decisão*.¹² De resto, o famoso esquema que põe lado a lado as formas dramática e épica do teatro é acompanhado de uma nota em que o dramaturgo e teórico alemão esclarece que a sua proposta não se baseia em “oposições absolutas, mas simplesmente deslocamentos de tónica”, acrescentando que, “no interior de uma representação destinada a informar o público, se pode fazer apelo quer à sugestão afetiva, quer à persuasão puramente racional.”¹³

(i) O espetáculo teatral que logra atingir os seus objetivos é aquele que, por diversos meios e técnicas, concede ao espectador a oportunidade de (re)examinar a realidade, assim como os complexos mecanismos que a regulam. Mas, uma vez que o teatro traduz *uma* visão do mundo e não pode aspirar a decalcar a vida — porque nesse caso obrigaria a que fossem transpostas para cena tantas visões do real quanto o número de espectadores presentes na sala —, cabe-lhe girar o seu caleidoscópio ficcional, permitindo que, ao longo do espetáculo, cada espectador encontre uma janela prismática a partir da qual possa confrontar-se com a vida, sem correr o risco de se expor diretamente aos seus perigos.

(j) Embora o teatro colha seletivamente a sua matéria no mundo, tal não impede que esse fluxo se processe em sentido inverso. Isto é, o teatro e, sobretudo, a teatralidade também podem condicionar e moldar a vida. Uma das provas dessa

¹² Recordemos as palavras de Anatol Rosenfeld: “As emoções são admitidas [no teatro épico], mas elevadas a atos de conhecimento. Mais tarde, Brecht iria acrescentar que as emoções não implicam identificação com os personagens, não precisam ser idênticas às dos personagens. Às emoções deles podem acrescentar-se ou substituir-se emoções críticas ou mesmo contrárias, em face de seu comportamento” (ROSENFELD, 2008, pp. 149-150).

¹³ BORIE, M., ROUGEMONT, M. e SCHERER, 2011, p. 470.

influência é o conjunto de vocábulos e expressões que vamos extrair do teatro para o nosso quotidiano social e político: “teatro de operações”, “discurso hipócrita”, “encenação partidária” ou “estar na ribalta”. Por outro lado, constatamos que o poder político percebeu desde cedo — pelo menos desde Roma Antiga — que a encenação político-ideológica é um poderoso meio, tributário do teatro, destinado a catalisar e controlar as massas. Outras vezes, como bem constatou Emilio Orozco Díaz, a “desbordante invasión de lo teatral”¹⁴ projetou-se sobre a corte e a vida pública, levando os seus agentes a “actuar en la vida como personaje de teatro representando un papel”¹⁵.

Os dez pressupostos acima enunciados pretendem, do ponto de vista conceptual, clarificar as relações entre o teatro e o mundo, rejeitando o “close to” *versus* “far from” como solução analítica válida, já que o drama não pode aspirar a ser uma cópia exata da realidade — o que daria o seu fim — nem uma réplica de segunda ordem. Por outro lado, é um erro pretender enclausurar o teatro numa esfera autotélica, rejeitando liminarmente qualquer relação entre aquele e o mundo.

Dentro dos princípios acima postulados, é legítimo concluir que é tão perigoso percecionar o drama como mero espelho da vida como cindi-lo inteiramente do mundo. A sua ligação ao real não depende, pois, da recriação fiel — e apenas quimérica — de um conjunto de personagens, factos ou espaços. Inversamente, podemos afirmar que não é possível desligá-lo do mundo por meio de conceções autotélicas ou que elejam o distanciamento crítico como fundamento da estética teatral. De resto, a relação entre o drama e a vida encontra-se tão depressa em *Menina Júlia* como em *Die Hamletmaschine*. O que sucede em qualquer dos casos é que o teatro se serve desse vasto armazém sentimental, factual ou ideológico, moldando-o esteticamente e subjetivamente, em função do número de intermediários (dramaturgo, encenador, cenógrafo, ator...), até lhe conferir a forma de espetáculo. É então que cada espetador colherá, não por via especular, mas subjetiva, um conjunto de *imagens* sucessivamente remanejadas e articuladas, provenientes da vida e do mundo, mediante uma codificação que lhe caberá decifrar. Para alguns será um exercício inglório, porquanto não dominam os pressupostos estético-literários que enformam o espetáculo. Mas, pressupondo que estamos a falar de espetadores familiarizados com o teatro, podemos concluir que todos

¹⁴ OROZCO DÍAZ, 1969, p. 91.

¹⁵ *Ibidem*, p. 102

eles entreverão e examinarão a realidade através de uma certa face do poliedro dramático.

Por conseguinte, a questão central não é tanto a de determinar se o drama é ou não tributário da vida, mas a de desvendar os moldes em que essa relação se funda. Sem cumprirmos essa etapa prévia, tampouco entenderemos como é que o metateatro, enquanto engrenagem engastada no próprio drama, pode ser desencadeado, valendo-se, por exemplo, de referências ao real extracénico.

De resto, o estudo da metateatralidade, não obstante os progressos registados nas últimas décadas, tem conhecido diversas dificuldades, entre as quais uma — provavelmente a principal — que Tobin Nellhaus sintetizou num judicioso artigo publicado no *Journal of Dramatic Theory and Criticism*: “Analyses of plays-within-plays and other types of theatrical self-reflexivity—in a word, metatheatricality—have been problematic. Many tread no further than categorization.”¹⁶ A primeira constatação do autor é a de que, dentro dos estudos teatrais, o metateatro tem conhecido abordagens muito díspares, senão mesmo erráticas, que o convertem numa realidade desconjuntada, sujeita aos mais diversos caprichos técnicos e terminológicos. Com efeito, volvido meio século sobre *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, de Lionel Abel, os limites e os moldes que enformam o metateatro estão longe de ser analiticamente consensuais. O problema tem uma dupla origem: por um lado, aqueles que arriscaram uma definição demasiado restritiva foram apanhados na malha apertada que eles próprios teceram — e o primeiro a conhecer essa experiência terá sido o próprio Abel; por outro, existe o perigo de transformar o conceito de *metateatro* em algo demasiado lato, onde caiba qualquer manifestação anti-ilusória, voluntariamente induzida ou não. Porém, a declaração de Nellhaus identifica ainda outro problema, não menos relevante, que é o da mera categorização dos processos metateatrais.

Aos obstáculos enunciados explícita ou implicitamente por Nellhaus, é forçoso adicionar outra dificuldade para a qual a crítica ainda não produziu uma resposta satisfatória: a relação entre as circunstâncias históricas e o volume de peças/encenações de cunho metateatral. É sabido que o interesse suscitado por mecanismos como o teatro dentro do teatro tem registado acentuadas variações ao longo do tempo. Com efeito, se tivéssemos de eleger dois momentos em que o metateatro foi cultivado de forma profusa e sistemática, é praticamente consensual que tal escolha deveria recair sobre os

¹⁶ NELLHAUS, 2000, p. 3.

séculos XVI-XVII e XX. Nessa medida, caberá perguntar o seguinte: que condicionalismos socioculturais terão suscitado tal interesse por parte de dramaturgos, atores e plateias pertencentes a épocas tão distintas? Por outro lado, importa perceber porque é que, em certos períodos, o metateatro gozou de tão baixa popularidade, em claro contraste com os séculos de Cervantes e de Beckett.

2. Metateatro

2.1. Perspetivas

Se tivermos em conta que entre os séculos XVI e XVII o teatro já fazia um uso intensivo de vários processos tendentes à autotematização, não será arriscado afirmar que as investigações em torno do metateatro são encetadas de forma bastante tardia.¹⁷

Em 1963, quando Lionel Abel cunhou o termo *metateatro*¹⁸, poucos podiam intuir as repercussões que a sua proposta viria ter no plano teórico-crítico. Não obstante o pioneirismo e o valor seminal do seu estudo, é inegável que este apresentava alguns paradoxos e uma certa rigidez teórica. Foi o próprio Abel, de resto, que mais tarde reconheceu essas insuficiências, no prefácio de *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, ao aludir à sua “ever loose and sometimes erratic definition of metatheater.”¹⁹ A despeito da força argumental dos seus críticos, Abel teve o mérito de inaugurar uma verdadeira abordagem ao teatro autorreflexivo, partindo de um conjunto de peças que tinham *Hamlet* como protótipo:

[...] the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own; on the other hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality.²⁰

¹⁷ Deve-se a Robert Nelson o primeiro estudo aprofundado sobre o tema, intitulado *Play Within a Play. The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh* (NELSON, 1958).

¹⁸ O vocábulo surgiu na obra *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (ABEL, 1963).

¹⁹ ABEL, 2003, p. V.

²⁰ *Idem*, 1963, pp. 60-61.

Desde então, o termo *metateatro* conheceu sucessivas abordagens e foi sendo remanejado por numerosos autores que, não poucas vezes, transgrediram as rígidas fronteiras conceptuais que o próprio Abel delineara na sua obra.

Em 1975, Thomas O'Connor, secundado por Arnold Reichenberger²¹, encetou um novo e extenso debate por via de um ensaio intitulado “Is the Spanish *Comedia* Metatheater?”, onde alegava uma aparente contradição entre a *verdade* cristã e a *mentira* dramatizada:

To be an actor is to be false, a mime or mimic of what really is. The Christian cannot be thus and be sure of salvation.

While *metatheater* gives many insights into the structure and form of the serious Spanish *comedia*, it fails to explain the Christian response to pretense and theatricality—to sin is to dramatize oneself, to theatricalize oneself, to deceive oneself; virtue is the humble acceptance and pursuit of one’s God-given destiny.²²

Dito de outro modo, O'Connor concluiu que o modelo proposto por Abel poderia aplicar-se facilmente à obra de Shakespeare ou, dentro de um contexto mais alargado, ao teatro isabelino, mas não aos dramaturgos do *Siglo de Oro*, o que, de resto, parecia respaldado por alguns académicos como Robert Sloane²³.

Um considerável número de críticos, no entanto, haveria de polarizar o problema, considerando que O'Connor desenvolvera o seu artigo a partir de juízos falaciosos. Um deles, Frank Casa²⁴, iria demonstrar que a *comedia* acusava a influência de um vasto conjunto de fatores — entre os quais se contavam os de natureza social — que ultrapassavam claramente a esfera cristã; além disso, observou, o “role-playing per se is not necessarily as negative as O'Connor had described it.”²⁵ Em suma, Frank Casa fez notar que a perspetiva teocêntrica de O'Connor era demasiado redutora e, nessa medida, dificilmente compaginável com a realidade multiforme que servira de inspiração ao vasto caudal de *comedias* editadas durante o *Siglo de Oro*. O seu artigo seria secundado por outros dois, de Stephen Lipmann²⁶ e de Susan Fischer²⁷, que

²¹ REICHENBERGER, 1975.

²² O'CONNOR, 1975, p. 287.

²³ SLOANE, 1970.

²⁴ CASA, 1976.

²⁵ LARSON, 1994, p. 210.

²⁶ LIPMANN, 1976.

ostentavam sérias reservas quanto às conclusões extraídas por O'Connor. Apesar das pertinentes críticas que lhe foram apontadas, “Is the Spanish *Comedia* Metatheater?” teve o mérito de questionar a legitimidade de uma abordagem à *comedia* espanhola sob a marca conceptual do metateatro.

Nas décadas seguintes, outros autores deram o seu contributo para esta discussão, mostrando-se conscientes dos obstáculos que se levantavam sempre que pretendiam chegar a uma definição rigorosa dos limites metateatrais²⁸, sentindo-se mais apostados em caracterizar a diversidade das suas manifestações do que em defini-las de um ponto de vista normativo. Neste âmbito, as obras de Lucien Dällenbach²⁹, Manfred Schmeling³⁰, Richard Hornby³¹, Georges Forestier³², Martin Puchner³³ ou Tadeusz Kowzan³⁴ constituem hoje referências incontornáveis na abordagem a uma matéria nem sempre consensual. No vasto caudal de edições dedicadas ao tema, o lançamento de *Drama, Metadrama, and Perception*, adquiriu uma importância singular, porquanto Hornby conseguiu criar, num terreno que se revelara tantas vezes movediço, amplas

²⁷ FISCHER, 1976.

²⁸ A abordagem de Catherine Larson é bastante elucidativa quanto aos escolhos com que todos os autores se deparam quando pretendem chegar a uma definição de *metateatro* ou de *metadrama*: “The first, most obvious, and, at the same time, most difficult issue at hand is the definition of metadrama. At first glance, this might seem easy—we understand the etymology of the prefix ‘meta’ and have read about the concept in other contexts: metapoetry, metafiction, and even metahistory. We know that on a most basic level, metadrama is drama about drama (Hornby, 31), and we tend to unite under that umbrella term such all-inclusive notions as dramatic self-consciousness, self-referentiality, the play-within-the-play device, and multilayered role-playing. When we teach the concept to our students, we often cite the two stock phrases that form the heart of Abel’s definition: ‘All the world’s a stage’ and ‘Life is a dream.’ Beyond these basic intuitions, however, certain larger issues remain unresolved: we have been unable to agree on our approaches to the terminology and to the nature and varieties of metadrama; we are even less able to articulate what to make of a play once we have determined that it *is* a metadrama. As scholars, we often muse self-consciously about the uncanny nature of this phenomenon, which played such a vital role in the plays of writers from Shakespeare and Calderón to Pirandello, Beckett, and Genet” (LARSON, art. cit., pp. 204-205).

²⁹ DÄLLENBACH, 1991.

³⁰ SCHMELING, 1982.

³¹ HORNBY, *op. cit.*

³² FORESTIER, 1996.

³³ PUCHNER, 2002 e 2010.

³⁴ KOWZAN, 2006.

zonas de estabilidade conceptual, ao definir e caracterizar, de forma aprofundada mas sempre aberta, seis modalidades metateatrais.³⁵ A par destes atributos, o estudo excede pela quantidade e pertinência dos exemplos apresentados, formando um vasto repositório que não se detém numa época em particular ou sequer no teatro ocidental. Além disso, o autor prevê não apenas a eventualidade de as categorias metateatrais se desdobrarem em variantes, mas também a coocorrência das mesmas (“in tandem”³⁶) em certa obra ou espetáculo.

Nos últimos anos, a investigação em torno do metateatro conheceu um novo ímpeto, abrangendo um espectro que ultrapassa claramente a produção teatral dos séculos XVI-XVII. Neste contexto, cabe destacar a atenção renovada que foi dada ao teatro da Antiguidade, em particular através das investigações encetadas por Niall Slater (a partir do teatro de Aristófanos)³⁷, Mark Ringer (sobre o teatro de Sófocles)³⁸ ou Gregory Dobrov (sobre a autoconsciência na tragédia grega, entre outros aspetos associados à cultura teatral da Antiguidade)³⁹. A par deste interesse pelo teatro antigo⁴⁰, investigadores como Mary A. F. Witt⁴¹ ou William Egginton⁴² têm dado um contributo inestimável para o conhecimento da cultura e da estética teatral neobarroca.⁴³

³⁵ O autor descreve cinco variedades metateatrais: a peça dentro da peça (“the play within the play”), a cerimónia dentro da peça (“the ceremony within the play”), representação de um papel dentro de outro (“role playing within the role”), referência à literatura e à vida real (“literary and real-life reference within the play”) e, por último, autorreferência (“self-reference”). Hornby apresenta uma sexta categoria (a relação drama-percepção), de contornos mais vastos, na segunda parte de *Drama, Metadrama, and Perception* (HORNBY, *op. cit.*).

³⁶ O autor utiliza esta imagem, bastante sugestiva, em diversos momentos da obra. A título de exemplo, transcrevo uma dessas passagens: “In fact, as already noted, the varieties of metadrama tend to blend into one another, or to operate in tandem; when a play contains a ball (the ceremonial), for example, it will often turn out to be masked (role playing)” (*ibidem*, p. 36).

³⁷ SLATER, 2002.

³⁸ RINGER, 1998.

³⁹ DOBROV, 2001.

⁴⁰ Mary Ann Frese Witt manifesta alguma relutância quanto à aceitação do papel fundamental que o metateatro possa ter desempenhado na tragédia grega, embora reconheça a sua relevância no âmbito da comédia: “I find it hard to accept the notion that metatheatricality played a crucial role (so to speak) in ancient Greek tragedy or in the neoclassical tragedy of late-seventeenth-century France. Comedy, on the other hand, encompasses metatheater even in ‘classical’ periods” (WITT, 2013, p. 9).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² EGGINTON, 2010.

Em 1991, numa pequena obra intitulada *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Carlos Arturo Arboleda acrescentaria, à lista de categorias metadramáticas enunciadas por Richard Hornby, a da improvisação, argumentando que é “otra de las formas dramáticas que recurre al uso del modelo reflexivo en el proceso de la representación dramática.”⁴⁴ Significativamente, Arboleda dedica todo um capítulo do seu estudo às analogias que é possível estabelecer entre a *commedia dell’arte* e o teatro cervantino, designadamente por via da improvisação.

Nas últimas duas décadas, os ensaios dedicados ao tema do metateatro na obra de Cervantes — a par de Tirso, Lope ou Calderón, só para citar os mais reputados autores do *Siglo de Oro* — tornaram-se praticamente incontáveis. Dentro da vasta torrente de obras e artigos editados em revistas académicas, destacaria, pela diversidade de propostas e autores envolvidos, as *Actas del “Grand Séminaire”* (da Universidade de Neuchâtel), coligidas sob o título de *El teatro dentro del teatro*⁴⁵.

Não tendo rubricado obras exclusivamente dedicadas ao tema do metateatro, alguns investigadores de vulto (como Alfredo Hermenegildo, Jean Canavaggio, Jesús G. Maestro, Juan Carlos Zambrana ou Stanislav Zimic) têm dado um válido contributo para o conhecimento das estratégias autorreferenciais patentes no teatro cervantino, seguindo contudo abordagens diferenciadas.

2.2. Cartaz e parede

O prefixo *meta-* pode surgir apenso a vários nomes e adjetivos, adquirindo modulações semânticas que variam significativamente, em função do contexto da sua ocorrência. O valor que confere aos compostos *metamorfose* ou *metafonia* (mudança) é distinto, por exemplo, do que encontramos em *metacarpo* (posição posterior) ou em *metáfora* (para além de). O seu espetro semântico não se esgota, porém, nestas três aceções: se uma *realidade* evidenciar autoconsciência e, de forma deliberada ou espontânea, exteriorizar essa perceção do *eu*, converte-se em *metarrealidade*, podendo esta observar-se em múltiplas áreas da vida. Nessa medida, falamos de *metafilme*, de

⁴³ Para um conhecimento mais aprofundado sobre as investigações em torno do metateatro, desde Lionel Abel até aos nossos dias, veja-se a excelente introdução de Mary A. F. Witt à sua obra *Metatheater and Modernity*, já referida (WITT, *op. cit.*, pp. 1-17).

⁴⁴ ARBOLEDA, *op. cit.*

⁴⁵ ANDRES-SUÁREZ, LÓPEZ DE ABIADA, RAMÍREZ MOLAS, 1997.

metalinguagem ou de *metanarrativa*. Analogamente, quando surge anteposto ao vocábulo *teatro*, o prefixo determina a existência de um todo estruturado — o próprio teatro — que se debruça sobre si mesmo, convocando o leitor ou o espetador a segui-lo, seja no plano cognitivo ou perçetivo-sensorial.⁴⁶

Se confinarmos a nossa análise ao domínio estético, devemos considerar desde logo que a autoconsciência não se declara exclusivamente por via da duplicação interna do *eu*: o pintor que se pinta a pintar, o fotógrafo que é fotografado a fotografar ou o realizador que filma a rodagem de uma película engastada na sua.⁴⁷ Como veremos mais adiante, existem outras modalidades que, conquanto apoiadas na consciência ficcional do *eu*, podem concretizar-se igualmente por via do *tu* ou do *ele*.

No plano teatral, cabe salientar que, ao serem constatadas pelo público, as manifestações autorreflexivas e autoenunciativas produzem usualmente um desequilíbrio. Essa rutura deve ser entendida como o resultado do(s) mecanismo(s) que, geralmente inscrito(s) no plano textual e/ou performativo⁴⁸, instaura(m) uma quebra da ilusão. Porém, não creio que esta deva ser interpretada como armadilha, verista ou mimética, urdida a partir de uma normativa estético-literária; concebo-a, sim, como princípio enformador do drama que resulta de um pacto firmado entre os agentes teatrais (dramaturgo incluído) e o leitor/espetador. Uma vez subscrito, esse contrato estabelece que o espetador irá assistir a uma *realidade* — e não à realidade. Por conseguinte, a ilusão gera-se, não a partir de um pretense decalque do real, mas da

⁴⁶ O espetador, como veremos mais adiante, pode não saber interpretar esse convite ou simplesmente decliná-lo.

⁴⁷ Todas estas manifestações possuem variantes que vão da simples duplicação heráldica ao *efeito Droste*, cujo caráter recursivo se estende ao infinito. Esta última designação deriva de uma marca holandesa de cacau em pó cujo grafismo das embalagens era autorreferencial: uma enfermeira levava, numa bandeja, certa embalagem que reproduzia, sob forma *abismal*, a caixa ou lata em que ela própria estava representada.

⁴⁸ Certos mecanismos disruptivos surgem já engastados no texto dramático, sendo normalmente transpostos para cena; outros são adicionados pelo encenador ou pelos atores, durante os ensaios ou mesmo no decurso da representação. No primeiro caso, poderá haver ainda lugar a adaptações, como é sugerido, por exemplo, na versão portuguesa de *Assassínio na catedral*, pelo tradutor (José Blanc de Portugal): “Numa eventual representação portuguesa, o Primeiro Cavaleiro, dirigindo-se a espectadores portugueses, deverá naturalmente, [sic] alterar a sua tirada. Diria, por exemplo: ‘Sois portugueses e a defesa dos fracos está-vos no sangue!’” [em vez de “Sois ingleses e, portanto, acreditais em jogo franco.”] (ELIOT, 1989, p. 96, n. 74).

construção ficcional, quer esta siga uma linha vincadamente aristotélica ou de outra ordem. Aqui podemos estabelecer uma distinção entre o teatro não-aristotélico e anti-aristotélico, tendo em conta que este último parece ser portador de uma forte pulsão autodestrutiva. Todavia, se por um lado é verdade que aparenta anelar a sua própria aniquilação, por outro não chega a consumir o prometido suicídio, mesmo que as personagens manifestem a sua recusa em continuar a representação e se sentem ao lado dos espetadores, já que estes nunca as identificarão como seus pares.

Por conseguinte, ainda que os contornos estéticos do espetáculo radiquem numa matriz pós-dramática ou que os fundamentos da fábula sejam intencionalmente sabotados, os agentes envolvidos (atores, encenador, sonoplasta, público, entre muitos outros) partem invariavelmente de um compromisso assente na ficção. O facto de as premissas aristotélicas serem extirpadas de uma peça ou de uma encenação — *catharsis*, *mimesis*, *peripeteia*, só para citar algumas — decerto contribuirá para agudizar a nossa capacidade crítica ou, a espaços, para acentuar o carácter artificial da ação que transcorre ante o nosso olhar, mas em caso algum oblitera o pacto subscrito inicialmente e que pode ser resumido da seguinte forma: o que estamos a ler/ver não é verdade — é teatro.

Não creio, portanto, que a ilusão, produzida literária ou cenicamente, seja proporcional aos contornos veristas ou miméticos instilados na peça e no espetáculo. Aliás, a intensa utilização de processos des-ilusórios ou anti-ilusórios ao longo de todo o século XX não parece ter dissuadido os espetadores de se deslocarem regularmente ao teatro. Esse facto tem uma justificação: os autores que procuram afastar-se dos preceitos aristotélicos ou mesmo contrariá-los estão, na verdade, a produzir uma ficção de outra ordem estética, mas cuja matriz continua a ser contratual. Nessa medida, a conceção segundo a qual o teatro é uma elaboração estética não fundada na ilusão parece-me tão destituída de fundamento como a ambição, irrealizável, de criar um teatro plenamente ilusório.

Note-se, porém, que a rutura instaurada por um mecanismo anti-ilusório está sujeita a variações de foro estético-histórico, que tanto lhe conferem como subtraem força disruptiva, dependendo da forma mais ou menos recorrente como aquele se afirma dentro da tradição dramática e cénica. Por essa razão, determinadas categorias potencialmente fraturantes, como o aparte ou o monólogo, deixaram de constituir, em

certa medida⁴⁹, uma verdadeira clivagem ficcional, porquanto passaram a fazer parte do jogo ilusório, isto é, do contrato.

A essência do metateatro reside, pois, na recordação de um pacto imanente, para o qual são convocados invariavelmente dois subscritores e uma testemunha. O que varia de obra para obra (escrita ou performativa) é a engrenagem que ativa a rememoração desse acordo, podendo incidir sobre: (a) o primeiro subscritor (dramaturgo, encenador ou qualquer outro agente do patamar espetacular); (b) o segundo subscritor (leitor ou espectador); (c) a realidade envolvente e as testemunhas sociais que proporcionaram a sua subscrição; (d) a natureza e o teor do próprio contrato.

Note-se que uma forma metateatral pode ser embutida no momento da escrita, da colocação em cena ou da representação; no entanto, para que o processo chegue a consumir-se, é necessário que ocorra dentro da esfera perceptivo-cognitiva do leitor/espetador. Caso este desconheça o essencial da biografia e da obra ibsenianas, não chegará a dar-se conta do exercício autorreflexivo e metafórico que está codificado em *O construtor Solness*⁵⁰; nem dos elementos autobiográficos que Tom Stoppard transferiu para *Agora a sério*.

⁴⁹ Nas restantes artes, ocorre um fenómeno análogo. Veja-se, a título de exemplo, o caso dos filmes projetados em salas nacionais. Diferentemente do que acontece na maioria dos países, entre nós as produções estrangeiras são legendadas, o que constituiria, em tese, um obstáculo à criação de uma atmosfera ilusória. E tê-lo-á sido, sem dúvida, nas primeiras projeções em que tal processo foi utilizado. Mas, uma vez consagrado no *habitus* cinéfilo, este instrumento passou a ser aceite como parte da ilusão. Disruptivo seria, para a maioria dos espectadores nacionais da atualidade, ouvir Jack Nicholson ou Liv Ullmann falar português, já que essa possibilidade, em princípio, não estaria consagrada no pacto subscrito pelo espectador. Por conseguinte, a ilusão não depende da *interferência* suscitada pelas legendas, uma vez que, no caso português, estas passaram a ser acomodadas dentro do universo ficcional. Neste contexto, creio que se justifica retomar uma ideia já enunciada anteriormente: a arte, ao mesmo tempo que suscita em nós a vontade de subscrever o pacto ilusório, está sistematicamente apostada em reiterar o seu carácter artificial. E isso acontece porque nenhum artista deseja verdadeiramente que confundam as suas criações com a realidade, mesmo que o produto do seu trabalho se inscreva em correntes como o hiper-realismo, a *pop art* ou o *readymade*. Em síntese, creio que todas as obras tendem a sublinhar o seu carácter artístico e ficcional, pelo que todas elas, de forma mais ou menos ostensiva, possuem um cunho meta-artístico.

⁵⁰ IBSEN, 2006. No capítulo 5 de *Drama, Metadrama, and Perception*, Hornby apresenta esta ideia a propósito das alusões literárias: “[...] the degree of metadramatic estrangement generated is proportional to the degree to which the audience recognizes the literary allusion as such” (HORNBY, *op. cit.*, p. 88).

O mesmo acontece com outras manifestações artísticas. Refira-se, a título de exemplo, o caso de Hitchcock: um espectador menos familiarizado com a fisionomia do cineasta britânico decerto não reconhecerá os sucessivos *cameos* que o mesmo desempenhou nos seus filmes. Do mesmo modo, aqueles que desconhecem o retrato de Caravaggio (realizado por Ottavio Leoni) dificilmente identificarão o rosto⁵¹ do pintor em *David com a cabeça Golias*, exposto na Galleria Borghese.

Podemos concluir, pois, que a vontade de instaurar uma rutura dramática não é, *per se*, condição suficiente para a consumação metateatral, já que esta depende de múltiplas variáveis que se encontram repartidas entre o emissor, o recetor, o cânone e as circunstâncias (externas e internas) da representação. Desse modo, a sua concretização está sujeita a fatores como (a) a utilização deliberada e ostensiva de mecanismos autorreferenciais ou antiteatrais, cujo efeito disruptivo é previsível, embora não garantido de antemão; (b) a perceção e o conhecimento de cada leitor/espetador⁵²; (c) a consagração de determinado artifício dentro da tradição literária e cénica, tornando-o mais ou menos familiar ao público⁵³; (d) os aspetos não premeditados que podem ocorrer durante o espetáculo e que, de modo espontâneo ou involuntário, denunciam o caráter artificial da representação⁵⁴.

⁵¹ Num conhecido artigo intitulado “Un doppio autoritratto del Caravaggio”, Rossi advoga que o quadro apresenta um autorretrato duplo, o que, a ser verdade, constituiria um caso não pouco insólito: o do criador que se duplica no interior da obra para se matar (ROSSI, 1989b). No entanto, a tese deste investigador foi acolhida com alguma desconfiança. Veja-se, por exemplo, o artigo “Self and Myth in Caravaggio’s *David and Goliath Paintings*” (STONE, 2006, p. 46) ou a obra *Caravaggio: The Art of Realism* (VARRIANO, 2006, p. 152, n. 89).

⁵² No decurso de um espetáculo, a sensibilidade e os sentidos de um espectador podem eventualmente direcionar o seu pensamento e a sua atenção para fora do entrecho, o que não tem de acontecer necessariamente com os restantes elementos da assistência.

⁵³ Tomemos, como exemplo, o caso da cenografia. O recurso a cenários minimais ou simbólicos não nos obriga, durante o espetáculo, a pensar continuamente no teatro como ficção, uma vez que estamos familiarizados com esse tipo de *décor*, bastante recorrente ao longo do séc. XX. Em contrapartida, o uso de uma cenografia realista no teatro contemporâneo constituiria, indubitavelmente, um fator de rutura porquanto a sua presença suscitaria estranhamento à maioria dos espectadores. O mesmo se passa com a recuperação de outros mecanismos caídos em desuso. A existência de um coro em *Assassínio na catedral*, de T. S. Eliot, configura, para a maioria dos espectadores contemporâneos, um fator de estranhamento, mas é bastante provável que no tempo de Ésquilo tal não acontecesse.

⁵⁴ A denúncia do teatro enquanto artifício pode ocorrer de forma involuntária ou inesperada, por razões internas (um *lapsus memoriae* por parte dos atores) ou externas (uma falha de energia ou o ruído

Apesar de o cumprimento metateatral depender em larga medida da percepção, das vivências ou do conhecimento do espectador, é necessário observar que certas modalidades denotam à partida maior força suspensiva do que outras. Os mecanismos virtualmente mais eficazes são aqueles que replicam o jogo ficcional e cénico de modo ostensivo, cabendo ao teatro dentro do teatro, sob a forma de *mise en abyme*, as maiores probabilidades de concretização. Este facto significa, portanto, que os mecanismos metateatrais podem ser categorizados segundo uma hierarquia fundada na expectativa da sua consumação.

Incidindo sobre um ou mais níveis da figura 1 (*vide infra*), os processos metateatrais tendem a ser desbordantes e invasivos⁵⁵. É o que acontece, por exemplo, quando uma personagem se dirige diretamente ao público ou se desloca para o espaço da assistência, sublinhando o carácter fictício da representação a que assistimos, ou seja, recordando-nos do acordo que subscrevemos previamente, antes mesmo de entrarmos na sala. Este movimento invasivo pode ocorrer em sentido inverso, quando, por exemplo, o nível ficcional é tomado pela *realidade*⁵⁶ ou, ainda, quando se esbatem as fronteiras entre a ficção (da peça enquadrada) e a realidade intracénica (da peça enquadrante), lançando os espetadores internos — e por vez também os externos — numa certa ambiguidade ou deriva referencial⁵⁷.

Ostentando uma pulsão transgressiva, o nível desbordante pode apossar-se parcial ou integralmente do patamar invadido. Imaginemos, a título comparativo, que na parede de um edifício era colocado um cartaz com o seguinte aviso: “É proibido afixar cartazes nesta parede.” Esta mensagem poderá, sob a forma de cartaz, ocupar parcialmente a parede ou, em casos mais raros, sobrepor-se à totalidade da sua

de um avião que passa perto do local de representação), comprometendo, ainda que por breves momentos, o decurso do espetáculo. Estas interrupções não têm equivalente direto no domínio literário, já que a leitura é, em princípio, um processo diferido.

⁵⁵ Considero que certas formas metateatrais, como a consciência dramática das personagens, constituem uma forma autoinvasiva.

⁵⁶ O vocábulo, em itálico, designa uma realidade ficcionada, que faz parte do jogo dramático. Por exemplo, no final do *Retablo de las maravillas*, conhecido entremez de Cervantes, um furriel, emanado da *realidade*, irrompe na assistência, quebrando a ilusão montada pela dupla de embusteiros, Chanfalla e Chirinos, que apresentavam um espetáculo invisível, de *maravillas*.

⁵⁷ Este é, como veremos mais à frente, um dos aspetos que faz de Cervantes um cultor metateatral por antecipação.

superfície. Caso se concretizasse a segunda opção, a tela converter-se-ia em instrumento reflexivo, ocultando a função primordial da própria parede. Desse modo, a mensagem entraria num *loop* tendente ao infinito que pode ser resumido da seguinte maneira: “É proibido afixar cartazes nesta parede, que existe para exibir um cartaz onde se diz que ““é proibido afixar cartazes nesta parede””, que existe para exibir um cartaz onde se diz que “““é proibido afixar cartazes nesta parede”””, que existe para exibir um cartaz onde se diz que ““““é proibido...”””” Em síntese, estaríamos perante um espaço autoenunciativo que, no limite, poderia obliterar-se ontologicamente, passando a existir apenas para se dizer e, inversamente, a dizer-se para poder ser.

Em certos textos — não necessariamente dramáticos — observamos um processo similar, seja porque ficam circunscritos à sua própria tematização, seja porque ficam reféns de um nível adjacente, que irrompe no seu interior e cujo caráter transgressivo os subjuga por completo.⁵⁸ Um dos exemplos absolutos deste processo ocorre num conhecido soneto de Lope de Vega, inserto em *La niña de plata*:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;

⁵⁸ Assim acontece no excerto mencionado em epígrafe, extraído de *El hacedor* (BORGES, 1974, p. 847). Trata-se de um caso em que a deslocação ontológica conduz à reificação da linguagem: o mapa existe apenas enquanto produto da enunciação cartográfica, mas, em simultâneo, utiliza esse mesmo código para se cartografar a si mesmo, uma vez que passa a coincidir com o objeto primordial da enunciação (o território).

contad si son catorce, y está hecho.⁵⁹

A forma como este poema perverte a noção de *género* torna-se ainda mais surpreendente se o cotejarmos com uma declaração — cujo princípio se mantém válido, não obstante a existência de casos particulares como este soneto de Lope — feita por Genette, em *Palimpsestes*: “[...] le texte lui-même n’est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique: le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème. [...] À la limite, la détermination du statut générique d’un texte n’est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public [...]”⁶⁰.

Todavia, a introdução de um dispositivo autorreferencial ou autoenunciativo na obra não tem de abarcar necessariamente o todo (textual ou performativo). Dito de outra maneira, a parede recoberta por um cartaz de igual dimensão constitui um caso não regular e relativamente raro, pelo que continuamos a vê-la primeiramente como parte integrante de um edifício onde as personagens se movem e têm guarida — e não tanto como espaço de autoenunciação integral.

Por conseguinte, não creio que seja pertinente aplicar a certos dramas, como *Hamlet*, o rótulo de *peça metateatral*. A mais emblemática obra de Shakespeare não é em si metateatral⁶¹; faz, isso sim, uso de mecanismos metateatrais (como a autoconsciência ficcional ou o teatro dentro do teatro). É, em suma, uma vasta parede

⁵⁹ VEGA CARPIO, 2013, pp. 710-711. Este soneto, com presença assegurada em várias coletâneas que reúnem a poesia de Lope, faz parte, na verdade, do III ato de *La niña de plata* (cf. VEGA CARPIO, 1958, p. 679). O mesmo poema surge comentado por Antonio Carreño num volume intitulado *Poesía selecta*, da Cátedra (VEGA CARPIO, 2013, pp. 710-711).

⁶⁰ GENETTE, 1982, p. 12.

⁶¹ Porém, é necessário reconhecer, na esteira de T. S. Eliot e Martin Puchner, a presença de certos mecanismos em *Hamlet* que indiciam já uma atitude antiteatral, característica do séc. XX. Diz-nos, a este propósito, o segundo: “[...] *Hamlet* [por comparação a *La vida es sueño*, de Calderón] assumes a different, and more negative, attitude toward the theatre. For *Hamlet* [sic], as has been pointed out by T. S. Eliot [cf. “Hamlet and His Problems”, ensaio incluído em *The Sacred Wood*, editado em 1920], refuses the one category on which all theatre depends: action. The action in *Hamlet* is endlessly postponed and interrupted. When judged from the point of view of theatricality, this interruption of action is a bad thing, and Eliot was perhaps right to say that *Hamlet* is insufficient as a theatrical event. But when we approach this interruption from the point of view of the modernist antitheatrical metatheater we can see in it a precursor of precisely the kinds of interruptions at work in modern drama” (ABEL, 2003, 19-20).

cheia de janelas, que nos permitem ver o que se passa no seu interior, mas, simultaneamente, ostenta mensagens marcadas pela autorreferencialidade e pela autoconsciência dramática, que, apostas sobre as suas paredes (sob a forma de pequenos cartazes), podem ser lidas ao mesmo tempo que observamos e ouvimos, ao fundo, as personagens. No entanto, recorde-se, a percepção que cada leitor/espetador tem dessas mensagens é diferenciada, podendo estas, em certos casos, passar despercebidas devido não apenas à subtilidade que o dramaturgo lhes incutiu, mas também a fatores de ordem subjetiva.

2.3. Modalidades

O levantamento e a descrição das modalidades metateatrais é, a diversos títulos, um exercício de risco. O primeiro será a tentação de elegermos rigidamente as formas que devem permanecer dentro ou fora da esfera metateatral. O repositório de textos e de espetáculos teatrais que conhecemos desde a Antiguidade desaconselham tal opção, sob perigo de sermos prontamente desmentidos por um naipe de recônditas exceções desta ou daquela tradição literária. Por conseguinte, creio que qualquer definição de *metateatro* deve possuir a necessária elasticidade para acomodar um vasto conjunto de técnicas potencialmente disruptivas, mas, em contrapartida, não pode precipitar-nos na tentação de esbatermos perigosamente os seus limites conceptuais, sob perigo de tacharmos qualquer efeito de *anti-ilusório*.

Esta tarefa, cuja concretização se afigura não pouco dificultosa, é na verdade possível se levarmos em conta que, neste caso, a elaboração de um modelo analítico não deve ser presidida por princípios de rigidez conceptual ou normativa, sob pena de não virmos a reconhecer um número alargado de mecanismos metateatrais. Referindo-se à proposição teórica inserta em *Metatheatre: a new view of dramatic form*, Catherine Larson observou justamente que, ao lidarmos com uma matéria instável e de contornos tão esmaecidos, os nossos esforços devem ser direcionados menos para a determinação rigorosa e constrictiva das características particulares ou diferenciadoras das modalidades metateatrais do que para o resultado da sua incorporação no texto dramático/performativo:

I would suggest that Abel's adherence to the idea of the metaplay's generic purity is an unnecessary complication of the issue. We might, then, focus less on what metatheatre *is* than on what it *does*, stressing the process as well as the product, or at least the results produced by that

product. In that light, articles debating whether or not a specific play is a “true” metadrama—in Abel’s strict definition of the term—tend to leave us wanting more.

[...]

The first point I would like to stress is that metatheater is not really a critical methodology per se, or even a theory (except in the most abstract of senses), although it could certainly be argued that an understanding of the phenomenon is a useful interpretive tool. Consequently, as a term, “metadrama” is more descriptive than prescriptive.⁶²

Em *Metatheater and Modernity*, Mary A. F. Witt reitera este mesmo argumento, observando as insuficiências conceituais que têm enformado as sucessivas definições de *metateatro*: “If all of the definitions of metatheater are useful but none completely satisfactory, it is perhaps time to stop asking the question of what metatheater (along with metatheatricality and metatheatrical) *is* and ask rather what it *does*.”⁶³

Creio, na esteira do que preconizam estas autoras, que é menos relevante encontrar uma definição que trace rigorosamente os limites conceituais em que opera o metateatro do que descrever os possíveis efeitos decorrentes da sua incorporação no drama (escrito e/ou representado). Em contrapartida, esta premissa não deve isentar-nos de procurar, dentro do largo espectro em que pode ser escorada a autoconsciência teatral, traços morfológicos e funcionais comuns às diferentes modalidades, uma vez que essa identificação permitir-nos-á não só agrupá-las de acordo com a sua proximidade, mas perceber também as estratégias de cooperação (“in tandem”) que costumam desenvolver entre si.

Como verificámos anteriormente, a concretização das categorias metateatrais é um processo que envolve diferentes agentes e que ocorre apenas sob determinadas circunstâncias. Vejamos agora algumas premissas e consequências inerentes ao processo metateatral: (a) exige pelo menos dois subscritores (dramaturgo e leitor, por exemplo); (b) obedece a uma sequência temporal, concretizada na correlação de dois momentos distintos (subscrição inicial de um pacto e rememoração do mesmo); (c) está dependente do conhecimento e da percepção de cada leitor/espetador, pelo que ocorre sempre na esfera da subjetividade; (d) pode manifestar-se por via do *eu* (personagem), do *tu* (leitor ou espetador), do *ele* (referente externo, habitualmente conhecido de uma larga maioria) ou do *isto* (o resultado do trabalho desenvolvido por agentes teatrais e o

⁶² LARSON, 1994, p. 206. O itálico figura no texto original.

⁶³ WITT, *op. cit.*, p. 9. O itálico é da autora.

confluyente exercício de receção); (e) envolve um ou mais mecanismos disruptivos, em regime de coocorrência na mesma peça ou encenação; (f) decorre do carácter transgressivo de um nível, cuja ação desbordante incide sobre outro(s); (g) produz uma rutura⁶⁴ e, em consequência desta, gera estranhamento; (h) desdobra o texto ou o espetáculo numa linguagem dupla⁶⁵: a da enunciação (ilusão) e a tautológica ou autoenunciativa (*des-ilusão*).

Na figura 1, é apresentado um modelo que congrega diversas categorias metateatrais, de forma tripartida. Note-se, porém, que cada domínio não apenas é permeável à pressão exercida pelos níveis adjacentes, como confere liberdade de transferência às modalidades sob a sua alçada para transporem os seus umbrais, tornando-se, também elas, invasivas. Nessa medida, a categorização abaixo apresentada (a) existe apenas em potência, por depender de uma concretização percetivo-cognitiva (já referida); (b) acomoda um conjunto de modalidades com forte pulsão transgressora e intercomunicativa, que lhe asseguram uma grande fluidez interna⁶⁶; (c) assume uma forma renovadamente⁶⁷ incompleta⁶⁸, já que as possibilidades disruptivas de um mesmo mecanismo podem variar de forma bastante significativa, em função do contexto histórico-cultural em que emergem.

Fig. 1.⁶⁹

NÍVEL (SUPORTE)	MODALIDADES POTENCIALMENTE METATEATRAIS	EXEMPLOS
Ficcional (drama)	<ul style="list-style-type: none"> O drama é invadido pela ficção. O drama é invadido⁷⁰ por agentes teatrais e criações teatrais ou ritualísticas. 	<ul style="list-style-type: none"> Relação intertextual Reflexões ou digressões acerca da arte dramática/teatral Referência ao cânone estético-dramático Peça dentro da peça

⁶⁴ O termo *rutura* não designa um processo mediante o qual o leitor/espetador cesse a sua ligação ao texto ou ao espetáculo; refere-se, isso sim, à abertura de um segundo nível discursivo que vem sublinhar a artificialidade do primeiro, obrigando a um exercício de dupla receção.

⁶⁵ Recordo que Richard Hornby designou este processo como “seeing double” (HORNBY, *op. cit.*, *passim*).

⁶⁶ Por esse motivo, as linhas horizontais, que demarcam os três níveis, são descontínuas.

⁶⁷ A linha que delimita a margem direita é igualmente aberta, dando conta da permanente renovação e incompletude deste quadro, por estar dependente de coordenadas estéticas e sócio-históricas.

⁶⁸ Note-se que os exemplos apresentados terminam sempre com reticências.

⁶⁹ Este quadro é reproduzido mais adiante, como documento anexo, numa única página, facilitando a sua compreensão. Para tal, foram suprimidas as notas explicativas.

	<ul style="list-style-type: none"> O drama é invadido pela realidade extracénica ou, tratando-se de teatro dentro do teatro, pela <i>realidade</i> da peça enquadrante. 	<ul style="list-style-type: none"> Ensaio dentro da peça Espectáculo dentro da peça Cerimónia dentro da peça Desempenho de um <i>papel</i> dentro da representação Reconhecimento ou <i>anagnórise</i>⁷¹ Presença de agentes teatrais em cena Referência a dramaturgos, encenadores ou atores Referência a factos vivenciados pelo dramaturgo, pelo encenador ou por atores (entre outros) Gestão da fábula por via de um narrador (que pode intervir na trama) Autonomização das personagens face ao autor Desfecho não convencional (duplo, aparente, com recurso ao <i>deus ex machina</i>...) Autoconsciência dramática Mecanismos autogerativos/autoextensivos Mecanismos autofágicos Referência a pessoas, locais ou factos contemporâneos (pertencentes ao domínio público ou privado), conhecidos por uma vasta maioria de leitores Dificuldade em destrinçar a realidade (da peça enquadrante) da ilusão (produzida pela peça enquadrada) ...
Espectacular (cena)	<ul style="list-style-type: none"> A cena é invadida pela ficção ou pela cena. 	<ul style="list-style-type: none"> Palco simultâneo⁷² Teatro dentro do teatro⁷³

⁷⁰ Pode ocorrer o processo inverso, que se traduz, por exemplo, na recusa das personagens em darem continuidade ao seu papel ou no abandono da cena.

⁷¹ A propósito de *Édipo*, Hornby distingue duas formas de reconhecimento, considerando que uma delas não possui necessariamente um carácter metadramático: “The ubiquity of the recognition device naturally suggests the potential for developing the theme of perception, since recognition is of course an act of perception. Nonetheless, not all acts of recognition in drama truly concern themselves with perception as a fully developed theme. To recognize someone by his strawberry birthmark is not metadramatic in this final sense unless attention somehow is called to the act of recognition itself. If the focus is on the person, thing, or concept being recognized, then the device is merely neutral or transparent for the audience; if the focus is on the person doing to recognizing, however, so that the act of recognition actually reveals something important about him and the way he views things, then the audience is made to contemplate the nature of human perception itself. When Electra in *The Libation Bearers* [*Coéforas*] recognizes from a lock of hair and some footprints that Orestes has come home, it is conventional rather than metadramatic, since Aechylus [sic] does not focus on the act of recognizing or on the recognizer (although he might well have done so, since the evidence is feeble, later to be wittily parodied in Euripides’ *Orestes*). When Malvolio in *Twelfth Night* reads the faked letter and interprets it in terms of himself, however, we are not so much interested in the letter per se as in how he reacts to it, which reveals what kind of character he is, and, more generally, how fantasy and desire color people’s judgments. Such incidents do not just involve the act of perception, but are about perception” (HORNBY, *op. cit.*, p. 122).

⁷² Sobre a noção de *palco simultâneo*, veja-se a descrição apresentada por Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (ROSENFELD, 2008, pp. 47-49).

⁷³ Esta é apenas uma das categorias em que o drama se debruça sobre si mesmo, pelo que possui um valor meramente hiponímico, não devendo em qualquer circunstância ser confundido com o conceito, mais abrangente, de *metateatro*.

	<ul style="list-style-type: none"> • A assistência é invadida pela assistência ou pelas personagens. • O espetáculo é interrompido pela realidade externa (de forma inadvertida) ou pela realidade da peça enquadrante. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mise en abyme</i>⁷⁴ • Partição do espaço cénico (sustentada por uma divisão entre observadores e observados) • Interferência (visual ou sonora) por parte de um espetador em relação a outro(s) • Prólogos, interpelações dirigidas à assistência, invasão (pelas personagens) do espaço destinado ao público, apartes, monólogos, solilóquios, canções, intervenções do coro, intervalos, epílogos, entre outras formas • ...
Real (mundo)	<ul style="list-style-type: none"> • A vida é invadida pelo teatro, sendo percecionada como uma ilusão fugaz que decorre no palco do mundo, onde cada homem desempenha um papel. • Tratando-se de teatro dentro do teatro, a <i>realidade</i> da peça enquadrante é invadida pela verdade da peça enquadrada. • O espaço público ou privado é invadido pela representação teatral, que faz uso do cenário ou de factos reais. • A vida é invadida pela teatralidade. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Theatrum mundi</i> • Interferência da peça enquadrada na ação da enquadrante (<i>Hamlet, The Spanish Tragedy...</i>) • Ruído exterior, <i>lapsus memoriae</i>, falha ou avaria no equipamento, enganos por parte da equipa técnica, etc. • Teatro de rua • Representações adaptadas a um cenário ou a acontecimentos reais e pré-existentes⁷⁵ • Teatralidade inerente à vida pública • Encenações criadas pelo poder civil, político, religioso ou mediático (paradas, desfiles, tomadas de posse, discursos, festas, bailes, cerimónias religiosas, entre outros) • ...

O nível ficcional é, por excelência, o da fábula, entendida como categoria literária e abstrata, virtualmente desgarrada de qualquer prática cénica.⁷⁶ Podendo ter concretizações diferenciadas (tragédia, comédia, tragicomédia, entre outras), este patamar tem como principal obreiro o dramaturgo, que pode recorrer a matéria ficcional pré-existente e retextualizá-la, conferindo uma nova ordenação às ações ou reproduzindo-as de acordo com um novo sistema relacional e contextual. Habitualmente vertebrada em função de coordenadas espaciotemporais, a fábula é habitada por entes

⁷⁴ A *mise en abyme* verifica-se sempre que existe uma relação de semelhança entre a peça enquadrada e a englobante. Na verdade, estamos perante um processo que constitui uma das variantes do teatro dentro do teatro.

⁷⁵ Enquadram-se aqui representações como a *Visitaçào*, levada à cena por Gil Vicente, em 1502, por ocasião do nascimento do futuro rei D. João III. Vejam-se, como exemplo, as referências ao espaço circundante, no momento em que o Vaqueiro se dirige à Rainha (de nome Maria, curiosamente): “Si es aquí adonde vo? / Dios mantenga si es aqui: / Que yo no sé parte de mí, / Ni desllindo dónde está. / Nunca vi cabaña tal, / En especial / Tan notable de memoria: / Esta debe ser la gloria / Principal / Del paraíso terrenal” (VICENTE, 1965, p. 4). A didascália inicial (p. 3) permite deduzir que o autor aproveitou sabiamente o *cenário*, o *argumento* e os *atores* pré-existentes, tendo estes últimos desempenhado (de modo involuntário, presume-se) o papel régio e parental que lhes cabia na realidade, ao mesmo tempo que eram espetadores recíprocos.

⁷⁶ Muitas peças, por serem destinadas às tábuas, são moldadas em função das possibilidades oferecidas pelo espaço cénico, das características dos atores ou até do meio sociocultural da assistência. Recordo que, no *Siglo de Oro*, as *comedias* eram redigidas, antes de mais, para serem representadas, pelo que uma larga maioria transportava já múltiplas marcas desta vocação cénica. No teatro contemporâneo, nem todos os espetáculos dramáticos partem de um texto escrito para a representação.

que podem, em certas circunstâncias, evidenciar consciência do seu estatuto dramático e, eventualmente, fazer referência aos restantes níveis (espetacular e real). Muitos processos que, no decurso de uma representação, interpretamos como metadramáticos são gerados neste nível, podendo ser relevados ou menosprezados no contexto da encenação, o que, obviamente, lhes outorga maior ou menor força disruptiva.

O nível espectacular tem no seu centro os agentes (profissionais ou não) que promovem a mediação entre o texto e os espetadores. O facto de serem apelidados de *mediadores* não nos autoriza a observá-los como meros reprodutores de textos e situações; são, isso sim, criadores que operam eventualmente sobre uma base ficcional pertencente a outrem, mas o texto não tem de ser sequer um elemento fundamental do espetáculo. Certos processos que concorrem para o distanciamento do espetador partem de opções feitas pelo encenador ou pelos atores, não estando previstas no patamar ficcional.

O último nível tem no seu centro a sociedade, cujas práticas são fortemente teatralizadas. Nessa medida, o cidadão será um ator que vive num imenso cenário (físico e social) que é o mundo. Podendo apossar-se da cena ou ser invadida por esta, a vida é tanto uma ameaça para a arte teatral como o seu alvo, o que potencia frequentes incursões de uma na outra e, em razão desse facto, relações extremamente ambíguas, também de ordem metateatral.

Caracterizar de forma exaustiva todas as modalidades supramencionadas e as suas variantes constituiria um exercício não compaginável com o escopo principal destas páginas. Creio, de resto, que boa parte dessa tarefa já foi admiravelmente realizada por Richard Hornby, na obra *Drama, Metadrama, and Perception*, a que foram feitas amiudadas alusões ao longo deste capítulo. Parece-me, portanto, de maior utilidade explicitar a modalidade que se afigura como mais recorrente e emblemática dentro da tradição dramática ocidental, evitando, sempre que possível, conferir-lhes um carácter normativo. Deste modo, as considerações que se seguem destinam-se primeiramente a complementar as conclusões do reputado académico norte-americano, no que toca à categoria do *teatro dentro do teatro*, não apenas porque esta modalidade é bastante frequente, mas também porque apresenta um número considerável de variantes. Na fase seguinte, serão descritas duas categorias, até agora praticamente ignoradas, que designarei como *mecanismos autogerativos/autoextensivos* e *autofágicos*. Para ilustrar o seu funcionamento, serão fornecidos exemplos colhidos em obras como *Rei Édipo*, (de

Sófocles)⁷⁷; *Don Quijote de la Mancha* (de Cervantes), em particular o episódio dos galeotes, inserto no capítulo XXII da *Primera Parte*; *Camino de Damasco* (de Strindberg)⁷⁸; e o entremez *El hospital de los podridos*⁷⁹, atribuído por alguns a Cervantes⁸⁰. A par destes textos, será também abordada uma forma teatral que, no decurso dos séculos XVI e XVII, se popularizou em diferentes países europeus — a *commedia dell'arte*.

2.4. Teatro dentro do teatro

A modalidade em que a autotematização do drama se concretiza de forma mais evidente é, sem dúvida, o denominado *teatro dentro do teatro*⁸¹.

Uma questão que tende a distorcer o debate em torno desta categoria prende-se com um certo desvelo em determinar o autor e a peça que, no contexto da dramaturgia medieval ou renascentista, inauguraram este procedimento. Embora compreensível, o resultado de tal exercício costuma revelar-se um tanto arriscado, senão mesmo inconsequente. O risco está patente na rejeição sucessiva a que várias obras, tidas como

⁷⁷ Sigo a edição da Cátedra, em castelhano, onde a peça tem por título *Edipo rey*.

⁷⁸ STRINDBERG, 1973. Preservo o título em castelhano, seguindo a edição consultada.

⁷⁹ Este e outros quatro entremezes (*Los habladores*, *La cárcel de Sevilla*, *Los mirones*, *Los romances*) foram reunidos por Dámaso Alonso, num pequeno volume que saiu pela Editorial Signo, em 1936, intitulado *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*. Alonso prefaciou essa edição e acrescentou algumas notas a cada um dos entremezes. Em 1987, foi feita uma reedição da obra, com a chancela da Mayo de Oro, que, excetuados pequenos ajustes ortográficos, respeita integralmente a versão do eminente filólogo espanhol.

⁸⁰ Note-se a prudência de Dámaso Alonso quanto à hipotética atribuição dos cinco entremezes a Cervantes: “De esas obras atribuidas a Cervantes [...] hemos elegido para formar este volumen algunos entremeses. Sépase, desde luego, que no existe prueba alguna convincente que permita adjudicárselos al gran escritor; pero son de indiscutible mérito, y tanto, que en ocasiones iguala y aun excede el de los auténticos cervantinos” (ALONSO, 1987, p. 11). A mesma atitude precatada é a que encontramos no capítulo que Jesús Maestro dedica, aos cinco entremezes, em *Calipso eclipsada*: “La literatura no es una adivinanza, ni un jeroglífico, ni el investigador ha de ser un visionario —lo que sucede con demasiada frecuencia—, ni un ideólogo —lo que aún es más frecuente—, que interpreta la obra de arte para justificar la ideología del gremio al que pertenece” (MAESTRO, 2013, p. 75, n. 16). Creio, juntamente com estes dois críticos, que, à luz dos dados atualmente disponíveis, a atribuição destas pequenas peças ao autor de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* não passa o limiar da conjectura.

⁸¹ Por vezes, também é denominado como *teatro no teatro*.

inaugurais, têm sido votadas. Exemplo disso é *The Spanish Tragedy*⁸², de Thomas Kyd, que até há poucos anos era tida como a primeira peça em que fora usado este procedimento. Ao comentar o contributo de Manfred Schmeling para o estudo do metateatro⁸³, Mary A. F. Witt dá-nos conta do dogmatismo que revestia essa mesma ideia, bastante disseminada entre os especialistas: “Along with most scholars of the subject, he [Manfred Schmeling] claims that Kyd’s *The Spanish Tragedy* inaugurated the play within the play [...]”⁸⁴. Referindo-se a *Le théâtre dans le théâtre*, de Georges Forestier⁸⁵, a mesma autora dá-nos conta de quão tardia é a obra de Kyd quando comparada com outras que utilizam o mesmo procedimento:

Rather than dating the beginning of theater in theater to Thomas Kyd’s *Spanish Tragedy* (1589), as current with most critics, Forestier credits the Portuguese dramatist Gil Vicente’s *Lusitania*

⁸² A versão indicada na bibliografia, embora intitulada *La tragedia española*, é bilingue (KYD, 2008).

⁸³ A obra de Schmeling é *Métathéâtre et intertexte*, já citada.

⁸⁴ WITT, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁵ A passagem a que a autora de *Metatheater and Modernity* se refere encontra-se no prefácio de *Le théâtre dans le théâtre*: “J’ai plaisir à signaler qu’une récente thèse de doctorat, soutenue en 1994 à Lisbonne par Mme Graça Abreu — *Teatro no teatro sob Luís XIV (1660-1680)* — a comblé cette carence par l’étude des pièces à enchâssement parues entre 1660 et 1680: grâce à une approche sociocritique et aux récents acquis de l’érudition concernant l’esthétique galante, Graça Abreu a mis au jour la richesse de l’arrière-plan idéologique que dissimule la pauvreté thématique de ces œuvres. [...] L’idée du premier [chantier] m’a été suggérée par la lecture d’une remarque malicieuse de Graça Abreu, dans l’introduction de sa thèse, sur la date de naissance ‘officielle’ du procédé en Europe occidentale: c’est par ignorance de la littérature portugaise que l’on s’accordait jusqu’ici à considérer que *The Spanish Tragedy* (1589) était la première pièce (conservée) à mettre en œuvre le procédé. En fait, il faudrait remonter jusqu’en 1532, date de la création de *Lusitânia* par le grand poète dramatique portugais Gil Vicente, et tenir compte de deux autres pièces (*Le Roi Séleucus* de Camoëns et *L’Invention naturelle* de Chiado) largement antérieures elles aussi à l’œuvre de Thomas Kyd. Il conviendrait donc de se livrer désormais à une étude comparative approfondie de tous les théâtres européens du XVI^e siècle, qui tiendrait compte des spécificités de certains genres nationaux — les pièces de Vicente et de Camoëns sont des autos — et qui prendrait en considération les connaissances nouvelles que nous possédons aujourd’hui sur la *Commedia dell’arte*, car je persiste à croire que les comédiens italiens, en dépit du très petit nombre de pièces à enchâssement figurant dans les canevas publiés au XVII^e siècle, ont joué un rôle déterminant dans la diffusion de certaines formes du procédé” (FORESTIER, *op. cit.*, pp. X-XI).

(1532) with being the first play to use the procedure, closely followed by two other Portuguese plays.⁸⁶

Foi sem grande surpresa que, em 2006, Tadeusz Kowzan chamou a atenção para duas peças que, já nos albores do século XVI, exploravam plenamente o mesmo procedimento:

Dans le théâtre médiéval européen — religieux et profane — le présentateur-commentateur et les adresses au public sont monnaie courante. Mais c'est au seuil des temps modernes qu'apparaissent deux pièces métathéâtrales qui méritent notre attention. Elles datent d'environ 1500 et sont considérées comme les premières pièces modernes qui exploitent pleinement le procédé du théâtre dans le théâtre.

Le miracle flamand *Mariette et Nimègue* (*Mariëken van Nieuweghen*), d'un auteur inconnu, présente l'histoire d'une jeune fille qui, séduite par le diable à forme humaine, s'abandonne au péché et au crime.

[...]

C'est vers 1500, c'est-à-dire à l'époque même du miracle flamand, que fut représentée à Londres la pièce de Henry Medwall, chapelain de l'archevêque de Canterbury, cardinal Morton, et titulaire d'une cure sur le continent, aux environs de Calais. Déjà le titre de la pièce, *Fulgens and Lucrece*⁸⁷ (ou *Fulgens and Lucrece*, pour reprendre la graphie de l'unique exemplaire conservé, imprimé entre 1513 et 1519 et redécouvert en 1919), nous indique qu'il s'agit d'une histoire romaine, d'ailleurs puisée dans un ouvrage en latin de l'humaniste italien Bonaccorso, *De vera nobilitate* (1428), ouvrage qui fut traduit d'abord en français (1449) et ensuite publié en anglais (1481).⁸⁸

⁸⁶ WITT, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁸⁷ Georges Forestier considéra que esta obra esboça um procedimento aparentado com o teatro dentro do teatro: "On cite généralement comme 'ancêtre' du procédé un interlude anglais de la fin du XV^e siècle, *Fulgens and Lucrece* de Henri Medwall, où l'on voit deux acteurs (simplement désignés par les lettres A et B) — l'un issu de l'assistance, l'autre se présentant comme un simple introducteur du spectacle — feindre de ne pas se connaître et annoncer au cours de leur conversation le titre de la pièce qui va être représentée. [...] Il ne s'agit pas, à proprement parler, de théâtre dans le théâtre, puisque ce procédé réclame, selon nous, non seulement le regard d'un acteur sur un autre, mais aussi un processus d'enchâssement d'une action dramatique (ou d'un spectacle) dans un autre: dans cet interlude, bien vite le pseudo-spectateur vient se mêler aux acteurs, et son commentaire n'est qu'intermittent" (FORESTIER, *op. cit.*, p. 31).

⁸⁸ KOWZAN, 2006, pp. 15-16.

O propósito de determinar a obra que, no final da Idade Média, encetou o teatro dentro do teatro no Ocidente é decerto louvável, mas creio que é de menor utilidade congregarmos os nossos esforços para um suposto recuo *ab ovo* — que porventura não tardaria em ser desmentido — do que para a relação entre o fenómeno apelidado de *teatro dentro do teatro* e a(s) época(s) em que o mesmo gozou de grande popularidade. É inegável que as peças filiadas no *Ur-Hamlet* terão sido fundamentais para a disseminação desta categoria metateatral, mas mais relevante, creio, é perceber porque é que na transição do século XVI para o século XVII o drama encaixado se tornou tão apreciado, sendo um fenómeno essencialmente barroco.

Outro problema inerente ao estudo do teatro dentro do teatro prende-se com os possíveis equívocos decorrentes da contiguidade que esta categoria mantém com outra que com ela confina: *o teatro sobre o teatro*. Alfredo Hermenegildo enunciou, sob uma forma que subscrevo, as diferenças fundamentais entre ambas nos termos seguintes:

El TeT [teatro en el teatro] es el “teatro invadido por la teatralidad, es el teatro que se desdobra desde el punto de vista estructural, lo que implica, en cierto modo, un contenido que incluye la “representación de una pieza dramática”. El TsT [teatro sobre el teatro], por otra parte, es la reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena, etcétera. Tiene esta función una dimensión polivalente, pero bien anclada en la consideración del “hecho teatral”.⁸⁹

Tadeusz Kowzan advoga o mesmo princípio, alertando para as imprecisões terminológicas que eventualmente possam decorrer do emprego da expressão:

Tout au cours du XX^{ème} siècle, la grande majorité des auteurs utilisait le terme “théâtre dans le théâtre”. Terme plurivoque, compte tenu du fait que le mot “théâtre” a, en français, une dizaine d’acceptions. Théâtre dans le théâtre peut donc signifier pièce dans la pièce, scène sur la scène, spectacle dans le spectacle. Le terme anglais *play within a play* est plus précis, mais plus restreint, il signifie pièce dans la pièce. En allemand, *Spiel im Spiel* veut dire jeu dans le jeu et *Schauspiel im Schauspiel* — spectacle (ou pièce) dans le spectacle. Ce qu’on appelle couramment “théâtre dans le théâtre” comporte deux phénomènes distincts: pièce dans la pièce et pièce sur le théâtre, même si les deux sont présents dans certains ouvrages dramatiques.⁹⁰

⁸⁹ HERMENEGILDO, 1998, pp. 46-47.

⁹⁰ KOWZAN, *op. cit.*, p. 12.

Efetivamente, em certos casos, as duas modalidades podem coabitar a mesma obra, como acontece em *Agora a sério*⁹¹, de Tom Stoppard, onde o entrosamento entre “pièce dans la pièce et pièce sur le théâtre” atinge porventura um dos seus momentos mais vibrantes. Povoado de referências literárias e musicais, o drama de Stoppard é um espaço para o qual confluem não apenas discussões (em torno da escrita e da encenação), mas também o trabalho preparatório do ator (decorando o texto) e a própria representação — por vezes não declarada, como acontece com a primeira cena⁹².

No entanto, o protótipo da peça que alberga outra no seu interior é *Hamlet*, não só porque os limites da obra enquadrante e da enquadrada são perfeitamente definidos⁹³, mas sobretudo porque o conteúdo do drama encaixado será vertido sobre a assistência interna. Com efeito, a intrapeça funcionará como instrumento de revelação e de exposição da culpa de Cláudio, vítima da cilada teatral sugestivamente intitulada *The Mousetrap* (ou *The Murder of Gonzago*), cuja *mise-en-scène* contará com a participação ativa do protagonista.

Este mecanismo, presente em várias obras, obrigará a que a verdade alojada na *mentira* dramática transborde do palco e se apodere incoercivelmente da *realidade*⁹⁴, denunciando-a (em *Hamlet*) ou formando com ela uma amálgama (em *The Spanish Tragedy*). Em ambos os casos, porém, a intrapeça funcionará como instrumento crucial para a reposição da justiça:

Le théâtre dans le théâtre devient ici véhicule de la vengeance ; c’est ainsi que la critique anglo-saxonne a pu parler d’une triple fonction interne — “reveal - revel - revenge” —, cela veut dire que le jeu intercalé fait avancer le dénouement, qu’il met en scène un divertissement pour le plaisir du public (c’est le *delectare* de la formule d’Aristote) et qu’il permet finalement de satisfaire la vengeance et de punir les coupables. *Hamlet* est l’exemple classique des trois fonctions réunies dans une seule pièce.⁹⁵

⁹¹ STOPPARD, 2010.

⁹² Só a segunda cena revelará que a primeira era representação.

⁹³ Sobre o posicionamento da obra enquadrada dentro da enquadrante, vejam-se os cinco modelos apresentados em *Théâtre miroir* (KOWZAN, 2006, pp. 150-153).

⁹⁴ Refiro-me novamente à *realidade* intracénica, e não à realidade do leitor ou do espetador.

⁹⁵ SCHMELING, *op. cit.*, p. 18-19.

Em *The Interpretation of Dreams*, Sigmund Freud fez notar que algo semelhante ocorre quando um sonho surge dentro de outro, produzindo um falso despertar. Nesse caso, o sonho interno é o portador da verdade⁹⁶, porquanto aloja um facto real:

[...] the meaning of the fact that sometimes a certain content is designated in the dream itself as “dreamed”—the riddle of the “dream within the dream”—has been solved [...] by W. Stekel through the analysis of some convincing examples. The part of the dream “dreamed” is again to be depreciated in value and robbed of its reality; that which the dreamer continues to dream after awakening from the dream within the dream, is what the dream-wish desires to put in place of the extinguished reality. It may therefore be assumed that the part “dreamed” contains the representation of the reality and the real reminiscence, while, on the other hand, the continued dream contains the representation of what the dreamer wished. The inclusion of a certain content in a “dream within the dream” is therefore equivalent to the wish that what has just been designated as a dream should not have occurred. The dream-work utilises the dream itself as a form of deflection.⁹⁷

Algumas religiões, como a católica, utilizam um procedimento análogo, ao depositarem os principais símbolos cultuais num espaço sucessivamente encaixado e de acesso restrito. Do sacrário, elemento *cenográfico* central, será retirada a hóstia⁹⁸, que, após ser repartida pela *assistência*, ultrapassará os limites da própria *representação*, transitando para o exterior do espaço *cénico* que é o próprio templo. Essa transição far-se-á por via dos seus crentes, misto de *espetadores* e *atores*, que passarão a ser difusores da verdade no exterior (à semelhança do que fizeram os apóstolos, após a última ceia⁹⁹).

Do mesmo modo, a mais extensa peça de Shakespeare configura um caso em que a verdade entalhada na arte teatral invade não apenas o grupo de espetadores que compõem a assistência interna (da qual fazem parte Cláudio ou Gertrudes, por exemplo), mas também os que se encontram aquém da trama hamletiana (nós próprios).

⁹⁶ Dällenbach destacou esta semelhança em *Le récit spéculaire*, de 1977. A versão que consultei é uma tradução espanhola de 1991, intitulada *El relato especular* (DÄLLENBACH, 1991, p. 214, n. 20). ANNE UBERSFELD estabelece a mesma analogia (UBERSFELD, 1999, pp. 27-28).

⁹⁷ FREUD, 2015, pp. 280-281.

⁹⁸ Etimologicamente, significava *ser que se sacrifica* ou *vítima*.

⁹⁹ Existem várias expressões que servem para designar a última refeição de Cristo. A origem da expressão *última ceia* não se encontra no *Novo Testamento*, mas na tradição.

2.5 Mecanismos autogerativos/autoextensivos

A entrega da gestão ficcional às personagens é um fenómeno essencialmente conotado com o século XX, cujo epítome reside em *Seis personagens em busca de autor*, de Pirandello. No entanto, podemos detetá-lo, ainda que de forma menos evidente, já na Antiguidade Clássica.

Ao ser outorgada às personagens, esta gestão produz desequilíbrios que geralmente fazem perigar a obra dramática, uma vez que a tutela ficcional desta passa a residir no seu interior, podendo ser escorada em processos pouco convencionais ou mesmo autodestrutivos. Um dos indícios desta transferência é a ausência de um poder que dite um fim à progressão ficcional, pelo que o entrecho incorre num processo de instabilidade ou deriva que tanto pode adquirir contornos autogerativos/autoextensivos¹⁰⁰ como autofágicos, deixando o seu término de ser fixado por uma entidade externa.

O primeiro processo (autogerativo/autoextensivo), menos óbvio, encontra-se em *Rei Édipo*, de Sófocles. Não será arriscado afirmar que o pai de Antígona surge associado a uma das mais emblemáticas lendas da literatura grega, cuja fama só encontra par nas façanhas perpetradas pelos heróis do ciclo troiano. Mas, como observa Pierre Grimal, “no poseemos los poemas épicos a los que esta leyenda dio origen, pero sabemos que existieron. Las aventuras de Edipo viven entre nosotros sobre todo por formas trágicas.”¹⁰¹ Significa, pois, que o público que acorria ao teatro de Diónisos estaria familiarizado com a sucessão de acontecimentos que obrigaram Édipo a retornar a Tebas, onde se deparou primeiramente com a Esfinge:

Al llegar a Tebas, Edipo se encontró con la Esfinge. Era un monstruo mitad león y mitad mujer, que planteaba enigmas a los viajeros y devoraba a los que no sabían resolverlos. Generalmente preguntaba: “¿Cuál es el ser que anda ora con dos, ora con tres, ora con cuatro patas y que, contrariamente a la ley general, es más débil cuantas más patas tiene?”¹⁰²

¹⁰⁰ Na verdade, estes dois processos, embora surjam frequentemente associados à mesma personagem ou integrados na mesma peça, apresentam marcas distintivas. Diz-se que uma personagem é autogerativa quando apresenta a capacidade de se criar ou de se moldar a si mesma enquanto ente ficcional, podendo, ou não, revelar consciência dessa aptidão autoelaborativa. Por outro lado, o drama torna-se autoextensivo quando a tutela ficcional é entregue às personagens, podendo estas prolongar a ação de modo indefinido.

¹⁰¹ GRIMAL, 2008, p. 146.

¹⁰² *Ibidem*, p.147.

De acordo com Apolodoro de Atenas, o filho de Jocasta terá respondido corretamente à Esfinge, declarando que a chave do enigma era “o homem”:

Oído esto, Edipo lo resolvió diciendo que el enigma propuesto por la Esfinge era el hombre, puesto que nace siendo una criatura de cuatro pies, que se mueve sobre los cuatro miembros, llegado a la madurez camina sobre dos pies y cuando viejo adquiere como tercer pie un bastón.¹⁰³

Porém, através desta resposta, Édipo não se limita a decifrar o mortal enigma, já que acaba por lacrar os limites da sua própria fábula, do seu destino. Mais do que a solução ansiada pelo povo tebano, a resposta é a assunção irónica de um entrecho que o novo rei da cidade irá cumprir, fundindo vida e enunciação. Parece, assim, que a chave do enigma se aplica menos ao “homem” (entendido globalmente) do que “a um determinado homem”: o próprio Édipo, que já percorreu duas das três fases enunciadas na adivinha, preparando-se agora para cumprir tragicamente a terceira etapa (a velhice cega), que o obrigará a servir-se de um bordão e da ajuda de Antígona, sua filha.¹⁰⁴ Ao responder acertadamente à questão colocada pela Esfinge, o que Édipo faz, de modo involuntário, é não só concluir como subscrever o argumento que condensa as principais fases da sua vida. O filho de Jocasta passa então reger-se por um guião vivencial que, antes de ser decifrado, estava incompleto por lhe faltar uma expressão final que ele próprio acrescentou — “o homem”. Deste modo, Édipo incorre numa situação paradoxal que consiste em ser autor — ou coautor — da sua *persona*, ou seja, seu próprio pai. De resto, Tirésias dá-se conta dessa monstruosidade, cujo sentido mais profundo é o facto de o jovem ser o fecundador — genético¹⁰⁵, mas também ficcional — de si mesmo:

TIRESIAS — [...] Esto es lo que tengo que decirte: el individuo ese al que hace tiempo buscas amenazando y proclamando públicamente como el asesino de Layo, ese está aquí. A juzgar por las explicaciones es extranjero afincado aquí, pero luego se evidenciará que es un tebano

¹⁰³ APOLODORO, 1987, p. 83.

¹⁰⁴ No início de *Édipo em Colono* (*Edipo en Colono*, na edição da Cátedra), o protagonista é guiado por Antígona.

¹⁰⁵ Repare-se que Édipo é pai dos seus próprios irmãos, pelo que, também neste sentido, é uma personagem autogerativa.

indígena, y no se alegrará por esa suerte, pues marchará ciego tras haber visto, y mendigo en vez de rico, a tierra extraña tanteando el suelo con un bastón a medida que va caminando. Y se evidenciará que él es a la vez, pese a tratarse de una sola persona, hermano y padre de sus propios hijos, y de la mujer de la que nació hijo y esposo, y de su padre compañero de fecundación a la vez que su asesino. Y con estas afirmaciones ve adentro y medítalas. Y si me sorprendes en una mentira, divulga por ahí que yo ya no capto nada con la adivinación.¹⁰⁶

Porém, o horror dos seus atos não se circunscreve ao parricídio, uma vez que, ao conduzir a Esfinge à morte¹⁰⁷, acaba por se apropriar perigosamente de um papel cujo cumprimento consiste no desempenho da sua própria vida, ainda que doravante “más débil” porque “más patas tiene”, como está determinado no enigma. Nessa medida, o binómio vida/teatro torna-se dialógico e mutuamente constitutivo: o filho de Jocasta ativou o guião da sua vida, mas, em simultâneo, esta é inspiradora desse mesmo guião. O desempenho vivencial e empírico da personagem passa assim a estar subordinado ao enigma que desvendou à entrada de Tebas, quando fundiu o seu discurso com o da Esfinge.

Nessa medida, Édipo será talvez o primeiro a pisar a antecâmara do “scripteur moderne” que Barthes caracterizou no seminal artigo “La mort de l’auteur”:

[...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n’est d’aucune façon pourvu d’un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n’est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. C’est que (ou il s’ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d’enregistrement, de constatation, de représentation, de “peinture” (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent) dans laquelle l’énonciation n’a d’autre contenu (d’autre énoncé) que l’acte par lequel se profère [...]¹⁰⁸

¹⁰⁶ ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, 2012, p. 342.

¹⁰⁷ Segundo Grimal, “Edipo vio en seguida las respuestas, y el monstruo, despechado, se precipitó desde lo alto de la roca en que se posaba; o bien fue Edipo quien lo arrojó al abismo.” (GRIMAL, *op. cit.*, p. 148)

¹⁰⁸ BARTHES, 1984, pp. 66-67. Os vocábulos em itálico são do autor.

Tanto no drama de Sófocles como na lenda, a “inflexible cantora”¹⁰⁹, enquanto emissária e representante de um Autor-Deus¹¹⁰, deixa de ter sentido após o exercício de decifração — e, conseqüentemente, de apropriação — perpetrado por Édipo. Prenunciando aquilo que Nietzsche viria a postular muitos séculos depois, Deus morre às mãos do Homem; e, antecipando Barthes, o Autor morre às mãos do *scripteur*, isto é, daquele que é coautor da enunciação, sabendo que esta é percorrida por um vasto repositório de vozes:

Nous savons maintenant qu’un texte n’est pas fait d’une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le “message” de l’Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originelle [...]¹¹¹

Tirésias, o leitor e espetador desta cadeia de equívocos, é o único que, de forma distanciada, saberá interpretar a tragicidade patente nas vozes¹¹² que perpassam o drama edipiano:

[...] le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le “tragique”); il y a cependant quelqu’un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l’on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui: ce quelqu’un est précisément le lecteur (ou ici l’auditeur).¹¹³

A assistência que frequentava o teatro de Diόνisos conheceria ainda um segundo enigma decifrado por Édipo: “Son dos hermanas, una de las cuales engendra a la otra y, a su vez, es engendrada por la primera”. A chave da adivinha, claro, é “el día¹¹⁴ y la

¹⁰⁹ ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, *op. cit.*, p. 331.

¹¹⁰ De acordo com Grimal, “este monstruo fue enviado por Hera contra Tebas para castigar a la ciudad por el crimen de Layo, que había amado al hijo de Pélope, Crisipo, con amor culpable [...]” (GRIMAL, *op. cit.*, p. 174).

¹¹¹ BARTHES, *op. cit.*, p. 67.

¹¹² Apolodoro, na já referida *Biblioteca mitológica*, acentua o timbre polifónico do enigma, ao declarar que a Esfinge, “habiendo aprendido de las Musas un enigma, se instaló en el monte Ficio y se lo planteaba a los tebanos” (APOLODORO, *op. cit.*, p. 82).

¹¹³ BARTHES, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁴ Em grego, o nome do *dia* é feminino, pelo que este é “irmã” da noite.

noche”¹¹⁵. Uma vez mais, o filho de Laio abre uma porta textual que dá acesso à sua própria condição, enunciando aquilo que já é, mas também aquilo que virá a ser. Com efeito, a clarividência em que julga viver (o dia) é apenas logro que depressa dará lugar à mais profunda escuridão, consubstanciada na sua cegueira e no suicídio da sua mãe/esposa. Édipo crê que, ao contrário de Tirésias, vive na luminosidade, mas a ironia em que a sua vida está fundada não tardará em desdizê-lo.¹¹⁶ É o adivinho cego, de resto, que, traz à luz o erro do protagonista, lançando-o na treva:

TIRESIAS — [...] te voy a decir una cosa, dado que me insultaste con lo de “ciego” incluso: tú miras incluso fijamente, pero no ves en qué tremenda calamidad estás metido ni dónde habitas ni en compañía de quiénes vives. [...] Y día vendrá en que te echará de este país la maldición, provista de pies espantosos y de doble filo, de tu padre y de tu madre, a ti que ahora tienes una mirada correcta pero que luego la tendrás oscura.¹¹⁷

O velho adivinho é o único que consegue ver a claridade e a escuridão, percebendo que as duas são reciprocamente gerativas. Na mesma medida, Édipo é uma figura binária que vive entre a luz enunciativa e a escuridão vivencial, sendo, por esse motivo, protagonista de uma peça em que as estratégias metateatrais, por não serem imediatamente perceptíveis, constituem um desafio redobrado para o leitor ou para o espetador.

Uma das obras em que se enlaçam, de forma inextricável e mutuamente gerativa, o guião performativo e o cumprimento empírico desse mesmo enunciado é o *Quijote*. Pela sua extração literária, o protagonista é seguramente uma das personagens em que mais se sente essa pulsão teatral e a vontade de dar cumprimento a um argumento preexistente — neste caso de tipo cavaleiresco. Mas esta génese autoconstrutiva — em que a obra é tributária da vida e, inversamente, a vida é devedora da criação literária — está patente em outras personagens do romance cervantino. Ginés de Pasamonte é porventura aquele em que a reciprocidade tautológica estabelecida entre a vida e a escrita se torna mais óbvia. No episódio dos galeotes¹¹⁸, quando inquirido acerca da sua

¹¹⁵ GRIMAL, 2008, p. 148.

¹¹⁶ “Eres criado solo por la noche, por lo que no se rebajaría jamás ni yo ni ningún otro que contempla la luz a hacerte daño” (ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, *op. cit.*, p. 340).

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 341.

¹¹⁸ Parte I, cap. XXII.

identidade, este “hombre de muy buen parecer” guarda menor reserva quanto à textualização das suas façanhas picarescas do que em relação à sua vida propriamente dita:

—[...] Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya, y vaya con Dios, que ya enfada con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

—Dice verdad —dijo el comisario—; que él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel, en doscientos reales.

—Y le pienso quitar —dijo Ginés—, si quedara en docientos ducados.

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.

—Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.

—Y ¿cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.

—*La vida de Ginés de Pasamonte*¹¹⁹ —respondió el mismo.¹²⁰

Construído segundo as regras do preceituário picaresco, o relato do galeote utiliza, senão a técnica epistolar de *Lazarillo de Tormes*, pelo menos a narração autobiográfica; e, se é certo que não existe qualquer referência direta ao *Guzmán de Alfarache*¹²¹, deduzimos que possuirá óbvias semelhanças com a principal obra de

¹¹⁹ A personagem de Ginés poderá ter sido inspirada em Jerónimo de Pasamonte, escritor aragonês que escreveu uma autobiografia intitulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* e que tem sido identificado por alguns como o autor do *Quijote* apócrifo. Sobre as possíveis relações entre Cervantes, Jerónimo de Pasamonte e Avellaneda, veja-se o artigo, bastante esclarecedor, de Alfonso Martín Jiménez: “Cervantes versus Pasamonte (‘Avellaneda’): crónica de una venganza literaria” (MARTÍN JIMÉNEZ, 2004).

¹²⁰ CERVANTES SAAVEDRA, 1993-1995 (vol. 1), pp. 231-232.

¹²¹ Esta ausência foi claramente notada por vários estudiosos, desde logo porque, como é referido por Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, “es curioso —se ha señalado siempre— que Cervantes no mencione el *Guzmán* cuando la vida de Ginés se plantea desde aquí en términos paralelos a los de aquél: ‘Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo, por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte’ [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, 1993-1995, vol. 1, p. 231, n. 41). Esta última frase faz parte da “Declaración para el entendimiento deste libro”, que antecede o *Guzmán de Alfarache* (sigo a edição de José María Micó, pág. 113). Agustín Redondo, partindo de uma expressão utilizada por Ginés (“las manchas que se hicieron en la venta”), considera que Cervantes deixa “una alusión precisa” ao *Guzmán*,

Alemán. Aliás, o título que Ginés apensou ao seu texto (*La vida de Ginés de Pasamonte*) exhibe manifestas semelhanças com o de Lázaro: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Outra analogia que podemos estabelecer entre a obra do galeote e as duas *novelas picarescas* mencionadas reside no relato retrospectivo, que Ginés refere ao manifestar o desejo de acabar o seu livro “en las galeras de España [...], aunque no es menester mucho más para lo que yo tengo de escribir, porque me lo sé de coro.”¹²²

Todavía, ao contrário do *Lazarillo* e do *Guzmán*, a obra de Ginés “trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen”. Significa, pois, que a sua narrativa, por ser fundada nessas verdades, se distancia da denominada *falsa autobiografía*, própria das obras pertencentes àquele *género*. Diferentemente desses outros protagonistas, o *galeote* vive empenhado em *escrever-se* e não em *ser escrito*, o que, de resto, é prontamente asseverado pelo *comisario*: “él mismo ha escrito su historia”.

Existem, porém, outros aspetos que conferem um cunho singular à obra de Ginés. Uma das revelações feitas pelo autor prende-se com a sua conclusão:

—¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.

—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.¹²³

Se é certo que a estratégia discursiva utilizada em *La vida de Ginés de Pasamonte* está escorada entre o presente narrativo e o pretérito performativo, a verdade é que o autor parece, etariamente, distanciado de se redimir moralmente na evocação do seu passado ou de, à maneira de um *Lazarillo*, fazer um balanço falsamente edificante das vantagens presentes face às “fortunas y adversidades” transcorridas. De outro modo, como se justifica que a obra, praticamente concluída, seja postergada para o término da

mais concretamente “al final del episodio del mesón de Cantillana” (REDONDO, 1998, pp. 254-255, n. 15), em que se lê: “Yo a todo esto estaba el oído atento, si de entre la colada salía mi capa” (ALEMÁN, 2012, p. 201). Sobre esta questão, veja-se também o artigo “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, incluído em *Atalayas del Guzmán de Alfarache* (REY HAZAS, 2002).

¹²² *Ibidem*, p. 232.

¹²³ *Ibidem*.

sua vida? Mais do que alguns factos ainda não relatados, o que parece faltar à sua narrativa são os acontecimentos futuros, não vividos ainda. No entanto, do ponto de vista temático e técnico-formal, a sua narrativa está integralmente delineada, faltando-lhe apenas a matéria vivencial que a anime e preencha. Em síntese, Ginés já deu forma a um texto que, até estar completo, se alimentará da sua vivência, mas, em simultâneo, o seu percurso de vida continuará a ser determinado pelo género picaresco que enforma o livro, ainda que, ao contrário de Lazarillo ou de Guzmán, não se inscreva na pseudobiografia. Com efeito, na mesma medida em que a construção ficcional é permanentemente animada pela vida do galeote, também esta é moldada por “aquele género”, o que configura uma inegável revelação do sincretismo bioliterário que preside à construção desta singular personagem. Por conseguinte, mais do que escrever sobre si mesmo, Ginés de Pasamonte é uma personagem que se *escreve*. Mas o impasse a que chegou¹²⁴, por estar privado de liberdade, não lhe permite alimentar a sua narrativa com aventuras ou tampouco cumprir o *guião* picaresco que o molda, pelo que, ao conceder-lhe a possibilidade de se libertar, Cervantes está na verdade a outorgar-lhe, através de uma emblemática *quijotada* do seu cavaleiro, a liberdade performativa¹²⁵ imprescindível para dar continuidade à sua obra, sem quedar refém do estrito rigor que possa enformar “aquele género”, cujo determinismo contrasta vivamente com o livre-arbítrio e a casualidade patentes em *Rinconete y Cortadillo*:

Rincón y Cortado se encuentran en las cercanías de Sierra Morena por “acaso”, según dice el texto, por mero azar, pues aunque el primero ha sido desterrado de la Corte y el segundo huye de la justicia toledana, nada hay que les obligue a llevar el camino de Andalucía ni a coincidir en “la venta del Molinillo”. Y en esto volvemos a constatar, de nuevo, el rechazo cervantino de la picaresca, sobre todo de la alemaniana, marcada por el determinismo más riguroso, ajena por completo a la casualidad, en la que todo lo que se nos ofrece a trasmano está preconcebido de antemano, como estudió Blanco Aguinaga, que sigue siempre el camino de la definición a lo definido, de la sentencia al ejemplo, de la herencia de sangre vil a su indefectible determinismo, ilustrado por la vida abyecta del pícaro.

¹²⁴ Na verdade, este impasse é representativo da impossibilidade que medeia a relação entre a vida e a obra do próprio Pasamonte. Referindo-se ao galeote, Jean Canavaggio diz acertadamente que “enfoque retrospectivo no lo hay en rigor sino a la hora de la muerte, dando ésta sola su pleno significado a una vida ya cumplida” (CANAVAGGIO, 2000, p. 82).

¹²⁵ A expressão é portadora de um sentido vivencial e teatral.

El realismo cervantino, totalmente diferente al de Mateo Alemán, plenamente abierto, libre y tolerante, no podía encajarse en los estrechos moldes del género picaresco; por eso no lo hizo. Sus antihéroes, tras la picarescamente insólita amistad que se profesan, deciden libre y conjuntamente sobrevivir unidos, y no ser nunca, a diferencia de los pícaros literarios, “mozos de muchos años”.¹²⁶

Ao contrário de Alemán, “Cervantes se libera a sí mismo de ataduras cuando concibe y fragua en libertad a sus personajes”, uma vez que não lhes impõe “determinismos previos que condicionan su evolución”¹²⁷. Jean Canavaggio concita-nos igualmente a refletir sobre essa liberdade autoconstrutiva que é evidenciada pelas personagens da picaresca cervantina e que Ginés de Pasamonte, pela rigidez contrastante que dele dimana, parece atestar enquanto intérprete de Guzmán:

Afirmando perante o outro sua própria existência e proclamando-se autor e herói de uma narração tão verdadeira quanto divertida, Ginés denuncia, a seu modo, o duplo artifício sobre o qual se baseia o *Guzmán*. A pretensa autobiografia composta por Mateo Alemán pressupõe que o autor não seja, nem o mendigo abjeto, nem seu duplo arrependido, não remetendo, portanto, nem à verdade, nem ao verossímil. [...] À estrutura fechada do Guzmán, Cervantes preferirá, portanto, a estrutura aberta das suas novelas, onde os mendigos assumem a aventura picaresca como um jogo, sem que saibamos se poderão ou não libertar-se dela. [...] Soberana liberdade a que assim é afirmada, perante o próprio criador, por uns personagens que inventam seu ser e sua vida diante de nossos olhos, uma liberdade que expressará no mais alto grau o ato de vontade pelo qual Alonso Quijano logo se transformará em D. Quixote.¹²⁸

Se excetuarmos algumas alusões dispersas que se encontram a jusante do episódio da libertação dos galeotes, podemos declarar que Ginés se evadirá definitivamente do *Quijote* de 1605, para ressurgir, já na segunda parte, sob a roupagem de titereiro, sem que Don Quijote e o seu escudeiro o reconheçam. Esta capacidade de se transfigurar e de dissimular a sua verdadeira identidade, associada ao desempenho de um novo ofício, é prova da vocação teatral do pícaro cervantino, que Helen Reed sublinhou justamente nos seguintes termos:

¹²⁶ REY HAZAS, art. cit., pp. 186-187.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 196.

¹²⁸ CANAVAGGIO, 2005, p. 210.

The fact that Cervantes frequently brings his *pícaros* to the stage indicates in the most obvious way the theatricality of his vision of the picaresque. Even in the narrative texts, a dramatic mode of presentation prevails due to the predominance of dialogue, external description, changes in scene, and spectacular treatment of events. As fictional characters, Cervantes' *pícaros* often become actors or are otherwise engaged in the theater; on a more philosophical level, they play out their lives on the world's stage self-consciously —imitating scripts set by previous picaresque tales.¹²⁹

A faculdade autoconstrutiva, que está presente em várias personagens cervantinas, concede-lhes autonomia para forçarem e estenderem os limites narrativos ou dramáticos para lá da determinação externa que possa ser tomada pelo seu autor.

Também Strindberg usou processos autogerativos na sua obra dramática, designadamente na trilogia intitulada *Camino de Damasco*. Construída sob a forma de estações, à maneira medieval, esta peça tem no seu centro, não a ação, mas o *eu* do protagonista, um escritor conhecido pelo seu caráter subversor e cético. A progressão dramática, sob a forma de palíndromo, obrigará o leitor/espetador a seguir a deslocalização permanente desse *eu*, à semelhança de um peregrino, que visita diversas estações, apenas relacionadas pela linha digressiva da personagem central. A suspensão ou a circularidade de categorias como o tempo ou o espaço, associadas à primazia do ego em desfavor da unidade de ação, afastam este drama de uma tradicional elaboração, inscrevendo-o na denominada *dramaturgia do eu*¹³⁰. A relevância das restantes personagens é geralmente limitada, dependendo do facto de se encontrarem, ou não, sob o foco subjetivo ou monodramático do Desconhecido¹³¹, personagem centralizadora que absorve todo o entrecho. Fora do seu radar vivencial e sensitivo, as restantes figuras parecem entidades meramente vogantes ou inertes, sem existência própria. Quando

¹²⁹ REED, 1987, p. 72.

¹³⁰ “Com Strindberg se inicia o que mais tarde levará o nome de ‘dramaturgia do eu’ e definirá por décadas o quadro da literatura dramática” (SZONDI, 2001, p. 53).

¹³¹ O percurso desta personagem coincide, na verdade, com o de Paulo de Tarso (mais conhecido como São Paulo), que, no caminho para Damasco, teve uma revelação — o termo *conversão* não é consensual — de Jesus Cristo, algures na década de 30 do século I da era cristã. Os seus textos tiveram uma importância capital para o Cristianismo primitivo, fazendo parte do *Novo Testamento*. Note-se, porém, que Strindberg incluiu neste drama alguns factos de natureza autobiográfica. Szondi, ao abordar a relevância do dramaturgo sueco no expressionismo alemão, refere acertadamente que o autor de *O sonho* “fez do palco um uso privado, ocupando-o com fragmentos de sua biografia” (*ibidem*, p. 123).

surgem, parecem dever mais à subjetividade hegemónica do próprio protagonista — note-se a ambiguidade des- e multipersonalizada que o seu nome encerra¹³² — do que a uma lógica da progressão dramática. Nessa medida, estas personagens com quem o Desconhecido se vai encontrando surgem como projeções suas, não sendo de estranhar que por vezes coincidam na mesmidade física¹³³. É neste quadro de simetria espacial e de estatismo temporal — em que o passado é reanimado num presente contínuo, e o futuro é sistematicamente abolido por toda a sorte de presságios e de signos premonitórios — que a dialética intersubjetiva¹³⁴ é suspensa para dar lugar a uma espécie de *loop* vivencial. O que o Desconhecido escreve é o que aconteceu, mas, por via da circularidade locativa e da paralisação cronológica em que se encontra, tudo o que redige sobre si é tão devedor de factos pretéritos como do futuro. Quando o penúltimo ato da Primeira Parte está prestes a findar, a Senhora (Ingeborg), personagem que se une ao Desconhecido na demanda de um sentido espiritual, constata que já não poderá concluir a peça de malha que vinha tricotando:

LA SEÑORA — [...] Ahora se me ha terminado el hilo y también este inútil trabajo. Se ha ensuciado mientras lo hacía.

[...]

EL DESCONOCIDO — Parece un rollo de manuscrito.

LA SEÑORA — Con nuestra historia en él.

EL DESCONOCIDO — Con polvo del camino, lágrimas y sangre.

LA SEÑORA — Sí. La historia pronto acabará. ¡Vete ya!, tienes que escribir el último capítulo.

EL DESCONOCIDO — Nos encontraremos en la séptima estación. Donde empezamos.¹³⁵

O fio necessário à peça de malha esgotou-se, tal como o fio dramático parece ter-se haurido, pelo que Ingeborg insta o Desconhecido a concluir o último capítulo da história em que ambos estão imersos. A tessitura feita pela Señora parece ser, pois, uma

¹³² O drama expressionista apresenta várias personagens em que se observa este vazio antroponímico. Szondi apresenta alguns exemplos (*ibidem*, p. 124), aos quais acrescento Der Namenlose (o Sem Nome), personagem pertencente a *Masse Mensch*, do dramaturgo alemão Ernst Toller (TOLLER, 2010).

¹³³ A lista de *dramatis personæ* que inicia a *Segunda Parte* explicita que o Confessor (Confesor), o Mendigo e o Dominicano (Dominico) são “la misma persona” (STRINDBERG, *op. cit.*, p. 183).

¹³⁴ *Ibidem*, p. 62.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 167-168.

duplicação do trecho que eles próprios vivem e que vai sendo exarado. Deste modo, as personagens de *Camino de Damasco* transgridem os umbrais do *nunc* (“tienes que escribir el último capítulo”), que, não obstante prefigurar uma antecipação de factos não vivenciados (“nos encontraremos”), constitui, no fim de contas, o retorno a um tempo pretérito (“donde empezamos”¹³⁶).

A *commedia dell'arte* constitui uma das formas dramáticas em que a entrega do controlo ficcional às personagens¹³⁷ é mais evidente, podendo estas fazer uso de mecanismos propulsores ou inibidores que, respetivamente, prolonguem ou limitem a ação e o tempo de representação. A influência das técnicas utilizadas pelas companhias italianas não demorou a propagar-se a países como Alemanha, Espanha ou França, onde as principais máscaras (Zanni e o velho¹³⁸), por via de reconfigurações diferenciadas, deram origem a uma extensa prole que veio engrossar o vasto caudal de personagens do teatro europeu, em particular durante o século XVII. Duas características conferiam à *commedia dell'arte* um cunho particular: por um lado, a galeria de personagens que animavam os espetáculos era mais ou menos fixa; por outro, verificava-se a profissionalização das próprias trupes¹³⁹, cujos atores tendiam a especializar-se em determinada máscara, em detrimento de uma acumulação sucessiva de papéis. O resultado, imagina-se, poderia ser bastante pobre pelas limitações que tal fixação poderia comportar, no entanto, o teatro *dell'arte* possuía uma terceira característica que lhe conferia grande diversidade e capacidade de variação, não obstante o caráter minimal que enformava os seus tipos: era a improvisação. Entenda-se, todavia, que esta técnica não é em si mesma improvisada, porquanto exige aturada preparação por parte dos atores; é, para usar uma feliz comparação de Cesare Molinari, como a música *jazz*:

¹³⁶ Entenda-se aqui a forma “empezamos” como perfeita (*começámos*) e não presente (*começamos*).

¹³⁷ Neste caso, podemos alargar esta atribuição ao próprio ator, já que este se especializava na sua personagem.

¹³⁸ Destas personagens descendem figuras com traços bem definidos como Arlecchino, Brighella (servos), Pantaleone e o Dottore Graziano/Balanzone (velhos).

¹³⁹ Considera-se geralmente que o ano de 1545 dá início ao profissionalismo do teatro italiano: “The earliest contract on the founding of such a professional theatre company is recorded in 1545. It was made between eight actors, for the period of one year, in Padua” (FISCHER-LICHTE, 2002, p. 130).

A improvisação [...] consiste não em preparar o papel, mas em preparar-se para o papel. Provavelmente uma companhia de *commedia dell'arte* ao encenar um espetáculo comportava-se como uma banda de *jazz*: na base de uma dada estrutura rítmica cada instrumento intervém em apoio ou em função solista, ocupando os espaços e as pausas que se abrem no tecido orquestral, ou respondendo a sugestões temáticas por parte de um outro. O alternar-se dos momentos a solo com os orquestrais tende, com a harmonia da banda, a tornar-se automático sem, no entanto, ser predeterminado: executar em improvisação significa executar não sem ensaios, mas sem partitura.¹⁴⁰

Esta técnica permitia aos atores variarem constantemente o entrecho dos seus espetáculos, “ainda que estruturalmente semelhantes”¹⁴¹, sem que a qualidade artística dos mesmos fosse depauperada ou que a diversidade performativa ficasse dependente de extenuantes ensaios diários.¹⁴² O público, é certo, não se sentiria defraudado se assistisse à mesma comédia em dias sucessivos porque veria, afinal, espetáculos distintos.

Cada ator especializava-se num repertório que lhe permitia encaixar-se rapidamente no argumento do espetáculo, articulando a sua atuação com a dos restantes elementos do coletivo¹⁴³. Para além do conhecimento aturado que os atores possuíam acerca das potencialidades dramáticas das respetivas máscaras, era fundamental que conhecessem ainda os gostos do público, o que não devia ser difícil, uma vez que as companhias *dell'arte*, pelo facto de serem profissionais e relativamente estáveis, apresentavam um elevado número de representações, o que lhes permitia perceber quais

¹⁴⁰ MOLINARI, 2010, p. 146.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁴² A forma célere como estes espetáculos eram encenados deve-se, segundo Erika Fichte-Lichte, a uma conjugação de fatores: “These characteristics of the *commedia dell'arte* — the fixed set of roles bound to specific actors and the technique of improvisation as well as the staging on simple planks with a single backdrop — allowed the troupes to prepare and perform their plays within the shortest of time. By contrast, performances by the *dilettanti* (amateurs) in the academies and at court generally required several weeks, even months, for their preparation. The *commedia dell'arte* troupes could create the performance ‘product’ relatively quickly and offer it up for consumption” (FISCHER-LICHTE, *op. cit.*, p. 132).

¹⁴³ As principais modalidades textuais que constituíam o repertório dos atores podem agrupar-se em *tirate*, *dialoghi amorosi*, *bravure*, *lazzi* e *burle*. Sobre as particularidades de cada tipologia, *vide* FISCHER-LICHTE (pp. 131-132).

os recursos técnico-dramáticos mais adequados a cada espetáculo, em função da constituição e das reações da assistência.

Carlos Arturo Arboleda estabeleceu essa mesma relação, ao fazer depender o sucesso performativo não apenas do profissionalismo e da organização das companhias teatrais, mas também do conhecimento prévio que os atores teriam da plateia ante a qual iriam atuar¹⁴⁴:

[Los actores] debían ser muy buenos conocedores de la sicología de dicho público. En el caso de sus muy frecuentes apariciones ante las cortes, me imagino que sólo unos profesionales como ellos eran capaces de transmitir sus sátiras de una manera tan artística como para no recibir una reacción violenta por parte de esas castas en el poder y con mayor razón en una época de represión como aquella.¹⁴⁵

Este facto, aliado à existência de um guião em que a trama era gizada de forma genérica e bastante aberta (o *scenário*, *soggetto* ou *canovaccio*)¹⁴⁶, concedendo espaço suficiente ao ator para encetar improvisações e seleccionar os *lazzi* mais adequados no decurso do espetáculo, convertia os comediantes *dell'arte* em exímios artistas da moldagem dramática, isto é, detentores de uma prerrogativa que o teatro clássico dificilmente endossaria aos seus representantes: prolongar o espetáculo ou precipitar o seu fim em função do *hic et nunc*. E isso era possível graças à improvisação, que deve ser entendida “as a combination of elements which were extensively pre-prepared, yet frequently extended and enriched by the ideas and inspirations of the moment.”¹⁴⁷ Os contornos finais da comédia eram eleitos durante a própria representação, que, até estar integralmente cumprida, existia apenas como conjunto potencial de recursos:

¹⁴⁴ Como veremos, o conhecimento da psicologia da assistência, em particular dos seus medos e angústias, é a chave do sucesso para a dupla de titereiros de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes.

¹⁴⁵ ARBOLEDA, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁶ “A comédia que os actores da *commedia dell'arte* improvisavam era, todavia, uma verdadeira comédia: realizava-se com base num cenário ou esboço. Os cenários são um traço narrativo para uma comédia a fazer, um traço, no entanto, já desenvolvido e organizado para as cenas: uma comédia alongada é feita de falas e didascálias, em contrapartida, o cenário é composto unicamente por didascálias, sendo as falas, com raras excepções, resumidas e apresentadas em forma de discurso indirecto. A leitura de um cenário surge como um pormenorizado e exaustivo resumo de uma comédia alongada. Chegaram-nos pelo menos sete antologias de um conjunto de cerca de setecentos cenários, que constituem o acervo do reportório dos comediantes *dell'arte*” (MOLINARI, *op. cit.*, p. 149).

¹⁴⁷ FISCHER-LICHTE, *op. cit.*, p. 132.

Os detalhes eram deixados ao sabor do momento — todas as piadas e chistes ao alcance da mão, os trocadilhos, os mal-entendidos, jogos de prestidigitação e brincadeiras pantomímicas que sustentaram os improvisadores por séculos. Agora entravam na *Commedia dell'arte* como *lazzi*, ou seja, truques pré-armados ou repertório de tramas. Os *lazzi* adquiriram uma função dramaturgica e tornaram-se as principais atrações de determinados atores.¹⁴⁸

Recuperando algumas conceções enunciadas por Patrice Pavis em *Languages of the Stage*¹⁴⁹, Carlos Arturo Arboleda propõe uma abordagem semiótica¹⁵⁰ “a la *puesta en escena* de la CdA”¹⁵¹, enfatizando o contributo do público no processo que ia do pré-texto (*scenário*) à representação da *commedia dell'arte*. Ao atribuir um significado aos códigos complementares que lhe chegavam a partir do palco, a assistência — porventura de forma mais notória na *comedia dell'arte* do que em qualquer outro tipo de espetáculo — era investida de um papel fundamental na elaboração performativa. Esse mesmo jogo construtivo foi referido por María de la Luz Uribe, ao frisar o caráter idiossincrático que enformava a receção de cada espetáculo protagonizado pelas companhias *dell'arte*:

Estas compañías de cómicos viajaban de ciudad en ciudad, por Italia primero, y luego, traspassando la frontera, por Francia, Inglaterra, Alemania y el resto de Europa, ofreciendo su espectáculo en plazas públicas, cortes y teatros por espacio de tres siglos. En cada ciudad, pueblo o aldea dejaban no sólo el recuerdo, sino la influencia de su mundo complejo y fantástico, poblado de figuras estilizadas pero saturadas de vida, de tipos que nacían del estudio de caracteres y que en cada pueblo asumían algunos rastros de sus propios moradores. El éxito de cada representación se basaba tanto en su actualidad como en la cercana relación que cada uno de los comediantes lograba establecer con el público, sea cual fuere; esto dependía no sólo de su dominio técnico y de su penetración para captar la psicología de aquel público especial, en la

¹⁴⁸ BERTHOLD, *op. cit.*, p. 353.

¹⁴⁹ PAVIS, 1982.

¹⁵⁰ “Según Pavis, hay necesariamente en toda puesta en escena dos elementos en relación: el texto ‘escrito’ (T) y la *representación* (R) (cualquier conjunto de signos visuales y auditivos no lingüísticos). Aclara Pavis que esta definición de puesta en escena (PE) como la relación *texto escrito/representación* es muy restringida porque hay otros casos posibles (y aquí es donde le doy cabida a la CdA) de representación *sin texto*” (ARBOLEDA, *op. cit.*, p. 20).

¹⁵¹ *Ibidem.*

Corte, en el teatro o en la calle, sino del juego total de los actores, de una especie de abnegación para no tratar de destacarse superponiéndose a sus compañeros y aislándose en el amor propio.¹⁵²

De algum modo, a *commedia dell'arte* tratava de presentificar o pré-texto, mas esse exercício estava longe de se esgotar na mera transladação do *scenario* para o momento atual; mais do que isso, tratava-se de adequar esse esboço pretérito às coordenadas presentes, sendo necessário eleger diversas estratégias performativas, de entre um vasto conjunto previamente trabalhado, que variavam em função da resposta do público e das pequenas *nuances* que cada espetáculo certamente adquiria, tornando-o único. A representação consistiria, por conseguinte, num ato para o qual confluiriam recursos latentes, trabalhados individual e coletivamente, e reações contextuais, emanadas do público. Assim, os limites cronológicos dos espetáculos que eram apresentados pelas companhias *dell'arte* deixavam de estar confinados a uma determinação pretérita, tomada num local mais ou menos remoto, para passarem a depender do *hic et nunc*, como acontece amiúde — para retomar a comparação já usada — nos espetáculos de música *jazz*.

Não é de estranhar, portanto, que os espetáculos *dell'arte* suscitassem nos espetadores a sensação de “seeing double”, em que se cruzavam o presente e o passado, a criatividade improvisada e a repetição performativa, o timbre sinfónico e o solístico, a completude performativa (habilitando a apresentação do espetáculo) e a forma inacabada (própria de um ensaio). Em suma, é admissível pensar que a assistência experimentalista a sensação de estar perante o resultado de um trabalho, mas, em simultâneo, perante o próprio processo que o animava. É, portanto, neste balanceamento, cujo esteio reside na improvisação e no papel endossado ao público, que podemos tachar a *commedia dell'arte* como forma autorreflexiva e metateatral, mas, em simultâneo, autogerativa e autoextensiva, porquanto é estimulada pela relação dialética entre a companhia e o público, podendo o espetáculo ser abreviado ou alongado, em função do momento e do local da representação.

2.6. Mecanismos autofágicos

O enredo de certas obras alberga personagens que, denotando um elevado grau de autonomia, podem apropriar-se da tutela ficcional; mas, ao invés dos casos em que se

¹⁵² URIBE, 1983, pp. 8-9.

verifica a autoextensão, estourtas tendem a erodir a progressão diegética, que entra assim em retrocesso autofágico. Mais do que regularem a ação, estas personagens encarregar-se-ão de esgotar a densidade do argumento e, em consequência disso, instaurar um fim prematuro à fábula. Um dos casos mais notáveis em que este artifício está patente é o entremez intitulado *El hospital de los podridos*¹⁵³. No pequeno prólogo que antecede este e outros quatro entremezes por vezes adjudicados ao autor de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Dámaso Alonso constatava a estranheza que este mecanismo poderia suscitar no leitor/espetador quando cotejado, por exemplo, com o desfecho de um *entremés de figuras*¹⁵⁴ cervantino:

Lo que distingue al *Hospital de los Podridos* es precisamente el modo de terminar la serie: el *Juez de los Divorcios* pudo acabar donde Cervantes quisiera (y así, en realidad ocurre), mientras que en *El Hospital de los Podridos* la serie termina con la insospechada locura de pudrición que nos descubren, ¡quien lo había de decir!, el Rector y el secretario: símbolo que encierra la moraleja.¹⁵⁵

O argumento da obra é clarificado no primeiro diálogo entre o Rector e o Secretario, que justificam a criação do hospital onde ficam internados os *podridos*:

RECTOR — Era tanta la pudrición que había en este lugar, que corría gran peligro de engendrarse una peste, que muriera más gente que el año de las landres; y así, han acordado en la república, por vía de buen gobierno, de fundar un hospital para que se curen los heridos desta enfermedad o pestilencia, y a mí me han hecho rector.¹⁵⁶

À maneira de outros *entremeses de examen*¹⁵⁷, como o já referido *Juez de los divorcios* ou *Elección de los alcaldes de Daganzo*¹⁵⁸, os pacientes vão desfilando e

¹⁵³ A *pudrición* era considerada uma patologia, de foro neurológico, cujos sintomas se caracterizavam pela irritabilidade sistemática face a qualquer facto ou comportamento que pudesse ser considerado como anómalo por parte do doente.

¹⁵⁴ Sobre o alcance desta expressão, vejam-se os esclarecimentos de Eugenio Asensio (1971, pp. 77-86).

¹⁵⁵ ALONSO, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵⁷ A expressão designa os entremezes cujo argumento vive da tensão entre aqueles que têm como missão examinar e um segundo grupo, composto pelos examinados. Marcela Beatriz Sosa fez notar,

expondo os motivos das suas inquietações. O repositório de queixas é sobremaneira diferenciado e não pouco espantoso: Cañizares sente-se incomodado devido a um homem “que trae por los caniculares chinelas y la espada a zurdas”¹⁵⁹; Pero Díaz insurge-se contra os poetas “que hacen villancicos la noche de Navidad, que dicen mil disparates con mezcla de herejía”¹⁶⁰; Valenzuela sente-se perturbado porque tem um vizinho a quem tudo corre bem; Gálvez revolta-se porque conhece uma senhora que se apaixonou por “un hombre antojicalvo”¹⁶¹. Após a enumeração de um extenso rol de “pudriciones baladíes”¹⁶², mezcladas com outras de carácter mais extravagante, o exercício escrutinador que anima o desfile de *podridos* volta-se para os *mirantes*¹⁶³, que ordenam o internamento recíproco, até o Rector e o Secretario serem também encerrados, uma vez que confessam a sua *pudrición* perante a atitude de alguns *mirados*. No final, fica apenas Villaverde, um *podrido* que cauteriza o entremes, já exangue, cantando algumas quadras, entrecortadas por um apelativo refrão¹⁶⁴, em que, “bajo la capa de la comicidad de entremés”¹⁶⁵, é denunciada a atitude persecutória e condenatória do Estado e da Igreja face aos cidadãos e aos crentes. A automutilação que impõe um fim abrupto à peça é, do ponto de vista metafórico, a mesma que, sob a cegueira e o fanatismo punitivo dos seus agentes, opera no interior das próprias

com bastante pertinência, que a partição do espaço dramático gera uma situação metateatral que é sustentada por *mirantes* e *mirados* (SOSA, 2013, p. 109).

¹⁵⁸ Vicente Pérez de León considera que *El hospital de los podridos* pertence, justamente, “a un grupo de ficciones que se agrupan en torno a un problema social planteado por una serie de personajes examinados que se intenta resolver mediante su interacción con unos examinadores.” Face às analogias que é possível estabelecer entre alguns entremeses cervantinos e *El hospital de los podridos*, o autor conclui que este “es, en definitiva, un entremés en el que se reflexiona sobre un problema social en forma de arbitrio de imposible resolución en el que hay dos alusiones a los poetas, además de una expresión calcada de otras cervantinas, que cuenta con una canción final ejemplarizante, y en el que se plantea un esquema de examen sin resolución final demasiado similar a *El juez de los divorcios* para no poder, al menos, sospechar su paternidad cervantina” (PÉREZ DE LEÓN, 2005, pp. 128-129).

¹⁵⁹ ALONSO, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶² *Ibidem*, p. 28.

¹⁶³ A expressão (*mirantes* e *mirados*) é de Alfredo Hermenegildo (HERMEGILDO, 1999).

¹⁶⁴ “No se pudra nadie / de lo que otros hacen” (ALONSO, *op. cit.*, p. 31).

¹⁶⁵ SOSA, art. cit., p. 115.

instituições e que as paralisa¹⁶⁶ ou faz definhir, acelerando a derrocada do gigantesco *hospital* em que se converteu a própria Espanha dos séculos XV-XVII, após sucessivos éditos de perseguição, expulsão e morte de Judeus ou Mouriscos, como ficou bem patente através do Decreto de la Alhambra (conhecido igualmente como Edicto de Granada), de 1492, ou da Pragmática Sanción, de 1567, que conduziria à rebelião de Alpujarras. Tais acontecimentos geraram necessariamente profundas clivagens no interior da sociedade espanhola, onde uma maioria, transida de medo, se afadigava em exhibir uma imagem impoluta, não se abstendo de denunciar o sangue judeu ou árabe, considerado infeto, porque essa atitude delatária não apenas assegurava a pertença ao grupo de *mirantes*, como servia para afastar eventuais suspeitas quanto à linhagem do acusador. Como observou Marcela Beatriz Sosa, ainda a propósito de *El hospital de los podridos*, “la destrucción de las fronteras entre mirantes y mirados provoca la

¹⁶⁶ É curioso notar que Cervantes incluiu no *Quijote* pequenas narrativas, de cunho metaficcional e geralmente de extração popular, que são dotadas de mecanismos suspensivos ou autoextensivos (como é o caso das histórias *de nunca acabar*). De todas, a narrativa em que este artifício é mais explícito encontra-se no capítulo LI da segunda parte, quando Sancho, governador de Barataria, é confrontado com um enigma, apresentado por um forasteiro, que deixou quatro juízes “dudosos y suspensos” (tal como a própria narrativa em que os mesmos se inserem): “Señor, un caudaloso río dividía dos términos de un mismo señorío [...]. Digo, pues, que sobre este río estaba una puente, y al cabo della, una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que juzgaban la ley que puso el dueño del río, de la puente y del señorío, que era en esta forma: ‘Si alguno pasare por esta puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va; y si jurare verdad, déjenle pasar; y si dijere mentira, muera por ello ahorcado en la horca que allí se muestra, sin remisión alguna’. Sabida esta ley y la rigurosa condición della, pasaban muchos, y luego en lo que juraban se echaba de ver que decían verdad, y los jueces lo[s] dejaban pasar libremente. Sucedió, pues, que, tomando juramento a un hombre, juró y dijo que para el juramento que hacía, que iba a morir en aquella horca que allí estaba, y no a otra cosa. Repararon los jueces en el juramento y dijeron: ‘Si a este hombre le dejamos pasar libremente, mintió en su juramento, y, conforme a la ley, debe morir; y si le ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y, habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre’. Pídesse a vuesa merced, señor gobernador, qué harán los jueces del tal hombre; que aun hasta agora están dudosos y suspensos” (CERVANTES SAAVEDRA, 1993-1995, vol. 1, pp. 944-945). Mecanismos análogos, de jaez suspensivo ou paralisante, encontram-se no conto da pastora Torralba (I, XX) e no trecho do mancebo que negava a ideia de dormir na prisão (II, XLIX). Em todos estes casos, o dispositivo ficcional ganha centralidade, sobrepujando a própria trama, que é tomada pelo estatismo.

relativización del poder de juzgar y castigar de los primeros, cuya sombra ominosa estaba permanentemente presente en las prácticas sociales de entonces.”¹⁶⁷

Duas metáforas concorrem para enfatizar o lastro crítico do entremez: a do próprio *hospital* e a do *juego de naipes*¹⁶⁸. No primeiro caso, estamos perante um local criado com o intuito expresso de estancar o “gran peligro de engendrarse una peste”, mas a sua função medicinal e assética depressa se desvanece, convertendo-o em lugar de disseminação patológica por via dos seus agentes, que, no plano metateatral, deixarão de ocupar o lugar de espetadores internos (enquanto examinadores) para passarem a ser objeto da mesma condenação que impuseram aos examinados. Estamos, em suma, perante um hospital que é ele próprio um foco de contágio, merecendo os seus responsáveis serem internados. Deste modo, o mecanismo que anima a ação passa a debruçar-se sobre si mesmo, depurando-se até à exaustão.

Ao acrescentar, a este olhar autorreferencial, uma pulsão autodestrutiva tão explícita, o autor — que permanece incógnito — antecipa algumas estratégias antiteatrais que encontraremos, em profusão, no século XX. A segunda metáfora¹⁶⁹ é sem dúvida mais óbvia e frequente na obra de Cervantes, inscrevendo-se na conceção do *theatrum mundi*. A mensagem parece óbvia: quando as cartas regressam à caixa onde são guardadas, possuem o mesmo valor, passando a ser meros constituintes do jogo. Mas uma segunda interpretação parece emergir do texto, sugerindo-nos que a mesma carta de um naipe — outro tanto se aplica a uma peça de xadrez¹⁷⁰ — apresenta valores distintos em cada partida, de acordo com a relevância posicional ou tática que lhe é conferida pelas restantes. Nessa medida, aquele que sai invicto de uma partida, assumindo o poder e a autoridade sobre os outros, pode, na seguinte, sofrer o dissabor da derrota, passando assim de *mirante* a *mirado*.

¹⁶⁷ SOSA, art. cit., p. 115.

¹⁶⁸ A metáfora dos *naipes* era bastante cara a Cervantes, o que, por si só, não confirma a autoria da obra.

¹⁶⁹ “Pues que toda vuestra vida / es como juego de naipes, / donde todas son figuras, / y el mejor mejor lo hace [...]” (ALONSO, *op. cit.*, p. 31).

¹⁷⁰ Em diálogo com o seu amo, Sancho aborda este tópico em *Quijote* II: “¡Brava comparación! —dijo Sancho—, [...] como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y, en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, p. 645).

2.7. Entre dois séculos

Nenhuma época conheceu o teatro sem ter contactado com um fenómeno coocorrente: o metateatro. Esta asserção está longe de significar, todavia, que a utilização de estratégias autorreflexivas tenha sido intensiva em todos os períodos ou em todas as sociedades. É hoje praticamente consensual¹⁷¹ que o emprego de modalidades metateatrais ocorreu principalmente nos séculos XVII e XX¹⁷². Muitas explicações têm sido aventadas na tentativa de aclarar as coordenadas estéticas e socioideológicas que favoreceram o seu emprego reiterado nestes dois momentos. Creio, no entanto, que até ao momento presente essas tentativas falharam em maior ou em menor grau.

Dir-se-á, com William Egginton¹⁷³, que o Barroco é teatro e, em sentido inverso, que o teatro é barroco. Se escorarmos o nosso pensamento neste pressuposto, a questão que se coloca é se, na mesma medida, poderíamos reclamar para a arquitetura ou para a pintura uma paridade deste timbre. Não obstante o papel incontornável que estas e outras artes desempenharam entre os séculos XVI e XVIII, considero que essa sinonímia seria infundada, em razão do papel central atribuído ao teatro durante o Barroco.¹⁷⁴

¹⁷¹ Creio que os marcos temporais sugeridos por Mary A. F. Witt são pertinentes: “If there is one matter on which there is substantial agreement among those interested in metatheater, it is that the periods in Western drama that witness the greatest flourishing of the phenomenon are the baroque era, roughly 1550 to 1650, and the twentieth century” (WITT, *op. cit.*, p. 10).

¹⁷² A utilização reiterada das categorias metateatrais parece adentrar-se pelo séc. XXI, mas qualquer tipo de conjectura quanto a esta matéria comporta, para já, riscos inexoráveis.

¹⁷³ EGGINTON, 2010, p. 39.

¹⁷⁴ Note-se que muitas vezes esse gosto correspondeu menos a uma atitude filantrópica do que à vontade de glorificar o próprio poder político: “[...] no hay manera más visible y de cuya influencia puedan participar más de los principios sociales barrocos que de las representaciones teatrales. No hay mejor manera de resaltar la grandeza, el brillo, el poder, y éste ya es un resorte de eficaz acción psicológica sobre la multitud. Por eso, es de esencia a lo que se busca en el empleo del teatro, y no responde a inclinaciones democráticas de los Austrias, el hecho de que se deje luego en días sucesivos entrar al pueblo en los sitios reales para asistir a las comedias” (MARAVALL, *op. cit.*, pp. 467-468). Outro instrumento complementar, muitas vezes utilizado em benefício político, era o das festas: “Para la monarquía, tal vez lo más importante era escudarse frente a las discusiones y hostilidades de dentro, que tantos críticos excitaban, contra los cuales se servía aquélla de los recursos de procurarse la adhesión ciega, aturdida, irresponsable, de las masas. Uno de los mejores medios era mantenerla en fiestas; por eso sabemos que también a fiestas del Retiro se dejaba entrar al pueblo. Si ricas fiestas caracterizaron ya la

Na sua gênese, o teatro ocidental é essencialmente um exercício de desvinculação visando a sua própria sobrevivência. Essa pulsão demarcadora, motivada por um certo anseio de elaboração e de afirmação identitária, levou-o a libertar-se do seu embrião com alguma celeridade. A centelha sagrada que o caracterizava nos primórdios reside ainda no seu interior, é certo, mas por vezes é extremamente difícil reconhecê-la porque a arte teatral, não abdicando de uma forte carga litúrgica congênita, não é já rito religioso. Não raro, ouvimos dizer que a tragédia grega era um espetáculo que muito devia ao sagrado e cuja encenação preservava essa aura que lhe dera origem. Até certo ponto, esta visão afigura-se correta se nos lembrarmos de peças como *As Bacantes*, de Eurípides. No entanto, esse vínculo parecerá mais túbio se pensarmos no étimo do vocábulo *tragédia*. Jacqueline de Romilly explica-nos essa origem: “primeiro, existe este termo — a *trag-ædia* — que significa ‘o canto do bode’”¹⁷⁵ (de *τραγωιδία*: *τράγος* + *οιδή*). A questão que a filóloga francesa coloca em seguida dá voz à dúvida que assalta imediatamente o leitor: “Como compreender este termo? E o que fazer com este bode?”¹⁷⁶ Na tentativa de dilucidar estas incertezas, a autora vai compaginando as teses que evidenciam maior coerência, fazendo remontar a *τραγωιδία* aos autores de ditirambos (entoados sobretudo em honra de Dioniso), mas, sem no entanto descartar a hipótese de, como alguns defendem, o bode ter constituído uma “recompensa oferecida ao melhor participante, ou a vítima oferecida em sacrifício.”¹⁷⁷ Salientando o mérito e a fragilidade de cada uma destas proposições, Romilly sintetiza as dificuldades resultantes da associação entre certos ritos ancestrais e os contornos da tragédia, independentemente do quadro argumentativo que desejemos trilhar:

época del Renacimiento, ahora, al paso que más costosas y sorprendentes, se despliegan ante una masa de espectadores mayor, aunque siga siendo un grupo reducido los que tomen parte activa en la misma; pero no era tal vez la diversión de éstos lo que contaba como último propósito, sino el asombro del pueblo ante la ‘grandeza’ de los ricos y poderosos” (*ibidem*, p. 486). Através da organização destes festejos, procura-se “distraer al Pueblo de sus males y aturdirlo en admiración hacia lo que pueden ordenar tanto esplendor o diversión tan gozosa” (*ibidem*, p. 487). “Las fiestas van ligadas, como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma. Son, como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso, de carácter político” (*ibidem*, p. 489).

¹⁷⁵ ROMILLY, 2008, p. 17.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 18.

Qualquer que seja a solução, aliás, a passagem permanece abrupta, entre estes ritos primitivos e a forma literária a que chegaram. Num caso, é preciso imaginar uma mudança profunda de tom e de orientação; no outro, a evolução é menos ilógica, mas o caminho a percorrer continua singularmente longo.

O facto é que estas festas rituais, qualquer que seja a feição que tenham tomado, relevam mais ou menos da sociologia, enquanto o nascimento da tragédia permanece como um acontecimento único, que não tem equivalente em mais nenhum país e em mais nenhuma época. Do mesmo modo, os improvisos dos pastores têm lugar, sem dúvida, entre muitos outros povos; e podem ser feitas aproximações sugestivas com a tragédia. Mas os pastores, os sacerdotes, os camponeses, noutra lugar, não inventam a tragédia. E todas as hipóteses apresentadas sobre a origem da tragédia, das piores às melhores, não nos fornecem — mesmo que digam a verdade — a chave deste mistério.¹⁷⁸

A dificuldade reside, pois, em determinar as circunstâncias e os motivos que propiciaram o surgimento da forma trágica.¹⁷⁹ A autora de *A tragédia grega* defende que se terá verificado uma cisão, em determinado momento, entre a inspiração ritualística e a configuração trágica:

De facto, o género literário que é a tragédia só se pode explicar em termos literários. E, dado que as tragédias conservadas não nos falam de bodes nem de sátiros, é preciso admitir, necessariamente, que o seu alimento essencial não vem nem deste culto, nem destes divertimentos. Estes poderão ter sido a ocasião. Poderão ter dado a ideia desta mistura de cantos e diálogos, entre pessoas mascaradas, imitando uma acção mítica situada fora do tempo. Poderão até tê-la iluminado num dia mais religioso. Mas não fizeram mais nada. E a tragédia, como género literário, apareceu apenas porque estas festas em honra de Dioniso procuraram, deliberadamente, a própria substância das suas representações num domínio estranho ao ambiente deste deus.¹⁸⁰

Essa substância a que Romilly alude residia na matéria épica e nos heróis lendários, que funcionaram como injunção dentro do ritual dionisíaco: “Poderíamos dizer que, se a festa criou o género trágico, foi a influência da epopeia que fez dele um

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷⁹ É lícito recordar que o número de tragédias gregas conhecido atualmente é extremamente reduzido. A única trilogia que sobreviveu até aos nossos dias foi a *Oresteia*, de Ésquilo. Jacqueline de Romilly apresenta uma cronologia das diversas tragédias conservadas, assim como uma lista de autores trágicos, para além dos três grandes tragediógrafos (*ibidem*, pp. 184-186).

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 19-20.

gênero literário.”¹⁸¹ Mas, se ainda assim considerarmos que o coro da tragédia é uma marca irreprimível dessa reminiscência litúrgica, atentemos na sua relevância ao longo do século V a.C.:

Certos coros de Sófocles encontram-se entre os mais belos do teatro grego e o mesmo sucede com a obra de Eurípides, cuja graça é pungente; mas o elo com a acção é cada vez mais fraco; e esta já não encontra no lirismo o prolongamento que lhe esclarece o sentido. Em compensação, é evidente que esta mesma acção se enriquece com tudo aquilo que o lirismo perde; e, se passarmos dos coros às personagens, assistimos, inversamente, a um enriquecimento progressivo. Desde o seu início até ao seu fim, a tragédia nunca deixou de evoluir no mesmo sentido, desenvolvendo sempre mais a parte reservada à acção.¹⁸²

No fundo, assistimos a uma autonomização crescente da acção dramática que, em certa medida, é proporcional ao declínio¹⁸³ — e não à extinção — do coro:

Quando, na época helenística, o coro, que evoluiu num plano diferente do dos atores [...], participava cada vez menos na acção propriamente dita, os seus cantos, cada vez mais exteriores à acção[,] tinham um papel de entreactos, que interrompiam o curso do drama e criavam um “vazio temporário”.¹⁸⁴

O nascimento da tragédia grega, conquanto impregnado de indeterminações e de informações que nos chegaram sob forma fragmentária ou difusa, permite-nos concluir que o teatro ocidental evidencia desde cedo alguns traços distintivos que, do ponto de vista estético, o acompanharam até aos dias de hoje. O primeiro desses traços é uma certa ambição emancipatória: a tragédia já não se inscreve no domínio hierático, embora preserve o desejo de impressionar liturgicamente; não é música ou dança, apesar de acomodar estas duas artes; elege, à semelhança dos poemas épicos, heróis lendários, mas, ao contrário daqueles, pretende, mais do que narrar façanhas, mostrá-las.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁸² *Ibidem*, p. 34.

¹⁸³ Esse declínio não é totalmente linear. Por exemplo, *As Bacantes*, uma das derradeiras peças euripidianas, de inspiração religiosa, apresenta a particularidade de integrar o coro na acção propriamente dita, o que, em certa medida, representa um retorno a padrões da tragédia que já não se encontravam em voga. De forma bastante pertinente, Maria Helena da Rocha Pereira chama-lhe “uma obra voluntariamente arcaizante” (EURÍPIDES, 2011, p. 10).

¹⁸⁴ GRIMAL, 2002, p. 41.

A par desta atitude demarcativa face a práticas estético-ritualísticas que lhe eram contíguas, o teatro caracterizou-se ainda pela ductilidade e capacidade transformativa: converteu a celebração mística e cultual em força trágica; transmudou o diálogo ditirâmico em coro dramático; autonomizou e profissionalizou o ator; reduziu o número de elementos que constituíam o coro; introduziu, segundo Aristóteles, o deuteragonista (com Ésquilo) e o tritagonista (com Sófocles); adensou a complexidade do drama¹⁸⁵; adquiriu um lugar cimeiro na *polis*; inscreveu, por vezes a coberto da lenda ou do mito, os cidadãos, a administração e a democracia no seu centro; desempenhou uma função política e formativa, fornecendo um conjunto de práticas exemplares e orientadoras em que imperavam, para além da elevação moral, os comportamentos que acarretariam consequências nefastas para o cidadão e para a comunidade. Ainda assim, estas são apenas algumas das muitas alterações ocorridas em menos de dois séculos, tendo em conta que a tragédia¹⁸⁶ conheceu sucessivas transformações que estão longe de se esgotar na exiguidade e no carácter redutor desta enumeração.

Dos seus primórdios, o teatro conservou uma terceira marca, que haveria de persistir também até aos nossos dias. Quando falamos da tragédia grega, não o esqueçamos, estamos perante uma forma artística cambiante que na origem se confunde “com as celebrações ritualísticas de um grupo no qual dançarinos e cantores formam, ao mesmo tempo, público e cerimônia.”¹⁸⁷ Por conseguinte, não admira que estas duas funções (observação e representação), desempenhadas de modo simultâneo por indivíduos do mesmo grupo — à semelhança do que ainda ocorre, por exemplo, nas procissões —, tenham transitado para a tragédia. Com a progressiva autonomização dos atores, o coro continuou a assumir a função narrativa que tinha nos ditirambos, mas passou a acumular muitas mais¹⁸⁸. É neste quadro alargado de competências que assume uma função mediadora entre o mundo das personagens e o do público, já que era

¹⁸⁵ O vocábulo *drama* significava *ação*.

¹⁸⁶ É conveniente recordar que o teatro grego não se esgotava na tragédia; a par deste género, a comédia e o drama satírico eram também cultivados. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, “o drama satírico tem exactamente a estrutura da tragédia, e, como ela, decorre no passado mítico. Mas aproxima-se da comédia pelo tom burlesco que reveste. De específico, o facto de o coro ser constituído por sátiros” (PEREIRA, 2003, pp. 391-292, n. 2).

¹⁸⁷ PAVIS, 2008, p. 73.

¹⁸⁸ Sobre esta matéria, cf. as páginas 109-113 de *O teatro grego em contexto de representação* (CASTIAJO, 2012).

“comentador, informante, conselheiro e observador.”¹⁸⁹ Ou seja, os elementos do coro encontravam-se na confluência de dois mundos: o dos representantes — ainda que impotentes para alterar o curso dos acontecimentos¹⁹⁰ — e o dos espetadores. Esta dupla funcionalidade terá contribuído para que o coro se tornasse um corpo cada vez mais estranho dentro do teatro, não obstante o facto de corresponder a uma atribuição ritualística ancestral: ver e ser visto. Não será de estranhar, portanto, que a própria demarcação do espaço cénico denunciasses esta particularidade ontológica:

[Além da *skene*], um teatro antigo ainda comportava aquilo a que se chamava a *orchestra*, ou orquestra, no sentido em que se diz: “lugares de orquestra”. A orquestra era uma enorme esplanada, de forma circular, cujo centro era ocupado por um altar redondo dedicado a Dioniso; e esta esplanada era totalmente reservada às evoluções do coro. Na verdade, a cena formava o fundo da orquestra; e alguns movimentos iam de uma à outra. No entanto, os dois locais eram bastante distintos; os actores, sobre a cena, não se misturavam com os coreutas da orquestra; e os coreutas, esses, nunca subiam para a cena. Dizendo de outra forma, o coro, devido ao local que ocupava, mantinha-se de certo modo independente da acção em curso; podia dialogar com os actores, encorajá-los, aconselhá-los, receá-los, até mesmo ameaçá-los. Mas mantinha-se à parte.¹⁹¹

Este *espetador avançado*, que se encontra no interior da cena, será porventura a primeira forma que o teatro — e em certa medida a *polis* — encontrou para se examinar a si mesmo, através de comentários, confidências, lamentos ou conselhos que ia proferindo ao longo da peça e da atuação.

São estas mesmas características — a pulsão demarcativa para construção identitária, a capacidade adaptativa e a faculdade de refletir sobre si mesmo — que permitiram ao teatro ressurgir após um longo declínio que se seguiu à queda do Império Romano¹⁹².

¹⁸⁹ MARGOT, 2001, p. 114.

¹⁹⁰ ROMILLY, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 26. Sobre a progressiva complexidade da *skene* e a sua demarcação relativamente à *orchestra*, veja-se GRIMAL, *op. cit.*, pp. 13-24.

¹⁹² O teatro bizantino conheceu um rumo diferente. Veja-se, a este propósito, o capítulo que Margot Berthold lhe dedica (BERTHOLD, *op. cit.*, pp. 171-183). No plano da estética teatral, Marvin Carlson apresenta o contributo de João Tzetzis, poeta e pensador bizantino do séc. XII, que nos legou alguma informação sobre a literatura grega da Antiguidade (CARLSON, 1993, p. 31).

Embora emergindo de uma matriz mais complexa, o teatro medieval partilha com o da Antiguidade grega alguns aspetos essenciais, designadamente a associação inicial a um culto do qual viria a apartar-se. Uma vez mais, esse fundo litúrgico permitiu-lhe desenvolver-se, ainda que em condições extremamente adversas — que por vezes dificultam a sua abordagem teórica, dada a escassez de textos que nos chegaram¹⁹³ — até se autonomizar: “Assim como na antiguidade clássica o teatro nasceu do culto dionisíaco, assim também as origens do teatro moderno aparecem, por entre as brumas da Idade Média, confundidas com a ritologia cristã — embora nela se não esgotem.”¹⁹⁴

Essa analogia entre o teatro antigo e medieval vai mais longe, já que, nos dois casos, a atitude performativa constitui uma progressão face ao momento em que o teatro era essencialmente narração¹⁹⁵. Mas essa transformação terá ocorrido de forma lenta, consumando-se numa fase relativamente tardia. Antes disso, o teatro medieval desenvolve-se sobretudo no interior das igrejas, associado a festividades como a Paixão de Cristo ou a Natividade. Este facto não será estranho se pensarmos que o culto religioso possuía já um irreprimível lastro dramático e cénico; e que, em certas datas, a sua carga espetacular e solene poderia acentuar-se, o que de algum modo terá pulverizado os intentos do drama profano¹⁹⁶. Nesse rito, os fiéis desempenhavam não

¹⁹³ É o caso do teatro ibérico, por exemplo. Na *Historia del teatro español*, Francisco Ruiz Ramón recorre, com bastante agudeza, à metáfora do naufrágio para nos dar conta da escassez de textos que chegou até aos nossos dias: “La historia del teatro medieval español en lengua castellana es la historia de un naufragio del que sólo se han salvado dos islotes: el *Auto o Representación de los Reyes Magos*, de la segunda mitad del siglo XII, y dos cortos poemas dramáticos de Gómez Manrique, de la segunda mitad del siglo XV” (RUIZ RAMÓN, 2011, p. 21).

¹⁹⁴ REBELLO, 1984, p. 18.

¹⁹⁵ Em parte, este carácter narrativo prefigurava já uma das características fundamentais do denominado *teatro épico*: “Um teatro épico — ou, pelo menos, um teatro que contém momentos épicos — já existe na Idade Média (para os mistérios e suas cenas simultâneas). O coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas. Do mesmo modo, os prólogos, interrupções, epílogos, relatos de mensageiro são igualmente restos do épico na forma dramática, meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem ele se dirige” (PAVIS, 2008, p. 130).

¹⁹⁶ A atitude persecutória evidenciada pela Igreja, face ao teatro, traduz-se no extenso rol de éditos que, a partir do séc. IV, de forma mais ou menos explícita, condenavam tais práticas e respetivos

apenas o papel de testemunhas ou de observadores, mas, por via da comunidade a que pertenciam, eram tidos igualmente como participantes. Apesar disso, mesmo nas situações em que a envolvimento era marcadamente dramática, como o caso do drama litúrgico¹⁹⁷, não podemos falar ainda de *teatro* — no sentido pleno do termo —, mas tão-só de um esboço *dramático-ritualístico*, feito de representações bidimensionais ou, quando muito, em *baixo-relevo*, já que as personagens não podiam ressaltar consideravelmente do fundo cultural a que pertenciam:

A dramatização crescente, porém, verificou-se de início ainda à base do ritual da missa, interrompido por reflexões acerca do texto bíblico, comentários lírico-épicas, responsórios. Diante desse pano de fundo épico iam pouco a pouco surgindo e como que se destacando os personagens, semi-emancipados do contexto narrativo, mas ainda assim nele inseridos como num mural sem perspectiva. Eles passam a ilustrar o texto cantado pelo evangelista, como num oratório barroco. Quando tais “iluminuras” se acentuam e o drama litúrgico já não é apresentado por clérigos e sim por cidadãos da cidade, a “peça” abandona a igreja e deixa de ser um prolongamento do ofício religioso. Desloca-se, semilitúrgico, para o adro ou pórtico da igreja; o texto passa do latim a língua nacional de cada país; o evangelista é substituído por um patriarca que, no início de cada cena (ou ilustração), narra os eventos intermediários. Mais tarde tende-se a eliminar o narrador, a ação já não se limita aos acontecimentos da Páscoa ou do Natal; passa-se a apresentar a vida de Jesus na íntegra, numa seqüência por vezes extensíssima de “*estações*”.¹⁹⁸

agentes: “The antipathy between Christianity and the theater was reflected in the pronouncements of early church councils that forbade performers from sharing the sacraments or belonging to the community of faith, threatened to excommunicate Christians who attended the theater on holy days (an indication that a significant segment did just that), and raised barriers against the theater. The Council of Arles (314 A.D.) excommunicated church members who became stage actors or strolling players; the Council of Carthage forbade churchmen from being involved in the theater; a Council of Africa denounced plays on sacred days; and the Council of Rome (679) warned the English clergy not to permit revels or plays. So, too, the Canons of *Concilium Trullanum* in 692 issued an edict against the theater as well as against bear and bull baiting, satyric masks, and mimes that regularly mocked Christian sacraments with obscene gestures. By 813, it had been widely established not only that actors should be banned from church membership but that clergy were also forbidden from attending secular theaters. Actors, who were mostly migratory entertainers at that time, were viewed as the devil’s companions” (LINDVALL, 2007, pp. 31-32). Não esqueçamos que, nos primeiros séculos da nossa era, alguns teólogos, entre os quais Tertuliano (*De spectaculis*) ou Santo Agostinho (*Confissões*), diabolizaram a arte dramática e os espetáculos teatrais, por considerarem que estes configuravam formas de idolatria. Excertos das obras mencionadas podem ser encontrados em *Estética teatral: textos de Platão a Brecht* (BORIE et alii, 2011, pp. 39-47).

¹⁹⁷ MOLINARI, 2010, pp. 88-95.

¹⁹⁸ ROSENFELD, *op. cit.*, pp. 44-45.

Uma das criações mais significativas do teatro medieval terá sido, justamente, a denominada *cena simultânea*, em voga a partir do século XII. As *estações*¹⁹⁹ sucediam-se numa grande extensão, percorrida pelas personagens, cuja sequência não era ocultada do público. A apresentação destes espetáculos produziria, decerto, um efeito de estranhamento e de distanciamento que Anatol Rosenfeld descreve nos seguintes termos:

Quanto ao público, acompanhava o espetáculo, deslocando-se com os atores em ação (os outros mantinham-se geralmente à vista do público, descansando, à semelhança do que foi recomendado por Brecht para a encenação de algumas de suas peças). [...]

O palco simultâneo corresponde de maneira estupenda à forma épica do teatro medieval. Na deslocação do público, diante de um palco de eventos já passados ou pelo menos conhecidos (ainda quando se estendem ao futuro do Juízo Final), exprime-se exatamente o fenômeno descrito por Schiller: “sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso” (I, 3, e).

No *Jeu d’Adam* (*Auto de Adão*, fins do século XII), já escrito em língua francesa excetuando-se os coros, Adão — e em outras peças outros personagens — já sabe que será redimido pelo sacrifício de Cristo, isto é, o próprio personagem conhece a História Sagrada desde os inícios até o fim dos tempos. Não a conhecem só o autor ou público, como ocorre na Grécia antiga, onde somente os pósteros estão a par dos mitos, ao passo que os personagens os vivem “pela primeira vez” (I, 3, d). Isto implica que Adão tem, de certo modo, dois horizontes, o do personagem atuante e o do narrador e dos pósteros, este bem mais amplo; ele atua e sabe ao mesmo tempo que desempenha um papel no grande teatro do mundo — desdobramento que Claudel, seguindo padrões barrocos, tornou explícito na peça *O Livro de Cristóvão Colombo*. O palco simultâneo corresponde exatamente a este cunho épico da representação; toda a ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado, sendo tudo simultâneo na eternidade do *logos* divino. A temporalidade sucessiva é apenas aparência humana (como Santo Agostinho expusera nas *Confissões*). A eternidade divina é atemporalidade em que o “então” das origens coincide com o “então” escatológico. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva.²⁰⁰

No entanto, a personagem bíblica não constitui ainda, para o ator medieval, um espaço de apropriação emocional ou interpretativa, isto é, não possui a elasticidade que

¹⁹⁹ A edição brasileira do *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, chama-lhe também *mansão*. Veja-se, a este propósito, o verbete intitulado “Cenários simultâneos” (PAVIS, 2008, p. 44).

²⁰⁰ ROSENFELD, *op. cit.*, pp. 47-49.

permita ao representante apropriar-se dela, pelo que, em regra, este é apenas seu portador, apagando os traços e comportamentos que possam denunciar a sua individualidade ou qualquer possibilidade de se fundir com a *persona* interpretada.

Face a este espartilho, parecia uma vez mais chegado o ensejo de o teatro se demarcar do seu fundo matricial, mas desta vez, devido à contaminação profana que vinha acusando, é também ele empurrado para o adro. Aí, conhecerá sucessivos desenvolvimentos que o farão depois transitar para as ruas — onde, de resto, sempre existira sob diversas formas — e para o ambiente áulico, consumando uma crescente separação entre o ator e o espetador.

No contexto peninsular, a figura do jogral, frequentador das praças públicas como das festas privadas, terá dado um contributo inestimável para a criação de formas que constituíam já uma prefiguração teatral, através da assunção crescente de um *eu* dramático, mas sem que tal conduzisse ainda à dissolução do *ele* narrativo. Essa *encarnação* incipiente das personagens, por parte dos jograis, é-nos explicada por Miguel Priego:

En su actuación, en efecto, el juglar no se confunde con el héroe cuya historia cuenta. Habla de otro o de otros, narra sus hazañas y sus penalidades, con mayor o menor grado de expresividad y dramatismo, pero sin enajenar su personalidad. Por eso muchas veces termina su recitado explicitando su nombre y formulando una demanda. Momento especialmente interesante en el arte del juglar era aquel en que abandonaba las formas narrativas por el monólogo. En éstos y en géneros afines, como los poemas dialogados y de debate, había ya un cierto grado de *impersonation*. El juglar ya no hablaba de otro, sino que hablaba por él, lo representaba directamente con sus gestos, su voz y quizá hasta su vestuario. En esos casos, el espectáculo del juglar se aproximaba al más puramente teatral.²⁰¹

Concluimos, pois, que ao longo da Idade Média o teatro sobreviveu uma vez mais graças às características que evidenciara e preservara desde os primórdios: o desejo de uma construção identitária; a capacidade adaptativa e a elasticidade temático-formal; a faculdade de se questionar e de se examinar a si mesmo, tornando-se amiúde autotemático e autorreferencial.

É óbvio que, em certo sentido, a progressão teatral ocorrida após a queda do Império Romano do Ocidente parece marcada por uma certa lentidão transformativa,

²⁰¹ PÉREZ PRIEGO, 2009, pp. 48-49.

mas se nos recordarmos que entre o colossal²⁰² *Mistério da Paixão* (meados do século XV), de Arnoul Gréban, e *Hamlet* (ca. 1600) terão decorrido cerca de 150 anos; ou que entre *Everyman* (final do século XV) e *The Spanish Tragedy* (final do século XVI) não haverá mais de 100 anos; ou que entre a estreia do *Monólogo do vaqueiro* (1502), de Gil Vicente, e a publicação da tragédia *Castro* (1587), de António Ferreira, decorreram pouco mais de oito décadas, facilmente constataremos que essa transfiguração não foi tão lenta como possa parecer numa primeira abordagem.

As profundas transformações que se operaram entre a Idade Média e o Renascimento trouxeram uma renovação sem precedentes ao teatro ocidental, consubstanciada não apenas na construção de edifícios dotados de convenções dramáticas, em novas soluções cénicas²⁰³ ou na profissionalização dos seus agentes, mas também na emergência de temas e formas de gosto clássico. No início do século XVII, o teatro europeu atingiu, apesar da diversidade e maturação diferenciada que conheceu em distintos pontos do continente, um patamar que manifestamente o distanciava dos rudimentos dramáticos que revestiam os momos, os mistérios ou os milagres, tanto ao nível da construção literária como da sua representação.

Apesar dessa heterogeneidade que marcava a produção dramática e teatral do espaço europeu, o teatro do século XVII — em particular o que era encenado em Espanha, França, Itália e Inglaterra — era detentor de duas marcas que até certo ponto se justapunham: o seu carácter autorreflexivo e autotemático. Com efeito, o teatro foi, desde os primórdios, portador destes dois traços, mas nunca estes haviam sido levados tão longe, tanto pela sua sofisticação como pela frequência do seu emprego. Não por acaso, nos séculos XVIII e XIX, ambos os processos serão utilizados de forma menos recorrente, embora não desapareçam por completo da produção teatral do Ocidente.

Podemos considerar, numa primeira abordagem, que esta saturação de mecanismos metateatrais é tributária de um certo gosto, muito em voga nos séculos XVII-XVIII, que, subvertendo princípios renascentistas (como a sobriedade, o equilíbrio ou a lógica), favorece situações labirínticas para as quais faz convergir a exuberância, a dualidade, a ambiguidade, a aparência, o artifício ou a fugacidade. Numa palavra: o *efectismo*. Se é verdade que o Barroco privilegia a magnificência e a

²⁰² Esta obra possui cerca de 35 000 versos.

²⁰³ Uma das grandes novidades foi a adoção do *palco à italiana*, que criou uma separação clara entre público e atores.

monumentalidade, coincidindo com o desejo contrarreformista de autoglorificação²⁰⁴, a conceção segundo a qual a utilização intensiva de processos metateatrais não passou de uma questão de *gosto* rapidamente evidenciará várias debilidades.

Devemos ter presente, antes de mais, que a difusão do Barroco se processou em desníveis temporais. Este facto contribuiu para que o seu desenvolvimento, embora preservando um cerne temático e formal em que se enlearam diversas modulações artísticas europeias, tivesse sido bastamente diferenciado, inabilitando a conceção de um fenómeno cuja irradiação fosse pautada pela uniformidade e pela simultaneidade. Nessa medida, parece destituída de fundamento a conceção segundo a qual a Europa teria conhecido um estilo artístico homogéneo e unificador — o panbarroco:

Tem de se abandonar a hipótese de uma Europa monoliticamente unida sob um mesmo estilo artístico: tal como existem limites cronológicos, também existem limites geográficos e sociais do barroco. As feições várias da realidade histórica tanto se revelam num plano sincrónico como num plano diacrónico. Enquanto, na mesma época, certas regiões, como a Itália, a Espanha e a Europa central, acolhem fervorosamente o barroco, outras regiões, como a França, ofereceram-lhe forte resistência, tendo aí o barroco de coexistir com um estilo diverso, o classicismo.²⁰⁵

Além disso, devemos considerar que uma das mais relevantes aportações trazidas pelo período que se estendeu desde finais do século XVI aos alvares do século XVIII, genericamente coincidente com o Barroco, foi sem dúvida a da *teatralidade*. Noção plurissignificativa e geradora de equívocos, é comumente entendida de duas formas, sem que estas esgotem a pletora semântica que a preenche. O primeiro

²⁰⁴ Sobre a relação entre o Barroco e a Contrarreforma, cf. SILVA, 1988, pp. 484-485.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 483. Esta ideia é reforçada em vários momentos da mesma obra. Na página 455, o autor observa, justamente, “que o barroco europeu não é um fenómeno perfeitamente homogéneo, que tenha surgido ao mesmo tempo nas diferentes literaturas europeias. Pelo contrário, temos de admitir, na sua formação e na sua difusão, diversidades cronológicas e geográficas [...]. O barroco da Europa central é muito posterior ao barroco italiano e enquanto na literatura francesa o barroco desaparece praticamente nos fins do século XVII, em certas literaturas, como a espanhola e a portuguesa, o barroco persiste vigorosamente ainda durante toda a primeira metade do século XVIII.” Mais adiante (página 480), ao fazer o “Reexame da cronologia do barroco”, o autor reitera a ideia de que, não obstante a heterogeneidade supramencionada e que é visível nas “principais literaturas românicas, pode afirmar-se com segurança que o núcleo do período barroco se situa no século XVII, embora não se verifique homogeneidade cronológica ou geográfica na sua formação e no seu desenvolvimento.”

significado prende-se com a propensão cénica de um argumento, demonstrada através de um conjunto alargado de sinais que autorizam, de forma inequívoca, a sua transposição para o palco, a despeito de se tratar de um texto poético, narrativo ou tão-só utilitário. Esta aceção, fundada na *representabilidade*, tem vindo a entrar em desuso porquanto, no teatro contemporâneo, em princípio nenhum texto está arredado dessa translação, pelo que o carácter dialógico não é sequer uma premissa para a *mise-en-scène*. O segundo sentido, também caucionado pela tradição e bastante corrente, refere-se a pessoas ou situações marcadas pela exuberância, artificialidade, afetação ou por um carácter acentuadamente histriónico. Existe ainda um terceiro sentido, que, estando já presente no teatro antigo e medieval, surge de forma declarada nos séculos XVI-XVIII. A teatralidade, neste contexto, refere-se à capacidade que o texto e a representação possuem de, ao mesmo tempo que se afirmam enquanto objetos estéticos, sublinharem, numa linha discursiva paralela, a sua condição dramática. Trata-se, enfim, de um discurso mesclado que procura frisar não apenas a legitimidade e o fundamento estético da obra, mas igualmente a vontade — quando não o orgulho — de a exhibir e de, através dela, impressionar o espetador. É lícito afirmar que o *trompe-l'oeil*, profusamente difundido pela estética maneirista e barroca²⁰⁶, não se destina apenas a criar uma ilusão de ótica, mas a comprazer-se na admiração que adivinha de antemão em nós, por via do efeito espetacular desse mesmo artifício.²⁰⁷ Significa, portanto, que a obra barroca procura expor não apenas o valor estético que lhe é intrínseco, mas igualmente a vontade irreprimível de o exhibir, tornando evidente, nessa medida, a consciência do deslumbramento que produzirá na *assistência*. Esta capacidade de, em simultâneo, patentear a essência artística da obra e, por via da sua teatralização, reclamar de antemão o maravilhamento do espetador é uma criação eminentemente seiscentista. O teatro acusará igualmente esta necessidade, deixando de

²⁰⁶ Na verdade, o *trompe-l'oeil* existia já na Antiguidade. Em Pompeia, conservam-se algumas composições murais que, conjugadas com outros mecanismos arquitetónicos, faziam uso do ilusionismo espacial. Igualmente conhecida é a disputa, narrada por Plínio no Livro XXXV da sua *História natural*, que opôs Zêuxis a Parrásio, sendo ambos conhecidos pelo realismo das suas telas (cf. PLÍNIO, 1988, pp. 361-363).

²⁰⁷ No plano festivo, ocorria um fenómeno semelhante: “Las fiestas barroco se hacen para ostentación y para levantar admiración” (MARAVALL, *op. cit.* p. 483).

ser suficiente em si mesmo; precisa agora, mais do que em qualquer outro momento da sua história, de exhibir a sua teatralidade.²⁰⁸

No domínio da pintura e da escultura, multiplicam-se os quadros em que coexiste esta duplicidade discursiva. Um dos mais emblemáticos é *Amor vincit omnia*, de Caravaggio, pelo regozijo escarninho e ostensivo de Cupido, que, ciente do efeito provocador que a sua pose displicente produzirá no espetador, gera um vaivém comunicativo entre o *cá* e o *lá* que esboroa os limites da própria obra:



Fig. 2.

Caravaggio, *Amor vincit omnia*,

1601-1602, óleo sobre tela, 156 cm × 113. Gemäldegalerie, Berlim.

Assiste-se, na época barroca, a uma propensão constante para a espetacularização da arte, mas também de múltiplos aspetos da vida pública e privada. A força dramática que é conferida à realidade parece advir do teatro, que se afirma como epicentro artístico e social:

Les autres arts empruntent à ceux de la scène. La sculpture et la peinture se théâtralisent: Caravage, Rubens, Le Bernin sont des metteurs en scène. La liturgie participe à

²⁰⁸ Sabemos, no entanto, que a fronteira entre o orgulho e a jactância é demasiado ténue, pelo que os termos *teatral* e *teatralidade* foram rapidamente nimbados de variações semânticas que os tornaram sinónimos de *exibicionista* e de *afetação*, sobretudo quando a forma foi sobrevalorizada em detrimento do conteúdo.

cette esthétique ; tout est prétexte à spectacle: messe, sermons, offices. La théâtralisation atteint la vie publique: lever, dîner, coucher, tous actes de la vie versaillaise prennent allure de spectacle.

[...]

Pour l'âge baroque, le monde est un théâtre et le théâtre contient le monde [...]²⁰⁹

A acentuada encenação do quotidiano, que, mais do que uma moda, é “une attitude [...] devant la vie”²¹⁰, tinha na arte teatral o seu paradigma e a sua fonte de contaminação, pelo que a relação entre vida e teatro ganhou, muitas vezes, uma modulação sinonímica que Orozco Díaz enunciou nos seguintes termos:

En ese período la escena, el teatro, entra y anima casi todos los festejos o diversiones; según los casos, será la comedia, el auto sacramental, la tragedia, la zarzuela, la ópera, el ballet, la mascarada, los entremeses, la mojiganga, etc., y también la reunión y enlace de varias de estas formas, ya que la función teatral suponía eso. Si en lo religioso llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental, y a veces hasta la de la ópera, también en el ballet y teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y protocolo cortesano. Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, de sus movimientos y de sus gestos; sintiéndose contemplados. Y todo queda enlazado con el medio ambiente que le rodea. El jardín, el templo, la plaza o el salón, forman un todo con sus personajes y público. A veces se convierten en auténtico escenario.²¹¹

Esta vocação sincrética do teatro barroco, que numa primeira fase colheu em várias artes aquilo que viria a ser o seu sentido total²¹², tornou-o desbordante e permitiu-lhe espalhar a sua dramaticidade sobre o palco do mundo:

Si todas las artes en esa época [Barroco] tuvieron un mismo objetivo y aspiración era natural que el teatro, verdadera síntesis de todas ellas, pudiera llegar, con su mayor riqueza de elementos y la consecuente potencialización de sus medios expresivos, a lograr realizar más plenamente el ideal estilístico de la época. Por esta razón el teatro con esa tendencia desbordante comunicativa no sólo invadió, material y psicológicamente el recinto de los espectadores, sino

²⁰⁹ DUBOIS, *op. cit.*, p. 181.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 196.

²¹¹ OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, p. 26.

²¹² O teatro barroco é, em certa medida, uma antecipação estética e conceptual da *Gesamtkunstwerk*, entendida como unificação de diferentes linguagens estéticas por via do teatro. Richard Wagner defendeu e popularizou este conceito (WAGNER, 1999 e 2003), embora a sua criação tenha cabido a Karl Trahdorff, filósofo e teólogo alemão.

que en todos sentidos se extendió impetuoso inundándolo todo: templos, palacios, jardines, casas, plazas y calles; y hasta las mismas formas y sentido de la vida.²¹³

A Igreja soube tirar clara vantagem desse sentido dramático, dando consistência ao desejo contrarreformista. É nas cortes europeias, porém, que o teatro e a realidade se fusionarão de forma mais notável, convertendo os mais altos agentes do poder em verdadeiros monarcas-atores. O auge dessa espetacularização cortesã, em que realidade e teatro viveram em perfeita justaposição, ocorreu em França, “a pesar de que su arte teatral estuviese más frenado que en ninguna otra por la imposición de las unidades dramáticas, que favorecía menos los tan apetecidos cambios de decorado.”²¹⁴

Durante o reinado de Louis XIV, a dimensão espetacular dos momentos protocolares, das festividades ou de outros gestos sociais ganhou contornos mais profundos e elaborados. A agenda do rei passou a ser regulada por uma etiqueta bastante minuciosa que o associava ao Sol. Da sucessão cerimonial e simbólica²¹⁵ que regulava o quotidiano do monarca, o ato mais relevante era o *lever*. Bastante morosa²¹⁶, essa *representação*, que o monarca francês encetava desde os alvares do dia, contava com um extenso rol de *atores* que o auxiliavam, num espetáculo destinado aos *espetadores* da corte. O quarto do Rei-Sol convertera-se em espaço cénico pleno, albergando duas áreas: uma destinada à sua *atuação*, onde se encontrava a cama, e outra reservada à *assistência*, sendo ambas delimitadas por uma fiada de balaústres.

Embora imbuídos de maior fausto, os divertimentos e atos protocolares²¹⁷ realizados sob a égide de Louis XIV estavam longe de ser um exclusivo da corte francesa²¹⁸ ou, tampouco, do século XVII. Na verdade, o que agora os distinguia, um pouco por toda a Europa, era não apenas o profundo sentido dramático dos mais elementares gestos quotidianos — posto que vida e representação podiam ser

²¹³ OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, p. 26.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 91.

²¹⁵ “Cada um dos seus atos, do *lever* ao *coucher*, passando pelas refeições e recepções e, mesmo, pelos passeios que dava pelos jardins, assumiam um carácter simbólico, funcionando como metáforas da sua epifania divina” (TOMAN, 2004, p. 138).

²¹⁶ “Assim se passavam horas desde que Luís XIV saía da cama e se vestia.” (*ibidem*)

²¹⁷ A Escadaria dos Embaixadores, no Palácio de Versailles, era, pela sua monumentalidade e configuração cénica, um dos espaços em que a teatralidade protocolar se revestia de maior simbolismo: os visitantes percorriam-na em sentido ascendente, enquanto o soberano descia ao seu encontro.

²¹⁸ OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, pp. 94-97.

amalgamadas —, mas também a sensação de que qualquer representante, incluindo o soberano, tinha assegurado, nesse teatro do mundo, as funções de espectador e de ator, suprimindo a tradicional polarização que tornava o exercício simultâneo destas duas funções dificilmente combinável:

Interesa considerar estas fiestas teatrales cortesanas porque en ellas, por poderse disponer de todos los medios y elementos apetecibles, llegó a realizarse plenamente el ideal de la época en cuanto a gozar del espectáculo del teatro como espectador y como actor. Porque esta teatralización de la vida de la corte se produce en general como desbordamiento y consecuencia del gran favor que alcanza en ella la fiesta teatral en todas sus formas. El teatro atrae haciendo vivir en torno a él, confundiéndose con él. Lo extraordinario y fantástico penetra en la concreta, realidad de la vida de las personas reales y cortesanas. De ahí la rápida propagación de toda la técnica y maquinaria escenográfica italiana por todos los grandes palacios europeos, que extreman y superan a veces lo hecho en las pequeñas cortes de Italia. La difusión de la ópera, con su deslumbrante colectivismo estético, será el término y culminación de ese fenómeno.²¹⁹

O teatro passa assim a enformar as práticas mais elementares do quotidiano. A ambiguidade decorrente de uma vida sistemática e conscientemente dramatizada tem, no entanto, consequências inexoráveis:

Esta conciencia del vivir y actuar como un personaje teatral en la vida, lleva al hombre a sentirse como contemplado, a verse incorporado a un mundo en el que se confunden la realidad y la ficción.

[...]

Pero no se trata sólo de fiestas públicas; en el interior, así como en jardines de palacios de reyes y nobles, las fiestas ofrecen una mayor riqueza de formas y, en general, todo se produce con un sentido desbordante, de enlace y confusión del que actúa como personaje o actor, y el que asiste como público. Se trata en todos los casos, según hemos visto antes, de una general participación, de un actuar en la vida como personaje de teatro representando un papel. Se tiene conciencia de que se está viviendo como en la escena, es decir, se teatraliza la vida; buen ejemplo de ello nos lo ofrece la de Lope.²²⁰

William Egginton argumenta, com razão, que a partir de finais do século XVI se verifica a atenuação das linhas que demarcavam a verdade e a ilusão, propiciando amiúde situações que geram uma certa ambivalência interpretativa. Mas, contrariamente

²¹⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

²²⁰ *Ibidem*, pp. 100-102.

ao que aconteceu com a Filosofia, o teatro lidou bem com esse esbatimento, tendo sabido tirar vasto proveito dele²²¹. Não por acaso, o teatro do *Siglo de Oro* foi copioso em situações que tanto pareciam povoadas de ilusão como habitadas por indivíduos tangíveis, iguais a nós, impelidos por motivações inscritas na esfera do real. São obras em que *burlas* e *veras* confluem para um limiar nebuloso, tornando-se praticamente inextricáveis²²².

A exploração lúdica e hedonista dessa dialética, tantas vezes geradora de ambivalências exasperantes para o espetador, não significa, porém, que o teatro barroco tenha esgotado as suas reservas estéticas no *efectismo*; ou tampouco que, a coberto desse ímpeto ilusório, a sua capacidade reflexiva e crítica se tenha esvaído. Antonio

²²¹ “From the moment of its inception in the late sixteenth century, the modern European theater, that institution coterminous with the division of the world into an audience and a stage, has been driven by the same troubled relation that has prodded its historical fellow traveler, modern philosophy: the relation between truth and illusion. But where the aporia born of that dialectic becomes philosophy’s nemesis, haunting thinkers from Descartes to de la Rochefoucauld, from Kant to Derrida, it was and has always been theater’s plaything, the crucible out of which aesthetic enjoyment in the theatrical age — and this includes innumerable medial forms, from traditional theater to the novel to the aesthetic possibilities of film and new media — is forged” (EGGINTON, *op. cit.*, p. 39).

²²² Cito apenas três exemplos. Em *La entretenida*, de Cervantes, Torrente simula atacar Ocaña, seu rival, deixando-o exangue, o que suscita grande apreensão nos espetadores. Todavia, após a revelação da verdade, a perplexidade inicial dá lugar à dúvida: “**ALGUACIL** — Luego, ¿todo aquesto es burla? **OCAÑA** — Todo aquesto es burla luego, / pero después serán veras” (CERVANTES SAAVEDRA, 1993-1995, vol. 3, p. 752, vv. 2480-2482). Em *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, Diocleciano surge por diversas vezes como espetador perdido entre estes dois polos: “¿Es esto representar / y a la invención conveniente, / o quieres mostrar, Ginés, / que con burlas semejantes / nos haces representantes? / [...] ¿Hablas de veras o no?”; “¿Hablas de veras, Ginés[?]” (VEGA CARPIO, 1955, pp. 254 e 278). Em *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina, César pede a Narcisa que, enquanto aliada, seja sua “dama en la apariencia”, para assim poder vingar-se dos ciúmes que Sirena tentou infundir-lhe. No entanto, a relação fingida rapidamente ganha contornos instáveis, oscilando entre *burlas* e *veras* ou, como afirma Blanca Oteiza (na introdução à obra), “lo que comienzan de burlas se convierte en veras”: “**CÉSAR** — No sé en eso lo que os diga; / pero sea lo que fuere, / mostraos vos agradecida, / favorecedme agradable, / correspondedme propicia. **NARCISA** — ¿Y han de ser burlas, o veras? / **CÉSAR** — Veras o burlas, prosigan / favores que por ser vuestros / como quiera son de estima. **NARCISA** — Va de burlas...”; “**NARCISA** — ¿Y eso es ficción o es verdad? / **CÉSAR** — ¿Qué sé yo? Como os imitan, / burlas serán si os burláis / y veras si así se estiman. **NARCISA** — ¿Amaréisme si yo os amo, / ya de veras reducida / a despedir fingimientos?” (TIRSO DE MOLINA, 1996, pp. 86-88).

Machado²²³ constatou-o melhor do que ninguém, ao declarar que “El pensamiento barroco / pinta virtutas de fuego, / hincha y complica el decoro.” Apesar disso, o autor de *Campos de Castilla* não se esqueceu de aludir à estilha flamejante que se oculta sob o *efectismo* barroco: “Sin embargo... / Oh, sin embargo, / hay siempre un ascua de veras / en su incendio de teatro.”²²⁴ Ou, dito de outra maneira, o teatro seiscentista proporciona esse gosto incendiário e desbordante, que ele próprio outorgou à vida pública, mas em simultâneo possui uma reserva de verdade,²²⁵ que utiliza não só com um intuito autocelebrativo, mas também para se interrogar e para se pôr em causa²²⁶,

²²³ O facto de Machado/Mairena se ter demarcado desse gosto pelo barroco literário — “escolástica rezagada”, como lhe chamou certa vez — tornou-se já proverbial, pelo que a bibliografia alusiva ao tema é vastíssima. Destaco, pela sua capacidade de síntese, um trecho de Nicolás Fernández-Medina, inserto em *The Poetics of Otherness in Antonio Machado's “Proverbios y Cantares”*: “Nowhere is this plea for directness of meaning clearer than in Machado’s critiques of baroque poetry. He believed ingenuity for ingenuity’s sake generated difficulties in meaning where there should be none. Juan de Mairena was more direct about his dislike for baroque poetry. In seven theses he criticized its lack of intuition, its artifice, its indirectness, its obliqueness, its lack of sincerity and its aristocratic pretensions, particularly when it came to Góngora’s *culteranismo*. In poems lxxx and lxxxviii [...], Machado believes that the baroque *concepto* inspires an ornate and ‘empty’ thinking” (FERNÁNDEZ-MEDINA, 2011, p. 35). Cf. também o volume II da *Antología comentada* por Francisco Caudet, sobretudo a partir da página 143 (MACHADO, 1999). Bastante esclarecedor é igualmente o artigo intitulado “Antonio Machado ante el teatro barroco”, de Luciano García Lorenzo, incluído num volume que colige as comunicações realizadas no âmbito do colóquio internacional de 1989, por ocasião do cinquentenário da morte do autor de *Soledades* (GARCÍA LORENZO, 1994, pp. 227-233).

²²⁴ MACHADO, 1980, p. 152. Ciriaco Morón utiliza também estes versos na sua introdução a *La vida es sueño* (MORÓN ARROYO, 2005, pp. 55-56).

²²⁵ Uma vez mais, Orozco Díaz foi bastante arguto na identificação desta dualidade barroca, que consiste na polarização entre o que somos e o que desejamos ser: “No olvidemos que el sentimiento barroco supone en general un desbordamiento y exaltación de lo íntimo e irracional de lo humano; y recordemos que en el hombre se da como rasgo psicológico latente la tendencia a la teatralidad: de una parte el presentarnos cómo queremos ser, y de otra, el enmascaramos para expresar algo distinto a lo que somos ante todos o dar suelta a impulsos vitales” (OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, p. 117).

²²⁶ Na introdução a *Tragedy and Metatheatre*, Martin Puchner detém-se sobre esta atitude dupla (celebrativa ou desconfiada) que o teatro pode evidenciar ante si mesmo, identificando a primeira como marca da dramaturgia barroca e a segunda como característica dos “modernist playwrights”: “I think that there can be no doubt that these plays are ‘about’ the theatre, that their primary frame of reference is not the world but their own theatricality. Their important difference from their baroque relatives, however, is that far from celebrating the theatre, this modernist playwrights view the theatre with mistrust and

forçando por vezes os limites do *eu*, como acontece ao indivíduo que, colocando-se diante do espelho, passa a ser não apenas o observador, mas também, por um processo centrífugo²²⁷ que o torna externo a si mesmo, o observado.²²⁸ De modo análogo, a centelha que é projetada para o exterior da fogueira é feita de uma matéria que a mantém ligada à massa onde teve origem, mas a verdade de que é portadora (a “ascua de veras”) afasta-a do núcleo incandescente para a posicionar, distanciada, como espetadora e vigilante desse “incêndio de teatro”.

Esta propensão autorreferencial e a afirmação tautológica do *eu* aparentam ser, por conseguinte, mais do que um mero efeito barroco, constituindo, no caso do teatro, uma reação à teatralidade social, que campeava agora dentro do território dramático, ameaçando submergi-lo. O volume de estratégias metateatrais parece, assim, ser correlato à crescente espetacularização da vida e à encenação social, constituindo uma forma de sobrevivência e de delimitação ontológica do próprio teatro, que se debruçava, em atitude narcísica, sobre a sua essência — para se admirar, é certo, mas também para se examinar, já que de outro modo corria o risco de soçobrar na equação que o equiparava à vida. Deste modo, e à semelhança do que acontecera anteriormente, o teatro parece ter-se demarcado de um domínio contíguo e fortemente invasivo, mas agora a pressão era exercida pela carga dramática e cénica que ele próprio instilara no quotidiano, em particular nas práticas sociais e políticas.²²⁹ É certo que, ao frisar o

suspicion. Modernist art does not delight in the *trompe l'œil*, in mirrors and the power of illusion, the way baroque art does. On the contrary, illusionist spectacles are often exposed as empty and meaningless tricks. Modernist playwrights are still self-aware, but what this means for them is that they are all too aware of how problematic theatre really is. [...] Modernist metatheater very often assigns a negative value to the theatre and for this reason it can be called anti-theatre” (ABEL, 2003, 17-18).

²²⁷ Em *La era neobarroca*, Omar Calabrese aborda este fenómeno, chamando a atenção para o carácter endógeno do excesso barroco: “[...] cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de exceso lo que no se puede ni desea absorber. Todo orden produce un autoaislamiento y define, intimándolo, todo exceso. [...] Sin embargo, usualmente se tachan de exceso los elementos externos a un sistema y por ello mismo son inaceptables. En las épocas barrocas, en cambio, se produce un fenómeno endógeno. En el interior mismo de los sistemas se producen fuerzas centrifugas, que se colocan fuera de los confines del sistema. El exceso es genéticamente interno” (CALABRESE, 1999, p. 75).

²²⁸ Dubois chama-lhe “fonction de dédoublement”, relacionando-a com a “conception duelle que l’âge baroque se fait de la réalité” (DUBOIS, *op. cit.*, p. 186).

²²⁹ Martin Puchner confirma esta mesma ideia, ao apontar o estado decadente do teatro e a teatralização da política como fatores determinantes para o desenvolvimento de uma atitude desconfiada

caráter artificial da máquina cénica e ao eleger-se em tema de si mesmo, o teatro abalou muitas vezes a sua vocação ilusória, mas foi aí (na revelação do seu caráter artificioso) que encontrou os meios necessários para atestar a sua realidade artística, por oposição à *verdade* teatralizada e invasiva que refluía a partir do exterior. Denunciando o seu caráter falso, o teatro logrou demonstrar o seu caráter genuíno.

Parece assim afastada a visão de que a utilização sistemática de processos autorreferenciais decorra de uma pulsão meramente *efectista* por parte da dramaturgia de seiscentos. Porém, se entendermos que esta propensão demarcadora e autoafirmativa do teatro surge, até certo ponto, como reação a uma possível diluição na progressiva encenação do quotidiano, resta identificar ainda os agentes que, no decurso do século XX exerceram essa coação sobre o teatro, desencadeando uma profusa utilização das estratégias metateatrais.

do teatro face a si mesmo: “But why would modern drama, inspired by Hamlet, turn upon itself with so much suspicion? What made the theatre doubt itself so much that its self-awareness would become so intensely self-critical? A couple of factors might have played a role. For some—Brecht among them—it was the decadent state of the theatre itself, the fact that theatre signified a debased and complacent form of bourgeois entertainment, rather than critical thought, that made them suspicious of the theatre. This aversion to the ‘official’ theatre, in particular the opera, was exasperated by the long shadow cast by Richard Wagner, who had propagated an aesthetically and politically suspect form of total theatre.

An additional development that is somewhat more difficult to describe is what one might call the theatricalization of politics. Theatricality has always been part of politics, of course, from the spectacle of the court to that of the revolution, but it had been perhaps less pronounced in the established and emerging democracies of the nineteenth and early twentieth centuries. Fascism, by contrast, relied on various forms of mass spectacles, from the Roman-inspired rallies of Mussolini to the Nuremberg rallies of the Nazis, while the young Soviet Republic celebrated the anniversary of the October revolution with mass stagings of *The Storming of the Winter Palace*. And a later generation of socialists, Abel among them, had to witness the spectacle of the Moscow trials. All of these movements have vastly different political implications, but they share a dedication to the use of theatricality on the scene of politics. One might describe this communality as the twentieth century’s own understanding of the *theatrum mundi*—the theatre of the world—a *theatrum*, however, that is decidedly more problematic and suspect than anything the baroque was thinking of when that word gained currency. To simplify this distinction: modernist metatheatre is antitheatrical because the theatricalization of modern life is seen as ambiguous at best, and as morally suspect at worst. We may hold onto Abel’s definition of metatheatre as being based on the idea that life is already theatricalized and add that this theatricalization can take very different forms and thus lead to very different forms of metatheatre” (PUCHNER, 2003, 20-21).

A urgência de galvanizar as massas, visando a afirmação do poder deu lugar, sobretudo após a I Guerra Mundial, a aparatosas encenações que sobrepujavam as mais elaboradas afirmações de teatralidade ideadas por Napoleão,²³⁰ tenham estas sido concretizadas por mão de arquitetos ou de pintores. O sociólogo francês Georges Balandier identificou e descreveu um extenso rol de comportamentos e de manifestações políticas pautados pela teatralidade, tendo verificado que esta constituiu menos um adorno cénico do que um instrumento central no processo de legitimação ou de consolidação do poder e da autoridade:

Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral. [...] Las técnicas dramáticas no se utilizan sólo en teatro, sino también en la dirección de la ciudad. El príncipe²³¹ debe comportarse como un actor político si quiere conquistar y conservar el poder.²³²

É certo que, após o século XVII, a monarquia absoluta e a Inquisição já não podiam ser usadas como instrumento coercivo nos mesmos moldes de outrora, por isso estas formas de poder transmutaram-se ou desapareceram²³³. Durante o século XX, em particular na segunda metade, a relação entre estadistas e cidadãos transformou-se profundamente, passando a ser aferida, em larga medida, de acordo com a destreza que aqueles evidenciaram no manuseamento dos *media*, entendidos como poderosa ferramenta de gestão da imagem e de encenação político-militar.

Por outro lado, é pertinente recordar que o século XX é atravessado por toda a espécie de ideologias totalitárias que originaram regimes ditatoriais, escorados tanto no marxismo como no liberalismo, sob formas mais escrupulosas ou distendidas.

²³⁰ Não esqueçamos que Bonaparte era um profundo admirador do teatro, escrito e representado. Num pequeno artigo intitulado “Napoleon and the theatre”, Peter Hicks esclarece os termos desse gosto: “Theatre and spectacle were close to Napoleon’s heart. In the fifteen years of Consulate and Empire he saw 374 plays. But since he saw certain works more than once — in fact the record was *Cinna* which he saw twelve times — he actually made a total of 682 visits to the theatre, in other words nearly once a week religiously for 15 years. He revered Corneille and was known as an intelligent critic of the theatre. Much of the time on Saint Helena was spent in critiques of plays and the reading of plays” (HICKS, s.d.).

²³¹ O autor refere-se à obra homónima de Maquiavel.

²³² BALANDIER, 1994, p. 16.

²³³ Note-se que tanto a Inquisição portuguesa como a espanhola só virão a ser extintas no primeiro quartel do séc. XIX.

Manipularam-se dados e imagens de guerra, censuram-se declarações e artigos, retocaram-se fotografias. A duplicação virtual, publicitária e mediática deixou de ser marmórea e especular para se tornar dialética e gerativa: hoje as sondagens refletem os resultados eleitorais na medida em que também os determinam; os produtos que observamos nos anúncios ultrapassam despidoradamente as qualidades reais dos seus referentes; os rostos que figuram nos cartazes políticos são rejuvenescidos, com o objetivo de parecerem mais dinâmicos e sedutores. Em suma, os instrumentos mediáticos tendem a superar a sua função original, na medida em que produzem e teatralizam a realidade, acabando por tiranizá-la: o que não passa nos *media* não existe; e o que vemos neles é, muitas vezes, produto de uma transfiguração prontamente convertida em *realidade* virtual e encenada.

Nos últimos cem anos, assistimos a um processo tautológico que, ostentando claras afinidades com o paradigma barroco, acabou por ser levado às últimas consequências: consiste na espetacularização do espetáculo ou, para utilizar uma das suas inúmeras variantes, na teatralização do teatral. Isto é, a matéria virtual e mediática — já de si produto de uma duplicação — é envolta numa enunciação de segundo tipo cujo referente são as próprias coordenadas em que é processada. Deste modo, um facto deixa de valer por aquilo que é para se desdobrar também no deslumbramento discursivo que autoriza a sua *realização*, ou seja, que lhe permite tornar-se *verdadeiro*. Esse fascínio ensimesmado chama-se teatralidade.

3. Origem e evolução do entremez

3.1. Dos primórdios a Lope de Rueda

Derivado do francês (*entremets*) ou do catalão (*entremès*)²³⁴, o vocábulo *entremés* surge primeiramente com um significado gastronómico ou culinário, referindo-se a uma iguaria servida entre dois pratos principais, e, em segundo lugar, com um valor lúdico-festivo, como diversão intercalada em atos públicos. O termo viria a popularizar-se de acordo com esta última aceção, surgindo associado a festejos, procissões e outros espetáculos religiosos dos séculos XIV e XV. Mais tarde, as

²³⁴ Não parece existir consenso quanto a esta questão. Segundo o dicionário etimológico de Corominas-Pascual, o vocábulo deriva do catalão. Huerta Calvo perfilha essa mesma tese (HUERTA CALVO, 2001, p. 85). De acordo com Baras Escolá, o termo é de origem francesa (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 150).

imagens utilizadas em tais manifestações foram substituídas por intérpretes, conferindo ao vocábulo o sentido hodierno, isto é, “pieza jocosa breve, que normalmente se intercalaba en la acción principal de una comedia extensa.”²³⁵

Eugenio Asensio foi categórico quanto à fundação deste género dramático: “Lope de Rueda fue el padre del entremés [...]. La más decisiva innovación fue la renuncia al verso.”²³⁶ O eminente cervantista não deixou de reconhecer, apesar disso, que “antes de Rueda hubo cortas piezas jocosas, hubo tipos cómicos, modo de jocosidad y argumentos que preludian y anticipan los suyos, pero estrictamente hablando no hubo todavía entremeses.”²³⁷

Cabe recordar que, já na Antiguidade, alguns géneros desempenhavam uma função subalterna e contrastiva — não necessariamente intercalada — face a outros tidos como preponderantes ou mais extensos. O drama satírico, por exemplo, complementava a representação da trilogia trágica, servindo de contraponto à sua gravidade temática. Durante a Idade Média, peças de menor extensão (como as farsas, as moralidades ou as *sotties*) exerceram uma função análoga, convertendo-se em embrião do teatro cómico breve renascentista.²³⁸

Não obstante os distintos contextos estético-históricos que presidiram ao surgimento das formas dramáticas supramencionadas, importa notar que as mesmas obedecem a um código cultural comum, presente, sob diferentes matizes, em todas as épocas e culturas: o Carnaval. Os temas e a iconografia inerentes a essa festa rapidamente contaminaram diversas formas culturais, entre as quais se contava o próprio teatro. À solenidade da cultura oficial, contrapunha-se a apologia da gargalhada e da sátira; ao “rigor transcendente” daquela, reivindicava-se uma atitude de tipo

²³⁵ HUERTA CALVO, 2001, p. 85.

²³⁶ ASENSIO, 1970, p. 9. O autor de *Itinerio del entremés* esclarece que essa rutura deve ser matizada: “Lope de Rueda no rompió del todo con el verso como molde de lo cómico, ya que siguió usándolo en escenas desglosables de los coloquios pastoriles. Pero acaso por un oscuro sentimiento de que los metros líricos —los que usaban el *Auto del repelón* y Sebastián de Horozco en modalidades cercanas al entremés— servían mejor para deliquios emocionales que para cuadros de costumbres y comportamiento cotidiano, adoptó en las comedias y pasos la prosa. Fue un viraje decisivo. Pudo remedar las inflexiones del habla, los modismos y matices de la conversación, explorar así nuevos sectores de la naturaleza humana y de la vida de su tiempo” (*idem*, 1971, p. 41).

²³⁷ *Idem*, 1970, p. 9.

²³⁸ HUERTA CALVO, 1999, p. 14.

hedonista.²³⁹ Foi precisamente nessa ambiência excessiva, tradicionalmente associada ao “desfogue exaltado de los instintos” e à “glorificación del comer y beber”²⁴⁰, que o entremez teve a sua origem. Compreende-se assim que, nessa etapa primordial, boa parte das burlas perpetradas pelas personagens fossem norteadas pela satisfação das pulsões materiais ou primárias (como a gula ou o apetite sexual), fazendo do presente e da efemeridade a medida de todas as coisas. Assim acontece na *Égloga de Antruejo*, de Juan del Encina, cujo *villancico* ilustra as preocupações imediatas das personagens:

Oy comamos y bevamos,
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.
Por onra de Sant Antruejo
parémonos oy bien anchos,
embutemos estos panchos,
recalquemos el pellejo,
que costumbre es de concejo
que todos oy nos hartemos,
*que mañana ayunaremos.*²⁴¹

Em obras como a *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (por vezes denominada *Égloga de tres pastores*) ou *Plácida y Victoriano*, do mesmo autor, não é difícil identificar cenas cómicas, marginais à ação principal, dinamizadas por personagens de baixa condição. Pertence a Encina, de resto, a peça que tem sido identificada como a etapa fundacional do entremez: o *Auto del repelón*, surgido em 1509. Nessa curta obra dramática, a burla perpetrada por certos estudantes antecipa claramente um esquema, de raízes folclóricas, que viria a tornar-se paradigmático na economia do entremez: certas personagens, tradicionalmente conotadas com a astúcia (estudante, clérigo, mulher), tiram partido da ingenuidade alheia, submetendo outras

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ ASENSIO, 1971, p. 20.

²⁴¹ ENCINA, 2003, p. 159. A propósito da *Égloga de Antruejo*, Huerta Calvo esclarece o seguinte: “Esta obrita de Encina escenifica [...] un arcaico motivo de la literatura carnavalesca con raíces en la fiesta teatral de los griegos: el *ágon*, lucha o batalla entre Carnal y Cuaresma, símbolo del enfrentamiento entre dos culturas y dos concepciones vitales, distintas pero complementarias” (HUERTA CALVO, 1999, p. 15).

(lavrador, simples, alcaide) à burla e ao escárnio.²⁴² Crawford fez notar que também algumas obras de Torres de Naharro albergam episódios esparsos, de matriz cômica, cuja forma não dista muito da que reconhecemos nos *pasos* de Rueda.²⁴³ Uma situação semelhante — acrescenta o autor de *Spanish Drama before Lope de Vega* — ocorre em *Radiana*, de Agustín Ortiz, e *Tesorina*, de Jaime de Huete. Por seu turno, González Ollé²⁴⁴ considera que *Vidriana*, deste último dramaturgo, inclui dois episódios, fundados em pesadas burlas, equivalentes a autênticos *pasos*: o primeiro, de *Secreto y Gil Lanudo*, situado na jornada III; o segundo, de *Perucho y Gil Lanudo*, na jornada V. Segundo o mesmo crítico, também a cena da *Farsa militar*, de Sánchez de Badajoz, em que intervêm *Un ciego, un cojo y un manco*, possui a forma de um *paso*.

Algumas obras acima mencionadas constituem já um esboço daquilo que posteriormente viria a ser o entremez. A variedade terminológica que lhes está associada é indiciadora dos complexos caminhos que conforma essa trajetória: *égloga, auto, comedia, cuasicomedia, farsa...* Este último vocábulo é aplicado pela primeira vez a um texto dramático castelhano por Lucas Fernández, nas suas *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*. O desenlace de uma delas, a *Farsa o cuasicomedia de la doncella, el pastor y el caballero* (1514), é marcado por uma troca de ofensas, injúrias e ameaças que não dista do estilo entremezil.²⁴⁵

Também Gil Vicente escreveu diversas peças que são autênticos entremezes *avant la lettre*.²⁴⁶ Obras como a *Farsa dos Físicos* (1512), o *Auto da Índia* (1519), a *Farsa de Inês Pereira* (1523) ou *O juiz da Beira* (1525) poderiam ser claramente representadas entre as jornadas de uma *comedia*. *Floresta de enganos* (1536) inclui dois episódios subordinados ao tema do burlador que, “pensando de enganar, / Há de quedar enganado.” No primeiro, “un pobre escudero engañó un mercader, en figura de muger viuda”²⁴⁷; no segundo, um velho juiz comparece a um encontro marcado por uma

²⁴² *Ibidem*, p. 16.

²⁴³ CRAWFORD, 1937, p. 107.

²⁴⁴ Consulte-se a introdução aos *Pasos*, em particular a secção 9, intitulada “Posición de Lope de Rueda en la historia del entremés” (GONZÁLEZ OLLÉ, 2005, pp. 56-62).

²⁴⁵ HUERTA CALVO, 2001, pp. 30-31.

²⁴⁶ Cf. “Para una protohistoria del entremés. Gil Vicente autor de piezas entremesiles” (TOBAR, 1993).

²⁴⁷ VICENTE, *op. cit.*, p. 951.

jovem, sendo trapaceado por esta. Para conseguir os favores da rapariga, o magistrado aceita disfarçar-se de negra, expondo-se a uma situação não pouco ridícula.

Também Hernán López de Yanguas, Diego Sánchez Badajoz ou Sebastián de Horozco redigiram peças curtas que, conquanto preliminares aos *pasos*, devem ser consideradas como etapas desse itinerário, por vezes errático, que nos conduz a Lope de Rueda. Tal percurso ficaria certamente incompleto se dele excluíssemos a influência exercida pelos comediantes italianos que percorreram a Península Ibérica durante o século XVI, apresentando formas dramáticas inovadoras rapidamente incorporadas pelo teatro peninsular²⁴⁸.

Este breve levantamento é suficiente para concluirmos que Rueda não foi o criador efetivo do *paso/entremez*, embora, tal como observou Bonilla, tivesse colocado este género “poco menos que en la cumbre de su alteza.”²⁴⁹ Interessa, por isso, perguntar em que consiste exatamente tal evolução. Trata-se de uma questão de técnica dramática, de desenho de personagens ou de recursos cômicos? González Ollé estima, na esteira de Asensio, que a opção pela prosa é, a par destes progressos, a grande inovação do *batijoja* face aos seus predecessores, o que lhe permitiu conferir estabilidade dramática aos crescentes desenvolvimentos que se vinham gizando dentro do género. Esse será, portanto, o verdadeiro motivo que nos autoriza a outorgar a Lope de Rueda o título de “creador del entremés”, na medida em que “él culmina un proceso”.²⁵⁰ Por outro lado, o dramaturgo serve-se da burla como instrumento

²⁴⁸ Vejam-se os artigos seguintes: “El entremés en la época de Felipe II...” (MADROÑAL, 1998, em particular as pp. 147-148) e “Tipología de los ‘lazzi’ en los pasos de Lope de Rueda” (OLIVA, 1988). Em “Lope de Rueda y el teatro profano”, artigo incluído na *Historia del teatro español*, José Luis Canet reconhece a influência do teatro italiano no trabalho cénico do *batijoja*, mas, de forma pertinente, recusa a ideia de que este tenha colhido aí os ensinamentos necessários ao seu trabalho cénico: “Mucho se ha hablado de que Lope de Rueda vio representar a algunas de estas compañías [italianas], caso de *Il Mutio*, de quien se dice que representó en Sevilla en 1538, y de quien tomaría muchos de los aspectos y formas de representar de la *commedia dell’arte*. No dudo que Lope de Rueda conociera los textos y las propuestas de los autores italianos, pues están perfectamente definidas las fuentes de sus comedias, pero no estoy de acuerdo en que aprendiera el oficio de cómico a través de las actuaciones de compañías italianas de *commedia dell’arte*” (in HUERTA CALVO, 2003, p. 435)

²⁴⁹ BONILLA Y SAN MARTÍN, 1916, p. XVI.

²⁵⁰ GONZÁLEZ OLLÉ, 2005, p. 60. O mesmo crítico acrescenta, na página seguinte, que “lo correcto, al exponer los orígenes del género, sería sentar que la primera muestra de él, en toda su plenitud,

privilegiado para a progressão da intriga, de acordo com um esquema tripartido: preparação, que pode ser implícita (*El convidado*) ou explícita (*La tierra de Jauja*); execução; desenlace, que geralmente conduz ao *aproveamiento* final. Por último, o *batihaja* recorre a um conjunto restrito de personagens (o criado, o simples, o doutor, o estudante ou o rufião) para dar cumprimento à ação, o que lhe permite replicar certos esquemas cómicos, como era usual no teatro italiano.²⁵¹

O repositório de personagens, diálogos e situações legados pelo dramaturgo sevillano revelou-se, por essa razão, de inestimável valor para a geração de entremezistas seguinte:

Lope de Rueda legó en herencia a los inmediatos entremesistas no tan sólo un almacén de tipos pintorescos o un surtido de recetas infalibles para agenciar carcajadas, sino también un modelo de diálogo que, sin perder la calidad literaria, sabe plegarse a las inflexiones de la conversación y explotar, para fines de jovialidad, la variedad de jergas y modos dialectales en una España políticamente unificada y lingüísticamente diversificada.²⁵²

As *comedias e pasos* do *batihaja*, que nunca empregou o termo *entremés*²⁵³ para designar as suas obras breves, chegaram-nos pela mão de Timoneda. Deve-se ao valenciano a edição de *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles* (1567)²⁵⁴, em que se achavam insertos catorze *pasos*. Apercebendo-se de breves cenas cómicas (com um argumento autónomo face às obras em que surgiam engastadas), “Timoneda, con su instinto comercial, se percató de que partes jocosas se podían desglosar e injerir en otras

fechada, corresponde a Sepúlveda (sevillano, como Rueda), sin excluir que los *pasos* de éste puedan ser anteriores.”

²⁵¹ HUERTA CALVO, 1985, p. 17.

²⁵² ASENSIO, 1971, p. 58.

²⁵³ O vocábulo *entremés*, na aceção que viria a possuir ulteriormente, surge pela primeira vez no prólogo da *Comedia de Sepúlveda* (representada em 1565). Sobre as diferentes teses associadas à autoria desta obra, cf. “La *Comedia de Sepúlveda*: Notas acerca de su rescate...” (VÁZQUEZ ESTÉVEZ, 2003). O vocábulo *paso* deve ser tomado como sinónimo de *entremez*. Recordo, a este propósito, as palavras de Fernando González Ollé: “[...] las obras de Lope de Rueda llamadas *pasos* por voluntad de Timoneda (como igualmente las suyas propias de la misma denominación), no constituyen una especie teatral distinta ni ofrecen diferencias esenciales con el *entremés*, designación prevalente para un género dramático en cuya evolución se encuentran insertas dichas obras” (GONZÁLEZ OLLÉ, 2005, p. 50).

²⁵⁴ Rueda morreu um ano antes.

comedias: acaso se lo vio practicar a Lope de Rueda.”²⁵⁵ Em consequência disso, organizou, no final do volume mencionado, uma *Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras*. São catorze no total, extraídos de distintas *comedias* e *colloquios*.

No mesmo ano, o editor dá ao prelo *El Deleitoso*, “en el qual se contienen muchos passos graciosos del excellent Poeta y gracioso representante Lope de Rueda, para poner en principios y entremedias de Colloquios, y Comedias”²⁵⁶. Entre os sete *pasos* aí incluídos, encontramos alguns dos mais reputados como *La tierra de Jauja* ou *Las aceitunas*.²⁵⁷ Três anos mais tarde, Timoneda²⁵⁸ publica uma antologia intitulada *Registro de representantes*, antepondo-lhe uma oitava que funciona como convite aos atores do seu tempo:

Aquí van registrados con mi pluma
los passos más modernos y graciosos;
aquí quasi veréys en breve suma
descuidos simplicísimos, bravosos.
De aquí el representante que presume
hazer que sus colloquios sean gustosos,
puede tomar lo que le conviniere,
y el passo que mejor hazer supiere.²⁵⁹

Asensio comparou o tratamento conferido aos *pasos* em cada um destes três volumes, tendo inferido uma progressiva autonomização daqueles face a obras de maior envergadura:

²⁵⁵ ASENSIO, 1971, p. 43.

²⁵⁶ In RUEDA, 2005, p. 88.

²⁵⁷ Foi Fernández de Moratín que, em 1830, cunhou estes títulos, ao publicar *Orígenes del teatro español*. Timoneda atribuía apenas um número a cada um dos *pasos*.

²⁵⁸ Enquanto dramaturgo, Timoneda redigiu também alguns *pasos*, insertos sob a forma de episódios em *Las tres comedias* (1559) ou incluídos em *Turiana* (1564-1565), obra que colige peças cómicas curtas (de claro recorte ruediano), comédias, farsas e uma tragicomédia. Registe-se ainda o facto de este autor, muito antes de se ter produzido o declínio da prosa entremezil, ter utilizado o verso no seu teatro breve.

²⁵⁹ In RUEDA, 1992, p. 170.

La creciente emancipación de los pasos se refleja en los tres tomos: en el primero [que colige quatro *comedias* e dois *coloquios*] van insertos en la comedia o coloquio, en el segundo [*El Deleitoso*] se desglosan sugiriendo la posibilidad de intercalarlos, mientras en el tercero [*Registro de representantes*] la portada para nada menciona la posibilidad de injerirlos en el cuerpo de la comedia. Casualidad, ciertamente, pero denunciadora de la progresiva independencia. El divorcio de paso y comedia queda refrendado cuando el nuevo tipo adopta, estrechándole su antiguamente amplio significado, el nombre de *entremés*, acotando como propia la comicidad de personajes y zonas inferiores.²⁶⁰

Todavía, esta “progresiva independencia” sugere que o entremez nasceu no interior da *comedia*, tendo alcançado a sua emancipação de forma paulatina. Baras Escolá colocou objeções a esta tese, estribando a sua posição em argumentos bastante consistentes:

Sería más lógico invertir el orden. Para empezar, el entremés no guarda con la comedia sino una relación eventual. Tampoco se independizará cada vez más de la obra en que está inserto —como la *farce* medieval—, puesto que antes de acogerse a formas híbridas, haciéndolas evolucionar, ya gozaba de una larga tradición propia. Si hasta Rueda apenas quedan muestras, no por eso habrá que concluir que surgen entonces.²⁶¹

3.2. Tradição e inovação em Cervantes

É consabido que Cervantes nutria uma particular admiração pela figura de Lope de Rueda, tendo encomiado o *batihaja* por mais de uma vez.²⁶² Cabe determinar, porém, até que ponto esse apreço traduz a influência direta do dramaturgo sevilhano na obra breve de Cervantes. Cotejando os *pasos* com *Ocho entremeses*, não será difícil constatar quer as similitudes entre ambos quer as inovações introduzidas pelo autor de Alcalá de Henares.

Para Bustos Tovar, “parece claro que el modelo cervantino de entremés procede de Lope de Rueda”, mas — acrescenta — importa esclarecer “en qué consiste la

²⁶⁰ ASENSIO, 1971, p. 44. Sobre este processo de autonomização, veja-se também “El entremés en la época de Felipe II...” (MADROÑAL, 1998, p. 148)

²⁶¹ BARAS ESCOLÁ; 2012, p. 152.

²⁶² Cf. secção 4.1. — Relação intertextual.

aportación de Cervantes a este género.”²⁶³ Sem a pretensão de esgotar o tema, o mesmo investigador observa que o autor de *Ocho comedias y ocho entremeses*, “a diferencia de Rueda, trasciende casi siempre la anécdota que da lugar al conflicto.” Significa isto que, “aun utilizando la fórmula del personaje estereotipado en una situación escénica esperada por el espectador, el valor del significado va más allá de lo dicho y de lo representado.”²⁶⁴ De facto, os oito entremezes estão escorados na zombaria e possuem uma inegável dimensão carnavalesca que os aproxima dos *pasos*, mas simultaneamente delegam-nos os conflitos, questionam as instituições e conferem maior profundidade às personagens, problematizando as suas relações. Esta superação do estereótipo e a propensão para transcender a *anécdota* constituem, pois, as grandes inovações cervantinas face ao legado de Rueda.²⁶⁵

Comecemos por verificar em que medida Cervantes é tributário de Rueda, assinalando os aspetos formais e de conteúdo que ilustram essa dívida:

(a) As peças breves — é irrelevante que as cataloguemos como *pasos* ou entremezes — estão sujeitas a uma compressão que obrigará à apresentação imediata das suas coordenadas dramáticas, por forma a que os tipos e situações sejam facilmente reconhecíveis pelo leitor/espetador. É certo que o entremez tenderá a ganhar profundidade e a superar a mera *anécdota*, mas as personagens, tanto num caso como no outro, procedem geralmente de repositórios formados pela caricatura e pelo estereótipo. Prova disso é o facto de os antropónimos — outro tanto adivinhamos da

²⁶³ BUSTOS TOVAR, 1996, p. 278. Há cerca de um século, Adolfo Bonilla já defendia esta tese: “El modelo literario de Cervantes, para los entremeses, fué, indudablemente, Lope de Rueda” (BONILLA Y SAN MARTÍN, 1916, p. XV).

²⁶⁴ BUSTOS TOVAR, 1996, p. 278.

²⁶⁵ Bustos Tovar explicitou esta dupla dimensão dos *Entremeses* nos termos seguintes: “La necesidad de que sus obras sean leídas procede de la doble interpretación que es preciso hacer de ellas; una, superficial, que corresponde al plano de la representación y, en el caso de los entremeses, a la función específica del género, que es la de constituir un mero entretenimiento lúdico en el intermedio de una representación seria. A esa función corresponde una situación dramática de naturaleza anecdótica (los celos falsos o verdaderos pero siempre ridículos, la presunción, las burlas de la vanidad o de la codicia, etc.). De otro lado, Cervantes demanda una interpretación más profunda, que trasciende la anécdota y se constituye en valor moral y social [...]. Manifestado unas veces con sutileza [...] y otras de manera patente [...], todo ello subyace en el texto, lo que justifica sobradamente su deseo de que ‘se vea de espacio lo que pasa apriessa [sic]’” (*ibidem*).

gestualidade ou dos figurinos — ser indiciador do caráter de cada tipo,²⁶⁶ ao mesmo tempo que o conota com a ambiência (rural ou burlesca) do entremez.²⁶⁷

(b) A linguagem utilizada nestas peças breves é a do quotidiano, da coloquialidade, repleta de trocadilhos, prevaricações vocabulares, falas dialetais, vulgarismos arcaizantes ou termos atinentes à gíria (marginal ou jurídica, por exemplo). A arte do diálogo ruediano, que acomodava uma boa parte destes recursos, denotava já a preocupação de ajustar a linguagem à condição das personagens e às circunstâncias que enformavam as situações.

(c) Cervantes conserva parte dos tipos ruedianos (o *rufián*, o simples ou o *vizcaíno*), embora estes reapareçam na sua obra com certas diferenças.²⁶⁸ É certo que, como bem observou Pérez de León, este ressurgimento não traduz “un retorno a la simplicidad del teatro del dieciséis.”²⁶⁹

²⁶⁶ Relativamente à correspondência entre o antropónimo e a personagem, consultem-se, a título exemplificativo, as explicações fornecidas sobre Honzigeria e Panarizo, personagens de *Tierra de Jauja* (in RUEDA, 2005, pp. 157-158, nn. 1. e 2.). Sobre este tópico, cf. também “Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI”, em particular a página 430 (BUSTOS TOVAR, 1998).

²⁶⁷ Por vezes, fazia-se “coincidir el nombre de los personajes con el de animales”. Tal recurso “tenía una gran tradición en la literatura medieval desde el Arcipreste de Hita, y era un procedimiento muy arraigado para caricaturizar la realidad” (*ibidem*, p. 431).

²⁶⁸ Com bastante pertinência, os autores de *El teatro de Miguel de Cervantes* declaram que alguns tipos preferidos por Rueda (como o negro) desaparecem ou sofrem variações: “[...] el rufián pierde fiereza para mostrar su cara más íntima, el bobo sobrevive en los aldeanos estúpidos, la credulidad de Pancracio [...] y el gracejo inocente de la niña Cristinica [...], mientras que el vizcaíno se reduce a la máscara que juega uno de los burladores de *El vizcaíno fingido*. Frente al artificio y la fijeza de estos tipos tradicionales, Cervantes se inclina por perfiles más humanos, entre los que domina el tracista ingenioso, capaz de tomar las riendas de la acción y dar pie a efectivos juegos metadramáticos” (GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ, 2016, pp. 82-83). Sobre os tipos cómicos ruedescos, cf. páginas 461-464 de “Lope de Rueda y el teatro profano” (in HUERTA CALVO, 2003).

²⁶⁹ PÉREZ DE LEÓN, 2005, p. 71. O autor de *Tablas destempladas* refere-se a esta afirmação de Spadaccini: “Como dramaturgo, Cervantes vuelve a la tradición de los bobos de aldea y de los villanos cómicos de la primera generación de dramaturgos del XVI” (SPADACINNI, 2009, p. 57). O raciocínio de Pérez de León parece menos claro, porém, quando declara que, “mientras la ignorancia del simple de Lope de Rueda es un rasgo permanente en el personaje durante todo el desarrollo de la obra, el simple de Cervantes parece querer romper con su propio estereotipo y en algunos casos deja de serlo a través del aprendizaje ante las circunstancias, como le ocurre al [...] marido de *La cueva de Salamanca*” (PÉREZ DE LEÓN, 2005, p. 71). Na verdade, Pancracio não parece fazer qualquer “aprendizaje ante las

(d) Tal como os *pasos*, seis dos *Ocho entremeses* estão escritos em prosa. As duas peças em verso são provavelmente as últimas que o autor de *Persiles* redigiu (ou reescreveu)²⁷⁰, seguindo uma tendência própria da viragem de século.

Por outro lado, Cervantes opera transformações significativas que se prendem com o tratamento dos temas, o número e a densidade psicológica das suas personagens, ou ainda com o escopo cómico-satírico das situações:

(a) O autor de *Ocho comedias y ocho entremeses* tende a excluir situações grotescas ou de pura rudeza, ao mesmo tempo que incorpora uma dimensão crítico-reflexiva no seu teatro breve.

(b) A tensão verificada em parte do entremezes é sustentada não apenas pelos tipos, mas também pelo enredo, cuja complexidade transcende claramente a dos *pasos*.²⁷¹ No teatro breve de Rueda, os filamentos que conformam a intriga são muito mais ténues, cabendo aos comediantes a tarefa de suprir essa debilidade através do gesto, da palavra e da improvisação.²⁷²

(c) As personagens cervantinas são dotadas de maior refinamento e individualidade, denunciando uma densidade psicológica e matizes comportamentais que as afastam claramente dos estereótipos ruedianos. O autor de *Quijote* “propone personajes amalgamados de seriedad y jocosidad, contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola.”²⁷³ Mais do que *figuras*, estamos perante seres dotados

circunstancias”; pelo contrário, o desejo de *ver* conduz apenas ao aprofundamento da sua cegueira (cf. secção 4.8. — Desempenho de um papel dentro da representação).

²⁷⁰ Veja-se a secção 4.3. — Referência ao cânone estético dramático.

²⁷¹ Esta afirmação está longe de significar, porém, que Cervantes tenha conferido maior valor à ação do que às personagens. A este propósito, cf. página 210 (ponto 5) de *La escena imaginaria* (MAESTRO, 2000).

²⁷² César Oliva assinala, nos *pasos* ruedianos, certas cenas que identifica com os *lazzi* da *commedia all'improvviso*: “En los pasos, las posibilidades de improvisación eran semejantes, y en momentos muy determinados, esperados con entusiasmo por parte del público, que, junto a textos más o menos abiertos, encontraba escenas de comicidad.” Refere o mesmo estudioso que tais situações dramáticas “se apoyan, por regla general, en señales puestas ahí adrede por el autor (didascalias implícitas) que no duran el tiempo simple de emisión verbal. El actor las alarga y prolonga a su arte” (OLIVA, 1988, pp. 70-71).

²⁷³ ASENSIO, 1971, p. 101.

de uma certa complexidade que “con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres*.”²⁷⁴

(d) As personagens de *Ocho entremeses* não se limitam a agir; refletem amiúde sobre a sua condição e as circunstâncias em que se inscrevem, decorrendo daí uma tensão que tende a questionar — senão a fraturar — os códigos e as práticas institucionais. A liberdade pessoal, o adultério, o engano ou o casamento são, por essa razão, tópicos frequentes nos entremezes e, de um modo alargado, na obra cervantina.

(e) Nos *Entremeses*, a interlocução é mais elaborada que a dos *pasos*, usualmente sustentados por réplicas breves (do tipo pergunta/resposta, por exemplo).

(f) Ainda que de forma discreta, as personagens cervantinas apropriam-se facilmente de discursos alheios, utilizando-os com distintos propósitos. Tais empréstimos permitem-lhes refletir sobre a arte dramática, fazer alusões burlescas a modas literárias ou criticar os maus *poetas*. Nesse sentido, os *Entremeses* constituem uma das expressões mais altas da polifonia e do metateatro.

(g) A galeria de personagens cervantinas aumenta consideravelmente face ao catálogo ruediano.²⁷⁵

(h) O autor de *Las aceitunas* conferiu especial relevo ao simples ou ao soldado fanfarrão. Cervantes aposta claramente na figura do *tracista*, cujo engenho e capacidade improvisadora lhe permitem criar situações com contornos metadramáticos, valendo-se de *atores* que manejam recursos ilusórios no interior da ficção.

(i) A ação dos entremezes possui uma ambiência e um *décor* geralmente bem definidos, afastando as personagens cervantinas da indeterminação ou do vácuo espaço-temporal. Em contrapartida, a intriga das peças ruedianas, embora repleta de situações pautadas pela comicidade e pelo timbre burlesco, não dimana de uma realidade sócio-histórica concreta.

²⁷⁴ *Ibidem*. Abraham Madroñal definiu esta diferença com bastante precisão: “Diríase que en el entremés del XVI actúan los personajes tipo, y en el XVII, además de estos, también individuos, faltos de cualquier profundización psicológica, pero con características más individuales” (MADROÑAL, 1998, p. 158).

²⁷⁵ Observem-se as diferenças quanto a este tópico: “[...] desde la media habitual de tres en Lope de Rueda se pasa a más de 10: de seis en *La cueva de Salamanca* hasta trece en *La elección de los alcaldes de Daganzo*” (GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ, *op. cit.*, p. 82). Sobre o aumento do número de personagens, veja-se também *La escena imaginaria* (MAESTRO, 2000, p. 211).

(j) Cervantes incorporou o mundo urbano no seu teatro breve, não deixando de satirizar certos tipos e hábitos cortesãos.

(k) O humor cervantino vive por vezes de uma certa desordem, mas é mais depurado, pervertendo raramente os padrões da decência e do *bom gosto*. Desta forma, distancia-se da gargalhada mecânica e imediatista, feita amiúde do “golpe y porrazo”²⁷⁶, que os *pasos* nos oferecem. Mais do que devedora da rudimentaridade burda e escarninha, a risada cervantina é contígua à reflexão e à ironia.

(l) O autor de *Baños de Argel* remaneja materiais e temas de diversa proveniência, valendo-se de fontes mais diversificadas do que as de Rueda. Refiram-se, a título de exemplo, inspirações tão variadas como o folclore, os *refranes*, a realidade e a literatura contemporâneas, a *Celestina*, a *novella* italiana ou a *commedia dell’arte*.

(m) O facto de Cervantes ser um *novelista* não é de modo algum despiendo, tendo em conta o facto de esse campo lhe proporcionar temas e técnicas fundamentais para a renovação do entremez: “A veces somete la morosa contemplación de la novela, el lento madurar de sus acciones a la simplificación fulminante del entremés, como al trasponer a *El viejo celoso* el motivo central de *El celoso extremeño*.”²⁷⁷

(n) Por outro lado, devemos ter presente que, se o teatro de Miguel de Cervantes é devedor da sua produção novelística, não é menos certo que esta alberga vários episódios intercalados, facilmente destacáveis, cuja estrutura se assemelha à das peças breves.²⁷⁸ Cabe recordar que, a par do entremez inserto em *Entretenida* e do *coloquio* incluído em *Baños de Argel*, o dramaturgo incorporou nas *comedias* várias passagens cuja forma é similar à de um interlúdio.²⁷⁹

(o) Rueda era um verdadeiro homem do teatro, posto que, além de dramaturgo, era ator profissional. Isto significa que os seus *pasos* estavam associados à prática cénica, sendo redigidos para atores que o acompanhavam. Por oposição, os oito entremezes, bastante tardios na obra de Cervantes, só foram encenados depois da sua morte. Este facto permite-nos deduzir que o dramaturgo de Alcalá não os elaborou em função de uma práxis cénica que ele próprio pudesse acompanhar ou na qual pudesse intervir.

²⁷⁶ GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ, *op. cit.*, p. 83.

²⁷⁷ ASENSIO, 1971, p. 99.

²⁷⁸ Sobre este assunto, veja-se MADROÑAL (2008) e REED (1993).

²⁷⁹ *Pedro de Urdemalas* é a *comedia* que apresenta mais momentos deste tipo.

(p) No entremez, desaparecem quase por completo os solilóquios iniciais e finais, que supriam muitas vezes a função das didascálias.²⁸⁰

(q) Reclamada certamente pelo público, a violência do final *a palos* foi substituída na generalidade dos entremezes pela festa musical e por bailes, que tendem a suavizar a derrisão a que o burlado é sujeito. A letra das canções finais instaura muitas vezes o perspétivismo e a dissonância, impedindo-nos de extrair uma conclusão unívoca de cada peça.

3.3. O entremez face à *comedia*

Na festa teatral barroca, o mundo idealizado da *comedia* convive com a dimensão cáustica e burlesca do entremez. A ordem moral e sublimada das personagens nobres cruza-se, de alguma forma, com a deformação e o caos plebeus, ligados ao quotidiano e aos instintos primários, chegando a ganhar contornos eróticos e despudorados. Como bem referiu Erwin Haverbeck, o entremez subverte profunda e integralmente os valores em que está fundada a *comedia*, direcionando-nos para o mundo às avessas, entendido como tópico fundamental do *Siglo de Oro*:

Se aprecia con toda nitidez que el código del honor tal como aparece en las comedias es olvidado, burlado, trasgredido, invertido. En la intriga del entremés, la honra es un resorte cómico; se aprecia su desvalorización; se destruye la jerarquía *honra-vida* que refleja el sistema de valores predominante en la comedia. En el *entremés* la vida se pone delante de la honra [...]²⁸¹

Os rasgos essenciais do entremez, por contraposição aos da *comedia*, foram fixados por Asensio, em quatro pontos²⁸², aqui recuperados sob a forma de súpula:

(a) O entremez aceita com naturalidade a desordem do mundo, já que a ignomínia e as imperfeições humanas constituem a matéria que o anima. Se nele existe uma moralidade ou uma ordem restaurada, tal não decorre de uma obrigação (como acontece na *comedia*).

²⁸⁰ Cf. CANET VALLÉS, 2001, pp. 64 e 69.

²⁸¹ HAVERBECK O., 1985, p. 59. Recordo um trecho, pertencente a *Viejo celoso*, que ilustra claramente este dilema em que a pulsão vivencial acaba por vencer: “**LORENZA** — ¿Y la honra, sobrina? **CRISTINA** — ¿Y el holgarnos, tía?” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1005).

²⁸² Cf. pp. 39-40 de *Itinerario del entremés* (ASENSIO, 1971).

(b) Se a *comedia* promove uma identificação com as perspetivas e os anseios do protagonista, o entremez, pelo contrário, confere ao espetador um sentimento de superioridade face às personagens ridicularizadas.

(c) No entremez, nem a ignorância provoca compaixão, nem o engano triunfante suscita indignação. A picardia, o sofrimento e a humilhação são percecionados como mecanismos ao serviço da hilaridade. É certo que, por vezes, o burlador acaba por ser trapaceado, mas tais situações devem mais ao imprevisto do que ao cumprimento de um dever ético. O lastro jocoso da *comedia*, por seu turno, está subordinado a emoções elevadas, “a las que sirve de contrapunto en una armonía intencional.”

(d) Se a *comedia* está conotada com a palavra poética, a vertigem entremezil tende a desembocar no baile e no canto, “naturales complementos de su orientación mímica.”

Asensio releva ainda a curta extensão e a débil unidade do entremez, por vezes forjado “con remendos cómicos”, em contraste aberto com o nexo causal da *comedia*. O investigador encerra o capítulo I de forma exemplar, caracterizando o entremez como “un género inestable, perpetuamente buscando su forma, zigzagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres.”²⁸³

²⁸³ *Ibidem*, p. 40.

PARTE II — OCHO ENTREMESSES

Vous trouverez ici des actions
Qui s'ajoutent au drame principal et l'ornent
Les changements de ton du pathétique au
burlesque
Et l'usage raisonnable des invraisemblances
Ainsi que des acteurs collectifs ou non
Qui ne sont pas forcément extraits de l'humanité
Mais de l'univers entier
Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*

1. *Lo que pasa apriesa y se disimula*

Na *Adjunta al Parnaso* (1614), curto texto autoficcional²⁸⁴ posposto a *Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes declara que a publicação das suas comédias e entremeses²⁸⁵ corresponde ao desejo de “que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan.”²⁸⁶ O facto de o autor, referindo-se a textos não representados,²⁸⁷ nos concitar a ver de forma distendida (“de espacio”) aquilo que, em cena, pode desenrolar-se de forma célere ante os nossos olhos é, mais do que irónico, profundamente insólito, desde logo porque colide com o título *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, sob o qual as suas peças foram coligidas um ano depois e ao

²⁸⁴ Destacaria, a propósito deste conceito, dois artigos bastante esclarecedores: “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, de Jean Canavaggio (CANAVAGGIO, 2000, pp. 73-83), e “El desafío de la *Adjunta al Parnaso*”, de Ana María del Pilar Aráoz de Aráoz (ARÁOZ DE ARÁOZ, 2006).

²⁸⁵ Ao contrário do que Cervantes declara na *Adjunta* — “Seis [comedias] tengo, con otros seis entremeses.” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1350) —, essa edição viria a compilar oito comédias e oito entremeses.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Armando Cotarelo Valledor considerava que algumas comédias da denominada “primera época” teriam sido refundidas por Cervantes: “Las comedias impresas en 1615 son ocho, y ocho los entremeses; ¿cabe suponer que en el año transcurrido desde la *Adjunta al Parnaso* escribiese Cervantes las dos comedias y dos entremeses que en 1614 no tenía? Más verosímil es creer que echara mano de dos piezas de su primera época. [...] Estas dos piezas fueron *Los tratos de Argel*, que arregló y refundió cambiándole el título por el de *Los Baños de Argel* y *El Bosque amoroso* que, sin retoque alguno ni más alteración que la del epígrafe dio à la estampa bajo el nombre de *La Casa de los celos*.” (COTARELO VALLEDOR, 1915, pp. 37-38) Além desta passagem, veja-se ainda o artigo intitulado “Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido”, do mesmo autor (1947-1948).

qual foi apensa a expressão, de timbre pleonástico, “nunca representados”. Tratando-se de peças que não subiram às tábuas, a ideia de que poderiam suscitar interesse no momento ou na sequência da sua representação (“cuando las representan”) parte, não da prática cénica, mas da eventualidade de que esta possa ocorrer mais tarde. Nicholas Spadaccini considerou, nas reflexões que antecedem a sua edição dos *Entremeses*, que esta declaração de “Cervantes invita al público lector a que haga una lectura reposada y reflexiva”²⁸⁸:

Aparte la ironía implícita en el hecho de que Cervantes no logró ver representados sus entremeses, es obvio que el autor nos está llamando la atención sobre esas piezas como textos literarios cuya lectura implica, más que un pasatiempo, una reflexión consciente sobre la conducta del hombre como individuo y como ser social marginado por sus limitaciones económicas, estamentales, intelectuales y psicológicas.²⁸⁹

Bustos Tovar observou, a propósito do mesmo assunto, que “no se trata de una declaración gratuita”, considerando, tal como Spadaccini, que a obra dramática cervantina, sendo detentora de uma irreprimível pulsão lúdica e histriónica, está longe de se esgotar na gargalhada e na zombaria inconsequentes. É indubitável que as palavras de Cervantes configuram um convite ao leitor, para que, na “censura de sus aposentos” — assim lhe chamou Lope, no prólogo da sua *Parte IX* —, frua tranquilamente o volume editado em 1615, descobrindo nele mais do que “mero entretenimiento lúdico”. Não invalidando a interpretação de Spadaccini ou a de Bustos Tovar, creio que a declaração cervantina denota uma anomalia tímbrica cujo alcance transcende o mero convite à “reflexión consciente sobre la conducta del hombre” ou a “interpretación más profunda, que trasciende la anécdota”²⁹⁰. É inegável que certos tópicos (como a relação matrimonial, a obsessão genética ou a rigidez estamental) extravasam os limites do caos ou da vertigem carnavalesca que é inerente ao entremez, conferindo às oito peças uma dimensão transcendente que o autor pretendeu sublinhar na *Adjunta*; mas, embora reconhecendo a legitimidade de tal proposta, creio que a mesma não esgota o sentido das palavras do dramaturgo.

²⁸⁸ SPADACCINI, 2009, p. 22.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ BUSTOS TOVAR, 1998, p. 439.

Cervantes constata em primeiro lugar que, por não ser isenta de dificuldades, a interpretação cabal da representação (que venha a ser feita a partir dos seus textos) obrigará o espectador, investido das suas competências de leitor, a revisitar calmamente o texto, após a saída do *corral*. Ao levantar tal possibilidade, o autor de *Baños de Argel* está a testemunhar desde logo a exigência das suas peças, não pelo caráter grave ou hermético destas, mas por certa resistência que oferecem ao espectador, mau grado a comicidade que, sob formas diferenciadas, as envolve.²⁹¹ A edição destas peças constituiria, por conseguinte, um instrumento de inestimável valor no processo de receção teatral, já que este decorreria previsivelmente em duas fases. O retorno à *lexis* serviria como etapa derradeira e complementar de um processo que seria encetado com a *opsis*, em particular quando, tal como o dramaturgo antecipava, o espectador não lograsse acompanhar certos mecanismos disruptivos e bifurcantes, bastante frequentes em *Ocho comedias y ocho entremeses*. Creio, em suma, que Cervantes recorreu a tão extensa e enigmática formulação para se referir a um conjunto de processos metadramáticos que, engastados na sua dramaturgia, antevia como anómalos ou dissonantes aos olhos do público.

Note-se, antes de mais, que a frase supracitada (“*pasa apriesa y se disimula, o no se entiende*”) nos interpela de três modos sucessivos, coincidindo com a sequência ternária que presidiu à sua formulação: (a) Porque é que “*pasa apriesa*”? (b) Porque é que “*se disimula*”? (c) Porque é que “*no se entiende*”? Outras tantas questões podem ser formuladas em segunda instância, respeitando a ordem da sua enunciação primordial. O que é que “*pasa apriesa*”? Quem é que o “*disimula*”? Quem é que não o “*entiende*”? Pese o facto de estas inquirições não admitirem uma resposta imediata ou perentória, parece claro que Cervantes se refere a algo que (a) ocorre no transcurso da (eventual) representação, caracterizada pela celeridade discursiva e performativa; (b) está codificado pelo dramaturgo, uma vez que “*se disimula*”²⁹²; (c) pode não ser inteiramente apreendido pelo espectador, apesar de este sentir algum estranhamento (e

²⁹¹ Note-se que muitas *comedias*, ao contrário do que o nome possa sugerir atualmente, não pretendiam induzir o riso, não obstante o facto de terminarem geralmente com um final feliz. Sobre a noção genérica de *comedia* durante o *Siglo de Oro*, veja-se o que é dito por Francisco Ruiz Ramón, em *Historia del teatro español* (RUIZ RAMÓN, *op. cit.*, pp. 127-128).

²⁹² Esta *dissimulação* poderia ocorrer por iniciativa do *autor* (encenador) ou até dos atores. Não teria sentido, porém, que Cervantes nos instasse a revisitar as suas peças para aí encontrarmos algo que tivesse sido decidido posteriormente.

consequente distanciamento) perante o processo operado em cena, o que lhe suscita o desejo de regressar ao texto, para que “vea de espacio” o encadeamento e a progressão da trama. Cervantes refere-se nestes termos a um conjunto alargado de processos, nem sempre óbvios, conquanto frequentes na sua obra, que produzem o “seeing double”, sustentado igualmente em três etapas: (a) a introdução deliberada de um mecanismo metateatral que “se disimula” e que, por esse motivo, pode gerar desconforto no espetador; (b) a receção, incompleta ou mesmo fracassada, do discurso textual e performativo (porque “no se entiende”), inviabilizando parcial ou integralmente a consumação do processo metateatral; (c) o desejo, evidenciado por parte do espetador, de visitar o texto, no intuito de identificar e compreender os mecanismos que, no decurso do espetáculo, lhe suscitaram uma sensação de estranhamento ou de rutura ficcional.

2. Pressupostos

Declarar que Miguel de Cervantes fez uso de processos metateatrais na sua obra dramática converteu-se, pela força da repetição, em lugar-comum, mas essa constatação já se tornou igualmente tópica. Não obstante a faceta puída e trivial que tais afirmações tenham adquirido, a verdade é que as estratégias metateatrais detêm um papel absolutamente central nas peças do autor. Sendo certo que o uso de processos com efeito potencialmente disruptivo é comum a vários dramaturgos contemporâneos de Cervantes, devemos notar, no entanto, que este se distinguiu por ter feito um uso sistemático das modalidades metateatrais, aplicando-as de forma experimental e sobejamente diversificada, o que, amiudadas vezes, obriga o leitor a perseguir ativamente a forma e o sentido do que “pasa apriesa y se disimula, o no se entiende”.

As conclusões aqui apresentadas procuram precisamente desbravar essa senda, sem a pretensão de esgotar a densa tessitura metateatral que enforma os entremezes. Caso este objetivo venha a ser alcançado, será preenchida uma lacuna que se deve não tanto ao desinteresse que o tema do metateatro possa suscitar — desmentida de resto pelo vasto e disperso repositório de artigos que foram publicados nas últimas décadas —, mas sobretudo pela inexistência de um trabalho que identifique e caracterize amplamente o funcionamento de tais processos no contexto dos oito entremezes.

A leitura das considerações abaixo expostas implica, portanto, a observância de algumas premissas metodológicas que importa conhecer desde já. A primeira é a de que

nenhum estudo, por muito exaustivo e detalhado que se arrogue, pode haurir o caudal de estratégias autorreflexivas utilizadas nos entremezes cervantinos, não só porque a identificação daquelas está sujeita a condicionantes (já mencionadas no capítulo anterior) que se inscrevem no plano da subjetividade, em particular de tipo cognitivo e perceptivo-sensorial, como, na ânsia de acautelarmos essa permanente incompletude, podemos incorrer no risco de suspeitar que todas as frases, adereços, nomes ou referentes ocultarão, em maior ou menor grau, um propósito autorreflexivo, o que nos lançaria num emaranhado metateatral de que seria difícil, senão impossível, libertar-nos. Nessa medida, importa esclarecer que o mapeamento aqui realizado é necessariamente inacabado por decorrer de uma metodologia seletiva; mas, porque essa incompletude lhe é intrínseca, deve o mesmo ser dotado de abertura e fluidez que possibilitem a ulterior incorporação de modalidades metateatrais nele não contempladas.

Por outro lado, não devemos perder de vista que, ao franquearmos as portas da dramaturgia cervantina, entramos num território que até certo ponto é marcado pela indeterminação, repartida por diversas categorias. Uma parte significativa dessas incertezas prende-se com a cronologia das peças, que, em razão da sua complexidade, tem dado azo a teses tão interessantes quanto díspares, como nos mostrou Canavaggio, ao comparar seis propostas de datação. Observando-as, verificamos que, para Bonilla, *Rufián viudo* terá sido elaborado em 1599, mas de acordo com Buchanan a redação só ocorreu em 1615.²⁹³ O problema agudiza-se, todavia, se pensarmos que desde 1977 (ano de publicação de *Cervantès dramaturge*) têm sido aduzidos novos argumentos para a datação das oito peças. *Retablo de las maravillas* é ilustrativo da plethora teórica que germinou em torno dessa indeterminação: Granja dá a peça como finda em 1587; Schevill e Bonilla, entre 1598 e 1600; Cotarelo y Valledor, em 1604; Entrambasaguas, entre 1601 e 1604; Astrana Marín, em 1607; Morley, depois de 1605; Bonilla, depois de 1610, embora com reservas; Agostini, entre 1598 e 1610 (?); Salomon, entre dezembro de 1603 e 1615; Buchanan, não antes de 1615. Tenha-se em conta que, entre a primeira e a última proposta, existe uma considerável discrepância de vinte e oito anos.²⁹⁴

A indeterminação acima referida estende-se também à biografia do autor e às suas fontes de inspiração. Certas passagens de *Juez de los divorcios*, por exemplo, terão

²⁹³ CANAVAGGIO, 1977, p. 23.

²⁹⁴ BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 467.

sido inspiradas no alegado “convenio de separación” identificado por Eisenberg?²⁹⁵ Terá o autor visitado o mosteiro de Guadalupe, quando regressou de Portugal? Não podemos responder com absoluta certeza a nenhuma destas questões.

Por último, a incerteza relaciona-se com o facto de a precetiva dramática cervantina não ter sido sistematizada pelo próprio escritor, encontrando-se dispersa por várias obras. Esse carácter fragmentário, que pontualmente aparenta ser errático, dificulta a clarificação de alguns problemas fundamentais da sua dramaturgia, em particular o posicionamento do autor face aos códigos da *comedia nueva*. Não podemos atestar, por exemplo, que *Retablo de las maravillas* seja uma resposta a *Fuente Ovejuna* ou a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. Sendo notório o sentido caricatural deste entremez e o ataque que desfere a certas conceções rústicas, em particular à *limpieza de sangre* e ao *honor*, não é possível declarar categoricamente que o texto cervantino constitua uma reacção burlesca às *comedias* mencionadas, com o intuito de desmascarar o “monstruo de la naturaleza” ou o paradigma que lhe estava associado. Não obstante a solidez dos argumentos apresentados por autores como Michael Gerli, Martínez-López, ou Rosa Rossi,²⁹⁶ defensores desta tese, permanecemos no campo das hipóteses. Do mesmo modo, Stanislav Zimic identificou no comportamento do soldado de *La guarda cuidadosa* uma referência paródica ao carácter ciumento e irascível de Lope de Vega, amplamente patenteado no relacionamento amoroso que manteve com Elena Osorio.²⁹⁷ Face à consistência dos argumentos apresentados pelo investigador, nada nos impede de concluir que o entremez constitui efetivamente uma ácida paródia à vida amorosa do Fénix, até porque este é aí mencionado de forma explícita.²⁹⁸ Ainda assim, podemos objetar que o eminente cervantista propõe um quadro de referências e de conexões demasiado indiretas ou rebuscadas para o espetador comum do século XVII, implicando que o mesmo estivesse a par da vida privada do autor *La Dorotea* — o que não seria difícil²⁹⁹ —, mas

²⁹⁵ EISENBERG, 1999.

²⁹⁶ GERLI, 1995; MARTÍNEZ-LÓPEZ, 1992; ROSSI, 1989a.

²⁹⁷ ZIMIC, 1992, pp. 337-353.

²⁹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, 1995, vol. III, p. 943, n. 45.

²⁹⁹ “Lope cantó todos los altibajos de esta pasión en sus versos juveniles. En ellos Elena se transforma en Filis, si el romance es pastoril, o en Zaida, Celindaja... si el poema es morisco. Años después de los sucesos [...] seguirá recreando estas relaciones en una cadena de obras que culminan en *La Dorotea*.”

sobretudo que tivesse um conhecimento aprofundado da sua obra, o que seria menos provável. Para lá das reservas que a proposta de Zimic possa suscitar, é necessário reconhecer que a mesma continua provida de toda a validade, já que, à falta de novas evidências, a sua refutação apenas poderia radicar em critérios de natureza subjetiva. Provavelmente nunca conseguiremos determinar o exato alcance dessa pequena peça, pelo que, para já, a argumentação do autor de *El teatro de Cervantes* (como tantas outras) não pode ser confirmada nem rejeitada.

Todavia, mesmo admitindo que à proposta do investigador esloveno pudessem ser aduzidas novas e concludentes provas, um novo problema emergiria a jusante: o público potencial do entremez reconheceria as referências ao comportamento possessivo e desconfiado de Lope? Ou as mesmas seriam destinadas apenas a uns quantos que, inteirados da vida atribulada do Fénix, serviriam como intérpretes e difusores dessa sátira, até que esta chegasse aos ouvidos do visado? Estas interrogações mostram-nos, pois, que os processos metateatrais são fortemente moldados pela individualidade, uma vez que a sua ocorrência só se efetiva no momento da receção, cujas coordenadas estão sujeitas a variações significativas, em função da época, do nível cultural ou das vivências dos espetadores.³⁰⁰ Na maioria dos casos, cabe a estes puxar as alavancas metateatrais que o dramaturgo e o encenador³⁰¹, de modo mais ou menos explícito, disseminaram estrategicamente pela peça ou pelo espetáculo teatral. Pode ocorrer, todavia, um fenómeno de *hiper-referencialidade* que surge de algum modo contraposto ao processo acima descrito, extrapolando a vontade autoral. Este fenómeno verifica-se quando, de modo imprevisto, algumas declarações, gestos ou referências adquirem contornos metateatrais para alguns espetadores. A sua concretização não traduz, como

Los seudónimos moriscos y pastoriles, a fuerza de repetirse, llegaron a ser transparentes para todo el mundo. A través de ellos Madrid entero conocía los más íntimos pormenores de la pasión de Lope y Elena Osorio” (PEDRAZA JIMÉNEZ, 2008, pp. 23-24).

³⁰⁰ As *comedias* possuíam um carácter multidimensional. Este facto permitia que todo o auditório acompanhasse a representação, apesar das diferenças de tipo subjetivo que se verificavam entre os espetadores: “[...] no perciben lo mismo los doctos del desván que los mosqueteros; no es necessário que todos capten y se complazcan en la totalidad de la pieza, pero sí que cada uno tenga suficientes motivos para seguirla com atención y agrado: desde las disquisiciones filosóficas y los sonetos platónicos sobre el fuego elemental (como en *La dama boba* lopiana) a los chistes escatológicos de los graciosos, todo tiene cabida y todo tiene función en el montaje de la Comedia nueva” (ARELLANO, 2012, p. 109).

³⁰¹ Outro tanto pode ser dito do ator, do cenógrafo ou do sonoplasta, por exemplo.

na maioria dos casos, a aceitação de um repto (textual e/ou performativo) deliberadamente lançado pelo autor, mas a reação inteiramente subjetiva face a um signo teatral, concedendo-lhe um valor disruptivo ou autorreferencial que o dramaturgo não pretendeu conferir-lhe.

Finalmente, importa referir que algumas manifestações metateatrais são dificilmente categorizáveis, ou porque vivem numa zona de fronteira³⁰² ou porque o seu carácter é volúvel. Observe-se, a título exemplificativo, o momento em que Escarramán irrompe de forma inesperada em *Rufián viudo llamado Trampago*. Como deve ser observada essa incursão? Trata-se de um movimento invasivo que tem origem no folclore, na literatura, no mito ou no baile? Provavelmente em todos eles, o que, em termos analíticos, dispersa a personagem por diversas subcategorias metateatrais. A par desse facto — recordemo-lo —, as categorias metateatrais funcionam habitualmente “in tandem”, pelo que, ao dissociá-las, corremos o risco de lhes subtrair uma certa capacidade de se reforçarem mutuamente, transmitindo, desse modo, uma imagem depauperada das suas potencialidades funcionais.

3. Fatores de indução metateatral

Nesta secção, serão identificados as características e os processos que propiciam a recorrência de modalidades metateatrais no teatro breve de Cervantes. Não cabe aqui falar dos instrumentos concretos, mas apenas de indutores prévios aos próprios textos e até às personagens. Alguns desses fatores de potenciação constituem marcas distintivas e inovadoras do escritor, sendo transversais na sua obra; outros são inerentes ao próprio género, entendido tanto na sua dimensão literária como cénica; outros ainda, sendo característicos do dramaturgo, inscrevem-se no sistema estético barroco.

Os entremezes cervantinos podem ser agrupados sob diferentes critérios e configurações.³⁰³ A classificação mais comum é a temática (de fundo social ou “amoroso matrimonial”)³⁰⁴, mas essa catalogação também pode ser feita de acordo com

³⁰² Refiro-me aos três níveis definidos no capítulo anterior: ficcional, espetacular e real.

³⁰³ Sobre a classificação dos entremezes, sugiro a resenha elaborada por Baras Escolá, incluída nas páginas 173-176 do estudo que acompanha a sua edição de *Entremeses* (2012), e as páginas 63-67 de *El entremés: radiografía de un género*, de María José Martínez López (1997).

³⁰⁴ BALBÍN LUCAS, 1948. Cf. figura 3.

a organização interna (baseada numa ação única ou num desfile de personagens)³⁰⁵, com critérios estruturais (entremezes de ação, de ação e ambiente, e de “revista de personajes”)³⁰⁶, com o ritmo (tendencialmente dinâmico ou estático), com a ambientação (rural e citadina) ou até com mecanismos propulsores da ação (como a burla). A ausência de uma delimitação precisa entre estes planos de análise, a par da (falsa) noção de que os mesmos são reciprocamente excludentes, tem gerado uma certa disparidade terminológica que, se por um lado dificulta a classificação dos oito entremezes, por outro atesta as múltiplas possibilidades de interseção temática que estes podem estabelecer entre si.

Dir-se-á, com María José Martínez López, que, face a um conjunto de tipologias tão diversificadas, “interesa destacar que todas ellas reconocen la existencia de la burla como elemento dinámico de la acción dramática y la presencia de elementos estáticos, como pueden ser las confesiones de las figuras en los entremeses de revista.”³⁰⁷ É preciso notar, contudo, que estas duas marcas podem conviver na mesma obra: se é verdade que não encontramos entremezes exclusivamente estáticos, também é certo que nenhum deles surge dotado apenas de mecanismos dinâmicos. Dito de outro modo, nem o recurso a uma burla exclui a existência de mecanismos paralisantes no enredo (como em *Vizcaíno fingido*) nem, inversamente, os “entremeses de revista”, pela sua cadência tendencialmente estática, deixarão de estar fundados no ludíbrio (*Juez de los divorcios*).

Não obstante os mecanismos que possam impulsionar ou retardar a ação, o engano é a mais proeminente marca que atravessa o teatro breve de Cervantes, sendo transversal aos *Ocho entremeses*.³⁰⁸ Para compreendermos esta opção, devemos ter em conta que, confrontado com situações de infidelidade matrimonial, “el mismo público que reclamaba en la comedia de tres actos el bárbaro castigo de la adúltera, aplaudía en el entremés el triunfo de la sensualidad y el engaño femenino, regodeándose con el

³⁰⁵ *Viejo celoso*, por exemplo, corresponde ao primeiro tipo, já que a ação deste entremez é única, sequencial e tripartida. Em *Juez de los divorcios*, observamos um encadeamento dramático repetido e não progressivo, ilustrativo do segundo tipo.

³⁰⁶ Veja-se o estudo introdutório, realizado por Eugenio Asensio, para a edição da Castalia (CERVANTES SAAVEDRA, 1970, pp. 7-49).

³⁰⁷ MARTÍNEZ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 65.

³⁰⁸ Baras Escolá observa acertadamente que os entremezes “todos están basados en una burla más o menos explícita” (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 176). O autor fornece vários exemplos de engano/equívoco que se objetivam tanto ao nível do léxico como do argumento.

espectáculo del marido befo y contento.”³⁰⁹ Reivindicado pelo auditório, o embuste aloja-se no próprio entremez, potenciando todo o tipo de situações metateatrais,³¹⁰ porquanto as personagens, em tais situações, tendem a mobilizar recursos e procedimentos capazes de produzir ilusão. A par deste facto, devemos notar que, no caso dos entremezes de arbítrio (*Juez de los divorcios* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*), as personagens, ao repartirem-se entre *mirantes* e *mirados*, de alguma maneira replicam a relação que nós próprios (observadores) mantemos com elas. Seja qual for o caso, assistiremos sempre a uma teatralização das convenções cénicas que nós próprios subscrevemos: através da encenação da aparência e do embuste, no primeiro caso, e, cumulativamente, pela divisão do espaço dramático, no segundo. Mais do que figuras ficcionais, os entes que habitam estas peças são sobretudo mestres e criadores da ficção.

Nesse espaço de aparência e de dissimulação, o embuste é facilmente consumado porque, do ponto de vista pessoal ou social, os burlados são personagens fragilizadas pela ingenuidade ou pelo fanatismo, o que facilita significativamente a ação dos farsantes. Aqueles são, no fim de contas, cativos do autoengano ou da cegueira coletiva, havendo ainda os que, julgando enganar, como Cristina de *Vizcaíno fingido*, acabam trapaceados. A destreza e a criatividade ludibriosas não só geram situações pautadas pela comicidade como põem a nu a ignomínia que recobre os mais baixos instintos humanos³¹¹, sobretudo quando, através destes, se pretende tirar partido da credulidade alheia. É precisamente este facto que permite intercalar na brevidade cômica dos entremezes um conjunto alargado de práticas notoriamente inscritas no domínio da aparência e do ludíbrico, levando os burladores a ficcionar dentro da ficção

³⁰⁹ ASENSIO, 1970, p. 21.

³¹⁰ Partindo de quatro entremezes (*Vizcaíno fingido*, *Retablo de las maravillas*, *Cueva de Salamanca* e *Viejo celoso*), também os autores de *El teatro de Miguel de Cervantes* realçam as potencialidades metadramáticas da burla: “Además de cumplir con unas etapas más o menos calcadas (preparativos, burla y desenlace), en todos los casos la traza tiene una sobresaliente dimensión metadramática, pues se urde una representación dentro de la representación para engañar a los personajes.” Esta ideia é retomada mais adiante: “Sin duda alguna, Cervantes siente predilección por los personajes ingeniosos que son capaces de hacerse con el control de la acción y añadir una dimensión más al espectáculo teatral” (GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ, *op. cit.*, pp. 87 e 91).

³¹¹ Como afirma Huerta Calvo, “con sus ocho entremezes Cervantes levanta un magnífico retablo de la estulticia humana” (HUERTA CALVO, 2001, p. 36).

ou a encenar dentro da encenação. Se a teatralidade inerente a tais práticas ludibrias é frisada constantemente ao longo das peças, a verdade é que o dramaturgo não chama a si a responsabilidade de extrair julgamentos ou conclusões morais. Essa é uma tarefa que pertence ao público.

A segunda característica que gostaria de salientar prende-se com a capacidade de autorregulação evidenciada pelas personagens cervantinas, que as leva, em vários casos, a declinar o papel que lhes foi endossado pelo seu criador. Aliás, se pretendermos eleger um autor que tenha conferido às suas personagens a liberdade de se completarem dentro do universo ficcional a que pertencem, esse autor é Cervantes. Bruce Wardropper constatou-o melhor que ninguém, focando a sua atenção no fidalgo manchego:

Ahora bien: el mundo ficticio depende en primer lugar de la invención imaginativa del autor, y en segundo lugar de la fuerza imaginativa que dirige a sus entes de ficción. Lo que pasa en una novela o un drama —la acción— lo inicia el escritor y lo continúa el personaje. El *locus classicus* de esta situación ficticia será el *Quijote*. Si Cervantes se imaginó al pobre hidalgo manchego, fue el mismo hidalgo ficticio quien se imaginó el papel de caballero andante anacrónico que había de desempeñar en el teatro del mundo.

Quedamos, pues, en que la imaginación es al mismo tiempo la facultad *creadora* de los poetas y la facultad *traidora* de los personajes imaginados por ellos.³¹²

Riley chegou a uma conclusão análoga, acentuando o afastamento de algumas personagens cervantinas, em particular as do *Quijote*, relativamente ao arquétipo literário que presidiu à moldagem das mesmas: “La obra está repleta de personajes, de los cuales un número inusualmente amplio representa —o se le han impuesto— unos roles inventados que se apartan de su personalidad original.”³¹³ Esse caráter esquivo, que Wardropper classifica como “facultad traidora”, está bem patente nas personagens que habitam o gigantesco edifício teatral que é a obra cervantina, entendida aqui como um todo. Não se trata, portanto, de uma marca exclusiva de *Ocho comedias y ocho entremeses*, tendo em conta que surge dispersa por várias obras, entre elas o *Quijote*, cujo protagonista percebe a realidade de uma forma que “obliga a los que le rodean a amoldarse al esquema establecido o a chocar contra él al negarlo. Don Quijote pues

³¹² WARDROPPER, 1970, p. 925.

³¹³ RILEY, 2004, p. 152

impone papeles a sus interlocutores y establece los carriles por donde ha de discurrir la acción.”³¹⁴

A imposição de “papeles a sus interlocutores” de que nos fala Ramos Escobar explica-se pelo facto de a personagem autorrecriada ser usualmente dotada de uma forte pulsão teatral, que a leva a arrastar os outros nesse processo de elaboração dramática. No caso particular de *Ocho entremeses*, tal mecanismo constitui uma varanda privilegiada para que o leitor possa acompanhar tanto o *guião* da burla como o trabalho *cénico* que lhe é inerente. É por isso que, tanto na obra magna de Cervantes como em *Ocho comedias y ocho entremeses*, o leitor é frequentemente convidado a percorrer os *bastidores* e juntar-se aos *atores*, antes de a encenação ser encetada ou mesmo no seu decurso. Ao sublinhar de forma tão veemente os códigos e convenções estéticas que presidem à literatura e à arte teatral, Cervantes exige aos seus leitores a mesma postura crítica e ativa que, 300 anos depois, seria reivindicada por Brecht, não obstante o facto de esta já estar implícita na dramaturgia de Büchner ou de Wedekind.

A pulsão inventiva (por vezes autoconstrutiva) e a natureza esquiva (que pode chegar à desobediência) das personagens cervantinas explica que encontremos dois aristocratas ociosos transformados em *atores*, um estudante convertido em *tracista* ou uma idosa volvida em *encenadora*. Seria previsível que uma personagem como Chanfalla não estivesse sujeita a uma metamorfose deste tipo, tendo em conta que, enquanto titereiro, é já uma figura inscrita no universo teatral. Não poderíamos estar mais longe da verdade, ao seguir esta linha de raciocínio. A verdade é que o *autor*³¹⁵, estando associado à arte cénica, não abdica da autoteatralização para enganar os rústicos, fundindo assim o ofício dramático com a arte da estafa: “**CHANFALLA** — Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las maravillas.”³¹⁶

Em certos caos, este recurso ao disfarce e à encenação é muito mais do que uma questão pulsional, prendendo-se com a necessidade de as personagens darem

³¹⁴ RAMOS ESCOBAR, 1992, p. 672.

³¹⁵ À semelhança do que acontecia nos séculos XVI-XVII, o vocábulo *autor* designa aqui o empresário teatral. Ao longo da tese, sempre que for usado com este sentido, o vocábulo figurará em itálico.

³¹⁶ CERVANTES SAAVEDRA, 1995, vol. III, p. 975. A propósito do pseudónimo Montiel, cf. secção 4.4. — Peça dentro da peça. O *retablo* designa, neste caso, um teatro de madeira portátil cujos títeres, manejados através de uma luva ou de cordéis, representavam figuras geralmente extraídas do Antigo Testamento. Sobre este tema, veja-se VAREY, 1957.

cumprimento à sua própria natureza, alicerçada no livre-arbítrio. Essa vontade de se realizarem à margem das normas que lhes são impostas (do ponto de vista social e, por vezes, dramático) explica algumas encenações e atitudes dissimuladas a que assistimos em *Ocho entremeses*. Quando o soldado de *Juez de los divorcios* nos confidencia que há de “ser leño en callar y en sufrir”, pretende antes de mais enganar o juiz, mas está sobretudo a tentar libertar-se do grilhão matrimonial que o subjuga. Outro tanto poderia ser dito de Leonarda ou de Lorenza, jovens esposas que, vivendo encerradas num casamento infeliz, recorrem à duplicidade comportamental para folgarem com os respetivos amantes. O que as move não é um mero impulso adúltero ou qualquer outra perversão de tipo ético, mas tão-só a obrigação de serem fiéis à sua própria essência. Lorenza, por exemplo, não é insensível às normas morais e sociais que a constroem e lhe infundem pensamentos dilemáticos, mas no final é o ímpeto feminino e juvenil que prevalece sobre a convenção:

LORENZA — ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA — ¿Y el holgarnos, tía?

LORENZA — ¿Y si se sabe?

CRISTINA — ¿Y si no se sabe?

LORENZA — ¿Y quién me asegurará a mí que no se sepa?³¹⁷

A demanda incondicional da liberdade induz estas personagens — não apenas as dos entremezes — a romperem fronteiras institucionais e a protagonizarem situações que se inscrevem tanto no plano dramático como metadramático:

Esta defensa a ultranza de la libertad determina la naturaleza dramática de los personajes cervantinos, que rompen con límites establecidos por las teorías teatrales coetáneas, se mueven em márgenes ajenos al decoro y actúan con una autonomía inusitada. [...] Nos encontramos con personajes que, rompiendo convenciones teatrales, quieren ser ellos mismos contra viento y marea o que, por el contrario, para ser lo que no son, están dispuestos a mentir, a adoptar otras personalidades, a disfrazarse o incluso a arriesgar su vida y su honor por mantener su identidad o por alcanzarla.³¹⁸

³¹⁷ *Ibidem*, p. 1005.

³¹⁸ GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ, *op. cit.*, p. 29.

Debatendo-se entre o que são e o que anseiam ser, as personagens cervantinas interessam-nos ainda por um terceiro aspeto: aquilo que aparentam ser. Uma vez que a fronteira entre estes três patamares é bastante ténue, as personagens movem-se facilmente entre eles, produzindo situações em que a verdade e a ilusão se mesclam de forma inextricável. Sombras, disfarces, enganos, aparências ou encenações são bastante comuns no teatro breve de Cervantes, mas a sua presença escorre-nos por entre os dedos sempre que pretendemos precisar o seu sentido. Tal acontece porque, mais do que uma dramaturgia da mentira, algumas destas peças conformam um teatro do embuste, que entrelaça facilmente *burlas* e *veras*. Por essa razão, os rústicos de *Retablo*, divididos nas opiniões, não sabem como interpretar a presença do furriel; Pancrácio é enganado com “dos demonios en figuras humanas”; Cañizares é iludido com a própria realidade. Em tais situações, a verdade não se opõe à mentira; antes a complementa, fundindo-se com ela. O contorno esmaecido dessa fronteira, designadamente em *Retablo de las maravillas* e *Cueva de Salamanca*, permite que as personagens transitem entre a ficção e a realidade como se de um espaço único se tratasse. É por essa razão que o sobrinho de Benito dança com uma figura invisível, na primeira destas duas peças; e Pancrácio janta com burlescos diabos, na segunda.

Neste jogo de aparências, é igualmente problemático apurar até que ponto as personagens falam em nome próprio ou são representantes do dramaturgo, em particular quando usam o humor e a ironia. Em Cervantes, estas duas categorias transcendem usualmente o imediatismo da gargalhada, posicionando-se ao serviço da crítica e da reflexão. Em consequência desse facto, conseguir interpretar a ironia significa, muitas vezes, decifrar tanto o alvo do pensamento cervantino como os valores defendidos pelo escritor. Tal como no *Quijote*, a dificuldade reside em distinguir o que devemos adjudicar ao autor, cuja voz se faz ouvir a espaços, e às personagens; mas, mais do que isso, determinar em que medida o percurso pessoal de Miguel animou estas personagens e as situações por elas vividas. O descontentamento dos casados, em *Juez de los divorcios*, é apenas tópico de comicidade? Parece longe desse intuito único. Até que ponto é inspirado na vida do dramaturgo e dos seus familiares próximos? É lícito vermos o discurso do *vejete* ou do soldado como testemunho da experiência conjugal do autor? Estas indeterminações têm concorrido para diversas conjeturas que aproximam vida e literatura, expandindo as possibilidades de interpretação de *Ocho entremeses* até ao território do metateatro.

A quarta grande marca que gostaria de evocar prende-se com a pulsão invasiva evidenciada pela generalidade das personagens. Esta técnica, já presente na obra de Rueda,³¹⁹ caracteriza-se pela irrupção de um ente que vem desestabilizar o entrecho, podendo determinar a quebra (interna e externa) da ilusão, como ocorre em *Retablo de las maravillas*. Uma das passagens mais representativas deste processo irruptivo observa-se em *Vizcaíno fingido*, quando Solórzano entra bruscamente em casa de Cristina, uma meretriz sevilhana³²⁰, no momento em que esta dialoga com Brígida:

BRÍGIDA — Dios te lo pague, amiga, que me has consolado con tus advertimientos y consejos [...]

CRISTINA ¡Jesús! ¿Tan a la sorda y sin llamar se entra en mi casa, señor? ¿Qué es lo que vuesa merced manda?

Entra SOLÓRZANO.

SOLÓRZANO — Vuestra merced perdone el atrevimiento, que la ocasión hace al ladrón: hallé la puerta abierta y entréme [...]³²¹

Este trecho é também paradigmático na medida em que a casa de Cristina é uma metáfora da própria obra. O facto de a porta, que serve de entrada à habitação como à peça, estar aberta não constitui um acaso, devendo o seu significado ser interpretado tanto à luz da volúpia feminina como da elaboração de uma poética dramática. O leitor/espetador, evidenciando o mesmo ímpeto intrusivo de Solórzano, poderá fazer uso da prerrogativa outorgada pelo provérbio evocado (“la ocasión hace al ladrón”)³²² e

³¹⁹ Tão inesperada como inoportuna é a entrada de uma cigana em casa de Eufemia, que dá nome a uma comédia do dramaturgo sevilhano: “**GITANA** — ¡Paz sea en esta casa, paz sea en esta casa! ¡Dioz te guarde, zeñora honrada, Dioz te guarde! ¡Una limoznica, cara de oro, cara de siempre novia, daca, que Dioz te haga prozperada y te dé lo que desseas, buena cara, buena cara! **CRISTINA** — ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente! Que en lugar de apiadarse d’ellas la persona de su pobreza, las tiene odio, según sus importunidades e sus ahíncos” (RUEDA, 2001, pp. 105-106).

³²⁰ Era proverbial o carácter astucioso das prostitutas sevilhanas.

³²¹ CERVANTES SAAVEDRA, 1995, vol. III, p. 956.

³²² Tanto as palavras de Cristina como as de Solórzano são portadoras de uma forte carga erótica, produzindo um *double entendre*. Mais adiante, Brígida confirmará esta dupla aceção, ao referir-se

visitar os bastidores da casa literária cervantina, arrostando diretamente com as personagens e toda a engrenagem dramática. Encontraremos este convite em mais do que uma ocasião. Em *Cueva de Salamanca*, Carraolano, “un pobre estudiante”, “llama a la puerta”, mas, “sin esperar que le respondan, entra”, o que suscita um comentário imediato por parte de Cristina, a empregada da casa: “Cosa estraña es ésta, que no hay pobre que espere a que le saquen la limosna a la puerta, sino que se entran en las casas hasta el último rincón, sin mirar si despiertan a quien duerme, o si no.”³²³ Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, no momento em que Berrocal é convocado à sala do *concejo*, para fazer prova das suas capacidades, os pretendores que se encontram no exterior antecipam-se à chamada e entram de rompante na sala.

Como contraponto a esta construção escancarada, que promove um fluxo contínuo entre o espaço cénico e o exterior, encontramos outra que corporiza a ideia de um teatro onde as personagens são encerradas, sendo-lhes vedado praticamente o contacto com o observador externo. Essa casa ficcional encontra-se exemplarmente ilustrada em *Celoso extremeño*³²⁴, *novela ejemplar* que tem em Carrizales o seu arquiteto e *metteur-en-scène*.

[...] compró una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azuteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio.³²⁵

Mas Carrizales investe também em elementos *cenográficos* que preenchem o interior dessa mansão: “Compró un rico menaje para adornar la casa, de modo que por tapicerías, estrados y doseles ricos mostraba ser de un gran señor.”³²⁶ Essa pretensão de

encomiasticamente a si própria: “[...] en verdad no soy para desechar, y que tengo yo tan buenas entradas y salidas en mi casa como la señora doña Cristina” (*ibidem*, p. 962).

³²³ *Ibidem*, p. 992. O texto autoriza, uma vez mais, duas leituras.

³²⁴ São conhecidas as analogias óbvias entre o argumento desta *novela corta* e o entremez intitulado *Viejo celoso*, cuja abordagem será feita mais adiante.

³²⁵ CERVANTES SAAVEDRA, 1994, vol. II, p. 707.

³²⁶ *Ibidem*, p. 708.

elaborar um universo de sombra e reclusão monásticas³²⁷ ser-lhe-á fatal, levando-o mais tarde a reconhecer a sua impotência perante a força invasiva de um *espetador* intrometido, que se converte também em ator de uma *encenação* alheia. Qual “gusano de seda”³²⁸, Carrizales acaba por ser “fabricador del veneno”³²⁹ que lhe tirará a própria vida, pois esse mesmo espaço será astuciosamente invadido por “uno destos galanes [...] que entre ellos es llamado *virote* (mozo soltero, que a los recién casados llaman *mantones*)”. Loaysa, assim se chamava o rapaz, “asestó a mirar la casa del recatado Carrizales; y, viéndola siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía dentro”.³³⁰ O rigoroso precató de Carrizales fazia antever que a empresa de Loaysa seria votada ao insucesso, não só porque os muros da casa parecem intransponíveis, mas também porque uma eventual incursão naquele espaço de clausura³³¹ seria, conquanto improvável, energicamente repelida. Loaysa, consciente de que a sua entrada em *cena* obrigaria a uma transfiguração, uma vez que era apenas um *espetador* distante do entrecho que se desenrolava no interior da *cena* idealizada por Carrizales, terá de elaborar o seu próprio *figurino*, o que não lhe custará muito, já que o jovem pertence à vasta galeria de “industriosos y tracistas”³³² que povoam a obra cervantina:

[...] se puso unos calzones de lienzo limpio y camisa limpia; pero encima se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre en toda la ciudad los traía tan astrosos. Quitóse un poco de barba que tenía, cubrióse un ojo con un parche, vendóse una pierna estrechamente, y,

³²⁷ Cristina, de *Viejo celoso*, observará com pertinência essa condição quase monástica: “Pues no sea el viejo celoso, y déjenos vivir en paz, pues no le hacemos mal alguno, y vivimos como unas santas.” (*ibidem*, vol. III, p. 1007)

³²⁸ *Ibidem*, vol. 2, p. 737.

³²⁹ *Ibidem*, p. 736.

³³⁰ *Ibidem*, p. 711. Repare-se na prevalência de verbos inscritos na *opsis* (*mirar*, *viéndola*), que suscitam em Loaysa o desejo de não ficar confinado ao papel de *espetador externo*.

³³¹ O narrador chega mesmo a declarar que “no se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas” (*ibidem*, p. 710). Como consequência desta reclusão, a esposa de Carrizales povoará o *espacio cénico* elaborado pelo marido com pequenas personagens próprias da sua tenra idade: “Leonora andaba a lo igual con sus criadas, y se entretenía en lo mismo que ellas, y aun dio con su simplicidad en hacer muñecas y en otras niñerías, que mostraban la llaneza de su condición y la ternera de sus años” (*ibidem*, p. 709).

³³² *Ibidem*, p. 717.

arrimándose a dos muletas, se convirtió en un pobre tullido: tal, que el más verdadero estropeado no se le igualaba.³³³

É deste modo que o “mozo soltero” logrará cumprir o intento de entrar naquela casa de “honestidad, recogimiento y recato³³⁴”, onde as “figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes.”³³⁵

O que Cervantes parece dizer-nos, uma vez mais, é que nenhuma destas casas (a de Cañizares como a de Carrizales), onde se teatraliza a vida matrimonial, é inexpugnável. De pouco vale que o teatro corra as suas pesadas portas (aristotélicas ou outras) e tente ignorar os espetadores porque estes não deixarão de invadir a ficção e reclamar um lugar no seu interior, por mais entraves que se lhe coloquem: “**DOÑA LORENZA** — [...] Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave [...]”³³⁶. Esta pulsão invasiva, aliada à forma expedita como as personagens encenam a *burla*, explica as frequentes aparições, sortilégios, intromissões, fantasmagorias ou irrupções com que nos deparamos nos entremezes cervantinos.

A quinta característica que importa destacar nos entremezes prende-se com o desenlace dos mesmos. Não obstante a utilização de soluções claramente diferenciadas, verificamos que o final das oito peças está, na sua maioria, longe de ser concludente ou de encerrar uma exemplaridade inequívoca, correspondendo menos a um corolário do conflito do que à sua suspensão. Geralmente, este torpor começa a desenhar-se desde cedo, já que o entremez, entendido como género, não é necessariamente animado por uma progressão de tipo dialético. A vocação cômica e o frequente sentido caricatural destas pequenas peças têm implicações diretas ao nível da enunciação, delatadas usualmente por uma concretização dialógica não progressiva. Tomemos, como amostra dessa paralisação, uma passagem, extraída de *Elección de los alcaldes de Daganzo*, em

³³³ *Ibidem*, pp. 711-712.

³³⁴ A propósito do vocábulo *recato*, veja-se o capítulo intitulado “How to Build a Baroque House (Cervantes, Master Architect)”, inserto em *The Theater of Truth* (EGGINTON, 2010, pp. 26-38).

³³⁵ CERVANTES SAAVEDRA, 1994, vol. II, p. 710. Tal como ocorre em *Vizcaíno fingido* ou em *Cueva de Salamanca*, a casa é uma metáfora feminina, embora, no caso de *Celoso extremeño*, seja mais fundada no recato do que nos atributos eróticos da jovem que a habita.

³³⁶ *Ibidem*, 1995, vol. III, p. 1006.

que o diálogo passa a ser regulado pelo absurdo, perdendo qualquer sentido dialético ou mobilizador:

BACHILLER — Pues veis aquí la vara, y haced cuenta que sois alcalde ya.

ALGARROBA — ¡Cuerpo del mundo!
¿La vara le dan zurda?

HUMILLOS — ¿Cómo zurda?

ALGARROBA — Pues ¿no es zurda esta vara? Un sordo o mudo lo podrá echar de ver desde una legua.

HUMILLOS — ¿Cómo, pues, si me dan zurda la vara, quieren que juzgue yo derecho?

ESCRIBANO — El diablo tiene en el cuerpo este Algarroba; ¡miren dónde jamás se han visto varas zurdas!³³⁷

Esta retenção dramática tende, pois, a projetar-se no desenlace das peças, conferindo-lhes um cunho suspensivo. Em certos casos, a incapacidade de reverter o curso das peripécias gera um desfecho duplo que o torna igualmente inconclusivo ou pleno de dissonâncias. Tais propriedades explicam a separação negada aos pares requerentes (*Juez de los divorcios*); a aparição quase fantasmática de Escarramán, que vem disputar o protagonismo de Trampagos, criando a sensação de estarmos perante a junção de duas peças distintas (*Rufián viudo llamado Trampagos*); uma eleição, a que não assistiremos, postergada para o dia seguinte (*Elección de los alcaldes de Daganzo*); um soldado que é preterido, numa escolha matrimonial, e que, apesar de aparentemente conformado, conclui a peça com uma abrangente crítica antifeminista, não se mostrando convencido quanto à justeza da decisão tomada; uma burladora que acaba burlada, aceitando a derrota com aparente naturalidade (*Vizcaíno fingido*); uma dupla de titereiros que se evade da peça, como se abandonasse uma locomotiva desgovernada e em deriva eterna (*Retablo de las maravillas*); um marido traído, Pancrácio, que se obstina em ver o que não existe, manifestando simultaneamente uma total inépcia para identificar os mais elementares indícios do adultério (*Cueva de Salamanca*); uma aparente reconciliação entre a astuciosa Lorenza e o seu marido, que, sob o nosso olhar

³³⁷ *Ibidem*, p. 928, vv. 236-244.

cúmplice, é votado à mais ímpia derrisão, abrindo assim caminho a um duplo desfecho (*Viejo celoso*).

Movidas por um desejo de cumprimento pessoal ou por um instinto fraudulento, as personagens cervantinas devem ser observadas, antes de mais, como difusoras de ilusão e de aparência. Se considerarmos que este traço fundamental surge bastas vezes combinado com a configuração suspensiva ou dúplice do desenlace, podemos concluir então que estamos perante um teatro profundamente transgressivo, elaborado ao arpejo das normas aristotélicas.

4. Nível ficcional

4.1. Relação intertextual

A relação intertextual parte sempre de uma deflagração no espaço ficcional. Podendo ser admirada pelas suas propriedades cromáticas, luminosas ou térmicas, a referência intertextual é uma realidade multimodal. A sua presença no texto de chegada pode estar ancorada no enredo, nas sonoridades, no léxico, na sintaxe e até em esquemas anagramáticos; mas também no complexo estético-cultural e social que enformou a obra de partida.

Na verdade, quando falamos de *texto de partida* e de *chegada* estamos a reconhecer mais a sequência da redação do que a capacidade de cada um deles produzir sentido no outro, fazendo uso das propriedades relacionais e interconstrutivas que os ligam. Se tomarmos como exemplo a *novela picaresca*, constatamos que o nascimento desta, embora iniciado com a edição de *Lazarillo de Tormes* (1554), apenas se consumou definitivamente em *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), pelo que a paternidade deste género deve ser vista na densidade intertextual que une os dois relatos. Se é certo que *Lazarillo* definiu os traços fundamentais do género, em particular o esquema diegético e a construção identitária do pícaro, é igualmente verdade que as suas potencialidades só foram amplamente cumpridas em *Guzmán*. Na verdade, a obra de Alemán permitiu que *Lazarillo* fosse reativado sob o enquadramento de uma poética que, embora esboçada, não ficara totalmente delineada em 1554.³³⁸ Assim se explica

³³⁸ Robert Kiely apresenta um caso análogo: “An enigma that would please Carroll as much as Borges lies in the possibility that a postmodern effort to rupture the myth of a coherent tradition provides an important key to a return to the nineteenth century. It may be perfectly obvious (and easy to prove) that Beckett learned from Dickens and Joyce. But this does not contradict the fact that Beckett teaches us

que o sucesso e reconhecimento tributados à pequena *novela* anónima só tenham chegado cerca de meio século após a sua primeira edição, convertendo-a em obra de partida mas também de chegada. Lázaro Carreter explicou com bastante acerto os termos dessa relação:

[...] múltiples rasgos formales y semánticos del *Lazarillo* vertebran con carácter distintivo toda la picaresca. Pero esto, que es cierto, debe matizarse con otra verdad: pudo haber sido golondrina aislada, sin la ayuda victoriosa del *Guzmán*. En el juego de acciones y reacciones que se entabla entre ambos libros, nace, realmente, la poética del género; y en su asociación por escritores, público y libreros, se produce su reconocimiento como tal.³³⁹

A deteção de um texto no interior de outro é um exercício necessariamente multidimensional, já que as marcas daquele podem ser observadas em função da sua presença (discreta ou ostensiva)³⁴⁰, abrangência (restrita ou integral), intenção (apologética ou paródica), disposição (equivalente ou inversa), transposição (parcial ou integral), incidência (sentido ou forma), entre muitos outros parâmetros que prolongariam indeterminadamente esta enumeração. É importante notar que, a par destas, existem coordenadas transferenciais não mensuráveis que permitem enquadrar a relação entre as duas obras, como o modo e o género literário, o movimento estético ou o contexto epocal a que ambas pertencem. Em rigor, quando dizemos *época*, não nos referimos somente a dois marcos cronológicos, correspondentes aos tempos de redação do texto de partida e de chegada, mas a dois momentos específicos que privilegiaram ou não as relações intertextuais, o que condiciona necessariamente o ato da receção. Note-se que, ao lermos um texto cujo enquadramento estético privilegiou a *imitatio*, a nossa atenção será estimulada para a deteção de eventuais vínculos com textos mais

(perhaps forces us) to read or reread Dickens and even Melville in particular ways. The reversal of influence is not, of course, a restricted or bilateral matter. Borges admired Stevenson and Chesterton, but he also stands between us and Mark Twain. Nabokov delivered highly opinionated lectures on the nineteenth century novel, but his fictions, not his opinions, are what change the way we read Hardy or Hawthorne” (KIELY, 1993, p. 19).

³³⁹ LÁZARO CARRETER, 1968, p. 31.

³⁴⁰ Apresento apenas os limites polarizados dessa concretização, mas, como é óbvio, o espaço de permeio é composto de múltiplas variantes.

antigos,³⁴¹ significando, por conseguinte, que a irrupção intertextual ocorre na confluência, não de duas, mas de três épocas.

A profusão terminológica que tem vindo a constituir-se em torno da intertextualidade é a maior prova do interesse que este tema suscitou desde finais da década de 60, quando Julia Kristeva, na esteira das teses bakhtinianas, cunhou o termo.³⁴²

Refira-se que, à semelhança do que ocorre com outras modalidades metateatrais, a relação intertextual apenas se cumpre na esfera da subjetividade, dependendo em larga medida do repositório textual que cada leitor/espetador preserva na sua memória, mas também da forma como reage aos estímulos fornecidos pelo texto de chegada. Nessa medida, o processo intertextual nunca é refém absoluto da vontade autoral (dramaturgo, cenógrafo, encenador, entre outros), surgindo uma vez mais distribuído no tempo. Sendo certo que a todo o texto literário subjaz a condição de depositário de linguagens e códigos estéticos, não devemos, todavia, diluí-lo numa rede de ligações indistintas, sob perigo de o condenarmos ao amorfismo. Esse estatuto hereditário e relacional que lhe é imanente não deve ser confundido com o desejo, mais ou menos ostensivo, de exibir a sua pertença e as suas ligações ao complexo estético que reclama para si mesmo. Na verdade, a construção identitária de um texto, entendido na sua autonomia relativa ou na relação com um género, é também feita das ligações privilegiadas que pretenda exibir.

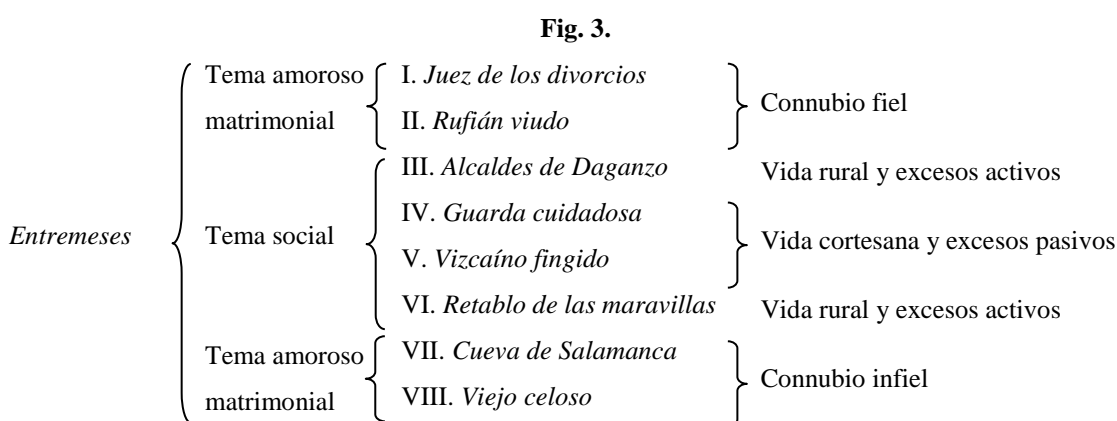
O entremez, mais do que qualquer género, tem a particularidade de viver condenado à tensão intertextual, devendo parte da sua singularidade a essa relação forçada e contígua. No caso de *Ocho entremeses*, desconhecemos se a ordem dada às peças, em 1615, é fruto de um gesto aleatório ou não, pelo que é lícito levantarmos desde já algumas hipóteses quanto a esta matéria: (a) a sequência dos entremezes obedece a uma proximidade temática — deliberada, embora pouco óbvia —, com as *comedias*, o que, como veremos, é pouco plausível; (b) cumpre essa analogia temática, mas esta foi encontrada pouco antes da edição, quando os entremezes já haviam sido escritos; (c) está subordinada a uma ordem autónoma, de acordo com uma configuração totalizadora, embora a cronologia da redação não coincida com a sequência observada

³⁴¹ A este propósito, veja-se “A estratégia da forma” (JENNY, 1979, pp. 6-7).

³⁴² María Jesús Martínez Alfaro elaborou uma excelente resenha das principais teses sobre este tema, detendo-se em particular nas conceções de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva (MARTÍNEZ ALFARO, 1996).

em *Ocho entremeses*; (d) respeita uma configuração gregária, tendo o conjunto sido elaborado pela ordem estabelecida na edição de 1615; (e) é totalmente arbitrária, funcionando como repositório que os *autores* utilizariam a seu bel-prazer, no contexto da festa barroca.

Em 1948, Rafael de Balbín Lucas publicou, sem repercussão significativa, um artigo intitulado “La construcción temática de los entremeses de Cervantes”³⁴³, que agrupava as obras em dois núcleos (“tema amoroso matrimonial” e “sátira social”). A classificação proposta pelo autor mostrava que os oito entremeses obedeciam a uma organização simétrica (de tipo 2-4-2) que os enovelava numa espécie de obra total, distribuída em oito quadros:



Por seu turno, Rafael Osuna observou, a propósito desta classificação, que “lo que de armónico tiene [...] es, en suma, la terminología usada”, acrescentando que aquela é “demasiado perfecta [...]: de aceptarla habría, en cualquier caso, que darle a la casualidad un papel importante en el acto distribuidor”.³⁴⁴ Em 2011, através de um artigo intitulado “Los Entremeses de Cervantes como sistema”, Elvezio Canonica recuperou a proposta de Balbín Lucas e aprofundou-a consideravelmente, considerando que existe um “efecto de continuación de un entremés en outro” que “puede apreciarse en varios de ellos”³⁴⁵. Na verdade, às teses de Balbín Lucas e Canonica subjaz a aceitação de que os *Ocho entremeses* foram dispostos de acordo com um projeto delineado previamente, o que de algum modo vincula a sua ordem à sequência cronológica da sua elaboração. Podemos argumentar, com Elvezio Canonica, que o

³⁴³ BALBÍN LUCAS, art.cit.

³⁴⁴ OSUNA, 1971, pp. 570 e 573.

³⁴⁵ CANONICA, 2011, p. 229.

dramaturgo, frustrado com o facto de não ver as suas peças representadas, as deu ao leitor, para que este as lesse “de espacio” e descobrisse “las distintas correspondencias que se entretajan” entre elas. Ou seja, “tendrá [el lector] tiempo de descubrir el ‘sistema’ que las informa y que añade un significado adicional que no es la mera suma de los significados singulares de las ocho piezas, sino algo distinto que las engloba.”³⁴⁶ Esta tese tem a vantagem de sugerir, senão uma disposição irrefutável, pelo menos a possibilidade de os *Ocho entremeses* formarem um harmonioso, embora complexo, edifício dramático que ganharia um sentido intratextual mais amplo quando observado na sua globalidade arquitetónica. Todavia, a ser assim, ficaríamos divididos entre uma ordem textual interna (formada pelo conjunto dos oito entremeses) e a pressão externa (decorrente do diálogo temático com os restantes géneros que formam a festa teatral barroca), mau grado o facto de o teatro breve de Cervantes não ter chegado à cena. Este carácter dual comporta não poucas dificuldades. Assim, é pertinente questionar desde logo se os autores não estarão a forçar artificialmente uma disposição interna e, nessa medida, a sobrepor as relações intratextuais ao diálogo intertextual que o teatro breve poderá estabelecer com a *comedia*. Por outro lado, tal proposta parece ignorar que, sendo os entremeses cervantinos apoiados em temas axiais como o matrimónio e a sátira social, não teremos dificuldade em encontrar novas relações de simetria e de sentido, análogas às que Balbín Lucas propôs, se reconfigurarmos a sua ordem.

Não menos problemática é a possível relação entre os *Ocho entremeses* e as *Ocho comedias*. É importante notar que em princípio estas peças de curta duração tinham uma vocação intercalar — e intervalar —, funcionando como entreatos da *comedia*, mas, como veremos adiante, esses espaços que iam de um ato a outro eram disputados por géneros breves como a loa, o baile ou a *mojiganga*. Ao acomodar um conjunto de manifestações dramático-festivas tão diverso, a festa teatral barroca propunha-se, pelo seu carácter ininterrupto, ser um lugar de celebração intertextual isento de espaços vazios: “El espectador que acude a los lugares de representación siente [...] una especie de *horror vacui* que le lleva a buscar y exigir un espectáculo totalizador, compuesto de perspectivas distintas.”³⁴⁷ Sendo géneros com um elevado grau de autonomia, era inevitável, no entanto, que forjassem relações na contiguidade textual e cénica em que viviam, designadamente com a peça mais extensa. As possibilidades de

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 241.

³⁴⁷ DÍEZ BORQUE, 2002, p. 148.

relação entre os entremezes e as *comedias* cervantinas são múltiplas. Casaldiero constatou certa analogia estrutural entre ambos os grupos, apoiado no facto de estes obedecerem a uma partição temática:

Sus cuatro primeras comedias [...] nos elevan al plano heroico, apoyándose en la imaginación poética en las dos primeras y en el espíritu religioso en las dos últimas, siempre dentro de una gran alegría [...]. En las cuatro últimas nos mantiene en la sociedad y en el mundo, sosteniéndose en ese nivel por medio de la fantasía y del ingenio, dándoles a todas un gran aire cómico y burlesco. [...]

A las ocho comedias las acompañan ocho entemeses, que también se agrupan de cuatro en cuatro. En el primer grupo [...] la figura está en función del diálogo, y el entremés está formado por una serie de cuadros; en el segundo grupo [...] la figura está en función de la acción, los cuatro consisten en una burla.³⁴⁸

Com inteira razão, Canavaggio interroga-se quanto à pertinência de tal critério para agrupar as *comedias* — outro tanto poderíamos dizer dos entremezes — deste modo: “¿Hasta qué punto podemos interpretar estas agrupaciones como nacidas de un propósito consciente? Entrar en tales consideraciones supone pisar un terreno sumamente resbaladizo.”³⁴⁹ Na verdade, a *portada* da edição de 1615 parece insinuar uma relação direta entre *comedias* e entremezes, porquanto aí se declara que “*LOS TITVLOS DESTAS OCHO COMEDIAS / Y fus entremefes van en la quarta hoja.*”³⁵⁰ Se empareirmos as peças longas e breves de acordo com essa ordem, o resultado será o seguinte: *Gallardo español — Juez de los divorcios; Casa de los celos — Rufián viudo; Baños de Argel — Elección de los alcaldes de Daganzo; Rufián dichoso — Guarda cuidadosa; Gran Sultana — Vizcaíno fingido; Laberinto de amor — Retablo de las maravillas; Entretenida — Cueva de Salamanca; Pedro de Urdemalas — Viejo celoso.* Creio, na esteira de Baras Escolá, que “las parejas resultantes” desta vinculação direta “no parecen satisfactorias”³⁵¹. Na sua edição dos *Entremeses*, o eminente cervantista faz uma interessante recapitulação de algumas propostas de emparelhamento (Astrana

³⁴⁸ CASALDUERO, 1951, pp. 20-21.

³⁴⁹ CANAVAGGIO, 2010, p. 139.

³⁵⁰ CERVANTES SAAVEDRA, 1995, vol. III, p. 13. Repare-se no vínculo que o determinante possessivo parece estabelecer.

³⁵¹ BARAS ESCOLÁ, p. 161.

Marín, Amelia Agostini ou Maurice Molho, por exemplo), a que acrescenta também a sua:

El Rufián dichoso (4ª) debe asociarse por título, lengua y contenido con el entremés de *El rufián viudo* (2º). [...]

Coincide *La casa de los celos* (2ª) con *El viejo celoso* (8º) por los celos enfermizos del varón. [...]

La Gran Sultana (5ª) se relaciona con *La elección de los alcaldes de Daganzo* (3º) por la búsqueda del mejor candidato para gobernar el imperio turco o un pueblo de campesinos. [...]

En *El laberinto de amor* (6ª) y *La guarda cuidadosa* (4º) una hermosa y joven doncella, noble o fregona, es pretendida por dos candidatos, uno de los cuales se cree la ha deshonrado; acaba descubriéndose la inocencia de la protagonista. [...]

Guarda relación *Pedro de Urdemalas* (8ª) con *El retablo de las maravillas* (6º): sus dos burladores actúan en el teatro como “famoso embustero” [...] o falso titiritero; Pedro aprendió con el “mago” Nicolás de los Ríos [...], y el retablo fue fabricado por “el sabio Tontonelo”. [...]

Los baños de Argel (3ª) guarda relación con *El juez de los divorcios* (1º) por los nuevos emparejamientos frustrados. [...]

La entretenida (7ª) puede asociarse con *El vizcaíno fingido* (5º), no ya por los nombres Cristina-Quñones, sino por el tema del engaño o la impostura [...]

El gallardo español (1ª) coincide con *La cueva de Salamanca* (7º) en la entrada nocturna de don Fernando en casa de Arlaxa, interponiéndose entre sus pretendientes Alimuzel y Nacor, y en la del Estudiante en casa de Leonarda entre el sacristán y el barbero, amantes de la señora y su criada.³⁵²

Esta aproximação é bastante ponderada, mas uma vez mais não passa de um exercício conjetural. Na verdade, nada nos garante que entre a *comedia* e o entremez existisse necessariamente um vínculo temático.³⁵³ Além disso, as possibilidades de

³⁵² *Ibidem*, pp. 164-169.

³⁵³ Fernández Oblanca refere-se a essa relação nos termos seguintes: “Sería conveniente en esta cuestión conocer la conciencia que los directores teatrales podían tener sobre el carácter unitario del espectáculo y sobre el ensamblaje de las diferentes partes. Ello nos llevaría a estudiar con detenimiento las posibles relaciones entre los entremeses y las comedias que se representaban juntos, la frecuencia con que los mismos entremeses acompañaban a las mismas comedias. Lo cierto es que la mayor parte de los indicios con que contamos nos hablan de entremeses como piezas intercambiables sin aparente relación con otros ingredientes de la fiesta teatral” (FERNÁNDEZ OBLANCA, 1992, p. 294). Baras Escolá pronuncia-se no mesmo sentido: “A veces el entremés guardaba correspondencia con la comedia entre cuyos dos actos se representaba, sin que puedan establecerse normas a este respecto” (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 161).

ligação entre os entremezes e as *comedias* cervantinas são múltiplas, já que temas como o casamento, o ciúme ou o engano são recorrentes em ambos os casos. Creio, nessa medida, que é mais relevante observarmos o diálogo antitético, mas complementar, entre os dois géneros do que entregarmo-nos a este tipo de propostas comparatistas, não obstante o valor hipotético que as possam enformar. Por conseguinte, considero que para *Ocho entremeses* seria válido um princípio análogo ao da “mesa de trucos”, referida no prólogo das *Comedias ejemplares*, “donde cada uno pueda llegar a entretenerse”³⁵⁴. Isto significa que as oito peças breves deveriam ser percecionadas, não como um conjunto submetido a uma relação unívoca com as *comedias*, mas como um repositório de possibilidades vinculativas que cada *autor*, mais do que o escritor, saberá estabelecer, no contexto da festa teatral barroca, com a peça mais extensa.

O entremez, pela sua capacidade deformante e crítica, revelava um contraste aberto com a *comedia* séria (usando a nomenclatura de Ignacio Arellano, já exposta na nota 2). Se esta oferecia um mundo idealizado e povoado de personagens nobres, privilegiando, amiudadas vezes, temas edificantes em que imperava o amor puro, a fé, o carácter heroico ou a honra, o entremez (como também ocorria frequentemente com a *comedia* burlesca) ria-se descaradamente dessas convenções, permitindo que o burlão, o pecador ou a adúltera saíssem triunfantes no final. Retomar a trama da *comedia*, logo após a representação do entremez, constituía, para o espetador do *Siglo de Oro*, um movimento ondulatório que percorria todo o espectro dramático da festa teatral barroca. Se a matéria grave da *comedia* o elevava na letargia de um mundo idealizado e harmonioso, a faceta chocarreira e popular dos géneros breves, em particular do entremez, resgatavam-no de qualquer alienação, opondo-lhe o lado mais festivo, carnavalesco e, por vezes, caótico da vida. Mas esta visão do entremez não o reduz a “un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora”, que “no admite altas ambiciones estéticas, ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad”³⁵⁵, como era defendido por Asensio. Se há um sentido transcendente no entremez, ele parece residir precisamente na gargalhada descomprometida que promove. Tal não significa que os entremezes cervantinos pretendam ser uma ilustração fiel da vida, mas percebe-se que os tipos e situações neles apresentados, embora sujeitos

³⁵⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. II, 1994, p. 431.

³⁵⁵ ASENSIO, 1970, p. 41.

a um processo de deformação caricatural, possuem referentes que os leitores e espetadores contemporâneos do dramaturgo reconheceriam sem dificuldade.

O diálogo que Cervantes estabeleceu com a literatura da sua época abrangeu também a sua própria produção literária, não se esgotando na menção ao “gran *Don Quijote*”³⁵⁶, incluída em *Vizcaíno fingido*. Na verdade, esse vínculo intertextual é sobretudo de ordem temática, permitindo-nos observar o tratamento conferido, dentro de géneros e modos literários distintos, a tópicos diversos como a relação entre a aparência e a realidade, o engano e o desengano, a busca da liberdade, o casamento ou o ciúme. Exemplo maior dessa contiguidade temática é formado por *Celoso extremeño*, uma das *Novelas ejemplares*, e o entremez *Viejo celoso* (cf. secção 3. — Fatores de indução metateatral).

Além das relações internas que podemos estabelecer entre os oito entremezes ou entre estes e as *comedias*, o teatro breve de Cervantes está repleto de referências diretas ou indiretas a outros textos inscritos no cânone literário, histórico, religioso ou tradicional, muitas vezes através de complexas mediações.³⁵⁷ Mais relevante do que um levantamento exaustivo dessas ligações, parece ser a compreensão da sua funcionalidade no interior da obra e, sobretudo, a forma como Cervantes operou essa transposição. Nessa medida, serão selecionados três exemplos que abrangem a obra de chegada (*Retablo de las maravillas*, *Cueva de Salamanca* e *Rufián viudo*) de modo diferenciado (integral, moderado e restrito), sendo reveladores da mestria técnica que Cervantes sempre exibiu quando se apropriou de matéria literária alheia.

³⁵⁶ Uma das obras aludidas no romance de *Vizcaíno fingido* é o *Quijote*, que, por ser do mesmo autor, adquire um redobrado valor metateatral: “la [mujer] que sabe de memoria, / a [L]ofraso y a *Diana*, / y al *Caballero del Febo* / con *Olivante de Laura*; / la que seis veces al mes / al gran *Don Quijote* pasa, / aunque más sepa de aquesto, / o sabe poco, o no nada” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 970). Cito, a propósito desta enumeração que reúne obras de índole e qualidade tão diversas, uma observação de Baras Escolá: “Poco parece ser lo que tienen en común relatos pastoriles [...] con los caballerescos [...] como no sea su carácter de obras de entretenimiento en romance, su forma narrativa y su popularidade pese a su extensión [...]. Cervantes parece referirse a lectoras de obras voluminosas de desigual calidad” (BARAS ESCOLÁ, 2012, pp. 85-86 e 450-452, n. 121).

³⁵⁷ Sobre os diferentes canais que mediarão a projeção da matéria folclórica nos entremezes cervantinos, veja-se o capítulo III de *Cervantès dramaturge*, em particular a secção intitulada “le jeu de médiations” (CANAVAGGIO, 1977, pp. 156-164).

Quando observamos os entremezes cervantinos, a primeira constatação é a de que o vasto emaranhado polifónico aí presente decorre tanto de breves alusões, com impacto limitado na globalidade da peça, como de arquétipos mais complexos que podem enformar o argumento no seu todo. A par desse facto, constatamos que o vínculo intertextual pode ser denunciado de forma explícita ou sujeito a uma revelação enviesada, quer pela deformação do texto de partida quer pela pluralidade de fontes que surgem a montante do texto cervantino e que nele se cruzam. É importante salientar, ainda, que essa relação pode estabelecer-se com a novelística ou com a tradição folclórica, com textos impressos ou orais, com a literatura coetânea ou com a antiga. Esta variedade dialógica, que confere às peças cervantinas parte da sua riqueza, lança-as igualmente numa densa tessitura de referências literárias; e, se é verdade que detetamos amiudadas alusões cuja autoria ou proveniência são facilmente determináveis, não é menos certo que outras, menos óbvias, obrigaram a uma aturada pesquisa das suas origens. Não por acaso, Asensio, referindo-se a *Viejo celoso*, declarou certa vez que “ha sido un día de fiesta para los buscadores de fuentes”.³⁵⁸ Outro tanto poderia ser dito de peças como *Rufián viudo* ou *Retablo de las maravillas*. No entanto, mais do que suscitar o sentimento de desorientação, essa dificuldade em determinar a(s) fonte(s) deve servir para atestar a forma criativa e inovadora como o dramaturgo soube remanejar temas que lhe chegaram por vias diversas. Baras Escolá declarou, a este propósito, que “sobre todas las fuentes aducidas campea la originalidad de Cervantes en invención y estilo.”³⁵⁹ Referia-se o eminente cervantista ao último dos *Ocho entremeses*, mas a sua observação quadra, sem qualquer dificuldade, com os restantes sete.

Retablo de las maravillas é o exemplo de uma peça cuja dialogia textual reside principalmente na globalidade do trecho, embora, como veremos, este não tenha sido vertido de forma cega para o entremez. Um leitor ou um espetador da atualidade que contacte pela primeira vez com esta peça não tardará em constatar as afinidades temáticas que a aproximam de certo conto, inscrito na tradição folclórica e popularizado por Hans Christian Andersen, sob o título “As roupas novas do imperador”. O que une as duas obras não são as coordenadas espaciotemporais ou a ambientação sociocultural em que as personagens se movem, mas sim a trama. Das múltiplas analogias que é possível estabelecer entre ambos os textos, cabe destacar, pela sua flagrância, as

³⁵⁸ CERVANTES SAAVEDRA, 1970, p. 25.

³⁵⁹ BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 547.

seguintes: chegada de um grupo de intrujões a um local habitado por personagens ingénuas, que, reféns do medo e da vergonha social, serão ludibriadas com um embuste à vista de todos³⁶⁰; recurso a um elemento mágico que alegadamente só pode ser observado mediante certos atributos; comportamento crédulo e hipócrita por parte dos observadores, que não hesitarão em patentear as características exigidas, declarando-se capazes de observar o objeto inexistente; irrupção de uma voz dissonante e reveladora da verdade; desaparecimento dos impostores. As duas versões divergem no final, já que as personagens de *Retablo* se recusam a aceitar a irrupção da realidade no interior da ficção em que estão encarceradas, refreando o desfecho edificante que encontramos no conto de Andersen.

Não obstante esta divergência pontual, mas esclarecedora quanto à génese das personagens, os dois textos são claramente tributários da mesma fonte primordial. Na verdade, o arquétipo narrativo segundo o qual um pequeno grupo de burladores, servindo-se de um objeto com alegadas características maravilhosas, tira proveito da credulidade alheia aparece inscrito no folclore de vários países europeus. No entanto, Cervantes não foi o primeiro a criar uma versão ou a fixá-lo na escrita; o argumento do seu entremez parece inspirado num texto intermédio que Andersen terá conhecido igualmente. Intitulada “De lo que contesçió a un rey con los burladores que fizieron el paño”, esta pequena narrativa surge como “Exemplo XXXII” em *El conde Lucanor*³⁶¹. Trata-se de uma obra didática, composta essencialmente por *exempla* ou contos de recorte moralizante, redigida entre 1330 e 1335, pelo infante de Don Juan Manuel.³⁶² O

³⁶⁰ Não por acaso, no prólogo às *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes refere uma comédia, que não chegou até nós, intitulada *El engaño a los ojos* (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 28). Também Mateo Alemán aborda este tipo de ludíbrio, provavelmente o mais conseguido e, por essa razão, o mais danoso de entre todos: “Hay otros muchos géneros destes engaños, y en especial es uno y dañósimo el de aquellos que quieren que como por fe creamos lo que contra los ojos vemos” (ALEMÁN, 2014, p. 75).

³⁶¹ MANUEL, 2011. Tida como obra cimeira da narrativa em prosa do século XIV, o seu título completo e original é *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*.

³⁶² O “Exemplo XXXV” (“De lo que contesçió a un mancebo...”) desta mesma obra pode ter inspirado *O amansar da fera*, conhecida comédia shakespeariana. Os *Contos e histórias de proveito e exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso parecem ser, pelo menos em parte, tributários da obra de Don Juan Manuel. Sobre essa possível filiação, veja-se a edição de Cristina Nobre, em particular as páginas 29-30 (TRANCOSO, 2003).

escritor dinamarquês, que não dominava o idioma castelhano, terá conhecido o conto por via de uma tradução alemã, intitulada “So ist der Lauf der Welt”.

Marcel Bataillon constatou, por seu turno, as analogias entre *Retablo* e a história XXVII de *Till Eulenspiegel*, que teve grande difusão na Europa, no decurso dos séculos XVI-XVII. Nesse conto, o burlador executa uma pintura maravilhosa que, tal como as *figuras* do entremez cervantino, não podia ser observada por bastardos.³⁶³ Tratando-se de um texto alemão³⁶⁴, o autor argumenta que Cervantes pode ter conhecido o argumento através de uma versão francesa ou, simplesmente, ter ouvido a história quando esteve em Itália ou em África.

A despeito da versão que o dramaturgo conheceu, importa perguntar se, face a uma translação que, no essencial, preserva as coordenadas presentes na matriz folclórica, é possível que aquele tenha introduzido um indelével rasgo criativo e pessoal na sua peça, tornando-a inteiramente sua. Mais ainda: até que ponto é lícito reivindicar a autoria de um texto fundado numa transposição tão lata — e, nessa medida, tão constritiva — da matéria diegética primordial? Deve este gesto ser interpretado como invenção ou pura apropriação?

Diríamos, com Maurice Molho, que estamos perante uma “producción radicalmente cervantina”, a que não faltam “un tratamiento originalísimo” e uma “extraordinaria eficacia estética”³⁶⁵; e, no entanto, constatamos que no entremez está incoercivelmente plasmada essa herança diegética que o recobre quase por inteiro. Na verdade, *Retablo* é sobretudo o resultado concreto de uma emulação que em simultâneo soube preservar e inovar, já que, ao motivo de raiz tradicional, foi acrescentada, para além da referida singularidade do desfecho, a prática teatral dos titereiros, algumas “touches d’actualité”³⁶⁶ e, sob um olhar carregado de ironia, a obsessão pela *pureza de sangre*. Poucas peças terão conseguido mostrar-nos, com semelhante mestria, quão ténues são as diferenças entre representação dramática e social, já que tanto a ação dos titereiros como a dos *villanos* se rege pelo intuito de ludibriar e criar aparência.

³⁶³ BATAILLON, 1956.

³⁶⁴ Em *Cervantes: raízes folclóricas*, Maurice Molho dedica um extenso e precioso capítulo a *Retablo de las maravillas*. As páginas 63-66 apresentam uma tradução do embuste perpetrado por Eulenspiegel (MOLHO, 1976).

³⁶⁵ MOLHO, 1976, pp. 106-107.

³⁶⁶ *Ibidem*.

Todavía, mais do que um aproveitamento cego da fonte textual, Cervantes parece ter visto nesta sobretudo uma magnífica oportunidade criativa. Por esse motivo, percebemos no texto uma certa duplicidade discursiva que continuamente o percorre: estando inscrito no modo dramático, poderia, com pequenos ajustes, figurar numa coletânea de narrativas tradicionais; pertencendo ao folclore europeu, exibe uma ambiência rústica e vincadamente espanhola; sendo herdeiro de uma matriz que privilegia a representação, acrescenta-lhe uma teatralidade de segunda ordem; aparentando ter um propósito didático e exemplar, sujeita os espetadores a um desfecho conflitual e, nessa medida, inconclusivo. Maurice Molho sintetizou, com inegável perícia, a genialidade deste exercício que consiste em moldar e preservar a um só tempo: “Lo que el artista se apropia, integrándolo en el edificio de su creación, es *resultativamente* tan suyo como lo que ha inventado”³⁶⁷. Nessa medida, como observa Asensio, “poco importa que Cervantes se inspirase en *Till Eulenspiegel* o en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel”. “Si el paño mágico que los burladores hilan en *El conde Lucanor* únicamente era visible a los hijos legítimos, el retablo de Chanfalla era invisible a bastardos y conversos.”³⁶⁸ Esta constatação, que está longe de traduzir o desinteresse de Asensio pelas fontes, destaca dois aspetos incontornáveis: a analogia temática entre as três obras, reivindicadora de uma fonte comum, por um lado; e a principal inovação que Cervantes introduziu no seu entremez, por outro, cunhando-a como sua. É, portanto, neste balanceamento entre a matriz folclórica e a chancela cervantina que as personagens de *Retablo* se movem, convertendo este entremez numa das mais emblemáticas obras do *Siglo de Oro*.

A inegável admiração que o manco de Lepanto professava por Lope de Rueda, a quem vira representar, não ficou circunscrita à expressão nostálgica e encomiástica que encontramos no inestimável prefácio às *Ocho comedias y ocho entremeses*; esse tributo vertebrou-se também na transposição direta de um trecho ruediano para *Baños de Argel*:

[...]

Salen al teatro todos los CRISTIANOS que haya, y OSORIO entre ellos, y el SACRISTÁN, puestos los calzones que le dio DON FERNANDO.

OSORIO — Antes que más gente acuda,

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 107.

³⁶⁸ ASENSIO, 1971, pp. 108-109.

el coloquio se comience,
que es del gran Lope de Rueda,
impreso por Timoneda,
que en vejez al tiempo vence.
No pude hallar otra cosa
que poder representar
más breve, y sé que ha de dar
gusto, por ser muy curiosa
su manera de decir
en el pastoril lenguaje.

VIVANCO — ¿Hay pellicos?

OSORIO — De ropaje
humilde; y voime a vestir.

VIVANCO — ¿Quién canta?

OSORIO — Aquí el sacristán,
que tiene donaire en todo.

VIVANCO — ¿Hay loa?

OSORIO — ¡De ningún modo!

Éntrase OSORIO y el SACRISTÁN.

VIVANCO — ¡Oh, qué mendigos están!

En fin: comedia cautiva,
pobre, hambrienta y desdichada,
desnuda y atarantada.

D. LOPE — La voluntad se reciba.

[...]

Sale GUILLERMO, pastor.

[...]

GUILLERMO — “Si el recontento que trayo,
venido tan de rondón,
no me lo abraza el zurrón,
¿cuales nesgas pondré al sayo,
o qué ensanchas al jubón?
Y si, al contarle estremeño,
con un donaire risueño,
ayer me miró Costanza,

¿qué turba habrá ya o mudanza
que no le pase por sueño?
Esparcíos, las mis corderas,
por las dehesas y prados;
mordey sabrosos bocados,
no temáis las venideras
noches de nubros airados;
antes os anday esentas,
brincando de recontentas.
No os aflija el ser mordidas
de las lobas desambridas,
tragantonas, malcontentas;
y, al dar de los vellocinos,
venid simpres, no ronceras,
rumiando por las laderas,
a jornaleros vecinos,
o al corte de sus tijeras;
que el sin medida contento,
cual no abarca el pensamiento,
os libraré de lesión,
si al dar del branco vellón
barruntáis el bien que siento.
Mas, ¿quién es este cuitado
que asoma acá entellerido,
cabizbajo, atordecido,
barba y cabello erizado,
desairado y mal erguido?”³⁶⁹

De igual modo, encontramos em *Cueva de Salamanca* uma passagem que denuncia, de forma menos explícita, esta admiração pelo teatro do *batihoja*. Quando o barbeiro e o sacristão do entremez saem da *carbonera*, sob a aparência caricatural de diabos, gera-se uma situação inverosímil que a credulidade de Pancrácio permitirá ultrapassar sem dificuldade: “**CRISTINA** — ¿Y éstos, han de cenar con nosotros? **PANCRACTIO** — Sí, que los diablos no comen. **BARBERO** — Sí comen algunos,

³⁶⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 319, 321 e 324-325, vv. 2097-2116 e 2189-2223. Este excerto faria parte de um *coloquio* que se perdeu, provavelmente intitulado *Gila*, também citado por Lope de Vega, no prólogo à *Justa poética en honor de San Isidro* (1620). Note-se, a propósito do diálogo entre Vivanco e Osorio, que as obras de Rueda não possuíam loa.

pero no todos; y nosotros somos de los que comen.”³⁷⁰ Este paradoxo burlesco que enovela transcendência diabólica e appetite voraz foi inspirado em *Carátula*, tendo sido transposto para o desfecho do texto cervantino, pelo que a sua abrangência é moderada. Nesse segundo *paso* ruediano, Alameda, um *simple*, encontra uma máscara que mostra de pronto a Salzedo, seu amo. Este convence-o de que se trata de um rosto de um “santero que dessollaron los ladrones la cara por roballo”³⁷¹. Aterrado com a possibilidade de vir a ser acusado pelo crime, Alameda converte-se em *santero*³⁷², por conselho de Salzedo. Ocultando-se sob um lençol, este faz-se passar pelo fantasma do defunto, mas quando pede que o seu corpo seja depositado no cemitério, Alameda, aterrado, tenta fugir, sendo perseguido pela suposta aparição. É nos momentos finais do *paso* que surge o tema, que terá servido de inspiração a Cervantes, da ingestão alimentar no *post mortem*:

ALAMEDA — ¿Pues qué quiere agora, señor, su merced Diego Sánchez?

SALZEDO — ¿Dónde están las notomías de los muertos?

ALAMEDA — (A las sepulturas me embía.) ¿Y comen allá, señor Diego Sánchez?

SALZEDO — Sí, ¿por qué lo dices?

ALAMEDA — ¿Y qué comen?

SALZEDO — Lechugas cozidas y raíces de malvas.

ALAMEDA — ¡Vellaco manjar es esse por cierto! ¡Qué de purgados deve de haver allá! [...] ³⁷³

Uma vez mais, Cervantes soube preservar e remanejar a matéria ficcional alheia, em função do contexto da sua obra. Se em *Carátula*, o tema gastronómico serve a Alameda como escusa para não entrar no mundo dos defuntos, em *Cueva de Salamanca* permitirá aos diabos movimentarem-se livremente no mundo dos vivos e, nessa medida, conferirem total eficácia e sentido burlesco ao plano improvisado pelo estudante. Mas esta reconfiguração do excerto ruediano, cujo impacto é moderado no entremez cervantino, vale também como celebração de um modelo dramático antigo, que

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 1001.

³⁷¹ RUEDA, 2005, p. 124.

³⁷² Já no papel de *santero*, Alameda começa a pedir “para la lámpara del azeite”. Asensio fez notar que esta expressão surge igualmente em *Guarda cuidadosa*, dita por “*un MOZO con su caja y ropa verde, como estos que piden limosna para alguna imagen*” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 939). Esta parece ser, pois, mais uma forma de inegável tributo ao teatro de Rueda.

³⁷³ RUEDA, 2005, pp. 132-133.

Cervantes encareceu no conhecido prefácio de *Ocho comedias y ocho entremeses*, fraguado na excentricidade comportamental, na simplicidade dos recursos cómicos — por vezes tendentes ao absurdo e ao grotesco —, na estridência da expressão dialogal ou no caráter rudimentar do enredo.

Se observarmos os *Ocho entremeses* na sua globalidade, verificamos que a maioria das referências textuais tem, ao contrário dos dois exemplos apresentados uma abrangência limitada. A peça onde encontramos mais alusões deste tipo é, sem dúvida, *Rufián viudo*:

El lenguaje dialógico de ese entremés es abarcador y las referencias a otras creaciones literarias son múltiples: las jácaras de Quevedo sobre el rufián Escarramán; las *Églogas* de Garcilaso; las alusiones mitológicas y los cultismos de la poesía de Góngora; la tragedia senequista; y varios textos suyos, entre ellos *Rinconete y Cortadillo*, *La Numancia* y *La Galatea*.

Estas observaciones sobre la calidad polifónica de *El rufián* se pueden extender, hasta cierto punto, a la mayoría de los entremeses cervantinos, aunque no se distinguan todos por su mismo grado de literaridad.³⁷⁴

No início do entremez, quando Vademécum vai buscar as armas, Trampagos fica sozinho por breves momentos, encetando um solilóquio, alusivo à sua *tributaria*, que termina deste modo: “¡Miseria humana! ¿Quién de ti confía? / Ayer fui Periconas, hoy tierra fría, / como dijo un poeta celeberrimo.”³⁷⁵ A última frase é uma clara deformação de versos alheios, que vários editores³⁷⁶ identificam como pertencentes a um romance de don Rodrigo:

—Ayer era rey de España, — hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos, — hoy ninguno poseía;
ayer tenía criados — y gente que me servía,
hoy no tengo una almena — que pueda decir que es mía.
¡Desdichada fue la hora, — desdichado fue aquel día
en que nascí y heredé — la tan grande señoría
pues lo había de perder — todo junto y en un día!
¡Oh muerte!, ¿por qué no vienes — y llevas esta alma mía

³⁷⁴ CERVANTES SAAVEDRA, 2009b, pp. 55-56.

³⁷⁵ *Idem*, vol. III, 1995, p. 898, vv. 9-24.

³⁷⁶ A edição de Sevilla Arroyo e Rey Hazas também segue esta interpretação.

de aqueste cuerpo mezquino, — pues se te agradecería?³⁷⁷

Esta tese parece legitimada pela ulterior inserção de alguns versos deste romance no capítulo XXVI da segunda parte do *Quijote*, onde é descrita “la graciosa aventura del titerero”:

—¡Vivan en hora buena —dijo a esta sazón con voz enfermiza maese Pedro—, y muera yo, pues soy tan desdichado que puedo decir con el rey don Rodrigo:

Ayer fui señor de España...
y hoy no tengo una almena
que pueda decir que es mía!³⁷⁸

No entanto, se confrontarmos uma vez mais as palavras de Trampagos e o romance de don Rodrigo, constatamos que as analogias são na verdade escassas, já que se resumem a uma construção de tipo binário, polarizada entre *ayer* e *hoy*. Podemos, é certo, acrescentar-lhe uma vaga semelhança fónica entre *fría* e *villa*, mas tanto o ritmo como o metro distanciam os dois textos.

De acordo com Zimic³⁷⁹, os dois versos proferidos por Trampagos fazem eco da “Égloga primera” de Garcilaso, quando o sujeito poético recorda os tempos harmoniosos em que Elisa (Isabel Freire), dama portuguesa que integrou o séquito de dona Isabel de Portugal (por ocasião do matrimónio com Carlos V do Sacro Império Romano-Germânico, Carlos I de Espanha), ainda era viva:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma doquier que ellos se volvían?
¿Dó está la blanca mano delicada.
llena de vencimientos y despojos
que de mí mis sentidos le ofrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio el oro,
como a menor tesoro,

³⁷⁷ DÍAZ ROIG, 2012, p. 149, vv. 22-30.

³⁷⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, p. 768.

³⁷⁹ ZIMIC, 1981, pp. 141-142.

¿adónde están? ¿Adónde el blando pecho?
¿Dó la coluna que el dorado techo
con presunción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya se encierra,
por desventura mía,
en la fría, desierta y dura tierra.³⁸⁰

Com efeito, a forma como Trampagos caracteriza o seu *anjo* putrefacto parece corresponder à desvirtuação lírica deste trecho de Garcilaso, designadamente quando aquele alude aos cabelos de Periconna (“vuelos de plata en oro”) e à sua cor (“blancas y hermosas carnes”)³⁸¹. Dir-se-ia, por outro lado, que também são aqui subvertidos alguns versos da “Octava a la muerte del Serenísimo Príncipe Don Carlos” (filho de Filipe II), habitualmente atribuída a Francisco de Aldana³⁸²: “¡Oh, suerte humana!, ¿quién de ti confía? / ¡Ayer fui Carlos de Austria, hoy tierra fría!”

Os três casos apresentados possuem um carácter exemplar porque abrangem cada um dos entremezes de forma distinta: a transposição quase integral da matéria folclórica, em *Retablo de las maravillas*; moderada na sequência burlesca sobre gastronomia no além, em *Cueva de Salamanca*; restrita na subversão poética de Trampagos, em *Rufián viudo*. Mas o valor paradigmático destes excertos prende-se também com o facto de os mesmos serem funcionalmente distintos, tendo em conta que no primeiro caso, a transposição configura uma alegoria; no segundo, uma adaptação; e no terceiro, uma paródia. Se a estes três modelos adicionarmos a citação³⁸³, obteremos precisamente os “four types of direct, conscious literary references that are

³⁸⁰ VEGA, 2014, p. 44, vv. 267-281.

³⁸¹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 900, 902, vv. 60, 103. A descrição da ninfa será retomada mais adiante.

³⁸² Veja-se o artigo “Una nota a *El rufián viudo*”, de Laura Fernández García (2001). De acordo com a autora, o poema deve ser atribuído a Damasio de Frías.

³⁸³ Existem alguns exemplos de citação exata, como o verso “que acuden las moscovitas al reclamo”, de *Rufián viudo* (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 902, v. 123), que é tomado de *La vida del pícaro*, de Pedro Liñán. Em certos casos, porém, a citação parece ter um fim paródico. Assim acontece, por exemplo, em *Guarda cuidadosa*, quando o soldado alude às “tan dulces prendas, por mi mal halladas” (*ibidem*, p. 943), recordando o primeiro verso do soneto X de Garcilaso de la Vega: “Oh dulces prendas por mi mal halladas” (VEGA, 2014, p. 185).

metadramatic”. Acresce dizer que “these types sometime overlap with one other, or with other forms of metadrama”³⁸⁴.

Se a influência constitui efetivamente uma angústia para a maioria dos escritores, como era defendido por Bloom³⁸⁵, Cervantes não parece ter sido a principal vítima desse fenómeno. Com efeito, os exemplos acima descritos são reveladores do hábil tratamento conferido à matéria que o dramaturgo soube colher no folclore como na literatura autoral, na prosa como na poesia, nas letras antigas como nas contemporâneas. Face a este largo espectro intertextual, o único parâmetro capaz de conglobar as diferentes vozes que perpassam os *Entremeses* é a mestria evidenciada pelo dramaturgo quanto à *apropriação* — retomo as palavras de Molho — de textos alheios, entendidos geralmente como uma clara oportunidade de *invenção*. Essa marca própria — que não estiliza o texto de partida até à retorção absoluta, mas também não o decalca mecanicamente — é a que explica as amiudadas dificuldades com que nos deparamos sempre que pretendemos topografar a ampla relação dialógica estabelecida pelos *Ocho entremeses*.

4.2. Reflexões ou digressões acerca da arte dramática/teatral

No contexto das *Ocho comedias y ocho entremeses*, a principal reflexão que encontramos acerca da arte teatral encontra-se no “Prólogo al lector” e, por extensão, na “Dedicatória al Conde Lemos”. O valor do prólogo advém tanto das considerações sobre o teatro espanhol (entendido do ponto de vista literário e performativo) como das recordações³⁸⁶ que, na qualidade de espetador, o dramaturgo guarda de práticas teatrais mais antigas. Dividido entre a subjetividade crítica e a memória histórico-literária (por vezes nostálgica), este prólogo é também um precioso contributo para a recomposição da sempre sinuosa preceptiva dramática cervantina, fazendo parte de um ideário mais abrangente e disperso, repartido por várias obras e vozes. É assim que, sob a forma de paralelismo, Cervantes nos leva a percorrer um itinerário que é tanto o seu como o da dramaturgia espanhola. Mas o texto vai mais longe, pois permite-nos observar cada um dos trajetos a partir do outro, como se, situados na extremidade de uma varanda curvilínea, pudéssemos admirar o lado frontal e, em seguida, nos fosse dada

³⁸⁴ HORNBY, *op. cit.*, p. 90.

³⁸⁵ BLOOM, 1973.

³⁸⁶ Cervantes teria 68 anos quando redigiu este prólogo.

oportunidade de realizar o exercício inverso, numa progressão que deve tanto à alternância como à reciprocidade.

Usando uma figura semelhante à que encontramos na já referida *Adjunta al Parnaso*, Cervantes retrocede aos tempos de “muchacho”³⁸⁷, quando vira “representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento”³⁸⁸, mas nunca perde de vista o presente. O desenvolvimento prologal fica, por conseguinte, polarizado entre “el tiempo de este célebre español”³⁸⁹ (Rueda, o “batihoja”) e o “sublime punto” da elaboração cénica coetânea, composta de artifícios diversos como “tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas”, cujo dramaturgo de referência é, sem dúvida, “el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega”.³⁹⁰ Não obstante alguns desvios prolépticos, o roteiro cronológico estabelecido entre estes dois marcos temporais revela-se sequencial, tanto no que respeita ao desenvolvimento da arte teatral como à produção dramática do próprio autor. Todavia, a informação enquadrada neste último domínio é por vezes elíptica, o que, a espaços, torna difícil ancorá-la ao percurso do próprio teatro espanhol.

Desse primeiro tempo é-nos é dada uma imagem singela, conquanto inexata³⁹¹, dos géneros que formavam o espetáculo teatral:

Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope [de Rueda] con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.³⁹²

Também a prática cénica era pautada pela simplicidade e escassez de recursos: “[...] todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se

³⁸⁷ É perfeitamente plausível o facto de Cervantes (nascido em 1547) ter visto uma ou várias atuações de Rueda, já que este morreu em 1565.

³⁸⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 23.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 24.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 26.

³⁹¹ A obra de Rueda não pode ser reduzida a “coloquios, como églogas”. Esta expressão aplicar-se-ia mais facilmente à obra de Juan del Encina ou de Lucas Fernández.

³⁹² *Ibidem*, p. 24. Em *Arte nuevo*, Lope de Vega também alude a este hábito que consistia em intercalar formas dramáticas breves nas jornadas da *comedia*. Este assunto será retomado mais adiante (cf. secção 5.2. — Teatro dentro do teatro).

cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos.”³⁹³ Esta modéstia de meios, em cuja descrição podemos discernir algum sentido apologético, surge em clara oposição à pletera de efeitos que o dramaturgo rejeita implicitamente:

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.³⁹⁴

Após uma enumeração das alterações introduzidas por Navarro³⁹⁵, Cervantes sai da sua “llaneza”, já referida nas primeiras linhas como “acostumbrada modestia”³⁹⁶, e descreve o seu contributo no contexto do teatro espanhol do século XVI, reclamando, todavia, a paternidade de algumas inovações que, consabidamente, não lhe podem ser adjudicadas.³⁹⁷ É no interior deste momento autobiográfico que ocorre uma primeira

³⁹³ *Ibidem.*

³⁹⁴ *Ibidem.*

³⁹⁵ Cervantes refere-se, provavelmente, a Pedro Navarro, mencionado em *Viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando. Maurice Molho chama a atenção para a forma irónica como Cervantes alude a este dramaturgo: “El momento primero es el de aquel ‘Nabarro, natural de Toledo’ que, al salir de la edad de oro, instituye el teatro de la mentira, como podía esperarse de un hombre en que todo era mentira, empezando por su mismo nombre, pues por fuerza un ‘natural de Toledo’ no puede ser *navarro*, sino toledano.” No entanto, o autor de *Raíces folklóricas* parece levar a sua interpretação demasiado longe, ao diabolizar Navarro, que apelida de “maléfico”, uma vez que — alega Molho — este resgatou o teatro da mítica época ruediana para o lançar na “difícil edad de hierro” (MOLHO, 1976, pp. 113-114).

³⁹⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 25 e 23.

³⁹⁷ As inovações que Cervantes reclama são de facto questionáveis, em particular neste trecho: “[...] me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro” (*ibidem*, p. 25). Com efeito, esta alteração já fora reivindicada por outros. É necessário ter presente que, no momento em que Cervantes dá início à sua obra dramática, as comédias já apresentavam habitualmente quatro jornadas (e não cinco). Por outro lado, as duas peças extensas que nos chegaram dessa primeira fase (*Trato de Argel* e *Numancia*), redigidas nos primeiros anos da década de 80 do século XVI, apresentam quatro ou mais jornadas (dependendo da versão). O facto de Cervantes se autoatribuir as *figuras morales* não é menos problemático, uma vez que este recurso já se observara, mais

elipse (“tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias”)³⁹⁸, deslocando o ponto focal para os dramaturgos que, no decurso do século XVI e nos primeiros anos do século XVII, tiveram um papel determinante na evolução da arte teatral, com particular relevo para o Fénix:

[...] entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, no han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo.³⁹⁹

O tom encomiástico que perpassa as referências ao irrefutável sucesso de Lope, bem como aos que, seguindo de perto o seu modelo, o ajudaram “a llevar esta gran máquina”⁴⁰⁰, não logra encobrir a amargura, por vezes tingida de ironia, de quem, ao contrário daquele, era autor de comédias e entremezes “nunca representados”.

É então que observamos uma nova incursão no domínio autobiográfico, desta vez para nos dar conta do regresso à sua “antigua ociosidad”, seguida da constatação de que os tempos haviam mudado irrevogavelmente, produzindo um desfasamento entre a produção dramática do próprio autor e o gosto em voga:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio.⁴⁰¹

do que uma vez, na obra de outros autores como Sánchez de Badajoz, Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués ou Argensola, só para citar alguns.

³⁹⁸ O autor refere-se talvez ao penoso trabalho que o ocupou durante cerca de oito anos, na Andaluzia, enquanto “comisario real de abastos” para a Armada Invencível, a partir de 1587.

³⁹⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 26. A propósito desta passagem, Jorge García López faz notar, com inteira razão, que Cervantes “dejó las tablas *antes* del triunfo de Lope y por tanto que no fue esa la causa” (GARCÍA LÓPEZ, 2015, p. 124).

⁴⁰⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 27.

⁴⁰¹ *Ibidem*. São óbvias as semelhanças deste trecho com uma conhecida passagem da *Adjunta al Parnaso*:

A tácita noção de fracasso comercial e literário, enquanto dramaturgo, parece agora corporizar-se no desdém que certo “autor de título”⁴⁰² lhe manifestou, levando o autor de *Persiles* a fazer-nos a confiança seguinte:

En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos.”⁴⁰³

Neste curto texto que antecede as *Ocho comedias y ocho entremeses*, nem a censura aos cultores da *comedia nueva* nem a defesa da própria produção dramática são feitas de forma expressa pelo dramaturgo. O seu sentido deve ser procurado sobretudo nesse movimento digressivo que nos transporta alternadamente às duas extremidades desse longo belveder em “U”, permitindo-nos acompanhar as reflexões do autor, quer este utilize um registo autobiográfico — e por vezes confessional —, quer lance um olhar (não desapaixonado) sobre a arte teatral, opondo o despojamento das práticas de Rueda ao *efectismo* e às *necedades* que toldavam a produção dramática e cénica do seu tempo. É, pois, com um aparente desdém que Cervantes refere que vendeu as suas peças “al tal librero [...] sin tener cuenta con dimes ni directes de recitantes.”, solicitando ao

“—¿Y vuesa merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

—Sí —dije yo—, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza [...]

PANCRACIO — ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

MIGUEL — Seis tengo, con otros seis entremeses.

PANCRACIO — Pues, ¿por qué no se representan?

MIGUEL — Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos.

PANCRACIO — No deben de saber que vuesa merced las tiene.

MIGUEL — Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1350).

⁴⁰² Responsável por uma companhia teatral que possuía “privilegio real”.

⁴⁰³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 27-28.

leitor que, acaso encontre o “maldiciente autor”, lhe diga “que se emiende”, uma vez que as comédias cervantinas “no tienen necedades patentes y descubiertas”.⁴⁰⁴

A noção de fracasso e o lastro irónico que surgem de forma latente no prólogo transvasam para a dedicatória ao Conde de Lemos⁴⁰⁵, onde Cervantes declara que a edição das *Ocho comedias y ocho entremeses* é produto do seu “corto ingenio”. Ao modesto conjunto dos dezasseis textos, “que no van manoseados ni han salido al teatro”, opõe, com algum sarcasmo, as “obras grandes y de graves autores” de que “los farsantes [...] se ocupan [...], puesto que tal vez se engañan.”⁴⁰⁶

4.3. Referência ao cânone estético-dramático

Cervantes era um autor atento à produção dramática da sua época. A menor influência que os *pasos* de Rueda exerceram nos seus contemporâneos, o declínio do entremez em prosa e dos modelos dramáticos italianos, as situações insólitas (pautadas pelo absurdo e pelo erotismo) reclamadas pelo público e, sobretudo, a imposição da comédia lopesca decerto não lhe foram alheias. Se essa consciência é insuficiente para percecionarmos o conjunto da obra dramática cervantina como um teatro meramente reativo, existem razões para acreditarmos que algumas passagens constituem uma resposta de tipo estético-dramático ao cânone vigente. Esta questão está, no entanto, longe de ser linear.

O problema agudiza-se se pensarmos que, com alguma probabilidade, os *Ocho entremeses* — senão todos, pelo menos alguns — terão sido remanejados antes da sua edição. Mas aqui surge uma nova dificuldade: quais? Não é difícil acreditar, por exemplo, que *Rufián viudo* e *Elección de los alcaldes de Daganzo* tenham sido reescritos em verso, visando adequá-los ao gosto do público. A ser assim, devemos perguntar-nos porque é que esse processo de revisão, supostamente consumado antes da edição de *Ocho comedias y ocho entremeses*, não incluiu, por exemplo, a referência temporal que encontramos em *Guarda cuidadosa*. Com efeito, a cédula em que está exarado o compromisso matrimonial firmado pelo *sotasacristán* ostenta a data de “seis

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁰⁵ Tratava-se de Pedro Fernández Ruiz de Castro y Osorio (1576-1622), sétimo conde de Lemos e vice-rei de Nápoles (1610-1616). Cervantes dedicou-lhe igualmente a segunda parte do *Quijote*, as *Novelas ejemplares* e *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

⁴⁰⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 29. *Puesto que*: ‘ainda que’.

de mayo deste presente año de mil y seiscientos y once”⁴⁰⁷ — e não 1614 ou, até, 1615, que seriam as opções mais óbvias após um trabalho de revisão textual realizado pouco antes de setembro de 1615.⁴⁰⁸ Por outro lado, não o esqueçamos, a variedade de temas e de fontes que inspiraram o polimorfismo do teatro breve cervantino não permite comprimi-lo na uniformidade reativa que tentadoramente possamos querer endossar-lhe.

Contudo, estes escolhos não devem isentar-nos de identificar passagens em que a obra e o nome de Lope, enquanto centros gravitacionais do cânone, são o escopo da sátira cervantina, como acontece em *Guarda cuidadosa*. Neste entremez, um soldado, cuja miséria material só é comparável à da poesia que produz,⁴⁰⁹ percorre a rua de uma *fregona* por quem está apaixonado, impedindo que qualquer homem se aproxime da jovem. Os versos que dirige à sua amada, impregnados de arrebatamento passional e de lugares-comuns, assim como a sua postura de guardião não são bem acolhidos por Cristina, que repudiará a sua presença (“¡Jesús, y qué enfadoso animal! ¿Qué quieres en esta calle y en esta puerta?”)⁴¹⁰, optando, no final, pelo sacristão, que elege como marido,⁴¹¹ sob o olhar arbitral do seu amo.⁴¹² A metáfora usada pelo soldado mostra, todavia, que a atitude rebarbativa da *fregona* não é suficiente para o demover: “Encubrióse y púsose mi sol detrás de las nubes.”⁴¹³ Nesta resposta, é facilmente detetável a expressão paródica de um modelo discursivo conotado com o *galán*, figura

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 949.

⁴⁰⁸ Lê-se na “Suma de la tasa”: “Su data en Madrid, a ventidós días del mes de setiembre de mil y seiscientos y quince años, ante Hernando de Vallejo, escribano de Cámara” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 21).

⁴⁰⁹ Em *Juez de los divorcios*, o marido de Guiomar também é soldado poeta, sendo apresentado pela esposa como um inútil.

⁴¹⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 941.

⁴¹¹ Cotarelo Valledor falava já da preferência que “las mozas de servicio, criadas, fregatrices y demás bellezas de cocina” nutriam pela “grey sacristanesca”, em desfavor de outros grupos, como o dos soldados (COTARELO VALLEDOR, 1915, p. 637).

⁴¹² Asensio viu no *bruscello*, forma tradicional do teatro toscano, o antecedente desta situação em que dois pretendentes, mediados pela autoridade moral de uma terceira personagem, rivalizam pela mão de uma jovem (ASENSIO, 1971, pp. 106-107). Sobre este assunto, veja-se também *Fuentes literarias cervantinas* (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1973, pp. 100-101) e *Cervantès dramaturge* (CANAVAGGIO, 1977, pp. 150-151).

⁴¹³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 941.

habitual da *comedia*. Na sequência desta tirada, entra em cena um sapateiro, imediatamente interpelado pelo soldado, que traz consigo “unas chinelas pequeñas, nuevas, en la mano”, encomendadas por Cristina. Desejando poder oferecê-las, o soldado propõe que o sapateiro lhas fie em troca de alguns bens pessoais que resgataria daí a dois dias, mas a sua condição de pelintra não lhe permite oferecer mais que um vulgar *mondadientes*, que o artesão tacha de “biznaga, que apenas vale dos maravedís”⁴¹⁴. É então que, de forma improvisada, o soldado glosa um verso, não pouco ridículo, inspirado pelo decurso da conversa:

SOLDADO — Más escaso soy yo, chinelas de mis entrañas, pues no tengo seis reales para pagaros; ¡chinelas de mis entrañas! Escuche vuesa merced, señor zapatero, que quiero glosar aquí de repente este verso, que me ha salido medido:

Chinelas de mis entrañas.

ZAPATERO — ¿Es poeta vuesa merced?

SOLDADO — Famoso, y agora lo verá; estéme atento.

Chinelas de mis entrañas.

GLOSA

Es Amor tan gran tirano,
que, olvidado de la fe
que le guardo siempre en vano,
hoy, con la funda de un pie,
da a mi esperanza de mano.
Éstas son vuestras hazañas,
fundas pequeñas y hurañas;
que ya mi alma imagina
que sois, por ser de Cristina,
*chinelas de mis entrañas.*⁴¹⁵

A teia derrisória que versos de tão mau calibre entretecem em torno do soldado não deixam dúvidas quanto às suas qualidades criativas. Mas o comentário do sapateiro vem acrescentar, ao sentido burlesco que ressuma da composição, uma forte dose de sarcasmo direcionada a Lope: “A mí poco se me entiende de trovas; pero éstas me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 942.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 943.

parecen buenas.”⁴¹⁶ A expressão “o parecen”, intercalada no final, subverte o aparente elogio que percorre o resto da frase, traduzindo uma ideia óbvia: o verso de Lope, bastante apreciado pelo vulgo, aparentava ser melhor do que era na verdade. Correas esclarece, no seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, que a expressão “es de Lope” servia “para decir que una cosa es buena. Lo dice el vulgo por las comedias de Lope de Vega, cuyo verso es más llano y fácil que de otros”.⁴¹⁷

Márquez Villanueva já fizera notar que, através deste comentário, provavelmente “Cervantes apuntara [...] a la manera como las comedias de Lope fuerzan a menudo la circunstancia dramática para introducir fragmentos líricos más o menos traídos por los cabellos.”⁴¹⁸ É possível que a glosa constituísse uma alusão burlesca a um *romance* inserto no ato inaugural de *La Dorotea*, de Lope de Vega, cujo primeiro verso refere “Unas doradas chinelas”. A mesma obra põe em relevo a “veneración fetichista”⁴¹⁹ de don Fernando por uma *zapatilla* de Dorotea. Se assim for, Cervantes poderá ter conhecido uma versão primitiva de tal *romance*, que terá sido acrescentado tardiamente à obra. Não o sabemos. Em todo o caso, as chinelas referidas em *Guarda cuidadosa* parecem inocular um terrível veneno na aclamada, e raramente questionada, produção poético-dramática de Lope.

Em *Retablo de las maravillas*, a referência ao cânone estético-dramático e às modas literárias é mais explícita. Quando Juan Castrado se desloca a sua casa, para mostrar a Chanfalla o espaço onde este poderá apresentar o *retablo*, o governador entabula um diálogo com Chirinos, acerca dos poetas. É importante esclarecer que, neste contexto, o vocábulo *poeta* designa os criadores literários de um modo genérico, mas em particular, como se depreende da progressão conversacional, os autores de *comedias*: “Señora autora, ¿qué poetas se usan ahora en la Corte de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos?”⁴²⁰ Convém notar que este, como os restantes entremezes, transmite uma imagem profundamente depreciativa dos poetas e, em

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ CORREAS, 2000, p. 142.

⁴¹⁸ MÁRQUEZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 106.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁴²⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 978. *De fama y rumbo*: mais em voga.

particular, da má poesia. Este arquétipo negativo é reforçado quando Chirinos revela a Chanfalla que o licenciado Gomecillos⁴²¹, além de governador, se dedica às letras:

CHIRINOS — Pues doite por aviso, Chanfalla, que el Gobernador es poeta.

CHANFALLA — ¿Poeta? ¡Cuerpo del mundo! Pues dale por engañado, porque todos los de humor semejante son hechos a la mazacona; gente descuidada, crédula y no nada maliciosa.⁴²²

Efetivamente, o governador manifesta gosto pela escrita dramática, tendo produzido um número não despreciando de *comedias*: “Porque yo tengo mis puntas y collar de poeta, y pícome de la farándula y carátula. Veinte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se veen las unas a las otras; y estoy aguardando coyuntura para ir a la Corte y enriquecer con ellas media docena de autores.”⁴²³ A questão que coloca a Chirinos (“¿qué poetas se usan ahora en la Corte [...]?”) é sobremaneira relevante porque traduz a consciência de que, por um lado, existe uma moda dramática, que, como qualquer outra, está ancorada a um *nunc*, sendo necessariamente cambiante; e, por outro, que a irradiação dos modelos dramáticos, em particular da *comedia*, se processa a partir de um centro difusor, que neste caso é a corte. Todavia, como veremos, o caráter reflexivo da obra e as menções ao cânone teatral transcendem claramente o caráter pontual destas considerações.

Entendido na sua globalidade, este entremez parece representar uma ampla e mordaz reflexão sobre o teatro do seu tempo, não obstante as dúvidas atinentes à data de composição do mesmo. Se entendermos que, no encontro com os *villanos*, Chanfalla se reporta à escassez de *autores* ocorrida em 1608 ou 1610 e que, além disso, o governador, ao mencionar o *Diluvio de Sevilla*, tem em mente as cheias ocorridas no ano de 1603 ou 1608 (e não as de 1595 ou de 1597), não será difícil aceitar que *Retablo de las maravillas* constitui uma resposta desarmônica e burlesca à visão idealista do

⁴²¹ A substituição de Gómez por Gomecillos acentua a mediocridade do governador enquanto criador poético. Molho considera, de modo mais genérico, que “como Juan Castrado y Pedro Capacho, se trata de un hombre efectivamente disminuido”, observando que o licenciado “no es casado ni tiene hijos” (MOLHO, *op. cit.*, p. 180).

⁴²² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 979. *A la mazacona*: ‘ao deus-dará’, ‘sem cuidado’.

⁴²³ *Ibidem*, p. 978. *Tengo mis puntas y collar de poeta*: ‘tenho uma certa inclinação para a poesia’; *pícome de la farándula y carátula*: ‘sou um apreciador de teatro’; *que se veen las unas a las otras*: ‘escritas de seguida’, ‘umas após as outras’; *autores*: ‘empresários teatrais’.

mundo rural, estribada no lema do “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, proporcionada pelas *comedias* que Lope editou no início do século XVII, em particular *Fuente Ovejuna* e *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. O problema, como facilmente se depreende, reside na sempre controversa cronologia das peças cervantinas, que neste caso se cruza com a não menos complexa datação das *comedias* lopescas.

É provável que, no intuito de verter alguma atualidade sobre o seu teatro breve, Cervantes tenha remanejado certas obras antes da sua publicação (1615), criando assim um desfasamento entre a data de redação original e as referências sócio-históricas acrescentadas, que, embora válidas enquanto *terminus ante/post quem*,⁴²⁴ não vinculam necessariamente a elaboração de cada entremez a esses mesmos acontecimentos. Por outro lado, o facto de *Retablo* estar escrito em prosa⁴²⁵ não é suficiente, por si só, para que recuemos a data da sua composição, mas também não exclui definitivamente a hipótese de que essa redação tenha ocorrido ainda no decurso do século XVI ou nos primeiros anos do século seguinte.⁴²⁶

Apesar destas incertezas, a peça tem sido interpretada por alguns estudiosos⁴²⁷ como uma resposta a Lope de Vega. Para Gerli⁴²⁸, por exemplo, *Retablo* reflete a

⁴²⁴ Em *Viejo celoso*, o *doblón* entregue a Hortigosa, mencionado em seguida na sua equivalência em *reales*, é um bom exemplo deste princípio, tal como observa Baras Escolá: “Puesto que estas dos docenas de reales deben ser equivalentes al doblón que Cañizares ha dado a Hortigosa, aqui disponemos de una clave de primer orden para datar el entremés antes de noviembre de 1609, cuando se alteró este valor” (in CERVANTES SAAVEDRA, 2012, p. 130, n. 100). O investigador acrescenta vasta informação sobre este assunto nas páginas 575-576 da mesma edição.

⁴²⁵ Citando *Arte nuevo*, Agustín de la Granja aborda esta questão de um modo bastante esclarecedor: “El debate entre la representación en verso incipiente y en prosa agonizante puede fijarse hacia 1584 (cuando el primer *Ganassa* [empresário e comediante *dell'arte*] se retira a Italia) o poco después. La victoria final del verso es manifiesta en los últimos años del siglo XVI, lo que no impide que hasta el año 1602 (fecha en que Simón Aguado copia *El Platillo*) se sigan representando en España, según la tradición impuesta por Lope de Rueda, ‘comedias de prosa tan vulgares / que introduce[n] mecánicos oficios / y el amor de una hija de un herrero’ (es decir, acciones entre ‘plebeya gente’)” (GRANJA, 1998, p. 262).

⁴²⁶ De forma não pouco arriscada, Agustín de la Granja recua a elaboração do entremez ao ano de 1587.

⁴²⁷ Baras Escolá aponta outros autores que veem no entremez cervantino uma sátira a peças lopescas ou uma rejeição dos princípios enunciados em *Arte nuevo* (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 464). Neste contexto, importa destacar igualmente as palavras de Spadaccini: “Es decir, en el *Retablo* se enfoca el tema rural desde una óptica burlesca y el blanco de la burla es precisamente ese representante de la

oposição resoluto de Cervantes face a algumas teorias e práticas teatrais prevalentes à época. Assim entendido, o entremez constitui um instrumento crítico que visa tanto a poética lopesca, nos moldes em que foi plasmada em *Arte nuevo*, como o repertório contemporâneo, “dominated almost exclusively by honor plays in the guise of the so-called *comedias de labradores*”⁴²⁹. Atento à realidade do seu tempo, Cervantes não terá ficado indiferente à súbita popularidade que o tema *villanesco* alcançou na sua época e ao fascínio que exercia sobre as massas.

El tipo del rústico cambia bruscamente de signo hacia fines del reinado de Felipe II y temas hasta entonces ridículos, como el del linaje o el de la dote campesina, adquieren de pronto un tratamiento de la más alta dignidad. El término *villano* empieza a ser pronunciado con solemne respeto y el fermento más activo de esta transformación por más de un concepto dramática se llama, desde luego, Lope de Vega.

En el siglo XVII conoce la figura del rústico alturas de apoteosis bajo los nombres de Peribáñez, García del Castañar, Pedro Crespo, o en glorificaciones colectivas como *Fuenteovejuna*. El rústico encarna entonces el más alto ideal humano, lindante con el héroe bélico y con el santo, como el más puro depositario del honor, de la entereza y virtudes ancestrales que se suponen místicamente aparejadas con su absoluta limpieza de sangre.⁴³⁰

clase minoritaria del labrador rico que en la comedia se introduce en el régimen del privilegio. Como ejemplo permítaseme aludir brevemente a una pieza muy conocida de Lope —*Peribáñez o [sic] el Comendador de Ocaña* (¿1610?)— que parece ser poco anterior al *Retablo* y hacia la cual se dirige, probablemente, la mirada crítica cervantina” (SPADACCINI, 2009, p. 60). Os autores de *El teatro de Miguel de Cervantes* levam esta interpretação ainda mais longe, individualizando o valor paródico das diferentes *figuras* que compõem o espetáculo: “[...] simbolizan otros tantos rasgos del modelo de la *comedia nueva* que Cervantes rechazava: la entrada del ‘Valentísimo Sansón’ en el templo representa el gusto por las historias de acción con gran alarde de tramoyas y efectos especiales; el toro de Salamanca se hace eco del uso de animales en las tablas; mediante los ratones y la vanidad con el agua rejuvenecedora del Jordán se ridiculizan las reacciones infantiles de los espectadores, sobre todo femeninos; mientras que las ‘dos docenas de leones rampantes e de osos colmeneros’ remiten al repertorio de batallas y otros ruidos de la escena, y el baile final de Herodías significa el erotismo de danzas que gustaban tanto al público como molestaban a los moralistas” (GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ *op. cit.*, p. 98).

⁴²⁸ GERLI, 1995.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 96.

⁴³⁰ MÁRQUEZ VILLANUEVA, *op. cit.*, pp. 81-82.

Investido de uma função reflexiva e crítica, *Retablo de las maravillas* constitui, para Gerli, uma glosa às próprias normas do teatro coetâneo. Ao redigir esta peça, o dramaturgo desferiu um poderoso ataque contra a lógica do teatro comercial (ou até mercenário) e os gostos do vulgo:

El retablo was doubtless originally destined to function in this way and to reflect critically, and probably to subvert, any *comedia*, but especially a *comedia de villanos*, which might circumscribe it. It is, thus, not a self-begotten work, but one that, in typical Cervantine fashion, at once emulates, revises, speaks to, rewrites, and transforms a model.⁴³¹

De acordo com o mesmo autor, a cena inicial de *Retablo* deve ser lida como crítica à proliferação de artifícios cénicos que, revelando-se tão espetaculares como supérfluos, acabaram por subjugar a prática teatral espanhola. Os rústicos que surgem logo em seguida constituiriam “a veritable catalog of characters, the dramatis personae, lifted from a *comedia de labradores*—a grotesque *Fuenteovejuna* or an odd *Peribáñez*.”⁴³² Os nomes dos *villanos*, os epítetos honoríficos, temas como o *honor* e o casamento, o preceito da variedade, as declarações femininas ou a capitulação face ao vulgo servem, ainda segundo o autor de *Refiguring Authority*, para atestar a função reflexiva do entremez cervantino.

Já foi assinalado que, dos oito entremezes editados em 1615, dois, *Rufián viudo* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*, surgem redigidos em verso. Esta marca é geralmente interpretada como uma tentativa de adaptação, por parte do dramaturgo, ao gosto de um público que já não se revia na prosa, servindo também como argumento à datação, ainda que imprecisa, de ambos os textos. Deve notar-se que a adoção do verso é um processo simultâneo e correlato ao declínio da prosa entremezil⁴³³. Com o sentido normativo que lhe era conhecido, Pinciano defendia que o discurso próprio do entremez não quadrava com o rigor métrico, devendo este ficar reservado para outros géneros:

[...] no sólo el metro no es necesario a la Poética, mas que del todo la es contrario; y que yo estoy admirado cómo dieron los antiguos en un disparate tan grande de escribir las fábulas en metros; y que, proponiendo imitar, deshacen del todo los nervios de la imitación, la cual está

⁴³¹ GERLI, 1995, p. 97.

⁴³² *Ibidem*, p. 101.

⁴³³ Não encontro este adjetivo registado nos dicionários de referência portugueses. Passo a usá-lo com o mesmo valor semântico do seu congénere castelhano (*entremesil*).

fundada en la verosimilitud, y el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad; y he caído en la cuenta que la *Historia de Etiopía* es un poema muy loadado, mas en prosa; y también las comedias italianas en prosa son poemas y parecen muy bien; y los que dicen entremeses también lo son, y parecen mucho mejor en prosa que parecerían en metro.⁴³⁴

A terceira referência ao cânone estético-dramático prende-se com a forma e só pode ser depreendida pela leitura comparativa dos oito entremeses, emergindo da opção pelo verso ou pela prosa, cujo enquadramento e implicações estéticas são bastante vastos. Devemos ter presente que os entremeses cervantinos, à semelhança de certas passagens vincadamente teatrais do *Quijote*, são muitas vezes marcados por situações que patenteiam técnicas caras aos comediantes *dell'arte*, em particular o conhecimento que estes possuíam sobre o auditório ou a capacidade de resposta que exibiam perante situações imprevistas. Os titereiros de *Retablo de las maravillas* constituem o exemplo mais próximo deste arquétipo, mas tanto o estudante de *Cueva de Salamanca* como Hortigosa não teriam dificuldade em encontrar lugar nas muitas companhias que, durante o último quartel do século XVI, percorreram a Península Ibérica. Durante esses anos, em particular com a chegada de Alberto Naselli, conhecido como Ganassa⁴³⁵, o teatro entra definitivamente no processo de profissionalização que fora timidamente encetado nos anos 40, pela geração de Rueda. O modelo em que as companhias italianas baseavam o seu trabalho alcançou não pouco sucesso nos *corrales*, mas, como bem observou Agustín de la Granja, esta arte cômica fundada na prosa assistiria, ainda nas últimas décadas de quinhentos, à afirmação de uma forma concorrencial, em verso, que acabou por conquistar o público, afirmando-se definitivamente no início do século XVII. Partidários de um teatro *all'improvviso*, os comediantes italianos reclamavam formas dramáticas com as quais haviam granjeado bons ganhos e não pouca fama, como fica atestado através de um manuscrito, redigido em italiano e datado de 1580, pertencente à Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que María del Valle Ojeda Calvo

⁴³⁴ LÓPEZ PINCIANO, 1973, pp. 206-207. Note-se que o vocábulo *poema* designa uma obra de aventuras, à semelhança do que ocorre por exemplo com o *Poema trágico del español Gerardo*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses, que, apesar do que o título possa indiciar, é uma obra escrita em prosa.

⁴³⁵ No final do século XVI, viveu em Espanha outro italiano “detto Ganassa”, cujo verdadeiro nome, Giovan Giorgio, foi espanholizado como Juan Jorge. Sobre este assunto, cf. “Documentos sobre Juan Jorge Ganassa en España (1590-1593)”, artigo de Aurelia Leyva, publicado nas *Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas* (1998).

traduziu e divulgou. Dando voz a um coletivo, o seu autor, provavelmente Abagaro Francesco Baldi, declara que:

no queremos representar nuestras comedias sino en prosa, y queremos vestirlas natural y no artificiosamente, según la altura, grandeza, bajeza, edad y cualidad del personaje, y queremos, con razón, defender la comedia para que no sea oscurecida, enredada, forzada e interrumpida por el verso [...]

Por ese motivo, a comédia deve ser composta:

[...] en prosa suelta, clara, corriente, agradable [...]. Queremos acompañar la altura de conceptos sublimes con la dulzura y abundancia de los vocablos más comunes, y con la armonía de las palabras más usadas, mostrando en escena el modo de nuestro vivir. Y, a guisa de los pintores, con la variedad de los colores retóricos, enseñároslo; que todo esto el verso no lo puede hacer [...]. Debemos concluir que, no pudiéndose agradar siempre con lo ridículo, se debe agradar con la facilidad de palabras inteligibles y con el habla familiar, más adecuada al uso de nuestra práctica natural.

O autor observa ainda que:

más callará el representante por la dificultad de la pronunciación del verso, que, no bien entendido, mal se pronuncia, y, si se pronuncia bien, no se ejecuta con el gesto y, si se entiende, se pronuncia y se ejecuta con él, no puede hacer que no se sienta la rima y la sonoridad de lo que es más digno de ser líricamente cantado que vulgarmente pronunciado y hablado [...].⁴³⁶

Pelo exposto, podemos concluir que o verso — para os atores desta companhia, mas provavelmente para os que integravam outras similares — traduzia uma forma de entorpecimento dramático, toldando a comédia, posto que esta ficava “oscurecida, enredada, forzada e interrumpida”. O abandono da “prosa suelta, clara, corriente, agradable” constituía, por conseguinte, uma forma de estilização discursiva que impunha ao espetador uma visão deformada e artificiosa do mundo. Com a “facilidad de palabras inteligibles y con el habla familiar”, era reivindicado, por conseguinte, um teatro de cariz realista e desacorrentado do jugo versificatório.

⁴³⁶ OJEDA CALVO, 1995, p. 130. Para uma descrição dos aspetos paratextuais, cf. página 121 do mesmo artigo.

A utilização do verso em dois entremezes cervantinos pode explicar o facto de o dramaturgo, um ano antes de ver publicado o volume que reunia a sua produção teatral, ter aludido, não a oito, mas apenas a seis entremezes.⁴³⁷ Se assim for, significa que *Rufián viudo* e *Elección de los alcaldes de Daganzo* terão sido compostos expressamente para a edição de 1615, sendo talvez os últimos que saíram da sua pena. Mas não podemos afirmá-lo com segurança. Sabemos, isso sim, que a primeira destas duas peças é posterior a 1612-1613, quando surgem as *jácaras* de Escarramán. O caso de *Elección* afigura-se bastante mais difícil, tendo motivado propostas de datação muito discrepantes. Se considerarmos que este entremez retoma o tema do exercício da justiça em ambiente rústico e alarga a exploração das suas potencialidades críticas e cómicas, já inscritas em *Pedro de Urdemalas*, devemos concluir que foi redigido em 1612 ou posteriormente.⁴³⁸

A adoção do “verso nuevo” nestes entremezes, em detrimento da “prosa vieja” — como lhe chamou Asensio, a propósito de *Miser Palomo*⁴³⁹ —, deve ser vista como tentativa de aproximação aos preceitos teatrais em voga e, conseqüentemente, ao gosto do público, que reclamava um teatro versificado. Colocado entre o modelo estético herdado de Lope de Rueda, a que se acrescentaria depois a influência do teatro *all'improvviso*, e o paradigma literário imposto pelo outro Lope, o autor de *Novelas ejemplares* parece ter vivido uma época em que o teatro sofreu, tanto na sua dimensão literária como performativa, sucessivas mutações:

⁴³⁷ É necessário reconhecer, porém, que esse mesmo texto faz referência a um projeto de edição que englobava apenas seis *comedias* — e não oito, como viria a acontecer efetivamente. Este facto é relevante porque, em 1614, as *comedias* que Cervantes tinha prontas para uma possível edição excediam claramente as oito selecionadas. Deste modo, a referência aos seis entremezes pode corresponder mais ao projeto de edição de 1614, que por alguma razão foi alterado, do que ao número de entremezes disponível nesse ano.

⁴³⁸ De acordo com as propostas de datação recolhidas por Canavaggio, a redação de *Pedro de Urdemalas* terá ocorrido entre 1608 e 1611 (CANAVAGGIO, 1977, p. 19).

⁴³⁹ A importância desta peça emblemática de Antonio Hurtado de Mendoza é descrita nestes termos pelo autor de *Itinerario del entremés*: “Por inesperado que nos parezca, esta obra señala una revolución técnica: la divisoria de la prosa vieja y el verso nuevo, la abdicación de la anécdota realista en favor de la pieccecita literaria poblada de “figuras” modernas. Es probable que el tránsito de un tipo a otro no fuese tan brusco y total como las apariencias lo harían creer” (ASENSIO, 1971, p. 68).

En estas coordenadas histórico-literarias cabe pensar que el *Arte nuevo de hacer comedias deste tiempo* está escrito por Lope como defensa de un modelo y como propuesta de un arte que, en ciertos aspectos, se opone al arte cómico desarrollado hasta entonces —con brevedad y con éxito— por las compañías italianas, en los corrales de comedias españoles. Y es que, como alternativa al sistemático montaje de textos en prosa impuestos por Rueda, Timoneda y la *commedia dell'Arte* (desde el tonto *Trastullo* hasta el “sabio *Tontonello*”), Lope de Vega defiende el verso, manifestando a los cuatro vientos que “son los tercetos para cosas graves / y para las de amor las redondillas” o que “las décimas son buenas para quejas, / el soneto está bien en los que aguardan, / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo” (vv. 307-312).⁴⁴⁰

Neste contexto, Cervantes terá feito uma tentativa de *aggiornamento* técnico e temático que não se esgotou no emprego do endecassílabo. Com efeito, se observarmos uma peça como *Elección de los alcaldes de Daganzo*, cujo argumento é fundado na *revista de personajes* — assim lhe chamou Asensio — verificamos que, embora o seu esquema não seja tão linear como o de *Juez de los divorcios*, estamos em certa medida perante um *desfile* de personagens que expõem as suas qualidades aos examinadores:

Estos entremeses sin acción se inician después de 1600, prosperan con Antonio Hurtado de Mendoza y culminan en tiempos de Felipe IV.

Cervantes compuso dos piezas que podemos incluir en este apartado: *La elección de los alcaldes de Daganzo*, centrado en un examen de pretendientes, y *El juez de los divorcios*, galería de malcasados y malcasadas. Son entremeses que carecen de protagonista y de desenlace argumental, mero hilván de episodios en que una procesión de personajes, unificados por una situación común, plantean al autor el espinoso problema de caracterizarlos y diversificarlos instantáneamente mediante reacciones contrastantes.⁴⁴¹

4.4. Peça dentro da peça

Dos oito entremezes editados em 1615, o único que alberga uma peça é *Retablo de las maravillas*. Em detrimento da dimensão performativa do espetáculo e da consequente reação do público, que serão analisadas com maior detalhe à frente, a abordagem feita nesta secção centrar-se-á sobretudo no ludíbrio associado à autoria e ao argumento da intrapeça.

⁴⁴⁰ GRANJA, 1998, p. 258.

⁴⁴¹ ASENSIO, 1970, pp. 37-38.

Convém, antes de mais, esclarecer que o espetáculo apresentado aos *villanos* parte de um argumento criado por Chanfalla, mas este não configura uma textualização, sob forma dialogal, entre personagens que se movem em cena. O que os espetadores dizem ou creem observar, a coberto da sua casta, é um desfile de figuras mudas e fantasmáticas, entre as quais não existe qualquer tipo de interação. Estamos, por conseguinte, perante uma peça que, em detrimento de um verdadeiro enredo, opta por um conjunto de estímulos que visam acicatar obsessões genéticas e religiosas, deslocando a engrenagem teatral para a assistência, onde residem as verdadeiras marionetas. As aparências que os titereiros criam através da palavra apenas são eficazes na medida em que vão ao encontro da ilusão e do engano em que a plateia vive imersa; de outra maneira, aquelas revelar-se-iam totalmente inoperantes, tal como ocorre com o furriel. Encontramo-nos, portanto, face a um teatro que se processa exclusivamente no plano mental; a única dimensão tangível que nele podemos reconhecer é o verbo que vivifica as maravilhosas figuras.

Podemos afirmar, pois, que o espetador externo assiste a uma teatralização consubstanciada em diversos níveis: a primeira parte do entremez cervantino, que é a peça enquadrante; a segunda, fundada numa ilusão dupla, centra-se no *retablo* trazido pelos titereiros, mas o seu objetivo último é extorquir dinheiro aos *villanos*; a terceira surge da necessidade tácita, sentida pelos rústicos, de afastarem qualquer suspeita quanto à sua ascendência, fingindo, portanto, que são capazes de observar as figuras. A singularidade deste entremez cervantino deve-se, portanto, ao facto de assistirmos, não a uma encenação interna, mas a duas (uma delas subdividida) que se reforçam mutuamente, o que converte o local da assistência em espaço de representação e vice-versa. É importante notar que não estamos perante um tradicional encaixe (do tipo A-B-C), mas de encenações simultâneas e complementares no interior da peça enquadrante (A-B-B). Vejamos o que aproxima e afasta estes dois exercícios de teatralização interna.

Os farsantes que dão corpo a ambas as encenações pretendem, através da representação, ocultar o seu verdadeiro intento: visam arrecadar uma boa soma com o espetáculo, a coberto da ingenuidade dos rústicos; e estes desejam patentear tanto a condição de cristãos-velhos como a de filhos legítimos, ainda que o não sejam. Por outro lado, verificamos que os *atores* dos dois grupos evidenciam uma notável capacidade de improvisação: os *villanos* agem com incrível realismo e desenvoltura

face às inexistentes maravilhas do *retablo*, procurando dessa forma atestar a sua pertença genealógica; os titereiros orientam o seu espetáculo em função dos sinais e das reações que observam na plateia, convertendo-se também eles em espetadores. Na verdade, tanto uns como outros são exímios fingidores⁴⁴² e intérpretes da realidade circunstante, denotando um excelente esclarecimento quanto às qualidades e expectativas do seu *público*, em função do qual moldam a sua atuação. Nessa medida, os *villanos* presentes na assistência são espetadores de uma ilusão multiforme: a dos titereiros, sustentada por um exercício que é tanto de natureza dramática como fraudulenta; e a que eles próprios entretecem, ao ostentarem ativa e reciprocamente a sua filiação.

Existem também diferenças fundamentais entre as duas encenações, em particular quanto à autoria dos *guiões*. Se o dos rústicos é tácito, coletivo e, de algum modo, indeterminado, o *retablo* é uma criação individual, de Chanfalla. Todavia, as propriedades transcendentais que este lhe outorga inscrevem-no, aos olhos da assistência, no domínio supra-humano. De acordo com o titereiro, o autor intelectual do retábulo é Tontonelo, cujo nome não deixa de insinuar burlescas analogias com o vocábulo *tonto*⁴⁴³. Os espetadores ficam a conhecer três informações fundamentais sobre o dito inventor: nasceu em Tontonela; é *sabio*, uma vez que domina a Astrologia; e possui uma barba que chega à cintura. Esta descrição, propositadamente simplória, radica numa conceção estereotipada, visando projetar-se na imagem mental que os rústicos possuem acerca dos magos⁴⁴⁴. Apanhados numa trama sabiamente urdida, aqueles não deixarão, através de tiradas marcadamente ingénuas, de propiciar os requisitos para que o embuste se vá agigantando em seu torno. Benito é, de entre os rústicos, um dos que mais contribui para a legitimação da farsa, ao declarar que “por la

⁴⁴² Devemos excetuar o governador, mas até este sabe que tem de atuar mediante as regras da encenação social em que está inserido.

⁴⁴³ Molho observa, de forma pertinente, que o nome do mago constitui um *portmanteau* propositadamente burlesco: “Si se aplican esas leyes derivacionales a Tontonelo, se restituye en *Tonton-ello*, una base *tonton-* sin existencia. Lo que existe es *tont-o*, que es español y no italiano. Se ha fabricado, pues, una falsa derivación inanalizable, en que *-nelo* suena a italiano, mientras *tonto* denota la injuriosa verdad, a saber, que la palabra no es más que un engañabobos forjado para provocar a risa” (MOLHO, 1976, p. 119).

⁴⁴⁴ Álvaro Llosa Sanz defende a ideia de um teatro interior, fazendo eco do conceito de “teatro mental” sugerido por Patricia Kenworthy (LLOSA SANZ, 2008, p. 157).

mayor parte, los hombres de grandes barbas son sabihondos.”⁴⁴⁵ A ingenuidade subjacente a esta réplica, sancionada pelo silêncio circunstante, assevera as condições necessárias para que os *autores* possam iniciar o espetáculo e, assim, manipular o público a seu bel-prazer.

Ainda que o caráter crédulo da plateia tenha sido testado com êxito, a função de Chanfalla não se esgotará no trabalho manipulatório que consiste em trazer aos espetadores as figuras mágicas criadas pelo sábio Tontonelo, porquanto lhe cabe ainda a inexorável tarefa de atestar o vínculo mediúnico que o une a este mago:

CHANFALLA — ¡Atención, señores, que comienzo! ¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de *las Maravillas* por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego *incontinentemente* muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguizado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!⁴⁴⁶

Aos olhos do público, o conjuro que inaugura o espetáculo é suficientemente esclarecedor quanto à ligação entre o titereiro e Tontonelo, desde logo porque este, *incontinentemente*, se dispôs a satisfazer a *petición* de Chanfalla, fazendo irromper em cena “la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos.” Tal vínculo entre o farsante e o *sabio*, além de atestado, será posteriormente corroborado pelo aparecimento de outras “maravillosas maravillas” que, à semelhança da primeira, desfilarão unicamente no plano verbal.

A partir daqui as figuras serão apresentadas alternadamente, por Chanfalla e Chirinos, ou em unísono, já que o discurso dos dois embusteiros consubstanciará uma mescla inextricável e monofónica: “**CHIRINOS** — ¡Guárdate, hombre, que sale el mesmo toro que mató al ganapán en Salamanca! ¡Échate, hombre; échate, hombre; Dios

⁴⁴⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 976.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 981.

te libre, Dios te libre! **CHANFALLA** — ¡Échense todos, échense todos! ¡Húcho ho!, ¡húcho ho!, ¡húcho ho!”⁴⁴⁷

Recordemos que a aliança entre os dois titereiros foi sancionada logo no início da obra, quando Chirinos declarou a sua vontade inamovível em ajudar Chanfalla. A parceria que estabelecem aglutina-os num propósito comum⁴⁴⁸, suportado por um esquema astucioso, pelo que o discurso dos dois parece fundir-se numa só voz. Esta consonância, verificada na coincidência de posições e do discurso de ambos, faz de Chanfalla-Chirinos um ser híbrido, hermafrodita⁴⁴⁹. Maurice Molho chamou a atenção para o cunho miscigenado de Chanfalla, frisando em particular a matriz demoníaca que pende sobre o pseudónimo Montiel e a natureza andrógina que resulta da associação com Chirinos:

Todos recuerdan al titiritero Chanfalla que, al presentar al público su *Retablo de las maravillas*, empieza declinando su nombre: “Yo, señores míos, soy Montiel . . .” ¿Quién es Montiel sino el hijo de la Montiola, el perro Berganza librado del maleficio de la Camacha, y que ahora pasea por los pueblos un objeto mágico descubridor de flaquezas y secretos?

Cosa sabida de todos es que una nefanda propiedad de los diablos es ser hermafroditas. Ahora bien: la bisexualidad⁴⁵⁰ de los brujos no es sino un reflejo del hermafroditismo diabólico.

(...)

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Nora de Marval-McNair afirma que Chanfalla e Chirinos estão “unidos por no sabemos qué lazos pero que no deben haber sido muy católicos” (MARVAL-MCNAIR, 1968, p. 145).

⁴⁴⁹ Recorde-se que o vocábulo *hermafrodita* resulta da aglutinação de dois nomes da mitologia grega, Hermes e Afrodite. Ainda que possamos conceder que Chirinos não seja propriamente bela ou jovem, sem dúvida que o seu discurso é tendencialmente melífluo e persuasivo. A aproximação de Hermes a Chanfalla não será difícil de estabelecer, posto que, entre os atributos do primeiro, se contava o facto de ser patrono da magia e das artes divinatórias, que reconhecemos no conjuro de Chanfalla e na ligação ao sábio Tontonelo; das estradas e viagens, indissociáveis do ofício de titereiros e comediantes, que eram então, como hoje, verdadeiros *trotamundos*; dos ladrões e dos comerciantes, cujos objetivos e procedimentos são decalcados total ou parcialmente pelos dois farsantes.

⁴⁵⁰ Agustín de la Granja considera, no seu artigo “La fecha de composición de *El Retablo de las Maravillas*”, “muy discutibles” estas ideias de Mauricio Molho; e acrescenta: “De existir algún trasfondo histórico en *El coloquio de los perros*, más lógico es suponer a “la Montiola” esposa de Pedro de Montiel (esa misma “autora [de comedias]” nombrada *Chirinos* en *El retablo de las maravillas*)” (GRANJA, 1998, p. 263, n. 27).

Esa misma bisexualidad es la de Montiel: transparece en su nombre de *Chanfalla* con desinencia femenina, y en esa pareja inversa que forma con la *Chirinos*, mujer viril por su nombre masculino.⁴⁵¹

Na prática, embora estejamos perante personagens distintas e autónomas do ponto de vista funcional, constatamos que a génese dos dois é análoga, já que formam um híbrido fundado não apenas na prática teatral e no manejo de títeres, mas também no embuste e na vantagem material, obtida através da manipulação de audiências. Em suma, achamo-nos perante uma figura dual que age de forma premeditada e inteiramente coordenada. Sempre que surgem contrariedades, o discurso de um tende a vivificar as declarações do outro, amplificando-as no tom ou acrescentando-lhes força argumental: “**CHANFALLA** — Séanme testigos que me amenaza el Alcalde. **CHIRINOS** — Séanme testigos que dice el Alcalde que lo que manda Su Majestad lo manda el sabio Tontonelo.”⁴⁵²

Tontonelo, cuja presença é apenas latente no decurso do espetáculo, será responsabilizado no final, por Benito, quando o furriel irrompe em cena. A inclusão daquele intruso na galeria das maravilhas constitui a maior prova do alegado vínculo entre Chanfalla e o mago, atestando o indesmentível êxito do *retablo*: “**BENITO** — Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, [...]; y mirad que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas [...].”⁴⁵³ Não é, pois, de estranhar que o ambiente final, embora marcado por uma espécie de caos trágico-sarcástico, suscitado pela reação violenta dos *villanos* à entrada do desmistificador⁴⁵⁴, seja de alegria efusiva para os *autores*: “**CHANFALLA** — El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡Vivan Chirinos y Chanfalla!”⁴⁵⁵ As restantes personagens, que continuam a lutar, são as derrotadas e estão condenadas à derrisão dos titereiros, a quem cabe por inteiro o “triunfo desta batalla”.

⁴⁵¹ MOLHO, 1992, pp. 31-32.

⁴⁵² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 986.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 985.

⁴⁵⁴ MOLHO, 1976, p. 48.

⁴⁵⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 987.

4.5. Ensaio dentro da peça

Por mais tentativas que façamos, não encontraremos em *Ocho entremeses* qualquer passagem que recorde, ainda que de forma distanciada, o enredo de uma peça como *L'Impromptu de Versailles*. Observam-se, no entanto, vários momentos que, à semelhança de um ensaio teatral, configuram o trabalho prévio à ilusão, envolvendo o *metteur-en-scène* e o(s) seu(s) cúmplice(s). No contexto do teatro breve cervantino, o verbo *ensaiar* significa, portanto, *preparar o engano*.

A abertura de *Vizcaíno fingido* parece coincidir com os momentos finais da elaboração de um embuste que, de acordo com Solórzano, “no ha de pasar de los tejados arriba”, ou seja, “ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada”, uma sevilhana conhecida pela sua “taimería”.⁴⁵⁶ Para a concretização do plano, o *encenador* recorre a duas *cadena*s, cujas bolsas exhibe no início (sendo uma delas produto de contrafação), e a um *ator* (Quiñones), que, à semelhança de Chirinos, não hesita em seguir com rigor todas as instruções fornecidas: “[...] digo que yo os ayudaré en todo cuanto me habéis dicho [...]”⁴⁵⁷. Embora ignoremos as indicações que, a montante do próprio entremez, Solórzano forneceu ao seu coadjuvante, percebemos que o desempenho deste, enquanto *vizcaíno*, é bastante convincente⁴⁵⁸, não gerando qualquer tipo de desconfiança em Cristina, conhecida pelo seu caráter astucioso e avisado. Abrem-se assim duas hipóteses quanto ao trabalho preparatório: a eficiente prestação de Quiñones surge na sequência de burlas anteriores, que lhe outorgaram vasta experiência e segurança na representação da sua *persona*; ou então o seu papel foi ensaiado, sob orientação de Solórzano, imediatamente antes do início da ação (*in medias res*), devendo a expressão “todo cuanto me habéis dicho” ser percebida como síntese dos conselhos recebidos pelo *ator*. À margem da metodologia escolhida, sabemos que este não evidencia qualquer dificuldade em encarnar tão extravagante *personagem*. “Nunca hablo yo turbio, si no es cuando quiero”⁴⁵⁹, dirá, no final, patenteando a facilidade que

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 953.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ O *vizcaíno* era, desde o século XVI, uma personagem recorrente no teatro cómico. Nessa medida, o dramaturgo apropriou-se de um tipo consagrado pela tradição dramática, mas — o toque de mestria reside aqui — tornou-o *fingido*, isto é *enganoso* ou *falso*, o que, no contexto de uma obra dramática, constitui uma rebuscada forma de autotematização e de metateatralidade. Deste modo, o papel desempenhado por Quiñones seria, para o espectador externo, o produto de uma dupla teatralização.

⁴⁵⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 970.

tão depressa lhe permite envergar as roupagens de *vizcaíno* como pô-las de parte. Nessa medida, é lícito considerarmos que a ação de *Vizcaíno fingido* é precedida de um encontro que, podendo ou não incluir um ensaio, reúne o autor da burla e o seu cúmplice, para que este possa inteirar-se do *guião* e, desse modo, desempenhar o seu *papel* com toda a precisão.

Na introdução de *Retablo de las maravillas*, existem também referências à preparação do espetáculo, sem que saibamos se houve lugar a um ensaio propriamente dito. À semelhança do que observámos em *Vizcaíno fingido*, Chanfalla sintetiza as instruções pretéritas dadas a Chirinos, sua cúmplice, que se disponibiliza para o ajudar em tudo o que estiver ao seu alcance:

CHANFALLA — No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del *Llovista*.

CHIRINOS — Chanfalla ilustre, lo que en mi fuere tenlo como de molde; que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta una voluntad de acertar a satisfacerte, que excede a las demás potencias [...] ⁴⁶⁰

Porém, ao contrário do que ocorre em *Vizcaíno fingido*, sabemos que este é um “nuevo embuste”, forjado nos mesmos preceitos que enformaram o espetáculo precedente, intitulado *Llovista*⁴⁶¹, cujos processos ilusórios parecem ter produzido os efeitos desejados, bastando agora transpô-los para o *retablo*. Embora não conheçamos

⁴⁶⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 973.

⁴⁶¹ Segundo Maxime Chevalier (1976, pp. 97-98), a escolha deste título dever-se-ia a um embuste que o público da época decerto conhecia. O autor transcreve a versão inserta em *Sentencias filosóficas y verdades morales que otros llaman proverbios o adagios castellanos*, de Luis Galindo (ms. 9772-9781 de la Bibliothèque nationale de Madrid, V, fol. 183 v°): “Es vulgar la fabulilla, que habiendo llegado a una aldea un pobre estudiante, fingía que era mágico y sabía hacer llover y serenar el cielo siempre que él lo disponía por su arte. Persuadidos los labradores y alcaldes, asentaron con él que se estuviese en el lugar, y le señalaron de público un gran salario como para cosa tan necesaria a sus campos, y que hubiese de llover cuando el concejo se lo ordenase. Llegó la ocasión de la necesidad del agua, y vinieron unos de los labradores al mágico, diciendo como ya convenía mucho que hiciese llover; vinieron otros contradiciendo y que en ninguna manera convenía, porque sería dañoso a sus heredades; replicaron los primeros que a las suyas era muy necesaria. Y el embustero, aunque en los principios se halló apretado por haber llegado el caso en que se descubriría su engaño, dijo, tomando asilla de la discordia de los labradores, y pareciéndole imposible que conformasen, y pasando adelante en su malicia:

—Conciértense, pues, y lloverá.”

ao certo esses procedimentos, deduzimos que os mesmos são fundamentais para a progressão controlada do espetáculo, exigindo não apenas a memorização de algumas frases que antecedem a irrupção das *maravillas*, mas também, fazendo jus à marca italiana patente no nome de Chanfalla⁴⁶², a capacidade de, à maneira dos comediantes *dell'arte*, calibrar a atuação de acordo com os medos, obsessões ou preferências do auditório, o que obriga a um conhecimento prévio dos espetadores, como se torna patente nesta instrução dirigida à *atriz* Chirinos: “**CHANFALLA** — [...] poco a poco estamos ya en el pueblo, y éstos que aquí vienen deben de ser, como lo son sin duda, el Gobernador y los Alcaldes. Salgámosles al encuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adulación; pero no despuntes de aguda.”⁴⁶³

Em *Cueva de Salamanca*, o ensaio, a existir, ocorre fora do nosso campo de visão, mas não precede o início da ação, divergindo, quanto a este aspeto, dos dois entremezes referidos anteriormente. Fundado no tópico do marido ingénuo que, regressado imprevistamente a casa, é incapaz de ler os notórios sinais do comportamento adúltero da esposa — abundante nos contistas italianos (Boccaccio e Bandello, por exemplo) —, o fluxo de acontecimentos não cede espaço à concertação atempada de estratégias visando ludibriar Pancrácio. Será o estudante, inegável *tracista*, que porá em marcha uma encenação improvisada, procurando dar uma resposta adequada à tensão instaurada pelo regresso extemporâneo do esposo ciumento. Saído do *pajar*,⁴⁶⁴ o jovem sabe que, para desviar a atenção e a desconfiança de Pancrácio, terá de explorar as principais debilidades deste último. Para tal, propõe-se fazer sair dois demónios da *carbonera*, usando a ciência aprendida na *cueva* de Salamanca — e não na

⁴⁶² O nome do *autor* aparenta ser, na verdade, uma castelhanização de *Cianfaglia*. Sobre o significado e possíveis origens dos nomes *Chanfalla* e *Chirinos*, veja-se o resumo elaborado por Baras Escolá, na sua edição de *Entremeses* (BARAS ESCOLÁ, 2012, pp. 469-471).

⁴⁶³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 974.

⁴⁶⁴ Note-se que, embora o recurso ao *decorado verbal* fosse frequente nos *corrales* (dispensando uma cenografia elaborada e dispendiosa), o espaço dramático também podia ser definido pelos figurinos ou por adereços que o complementavam: “Como es habitual en el teatro áureo los personajes crean espacios simplemente al describirlos: así la didascalia implícita ‘encerré’ [Que me maten si no es el pobre estudiante que encerré en el pajar, para que durmiese esta noche.] en el texto de Cristina, solamente exige la existencia de una puerta cerrada, tras de la cual existe un pajar del cual debe salir el estudiante una vez que se abra la puerta. En este caso la definición del espacio del cual sale además es visual: paja en el vestido pues, según lo pide explícitamente Cervantes [...]” (GONZÁLEZ, 2007, p. 210).

universidade⁴⁶⁵ —, o que desperta enorme curiosidade no velho. Fazendo uso de supostas capacidades nigromantes, o estudante inicia então o conjuro, visando, por um lado, ludibriar o ingênuo Pancrácio e, por outro, fornecer instruções ao sacristão e ao barbeiro, que, escondidos no depósito de carvão, não sabem como proceder.

ESTUDIANTE — Vosotros, mezquinos, que en la carbonera hallastes amparo a vuestra desgracia, salid, y en los hombros, con priesa y con gracia, sacad la canasta de la fiambreira; no me incitéis a que de otra manera más dura os conjure. Salid: ¿qué esperáis? Mirad que si a dicha el salir rehusáis, tendrá mal suceso mi nueva quimera.⁴⁶⁶

Todavia, nenhum dos dois arriscará sair da *carbonera*, o que obriga o *encenador* a retificar o seu improvisado plano:

ESTUDIANTE — [...] Hora bien, yo sé cómo me tengo de haber con estos demonicos humanos; quiero entrar allá dentro, y a solas hacer un conjuro tan fuerte, que los haga salir más que de paso; aunque la calidad destes demonios más está en sabellos aconsejar, que en conjurallos.⁴⁶⁷

Usando novamente um discurso que serve dois destinatários, estas palavras do jovem indiciam aquilo que se apresta a fazer: entrar na *carbonera* e *aconsejar* os demónios, isto é, fornecer instruções precisas às duas personagens amedrontadas que aí se ocultam. Iniciada essa tarefa, sabemos, através de Cristina, que as movimentações nesse espaço interior, provavelmente provocadas pelo apressurado trabalho de

⁴⁶⁵ Pouco depois de entrar em casa de Leonarda, o estudante, numa atitude que não deixa de evidenciar alguma presunção, diz-se “graduado de bachiller por Salamanca” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 993). Esta referência à cueva, enquanto local de aprendizagem das artes ocultas, e o sequente conjuro recordam as cenas iniciais de Exortação da guerra, de Gil Vicente, onde um clérigo nigromante convoca os diabos Zebron e Danor: “Sou Clerigo natural / De Portugal. / Venho da cova Sibyla, / Onde se esmera e estilla / A subtileza infernal” (VICENTE, *op. cit.*, p. 201). Eugenio Asensio já havia observado esta semelhança entre os dois estudantes-magos em “Entremeses” (ASENSIO, 1973, p. 192).

⁴⁶⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 999.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, pp. 999-1000.

caracterização e por eventuais palavras trocadas entre o *encenador* e os dois demónios, produzem algum ruído. As indicações fornecidas aos diabos parecem corroborar a condição miscigenada destes, devedora de dois mundos: são “demonicos humanos”, “sacridiablo[s]”, “diablos juradores”, diabos “de los que comen”, “pobres diablos [...] muertos de hambre”, “diablos muy honrados y muy hombres de bien”, diabos “bien criados” e “cortesés”, “diablos [...] poetas”. Levanta-se até a hipótese de serem “diablos bautizados”.⁴⁶⁸ À luz do quadro ficcional improvisado pelo estudante, todas as expressões mencionadas são inteiramente válidas porquanto o seu conjuro — recordemo-lo — visa “dos demonios en figuras humanas”, mas decerto a natureza híbrida que preside a este arquétipo terá de ser explicitada, já no interior da *carbonera*, aos dois *atores*, que conhecem apenas os traços gerais da *encenação*. De resto, o sacristão, ao sair dos *bastidores*, mostra que tanto ele como o companheiro perceberam claramente o papel que lhes foi outorgado, fingindo viver na confluência do sagrado e do demoníaco, do real e do ilusório, da ficção e do verismo. As suas primeiras palavras na qualidade de diabo constituem, pois, uma legitimação antecipada da excentricidade que, estando patente no figurino e no comportamento ambivalente dos dois, possa suscitar algum reparo ou desconfiança por parte da assistência: “Digan lo que quisieren; que nosotros somos como los perros del herrero, que dormimos al son de las martilladas; ninguna cosa nos espanta ni turba.”⁴⁶⁹

À semelhança do que observámos em *Vizcaíno fingido*, também a cena inicial de *Viejo celoso* apresenta um *ensaio* em fase bastante adiantada. Quando contactamos com a ação, Hortigosa, a arquiteta da burla, trata de recordar as linhas fundamentais do seu plano, apresentando-as uma vez mais sob a forma de *consejos*:

HORTIGOSA — Ahora bien, señora doña Lorenza, vuestra merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo. El mozo es como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y, pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo: que, por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuestra merced y le sacaré, si bien tuviese

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pp. 999-1002.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 1000.

el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que vee siete estados debajo de la tierra.⁴⁷⁰

Nesta fase da trama, a plateia externa desconhece os subterfúgios que Hortigosa utilizará para fazer entrar e sair o *galán* do quarto de Lorenza. Em contrapartida, tanto a esposa de Cañizares como Cristina, sua *fregona*, já foram instruídas quanto aos procedimentos a adotar em cada fase da burla. A segurança e a determinação evidenciadas por Hortigosa são as mesmas que identificamos em certas *alcahuetas* da literatura espanhola, conhecidas igualmente pela agudeza de espírito:

CRISTINA — [...] yo sé que haría todo aquello que la señora Hortigosa ha dicho, sin faltar punto.

LORENZA — ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA — ¿Y el holgarnos, tía?

LORENZA — ¿Y si se sabe?

CRISTINA — ¿Y si no se sabe?

LORENZA — ¿Y quién me asegurará a mí que no se sepa?

HORTIGOSA — ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas.⁴⁷¹

Mas a confiança de Hortigosa advém igualmente da larga experiência que, por via de *encenações* análogas, foi acumulando ao longo da vida, resolvendo casos amorosos difíceis ou proporcionando encontros tidos como impossíveis. Essa atitude resoluta contrasta claramente com o receio e a insegurança evidenciados por Lorenza, que não pretende, “a truco del gusto, poner a riesgo la honra.”⁴⁷² No entanto, Hortigosa logo tranquiliza a jovem, assegurando-lhe que o sucesso do plano reside no cumprimento do que deixaram concertado (ou ensaiado): “Vuesa merced esté muy en lo que dejamos concertado, y verá cómo salimos y entramos bien en ello.”⁴⁷³

Se observarmos estes quatro entremezes no seu conjunto, verificamos que nenhum deles nos oferece aquilo que, de acordo com a tradição teatral, costumamos designar por *ensaio*, uma vez que não existe “um trabalho dos actores, [...] sob a

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 1004. *Por la orden que hemos dado*: de acordo com o que concertámos. *Zahorí*: aquele que diz ver o que está debaixo de terra ou atrás de uma parede.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 1005.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 1007.

direção do encenador, que precede e prepara a representação”⁴⁷⁴ ou o “trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos *atores* sob direção do encenador.”⁴⁷⁵ De resto, o único entremez em que existe representação teatral propriamente dita é *Retablo de las maravillas*, mau grado os moldes, bastante particulares, que revestem as suas figuras. Contudo, as quatro peças mencionadas incluem situações em que o claro propósito de gerar uma ilusão obriga à concertação de estratégias. Esse trabalho desenrola-se geralmente fora do nosso olhar, podendo anteceder a peça ou decorrer num espaço interior, como acontece em *Cueva de Salamanca*. Em qualquer destes casos, o mentor da burla, que é também o *meneur de jeu*, fornece instruções precisas sobre o papel a desempenhar pelos *atores*, cuja disponibilidade parece manifesta, embora apresente resultados variáveis. Aos olhos do espetador externo, estes *ensaios*, conquanto sugeridos, denunciam o trabalho de bastidores subjacente à ilusão que lhe é oferecida, insinuando que também ele é vítima de uma aparência preparada fora do seu campo de visão.

4.6. Espetáculo dentro da peça

À exceção de *Retablo de las maravillas*, todos os entremezes incluem um curto momento performativo, enquadrado no desenlace, que enleia música, canto e, eventualmente, distintos tipos de dança.⁴⁷⁶ Estes momentos denotam uma elevada autonomia orgânica face à intriga, embora não estejam totalmente desgarrados desta. Traduzindo uma visão distanciada sobre os acontecimentos, não necessariamente consonante com a das personagens, os *romances* contribuem para uma abordagem polifacetada dos problemas expostos nas peças breves de Cervantes, pretendendo, mais

⁴⁷⁴ UBERSFELD, 2012, p. 43.

⁴⁷⁵ PAVIS, 2008, p. 129. Itálico no original.

⁴⁷⁶ *Retablo de las maravillas*, não obstante o facto de apresentar um final *a palos*, inclui algumas formas festivas, como a música, a dança ou a celebração matrimonial, análogas às dos restantes entremezes. Todavia, essas manifestações de júbilo têm algo de aparente: de acordo com a colérica visão de Benito Repollo, Rabelín toca sem instrumento, sendo “músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y sin son” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 983); o sobrinho do mesmo Benito baila com a inexistente Herodías; e Juana Castrada, recém-casada, surge em cena sem o marido. Note-se, por outro lado, que em *Elección de los alcaldes de Daganzo* se percebem claras reminiscências do final *a palos*, através do *manteamiento* do *sotasacristán*. Canavaggio refere, a este propósito, “un retour à la tradition primitive du *manteamiento* et de la *bastonnade*” (CANAVAGGIO, 1977, p. 322).

do que resolvê-los, observá-los à luz do perspétivismo. Na verdade, as vozes que entoam os *romances* são tanto internas como externas à ação, não sendo certo, em nenhum dos casos, que transmitam uma verdade consensual. Por conseguinte, versos como “Todos digan, como digo”⁴⁷⁷, que encima *Rufián viudo*, sugerem uma mobilização e um certo unanimismo que devem ser percebidos como a exceção e, se aplicados a outros entremezes, matizados na sua abrangência.

Surgindo amiúde do nada,⁴⁷⁸ os músicos, cantores e bailarinos forçam a entrada em cena, contribuindo para o clima aparentemente festivo que marca o final dos sete entremezes referidos. Atuando geralmente em pares e munidos de guitarras, não sentem necessidade de fornecer mais do que uma fugaz justificação para a pulsão intrusiva e a natureza artificial que os desgarram da trama. Parecem, em suma, figuras mais conotadas com a casualidade do que com a causalidade:

Esta preeminencia de la casualidad nos aclara el papel de las canciones y músicas que marcan los finales de los *Entremeses*. En su ilógica guerrilla, donde el choque de egoísmos no promete acabar, sino en los palos acostumbrados, la música no corona *lógicamente* con su armonía una cadena de hechos. Al contrario: irrumpe en el escenario, produciendo la más inesperada novedad. [...] en varios entremeses, la música y los músicos son literalmente los *intrusos*: interrumpen un pleito, una discusión, una fiesta.⁴⁷⁹

Os instrumentistas de *Juez de los divorcios* serão porventura aqueles que, de forma mais pertinente, logram entroncar a sua presença no curso dos acontecimentos, ainda que não deixem de evidenciar o mesmo ímpeto invasivo que caracteriza os seus homólogos:

JUEZ — [...] Pero, ¿qué es esto? ¿Música y guitarras en mi audiencia? ¡Novedad grande es ésta!

Entran dos músicos.

⁴⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 916, v. 398.

⁴⁷⁸ Com inteira razão, Canavaggio menciona os dois entremezes a que este princípio não se aplica: “L’intégration fonctionnelle de l’élément lyrique et chorégraphique s’accomplit totalement dans *La cueva de Salamanca* et dans *El retablo de las maravillas*” (CANAVAGGIO, 1977, p. 322). Nas restantes peças, a entrada dos intérpretes, conquanto diferenciada, rege-se por meros pretextos e ímpeto invasivo.

⁴⁷⁹ RANDEL, 1982a, p. 177.

MÚSICO — Señor juez, aquellos dos casados tan desavenidos que vuesa merced concertó, redujo y apaciguó el otro día, están esperando a vuesa merced con una gran fiesta en su casa; y por nosotros le envía[n] a suplicar sea servido de hallarse en ella y honrallos.⁴⁸⁰

Também o motivo aduzido em *Viejo celoso* aparenta ser plausível, mas, se tivermos em conta que a entrada dos músicos e do *bailarín* se processa em conjunto com o *alguacil* e Hortigosa, cuja propensão à devassa é manifesta, verificamos uma vez mais que a irrupção destas personagens em casa de Cañizares resulta menos da coerência encadeada dos acontecimentos do que da génese intrusiva daquelas:

Entran el ALGUACIL y los MÚSICOS, y el BAILARÍN y HORTIGOSA.

ALGUACIL — ¿Qué es esto? ¿Qué pendencia es ésta? ¿Quién daba aquí voces?

CAÑIZARES — Señor, no es nada; pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan.

MÚSICOS — ¡Por Dios, que estábamos mis compañeros y yo, que somos músicos, aquí pared y medio, en un desposorio, y a las voces hemos acudido, con no pequeño sobresalto, pensando que era otra cosa [!]

[...]

CAÑIZARES — Señores, vuestras mercedes todos se vuelvan norabuena, que yo les agradezco su buen deseo; que ya yo y mi esposa quedamos en paz.

[...]

MÚSICOS — Pues, en verdad, que no habemos de haber venido en balde: toquen mis compañeros, y baile el bailarín, y regocíjense las paces con esta canción.

CAÑIZARES — Señores, no quiero música: yo la doy por recebida.

MÚSICOS — Pues aunque no la quiera.

El agua de por San Juan

quita vino y no da pan.

Las riñas de por San Juan

todo el año paz nos dan.

[...] ⁴⁸¹

Nas restantes peças, a força dos argumentos apresentados é geralmente ténue, não ocultando a natureza artificial, senão impositiva, destes artistas, que servem mais os

⁴⁸⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 895.

⁴⁸¹ *Ibidem*, pp. 1015-1016. Itálico no original.

intuitos do dramaturgo e a brevidade do entremez (enquanto género) do que o nexo causal ou a sequência lógica da ação. Em *Rufián viudo*, por exemplo, o pretexto é o vinho:

TRAMPAGOS — Luego, luego,
parte, y trae seis azumbres de lo caro;
alas pon en los pies.

VADEMÉCUM — Y en las espaldas.
[...]

Entran dos músicos, sin guitarras

[**MÚSICO 1**] — Tras el olor del jarro nos venimos
yo y mi compadre.⁴⁸²

Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, a justificação é ainda mais vaga, sendo apresentada por uma personagem mediadora:

UNO — Señores, aquí están unos gitanos
con unas gitanillas milagrosas;
y, aunque la ocupación se les ha dicho
en que están sus mercedes, todavía
porfían que han de entrar a dar solacio
a sus mercedes.⁴⁸³

Em *Vizcaíno fingido*, a incursão dos músicos, aparentemente preparada por Quiñones, parece inscrita no plano traçado por Solórzano, coincidindo com os primeiros indícios de um final festivo⁴⁸⁴. Não obstante esse facto, a justificação apresentada pauta-se pela vacuidade, ostentando abertamente o carácter artificioso deste tipo de desfecho:

Entran dos MÚSICOS, y QUIÑONES, el vizcaíno.

⁴⁸² *Ibidem*, pp. 908-909, vv. 240-242 e 248-249.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 928, vv. 245-249.

⁴⁸⁴ As palavras de Brígida prenunciam esse clima festivo mesmo antes da entrada dos músicos: “Y yo me haré rajas bailando en la fiesta” (*ibidem*, p. 969).

MÚSICOS — Todo lo hemos oído, y acá estamos.

[...]

QUIÑONES — Señores músicos, el romance que les di y que saben, ¿para qué se hizo?

MÚSICOS — *La mujer más avisada,*

o sabe poco, o no nada.

[...] ⁴⁸⁵

O *romance* entoado terá sido redigido por Solórzano? Se assim for, a peça constitui a ilustração de um mote pré-existente, encerrando um sentido exemplar que o autor da burla já expusera no início. Mas poderá ser interpretada também como uma iniciativa de Quiñones, uma vez que este não só acompanhou os músicos como lhes transmitiu a letra da canção.⁴⁸⁶ Apesar das dúvidas que o desfecho possa suscitar quanto a esta matéria, os cantores e executantes musicais são figuras oriundas do vazio, elaboradas ao arpejo das mais elementares leis da verosimilhança, confundindo-se com a materialidade verbal e melódica da canção que entoam.

É desse mesmo vácuo que provêm os instrumentistas de *Guarda cuidadosa*, cuja irrupção coincide estratégica e mecanicamente com o momento em que Cristina, a *fregona*, escolhe o sacristão como marido:

Han entrado los músicos.

AMO — Pues llamen esos oficiales de mi vecino el barbero, para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el desposorio, cantando y bailando; y el señor soldado será mi convidado.

SOLDADO — Acepto:

Que, donde hay fuerza de hecho,

se pierde cualquier derecho.

MÚSICOS — Pues hemos llegado a tiempo, éste será el estribillo de nuestra letra.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ *Ibidem*, pp. 969-970.

⁴⁸⁶ Baras Escolá observa que Quiñones “es el único personaje de los entremeses cervantinos que compone y no improvisa la letra final” (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 410).

⁴⁸⁷ *Idem*, vol. III, 1995, p. 950.

O caso de *Cueva de Salamanca* apresenta a particularidade de a canção ser entoada por personagens que, não sendo externas à ação, surgem camufladas sob um disfarce demoníaco, o que acentua a carga simultaneamente burlesca e insólita do desfecho:

CRISTINA — ¡Ay, qué bien criados, qué cortesés! Nunca medre yo, si todos los diablos son como éstos, si no han de ser mis amigos de aquí adelante.

SACRISTÁN — Oigan, pues, para que se enamoren de veras.

Toca el SACRISTÁN, y canta; y ayúdale el BARBERO con el último verso no más.

SACRISTÁN — Oigan los que poco saben

lo que con mi lengua franca

digo del bien que en sí tiene

BARBERO — *La Cueva de Salamanca*.⁴⁸⁸

Os temas musicais interpretados em quatro destas peças são acompanhados por bailes, destacando-se, pela diversidade de géneros que congrega, *Rufián viudo*. Nesta peça, é o próprio Escarramán que, apelidado de “flor y fruto de los bailarines” e “hecho de azogue”⁴⁸⁹, executa as danças referidas (*gallarda, canario, villano...*)⁴⁹⁰ com inegável desenvoltura. Refira-se que, na sua maioria, estes bailes eram tidos como lascivos, o que lhes acrescentava maior popularidade. A sua inclusão no contexto dos entremezes⁴⁹¹ enriquecia globalmente a festa teatral barroca, mas estimulava sobretudo o interesse pelos géneros ditos *breves*, que constituíam momentos de distensão face à peça de maior envergadura, mais exigente do ponto de vista da receção. O carácter

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 1001.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 913, vv. 335 e 338.

⁴⁹⁰ O próprio *romance* cantado pelos músicos faz ainda referência a outras danças (*zarabanda, zambapalo e pésame dello*), também mencionadas em *Gran sultana* (*ibidem*, p. 536, vv. 2114-2116). De acordo com Baras Escolá “sorprende que Escarramán baile la gallarda, danza no ya aristocrática sino propia de la realeza” (*idem*, 2012, p. 31, n./vv. 358-359). Spadaccini faz notar, no entanto, que, sendo “baile palaciego”, “aquí es bailado en parodia, por el rey de rufianes (‘su presencia real’): Escarramán” (*idem*, 2009b, p. 139, n. 110).

⁴⁹¹ Os bailes incluídos nos entremezes não devem ser confundidos com os que surgiam intercalados na festa teatral barroca.

diabólico e lascivo destas danças — assim eram tachadas pelos moralistas da época⁴⁹² — é motejado em *Cueva de Salamanca*, quando Pancracio procura determinar a origem das mesmas:

PANCRACIO — Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo, ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y *Dello me pesa*, con el famoso del nuevo *Escarramán*?

BARBERO — ¿Adónde? En el infierno; allí tuvieron su origen y principio.

PANCRACIO — Yo así lo creo.

LEONARDA — Pues, en verdad, que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por mi honestidad, y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailarle.⁴⁹³

As canções e bailes executados no final dos sete entremezes em apreço não exigem uma contrapartida monetária por parte dos observadores e ouvintes, uma vez que a sua finalidade é festiva, distanciando-se, até certo ponto, do espetáculo apresentado em *Retablo de las maravillas*.⁴⁹⁴ Este clima de aparente gáudio que lacra o final das peças levanta dificuldades óbvias no que respeita à organização interna das mesmas, uma vez que decorre sobretudo de uma injunção inerente ao próprio género⁴⁹⁵,

⁴⁹² Observe-se esta passagem, inserta no *Tratado de las comedias* de Pedro Juan Ferrer, que Cotarelo incluiu na sua *Colección*: “En cierta ciudad de España corrió un tiempo una canción desas que la llaman *Chacona*, con tanta disolución, que vino á parar en escándalos bien graves; y *ahora* corren por esta ciudad unas canciones que llaman *Escarramán*, que en el teatro las han representado, con tante [sic] torpeza que, aun los aficionados á comedias se escandalizaban, y muchos, por no oirlas, se salían del teatro” (COTARELO Y MORI, 1911, p. CCXLIII).

⁴⁹³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1002.

⁴⁹⁴ Recordo que os titereiros de *Retablo*, além serem remunerados antecipadamente pelo espetáculo — realizado “en regocijo de la fiesta”, isto é, do casamento de Teresa Castrada —, exigem que não entre “el pueblo en casa del señor Juan Castrado” porque poderia ver “lo contenido en el tal Retablo”, o que inviabilizaria a obtenção de novas receitas no dia seguinte.

⁴⁹⁵ Sobre a evolução do final *a palos* para o baile, Abraham Madroñal, após um levantamento dos autores a quem pode ser adjudicada esta inovação, conclui o seguinte: “No se puede precisar quién es el autor de esta innovación, la cercanía de la fecha [1618, ano em que Salas Barbadillo se referiu, através de um epitáfio, a “un poeta entremesero”, provavelmente o manco de Lepanto, que deixou de utilizar os finais *a palos*] con la de la muerte de Cervantes y la abrumadora presencia de los bailes en sus entremeses ofrece una tentadora hipótesis, pero quizá tampoco interese tanto como apuntar que a principios del XVII se produce un cambio en el gusto del público, tal vez se pierde un poco la comicidad que radica en lo grotesco de las acciones, en lo violento y se consigue mediante el baile final que pone en escena las

gerando frequentes colisões entre a progressão do enredo, pautada por burlas e situações conflituais, e essa aparência comemorativa ou reconciliadora bastante habitual no *terminus* dos entremezes. Desse modo, o aparente regozijo festivo e triunfante associado aos bailes e *romances*, que variam entre o registo harmonioso e a exaltação exemplar, traduzem mais a derrisão da personagem burlada ou a inversão de valores nobres (como em *Rufián viudo*, onde é feita a apologia da vida rufianesca)⁴⁹⁶ do que um corolário lógico e edificante produzido pela sucessão dos acontecimentos, o que confere a estes momentos finais um cunho vincadamente dissonante senão mesmo sarcástico.⁴⁹⁷

Quando a ação de *Juez de los divorcios* fenece, nenhum dos pares desavindos parece rever-se no refrão que lhes é imposto pelos músicos (“*más vale el peor concierto / que no el divorcio mejor*”)⁴⁹⁸, uma vez que as clivagens conjugais nunca poderão ser superadas. Ao contrário do que o *romance* insinua, fazendo uso de um conhecido provérbio (“*las riñas de por San Juan / son paz para todo el año*”)⁴⁹⁹, nenhum destes diferendos possui um caráter pontual ou meramente supérfluo; o que observamos, pelo contrário, é um longo e ininterrupto suplício que subtrai qualquer lastro de felicidade aos cônjuges que comparecem naquele tribunal:

VEJETE — [...] Veinte y dos años ha que vivo con ella mártir sin haber sido jamás confesor de sus insolencias, de sus voces y de sus fantasías, y ya va para dos años que cada día me va dando

contorsiones del rastreado, el zambapalo, la zarabanda, la chacona y otros mil bailes famosos” (MADROÑAL, 1998, p. 161). Note-se que o próprio Cervantes aborda esta transição em *Gran sultana*, atribuindo-a a um ator da sua época: “[...] Alonso Martínez, que Dios haya, / fue el primer inventor de aquestos bailes, / que entretienen y alegran juntamente, / más que entretiene un entremés [de] hambriento, / ladrón o apaleado” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 537, vv. 2134-2138). Em *Coloquio de los perros*, Berganza alude a um tempo em que “los entremeses solían acabar por la mayor parte en palos” (*ibidem*, vol. II, 1994, p. 955).

⁴⁹⁶ No final do entremez, todos cantam: “No se pueden alabar / otras ninfas ni otros rufos / que nos pueden igualar” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 915, vv. 373-375).

⁴⁹⁷ Mary Gaylord Randel observa justamente a “ambivalencia e ironía” patente nos entremezes, acrescentando que “las canciones finales [...] dan la prueba definitiva de que todo proyecto sale al revés: el hombre no consigue, sino lo contrario de lo que se propone” (RANDEL, 1982a, pp. 178-179).

⁴⁹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 896. O estribilho apresenta ligeiras variações ao longo do *romance*.

⁴⁹⁹ *Ibidem*. Em *Viejo celoso*, encontramos um estribilho semelhante, alusivo às “riñas de por San Juan” (*ibidem*, pp. 1016-1017).

vaivenes y empujones hacia la sepultura; a cuyas voces me tiene medio sordo, y, a puro reñir, sin juicio. [...]”⁵⁰⁰

Este idoso chega mesmo a equiparar a sua condição à de um cativo que, encerrado nas galés, vê declinar rapidamente o seu vigor porque está “en poder” de um verdugo que o subjuga ininterruptamente, mantendo uma relação fundada na desigualdade:

JUEZ — Decid, señor: cuando entrastes en poder de vuestra mujer, ¿no entrastes gallardo, sano, y bien acondicionado?

VEJETE — Ya he dicho que ha veinte y dos años que entré en su poder, como quien entra en el de un cómitre calabrés a remar en galeras de por fuerza; y entré tan sano, que podía decir y hacer como quien juega a las pintas.⁵⁰¹

A gargalhada sacástica do dramaturgo faz-se notar ainda de forma mais estridente no *romance* que encima *Elección de los alcaldes de Daganzo*, cujos candidatos, após reiteradas demonstrações de inépcia para o cargo — entre elas a de corrupção —, são encomiados como “robles”, isto é, como homens íntegros e inflexíveis na administração da *res publica*. Encontramos o mesmo sentido paródico na canção entoada em *Cueva de Salamanca*, onde é estabelecido um paralelo entre o local mágico que dá nome à peça e a universidade salmantina: “**SACRISTÁN** — En ella estudian los ricos / y los que no tienen blanca, / y sale entera y rolliza / la memoria que está manca. / Siéntanse los que allí enseñan / de alquitrán en una banca, / porque estas bombas encierra / **BARBERO** — *La Cueva de Salamanca*.”⁵⁰²

Não pretendendo esgotar o leque de situações desarmónicas que preenchem o desfecho das peças breves cervantinas, creio que os exemplos mencionados são suficientes para atestar a função contrastante exercida pelos *romances*, motivada tanto pelo timbre paródico como pela deformação apologética que deles dimana, quando cotejados com os acontecimentos confinantes. Esse facto confere à letra das canções não apenas uma relativa independência orgânica, mas também uma vocação escrutinadora face ao próprio enredo do entremez. Nessa medida, os *romances*

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 886.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 887. *Cómitre*: oficial que vigiava e dirigia os galeotes; *calabrés*: da Calábria, uma vez que os comitres desta região italiana eram conhecidos pela sua dureza.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 1001.

constituem um poderoso mecanismo que, pelo seu caráter convencional e invasivo, impõe um fim abrupto aos diferendos tantas vezes abertos, embora poucas vezes resolvidos, pela brevidade do entremez; mas igualmente um instrumento ao serviço do perspetivismo e da reflexão, quer pela sua natureza delatora quer pela visão alternativa dos acontecimentos, não necessariamente convergente com a das personagens. Se é certo que nos estribilhos de *Juez de los divorcios* ou *Viejo celoso* encontramos vocábulos como *concierto* ou *paz*, insinuando o restabelecimento da harmonia perdida, a verdade é que o conflito de ambas as peças fica por solucionar, extravasando os limites dramáticos respetivos. É importante notar, pois, que o facto de os bailes e canções finais — o mesmo se aplica ao final *a palos* de *Retablo* — constituírem um cautério destinado a estancar o jorro hemorrágico do entremez não deve ser interpretado como fechamento da caixa de Pandora, mas apenas como instrumento externo, não ocultador da sua artificialidade, que delega ao leitor/espetador qualquer tomada de decisão. Exemplo maior dessa transferência dilemática, mas também deliberativa, é o que encontramos no final de *Guarda cuidadosa*, quando as duas vozes que escoram a contenda se fazem ouvir alternadamente, conferindo ao litígio um valor filosófico e ético que transcende a escolha já realizada pela *fregona*, cabendo ao espetador resolver o perpétuo diferendo que opõe o *valor* e o *bravo* (associados ao soldado) ao *dinero* e ao *manso* (conotados com o sacristão):

SOLDADO — Siempre escogen las mujeres

aquello que vale menos,
porque excede su mal gusto
a cualquier merecimiento.
Ya no se estima el valor,
porque se estima el dinero,
pues un sacristán prefieren
a un roto soldado lego.

[...]

SACRISTÁN — Como es propio de un soldado,

que es sólo en los años viejo,
y se halla sin un cuarto
porque ha dejado su tercio,
imaginar que ser puede
pretendiente de Gaiferos,
conquistando por lo bravo

lo que yo por manso adquiero,
no me afrentan tus razones,
pues has perdido en el juego;
que siempre un picado tiene
licencia para hacer fieros.

*Que a donde, &c.*⁵⁰³

4.7. Cerimónia dentro da peça

O facto de os *Ocho entremeses* não apresentarem cerimónias sumptuosas⁵⁰⁴ ou momentos ritualísticos de elevada solenidade não deve ser entendido como anómalo, sobretudo se considerarmos, com Lope de Vega, que estamos perante um género povoado de “[...] plebeya gente / porque entremés de rey jamás se ha visto”⁵⁰⁵. Por vezes, os momentos solenes são meramente aludidos, como ocorre em *Guarda cuidadosa*:

SACRISTÁN — Cristina, yo soy músico, aunque de campanas; para adornar una tumba y colgar una iglesia para fiestas solenes, ningún sacristán me puede llevar ventaja; y estos oficios bien los puedo ejercitar casado, y ganar de comer como un príncipe.⁵⁰⁶

Apesar disso, encontramos duas peças cujo argumento obedece a um conjunto bem definido de regras protocolares, inscritas no domínio jurídico-administrativo e fundadas no exame de personagens (*Juez de los divorcios* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*). Em nenhum destes casos, porém, a deliberação tomada dará cumprimento à promessa enunciada no título do respetivo entremez, patenteando assim a inaptidão das

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 951. *Quarto... tercio*: jogo de palavras resultante da alusão à moeda (*cuarto*) e ao regimento militar (*tercio*).

⁵⁰⁴ Veja-se, em contrapartida, o esplendor sugerido em *Baños de Argel*, onde o dramaturgo descreve uma boda realizada de acordo com o cerimonial mouro: “*Aquí ha de salir la boda desta manera: HALIMA con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré*” (*ibidem*, p. 338).

⁵⁰⁵ VEGA CARPIO, 2012a, p. 135, vv. 72-73.

⁵⁰⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 950. *Tumba*: não se trata, como explica Asensio, das tumbas “del cementerio, sino el armazón en forma de ataúd usado en los funerales, revestido de paños negros” (in CERVANTES SAAVEDRA, 1970, pág. 145, nota 22).

personagens, tanto no que respeita ao cumprimento de determinações formais como à tomada de decisões substantivas.

A par desse facto, as peças breves de Cervantes albergam numerosas referências ao casamento, privilegiando a sua dimensão institucional em detrimento da cerimonial. Na verdade, nunca assistimos ao rito cristão que estabelece o vínculo matrimonial, mas apenas à celebração pagã que lhe está associada, cuja ambiência festiva é, contudo, bastante díspar de peça para peça, pelo que, em resumo, poderíamos afirmar que o matrimónio está presente, sob variadas formas, na maioria dos entremezes, mas em nenhum destes assistimos à sua celebração.

Em *Juez de los divorcios*, encontramos quatro casais⁵⁰⁷ que, vivendo o suplício da união conjugal, tentam uma separação por via judicial⁵⁰⁸, desatando — o verbo utilizado na peça é *descasar* — o enlace conjugal firmado pela cerimónia do casamento, que agora é reeditada, às avessas, ante um juiz. Todavia, tal expectativa não se cumprirá.

Do ponto de vista protocolar, os atos de *casar* e *descasar* aproximam-se não só porque são presididos por uma figura mediadora (sacerdote e juiz), mas também porque envolvem a presença de testemunhas⁵⁰⁹, ainda que estas não sejam formalmente investidas de tal função em *Juez de los divorcios*. Assim acontece com Mariana, que, revendo-se nas queixas apresentadas por Guiomar, vem atestar o suplício matrimonial em que esta vive, aludindo à sua própria experiência: “Ésta y yo nos quejamos, sin duda, de un mismo agravio.”⁵¹⁰ O mesmo ocorre quando o *cirujano* reconhece a desdita do *ganapán*: “Ya conozco yo a la mujer deste buen hombre, y es tan mala como mi Aldonza; que no lo puedo más encarecer.”⁵¹¹ A sala de audiências aparenta assim

⁵⁰⁷ A esposa do *ganapán* não surge em cena por razões adiante explicadas.

⁵⁰⁸ Nos moldes em que é solicitada, tal separação não seria plausível no contexto sócio-histórico do século XVII.

⁵⁰⁹ É importante realçar que, a partir de 1564, Filipe II confere força de lei ao capítulo *Tametsi* (sessão XXIV do Concílio de Trento). Miquel González esclarece este tópico: “Hasta avanzado el siglo XVI, concretamente hasta la recepción de la doctrina del Concilio de Trento, estuvieron muy difundidos los matrimonios puramente consensuales. Los matrimonios clandestinos llamados ‘matrimonio a yuras’ eran válidos, aunque sujetos a sanciones. La Real Cédula de Felipe II de 1564 introdujo en España el matrimonio canónico obligatorio para los bautizados” (MIQUEL GONZÁLEZ, 2001, p. 139). Sobre os preceitos formais da cerimónia religiosa, veja-se também *Matrimonio y causas de nulidad en el derecho de la Iglesia* (PEÑA GARCÍA, 2014), em particular o capítulo 9.

⁵¹⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 889.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 895.

constituir-se como antifonia formal que serve à quebra do vínculo do matrimónio. Todavia, tanto a suspensão deliberativa a que os litigantes são votados pelo juiz como o clima festivo que envolve a reunião de “aquellos dos casados tan desavenidos” transformam o tribunal em espaço desencantado de reiteração matrimonial. Em vez da separação libertadora antecipada pelo título, os litigantes deparam-se com a frustrante revitalização do protocolo matrimonial, decretada pela magistratura de um juiz casamenteiro.

Os examinadores de *Elección* seguem o aparente desejo de aplicar as determinações protocolares que, em diferentes ofícios e áreas da administração⁵¹², superintendem habitualmente a escolha dos melhores candidatos. A proposta de Algarroba é, portanto, bem acolhida por parte do *concejo*:

ALGARROBA — Digo

que, pues se hace examen de barberos,
de herradores, de sastres, y se hace
de cirujanos y otras zarandajas,
también se examinasen para alcaldes;
y, al que se hallase suficiente y hábil
para tal menester, que se le diese
carta de examen, con la cual podría
el tal examinado remediarse;
porque de lata en una blanca caja
la carta acomodando merecida,

⁵¹² Pérez de León comentou de forma certa esta obsessão escrutinadora, que levou à instituição de exames de toda a ordem: “El entremés de examen es así la respuesta de un género literario de gran libertad de expresión en una época caracterizada por un constante control de la población, reforzado por la profusión de ‘examinadores’ de las fuerzas coercitivas estatales (alguaciles, corregidores, etc.) y eclesiásticas (tribunales de la Inquisición, etc.). La tendencia hacia la hegemonía a partir de la represión ideológica se refleja en el teatro breve con la creación de una nueva forma de proyectar en escena el temor de cada uno de los asistentes a la representación. Alusiones a censores del teatro para ‘examinar’ las obras antes de ser representadas, referencias a examinadores y a la existencia de exámenes de toda clase; de casamenteros, de maridos, de podridos, de locos, de tullidos, de alcaldes, de parejas que quieren divorciarse...; la evolución de los entremeses de examen es reflejo de la deriva social hacia el imperio del miedo. La transformación de este esquema dentro del género literario del teatro breve es también la de la comicidad de fondo igualatorio hacia la basada en un examen de anormalidades con un interés inmovilista de una sociedad desigual que utilizaba toda su fuerza represiva para evitar cualquier propuesta de cambio” (PÉREZ DE LEÓN, 2005, p. 28).

a tal pueblo podrá llegar el pobre,
que le pesen a oro; que hay hogaño
carestía de alcaldes de caletre
en lugares pequeños casi siempre.⁵¹³

Todavía, a observância das determinações processuais não se confirmará ao longo do exame. A entrada atabalhoada dos quatro pretensores, contrariando a ordem de chamada dirigida apenas a Berrocal, confere, *ab initio*, um tom escarninho a todo o processo. Os assomos de rudeza e de jocosa grosseria não cessarão de amontoar-se numa competição que, a par das absurdas qualidades dos candidatos, parece privilegiar diferentes formas de despautério, inviabilizando sistematicamente o escrutínio que os rústicos se propõem consumir. A isenção do júri, enquanto princípio capital do processo, é prontamente desvirtuada por Humillos, que, provavelmente em nome de todos os candidatos, pergunta abertamente aos examinadores se pretendem algum tipo de suborno para agilizarem a escolha. Esta proposta será reprovada pelo *bachiller*, mas a sua rejeição não será secundada por outras vozes daquele *concejo*. O desajuste das personagens face às regras processuais é manifesto e contínuo. Berrocal, por exemplo, é advertido pelo facto de usar algumas expressões de cunho escatológico no decurso da audição, não conformes à natureza formal do ato eletivo:

BERROCAL — [...]

Pues cuando estoy armado a lo de Baco,
así se me aderezan los sentidos,
que me parece a mí que en aquel punto
podría prestar leyes a Licurgo
Y limpiarme con Bártulo.

PANDURO — ¡Pasito,
que estamos en concejo!⁵¹⁴

As sucessivas interrupções, a recorrência de observações impertinentes e o atropelo das regras mais elementares conduzem o escrutínio à paralisação absoluta,⁵¹⁵

⁵¹³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 922-923, vv. 105-119.

⁵¹⁴ *Ibidem*, pp. 925-926, vv. 179-184. *Armado a lo de Baco*: ‘inspirado pelo álcool’; *Licurgo*: mítico legislador espartano; *Bártulo*: Bartolo di Sassoferrato (1313-1375) foi um jurisconsulto italiano cujas obras (*bártulos*) eram célebres nas universidades europeias; *limpiarme*: incitado pelo álcool, Berrocal crê-se mais versado em leis do que Bártulo, podendo limpar o traseiro com os *bártulos*.

obrigando a que a escolha seja postergada para o dia seguinte, sem que tenhamos a certeza, porém, de que esse facto venha a consumir-se. De nada valem procedimentos formais, determinações protocolares ou atos solenes, já que a alienação destas personagens, de tão pronunciada que é, perverte necessariamente todo o processo. Na verdade, o volume de situações absurdas torna claro desde o princípio que não existe “criterio alguno en la elección”, pelo que “las bases para la selección” dependem “alternativamente de una ‘alcaldada’ [entrega da vara a Humillos] o de una ‘corazonada’ [promessa de fazer essa atribuição a Rana].”⁵¹⁶ Dos dois, talvez Rana reúna maior consenso, mas pouco importa que seja ele ou outro, porquanto todos são exímios na utilização de procedimentos dilatórios que, utilizados em proveito próprio, têm como consequência inexorável o entorpecimento da administração pública e a deturpação de qualquer regulamento jurídico, à semelhança da paralisia que toma conta da própria eleição.

Desse modo, a nomeação formal do melhor candidato não se cumpre, simplesmente porque, ao darem tão vivo testemunho da sua inabilidade, tanto os pretenses como os examinadores rompem qualquer possibilidade de cumprimento protocolar. Na verdade, o *concejo* poderá chegar a uma decisão, mas esta nunca resultará da apreciação das qualidades necessárias para o cargo, uma vez que nem os *mirantes* as conhecem nem os *mirados* as possuem, pelo que a função examinadora não passa de uma adoção artificial e inconsequente. É importante notar que essa incapacidade formal começa logo no início da peça, quando os examinadores se reúnem e encetam uma deriva dialógica que se aparta claramente da promessa enunciada no título:

[PANDURO] — Paz, que no será mucho que salgamos
bien del negocio, si lo quiere el cielo.

[ALGARROBA] — Que quiera, o que no quiera, es lo que importa.

PANDURO — ¡Algarroba, la lengua se os deslucia!

Habrad comedido y de buen rejoy,

Que no me suenan bien esas palabras:

“quiera o no quiera el cielo.” Por San Junco,

⁵¹⁵ Não por acaso, Eugenio Asensio fez notar que *Elección* é “carente casi de fábula” (ASENSIO, 1973, p. 182).

⁵¹⁶ CASTILLA, 2007, p. 37.

que, como presomís de resabido,
os arrojáis a trochemoche en todo.

ALGARROBA — Cristiano viejo soy a todo ruedo,
Y creo en Dios a pies jontillas.

BACHILLER — Bueno;
no hay más que desear.

ALGARROBA — Y si por suerte
hablé mal, yo confieso que soy ganso,
y doy lo dicho por no dicho.

ESCRIBANO — Basta;
No quiere Dios, del pecador más malo,
Sino que viva y se arrepienta.

ALGARROBA — Digo
Que vivo y me arrepiento, y que conozco
Que el cielo puede hacer lo que él quisiere,
Sin que nadie le pueda ir a la mano,
Especial cuando llueve.

PANDURO — De las nubes,
Algarroba, cae el agua, no del cielo.

ALGARROBA — ¡Cuerpo del mundo! Si es que aquí venimos
A reprochar los unos a los otros,
Díganmoslo; que a fe que uno no le falte
Reproches a Algarroba a cada paso.⁵¹⁷

O “redeamus ad rem” chegará apenas no verso 29, pela mão do *bachiller*, após um extenso introito forjado na insensatez e na verbosidade inconsequente. O ato arbitral contará assim com dois protocolos não compagináveis que criam um desajuste insanável na obra: o dos rústicos, que é apoiado em observações e contrarrespostas de profusa inutilidade; e o *examen* proposto por Algarroba, que, embora fundado na apreciação das qualidades fundamentais para o cargo de *alcalde*, não chega a efetivar-se.

Rufián viudo é uma das peças em que a ambiência festiva ganha contornos mais efusivos, já que conta com a presença de Escarramán, que animará, através de diversas danças, a boda de Trampagos. A tonalidade das cenas iniciais é, em contrapartida, bastante sombria, uma vez que o *viúvo* entra em cena sob uma comprida capa (*capuz*), pretendendo dessa forma cumprir o luto pelo falecimento de Pericona, sua companheira

⁵¹⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 917-919, vv. 4-28.

e prostituta. O pesado negrume da indumentária, associado aos lamentos do *jaque* — que, mais do que o desaparecimento da mulher amada, exaltam a perda da *tributaria* —, conferem à abertura da peça uma aparente solenidade, mas esta é subitamente nimbada de tons burlescos. O modo desajeitado e mecanicista como Trampagos se entrega a esse dever cerimonioso é delatado tanto pela sua vontade irrefreável de praticar esgrima — que Chiquiznaque, também rufião, considera absolutamente inapropriada ao rito lutuoso — como pelas observações de Vademécum: “**RUFÍAN** — So Trampagos, / no es éste tiempo de levadas: llueven / o han de llover hoy pésames adunia, / y ¿hémonos de ocupar en levadicas?”⁵¹⁸ Quando o criado regressa a cena, confirmará esse gosto: “**VADEMÉCUM** — ¡Bueno, por vida mía! Quien le quita / a mi señor de líneas y posturas, / le quita de los días de la vida.”⁵¹⁹

Também a evocação de Pericono parece entroncar no doloroso rito que Trampagos se propõe cumprir, mas a rememoração dos seus últimos anos, mais do que exaltar a formosura da ninfa, vem patentear a sua decadência física, condizente com a decrepitude que observamos na casa e no seu mobiliário:

TRAMPAGOS — Está bien: muestra y camina,
y saca aquí la silla de respaldo,
con los otros asientos de por casa.

VADEMÉCUM — ¿Qué asientos? ¿Hay algunos por ventura?

TRAMPAGOS — Saca el mortero, puerco, el broquel saca,
y el banco de la cama.

VADEMÉCUM — Está impedido;
fáltale un pie.

TRAMPAGOS — ¿Y es tacha?

¡Y no pequeña!

[...]

*Entra VADEMÉCUM con la silla, muy vieja y rota.*⁵²⁰

A decadência que o parco recheio da habitação denota é a mesma que identificamos na prostituta, cujo retrato testemunha mais a falência e os sinais

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 899, vv. 39-42. *Adunia*: ‘em abundância’; *levadicas*: ‘lances de esgrima’.

⁵¹⁹ *Ibidem*, vv. 43-45. *Líneas y posturas*: ‘movimentos e posturas de esgrima’.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 897, vv. 2-8.

repulsivos que se apoderaram do seu corpo do que os atractivos angelicais sugeridos por Trampagos:

CHIQUIZNAQUE — ¿De qué edad acabó la mal lograda?

TRAMPAGOS — Para con sus amigas y vecinas,
treinta y dos años tuvo.

CHIQUIZNATE — ¡Edad lozana!

TRAMPAGOS — Si va a decir verdad, ella tenía
cincuenta y seis; pero, de tal manera
supo encubrir los años, que me admiro.
¡Oh, qué teñir de canas! Oh, qué rizos,
vuelos de plata en oro los cabellos!⁵²¹

Tendo por fundo a deturpação etária da ninfa, este diálogo entre Chiquiznaque e Trampagos enovela a ruína grisalha da prata, prenunciadora da putrefação que chegaria não muito depois, com a jovialidade contrafeita do ouro, proporcionando um retrato em que a idealização petrarquista é tingida de tons grotescos. Graciosidade álgida, declínio físico (sempre ocultado) e decomposição cadavérica surgem assim enleados no discurso lamentoso de Trampagos:

CHIQUIZNAQUE — Dícenme que tenía ciertas fuentes
en las piernas y brazos.

TRAMPAGOS — La sin dicha
era un Aranjüez; pero, con todo,
hoy come en ella, la que llaman tierra,
de las más blancas y hermosas carnes
que jamás encerraron sus entrañas;
y, si no fuera porque habrá dos años
que comenzó a dañársele el aliento,
era abrazarla como quien abraza
un tiesto de albahaca o clavellinas.

CHIQUIZNAQUE — Negujón debió ser, o corrimiento,
el que dañó las perlas de su boca,
quiero decir, sus dientes y sus muelas.

TRAMPAGOS — Una mañana amaneció sin ellos.

VADEMÉCUM — Así es verdad, mas fue deso la causa

⁵²¹ *Ibidem*, p. 900, vv. 53-60.

que anocheció sin ellos; de los finos,
cinco acerté a contarle; de los falsos,
doce disimulaba en la covacha.

TRAMPAGOS — ¿Quién te mete a ti en esto, mentecato?⁵²²

O comportamento de Trampagos traduz uma tentativa mecanicista de cumprir ritualmente o seu pesar, mas o resultado desse exercício não podia ser mais desastrado:

TRAMPAGOS — ¡He perdido una mina potosisca,
un muro de la yedra de mis faltas,
un árbol de la sombra de mis ansias!

JUAN [CLAROS] — Era la Pericona un pozo de oro.

TRAMPAGOS — Sentarse a prima noche, y, a las horas
que se echa el golpe, hallarse con sesenta
numos en cuartos, ¿por ventura es barro?
Pues todo esto perdí en la que ya pudre.⁵²³

O desajuste vivido por Trampagos é notório quando tenta respeitar os preceitos inerentes ao luto: sente-se desconfortável sob o peso e o negrume do capuz, o timbre magoado que procura imprimir ao seu discurso ganha manifestas tonalidades burlescas, manifesta uma amargura que deve mais à privação do seu “pozo de oro” do que à perda afetiva. Por outras palavras, a observância das normas solenes é feita de modo lacónico e artificial por parte do rufião, pelo que Vademécum não terá dificuldade em deitar por terra os ornamentos poético-idealistas do seu amo, volvendo-os em prosa rasteira: “**RUFIÁN** — En el que está Trampagos me da lá[s]tima. / **TRAMPAGOS** — Vestíme este capuz; mis dos lanternas / convertí en alquitaras. **VADEMÉCUM** — ¿De aguardiente?”⁵²⁴

A *viuvez* de Trampagos infunde compaixão nas personagens circunstantes, mas o desconforto e o negrume excessivo que pautam essa nova condição não deixam de

⁵²² *Ibidem*, p. 902, vv. 99-117. *Fuentes*: ‘feridas supurantes’; *era un Aranjüez*: pelas feridas (*fuentes*) supurantes, Pericona assemelhava-se aos jardins reais de Aranjuez, conhecidos pelas suas fontes e canais; *albahaca o clavelinas*: são plantas odoríferas; *neguijón*: ‘cárie’; *covacha*: referência grotesca à boca enferma de Pericona.

⁵²³ *Ibidem*, p. 903, vv. 139-146.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 904, vv. 164-166. *Lanternas*: ‘olhos’; *alquitaras*: ‘alambiques’, proporcionando o comentário jocoso de Vademécum.

suscitar também alguma repulsa: “**REPULIDA** — Quiera el cielo / mudar su escuridad en luz clarísima. / Desollado le viesan ya mis lumbres / de aquel pellejo lóbrego y oscuro. / **MOSTRENCA** — ¡Jesús, y qué fantasma noturnina! / Quítenmele delante.”⁵²⁵ É então que o *jaque* enceta uma trajetória que vai da treva à claridade, do abatimento à exultação, da *viuvez* às novas *núpcias*. O capuz, que servirá como caução de um empréstimo, permitirá financiar o vinho da boda, mas a sua remoção serve, acima de tudo, para atestar o desajuste sentido por Trampagos na tentativa de cumprir o cerimonial lutuoso:

TRAMPAGOS — Este capuz arruga, Vademécum;

y dile al padre que sobre él te preste
una docena de reáles.

VADEMÉCUM — Creo

que tengo yo catorce.

TRAMPAGOS — Luego, luego,
parte, y trae seis azumbres de lo caro;
alas pon en los pies.

VADEMÉCUM — Y en las espaldas.

Éntrase VADEMÉCUM con el capuz, y queda en cuerpo TRAMPAGOS.

TRAMPAGOS — ¡Por Dios, que si durara la bayeta,
que me pudieran enterrar mañana!

REPULIDA — ¡Ay lumbré destas lumbres, que son tuyas,
y cuán mejor estás en este traje,
que en el otro sombrío y malencónico!⁵²⁶

Enquanto *viúvo*, Trampagos sente-se incapaz de cumprir o rito fúnebre a que se vê compelido por ditames sociais que não domina. Encerrado num capuz aterrador, mais empenhado em prantear o prejuízo monetário do que a perda afetiva, inábil no manejo de fórmulas líricas capazes de traduzirem a idealização feminina, constantemente desmentido por Vademécum,⁵²⁷ o *jaque* tem todas as razões para se

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 903, vv. 128-133.

⁵²⁶ *Ibidem*, pp. 908-909, vv. 237-247.

⁵²⁷ Trampagos é desmentido pelo criado, mas denuncia-se a si próprio em diversas ocasiões. Veja-se, a título de exemplo, esta passagem em que o *jaque*, parecendo exteriorizar um lamento amoroso

sentir aliviado quando retira a indumentária, uma vez que esse gesto representa não apenas o fim da condição de *viúvo*, mas igualmente a rejeição das determinações ritualísticas que lhe são impostas. O seu preceituário é, na verdade, o rufianesco e o *hampesco*; o seu código linguístico é o da *germanía*. Não por acaso, a chegada das três *busconas* e do *jayán* Juan Carlos é sentida como um lenitivo que põe cobro ao seu sofrimento: “**TRAMPAGOS** — Vengan en hora buena; vengan ellos / en cien mil norabuenas.” De pouco vale a Mostrenca declarar que “[...] no es muy católico Trampagos, / pues ayer enterró a la Pericona, / y hoy la tiene olvidada.”⁵²⁸ O entremez, enquanto género, não privilegia avaliações morais deste tipo, preferindo que as personagens se cumpram ontologicamente e estirem a sua natureza para lá de qualquer limite ético.

Em *Retablo de las maravillas*, celebra-se a boda de Juana Castrada, filha do regedor. Por sugestão do governador, também padrinho da noiva, Chanfalla apresentará o espetáculo “en regocijo de la fiesta”. Além de pagar “adelantados media docena de ducados”, o pai de Juana garante “que se tendrá cuidado que no entre gente del pueblo”, convidando o *autor* a ver a sua casa e “la comodidad que hay en ella para mostrar ese retablo.”⁵²⁹ Quando o espetáculo tem início, Juana Castrada surge na assistência “como desposada”, embora sem o marido, amplificando a amputação (social mas também matrimonial) sugerida pelo seu apelido. Este marido fantasmático⁵³⁰ será também o pai incógnito — senão dispensável — de uma prole bastarda, pelo que, ao surgir em cena, Juana Castrada virá acompanhada por Teresa Repolla, sua prima, cuja função vicária é denunciada pela indisfarçável raiz masculinizante do sobrenome. Considerando que o espetáculo é uma extensão da cerimónia matrimonial, podemos inferir que o casamento de Castrada, ainda que distante do nosso olhar, constitui, como todo o sistema de relações sociais e institucionais em que as personagens estão inseridas, uma celebração da aparência, da presunção e da desconfiança.

face à morte da sua *ninfa*, revela que esta era um mero instrumento da sua ganância: “¡Ah Pericona, Pericona mía, / y aun de todo el concejo! [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 898, vv. 9-10).

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 908, vv. 234-235.

⁵²⁹ *Ibidem*, pp. 976-977.

⁵³⁰ Baras Escolá considera que o “gentilhombre que baila” com Herodías é o noivo de Juana Castrada (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 94, n. 66).

4.8. Desempenho de um *papel* dentro da representação

O teatro pressupõe um compromisso, centrado na denegação, que todos os seus intervenientes são chamados a subscrever. Tal gesto autoriza e explica que a assistência (externa ou, no caso do teatro dentro do teatro, interna) possa aderir emocionalmente aos acontecimentos representados — ou tomá-los até como verdadeiros —, não perdendo de vista, no entanto, que os mesmos estão confinados à esfera ficcional. Partindo deste pressuposto, é lícito averiguar o que ocorre se, à margem da trama, um número restrito de personagens⁵³¹ subscrever furtivamente um contrato ficcional que lhes permita manipular a realidade, forçando os demais indivíduos que povoam o universo dramático a participarem, enquanto *espetadores* e/ou *atores* involuntários, nesse *guião* secreto.

Em tais circunstâncias, os signatários usam as prerrogativas ilusórias que o pacto lhes confere para concretizarem distintas formas de ludíbrio, procurando esbater a clivagem entre a natureza ilusória da sua própria *encenação* e aquilo que é a realidade das personagens circunstantes. Ocorre assim o que designamos vulgarmente por *representação*, embora esta apresente a particularidade de não surgir enquadrada numa representação interna, mas apenas acoplada, muitas vezes de forma inextricável, ao nível basilar do drama, como acontece com a encenação de Clemente e Clemencia, em *Pedro de Urdemalas*. Adentramo-nos, portanto, numa categoria que, sendo contígua ao denominado *teatro dentro do teatro*, se distingue deste pelo facto de pressupor um contrato não firmado pelos *espetadores internos*, sendo estes cumulativamente *atores* compelidos — mas não conscientes desse facto — e, amiúde, vítimas do embuste. A utilização deste recurso determina, por conseguinte, que, de um modo não totalmente declarado, o drama enquadrante seja invadido pela teatralidade — e não tanto pelo teatro —, mas, face à ausência de uma intrapeça que possa servir-lhe de recetáculo, acaba por alojá-la, disseminando-a no seu próprio interior.

Dotado de inegável força metateatral, este recurso tende a gerar estranhamento e a estilhaçar o potencial efeito alienante do drama, já que coloca a simulação no centro da cena, recordando-nos que, na mesma medida em que o papel fingido encobre uma personagem, também esta oculta um ator que transfigurou a sua própria identidade.⁵³²

⁵³¹ Não é raro que este princípio se aplique apenas a uma personagem.

⁵³² Note-se que esta ocultação pode ser aprofundada de forma sucessiva. Em *Laberinto de amor*, por exemplo, Porcia enverga roupagens masculinas que lhe permitem desempenhar diferentes papéis sob

Se tivermos em conta que a intrapeça pode ter eventuais implicações no enredo enquadrante, constituindo uma zona de expansão deste — em função de objetivos muito diversos (lúdicos, vingativos ou passionais, por exemplo) —, então o desempenho de um papel não declarado funcionará de modo análogo para o fingidor, proporcionando-lhe vantagens ou prejuízos (emocionais, táticos, materiais ou outros) que poderão ter consequências mais ou menos significativas na sua identidade primária⁵³³.

É importante notar que nem todas as situações farsescas ou ludibrias se enquadram nesta categoria metateatral, sob pena de nela acomodarmos toda a sorte de falsidades e de pequenos embustes perpetrados ao longo da peça. Na verdade, se determinado facto for expressamente desvirtuado ou omitido por uma personagem, esta não está necessariamente a encapotar a sua identidade; para que tal aconteça, é preciso que assuma uma nova *persona*, sob a qual ficará total ou parcialmente oculta. Conclui-se, portanto, que, na mesma medida em que devemos abster-nos de confundir este recurso com o denominado *teatro dentro do teatro*, também não é lícito equipará-lo ou reduzi-lo a uma mera simulação. Porém, esta asserção está longe de significar que a fronteira entre o *papel* dentro do papel, por um lado, e a simples mentira, por outro, possa ser traçada com total exatidão, tendo em conta que *fingir* e *mentir* são exercícios reciprocamente implicados e interferentes. Não obstante o carácter impreciso e volúvel dessa diferença, será útil formular um critério que, conquanto genérico, nos assegure alguma estabilidade conceptual, formulando-o os termos seguintes: o desempenho de um *papel* dentro de outro implica a ocultação, total ou parcial, da verdadeira identidade da personagem; a mentira, por si só, embora pressuponha fingimento, não determina a assunção de uma nova *persona*, mas tão-só a deturpação pontual da verdade. É certo que os interstícios remanescentes no largo espetro que se abre entre estes dois polos obrigam a que o princípio enunciado tenha de ser matizado em múltiplas variantes e exceções, pelo que devemos conferir-lhe alguma maleabilidade e encará-lo de um modo abrangente.

o nome de Rutilio. Julgando-se perante um homem, Anastasio pede-lhe que encarne o papel de “moza labradora”, o que motiva um momento de risonha cumplicidade com o público: “**PORCIA** — [...] yo de parecer mujer no dudo” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 616, v. 1538).

⁵³³ Não me refiro à identidade do ator, mas apenas à da personagem.

Em certos casos, o “role playing within the role” dimana não tanto de uma escolha deliberada, mas de circunstâncias externas ou imprevistas.⁵³⁴ Nesses casos, o desempenho do *papel* é, mais do que premeditado, resultante do ensejo e do benefício que a personagem dele saiba extrair, como se verifica em *O inspector*, de Nikolai Gógol⁵³⁵, uma comédia de enganos cujo escopo satírico é a corrupção na Rússia Imperial. Pelo facto de ser um tanto ingénuo, Khlestakov, o falso inspetor, não consegue determinar exatamente o *papel* que lhe foi adjudicado pelo grupo de poderosos liderado pelo Burgomestre, mas sabe que o tomam por certa individualidade com poderes burocráticos, o que lhe permite extorquir dinheiro aos cidadãos locais, alegando que o faz a título de empréstimo. A cena VIII do ato IV abre precisamente com uma reflexão em que o protagonista confessa desconhecer a função que lhe cabe: “Aqui há muitos funcionários. E, a propósito, parece que me tomam por um homem de Estado. Acho que ontem lhes deitei poeira para os olhos.”⁵³⁶

A literatura ocidental está repleta de personagens que, desde a Antiguidade, se travestem ou assumem uma personalidade distinta daquela que o autor lhes outorgou. De todas as que dão corpo a esse extenso inventário, Ulisses é porventura a mais emblemática, uma vez que, graças a novas roupagens⁵³⁷ e à destreza da sua *atuação*, consegue passar incógnito na sua própria terra e restabelecer a ordem governativa. Mas é no contexto dramático, em particular na tragédia e na comédia,⁵³⁸ que este procedimento virá a alcançar plena notoriedade, como podemos observar na obra de

⁵³⁴ Richard Hornby divide o “role playing within the role” em três subtipos: voluntário, involuntário e alegórico. A propósito deste último, observa o seguinte: “Allegorical role playing within the role is more subtle than the voluntary or involuntary types. It can, in fact, be seen instead as an example of the fourth type of metadrama, references to other literature, rather than strict role playing. Allegorical role playing within the role arises whenever the play’s situation, action, or imagery contrive to relate a character to some well-known literary or historical figure” (HORNBY, *op. cit.*, p. 74).

⁵³⁵ GÓGOL, 2009.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 142

⁵³⁷ Na verdade, a transmutação é operada por Atena, no final do canto XIII (HOMERO, 2010, pp. 224-225, vv. 392-441).

⁵³⁸ Recordo, a título ilustrativo, dois textos fundamentais da Antiguidade Clássica. Em *As Bacantes*, para que Penteu possa observar o êxtase proporcionado pelos rituais báquicos, Dioniso veste-o de mulher. Em *As rãs*, comédia de Aristófanes, o mesmo Dioniso, após um primeiro momento em que deseja fazer-se passar por Hércules, vive momentos de sobressalto trazidos pelos disfarces que vai trocando sucessivamente com Xântias, seu serviçal, na deslocação ao Inferno.

numerosos dramaturgos.⁵³⁹ O teatro aurissecular — e a dramaturgia cervantina não constitui uma exceção — está repleto de personagens que desempenham um papel engastado no seu, acrescentando, à inerente ambientação dramática em que se movem, um segundo nível, explícito para o espetador externo, de teatralização.

Muitas vezes, tanto por força das orientações fornecidas pelo *metteur-en-scène*⁵⁴⁰ como da verosimilhança exigida por esse segundo *papel*, são mobilizados distintos recursos (materiais e psicofísicos) que implicam uma profunda transfiguração, podendo esta incidir sobre o traje, os traços físicos, o comportamento, a rotina, o género, a idade, a língua ou a pronúncia do *ator*. Os objetivos deste estratagema são diferenciados, mas concorrem geralmente para a obtenção de vantagens pessoais, que podem ser de foro material, posicional ou afetivo. Em contrapartida, as restantes personagens, não subscritoras do contrato, contracenam involuntariamente na farsa, podendo o desfecho ser-lhes desfavorável, como geralmente é, ou trazer-lhes também algum benefício⁵⁴¹.

No contexto do teatro breve cervantino, os entremezes em que o desempenho de um *papel* dentro do papel assume contornos mais óbvios são *Vizcaíno fingido* e *Cueva de Salamanca*, mas o mesmo procedimento metateatral pode ser detetado, de forma menos declarada, em *Juez de los divorcios*, *Elección de los alcaldes de Daganzo* e *Retablo de las maravillas*. Não esqueçamos que, “frente al artificio y a la fijeza de [...] tipos tradicionales, Cervantes se inclina por perfiles más humanos, entre los que domina el tracista ingenioso, capaz de tomar las riendas de la acción y dar pie a efectivos juegos metadramáticos.”⁵⁴²

Na primeira destas cinco peças, o *papel* desempenhado por Quiñones é, a par da *cadena* falsificada, um dos pilares da burla orquestrada por Solórzano. Na exposição, antes mesmo de nos revelar os principais traços do *vizcaíno*, Quiñones manifesta toda a disponibilidade para ajudar o seu amigo, prontificando-se, na estrita observância das instruções por este fornecidas, a cumprir o *papel*:

⁵³⁹ Richard Hornby apresenta um amplo conjunto de exemplos, extraídos de diferentes épocas (HORNBY, *op. cit.*, pp. 67-87).

⁵⁴⁰ Por vezes, o *ator* e o *encenador* são a mesma personagem.

⁵⁴¹ Assim acontece, por exemplo, nos casos em que se verifica a anagnórise e sequente enlace matrimonial ou, ainda, a recuperação de um lugar anteriormente usurpado por outrem.

⁵⁴² GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ, *op. cit.*, p. 83.

QUIÑONES — Alto; pues vos lo queréis, sea así; digo que yo os ayudaré en todo cuanto me habéis dicho, y sabré fingir tan bien como vos, que no lo puedo más encarecer. ¿Adónde vais agora?

SOLÓRZANO — Derecho en casa de la ninfa; y vos no salgáis de casa, que yo os llamaré a su tiempo.

QUIÑONES — Allí estaré clavado, esperando.⁵⁴³

Os principais traços da personalidade do *vizcaíno* precedem a sua própria entrada em cena, uma vez que Solórzano, ao deslocar-se pela primeira vez a casa de Cristina, faz uma descrição antecipada do comportamento e das preferências do suposto visitante:

SOLÓRZANO — [...] la suerte ha querido que de Vizcaya me enviase un grande amigo mío a un hijo suyo, vizcaíno, muy galán, para que yo le lleve a Salamanca y le ponga de mi mano en compañía que le honre y le enseñe. Porque, para decir la verdad a vuestra merced, él es un poco burro y tiene algo de mentecapto; y añádesele a esto una tacha, que es lástima decirla, cuanto más tenerla, y es que se toma algún tanto, un si es no es del vino, pero no de manera que de todo en todo pierda el juicio, puesto que se le turba; y cuando está asomado, y aun casi todo el cuerpo fuera de la ventana, es cosa maravillosa su alegría y su liberalidad: da todo cuanto tiene a quien se lo pide y a quien no se lo pide [...]⁵⁴⁴

O *papel* solicitado a Quiñones configura, nessa medida, uma tarefa de redobrada exigência, não só porque o *vizcaíno* é uma personagem com traços comportamentais bastante vinculados, mas sobretudo porque estes são revelados antes da sua entrada, constituindo um *guião* que o *ator* terá de cumprir rigorosamente. Existe, todavia, uma dificuldade sobrepujante neste papel: a incorreta dicção do castelhano, marcada em particular pelo emprego de uma sintaxe arresvesada, que torna o seu discurso praticamente ininteligível para Cristina e Brígida, suas interlocutoras. Visando conferir maior credibilidade a tão excêntrica personagem, Solórzano coadjuva Quiñones, chamando a si a função de intérprete:

QUIÑONES — Vizcaíno, manos bésame vuestra merced, que mándeme.

⁵⁴³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 953,

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 957. A esta descrição, Solórzano acrescentará ainda outro epíteto animalesco (“búfalo”). *Asomado*: designa aquele que, não estando totalmente embriagado, já bebeu mais do que devia.

SOLÓRZANO — Dice el señor vizcaíno que besa las manos de vuestra merced y que le mande.

BRÍGIDA — ¡Ay, qué linda lengua! Yo no la entiendo a lo menos, pero paréceme muy linda.

CRISTINA — Yo beso las de mi señor vizcaíno, y más adelante.

VIZCAÍNO — Pareces buena, hermosa; también noche esta cenamos; cadena que das, duermas nunca, basta que doyla.

SOLÓRZANO — Dice mi compañero que vuestra merced le parece buena y hermosa; que se apareje la cena; que él da la cadena, aunque no duerma acá, que basta que una vez la haya dado.

BRÍGIDA — ¿Hay tal Alejandro en el mundo? Venturón, venturón y cien mil veces venturón.

SOLÓRZANO — Si hay algún poco de conserva, y algún traguito del devoto para el señor vizcaíno, yo sé que nos valdrá por uno ciento.

CRISTINA — ¡Y cómo si lo hay! Y yo entraré por ello, y se lo daré mejor que al Preste Juan de las Indias

Éntrase CRISTINA.

VIZCAÍNO — Dama que quedaste, tan buena como entraste.

BRÍGIDA — ¿Qué ha dicho, señor Solórzano?

SOLÓRZANO — Que la dama que se queda, que es vuesa merced, es tan buena como la que se ha entrado.⁵⁴⁵

Graças à destreza de Quiñones, os traços do *vizcaíno* (misto de *galán*, néscio, liberal e bebedor imoderado) ficam prontamente demonstrados perante as duas *espetadoras* involuntárias, conferindo maior credibilidade a toda a *encenação* conduzida por Solórzano. A reação estupefacta de Brígida vem atestar, de resto, que a *representação* não poderia ser mais convincente, enfatizando a sua preponderância na construção da burla:

BRÍGIDA — ¡Ay, pecadora de mí, y cómo que se le turban los ojos y se trastraba la lengua! ¡Jesús, que ya va dando traspies! ¡Pues monta que ha bebido mucho! La mayor lástima es ésta que he visto en mi vida; ¡miren qué mocedad y qué borrachera!⁵⁴⁶

Em *Cueva de Salamanca*, os traços fundamentais da *persona* são igualmente revelados por antecipação, embora de um modo menos detalhado do que em *Vizcaíno fingido*: “**ESTUDIANTE** — No se contentará vuestra merced con que le saque aquí dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuestas una canasta llena de cosas fiambres

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pp. 963-964. *Del devoto*: ‘vinho de San Martín’.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 965.

y comederas?”⁵⁴⁷ Para compensar as notórias insuficiências que, em termos de coerência e verosimilhança, esta improvisada criação acarreta, o estudante procura subtrair toda a capacidade crítica e suspicaz de Pancrácio, explorando uma notória debilidade do seu caráter — a credulidade. A predisposição evidenciada pelo marido de Leonarda, desde o momento em que o estudante irrompe do *pajar*, leva-o a declarar o firme propósito de *ver* — o verbo repete-se três vezes — as artes mágicas que Carraolano aprendeu em Salamanca, mas o efeito imediato dessa obstinação produzirá resultados contrários, porquanto a sua faculdade de questionar o *espetáculo*, protagonizado por improváveis e famélicos demónios, ficará totalmente obnubilada:

PANCRACIO — [...] ya deseo en todo extremo ver alguna destas cosas que dice que se aprenden en la Cueva de Salamanca.

[...]

Ahora bien; si ha de ser sin peligro y sin espantos, yo me holgaré de ver esos señores demonios y a la canasta de las fiambreras; y torno a advertir que las figuras no sean espantosas.

[...]

Queden; que quiero ver lo que nunca he visto.⁵⁴⁸

À semelhança do que ocorre com o velho Cañizares ou com os espetadores de *Retablo de las maravillas*, também Pancrácio prefere, em detrimento dos gritantes sinais emanados da realidade, deslumbrar-se com a vacuidade e a aparência, gerando uma cegueira dupla, produzida tanto pela sua obstinação em ignorar a realidade circundante, atestando que o maior cego é efetivamente o que não quer ver, como pela intensidade ilusória que o encandeia.⁵⁴⁹

Leonarda e Cristina revelar-se-ão *atrizes* cooperantes e *espetadoras* deleitadas, ainda que receosas, face ao *espetáculo* proporcionado pelo estudante, cujas qualidades de *tracista* e de improvisador ficam plenamente demonstradas nos momentos que antecedem o surgimento dos diabos:

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 998.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, pp. 998-1001.

⁵⁴⁹ Mary Gaylord Randel resume muito bem a situação de Pancrácio, recorrendo a uma dupla negação: “El deseo que [Pancrácio] confiesa [...] implica la inversión. ‘No quiero ver nunca lo que he visto’, que describe más exactamente la ridícula situación del cornudo” (RANDEL, 1982a, p. 178).

LEONARDA — ¿Demonios en mi casa y en mi presencia? ¡Jesús! Librada sea yo de lo que librarme no sé.

CRISTINA — [*Aparte*] El mismo diablo tiene el estudiante en el cuerpo: ¡plega a Dios que vaya a buen viento esta parva! Temblándome está el corazón en el pecho.⁵⁵⁰

O enredo de *Juez de los divorcios* ergue-se sobre tensões matrimoniais aparentemente insanáveis, mas o conflito é também forjado nos diálogos entabulados com o juiz e na demanda, nunca atendida, de um veredito favorável à separação conjugal. A estratégia seguida pelo soldado não constitui uma transfiguração identitária totalizadora ou sequer abrangente, mas tão-só uma forma de dissimulação que consiste em não contradizer a sua esposa, esperando que desse modo o juiz lhe conceda o divórcio, “como si por milagro se librase un cautivo de las mazmorras de Tetuán.”⁵⁵¹ Já investido desse *papel*, o marido de Guiomar reitera as acusações que lhe são dirigidas, não porque as reconheça efetivamente, mas porque sabe que a *concordantia oppositorum*, ainda que dissimulada, é a forma mais eficaz de obter o ansiado divórcio. Por conseguinte, quando Guiomar conclui o extenso e subjetivo rol de defeitos evidenciados pelo marido, este, além de não rebater os argumentos aduzidos, subscreve as alegações da esposa e exalta os judiciosos termos em que a mesma apoia a sua intervenção:

DOÑA [GUIOMAR] — Quiero decir, que pensé que me casaba con un hombre moliente y corriente, y a pocos días me hallé que me había casado con un leño, como tengo dicho; porque él no sabe cuál es su mano derecha, ni busca medios ni trazas para granjear un real con que ayude a sustentar su casa y familia. [...]

SOLDADO — Mi señora doña Guiomar, en todo cuanto ha dicho, no ha salido de los límites de la razón; y, si yo no la tuviera en lo que hago, como ella la tiene en lo que dice, ya había yo de haber procurado algún favor de palillos de aquí o de allí [...]⁵⁵²

⁵⁵⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 998-999. *Librada sea... sé*: note-se a duplicidade que estas palavras encerram, porquanto Leonarda não sabe efetivamente como resolver a situação, ou seja, livrar-se do sacristão e do barbeiro. *Parva*: Cristina expressa o desejo de que tudo corra bem (o vocábulo designa o cereal antes de se proceder à separação do grão e da palha).

⁵⁵¹ *Ibidem*, pp. 888-889.

⁵⁵² *Ibidem*, pp. 889-890. *Él no... derecha*: ‘ele é um inútil’; *palillos*: ‘vara de juiz ou comissário’.

Após uma breve alteração com Guiomar, denunciadora do estratagema seguido pelo soldado, o tom anuente é retomado por este, depauperando uma vez mais a litigância que anima a obra:

SOLDADO — [...] digo, señor juez, que ninguna cosa destas [rostrituerta, enojada, celosa, pensativa, manirrota, dormilona, perezosa, pendenciera, gruñidora, con otras insolencias deste jaez] tiene mi señora doña Guiomar; y confieso que yo soy el leño, el inhábil, el dejado y el perezoso; y que, por ley de buen gobierno, aunque no sea por otra cosa, está vuesa merced obligado a descarnos; que desde aquí digo que no tengo ninguna cosa que alegar contra lo que mi mujer ha dicho, y que doy el pleito por concluso, y holgaré de ser condenado.⁵⁵³

Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, à semelhança do que observámos no caso precedente, a estratégia de dissimulação não obriga a uma alteração identitária; constitui sobretudo um estratagema de sedução política, visando simultaneamente ocultar a inépcia governativa do *ator*, um dos quatro pretendores ao cargo de *alcalde*:

ESTORNUDO — [...] mírese qué alcaldes nombraremos para el año que viene, que sean tales, que no los pueda calumniar Toledo, sino que los confirme y dé por buenos, pues para esto ha sido nuestra junta.

PANDURO — De las varas hay cuatro pretendores: Juan Berrocal, Francisco de Humillos, Miguel Jarrete y Pedro de la Rana; Hombres todos de chapa y de caletre, que pueden gobernar, no que a Daganzo, Sino a la misma Roma.⁵⁵⁴

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 892.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, pp. 919-920, vv. 38-50. *Pueda calumniar Toledo*: as nomeações feitas pelos aldeãos careciam de confirmação, dada pelo *señor* de Toledo, a cuja jurisdição pertencia Daganzo. Tudo leva a crer que se trate de Daganzo de Abajo, povoação que, além de ter dois *alcaldes*, era conhecida pela sua produção vinícola, o que não se verificava em Daganzo de Arriba. Sobre este assunto, veja-se a explicação fornecida por Baras Escolá (CERVANTES SAAVEDRA, 2012, pp. 33 — n. referente ao título — e 35-36, nn. 40-43 e 61-74). Em *La sociedad española del Renacimiento*, Manuel Fernández Álvarez esclarece que “tres sistemas eran los más frecuentes: de elección, de designación por autoridad superior (realenga o señorial) y un tercero mixto, de elección inicial que había de ser confirmada. Daganzo, dependiente entonces de Toledo, era de ese tipo [...]” (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1974, p. 123). Para Donald McGrady, “salta a la vista que Cervantes conocía los antecedentes históricos del

Cabe a Algarroba, “cristiano viejo [...] a todo ru[e]do” e “crente “en Dios a pies jontillas”⁵⁵⁵, tomar a palavra. Este examinador considera que Berrocal “[...] tiene el más lindo / distinto [...] para ser sacre / en esto de mojón y catavinos.”⁵⁵⁶ Jarrete “es águila”, uma vez que sabe “tirar com un arco de bodoques.”⁵⁵⁷ De Humillos, dirá que “un zapato remienda como un sastre.”⁵⁵⁸ Quanto a Rana, “[...] No hay memoria / que a la suya se iguale; en ella tiene / del antiguo y famoso *Perro de Alba* / todas las coplas, sin que letra falte.”⁵⁵⁹ Panduro resume o mérito e a experiência dos candidatos, fazendo notar “[...] que en todo el mundo no es posible / que se hallen cuatro ingenios como aquestos / de nuestros pretenses.”⁵⁶⁰ Face à inexistência de consenso quanto ao candidato mais habilitado para o cargo, Algarroba faz uma proposta que colhe a aceitação de todos os eleitores:

ALGARROBA — Yo daré un buen remedio, y es aquéste:

hagan entrar los cuatro pretendientes,
y el señor bachiller Pesuña puede
examinarlos, pues del arte sabe,
y, conforme a su ciencia, así veremos
quién podrá ser nombrado para el cargo.⁵⁶¹

conflicto en Daganzo, y que combinó algunos rasgos de *El despertar a quien duerme* [de Lope de Vega] con otros del ‘Romance pastoril [de la elección del alcalde de Bamba]’ de [Pedro] Padilla. La amalgamación de estas tres fuentes forma casi toda la estructura del entremés” (MCGRADY, 2008, p. 196). A este propósito, veja-se também “Sobre la génesis literaria de *La elección de los alcaldes de Daganzo*” (PÉREZ PRIEGO, 1982).

⁵⁵⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 918, vv. 13-14.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 920, vv. 62-64. *Ser sacre... catavinos*: Algarroba considera que o candidato é um hábil provador de vinhos (*sacre* é um falcão).

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 921, vv. 75-76. *Arco de bodoques*: balestra que servia para disparar pequenas bolas metálicas ou de barro endurecido.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 921, vv. 83.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, pp. 921-922, vv. 84-87. *Perro de Alba*: coplas que narram a história de certo cão de Alba de Tormes que apenas mordia os judeus.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 920, vv. 59-61.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 922, vv. 92-97.

Humillos, o primeiro candidato a ser ouvido, vangloria-se de não saber ler, tornando patente a sua plena identificação com os ideais inerentes ao pensamento rústico de raiz não conversa:

BACHILLER — ¿Sabéis leer, Humillos?

HUMILLOS — No, por cierto,
ni tal se probará que en mi linaje
haya persona tan de poco asiento,
que se ponga a aprender esas quimeras,
que llevan a los hombres al brasero,
y a las mujeres, a la casa llana.
Leer no sé, mas sé otras cosas tales
que llevan al leer ventajas muchas.

BACHILLER — Y ¿cuáles cosas son?

HUMILLOS — Sé de memoria
todas cuatro oraciones, y las rezo
cada semana cuatro y cinco veces.

[...]

Con esto, y con ser yo cristiano viejo,
me atrevo a ser un senador romano.⁵⁶²

O mesmo argumento surge no discurso de Jarrete:

JARRETE — Yo, señor Pesuña,
sé leer, aunque poco; delecto,
y ando en el *be-a-ba* bien ha tres meses,
y en cinco más daré con ello a un cabo;
y, además desta ciencia que ya aprendo,
sé calzar un arado bravamente.
y herrar, casi en tres horas, cuatro pares
de novillos briosos y cerreros;
soy sano de mis miembros, y no tengo
sordez ni cataratas, tos ni reumas;
y soy cristiano viejo como todos,
y tiro con un arco como un Tulio.⁵⁶³

⁵⁶² *Ibidem*, p. 924, vv. 144-157. *Casa llana*: ‘prostíbulo’.

⁵⁶³ *Ibidem*, pp. 924-925, vv. 159-170.

Berrocal em cuja “lengua [...] *saber y sabor* se juntan en deliciosa confusión”⁵⁶⁴, não oculta as suas qualidades de provador de vinhos, advogando que os sessenta e seis sabores estampados no seu paladar são suficientes para governar:

BERROCAL — Tengo en la lengua
toda mi habilidad, y en la garganta;
no hay mojón en el mundo que me llegue;
sesenta y seis sabores estampados
tengo en el paladar, todos vináticos.

ALGARROBA — Y ¿quiere ser alcalde?

BERROCAL — Y lo requiero

[...] ⁵⁶⁵

O surpreendente discurso de Pedro Rana virá a revés da proposta e do estilo evidenciado pelos demais pretensores. Na verdade, a dissonância que emerge das suas palavras já se fizera notar na reação irónica às caricatas qualidades enunciadas por Humillos: “Y ¿con eso pensáis de ser alcalde?”⁵⁶⁶ O projeto de atuação que agora revela perante o *concejo* surge revestido por um preceituário de ineludível consistência e valor ético, estribado nos conceitos de *imparcialidade* e *temperança*:

RANA — Como Rana,
habré de cantar mal; pero, con todo,
diré mi condición, y no mi ingenio.
Yo, señores, si acaso fuese alcalde,
mi vara no sería tan delgada
como las que se usan de ordinario:

⁵⁶⁴ RANDEL, 1982a, p. 186.

⁵⁶⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 925, vv. 173-178.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 924, v. 155. Seguindo uma linha interpretativa não coincidente com esta, considera Alberto Castilla que “la frase de Rana a Humillos [...] sirve para la distinción de grados de los rústicos en la disputa por el puesto, y parece muy poco probable que, en sus palabras, ocultara el personaje una más profunda intención” (CASTILLA, 2007, p. 36). A despeito da interpretação que possamos fazer, note-se que este desajuste entre as qualidades evidenciadas pelas personagens e as funções que desempenham (ou tencionam desempenhar) ocorre também em *Retablo de las maravillas*, quando, na sequência de uma intervenção de Chanfalla em defesa de Rabelín (referindo que este é “muy buen cristiano, y hidalgo de solar conocido”), o governador observa: “¡Calidades son bien necesarias para ser buen músico!” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 980).

de una encina o de un roble la haría,
y gruesa de dos dedos, temeroso
que no me la encorvase el dulce peso
de un bolsón de ducados, ni otras dádivas,
o ruegos, o promesas, o favores,
que pesan como plomo, y no se sienten
hasta que os han brumado las costillas
del cuerpo y alma; y, junto con aquesto,
sería bien criado y comedido,
parte severo y nada riguroso;
nunca deshonoraría al miserable
que ante mí le trujesen sus delitos;
que suele lastimar una palabra
de un jüez arrojado, de afrentosa,
mucho más que lastima su sentencia,
aunque en ella se intime cruel castigo.
No es bien que el poder quite la crianza,
ni que la sumisión de un delincuente
haga al juez soberbio y arrogante.⁵⁶⁷

A exemplaridade e a coerência aparentes desta intervenção têm um efeito persuasivo imediato, motivando rasgados encómios por parte dos avaliadores:

ALGARROBA — ¡Vive Dios, que ha cantado nuestra Rana
mucho mejor que un cisne cuando muere!

PANDURO — Mil sentencias ha dicho censorinas.

ALGARROBA — De Catón Censorino; bien ha dicho
el regidor Panduro.⁵⁶⁸

Em contrapartida, Humillos não se deixa seduzir pela artificialidade retórica de Rana, denunciando o que considera ser uma intervenção ensaiada, como se de um discurso memorizado se tratasse:

HUMILLOS — Esos ofrecimientos que ha hecho Rana,

⁵⁶⁷ *Ibidem*, 1995, pp. 926-927, vv. 190-213. *Mi vara... delgada*: quando Don Quijote enumera, perante Sancho, as qualidades do juiz ideal, também menciona o tópico da vara da justiça que não deve vergar sob o peso dos subornos (*Quijote*, II, cap. 42 e ss.).

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 927, vv. 215-219.

son desde lejos. A fe que si él empuña
vara, que él se trueque y sea otro hombre
del que ahora parece.

[...]

Y más añado:

que, si me dan la vara, verán cómo
no me mudo ni trueco, ni me cambio.⁵⁶⁹

Pressupondo que Rana será eleito para o cargo, mercê do deslumbramento que produziu entre os examinadores, tudo leva a crer que a sua prática política, já como *alcalde*, ficará consideravelmente desfasada das promessas constantes na sua proposta eleitoral, devido à “naturaleza ‘anfibia’, [...] duplicidad y metamorfosis inevitable”⁵⁷⁰ desta personagem. Se é verdade que o magnetismo exercido por este candidato lhe confere um estatuto particular no contexto da eleição, não é menos certo que essa singularidade deve mais à sua destreza teatral e retórica, aliada a uma inegável capacidade metamórfica, do que à substância político-ideológica do seu pensamento. Antecipando certas técnicas de *marketing* eleitoral, Rana sabe que a exploração cabal da oratória política, mais do que a firmeza das convicções, lhe permite seduzir o seu auditório e vencer a eleição de forma expedita. Não por acaso, Panduro e Jarrete reconhecerão no final que a provável vitória deste candidato é indissociável do fascínio que exerce sobre a assistência, já que Rana, além de *cantar*, sabe *encantar*. Se excluirmos Humillos, podemos considerar que estamos perante um auditório facilmente manipulável,⁵⁷¹ que exerce a sua escolha não tanto pelo verdadeiro interesse do *concejo*, mas sobretudo pelo carácter aliciante das propostas que lhe chegam.

Na verdade, Rana não desempenha um papel radicalmente distinto do que lhe é conferido na peça, uma vez que a sua personalidade e o seu comportamento continuam a coincidir com a figura do candidato rústico. Mas, pelo facto de o seu discurso acusar rasgos manifestamente ludibriosos, este candidato aproxima-se do *ator* que, tendo desempenhando magnificamente um papel, põe de parte o figurino envergado durante a

⁵⁶⁹ *Ibidem*, pp. 927-928, vv. 229-235.

⁵⁷⁰ ZIMIC, 1992, p. 332

⁵⁷¹ Estamos em presença de um recurso metateatral que configura claramente uma interpelação ao espetador, tendo em conta que este também é confrontado com práticas teatrais que, sendo povoadas de futilidades, exercem uma inegável sedução sobre a plateia.

representação. Tal como a rã, que, graças à sua natureza anfíbia, pode esgueirar-se de terra para a água e desaparecer por entre os juncos, também este candidato faz propostas cuja solidez rapidamente dará lugar à liquefação até, finalmente, ficar reduzida a nada. A disputa eletiva fica polarizada principalmente com a intervenção de Humillos, que, apesar das fortes limitações pessoais evidenciadas e da distorção social inerente ao seu pensamento,⁵⁷² parte de um compromisso fundado na convicção e na constância do pensamento rústico (“no me mudo ni trueco, ni me cambio”).

A utilização desta modalidade, em *Retablo de las maravillas*, não difere substancialmente da que observámos em *Elección*. Com efeito, ao chegarem ao povoado, Chanfalla e Chirinos logram, sob um manto de benevolência e servilismo, enganar facilmente os incautos *villanos*, dispensando, dessa forma, uma transfiguração identitária significativa. No momento em que avistam os rústicos, o *autor* lança uma primeira advertência à sua companheira e *atriz*: “Chirinos, poco a poco estamos ya en el pueblo, y éstos que aquí vienen deben de ser, como lo son sin duda, el Gobernador y los Alcaldes. Salgámosles al encuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adulación; pero no despuntes de aguda.”⁵⁷³ Este primeiro encontro, nem sempre pautado pela moderação discursiva recomendada a Chirinos, será invariavelmente marcado pelo timbre lisonjeador dos dois titereiros:

CHANFALLA — [...] Beso a vuestras mercedes las manos: ¿quién de vuestras mercedes es el Gobernador deste pueblo?

GOBERNADOR — Yo soy el Gobernador; ¿qué es lo que queréis, buen hombre?

CHANFALLA — A tener yo dos onzas de entendimiento, hubiera echado de ver que esa peripatética y anchurosa presencia no podía ser de otro que del dignísimo Gobernador deste honrado pueblo; que, con venirlo a ser de las Algarrobillas, lo deseche vuesa merced.

CHIRINOS — En vida de la señora y de los señoritos, si es que el señor Gobernador los tiene.

CAPACHO — No es casado el señor Gobernador.

CHIRINOS — Para cuando lo sea; que no se perderá nada.

GOBERNADOR — Y bien, ¿qué es lo que queréis, hombre honrado?

⁵⁷² Recordo que, além de ser iletrado, Humillos revela incontido orgulho por saber “de memoria / todas cuatro oraciones” e ser “cristiano viejo”.

⁵⁷³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 974.

CHIRINOS — Honrados días viva vuesa merced, que así nos honra; en fin, la encina da bellotas; el pero, peras; la parra, uvas, y el honrado, honra, sin poder hacer otra cosa.⁵⁷⁴

Neste trecho, o diálogo é claramente vertebrado por Chanfalla e Chirinos, que o impregnam de variações adulatórias em torno do obsessivo conceito de *honra*⁵⁷⁵. O ponto culminante de tal atitude bajuladora ocorre quando os rústicos são equiparados, por via da imutabilidade e da obsessão ideológica em que estão encarcerados, a árvores ou plantas arbustivas, surgindo como atávicos *geradores* ou *produtores* de honra. A reação de Benito a esta digressão, que tem tanto de loquaz como de estéril, é ilustrativa da ingenuidade que grassa entre os habitantes da localidade, mas também do júbilo que este tipo de discurso, fortemente ensaiado e pleno de artificialidade, suscita nos seus destinatários: “**BENITO** — Sentencia ciceronianca, sin quitar ni poner un punto.”⁵⁷⁶

O *guião* estabelecido por Chanfalla sofre um revés momentâneo quando Chirinos, obstinada em receber o pagamento de forma antecipada, parece olvidar a moderação recomendada por Chanfalla, denunciando não apenas a (falsa) subserviência tributada pouco antes aos governadores, mas também os prosaicos interesses que norteiam a pequena companhia: “**CHIRINOS** — La cosa que hay en contrario es que, si no se nos paga primero nuestro trabajo, así verán las figuras como por el cerro de Úbeda. [...] No, señores; no, señores; *ante omnia* nos han de pagar lo que fuere justo.”⁵⁷⁷

A ânsia dos rústicos é de tal modo flagrante que não desconfiam das intenções dos titereiros, pelo que tratam de lhes assegurar de imediato as condições necessárias à apresentação do espetáculo. Uma vez satisfeitos esses requisitos, Chanfalla retoma o tom fingidamente polido que concertara com a sua companheira:

JUAN — Ahora bien, ¿contentarse ha el señor autor con que yo le dé adelantados media docena de ducados? Y más, que se tendrá cuidado que no entre gente del pueblo esta noche en mi casa.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, pp. 974-975. Atente-se na semelhança existente entre a questão de Chanfalla e a que será formulada mais adiante, pelo furriel, sem qualquer tom servil: “Quién es aquí el señor Gobernador?” (*ibidem*, p. 985).

⁵⁷⁵ Sobre os conceitos de *honor* e de *honra*, veja-se a explicação fornecida por Juan María Marín, na introdução a *Peribáñez* (MARÍA MARÍN, 2008, pp. 21-29).

⁵⁷⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 975. Capacho corrigirá logo em seguida: “*Ciceroniana* quiso decir el señor alcalde Benito Repollo.”

⁵⁷⁷ *Ibidem*, pp. 976-977.

CHANFALLA — Soy contento; porque yo me fío de la diligencia de vuestra merced y de su buen término.⁵⁷⁸

Dos cinco entremezes observados, *Juez de los divorcios* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*, ambos de *figuras*, distinguem-se pelo facto de o *papel* dentro da representação, que é afinal a estratégia para consumação da burla, não exigir a presença de um(a) cúmplice. Nos restantes casos, cabe ao *encenador* (Solórzano, Carraolano e Chanfalla) definir os contornos da *persona*, anunciando-os antecipadamente, com maior ou menor detalhe, à audiência externa e, tanto no caso de *Vizcaíno fingido* como de *Cueva de Salamanca*, às próprias vítimas da burla. O *papel* é desempenhado de forma exímia em *Vizcaíno fingido* e em *Elección*, embora neste último caso gere alguma desconfiança, não porque Rana se revele um *ator* negligente, mas pelo facto de Humillos conhecer os seus “ofrecimientos” “desde lejos”. Tanto em *Retablo de las maravillas* como em *Cueva de Salamanca*, observamos momentos em que o embuste, por descuido ou por inabilidade dos *atores*, ameaça colapsar, o que só não acontece devido à ingenuidade e credulidade dos *espetadores*. Por último, importa referir que são raras as situações em que as personagens recorrem ao vestuário ou à maquilhagem para operarem o disfarce ou dissimulem a sua personalidade.⁵⁷⁹

4.9. Reconhecimento ou anagnórise

Os termos segundo os quais Aristóteles define o conceito de *reconhecimento* (*anagnorisis*) estão longe de se restringir a situações em que a revelação de um objeto ou de um sinal físico obriga a redefinir tanto a cadeia de relações instituída entre as personagens como as coordenadas da intriga:

[...] como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade. O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no *Édipo*. Há sem dúvida outras formas de reconhecimento: mesmo coisas inanimadas ou acidentais podem ser

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 977.

⁵⁷⁹ Os autores de *El teatro de Miguel de Cervantes* observam com inteira razão que, “frente a las comedias, el disfraz escasea en los entremeses” (GARCÍA AGUILAR, GÓMEZ CANSECO, SÁEZ, *op. cit.*, p. 103).

alvo de reconhecimento e reconhecer é também saber se uma pessoa fez ou não fez certa coisa.⁵⁸⁰

A anagnórise é, pois, o processo que permite a determinada personagem descobrir dados fundamentais sobre a sua identidade ou a de outrem, mas essa revelação pode incidir também sobre factos, situações e “coisas inanimadas ou acidentais”. Convém salientar ainda que só existe reconhecimento na medida em que este é precedido de uma ocultação ou desvirtuação da verdade,⁵⁸¹ tradicionalmente inscrita a montante da intriga, como acontece em *Rei Édipo*. Consumada num momento capital do drama, a anagnórise permite aclarar a situação do protagonista, trazendo-lhe felicidade ou dissabores irreparáveis, como ocorre no caso de Agave, que, levada pelo êxtase báquico, não apenas mata Penteu, seu filho, como carrega a cabeça deste até ao palácio, onde a ostenta como se pertencesse a um leão.⁵⁸² A tomada de consciência determina, pois, uma mudança radical no comportamento e nas relações do herói, obrigando-o a reposicionar-se no contexto da intriga. Potencialmente fraturante para a ilusão, o uso desta modalidade ostenta fortes analogias com o momento em que, finda a representação, o ator depõe a máscara e retorna ao verdadeiro *eu*.⁵⁸³ Por esse motivo, o reconhecimento institui uma rutura dentro da ficção por ser ele mesmo uma metáfora do jogo teatral, igualmente feito de ocultação e revelação.

Este mecanismo está presente, sob formas muito diferenciadas, em seis dos *Ocho entremeses*. Não o detetamos em *Retablo de las maravillas* nem em *Cueva de Salamanca*, precisamente as peças em que as vítimas do ludíbrio procuram adentrar-se mais nos jogos ficcionais. Em consequência dessa busca obstinada, tanto os rústicos como Pancraccio tendem a alhear-se da realidade circunstante, não hesitando, no

⁵⁸⁰ ARISTÓTELES, 2011, pp. 57-58.

⁵⁸¹ Essa alteração pode decorrer tanto de um gesto intencional como involuntário, havendo ainda a considerar casos como o de *Frei Luís de Sousa*, em que a transfiguração identitária se deve sobretudo à ação do tempo.

⁵⁸² EURÍPIDES, *op. cit.*

⁵⁸³ Esta cadeia analógica tende a propagar-se ao próprio espetador, despertando-o da sua dormência ficcional, uma vez que também ele enverga um *figurino* e desempenha um *papel*, que não começa nem acaba necessariamente à entrada do edifício ou do espaço teatral. A observação de um cartaz ou a compra de um bilhete, conquanto prévios ao momento da representação, são já atos inerentes a esse exercício, que, findo o espetáculo, tem eventual continuidade na troca de impressões sobre o trabalho dos atores ou na leitura de uma crítica publicada na imprensa.

primeiro caso, em repelir ferozmente qualquer presença que possa resgatá-los do teatro de aparências em que estão embrenhados. Nos restantes entremezes, esta modalidade metadramática conhece diferentes formas e graus de concretização. *Rufián viudo* é o único em que a agnição se cumpre explícita e integralmente, incidindo sobre a figura de Escarramán. Em três outras peças (*Vizcaíno fingido*, *Guarda cuidadosa* e *Viejo celoso*), encontramos personagens que admitem a sua derrota, mas, além de não exibirem culpa ou arrependimento pela sua conduta, endossam a responsabilidade a outrem.⁵⁸⁴ Nas restantes peças (*Juez de los divorcios* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*), os decisores reconhecem o impasse deliberativo a que chegaram, mas a elementar constatação dessa incapacidade — que ganha notórios contornos de incompetência e de alienação em *Elección* — não traduz nem a consciência dos motivos que ditam a paralisação (ausência de critérios processuais e/ou insuficiência reiterada de aptidões) nem, em razão desse facto, a assunção de uma responsabilidade, o que conduz à protelação do veredito em ambos os casos.

Em *Rufián viudo llamado Trampagos*, o desvendamento reveste-se de alguma singularidade que se deve, em primeira instância, ao facto de não estar centrado no *rufián* que dá título à obra, mas em Escarramán, uma personagem invasiva que em certa medida vem subtrair a centralidade ao protagonista. Por outro lado, devemos ter presente que, em consequência da brevidade intrínseca ao próprio género, entre o surgimento do *arquijaque* e a revelação da sua identidade medeiam apenas breves instantes, contrastando notoriamente com a descoberta gradativa de *Rei Édipo*, tido por Aristóteles como arquétipo da anagnórise. Por último, importa salientar que, na peça cervantina, este processo é objeto de uma concretização repartida, já que, começando

⁵⁸⁴ Em *Vizcaíno fingido*, Cristina não admite claramente a culpa nem chega a imputá-la a ninguém em particular, limitando-se a constatar que foi enganada astuciosamente por Solórzano e Quiñones, em provável conluio com o *alguacil*: “¡Que me maten si no me la han dado a tragar estos bellacos!” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 970). Note-se que o lexema “bellaco” parece distanciar-se do seu uso mais comum (“tratante”, “patife” ou “pessoa perversa”), sendo preferível interpretá-lo de acordo com outra aceção registada em *Autoridades*: “[...] el que es advertido, astuto, sagaz y de no muy ingenua intención, difícil de enganar” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1726-1739, vol. I, p. 589). O soldado de *Guarda cuidadosa* reconhece a vitória do sacristão, mas no final continua a referir-se a ele de um modo depreciativo, ao mesmo tempo que adota uma atitude misógina para censurar a escolha de Cristina. Em *Viejo celoso*, Cañizares é compelido a apresentar o seu pedido de desculpa a Hortigosa, mas pouco depois é a esta que atribui toda a responsabilidade pela sua desdita.

por ser a expressão do assombro e do regozijo motivados pela identificação destoutro Ulisses⁵⁸⁵, rapidamente se transforma em narrativa autodiegética para, finalmente, assumir a forma de heterorrevelação, suscitada pelas interpelações de Escarramán ao conjunto de *rufianes* e *daifas* que acorreram a casa de Trampagos.⁵⁸⁶

Note-se que a particularidade deste entremez dimana não apenas dos moldes em que se processa a anagnórise, mas também do encadeamento pouco convencional das suas peripécias, importando, por esse facto, conhecer os três grandes quadros que o compõem: evocação da defunta Periconá; apresentação das pretendentes à sua sucessão e eleição de Repulida; imprevisto aparecimento de Escarramán e celebração das bodas. Mas esta tripartição é omissa quanto aos sobressaltos, dissonâncias e incursões várias que interferem na progressão do drama. Na verdade, ainda que possamos reconhecer ao teatro breve uma certa elasticidade que lhe permite acomodar situações desafiadoras dos limites da verosimilhança, é necessário conceder que a ação desta pequena peça é animada por uma dinâmica que, privilegiando o imprevisto e o instável, gera pronunciados desequilíbrios e situações tendencialmente caóticas. A par de uma estrutura marcadamente compósita, *Rufián viudo* ostenta uma intriga pautada pelo repentismo, algum desequilíbrio sequencial e o já referido descentramento temático⁵⁸⁷. Sinal claro dessa sucessão trepidante é o facto de, numa fase já avançada, o entremez ser submetido a uma reativação que desloca o foco de Trampagos para o recém-chegado Escarramán.⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ Também Rodríguez Mansilla utiliza esta comparação, observando que “Pedro de Urdemalas o Escarramán poseen, en la pluma cervantina, el prestigio de los héroes épicos de antaño [...]” (RODRÍGUEZ MANSILLA, 2011, p. 785).

⁵⁸⁶ São óbvias as analogias com o momento em que Don Quijote procura certificar-se da projeção que a sua figura alcançou por via literária: “Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, p. 578).

⁵⁸⁷ Jean Canavaggio fala de “procédé de décentrement” (CANAVAGGIO, 1977, p. 226).

⁵⁸⁸ Se admitirmos que ao argumento original foi adicionada a figura do *arquijaque*, o que é bastante plausível, a versão editada em 1615 constituirá uma ampliação do entremez original, elaborado em data indeterminada. As razões desse remanejamento prender-se-iam com a popularidade alcançada por Escarramán. É quase certo que esta figura do mundo *hampesco* terá sido criada por Quevedo, através de uma *jácara* que, em 1611, era cantada e dançada por toda a Espanha. A missiva, de timbre *germanesco*, enviada pelo *jaque* após a condenação às galeras, tinha Méndez como destinatária, cuja “Resposta” se tornou também bastante popular. Ambas as composições podem ser encontradas em *Poesía varia* (QUEVEDO, 2014b, pp. 298-318). Escarramán surge também em alguns dramas como o

É neste contexto heterogéneo e resvalante, gerador de constantes dispersões temáticas, que ocorre a imprevista aparição do *jaque*, instaurando um imediato e significativo desequilíbrio na trama. É certo que Escarramán transporta “una cadena al hombro”, denunciadora da sua condição, mas este adereço, associado à expectativa silenciosa e paralisante que se apodera das personagens circunstantes, assemelha-o menos a um *cautivo* acabado de se evadir “de las gurapas”⁵⁸⁹ do que a uma assombração: “*Entra UNO, como cautivo, con una cadena al hombro, y pónese a mirar a todos muy atento, y todos a él. REPULIDA — ¡Jesús! ¿Es visión ésta? ¿Qué es aquésto?*”⁵⁹⁰ Mas à letargia proporcionada por esta visão tão aterradora, segue-se o imediato reconhecimento da “coluna de la hampa”:

REPULIDA — [...]

¿No es éste Escarramán? Él es, sin duda.

¡Escarramán del alma, dame amores,

Esos brazos, columna de la hampa!

TRAMPAGOS — ¡Oh Escarramán, Escarramán amigo!

¿Cómo es esto? ¿A dicha eres estatua?

Rompe el silencio y habla a tus amigos.

PIZPITA — ¿Qué traje es éste y qué cadena es ésta?

¿Eres fantasma, a dicha? Yo te toco,

Y eres de carne y hueso.

MOSTRENCA — Él es amiga;

No lo puede negar, aunque más calle.

ESCARRAMÁN — Yo soy Escarramán, y estén atentos

Al cuento breve de mi larga historia.⁵⁹¹

anónimo *La cárcel de Sevilla* ou em *El gallardo Escarramán*, de Salas Barbadillo. Em *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Elena Di Pinto enuncia um conjunto de traços ético-morais que permitem diferenciar esta personagem do vulgar pícaro: “Escarramán no es un pícaro al uso, sino un jayán valiente, astuto, que no actúa a hurtadillas, firma sus ‘hazañas’ con sentido de la autoría, con orgullo, no tiene amos, sólo está a su propio servicio y antojo [...]. Esto es lo que diferencia a Escarramán de Lázaro, a pesar de ser ‘apicarado’ por su vida de ladrón, no es un pícaro, no tienen los textos escarramanescos ninguna intención moralizante ni didáctica, ni de denuncia social, sino el simple intento de divertir” (DI PINTO, 2005, p. 37).

⁵⁸⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 913, v. 327.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 910, v. 267.

⁵⁹¹ *Ibidem*, vv. 268-279.

Uma vez terminado o “cuento breve” das suas aventuras, Escarramán enceta a descoberta da sublimação mítico-poética a que foi sujeito, estilhaçado entre o baile, o canto e a sequela literária. Não circunscrito já à *jácara* quevediana da qual se evadiu, o *jaque* desconhece tanto os limites da sua dimensão lendária como a glorificação estético-festiva que o seu nome adquiriu nos meios populares. Percebe-se assim que, narrada a “larga historia” da sua vida, as primeiras frases que lhe ouvimos evidenciem um cunho interpelador, visando determinar as instáveis fronteiras que enformam o seu próprio *eu*:

ESCARRAMÁN — [...]

La Méndez no estará ya de provecho;

¿vive?

JUAN [CLAROS] — Y está en Granada a sus anchuras.

RUFÍAN — ¡Allí le duele al pobre todavía!

ESCARRAMÁN — ¿Qué se ha dicho de mí en aqueste mundo,
en tanto que en el otro me han tenido
mis desgracias y gracia?⁵⁹²

Revelada a identidade de Escarramán, cuja existência parece mais animada pela consagração multiforme que o seu nome alcançou no quotidiano do que pelo caráter espectral do evadido, a agnição ganha agora contornos de uma autodescoberta, já que o *arquijaque*, regressado a “aqueste mundo”, procura inteirar-se de si mesmo como se de um outro *eu*, centrífugo e ignoto, se tratasse. A canibalização festivo-literária a que foi sujeito converteu-o em ser fragmentário, representativo da apropriação popular a que muitas personagens e temas de extração literária são sujeitos. Desse modo, as revelações que sobre si mesmo escuta sob a forma de *slogans* dão-no como objeto de um repasto poético que tende não apenas a dispersar o seu nome por distintos quadrantes⁵⁹³ como a esbater qualquer marca autoral de que possa ser portador. É neste

⁵⁹² *Ibidem*, p. 911, vv. 295-300. *La Méndez*: James O. Crosby esclarece que “en la poesía satírica y en el teatro de la época, se solía anteponer el artículo definido a los nombres de las mujeres rufianescas” (QUEVEDO, 2014b, p. 298, nota *); *Allí le duele*: Spadaccini explica que se refere ao coração, ou seja, “Escarramán sigue amando a la Méndez” (CERVANTES SAAVEDRA, 2009b, p. 134, n. 90).

⁵⁹³ Cervantes adapta uma sequência de *La Celestina*: “**PÁRMENO** — [...] Si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los zapateros y peinadores, tejedores, labradores en

contexto que Escarramán se converte em espetador de si mesmo, ouvindo um conjunto de *pregões* que traduzem o carácter pluriforme da sua mitificação:

MOSTRENCA — Cien mil cosas;

ya te han puesto en la horca los farsantes.

PEZPITA — Los muchachos han hecho pepitoria

de todas tus medulas y tus huesos.

REPULIDA — Hante vuelto divino: ¿qué más quieres?

RUFÍAN — Cántante por las plazas, por las calles;

báilante en los teatros y en las casas;

has dado que hacer a los poetas,

más que dio Troya al mantuano Títiro.

JUAN [CLAROS] — Óyente resonar en los establos.

REPULIDA — Las fregonas te alaban en el río;

los mozos de caballos te almohazan.

RUFÍAN — Túndete el tundidor con sus tijeras;

muy más que el potro rucio eres famoso.

MOSTRENCA — Han pasado a las Indias tus palmeos,

en Roma se han sentido tus desgracias,

y hante dado botines *sine numero*.

VADEMÉCUM — Por Dios que te han molido como alheña,

y te han desmenuzado como flores,

y que eres más sonado y más mocoso

que un reloj y que un niño de dotrina.

De ti han dado querella todos cuantos

bailes pasaron en la edad del gusto,

con apretada y dura residencia;

pero llevóse el tuyo la excelencia.⁵⁹⁴

las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella pasan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Toda cosa que son hace, a do quiera que ella está, el tal nombre representa [...]” (ROJAS, 2000, p. 53).

⁵⁹⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 911-912, vv. 300-324. *Ya te... farsantes*: assim acontecerá em *El gallardo Escarramán*, comedia incluída no final de *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620), de Salas Barbadillo, onde Méndez salva o *jaque* de uma condenação à força casando-se com ele; *pepitoria*: repare-se no vocabulário que, ao longo destes versos, sugere a escarpelização ou a fragmentação da personagem (*pepitoria*, *moler*, *desmenuzar*, *pedazos*), a que devemos acrescentar o v. 341, proferido mais adiante por Escarramán (“Toquen; que me deshago y que me bullo”); *divino*: este processo, usual nos séculos XVI-XVII, consistia na adaptação de uma matéria ou de um herói profano, conferindo-lhe um tom e uma dignidade religiosos, tal como aconteceu com os

Longe de ser um exercício fortuito, o reconhecimento, em *Rufián viudo*, organiza-se sobretudo em torno das revelações feitas ao *arquijaque*, que vêm confirmar a sua mitificação como um processo simultaneamente transferencial, por desapossar o autor da sua criação,⁵⁹⁵ e desagregador, já que Escarramán passa a ser vivificado na dispersão dos que o cantam e dançam: “**ESCARRAMÁN** — Tenga yo fama, y háganme pedazos; / de Éfeso el templo abrasaré por ella.”⁵⁹⁶ É então que “tocan de improviso los músicos, y comienzan a cantar” um *romance* alusivo à fuga empreendida pelo “valiente Escarramán”, que, sendo um bailarino exímio, responderá de imediato ao repto, encetando uma dança que “honrará las bodas de Trampagos”⁵⁹⁷. O *jaque* corpóreo fundir-se-á, assim, com a dança homónima, mostrando que a sua figura é devedora de duas dimensões complementares: a tangibilidade física e a imaterialidade lendária.⁵⁹⁸

Estamos, por conseguinte, ante uma peça que congrega os elementos basilares do culto dionisíaco, tal como surgem descritos em *As Bacantes*, de Eurípides.

romances de Escarramán; *báilante*: referência ao baile, denominado *escarramán*, que era tido como lascivo (sobre este e outros bailes considerados imorais, veja-se igualmente *Retablo de las maravillas* e *Cueva de Salamanca*); *tundidor*: o *romance* de Escarramán era cantado por *fregonas*, *mozos de caballos* e *tundidores*, o que prova a sua imensa popularidade; *potro rucio*: alusão ao famoso *romance morisco* “Ensíllenme el potro rucio / del alcaide de los Vélez”, atribuído a Lope (Góngora fez uma paródia, bastante popular, que passou à posteridade: “Ensíllenme el asno rucio / del alcalde Antón Llorente”), havendo ainda referências diretas ao mesmo *romance* no *Quijote* de Avellaneda e em *Los romances*, entremez anónimo atribuído por alguns a Cervantes; y *hante... numero*: significa que o *escarramán* foi dançado repetidas vezes, até os bailarinos romperem os *botines*.

⁵⁹⁵ No “cuento breve” narrado pelo próprio Escarramán, encontramos um verso que pode ser interpretado como referência à progressiva autonomização da sua figura em consequência da diluição autoral: “cobré mi libertad y ya soy mío” (*ibidem*, p. 911, v. 287). Este tópico será retomado mais adiante (4.14. — Autonomização das personagens face ao autor).

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 913, vv. 325-326. *De Éfeso... ella*: referência à lenda grega do pastor Heróstrato, que lançou fogo ao templo de Diana em Éfeso, pretendendo dessa maneira alcançar a fama eterna.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, v. 337.

⁵⁹⁸ A noção de que a dança, pela excitação proporcionada, conduz à desintegração (não literal) do(a) bailarino(a) encontra-se também em *Vizacaíno fingido*: “Y yo me haré rajas bailando en la fiesta” (*ibidem*, p. 969).

Escarramán preside a uma festa em que, além de não faltarem o vinho⁵⁹⁹, a música e a dança frenética (*oreibasia*), ele próprio se apresenta como figura sacrificial, sujeita ao *sparagamos* e à *omofagia*,⁶⁰⁰ ou seja, a um processo de desintegração que, neste caso, se revela mitificador. Além disso, é seguido por um cortejo de *sátiros* e *ménades* que, reunidos em local secreto, convertem o seu culto em fenómeno coletivo, alienante e lascivo, tal como ocorria nos cortejos dionisíacos:

[...] Dionysian ecstasy is not something achieved by an individual on his own; it is a mass phenomenon and spreads almost infectiously. This is expressed in mythological terms by the fact that the god is always surrounded by the swarm of his frenzied male and female votaries. Everyone who surrenders to this god must risk abandoning his everyday identity and becoming mad; this is both divine and wholesome.⁶⁰¹

Em *Vizcaíno fingido*, o processo de reconhecimento coincide com o desenlace, sendo antecedido pelo *pathos* de Cristina. Incapaz de esboçar uma reação enérgica, como a que é manifestada por parte das prostitutas que acorrem a casa de Trampagos, a proprietária da casa, mais apostada em salvar-se do opróbrio do que em usar a sua astúcia de pícara, esgrime uma argumentação globalmente débil, não logrando rebater a acusação de fraude que lhe é dirigida. A ameaça de ser conduzida ante o corregedor leva-a ao desespero e à súplica, uma vez que conhece de antemão a sentença que lhe está reservada:

CRISTINA — Si a las manos del Corregidor llega este negocio, yo me doy por condenada; que tiene de mí tan mal concepto, que ha de tener mi verdad por mentira y mi virtud por vicio. Señor mío, si yo he tenido otra cadena en mis manos sino aquesta, de cáncer las vea yo comidas.

[...]

⁵⁹⁹ O vinho é um elemento abundante e central na boda. Antes da chegada de Escarramán, Trampagos ordena a Vademécum que traga “seis azumbres de lo caro” (*ibidem*, p. 908, v. 241), referindo-se a um vinho de qualidade. A propósito desta expressão, Baras Escolá esclarece que, “si una *azumbre* medía poco más de 2 litros y *de lo caro* distinguía ‘el vino de calidad’ del ordinario, parece que Trampagos se muestra generoso com sus cinco invitados” (*idem*, 2012, p. 25, n. 241).

⁶⁰⁰ Mary Gaylord Randel observa, com pertinência, que “la vitalidad del mito es vecina de la autopsia y del desmembramiento” (RANDEL, 1982a, p. 185). A propósito dos três conceitos gregos mencionados, veja-se a introdução de *As Bacantes*, da autoria de Maria Helena da Rocha Pereira (EURÍPIDES, *op. cit.*, p. 12).

⁶⁰¹ BURKERT, 1985, p. 162.

Otra vez torno a decir que, si ante el Corregidor me lleva, me doy por condenada.

[...]

Desta vez me ahorco. Desta vez me desespero. Desta vez me chupan brujas.⁶⁰²

Se existe um erro imputável a Cristina, o mesmo, nunca aclarado no decurso da obra, é necessariamente anterior à própria ação. Embora possamos admitir que a *buscona* é portadora de uma culpa inerente ao exercício do seu ofício, o seu discurso, bastante contido, e a descrição que evidencia nas suas relações distanciam-na claramente do universo *rufianesco* que encontramos em casa de Trampagos. Quando Solórzano declara as motivações da burla, sentimos na verdade que estas são vagas, configurando mais um pretexto com fins lúdicos — burlar uma mulher que, graças à sua astúcia, se julga imune ao ludíbrio — do que uma retaliação por um ato específico. A primeira intervenção de Quiñones é reveladora do estranhamento que tamanha obstinação suscita: “¿Tanta honra se adquiere, o tanta habilidad se muestra en engañar a una mujer, que lo tomáis con tanto ahínco y ponéis tanta solicitud en ello?” A resposta não aclara as razões que movem o seu companheiro, mantendo-nos na incerteza: “Cuando las mujeres son como éstas, es gusto el burlallas”⁶⁰³.

Não obstante o caráter vago da justificação, Solórzano revelar-se-á sempre um *encenador* bastante diligente, em particular quando redobra o poder da burla, forjando, ao abrigo da trama ilusória que ele próprio urdiu, a presumível solução para a angústia de Cristina.⁶⁰⁴

SOLÓRZANO — Ahora bien; yo quiero hacer una cosa por vuestra merced, señora Cristina, siquiera porque no la chupen brujas, o por lo menos se ahorque: esta cadena se parece mucho a la fina del vizcaíno; él es mentecapto y algo borrachuelo; yo se la quiero llevar y darle a entender

⁶⁰² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 968-969.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 953.

⁶⁰⁴ Em *Cervantès dramaturge*, Canavaggio aludia já, a propósito da progressão dos acontecimentos, ao “développement de deux trajectoires”: por um lado, “la bourle apparente”, que desemboca na inopinada partida do *vizcaíno*; e, por outro, “la tromperie effective”, que “intègre la fausse péripétie dans la péripétie”, sancionando “l’arrivée de l’alguazil” (CANAVAGGIO, 1977, p. 263). Interessa-me, neste caso, que as duas formas de burla, mais do que em paralelo, sejam observadas em profundidade, devendo a proposta de Solórzano ser percecionada como uma burla engastada na burla. Este facto, para além de atestar a inegável mestria do *encenador*, confere ao primeiro nível do ludíbrio, que o cervantista francês designa como “tromperie effective”, maior verosimilhança e solidez.

que es la suya, y vuestra merced contente aquí al señor alguacil y gaste la cena desta noche, y sosiegue su espíritu, pues la pérdida no es mucha.⁶⁰⁵

Aos olhos do leitor/espetador, o facto de Cristina assumir as consequências de uma culpa sempre imprecisa, predispondo-se a recompensar o *alguacil* e a despender a soma necessária para o jantar, confere ao reconhecimento final alguma insuficiência verista. A *ninfa* admite prontamente que foi enganada, mas tanto a culpa que lhe é atribuída como os fundamentos do logro continuam por esclarecer, pelo este é um exercício fraguado na incompletude:

QUIÑONES — Ahora sí que puede decir a mi señora Cristina: mamóla una y cien mil veces.

BRÍGIDA — ¿Han visto qué claro que habla el vizcaíno?

QUIÑONES — Nunca hablo yo turbio, si no es cuando quiero.

CRISTINA — ¡Que me maten si no me la han dado a tragar estos bellacos!⁶⁰⁶

De facto, o reconhecimento deve mais à ação injuntiva de Quiñones do que à capacidade dedutiva de Cristina, que aceita laconicamente a *encenação* como escarmento da sua presunção, não referida antes do *romance* final: “*La mujer más avisada, / o sabe poco, o no nada.*”⁶⁰⁷ Na verdade, são as glosas a este mote que, relevando o carácter exemplar da farsa engendrada por Solórzano, permitem aclarar a culpa atribuída à *buscona*: presunçosa e excessivamente confiante, acreditava que a sua astúcia a imunizava de qualquer ardil. De acordo com os versos cantados, a burlada é sucessivamente “la mujer que más presume”, “la que sabe de memoria” relatos pastoris e cavaleirescos⁶⁰⁸, “la que se fía en su ingenio”, “la que no sabe guardarse, / [...] del agua mansa, / y se arroja a las corrientes / que ligeramente pasan” e, finalmente, “la que piensa que ella sola / es el colmo de la nata”.⁶⁰⁹ A lição imposta é imediatamente aceite por Cristina, que, além de não rebater as acusações enunciadas no *romance* final, formula um convite cuja aceitação por parte de Solórzano parece dar cumprimento à sua promessa de que a burla não haveria de “pasar de los tejados”: “**CRISTINA** — Ahora

⁶⁰⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 969.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 970. *Mamóla*: significa que Cristina foi enganada, ou seja, engoliu a mentira.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ Recordo que o *Quijote* é uma das *novelas* referidas (cf. secção 4.1. — Relação intertextual).

⁶⁰⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 970-971.

bien, yo quedo burlada, y, con todo esto convidado a vuestas mercedes para esta noche.
QUIÑONES — Aceptamos el convite, y todo saldrá en la colada.”⁶¹⁰

No desfecho de *Guarda cuidadosa*, o soldado, preterido por Cristina em favor do sacristão, não só parece resignado com a sua condição como aceita de imediato o convite para o jantar em que se vai “celebrar el desposorio”, reconhecendo assim o seu rival como legítimo vencedor da disputa pela mão da *fregona*. É o próprio vencido desta contenda que aparentemente admite as razões do seu fracasso, sintetizando-as numa frase que será aproveitada como estribilho da canção final: “*Que donde hay fuerza de hecho, / se pierde cualquier derecho.*”⁶¹¹ Todavia, não devemos ver na formulação abstrata deste apotegma uma concordância do perdedor face à opção de Cristina, mas apenas o seu respeito pelas regras que, tendo sido previamente explicitadas, orientaram a decisão da criada: “**AMO** — Ahora bien, muchacha: escoge de los dos el que te agrada; que yo gusto dello, y con esto pondrás paz entre dos tan fuertes competidores.”⁶¹² À semelhança do que ocorre em *Vizcaíno fingido*, a admissão da derrota é um instrumento que, a despeito das razões e dos argumentos pessoais implicados, permite a preservação da harmonia social e institucional, ainda que as circunstâncias emergentes dessa constatação não representem um retorno às coordenadas inaugurais da obra. Fazendo uso da liberdade perspétivística que anima diversas personagens da obra cervantina, o soldado não abdicará de expor os motivos que, na sua ótica, condicionaram a escolha de Cristina, cindindo a letra da canção entre o reconhecimento objetivo do seu fracasso e a apreciação crítica dos motivos que o determinaram:

SOLDADO — Siempre escogen las mujeres
aquello que vale menos,
porque excede su mal gusto
a cualquier merecimiento.
ya no se estima el valor,
porque se estima el dinero,

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 971. *Todo saldrá... colada*: frase proverbial através da qual se indica que tudo ficará claro.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 950. Stanislav Zimic tem razão ao observar que “el refrán [...], que los músicos cantan al final, no señala, pues, una conclusión feliz, sino su total imposibilidad, porque el rencor del Soldado pronostica un conflicto perenne” (ZIMIC, 1992, p. 351).

⁶¹² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 950.

pues un sacristán prefieren
a un roto soldado lego.
Mas no es mucho, que ¿quién vio
que fue su voto tan necio,
que a sagrado se acogiese,
que es de delincuentes puerto?
*Que adonde hay fuerza, &c.*⁶¹³

Em *Viejo celoso*, o reconhecimento do ludíbrico deve-se mais à intuição de Cañizares do que à apresentação de evidências sobre a prática do adultério. Esse processo não é, contudo, isento de contradições, pois, se é certo que no desfecho o velho marido reitera as suspeitas e a aversão anteriormente formuladas quanto às vizinhas, a verdade é que pouco antes apresentara o seu pedido de desculpas a Hortigosa. À semelhança do soldado de *Guarda cuidadosa*, Cañizares parece dividido entre o reconhecimento social da sua derrota e a percepção individual de que foi ludibriado através de um esquema arquitetado pela vizinha: “CAÑIZARES — [...] vean vuestas mercedes las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas.”⁶¹⁴ A aceitação da culpa constitui, como em *Vizcaíno fingido*, um meio de o idoso se furtar ao escândalo e à vergonha, preferindo, à desonra pública, manter uma aparente tranquilidade matrimonial: “CAÑIZARES — Señores, vuestras mercedes todos se vuelvan norabuena, que yo les agradezco su buen deseo; que ya yo y mi esposa quedamos en paz.”⁶¹⁵

Diversamente do que estabelecem os preceitos aristotélicos, certas formas que a revelação adquire em *Ocho entremeses* não traduzem por força uma passagem “para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade”, mas tão-só o reconhecimento de que o conflito é, senão irresolúvel, pelo menos de difícil solução. Em tais casos, os derradeiros momentos da peça não configuram um remate harmónico ou natural da trama, mas apenas uma suspensão ou, face à ausência de consenso, uma protelação deliberativa, lançando as personagens e os espetadores na indeterminação. Eximindo-se de lacrar o conflito, as duas peças que albergam este mecanismo — ambas de “revista de personajes”, para usar a terminologia

⁶¹³ *Ibidem*, p. 951.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 1017.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 1016.

de Asensio — oferecem-nos sobretudo a constatação de uma incapacidade ativa ou decisora, pelo que o problema apresentado ficará por solucionar, contrariando as expetativas enunciadas em ambos os títulos.

É essa dificuldade exasperante que o *escribano* de *Juez de los divorcios* exterioriza ante os pares desavindos: “**ESCRIBANO** — Quién diablos acertará a concertar estos relojes, estando las ruedas tan desconcertadas?”⁶¹⁶ Mas este desabafo vem patentear, mais do que a frustração de quem o profere, o desalento dos que o escutam, reforçando o desajuste entre as aspirações dos demandantes e a solução que lhes é apresentada pelo juiz. A notícia trazida pelos dois músicos que irrompem na sala de audiências virá confirmar, de resto, que o presidente do tribunal é menos expedito na dissolução do matrimónio do que na tentativa de concertar/consertar as suas engrenagens. É importante notar ainda que o magistrado não esclarece os requisitos necessários à consumação do divórcio, preferindo considerar os casos apresentados como infundados ou carentes de prova. Desse modo, o divórcio vai sendo definido sobretudo por aquilo que não é, o que confere ao desenlace um travo manifestamente desarmónico, próprio de uma promessa adiada *sine die*. Menos impreciso no discurso dos requerentes, o conceito de *separação* não deixa, todavia, de configurar um anseio utópico por esbarrar no quadro ético-jurídico da época. Tratando-se “del divorcio católico, de cama y mesa, que deja intacto el vínculo conyugal e imposibilita un segundo matrimonio” ou “de la anulación por causa grave, concedida en muy pocos casos”, a verdade, como observa Baras Escolá, é que, “con todo, los demandantes parecen estar solicitando el divorcio del derecho romano o de las leyes civiles actuales”⁶¹⁷. Ou seja, o que aqueles pretendem é a anulação efetiva, conquanto quimérica, do casamento. Não é de estranhar, portanto, que ao pedido de Mariana, em cujo discurso ressoam notórios ecos de timbre erasmista, o juiz responda através de uma recusa não fundamentada que traduz sobretudo o reconhecimento da sua própria incapacidade:

MARIANA — [...] En los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento; y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor de entrambas partes.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 893.

⁶¹⁷ BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 3, nota relativa ao título da obra.

JUEZ — Si este arbitrio se pudiera o debiera poner en práctica, y por dineros, ya se hubiera hecho; pero especificad más, señora, las ocasiones que os mueven a pedir divorcio.

MARIANA — El invierno de mi marido y la primavera de mi edad; el quitarme el sueño, por levantarme a media noche a calentar paños y saquillos de salvado para ponerle en la ijada; el ponerle, ora aquesto, ora aquella ligadura, que ligado le vea yo a un palo por justicia; el cuidado que tengo de ponerle de noche alta cabecera de la cama, jarabes lenitivos, porque no se ahogue del pecho; y el estar obligada a sufrirle el mal olor de la boca, que le güele mal a tres tiros de arcabuz.

[...]

JUEZ — Callad, callad, nora en tal, mujer de bien, y andad con Dios, que yo no hallo causa para descasaros [...] ⁶¹⁸

Pouco importa que o *vejete* use as imagens do *verdugo* e da *carcelería* para se referir a Mariana e ilustrar o suplício matrimonial em que vive; ou que, coincidindo com a esposa, aluda aos benefícios da separação para ambos. Não obstante o peso das suas alegações, o magistrado limita-se a constatar a debilidade ou a insuficiência dos argumentos apresentados, socorrendo-se de uma fórmula jurídica que, pelo seu valor axiomático, dispensa qualquer fundamentação: “**JUEZ** — Pues yo no puedo hacer este divorcio, *quia nullam invenio causam*.”⁶¹⁹ Constata-se assim que as divergências insanáveis deste par, à semelhança do que ocorrerá com os restantes, não podem resolver-se através de uma separação que parece harmonizar-se mais facilmente com o quadro de relações sociais e institucionais hodiernos do que com os da sociedade espanhola do século XVII.⁶²⁰ Nesse sentido, a recusa do juiz é também a constatação de uma impossibilidade ou da sua própria incapacidade em conceder este divórcio.

No caso de Guiomar e do soldado, impera o silêncio do juiz ante a animosidade verbal dos cônjuges, cabendo ao *escribano* pedir-lhes moderação e anunciar novos

⁶¹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 884-885 e 887. A proposta de Mariana vai ao encontro da explicação fornecida em *Persiles*, por Periandro: “[...] esto debe de ser en otras religiones que en la cristiana, entre las cuales los matrimonios son una manera de concierto y conveniencia, como lo es el de alquilar una casa o otra alguna heredad” (*ibidem*, vol. II, 1994, p. 1245).

⁶¹⁹ *Ibidem*, vol. III, 1995, p. 888. *Quia nullam... causam*: ‘não acho causa alguma’ (a expressão recorda as palavras de Pilatos, ao recusar a condenação de Cristo).

⁶²⁰ Sugiro a leitura de “El juez, el dramaturgo, y el relojero: justicia y lectura como ciencias inexactas en *El juez de los divorcios* de Cervantes” (ATIENZA, 2004).

demandantes, que são Minjaca e o seu marido, um *cirujano*⁶²¹. Se este apresenta sumariamente os quatro motivos que o conduziram ali, a esposa mostra-se pronta a desfiar um rol de queixas que chega às quatro centenas. Porém, antes de enunciar a quinta, o juiz interrompe-a porque não está disposto a ouvir todas as alegações, esclarecendo que aquele caso “se recibe a prueba”, o que equivale a dizer que a sentença será postergada. O marido, agastado com o inquerito, interroga-se: “**CIRUJANO** — Qué más pruebas, sino que yo no quiero morir con ella, ni ella gusta de vivir conmigo?” Perante a força desta observação, o juiz refere-se ao divórcio de um modo apofático, evitando definir as circunstâncias que o legitimam: “**JUEZ** — Si eso bastase para descasarse los casados, infinitísimos sacudirían de sus hombros el yugo del matrimonio.”⁶²²

Finalmente, o *ganapán*, única personagem que surge desacompanhada, expõe o seu caso, mas não obtém mais do que um comentário por parte do *cirujano*. Arrogante e desordeira⁶²³, a sua esposa desentende-se facilmente com os clientes a quem vende fruta, “y a dos por tres les da con una pesa en la cabeza, o adonde topa, y los deshonna hasta la cuarta generación, sin tener hora de paz con todas sus vecinas”, pelo que o casal não tem meios “para pagar penas de pesos no maduros, ni de condenaciones de pendencies.”⁶²⁴

Antes da entrada dos músicos, o juiz comenta genericamente os casos expostos, parecendo reconhecer o fundamento de “algunas causas” apresentadas por “algunos de los” demandantes, mas não chega a especificá-los. Não obstante esse facto, a declaração seguinte vem de algum modo gorar eventuais expetativas dos requerentes: “**JUEZ** — [...] es menester que conste por escrito, y que lo digan testigos; y así, a todos os recibo

⁶²¹ También no que toca às personagens masculinas, o entremez é feito de ausências, já que nenhum dos maridos possui nome próprio.

⁶²² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 893.

⁶²³ Com algum sentido de humor, Recoules comenta a ausência da esposa do *ganapán* nos termos seguintes: “Bien qu’elle ne pénètre pas sur la scène, elle vient ajouter au défilé des demandeurs de divorce son personnage turbulent et impétueux. Nul doute que, si Cervantes l’avait admise à comparaître devant le juge, elle aurait cherché querelle à l’une des harpies: doña Guiomar, Mariana ou Aldonza de Minjaca et l’intermède au lieu de se terminer en chansons aurait été couronné par des coups” (RECOULES, 1971, p. 153).

⁶²⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 894-895.

a prueba.”⁶²⁵ Desta forma, o veredito ansiado por todos os pleiteantes é, mais do que protelado, remetido para uma ocasião indeterminada, suspenso numa cronologia abstrata. Todos os que recorrem àquele tribunal procuram desvincular-se do pesadelo conjugal, mas não logram mais do que uma reiterada condenação ao “yugo del matrimonio”⁶²⁶, tendo de carregar para sempre o peso de uma decisão irrefletida ou as alterações sobrevenientes à data do casamento: “**JUEZ** — [...] comistes las maduras, gustad de las duras”⁶²⁷. O carácter exemplar do caso apresentado pelos músicos promete trazer algum alento aos presentes, mostrando que o concerto matrimonial é possível caso haja cedências de ambas as partes (“**JUEZ** — [...] pluguiese a Dios que todos los presentes se apaciguasen como ellos.”)⁶²⁸; no entanto, o silêncio dos pares desavindos sugere, mais do que uma atitude confiante ou esperançosa, a resignação de quem é reenviado para o tormento conjugal. Ante o impasse instaurado pela decisão do juiz, gera-se um final marcado pela dualidade que tem correspondência nos dois caminhos que se abrem à saída do tribunal, fazendo adivinhar que, já fora do nosso olhar, uma das vias será trilhada festivamente pelos músicos, pelos funcionários judiciais e pelo juiz, desembocando em casa do par que este “concertó, redujo y apaciguó”; e a outra, feita de mutismo e de desânimo, será percorrida pelos pares sentenciados ao jugo matrimonial, nada mais lhes restando do que a resignação. Sob este prisma, o desenlace de *Juez de los divorcios* apresenta certas analogias com *Retablo de las maravillas*, já que as personagens permanecem encerradas no suplício que elas próprias teceram, mau grado o facto de os cônjuges, distanciando-se dos *villanos*, não procurarem dissimular a verdade, mas sim enfatizá-la.

Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, o escrutínio asseverado pelo título da peça é também suspenso, embora neste caso fique agendado para uma data definida: o dia seguinte. Todavia, o impasse instaurado quer pelo discurso sedutor de Rana, indiciador da sua capacidade metamórfica, quer pela observação denunciadora de

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 895.

⁶²⁶ Esta metáfora é recorrente na obra de Cervantes. Apesar desse carácter transversal, é inevitável recordar uma passagem de *Persiles y Sigismunda* que explicita a solidez e a irreversibilidade do matrimónio: “[...] en la religión católica, el casamiento es sacramento que sólo se desata con la muerte, o con otras cosas que son más duras que la misma muerte, las cuales pueden escusar la cohabitación de los dos casados, pero no deshacer el nudo con que ligados fueron” (*ibidem*, vol. II, 1994, p. 1245).

⁶²⁷ *Ibidem*, vol. III, 1995, p. 887.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 895.

Humillos, devedora da sua constância rústica, criam dois fortes pilares entre os quais a decisão fica polarizada e suspensa. A sequente irrupção dos músicos, acompanhados de duas bailarinas ciganas, e o aparecimento inopinado do sacristão, sujeito ao *manteamiento*, só vêm acentuar o caráter sinuoso de uma eleição relegada com grosseira negligência para uma zona periférica da ação. É certo que o tópico da nomeação será aflorado nos momentos finais da peça, mas a sua relevância surge mitigada face ao interesse que a chegada dos ciganos suscita aos presentes — em particular ao *bachiller*, que, sendo mordomo do Corpus, considera que aqueles “[...] podrán servir para la fiesta”⁶²⁹. Face à sucessão caótica de acontecimentos que precipitam o desfecho, a única deliberação possível consiste em reconhecer que as circunstâncias não são propícias à eleição do(s) *alcalde(s)*, pelo que, à semelhança *Juez de los divorcios*, a suspensão do entrecho frustra as expectativas enunciadas no título da peça, patenteando a incapacidade dos decisores. Todavia, o sentido profundo dessa revelação vale mais para os espetadores do que para as personagens, já que estas não estão cientes da sua inabilidade ou da grotesca deformação em que vivem.

Perspetivado no conjunto destas seis peças, o reconhecimento assume um caráter multiforme que importa aqui recapitular: o desvendamento como processo repartido entre a auto e a heterorrevelação (*Rufián viudo*); a assunção da derrota pessoal em favor da harmonia coletiva (*Vizcaíno fingido*, *Guarda cuidadosa* e *Viejo celoso*); a aceitação das regras institucionais como princípio apaziguador que não traduz, no entanto, uma renúncia às convicções pessoais (*Guarda cuidadosa* e *Viejo celoso*); a constatação da incapacidade deliberativa (*Juez de los divorcios* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*). Esta enumeração, constituindo testemunho inegável do espírito criativo e da variedade de soluções envolvidas no teatro cervantino, parece atestar simultaneamente a impossibilidade de reunir todas as modalidades da anagnórise sob um signo comum. Todavia, a ausência desse traço aglutinante é apenas aparente. Um segundo exame às peças mencionadas permitirá constatar, na verdade, que o reconhecimento é sempre forjado na dualidade ou na pluralidade, pelo que o resultado da revelação concorre menos para o esclarecimento de dúvidas identitárias ou para a extração de conclusões unívocas do que para o desdobramento do problema nas várias perspetivas que o conformam. Podemos advogar, é certo, que o mesmo ocorre em *Édipo* ou em *As Bacantes*, tendo em conta que também aí o apuramento da verdade é um exercício

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 928, v. 251.

repartido, dependendo em larga medida do contributo de personagens como Tirésias ou Cadmo. Porém, se nos detivermos uma vez mais nestas duas tragédias, verificamos que as vozes envolvidas no desvendamento entram em confluência até se unirem em trágico uníssono, ao passo que nos entremezes propendem à divergência ou à desagregação. Por esse motivo, as distintas configurações que a anagnórise adquire no teatro breve de Cervantes têm a particularidade de transferir para o leitor/espetador a responsabilidade e o esforço — senão mesmo o desconforto — de lidar com questões dilemáticas ou problemas multifacetados; e, em vez de selarem verdadeiramente as tensões e os conflitos, tendem a descerrá-los. Se é verdade que Escarramán dissipa as incertezas suscitadas pelo seu aparecimento inesperado e relata sucintamente a sua “larga historia”, não é menos certo que a anagnórise só fica concluída numa segunda etapa, quando os *rufianes* e prostitutas lhe revelam a ampla difusão que o seu nome, sob uma forma pluridimensional, alcançou por toda a parte. Todavia, esse testemunho, ao invés de concorrer para uma imagem unificada ou coesa, tem um efeito fragmentário, posicionando-a entre a dimensão humana e a projeção mítica, a realidade e a literatura, o tangível e o volúvel. Finda a peça, que forma assume esta criação quevediana? Um baile, uma abstração lendária, um cultor da *germanía*, um ser de carne e osso, um ladrão sevillhano, um fantasma, um foragido literário, um herói *hampesco*? Ou uma combinação de várias dimensões? Quais? Prenunciadoras de respostas bastante díspares, estas questões inscrevem-se necessariamente no campo da subjetividade, repercutindo a dispersão que se apoderou da personagem. A segunda peça abordada, *Vizcaíno fingido*, mostra-nos que a assunção da derrota não corresponde necessariamente ao reconhecimento de uma falta objetiva, o que gera um notório desajuste entre o caráter exemplar da advertência feita a Cristina e a culpa difusa que sobre esta impende. Em *Guarda cuidadosa*, o reconhecimento indicia igualmente uma concretização dual cuja primeira etapa (a aceitação da derrota segundo as regras arbitrais) não subtrai ao vencido a capacidade de perceber o problema segundo uma ótica pessoal. Também Cañizares, o *viejo celoso*, adota o mesmo procedimento, mostrando que nem a admissão do fracasso nem a censura (fugaz) dos seus próprios atos configuram a aceitação efetiva de um erro ou de uma culpa, que prefere assacar a Hortigosa. Em *Juez de los divorcios*, a rejeição do magistrado deve ser interpretada não tanto como resposta antagónica aos requerimentos apresentados, mas como constatação da inviabilidade jurídica — praticamente certa — que os enfermava. Certo é que os

motivos mais profundos dessa recusa nunca são esclarecidos ao longo da peça, pelo que a revelação surge como exercício inconcluso. De algum modo, esse vazio é preenchido no momento em que Mariana alude aos “reinos y [...] las repúblicas bien ordenadas”, conferindo ao reconhecimento uma marca binária que se projeta no desfecho da peça. Tanto o silêncio dos requerentes como a participação do magistrado na “gran fiesta” do par reconciliado vêm patentear essa bifurcação, depositando nas mãos do leitor/espetador um impasse sem solução aparente. Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, encontramos o mesmo tipo de incompletude quando os decisores, face à incapacidade de cumprirem a escolha prometida, agendam um encontro para o dia seguinte, não significando, porém, que esse adiamento traduza o reconhecimento da culpa que lhes cabe ou sequer a constatação da desordem criada. Mas este tipo de comportamento não é exclusivo dos quatro jurados, posto que os pretendentes ao cargo evidenciam a mesma displicência. Nesta peça, contrariamente ao que ocorre em *Juez de los divorcios*, *mirantes* e *mirados* partilham o mesmo espaço, fundindo-se num único grupo que assistirá à dança das ciganas; mas a metáfora dessa cumplicidade genuína é a manta que todos⁶³⁰ ajudam a brandir para repelir o *sotasacristán*. À semelhança do que ocorre com o furriel de *Retablo de las maravillas*, esta personagem suscita uma reação enérgica e concertada que visa silenciá-la, impedindo-a de denunciar a deformação ético-social em que os rústicos estão mergulhados. Por um lado, esta intimidade entre observadores e observados põe a nu a degeneração e a falta de integridade que grassam na máquina administrativa; por outro, funciona como metáfora de um teatro que exerce um inegável fascínio sobre o espetador, negando-lhe qualquer possibilidade de distanciamento.

4.10. Presença de agentes teatrais em cena

Esta é uma das estratégias metadramáticas portadoras de maior poder disruptivo, uma vez que a intervenção de encenadores ou de atores na trama denuncia não só o carácter ilusório e convencional da representação como, em razão dele, aviva a nossa condição de espetadores, resgatando-nos da letargia ficcional. Trata-se, em suma, de um mecanismo tautológico que, uma vez acionado, tem a capacidade de nos recordar que estamos no teatro.

⁶³⁰ Na verdade, também os músicos e dançarinas são instados a participar no *manteo*: “**BACHILLER** — Asgan, pues, todos, sin que queden gitanos ni gitanas” (*ibidem*, p. 932, vv. 349-350).

A sua presença faz-se sentir na totalidade dos oito entremezes cervantinos — ainda que de uma forma discreta, por vezes —, sob quatro modalidades. A primeira, mais explícita, ocorre quando somos convidados a assistir a um ensaio, aos preparativos de um espetáculo teatral ou à representação propriamente dita. É o que acontece em *Retablo de las maravillas*, cujo enredo nos permite acompanhar uma trupe itinerante que vai apresentar o seu espetáculo numa recôndita localidade *extremeña*⁶³¹. Porém, em determinadas peças, este mecanismo metateatral é objeto de uma concretização menos direta e, de certo modo, inversa, não exigindo que os agentes teatrais compareçam em cena. Assim acontece quando uma personagem alude à prática cénica coetânea ou aos profissionais do teatro (*Rufián viudo*)⁶³²; mas também quando manifesta intenção de assistir à representação de um drama (*Vizcaíno fingido*). Sendo menos óbvia, esta modalidade (a segunda das quatro) não deixa de vivificar o encadeamento que se estabelece entre a vocação ilusória do universo teatral (percecionado de forma abstrata), a eventual burla perpetrada no contexto da intriga e o gesto denegatório que nos torna participantes do jogo dramático, recordando-nos que, à semelhança das personagens atraídas pela *comedia*, também nós somos destinatários de uma aparência e, em razão disso, vítimas (consentidas) do seu efeito alienante. A terceira forma⁶³³, que consiste na repartição do espaço cénico entre *mirantes* e *mirados*, evoca indiretamente a convenção que, no quadro da tradição cénica ocidental, estabelece o afastamento do público em relação aos atores, posicionando-os frente a frente no momento da representação. É ao abrigo dessa cisão que podemos percecionar os cônjuges de *Juez* e os candidatos de

⁶³¹ A frase que serve de fundamento a esta localização possui um carácter ambíguo: “**CHANFALLA** — [...] esa peripatética y anchurosa presencia no podía ser de otro que del dignísimo Gobernador deste honrado pueblo; que, con venirlo a ser de las Algarrobillas, lo deseche vuesa merced” (*ibidem*, p. 975). Com efeito, podemos identificar nestas palavras tanto um repto para que o governador recuse uma eventual nomeação em Algarrobillas como um conselho para que passe a exercer aí o seu cargo, abandonando as funções que desempenha na pequena localidade onde decorre a ação. Existem atualmente duas localidades que podem identificar-se com este topónimo: *La Garrovilla*, situada na província de Badajoz, e *Garrovillas de Alconétar*, na de Cáceres. Baras Escolá apresenta informação bastante aprofundada sobre este tópico (BARAS ESCOLÁ, 2012, pp. 474-476). Canavaggio refere, a este propósito, que “le décor villageois exclut toute allusion géographique propre à entraîner une identification contraignante” (CANAVAGGIO, 1977, p. 166).

⁶³² Sobre a referência aos *farsantes*, veja-se 4.9. — Reconhecimento ou anagnórise.

⁶³³ Esta modalidade será abordada com maior profundidade na secção 5.4. — Partição do espaço cénico (sustentada por uma divisão entre observadores e observados).

Elección como *atores* cujo desempenho é observado por outras personagens, a quem cabe uma função examinadora, análoga à de espetadores.⁶³⁴ Finalmente, convém recordar os diversos *tracistas* que povoam peças como *Vizcaíno fingido*, *Cueva de Salamanca* ou *Viejo celoso*. Não sendo profissionais do teatro, personagens como Solórzano, Carraolano ou Hortigosa procedem como autênticos encenadores, delineando enredos, dando instruções aos seus *farsantes* ou improvisando respostas suscitadas por situações imprevistas.⁶³⁵ As considerações que se seguem reportam-se apenas às duas primeiras categorias aqui identificadas, posto que as duas últimas, conforme assinalado em rodapé, são objeto de um tratamento mais alargado nas secções 5.4. e 4.8., respetivamente.

Em *Retablo de las maravillas*, dois farsantes, coadjuvados por um rapaz, servem-se da ilusão teatral e da obsessão genética da assistência para darem cumprimento aos seus intentos ludibriosos. Embora o texto seja escasso em informações sobre o grupo, sabemos que, não muito antes, os *autores* terão encenado o *Llovista*⁶³⁶, cujo argumento é fundado no sugestivo plano de um estudante que logra burlar certa comunidade rural; que Chanfalla é o diretor da companhia, contando com Chirinos⁶³⁷ para o coadjuvar; que a função de Rabelín, recém-contratado, é a de tocar nos entreatos do *retablo*. Trata-se, portanto, de uma pequena formação que, à semelhança de muitas outras que percorriam a Península dos séculos XVI-XVII, apresentava os seus espetáculos em casas particulares, como a de Juan Castrado, ou deambulava por ruas e

⁶³⁴ Em certa medida, este princípio aplica-se também às *daifas* de *Rufián viudo* e aos rivais de *Guarda cuidadosa*.

⁶³⁵ Este tópico foi amplamente tratado na secção 4.8. — Desempenho de um *papel* dentro da representação.

⁶³⁶ Cf. secção 4.5. — Ensaio dentro da peça.

⁶³⁷ Embora o texto não o confirme, é lícito pensar que Chirinos fosse esposa de Chanfalla: “La propia legislación desarrollada para regular la participación de las mujeres en el oficio de representar [...] impuso los vínculos de parentesco o matrimoniales como requisitos indispensables para permitir la contratación femenina en las compañías teatrales. Por ello eran frecuentes los matrimonios de actores y actrices en segundas nupcias. Así, por ejemplo, Juana de Prado, viuda del autor de comedias Juan Granados, se casó poco después con el actor italiano de la célebre compañía de Ganassa, Abagaro Fresco Baldi (*Stefanello Bottarga*); el actor Miguel Ruiz llegó a casarse sucesivamente con tres actrices, Ana Ruiz, Baltasara de los Reyes y Ana Martínez; y años después del asesinato del actor Juan de Morales, su viuda, la actriz Juana de Villalba, volvió a casarse con el actor-autor de comedias Baltasar de Pinedo” (SANZ AYÁN, GARCÍA GARCÍA, 2000, p. 31).

feiras, levando a assistência, sedenta de vertigem dramática e de estertor pantomímico, a arquejar no paroxismo da gargalhada, ante fulgorosas histórias, repletas de personagens alucinantes, tão devedoras do sagrado como do profano. Estes dados afiguram-se demasiado vagos, contudo, caso pretendamos enquadrar este trio na sua época, tanto do ponto de vista funcional como tipológico.

Se a título comparativo olharmos para a obra magna de Cervantes, rapidamente concluímos que a companhia de Chanfalla — pela sua reduzida formação, prática artística e modéstia de recursos — apresenta menos afinidades com o extenso e exuberante grupo de “recitantes de la compañía de Angulo el Malo”⁶³⁸, que tem a seu cargo a representação de *Las Cortes de la Muerte*, do que com a companhia de *maese* Pedro. Devemos ter presente que, no início do século XVII, o número de atores que compunha uma trupe podia oscilar de forma bastante significativa, em função do modelo artístico e do investimento financeiro que a norteassem. Mercedes Chozas observa, a este propósito, que “se constituyeron compañías de actores que podían tener hasta treinta personas, entre autor o director, remendón (quien retocaba el texto), actores, actrices, bailarines, músicos, apuntador, cobrador, encargado de vestuario y figurantes.”⁶³⁹ Em *El viaje entretenido* (1603), Agustín de Rojas dá-nos conta desse amplo espetro, enumerando os diferentes grupos que trilhavam as estradas espanholas: “Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía.” O *bululú* “es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa”; *ñaque*, “dos hombres [...] hacen un entremés, algún poco de auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo”; *gangarilla*, “compañía más gruesa”, formada por “tres o cuatro hombres” que “llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo”; *cambaleo*, “una mujer que canta y cinco hombres que lloran”, trazendo no seu repertório “una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses”; *garnacha*, “cinco o seis hombres, una mujer, que hace la dama primera, y un muchacho, la segunda”, podendo apresentar “cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses”; *bojiganga*, “dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros” que

⁶³⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, p. 639.

⁶³⁹ CHOZAS, 2007, p. 94.

“traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses”; *farándula*, “víspera de compañía, traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato, caminan en mulas de arriero, y otras veces en carros, entran en buenos pueblos”; *compañía*, “dieciséis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta”, contando com “cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato”.⁶⁴⁰

Do ponto de visto tipológico, verificamos que a formação liderada por Chanfalla, embora não coincida exatamente com nenhuma companhia identificada nesta relação, envolve, tal como a *gangarilla*, um número reduzido de representantes, entre os quais se conta um *muchacho* de nome Rabelín⁶⁴¹. Não obstante os termos desdenhosos com que Chirinos se reporta a este rapaz, apodando-o de “desventurada criaturilla”, Chanfalla esclarece que precisam dele “como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del *Retablo de las Maravillas*.”⁶⁴² A defesa que o próprio ajudante empreende, face às considerações depreciativas dos titereiros, produz uma breve sequência de trocadilhos com inegável efeito cómico. É neste contexto que Rabelín emprega a expressão “compañía de partes”, aludindo à forma como os ganhos eram repartidos entre os atores:

RABELÍN — ¿Hase de hacer algo en este pueblo, señor autor? Que ya me muero porque vuesa merced vea que no me tomó a carga cerrada.

CHIRINOS — Cuatro cuerpos de los vuestros no harán un tercio, cuanto más una carga; si no sois más gran músico que grande, medrados estamos.

RABELÍN — Ello dirá; que en verdad que me han escrito para entrar en una compañía de partes, por chico que soy.

⁶⁴⁰ ROJAS VILLANDRANDO, 1972, pp. 159-161.

⁶⁴¹ Rabelín deriva de *rabel* (instrumento pastoril semelhante ao alaúde). De acordo com Maurice Molho, o nome desta personagem é “un chiste en que *rabo* se entrecruza metafóricamente com *rabel* en razón de la forma abultada y rolliza del instrumento. De modo que *Rabelín* es, ni más ni menos, una equivalencia jocosa de *Culín*, apodo chistoso y un tanto procaz que es el de un niño intruso, que viene inmischuirse [...] entre el hombre y la mujer” (MOLHO, 1976, pp. 174-175). Esta interpretação é reiterada, pelo mesmo autor, num artigo incluído em *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*: “Sin contar con el putito que acompaña la pareja, excitando las iras celosas de la mujer: el gentil Rabelín que por su mismo nombre (derivado de *rabo*) denuncia su homosexualidad” (MOLHO, 1992, p. 32).

⁶⁴² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 973.

CHANFALLA — Si os han de dar la parte a medida del cuerpo, casi será invisible. [...] ⁶⁴³

Numa *compañía de partes*, os lucros eram distribuídos proporcionalmente, em função do papel adjudicado a cada ator, uma vez deduzidos os gastos; ou então eram repartidos de forma igual, dando cumprimento a um contrato previamente firmado. ⁶⁴⁴

Se em *Retablo de las maravillas* são os comediantes que vão “al encuentro” dos espetadores, em *Vizcaíno fingido* ocorre o inverso, ainda que fora do nosso campo de visão. Quando Cristina se prepara para visitar o *platero*, este surge inesperadamente em sua casa, formulando um pedido que delata a cumplicidade cimentada entre ambos: “Señora doña Cristina, vuestra merced me ha de hacer una merced: de hacer todas sus fuerzas por llevar mañana a mi mujer a la comedia, que me conviene y me importa quedar mañana en la tarde libre de tener quien me siga y me persiga.” ⁶⁴⁵ Inserta na vasta cadeia de traições e enganos que sustentam o entrecho da obra, esta solicitação, feita ao abrigo de um acordo tácito entre as duas personagens, visa na verdade afastar a mulher do *platero*, alheando-a das práticas adúlteras do marido. Mais do que as infidelidades do esposo, interessa-nos o facto de as suas palavras instaurarem um momento disruptivo (de tipo autorreferencial) no interior do drama, recordando-nos a atração e o poder

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 974. *A carga cerrada*: ‘às cegas’ (note-se que o vocábulo *carga* adquire tonalidades semânticas bastante diferenciadas na boca de Rabelín e de Chirinos: a *autora* enfatiza depreciativamente a baixa estatura do músico, declarando que quatro corpos iguais ao dele não seriam equivalentes a metade de uma carga transportada pela cavalaria (*tercio*); *medrados estamos*: ‘estamos bem arranjados’ (Cervantes fez confluír para a mesma frase três adjetivos associados à noção de *grandeza*, embora enquadrados em campos semânticos distintos: *gran* — destro, exímio; *grande* — alto; *medrados* — prosperados, em sentido irónico).

⁶⁴⁴ Uma *compañía de autor* dependia, não de um documento fundacional, mas de contratos individuais, respeitantes a uma ou várias temporadas, estabelecidos com cada um dos comediantes. Uma vez que nestes agrupamentos não havia lugar à tomada de decisões coletivas nem à repartição proporcional dos lucros, a direção artística e financeira era assumida exclusivamente pelo *autor*. Afirmam, a este propósito, os autores de *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*: “Tal vez, la escasez documental de este tipo de contratos de *partes* —preferido por las compañías italianas—, que todavía se aprecia durante las últimas décadas del siglo XVI, se deba a que en España se generalizó sobre todo el modelo de *compañía de autor*, en el cual el director de la agrupación se comportaba como el *maestro* de cualquier otro oficio, es decir, tomaba las decisiones que afectaban al conjunto, según su propio criterio e intereses, y controlaba todos los aspectos de la organización, en la que era, de hecho, el máximo responsable artístico y legal” (SANZ AYÁN, GARCÍA GARCÍA, *op. cit.*, p. 30).

⁶⁴⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 960.

alienante que o próprio teatro pode exercer sobre os espetadores, distraíndo-os da realidade através de um imbricado sistema de aparências. Consciente desse facto, o ourives socorre-se de uma ilusão de primeira instância (a *comedia* agendada para a tarde do dia seguinte) para ocultar outra de maior envergadura (a farsa matrimonial), contando com a conivência de Cristina. Atraída por uma *mise-en-scène* dupla, a ingénua esposa do ourives vive um ludíbrio que não deixaria de sugerir certas analogias com a situação experienciada pelos próprios espetadores: seduzidos por práticas teatrais de pendor *efectista*, acorriam em grande número aos *corrales*, consagrando com o seu aplauso a aparência dentro da aparência.

Tratando-se de uma obra relativamente tardia no contexto da produção dramática cervantina (provavelmente de 1611), quando a *comedia nueva* se afirmara de forma categórica,⁶⁴⁶ poderá esta passagem ser interpretada como uma acometida mordaz do dramaturgo, desferida contra a prática cénica do seu tempo, já subjugada pelo gosto do vulgo. Reféns da aparência, muitos espetadores acorriam massivamente aos teatros, impondo a ditadura do gosto e canonizando, pela avidez de excessos, a *comedia nueva*. Tal interpretação parece ganhar maior validade se observarmos o trecho mencionado como correlato de uma poética dramática que Cervantes dispersou pela sua obra, muitas vezes através das suas personagens. Uma dessas vozes pertence ao *canónigo* que, nos capítulos XLVII e XLVIII da primeira parte de *Don Quijote*, mantém um largo colóquio com o cura. O primeiro mostra-se demovido de concluir um “libro de caballerías”, não obstante o facto de já ter “escritas más de cien hojas”, por não querer que a sua obra seja certificada pelo “confuso juicio del desvanecido vulgo”:

[...] para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados desta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación; pero, con todo esto, no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión, como por ver

⁶⁴⁶ Recordo que, a partir de 1609, ano em que Lope leu *Arte nuevo* na Academia de Madrid, a *comedia* entrou num período de “exageración de los rasgos”, que se estendeu até 1635: “Se distinguen dos fases en la trayectoria de la comedia nueva, la fase de creación, que corresponde con la época de Lope de Vega, y la fase de reforma, que se corresponde con la época de Calderón de la Barca. Cada una de ellas abarca tres periodos evolutivos. La fase de creación, los periodos de formación de la poética (1579-1583), consolidación (1580-1609) y exageración de los rasgos (1609-1635). La fase de reforma, los periodos de renovación práctica (1630-1635), de consolidación de la reforma (1635-1681) y de decadencia y epígonos (1681-1765)” (CAÑAS MURILLO, 2011, p. 1).

que es más el número de los simples que de los prudentes; y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros.⁶⁴⁷

É provável que a vizinha de Cristina formasse parte desses “muchos necios” que, tanto no domínio privado como público — deste último faziam parte os *corrales* —, evidenciavam total ausência de sentido crítico, convivendo ingenuamente com a incoerência e o *efectismo*, movidos pelo “gusto de oír disparates”. A ser assim, esta personagem aludida constituiria o arquétipo do espetador que, ávido de ilusões fáceis, é sistematicamente ludibriado, expondo-se, tanto na esfera da ficção artística como da farsa matrimonial, a enredos pautados pelo imediatismo e pela artificialidade. Também esta postura acrítica e crédula⁶⁴⁸ é objeto das considerações do *canónigo*, quando aborda o problema das *comedias* e do público que acorria a vê-las:

Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo.⁶⁴⁹

Estamos, em suma, ante uma espetadora que se afasta notoriamente do paradigma traçado pelo *canónigo*, quando alude aos benefícios e ao valor didático de

⁶⁴⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, p. 498. *Desta leyenda*: ‘deste tipo de leitura’.

⁶⁴⁸ Em certa medida, esta personagem aproxima-se de Pancrácio ou de Cañizares, que, ofuscados pela força da verdade, preferem dirigir a sua atenção para o domínio ilusório ou aparente. Não deixa de ser curiosa, por outro lado, a semelhança entre a situação desta personagem e a que é vivida, em *Pedro de Urdemalas*, pela rainha: “Vamos a oír la comedia / con gusto, pues que los cielos / no ordenaron que mis celos / la volviesen en tragedia” (*ibidem*, vol. III, 1995, p. 878, vv. 3100-3103).

⁶⁴⁹ *Ibidem*, vol. I, 1993, pp. 498-499. *Opinión*: ‘reputação’; *el sastre... cantillo*: alusão ao provérbio “El sastre del cantillo, que cosía de balde y ponía el hilo”, utilizado para enfatizar o escasso proveito que advém de um trabalho.

uma “buena comedia”. Se assim não fosse, a vizinha de Cristina poderia aí colher um conjunto de advertências e ensinamentos que a tornariam menos imprudente:

[...] de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea [...] ⁶⁵⁰

Em resposta ao *canónigo* de *Don Quijote*, também o cura abordará o problema da venalidade artística, mas as suas palavras são percorridas por um tom de inegável zombaria que deve ser adjudicado ao dramaturgo, tendo como destinatários os defensores desse novo crivo:

Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. ⁶⁵¹

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 501. *Artificiosa*: ‘escrita de acordo com os preceitos artísticos’.

⁶⁵¹ *Ibidem*, pp. 501-502. De acordo com Sevilla Arroyo e Rey Hazas, o entreato alegórico que inaugura a segunda jornada de *Rufián dichoso* tem sido interpretado como “‘palinodia’ del *credo*” (*ibidem*, p. 408, n. 1) exposto no referido capítulo do *Quijote*, tendo em conta que, em consonância com as exigências dos espetadores, naquela *comedia* são aceites algumas inovações: “**COMEDIA** — Los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes, / y añadir a lo inventado / no es dificultad notable. / Buena fui pasados tiempos, / y en éstos, si los mirares, / no soy mala, aunque desdigo / de aquellos preceptos graves / que me dieron y dejaron / en sus obras admirables / Séneca, Terencio y Plauto, / y otros griegos que tú sabes. / He dejado parte dellos, / y he también guardado parte, / porque lo quiere así el uso, / que no se sujeta al arte.” (*ibidem*, p. 409, vv. 1229-1244). Apesar disso, os dois investigadores consideram que “la preceptiva dramática cervantina sigue siendo idéntica a la de 1605”, considerando que, em *Rufián dichoso*, a rutura das unidades de tempo e, mais ainda, de lugar é não só pontual como justificada, já que se trata de uma *comedia de santos*, cuja intriga se rege por exigências bastante específicas. Como facilmente se depreende, esta interpretação pressupõe que a *comedia* mencionada, pelo menos na sua versão final, seja de 1605 ou posterior. Sobre as propostas de datação, bastante díspares, e a eventual natureza *in fieri* de *Rufián dichoso*, cf. CERVANTES SAAVEDRA, 2015, pp. 109-111. Relativamente ao tema da poética dramática na obra de Cervantes, veja-se também *Pedro Urdemalas* (III, p. 881, vv. 3171-3176), *Quijote II* (XXVI, p. 766), *Viaje del Parnaso* (I, p. 1232, vv. 124-126) e *Persiles y Sigismunda* (III, ii, p. 1208).

Esta intervenção parece configurar uma resposta antecipada a *Arte nuevo*, onde Lope, num trecho sobejamente conhecido, exalta o vulgo como legitimador do trabalho dramático:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.⁶⁵²

Quando aplicados a *Ocho entremeses*, verbos como *encenar* e *engañar* inserem-se num regime de contiguidade semântica e de recíproca contaminação que os torna praticamente indestrinçáveis. É no quadro dessa adjacência que um soldado simula ser “leño”, pretendendo assim iludir o juiz; os farsantes mencionados em *Rufián viudo* salvam Escarramán *in extremis*, contrariando a garantida execução do *rufián*; um candidato a *alcalde*, servindo-se de um discurso artificial e previamente encenado, consegue impressionar os examinadores do *concejo*; dois “sacristanes falsos”,⁶⁵³ envergando um caricato figurino, investem contra um soldado, também ele burlesco e

⁶⁵² VEGA CARPIO, 2012a, pp. 132-133, vv. 33-48. Assumindo a defesa da sua obra, Lope já se havia pronunciado no prólogo de *El peregrino en su patria* (1604) sobre o desajuste que uma produção dramática de matriz clássica, usualmente condicionada por preceitos bastante restritivos, poderia produzir junto do vulgo que pagava as *comedias*: “[...] las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles.” (*idem*, 1973, p. 63).

⁶⁵³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 946.

distante intérprete do que é um verdadeiro guerreiro; um jovem aristocrata ocioso⁶⁵⁴ decide burlar uma *ninfa*, contando com a colaboração de um *vizcaíno fingido*; dois titereiros, servindo-se de um *retablo* invisível, podem intrujar toda a população de um remoto lugar; um estudante logra enganar o dono da casa onde tenciona pernoitar, através de uma improvisada encenação que envolve dois diabos não pouco caricatos; e uma jovem esposa, industriada por uma alcoviteira, ludibria o vetusto marido com a verdade.

Esta presença assídua de representantes e *metteurs-en-scène* no teatro breve de Cervantes está longe de constituir um exercício autocelebrativo ou meramente fortuito. Portadora de um alcance mais vasto, tal opção merece ser percecionada enquanto categoria interpretativa que permite ao teatro perscrutar as suas próprias coordenadas estéticas e, desse modo, exercer uma função autorreguladora. Centrando-se frequentemente nas manobras fraudulentas de representantes e *autores*, Cervantes não deixa de atentar na impreparação crítica do espetador ou observador. Ao fazê-lo, o dramaturgo parece considerar que a representação, ao contar com uma assistência acrítica ou inerte, rapidamente se converte em exercício falaz ou truncado. Não é de estranhar, portanto, que, tanto como a destreza dos farsantes, Cervantes enfatize ironicamente a incapacidade dos magistrados que encontramos em *Juez* ou *Elección*; a candura da esposa do *platero*, em *Vizcaíno fingido*; o carácter incauto de Cristina, em *Vizcaíno fingido*; a alienação dos rústicos, em *Retablo de las maravillas*; a cegueira de Pancrácio, que o impede de atentar na realidade envolvente, em *Cueva de Salamanca*; a inconsequente desconfiança e a ingenuidade de Cañizares, em *Viejo celoso*. Embora diferenciadas, estas personagens comportam-se de modo similar, não apenas por serem projeções múltiplas do espetador, mas também por ostentarem o pernicioso signo da letargia ou da credulidade. O resultado desta postura inativa — aplique-se à *comedia nueva* ou a outras fórmulas dramáticas — conduz a acentuados desequilíbrios, convertendo o *espetador* em *vítima* e, correlativamente, a *representação* em *fraude*. O verdadeiro teatro, depreende-se, é aquele que brota de um contributo partilhado, devendo tanto à criatividade de dramaturgos e comediantes como à atitude empenhada do público. Por esse motivo, as premissas estéticas que regem as *comedias* não podem

⁶⁵⁴ A expressão é de Spadaccini, que justifica o seu emprego na introdução aos *Entremeses* (SPADACCINI, 2009, pp. 20 e 42).

ser determinadas apenas pelos primeiros, que as redigem e encenam, nem pelo segundo, que as paga.

4.11. Referência a dramaturgos, encenadores ou atores

Um dos cómicos mais reputados do teatro áureo foi Cosme Pérez (1593-1672), conhecido no meio teatral pelo nome da máscara que o notabilizou — Juan Rana.⁶⁵⁵ Não era raro que, em casos de maior nomeada, se verificasse este tipo de contaminação onomástica, mas, no caso de Cosme, a criação teve tal força que se adentrou largamente na vida comediante:

Hasta tal punto los actores y actrices están a caballo entre ambas realidades que será habitual que sus nombres propios se confundan con los de los personajes que interpretan no sólo en los listados de *dramatis personæ*, sino incluso en el propio texto de las piezas, donde no es raro ver cómo son interpelados usando sus nombres reales. [...] Una vez más, el caso de Juan Rana en esta ocasión resulta excepcional, ya que esa confusión llegó incluso a verse plasmada en documentos oficiales, donde ya no se le mencionaba con su nombre real sino con el del personaje que creó y al que dio vida durante cuatro décadas.⁶⁵⁶

A destreza que o ator exibiu no desempenho desta máscara, encarnando um *bobo*, um *alcalde* ou um médico burlesco (como em *El doctor Juan Rana*, de Benavente, aludido mais abaixo), explica que para ele tivessem sido redigidos não poucos entremezes, em cuja representação se especializou. Experimentando sucessivas metamorfoses, Cosme/Rana tornou-se uma figura proteica por via do seu próprio ofício:

De *alcalde* vine á *doctor*,
y el demonio, que es sutil,
hizo con este principio
que muchos tuvieran fin.
Pasé á *poeta de bailes*,
y queriendo hacer reír,
no hallé chanza que no hubiera
servido en otro festín.
Luego me hice *letrado*,

⁶⁵⁵ A criação desta personagem parece dever-se, na verdade, ao engenho de Quiñones de Benavente (ARELLANO, 2012, p. 670).

⁶⁵⁶ SÁEZ RAPOSO, 2011, p. 41.

la barba hasta el cenogil,
donde por lo que abogué,
á bogar pudiera ir;
y así mi mosquetería
vuelvo *alcalde* a concurrir,
donde, con mis boberías
sentencias suelo decir.⁶⁵⁷

Não é de estranhar, portanto, que certos trechos pronunciados pelo ator delatassem tanto a sua natureza cambiante como a desorientação que sentia no interior dessa floresta identitária: “**JUAN RANA** — Yo soy un hombre, señores, / porque no puedo ser dos; / yo soy, en efecto, un hombre, / ¡válgame Dios! ¿Quién soy? / Por Dios que se me ha olvidado.”⁶⁵⁸

Esta referência à personagem interpretada por Cosme Pérez é aqui legitimada pelo facto de, em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, encontrarmos um pretensor com o mesmo apelido — Pedro Rana. Por si só, esse vínculo homonímico parecerá meramente superficial, senão fruto de uma coincidência, mostrando-se insuficiente para sugerir qualquer analogia substantiva entre os dois. O que aproxima ambas as personagens é, na verdade, a capacidade metamórfica e a versatilidade que evidenciam no domínio da representação. Tendo como pano de fundo essa afinidade, é lícito questionar se a máscara de Cosme teria servido de modelo a Cervantes para a construção da sua personagem. Embora não possamos rejeitar liminarmente tal hipótese, parece implausível que esta tenha ocorrido, posto que “este apelido de Rana fue el del personaje de alcalde cómico en no pocos entremeses y comedias”, tratando-se provavelmente “de un nombre folclórico del que se adueñó el teatro”⁶⁵⁹. Acresce dizer que a aceitação dessa possibilidade traria problemas de ordem cronológica que Alberto Castilla, apoiando-se na leitura de *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (de Hannah Bergman), precisou nos termos seguintes:

⁶⁵⁷ COTARELO Y MORI, 1911, p. CLXII. *Cenogil* [cenojil]: liga colocada abaixo do joelho para segurar as meias; *mosquetería*: espetadores que assistiam ao espetáculo em pé.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 746. También Pedro de Urdemalas revela a mesma dificuldade em reconhecer-se: “**PEDRO** — Pudiérame haber deshecho, / si no mirara por mí. / Mudado he de oficio y nombre, / y no es así comoquiera: / hecho estoy una quimera” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 880, vv. 3138-3142).

⁶⁵⁹ SALOMON, 1965, p. 118.

Juan Rana aparece por primera vez mencionado hacia 1617 (dos años después de publicar Cervantes sus entremeses) [...]. Sería, por consiguiente, poco probable que Cervantes hubiera usado el apodo de “Rana” a partir del actor, aunque es, por lo menos, admisible, que éste hubiera elaborado su “máscara” a partir del personaje de Cervantes.⁶⁶⁰

Sopesados os argumentos, parece mais fácil relacionar estas personagens por via de uma génese comum, provavelmente inscrita na tradição folclórica, do que atestar a influência inequívoca de uma na outra.

Se excetuarmos o prólogo ao leitor, podemos considerar que poucos são os dramaturgos nomeados individualmente em *Ocho entremeses*. O nome mais sonante é, sem dúvida, o de Lope, cuja poesia é burlescamente enaltecida pelo sapateiro de *Guarda cuidadosa*, na sequência da declamação feita pelo soldado⁶⁶¹. Dir-se-ia, no entanto, que esta é uma referência mais direcionada para o Lope poeta (ou, mais genericamente, para o homem das letras) do que para o dramaturgo.

Mais discutível parece ser a alusão a dois escritores que viriam a afirmar-se depois de Cervantes: Alonso de Castillo Solórzano (1584-1647?) e Luis Quiñones de Benavente (ou de Benavente y Quiñones, 1581-1651). O primeiro destacou-se como cultor da picaresca feminina (de *busconas* cortesãs, próximas de Cristina e Brígida), mas o seu teatro “es de importancia menor por cualquier lado que se mire”⁶⁶². O segundo, tendo conhecido “enorme éxito popular” e “muchacha fama en la Corte”, é tido como “talentoso renovador del entremés”⁶⁶³. A ligação com o teatro breve de Cervantes é insinuada através do nome dos dois jovens aristocratas que encontramos em *Vizcaíno fingido*: Solórzano e Quiñones. Cabe perguntar, nessa medida, se estas duas personagens constituem projeções daqueles dois escritores. Face às razões apresentadas por Baras Escolá, não parece fácil negar essa relação.⁶⁶⁴ Desconhece-se, contudo, a

⁶⁶⁰ CASTILLA, 2007, p. 33, n. 22.

⁶⁶¹ Cf. secção 4.3. — Referência ao cânone estético-dramático

⁶⁶² As palavras são de Ignacio Arellano, que acrescenta: “La actitud de Castillo Solórzano ante el oficio dramático es la del ingenio aficionado resignado a no integrarse en el gremio de los poetas cómicos famosos. Consciente de su limitada capacidad pone reiteradamente en boca de sus personajes quejas sobre del dramaturgo no consagrado para hacerse atender por los autores de comedias. Eminentemente novelista, no es, como dramaturgo, un ingenio especialmente dotado” (ARELLANO, 2012, pp. 424-426).

⁶⁶³ QUIÑONES DE BENAVENTE, 1991, pp. 16 e 19.

⁶⁶⁴ BARAS ESCOLÁ, 2012, pp. 407-410.

existência de uma razão válida que justifique tal escolha por parte de Cervantes; e, não sendo conhecida qualquer relação pessoal ou literária entre os dois jovens escritores, não há como justificar a sua cumplicidade no entremez. Mas, ainda que possamos admitir esse vínculo, deparamo-nos de pronto com nova dificuldade, resultante da datação da obra⁶⁶⁵: tratando-se de dois escritores relativamente jovens, por um lado, e não sendo figuras de proa de qualquer círculo literário, por outro, o público dos *corrales* conseguiria estabelecer tal associação? Esta é, para já, uma questão que não admite respostas definitivas.

Retablo de las maravillas mostra-nos que a referência aos autores de comédias também se concretiza em termos coletivos, através do vocábulo *poetas*:

Existen, en distintos momentos de la obra, referencias concretas a los poetas, en este caso entendidos como creadores de obras dramáticas. Todas ellas son peyorativas, siguiendo la línea del ataque prolongado desde el prólogo a los creadores literarios y al estado de la cuestión de la literatura.⁶⁶⁶

Nas oito peças, o termo *poeta* presta-se efetivamente a duas interpretações, já que designa tanto os criadores líricos⁶⁶⁷ como os autores de obras dramáticas.⁶⁶⁸ Esta última aceção é a que encontramos no diálogo travado entre Chirinos e o governador:⁶⁶⁹ “**GOBERNADOR** — Señora autora, ¿qué poetas se usan ahora en la Corte de fama y rumbo [...], especialmente de los llamados cómicos?” A *autora* não esconde a sua ironia, frisando a abundância e as aspirações dos dramaturgos que frequentavam o meio cortesão:

⁶⁶⁵ É provável que a obra tenha sido redigida em 1611 (*ibidem*, pp. 172 e 411-413).

⁶⁶⁶ PÉREZ DE LEÓN, 2005, p. 206, n. 267.

⁶⁶⁷ Mary Gaylord veio mostrar que “todos los ocho *Entremeses* tienen sus poetas, puestos en escena o aludidos” (RANDEL, 1982a, p. 192).

⁶⁶⁸ Não esqueçamos, de resto, que “el lenguaje de la comedia es lenguaje poético: se trata de poesía dramática, en la que que confluyen todas las tradiciones y movimientos literarios [...]”. De resto, “Lope —todo el Siglo de Oro, pero de modo muy particular, Lope— concibe su teatro como poesía dramática” (ARELLANO, 2012, pp. 124 e 177).

⁶⁶⁹ Cf. secção 4.3. — Referência ao cânone estético-dramático.

CHIRINOS — A lo que vuestra merced, señor Gobernador, me pregunta de los poetas, no le sabré responder; porque hay tantos, que quitan el sol, y todos piensan que son famosos. Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se usan, y así no hay para qué nombrarlos.⁶⁷⁰

A resposta de Chirinos, sustentada por um cáustico jogo de palavras, expõe a imodéstia e o paradoxo em que vivem estes escritores: atraídos pelo brilho da fama, acabam, em razão do seu número excessivo, por eclipsá-lo.⁶⁷¹ Mas a crítica não se detém apenas na quantidade ou na presunção dos *poetas*; estende-se ainda ao facto de estes serem ingénuos — “gente descuidada, crédula y no nada maliciosa”, afirmará Chanfalla — e desonestos, tendo em conta que não hesitam em recorrer ao plágio: “**GOBERNADOR** — [...] puesto que los poetas son ladrones unos de otros, nunca me precié de hurtar nada a nadie [...]”⁶⁷².

A risada corrosiva que estas declarações percutem parece dirigida aos maus dramaturgos que proliferaram na transição do século XVI para o século XVII, em particular aos que gravitavam em torno da corte. A inauguração de *corrales de comedias* em espaços detidos pelas *cofradías*,⁶⁷³ a crescente regularidade na apresentação de espetáculos teatrais, a profissionalização de atores e companhias, a chegada de comediantes *dell’arte* à Península e a germinação da comédia barroca foram alguns fatores que suscitaram uma repentina multiplicação de dramaturgos, que tanto cultivavam formas literárias breves (principalmente a loa, o entremez e a *mojiganga*) como outras de maior fôlego (a comédia e o auto):

La aparición del *oficio de representar* y la demanda sostenida de los teatros comerciales propiciaron, en buena medida, la eclosión de la comedia barroca creando las condiciones con que ésta llegó a triunfar en el Seiscientos. Favorecieron la existencia de una gran cantidad de poetas

⁶⁷⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 978. *Famosos*: dignos de fama.

⁶⁷¹ Em *Guarda cuidadosa*, o soldado, instado a dizer se é poeta, responde: “**SOLDADO** — Famoso, y agora lo verá; estéme atento” (*ibidem*, p. 943). Recordo que o vocábulo *famoso* se aplicava tanto aos que já tinham fama como aos que eram dignos de a ter.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 979.

⁶⁷³ O Teatro de la Cruz e o Teatro del Príncipe foram inaugurados em 1579 e 1583, respetivamente. Antes disso, as *cofradías* promoviam espetáculos em espaços alugados que geralmente eram conhecidos pelo nome dos seus proprietários, como La Pacheca (de Isabel Pacheco) ou Burguillos (de Nicolás Burguillos). Sobre o aparecimento e evolução destes espaços de representação, veja-se *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, em particular as páginas 10-17 (SANZ AYÁN e GARCÍA GARCÍA, *op. cit.*).

que se dedicaban a escribir comedias, autos, entremeses, bailes y canciones para los espectáculos teatrales, entre los que encontramos a algunas de las más ilustres plumas de nuestro Siglo de Oro, y se desencadena pronto una febril búsqueda de ingenios y obras de éxito, que contribuyó a que muchos escritores se dedicasen al único género que podía proporcionar ganancias inmediatas al que lo cultivaba.⁶⁷⁴

É importante recordar também que, na sequência da morte da Infanta Catalina, em novembro de 1597, Filipe II mandou suspender a representação de *comedias* na cidade de Madrid, como sinal de consternação. Não muito depois, face à solicitação de abertura dos teatros, dirigida pela corte e pela *villa*, o monarca, que viria a morrer em setembro de 1598, auscultou alguns teólogos e moralistas. Um destes, Lupercio de Argensola, representante de formas poéticas clássicas, redigiu um “Memorial sobre la representación de comedias” que, tendo decerto influído na decisão do monarca, nos interessa por atestar as profundas transformações que se produziram no teatro espanhol durante a segunda metade do século XVI:

[...] este abuso de las comedias es muy nuevo en España, pues agora treinta años apenas las había y eran entonces con tan gran moderación, así en la materia como en el hábito y personas y raras veces y en casas privadas, de manera que la novedad es el haberlas, y más de la manera que se andaban introduciendo. En Venecia y en otras partes no las hay y viven y lo sufren.⁶⁷⁵

Note-se que esta declaração, demonstrativa do crescimento exponencial da *comedia*, é produzida quando haviam transcorrido pouco mais de três décadas sobre a morte de Lope de Rueda (1566), representante de uma primeira geração de dramaturgos cuja prática era pautada pela modéstia de recursos dramático-cénicos. Antecipando o nostálgico depoimento que Cervantes haveria de incluir no prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, também Juan Rufo testemunhou nas suas “Alabanzas de la comedia” (1596), insertas em *Las seiscientas apotegmas*, essa alteração radical que se produziu no teatro do seu tempo⁶⁷⁶:

Quien vio, apenas ha treinta años,
de las farsas la pobreza,
de su estilo la rudeza,

⁶⁷⁴ *Ibidem.*, p. 25.

⁶⁷⁵ COTARELO Y MORI, 1904, p. 68.

⁶⁷⁶ *Vide* secção 4.1. — Relação intertextual.

y sus más que humildes paños,
quien vio que Lope de Rueda,
inimitable varón,
nunca salió de un mesón,
ni alcanzó a vestir de seda;
seis pellicos y cayados,
dos flautas y un tamborino,
tres vestidos de camino
con sus fieltros gironados;
una u dos comedias solas,
como camisas de pobre⁶⁷⁷

As palavras de Chirinos devem ser observadas, por conseguinte, à luz deste sentido contrastivo que opõe os poetas-dramaturgos do presente aos de uma era primordial, quase mitificada. A simplicidade de meios observada nessa idade do ouro difere substancialmente do teatro cultivado pelos escritores contemporâneos, que o carregam de efeitos presunçosos, reviravoltas espetaculares ou enredos complexos, destinados a deslumbrar um público sempre ávido de *maravillas*.

A abundância de poetas não constitui, em suma, uma garantia de qualidade literária, como nos é explicado por outra personagem cervantina, de nome Tomás Rodaja (ou licenciado Vidriera):

Preguntóle otro estudiante que en qué estimación tenía a los poetas. Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número; y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba; pero que admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla.⁶⁷⁸

4.12. Referência a factos vivenciados pelo dramaturgo, pelo encenador ou por atores

Parte da matéria que forma os entremezes parece ter como referente a vida do próprio autor, abrangendo múltiplas dimensões do seu percurso pessoal: os serviços que

⁶⁷⁷ RUFO, 1972, p. 348. O conteúdo de algumas destas afirmações deve ser matizado. Sobre este assunto, veja-se CANET VALLÉS, 1991, p. 80.

⁶⁷⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. II, 1994, p. 661.

prestou enquanto militar, a passagem pelo cativo, o matrimónio ou a criação poética. Mas esta constatação não significa que o soldado andrajoso, o ex-cativo, o marido subjugado ou o poetastro sejam projeções biográficas do dramaturgo; ou que constituam evocações sublimadas de um tempo primordial. Note-se, de resto, que tais personagens nunca surgem envoltas em halos de nostalgia nem são imunes à risada cervantina, pelo que a sua entrada em cena está longe de responder a um desejo autocelebrativo ou de mitificação pessoal. Em *Ocho entremeses*, a translação da experiência vivencial para o domínio literário, mais do que o fiel decalque da realidade, deve ser entendida como um processo de transfiguração poético-criativa que, concedendo-nos indícios dispersos sobre a trajetória pessoal do escritor, nunca fica refém desta. Importa salientar ainda que, no momento atual, alguns aspetos desse percurso continuam por dilucidar, obrigando-nos a entrar no domínio hipotético ou inferencial. Tenhamos em conta, pois, que qualquer incursão na biografia do manco de Lepanto, a despeito da dimensão que pretendamos eleger, nos conduzirá a zonas que, pelo seu carácter impreciso ou lacunar, condicionam severamente o exercício de confrontação entre vida e literatura.

O fracassado casamento entre Miguel e Catalina de Salazar, sendo esta bastante mais nova do que o escritor,⁶⁷⁹ é habitualmente apontado como inspiração para a primeira cena de *Juez de los divorcios*, em particular quando Mariana faz contrastar o vigor que ainda sente (“la primavera de mi edad”) com a decrepitude do esposo (“El invierno de mi marido”)⁶⁸⁰, alegando que essa diferença é suficiente para que o juiz lhe conceda o divórcio. Entre os trabalhos que tem de realizar, Mariana destaca o facto, recorrente desde a Idade Média, de “estar obligada a sufrirle el mal olor de la boca, que le güele mal a tres tiros de arcabuz.” Quando o escrivão alvitra que poderá tratar-se “de alguna podrida”, o marido rejeita tal hipótese, observando o seguinte: “**VEJETE** — No puede ser, porque lleve el diablo la muela ni diente que tengo en toda ella.”⁶⁸¹ Curiosamente, este problema da carência dentária é também aludido no prólogo das *Novelas ejemplares*, quando o dramaturgo esboça o seu retrato na terceira pessoa: “[...] los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados

⁶⁷⁹ Em 1584, quando Miguel de Cervantes e Catalina de Salazar y Palacios se casaram, tinham 37 e 19 anos respetivamente. Catalina era natural de Esquivias, localidade manchega referida em *Elección de los alcaldes de Daganzo e Cueva de Salamanca* (cf. secção 6.3. — Ruído exterior...).

⁶⁸⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 885.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 885.

y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros”.⁶⁸² Há quase um século, Schevill e Bonilla chamaram a atenção para outra passagem da mesma obra que terá sido eventualmente inspirada na experiência matrimonial do autor:

VEJETE — [...] En resolución, señores: yo soy el que muero en su poder, y ella es la que vive en el mío, porque es señora, con mero mixto imperio, de la hacienda que tengo.

MARIANA — ¿Hacienda vuestra? Y ¿qué hacienda tenéis vos, que no la hayáis ganado con la que llevaste s en mi dote? Y son mío la mitad de los bienes gananciales, mal que os pese; y dellos y de la dote, si me muriese agora, no os dejaría valor de un maravedí, porque veáis el amor que os tengo.⁶⁸³

A propósito deste trecho, os dois estudiosos observaram que “algo hay en la vida de Cervantes que puede traerse a cuento para comentar esta irónica y sacramental frase.” O dado a que se referem, descrito no tomo I dos *Documentos cervantinos*, de Pérez Pastor, é o próprio testamento de Catalina de Salazar, outorgado em 16 de junho de 1610:

[...] En este documento, D.^a Catalina lega casi toda su hacienda a su hermano Francisco de Palacios, no acordándose del marido (Cervantes) sino para dejarle el *usufructo* de un majuelo y, además, “la cama en que yo muriere, con la ropa que tuviere, con más todos los demás bienes muebles que yo tuviere, excepto lo que mando al dicho mi hermano”; todo, añade, *por el mucho amor y buena compañía que ambos* (D.^a Catalina y Miguel de Cervantes) *hemos tenido*.⁶⁸⁴

Shevill e Bonilla interrogam-se quanto à singularidade deste alegado *amor*: seria semelhante ao que, no entremez, é professado por Mariana? É difícil afirmá-lo categoricamente, desde logo porque, embora Cervantes fale amiúde da sua carreira ou dos seus projetos, “en todas estas autopresentaciones no se refiere ni una sola vez a su mujer”⁶⁸⁵, como bem refere Daniel Eisenberg. De qualquer forma, esse silêncio parece consonante com o distanciamento geográfico que o autor de *Don Quijote* sempre buscou em relação a Catalina de Palacios, primeiro enquanto *comisario* e mais tarde como *recaudador*. Percecionados deste modo, os poderes que lhe conferiu em 1587, na

⁶⁸² *Ibidem*, vol. II, 1994, p. 430.

⁶⁸³ *Ibidem*, vol. III, 1995, pp. 886-887. *Con mero mixto imperio*: com poder absoluto.

⁶⁸⁴ *Idem*, vol. IV, 1918, pp. 169-170, n. 8-25.

⁶⁸⁵ EISENBERG, 1999, p. 144.

cidade de Toledo,⁶⁸⁶ podem ser interpretados como a separação possível dentro de uma relação que se esgotara, ao mesmo tempo que o protegiam de uma eventual acusação por abandono.⁶⁸⁷ Deste modo, “Cervantes había evitado el escándalo de un divorcio y optado por una discreta separación.”⁶⁸⁸ Se tivermos em conta, por um lado, que o testamento da mãe de Catalina incluía uma cláusula que impedia o genro de fazer uso dos bens legados⁶⁸⁹ e, por outro, que a doação realizada pela esposa de Cervantes a seu irmão Francisco de Palacios, em 1612, desapossava o escritor do que lhe fora atribuído no testamento exarado em 1610 (*vide supra*), não será difícil identificarmos em *Juez* uma ampla reverberação do suplício conjugal vivido pelo dramaturgo, sendo Mariana uma clara projeção de Catalina.⁶⁹⁰ O problema, uma vez mais, é que esta identificação parte de um dado biográfico cujos contornos não estão cabalmente esclarecidos: o suposto *divórcio* entre Catalina e Miguel.⁶⁹¹

Quando Guiomar entra em cena para requerer divórcio, o retrato que nos fornece acerca do seu marido é pouco abonatório, coincidindo em certos pontos com o que conhecemos do dramaturgo. O soldado é, de acordo com a esposa, um *leño*, uma *estatua*, um *madero*. Ou seja, um varão que definhou até secar, tornando-se irreconhecível: “**DOÑA [GUIOMAR]** — Digo, en fin, señor mío, que a mí me casaron

⁶⁸⁶ “Es un compromiso completamente unilateral. Miguel da a su esposa, en efecto, no sólo todo lo que posee, sino todo lo que gane o reciba en el resto de su vida. Se compromete a todo y rehúsa comprometer a su mujer a nada. Un poder tal, debo aclararles, no es ni frecuente ni normal. [...] Miguel reconoció su matrimonio como un fracaso en 1587, a los dos años de casado” (*ibidem*, pp. 144 e 147).

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 146.

⁶⁸⁸ ATIENZA, art. cit., p. 200.

⁶⁸⁹ “Y aunque éstos [os bens adjudicados a Catalina de Salazar], conforme a la cláusula de la dicha mi madre [afirma a esposa de Miguel] por donde me hace la dicha mejora, prohíbe la enajenación y venta dellos, pero esto fué por dos respetos, el uno para que no se pudiese valer de ellos el dicho mi marido, y el otro, en caso que no tuviese yo hijos” (ASTRANA MARÍN, 1948-1958, IV, pp. 201-202, n. 1).

⁶⁹⁰ Sigo a interpretação proposta em “¿Por qué escribió Cervantes *El juez de los divorcios*?” (ROZENBLAT, 1973).

⁶⁹¹ Sliwa veio manifestar, de resto, o seu “desacuerdo con la opinión de algunos leídos en cuanto al supuesto convenio de separación o del divorcio entre Cervantes y Catalina”, mostrando que essa tese apresenta não poucas fragilidades, pelo que este assunto continua em aberto (SLIWA, 2005b, pp. 404-417).

con este hombre [...]; pero no es este hombre con quien yo me casé.”⁶⁹² A inércia e a incapacidade de assegurar os meios necessários para sustentar a família são dois traços que emergem na personagem masculina, cuja rotina é descrita por Guiomar:

[...] él no sabe cuál es su mano derecha, ni busca medios ni trazas para granjear un real con que ayude a sustentar su casa y familia. Las mañanas se le pasan en oír misa y en estarse en la puerta de Guadalajara murmurando, sabiendo nuevas, diciendo y escuchando mentiras; y las tardes, y aun las mañanas también, se va de casa en casa de juego, y allí sirve de número a los mirones, que, según he oído decir, es un género de gente a quien aborrecen en todo extremo los gariteros. A las dos de la tarde viene a comer, sin que le hayan dado un real de barato, porque ya no se usa el darlo. Vuélvese a ir, vuelve a media noche, cena si lo halla, y si no, santíguase, bosteza y acuéstase [...]⁶⁹³

Dessa rotina ociosa faziam parte uma passagem pela porta de Guadalajara, conhecida pelos boatos e todo o tipo de intrigas que aí se contavam, e pelas casas de jogo, onde o soldado se juntava aos grupos de *mirones* que as frequentavam.⁶⁹⁴ Mas as semelhanças entre os hábitos do soldado e os do dramaturgo estendem-se também ao gosto pela criação poética. Tópico recorrente na literatura aurissecular — e de modo particular na obra cervantina —, a figura do poeta pobre surge aqui pela primeira vez em *Ocho entremeses*:

⁶⁹² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 889.

⁶⁹³ *Ibidem*. *No sabe cuál es su mano derecha*: ‘é um inútil’; *puerta de Guadalajara*: também mencionada em *Vizcaíno fingido* e no *Quijote II*, era a porta principal de Madrid; *mirones*: aqueles que observavam as partidas e ajudavam os jogadores; *gariteros*: proprietários das casas de jogo.

⁶⁹⁴ A obra de Cervantes deixa transparecer o seu gosto pelos jogos, mas sobretudo pelas cartas. A este propósito, diz-nos Canavaggio: “[...] a leitura dos grandes textos cervantinos revela, se não a paixão de Cervantes pelo jogo (e não apenas de cartas), ao menos um interesse por seu jargão e um gosto pelas metáforas dele derivadas. Ao oferecer ao leitor suas *Novelas Exemplares*, por exemplo, o autor as comparará ‘a uma mesa de truque, onde cada um se possa entreter sem dano de barras’. E ao declarar a própria idade, é no jogo que ele buscará a imagem que lhe permite confessá-la de maneira indireta: ‘pois sobre os cinquenta e cinco anos ganho por nove e levo a mão’. Quanto a saber se ele realmente era um frequentador assíduo dos garitos, deixemos a última palavra com o governador da Baratária. Ao escrevero que o aconselha a fechar as tavolagens de baixa categoria mas não as casas de jogo abertas por gente de bem, Sancho responde com uma frase que nos diz muito sobre os seus pensamentos íntimos: ‘Agora, escrivão, eu sei que há muito a dizer sobre isso’” (CANAVAGGIO, 2005, p. 171).

DOÑA [GUIOMAR] — [...] en toda la noche no sosiega, dando vueltas. Pregúntole qué tiene. Respóndeme que está haciendo un soneto en la memoria para un amigo que se le ha pedido; y da en ser poeta, como si fuese oficio con quien no estuviese vinculada la necesidad del mundo.⁶⁹⁵

Terminada a primeira intervenção de Guiomar, o soldado decide não rebater os argumentos da esposa, pretendendo alcançar o ansiado divórcio através de uma atitude dissimulada. É então que, por contraponto irónico, alude ao exemplo de “otros hombrecitos aguditos y bulliciosos”, aparentemente resgatados da experiência pessoal de Cervantes, primeiramente enquanto comissário de provisões destinadas à Armada Invencível e, mais tarde, como coletor de impostos. Estas jornadas na Andaluzia, que trouxeram não poucos dissabores ao dramaturgo — entre os quais se conta o do encarceramento —, permitiram-lhe ainda assim guardar na memória o retrato vivo destes *hombrecitos* cuja tarefa seria não pouco ingrata:

SOLDADO — [...] con una vara en las manos, y sobre una mula de alquiler pequeña, seca y maliciosa, sin mozo de mulas que le acompañe, porque las tales mulas nunca se alquilan sino a faltas y cuando están de nones; sus alforjitas a las ancas: en la una un cuello y una camisa, y en la otra su medio queso y su pan y su bota; sin añadir a los vestidos que trae de rúa, para hacellos de camino, sino unas polainas y una sola espuela; y, con una comisión, y aun comezón en el seno, sale por esa Puente Toledana raspahilando, a pesar de las malas mañas de la harona, y, a cabo de pocos días, envía a su casa algún pernil de tocino y algunas varas de lienzo crudo; en fin, de aquellas cosas que valen baratas en los lugares del distrito de su comisión, y con esto sustenta su casa como el pecador mejor puede [...]⁶⁹⁶

A obra parece albergar ainda outros aspetos que o autor colheu tanto na sua experiência pessoal como na dos seus familiares diretos. Observando a cena seguinte, verificamos que o marido de Aldonza de Minjaca, embora entre “vestido a lo médico”, “es “cirujano”. Cabe à própria esposa explicar a diferença, aclarando o equívoco em que caiu: “**MINJACA** — [...] fui engañada cuando con él me casé, porque él dijo que era médico de pulso, y remaneció cirujano, y hombre que hace ligaduras y cura otras

⁶⁹⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 889-890.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, pp. 890-891. *Están de nones*: ‘recusam-se a andar’; *de rúa*: ‘de passeio’; *con una comisión*: ‘como juez de comisión’, encarregado de resolver questões litigiosas em locais distantes da corte; *comezón*: ‘comichão’ ou ‘remorso’; *raspahilando*: ‘saindo a toda a pressa’; *harona*: ‘preguiçosa’ (aplicando-se à montada).

enfermedades, que va a decir desto a médico la mitad del justo precio [...]”⁶⁹⁷. Efetivamente, o *cirujano* tinha menor formação do que o *médico de pulso*, sendo pouco mais prestigiado do que um *barbero*. E Cervantes conhecia bem essa diferença, porquanto o seu pai, Rodrigo de Cervantes (1509-1585), era *cirujano* de ofício.

Refém de um contrato matrimonial indissolúvel, o autor de *Persiles y Sigismunda* conheceu outro tipo de calabouço, tanto a norte como a sul do Mediterrâneo. Capturado pelos corsários berberes quando regressava de Itália, ficaria em Argel entre 1575 e 1580, quando foi resgatado por clérigos trinitários. Ao chegar a Espanha, viria, à semelhança de muitos outros soldados que haviam servido a coroa, carregado de legítimas expetativas: “Numa época em que a Espanha estava presente em todos os campos de batalha, as ruas da Vila e Corte pululavam de ex-combatentes em busca de recompensas, como o soldado andrajoso do entremez *La guardia* [sic] *cuidadosa*”⁶⁹⁸. Porém, a aproximação biográfica entre Cervantes e o pretendente de Cristina é, como veremos em seguida, não pouco problemática: alguns veem nos andrajos e nos certificados do militar uma alusão ao desvalido que, tendo pelejado em Lepanto e conhecido o cativo no Norte de África, procurava então um subsídio ou um cargo que o resgatasse da miséria; outros, não aceitando tal identificação, preferem interpretar a personagem como um instrumento paródico do autor:

SOLDADO — Pues lléguese vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales, debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo, que se han dignado de honrarme con ellas.

AMO — Pues no ha habido, a lo que yo alcanzo, tantos generales ni maestros de campo de infantería española de cien años a esta parte.

SOLDADO — Vuesa merced es hombre pacífico, y no está obligado a entenderse mucho de las cosas de la guerra; pase los ojos por esos papeles, y verá en ellos, unos sobre otros, todos los generales y maestros de campo que he dicho.

AMO — Yo los doy por pasados y vistos; pero, ¿de qué sirve darme cuenta desto?

SOLDADO — De que hallará vuesa merced por ellos ser posible ser verdad una que agora diré, y es que estoy consultado en uno de tres castillos y plazas, que están vacas en el reino de Nápoles; conviene a saber: Gaeta, Barleta y Rijobes.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 893.

⁶⁹⁸ CANAVAGGIO, 2005, pp. 112-113.

AMO — Hasta agora, ninguna cosa me importa a mí estas relaciones que vuesa merced me da.⁶⁹⁹

Na verdade, a condição miserável deste soldado carregado de certificações pode ter sido inspirada na experiência do próprio Cervantes, que, em 1575, munido de cartas de recomendação passadas por Juan de Austria e pelo duque de Sessa, regressa à pátria em busca de uma recompensa que lhe é negada. Asensio não deixou de notar essa analogia:

El soldado, si de una parte puede ser entroncado con el *miles gloriosus* de la comedia humanística, de otra parte es uno más de la legión de veteranos rotos y acuchillados que callejeaban por Madrid con su canuto lleno de memoriales y certificaciones de servicios hasta se asemeja un poco al Cervantes que regresa del cautiverio cargado de gloria y esperanzado de recompensas. Ambos son poetas, rondan antepasados, recorren el via-crucis del pretendiente en corte; ambos se percatan de que la proeza militar no conmueve a una sociedad mercantilizada que ha vendido su alma al dinero.⁷⁰⁰

Outros críticos defendem que o soldado constitui mais do que um esboço autobiográfico do dramaturgo.⁷⁰¹ Stanislav Zimic, seguindo a tese de Cotarelo y Valledor, entende que “el hecho de ser el Soldado pobre, poeta y enamorado, según asegura, no es de ningún modo decisivo para identificarlo con Cervantes.”⁷⁰² Considera o eminente cervantista, convocando argumentos variados, que Lope é o visado, sendo por isso o verdadeiro referente deste soldado-poeta.⁷⁰³

⁶⁹⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 945. *Vacas*: ‘vazias’.

⁷⁰⁰ ASENSIO, 1970, p. 32.

⁷⁰¹ Baras Escolá faz uma boa síntese das diferentes interpretações que têm sido feitas acerca da figura deste soldado (BARAS ESCOLÁ, 2012, pp. 373-374).

⁷⁰² ZIMIC, 1992, 340.

⁷⁰³ Em qualquer dos casos, parece certo que o arquétipo do soldado roto e cheio de jactância tem um claro precedente no teatro espanhol: “Podríamos conjeturar que el Cervantes anciano contempla con humor satírico al Cervantes idealista de los treinta años. Con ello extremaríamos una semejanza somera y genérica, convirtiendo en documento autobiográfico lo que es un personaje de abolengo literario, de comicidad ya aplaudida desde Lope de Rueda porque ciertos rasgos suyos nos recuerdan al rufián Vallejo de la comedia *Eufemia* adaptada del italiano.” (ASENSIO, 1970, p. 33). De facto, na segunda cena da comédia ruediana, Vallejo antecipa o soldado de *Guarda cuidadosa*, patenteando toda a sua soberba: “VALLEJO — Assí me podrían poner delante todas las piezas de artillería qu’están por defensa en todas las fronteras de Asia, África y en Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena está desterrado

Já em Espanha, Cervantes regressaria à prisão por três vezes: primeiro em Castro del Río (1592), depois em Sevilha (1597) e mais tarde, ainda que de forma breve, na cidade de Valhadolide (1605). Movido pelas agruras vividas em qualquer uma dessas ocasiões, o autor terá decerto experimentado o desejo de se evadir do calabouço e de retomar a sua vida interrompida. Ainda que frustradas, as quatro tentativas de fuga que tentou em Argel são demonstrativas desse apreço pela liberdade. Não por acaso, o marido de Guiomar, pretendendo confidenciar-nos o regozijo que o divórcio lhe traria, serve-se da imagem do cativo resgatado no Norte de África: “**SOLDADO** — [*Aparte.*] [...] el juez se inclinará a condenarme; y, pensando que me castiga, me sacará de cautiverio, como si por milagro se librase un cautivo de las mazmorras de Tetuán.”⁷⁰⁴

A prisão traz a Miguel de Cervantes o contacto com o universo da *hampa* e da *germanía*.⁷⁰⁵ Terá sido esse conhecimento que permitiu ao autor elaborar a ambientação rufianesca que encontramos em casa de Trampagos. Irrompendo inadvertidamente em cena, Escarramán narra as aventuras que vivenciou durante o cativo: condenado às galeras, foi capturado na Berbéria, tendo ficado em poder dos turcos; mas, dois meses depois, fugiu numa galeota que lhe permitiu alcançar a costa espanhola. Seguindo o hábito dos cativos que conquistavam a liberdade⁷⁰⁶, pretendia então dirigir-se a um templo católico para aí depositar as suas *cadena*s, sob a forma de ex-voto: “**ESCARRAMÁN** — [...] Hice voto y promesa inviolable / de no mudar de ropa ni de carga / hasta colgarla de los muros santos / de una devota ermita, que en mi tierra / llaman de San Millán de la Cogolla.”⁷⁰⁷

por su demasiada soberbia [...]; y finalmente aquel tan nombrado Galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige vinieste, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito” (RUEDA, 2001, p. 87).

⁷⁰⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 888-889.

⁷⁰⁵ Dámaso Alonso atribuiu-lhe, de resto, o entremez *La cárcel de Sevilla*.

⁷⁰⁶ Este hábito é também descrito na segunda jornada de *Gallardo español*: “**OROPESA** [...] Ya en mi libertad contemplo / un nuevo y extraño ejemplo / de los casos de fortuna, / y adornarán la columna / mis cadenas de algún templo” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 95, vv. 1870-1874).

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 911. Não se conhecem outras referências à origem riojana de Escarramán, que habitualmente é tido como sevilhano. Este vínculo terá sido inspirado, muito provavelmente, por certa passagem da *jácara* quevediana: “Y otra mañana a las once, / Víspera de San Millán, / Con chilladores delante / Y envaramiento detrás, // A espaldas vueltas me dieron / El usado centenar, / Que sobre los recibidos / Son ochocientos y más” (QUEVEDO, 2014b, pp. 301-302, vv. 53-60).

Tudo leva a crer que também Cervantes, ex-cativo, terá visitado Guadalupe, ao regressar de Portugal, em 1582.⁷⁰⁸ As alusões ao mosteiro dessa localidade estremenha estão dispersas por várias obras do autor, sendo a de *Persiles y Sigismunda* a mais sugestiva e detalhada:

Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse; pero allí llegó la admiración a su punto, cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen, otra vez, que es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias. Entraron en su templo, y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la Madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campear a su benditísimo Hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias. De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los corazones de los devotos peregrinos, que volvieron los ojos a todas las partes del templo, y les parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas, y a los enfermos arrastrar las muletas, y a los muertos mortajas, buscando lugar donde ponerlas, porque ya en el sacro templo no cabían: tan grande es la suma que las paredes ocupan.⁷⁰⁹

A verdade, porém, é que o narrador omite praticamente as particularidades arquitetónicas do templo, preferindo deter-se nos “milagrosos adornos” que se acumulam nas suas paredes. Carlos Romero Muñoz refere, a este propósito, que, além de ser “difícil aceptar que se trate de una auténtica *descripción*”, “cuanto aquí se dice de Guadalupe se podría aplicar a cualquier otro gran santuario mariano, de España o de otro país mediterráneo.” Não podemos, portanto, arredar a possibilidade de a enumeração — mais do que descrição — dos “milagrosos adornos” observados no mosteiro estremenho constituir uma versão expandida de uma memória antiga,

⁷⁰⁸ ASTRANA MARÍN, 1948-1958, VII, p. 431; TEIJEIRO FUENTES, 2014, p. 342.

⁷⁰⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. II, 1994, p. 1226.

configurando assim “una especie de autoplágio”.⁷¹⁰ É importante notar, de resto, que em *Licenciado Vidriera* encontramos, a propósito da basílica de Loreto, uma descrição semelhante:

Volviose a Nápoles y a Roma, y de allí fue a Nuestra Señora de Loreto, en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas, porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera y de pinturas y retablos, que daban manifiesto indicio de las innumerables mercedes que muchos habían recibido de la mano de Dios, por intercesión de su divina Madre, que aquella sacrosanta imagen suya quiso engrandecer y autorizar con muchedumbre de milagros, en recompensa de la devoción que le tienen aquellos que con semejantes doseles tienen adornados los muros de su casa. Vio el mismo aposento y estancia donde se relató la más alta embajada y de más importancia que vieron y no entendieron todos los cielos, y todos los ángeles y todos los moradores de las moradas sempiternas.⁷¹¹

Embora não possamos determinar o local que inspirou estas descrições, parece certo que a promessa feita por Escarramán (de colocar a *cadena* num “[...] de los muros santos / de una devota ermita [...]”) correspondia a uma prática que Cervantes bem conhecia, não significando que este tenha feito o mesmo com as suas *cadenas*. Todavia, se pensarmos que à Virgem de Guadalupe foi atribuída a libertação de cristãos em poder dos mouros e que o seu auxílio foi invocado na batalha de Lepanto, é provável que, regressado de Portugal, o escritor tenha visitado o mosteiro estremenho na qualidade de peregrino.

Nos *Entremeses*, a maioria das alusões a figuras, factos e espaços conhecidos tem como referência cidades de maior dimensão, em particular Madrid, mas também, ainda que de forma pontual, Sevilha ou Lisboa⁷¹². A referência à cidade portuguesa

⁷¹⁰ In CERVANTES SAAVEDRA, 2004, p. 472, n. 4. Apoiando-se na edição de Schevill e Bonilla, o mesmo crítico faz notar que Bartolomé Villalba y Estaña deixou, em *El pelegrino curioso y grandezas de España* (relato de viagens de 1577, mas apenas publicado em 1886), uma extensa descrição do templo de Guadalupe: “La semejanza con la de C. [Cervantes] es notable, pero aún más me lo parece con la de otra de Pedro de Medina, *Libro de las grandezas de España* (LXX).”

⁷¹¹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. II, 1994, pp. 653-654.

⁷¹² A este propósito, recordo as palavras de Canavaggio: “[...] les lieux où s’inscrit l’action renvoient sans doute à une réalité géographique que Cervantès a personnellement connue; mais l’imbrication progressive du texte et du spectacle a élargi ce décor au-delà de toute traduction vériste: tout en intégrant des références à Alger ou à Oran, à Madrid ou à Séville, chambre, palais, prison, jardin, campagne sont devenus les éléments d’un paysage aux multiples connotations symboliques. En ce sens,

surge em *Guarda cuidadosa*, quando o amo de Cristina tenta acalmar os pretendentes à mão da *fregona*:

AMO — ¡Ténganse, digo; si no, por Dios que me descomponga de modo que pese a alguno!

SOLDADO — Por mí, tenido soy; que te tengo respeto, por la imagen que tienes en tu casa.

SACRISTÁN — Pues, aunque esa imagen haga milagros, no os ha de valer esta vez.

SOLDADO — ¿Han visto la desvergüenza deste bellaco, que me viene a hacer cocos con un rabo de zorra, no habiéndome espantado ni atemorizado tiros mayores que el de Dio, que está en Lisboa?⁷¹³

O soldado, cuja fanfarronice é notória, tem como referente uma peça de artilharia, em bronze, com cerca de vinte toneladas, que os portugueses tomaram à frota otomana, durante o primeiro cerco à cidade, em 1538.⁷¹⁴ Cervantes terá ouvido ou lido uma descrição desta impressionante peça? É presumível que ele mesmo a tenha observado quando, em 1581, se deslocou a Portugal, para oferecer os seus préstimos ao monarca.

Apesar das semelhanças já enunciadas, devemos abster-nos de considerar estas personagens como retratos vivos ou representações do dramaturgo. A primeira razão para não o fazermos prende-se com o facto de a biografia cervantina apresentar ainda diversas zonas indefinidas ou opacas, mau grado os progressos notáveis que, nesse domínio, se registaram durante as últimas décadas. Sendo certo, por outro lado, que as vivências do escritor terão inspirado a criação de ambientes, personagens e espaços diversos que encontramos em *Ocho entremeses*, não podemos esquecer que essa matéria, além de ter sido subjetiva e poeticamente transfigurada, ganha um novo significado quando passa a estar sujeita às regras e ao sistema codificado do entremez, entendido como expressão literária e espetacular. A vocação cáustica e o ritmo trepidante deste género têm uma força transformadora tão avassalante — por vezes próxima da retorção caricatural — que devem demover-nos de pensar que, assistindo à

le lieu de la fiction cervantine apparaît à mi-chemin du lieu abstrait du théâtre pré-lopesque et des lieux consacrés de la dramaturgie caldéronienne: il marque ainsi un jalon essentiel dans l'évolution de la scénographie du Siècle d'Or" (CANAVAGGIO, 1977, pp. 326-327).

⁷¹³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 947.

⁷¹⁴ Conhecido como *tiro de Diu*, o canhão, atualmente exposto no Museu Militar de Lisboa, foi descrito em obras como a *Década quarta* (João de Barros), a *Peregrinação* (Fernão Mendes Pinto) ou, já no século XIX, *A peça de Diu* (David Lopes e Esteves Pereira).

representação dos entremezes mencionados, nos posicionaremos ante a vida do dramaturgo, sob a forma de episódios dispersos.⁷¹⁵

4.13. Gestão da fábula por via de um narrador (que pode intervir na trama)

Entendido de forma sumária, o drama é uma ficção artística cujo desenvolvimento da ação prescinde da presença do narrador. A inserção deste na fábula constitui, por esse motivo, um procedimento relativamente raro na tradição dramática ocidental.⁷¹⁶ Investido de prerrogativas que o autonomizam face às restantes personagens, o narrador vive num espaço privilegiado que lhe permite infringir duplamente o compromisso ficcional: quer por incursões diretas na fábula (de natureza metaléptica) quer pela cumplicidade estabelecida com a plateia (através de comentários ou de reações emotivas face ao curso da intriga). Qualquer que seja o caso, esta figura possui uma evidente vocação mediadora, não pertencendo verdadeiramente ao patamar em que se movem os demais entes ficcionais nem ao grupo que forma a assistência externa. Trata-se, por conseguinte, de uma entidade que, integrando as *dramatis personæ*, surge isolada das outras personagens; forjando a *realidade* cénica através do seu discurso, não se declara como sua autora; sendo testemunha da intriga, não ocupa

⁷¹⁵ Mesmo em peças como *Tratos de Argel*, onde a experiência vivencial e o fundo histórico ganham contornos mais definidos, é arriscado falar em decalque da realidade: “Si elles [coincidências do drama cervantino com outras descrições do cativo] marquent la présence de touches de réalité dont la valeur demande à être précisée, elles n’impliquent pas pour autant un prétendu ‘réalisme documentaire’. A preuve les libertés que le dramaturge, tout au long de l’action prend délibérément avec une réalité dont on aurait pu le croire simple transcripteur.” Prossegue Canavaggio: “Cette reconstruction très libre de la réalité historique n’affecte pas seulement la toile de fond. Le tableau de la vie des bagnes que nos offre *Los Tratos de Argel* n’est pas, lui non plus, un simple *trasmunto*. Les éléments qui le composent ont des origines tout à fait distinctes: expériences vécues personnellement par le dramaturge, scènes dont il a été témoin, événements qu’il a simplement connus par ouï-dire. En outre, cette évocation ne repose pas nécessairement sur la reconstitution fidèle de la vie algéroise; elle met souvent en jeu un système très complexe de références littéraires.” Em *Baños de Argel*, este processo de mediação é ainda “plus ample et plus riche” (CANAVAGGIO, 1977, pp. 65-66 e 70).

⁷¹⁶ Devemos ter presente que “o narrador reaparece em determinadas formas teatrais, designadamente no teatro épico. Certas tradições populares (teatros africanos e orientais) usam-no frequentemente como mediador entre público e personagens (*contador de histórias*)” (PAVIS, 2008, p. 258).

um lugar na plateia, junto dos restantes espetadores. Em resumo — e por paradoxal que pareça —, a presença do narrador no drama não visa cumprir uma função meramente narrativa, uma vez que ele é tanto o relator e regente da progressão dramática como o responsável pela sua materialização, o que de algum modo o identifica com a esfera demiúrgica e autoral.

Esta condição intermédia é a mesma que observamos nos titereiros de *Retablo de las maravillas*,⁷¹⁷ tendo em conta que os mesmos desempenham um papel fulcral na peça, mas em certa medida vivem aquém da ficção; possuem a capacidade de gerar figuras aterradoras, embora adjudiquem a sua criação a Tontonelo; são *espetadores* da obsessão e da hipocrisia, no entanto, cobram entradas e dizem-se *autores*. Essa prerrogativa permite-lhes prescindir de qualquer elaboração cénica, bastando-lhes o verbo e um *repostero* para produzirem *realidade*. É na enunciação, de resto, que as aparências têm o seu suporte, mas *verbalizar* equivale, neste contexto, a *estabelecer* ou *instituir*, pelo que a apresentação das *maravillas* constitui, mais do que uma tarefa narrativo-descritiva, um ato fecundador. Tal faculdade é, em rigor, inerente à utilização de todo o discurso dramático, tendo em conta que este, por força “de uma convenção implícita”, “é um modo de fazer” ou uma “maneira de agir”⁷¹⁸. Aproveitemos ainda um exemplo de Pavis: quando Hamlet declara que está de partida para Inglaterra, devemos imaginá-lo já a caminho.⁷¹⁹

John Austin, autor cujo pensamento se inscreve no quadro da filosofia analítica, debruçou-se igualmente sobre a relação entre *dizer* e *fazer*, tendo apresentado as conclusões do seu trabalho em diversas palestras promovidas na universidade de Harvard, durante o ano de 1955.⁷²⁰ Coligidas sob o sugestivo título *How to Do Things*

⁷¹⁷ Outro tanto se pode dizer do “intérprete y declarador” que acompanha *maese* Pedro (CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, p. 761).

⁷¹⁸ PAVIS, 2008, p. 4. É esta convenção que torna possível o denominado *decorado verbal* (também apelidado de *acotaciones implícitas*), utilizado desde a Idade Média (cf. CHOZAS, 2007, pp. 21-22) e bastante comum no *Siglo de Oro*. Do ponto de vista teórico, François Hédelin (conhecido como *abbé d'Aubignac*) observava já, na conhecida *Pratique du Théâtre* (1657), “que les Discours qui s’y font [em cena], doivent être comme des Actions de ceux qu’on y fait paroître; car là *Parler*, c’est *Agir* [...]” (AUBIGNAC, 1715, p. 260).

⁷¹⁹ PAVIS, 2008, p. 4.

⁷²⁰ Ao longo do século XX, foram vários os pensadores que se debruçaram sobre este tópico. Pela sua relevância, refiro apenas Barthes, que, em *Sur Racine* (1963), abordou o binómio *parole-action*

with Words, esses doze escritos foram publicados postumamente, em 1962. Na primeira comunicação, Austin traça uma distinção entre os conceitos de “constative utterance” e “performative utterance”, apresentando exemplos de ambos. A propósito destes últimos (enunciados performativos), esclarece que (a) “they do not ‘describe’ or ‘report’ or constate anything at all, are not ‘true or false’”; (b) “the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not *normally* be described as saying something.”⁷²¹ Austin fornece quatro exemplos que aclaram a natureza destes enunciados: “Aceito...”, tal como os noivos dizem na cerimónia do casamento; “Batizo este navio com o nome...”, proferido no momento em que se parte uma garrafa contra o navio; “Lego este relógio a...”, como ocorre nos testamentos; “Aposto que vai chover amanhã”. Todas estas fórmulas ostentam uma mesma marca, que o autor descreve nos termos seguintes:

In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. None of the utterances cited is either true or false: I assert this as obvious and do not argue it. It needs argument no more than that “damn” is not true or false: it may be that the utterance “serves to inform you”—but that is quite different. To name the ship is to say (in the appropriate circumstances) the words “I name, &c.”. When I say, before the registrar or altar, &c., “I do”, I am not reporting on a marriage: I am indulging in it.⁷²²

Com efeito, os exemplos apresentados configuram atos ilocutórios em que o falante, ao produzir certa declaração, está na verdade a realizar algo, regendo-se por um propósito “*contractual* (‘I bet’) or *declaratory* (‘I declare war’)”.⁷²³ Os fundamentos teóricos do pensamento austiniano possuem, é certo, um alcance muito mais vasto do que esta sùmula possa denotar, mas os pressupostos acima enunciados são suficientes para compreendermos o poder fecundante do verbo em *Retablo de las maravillas*.

nos termos seguintes: “[...] parler, c’est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle: toute la déception du monde se recueille et se rédime dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit. Il ne s’agit nullement de verbalisme, le théâtre de Racine n’est pas un théâtre bavard [...], c’est un théâtre où agir et parler se poursuivent et ne se rejoignent que pour se fuir aussitôt. On pourrait dire que la parole n’y est pas action mais réaction” (BARTHES, 1965, p. 66).

⁷²¹ AUSTIN, 1965, p. 5.

⁷²² *Ibidem*, p. 6

⁷²³ *Ibidem*, p. 7.

Quando Chanfalla inicia o espetáculo, o seu discurso é, mais do que um descritor da sequência fantasmática, um instrumento fundamental para a sua concreção. De resto, as figuras apresentadas pelos *autores* ficarão subordinadas a uma fórmula idêntica a várias outras que Austin apresentou no quadro das suas investigações: “**CHANFALLA** — ¡Atención, señores, que comienzo!”⁷²⁴ Tal declaração entra na categoria dos atos performativos, não tanto por transmitir uma intenção, mas porque constitui em si mesma o gesto inaugural do próprio espetáculo⁷²⁵, à semelhança do que ocorre numa assembleia, quando o presidente faz saber que “a sessão está aberta”⁷²⁶. Deste modo, Chanfalla descerra o portal mágico por onde entrarão as *maravillas*, cuja corporeidade será fixada na confluência entre a ilusão dramático-verbal e a obsessão genética. Todo o desfile sequente surge estribado em artifícios comunicativos que, aparentando inscrever-se na esfera da mera descrição, são na verdade geradores de *realidade*. Para essa *lexis* fecundante, convergem vários processos que vivificam as *maravillas*, em particular o presente do indicativo (“[...] por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón [...]”)⁷²⁷, o imperativo (“¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado [...]!”), os deíticos com valor espacial (“[...] véisla aquí a do vuelve [...]”; “Esta agua [...]”; “Esa doncella [...]”), os verbos de movimento (“sale el mismo toro [...]”; “Esa manada de ratones que allá va [...]”) ou a sugestão cromática por via da adjetivação (“[...] dellos son blancos, dellos albarazados, dellos jaspeados y dellos azules [...]”).⁷²⁸

O fluxo mágico seria previsivelmente estancado por uma fórmula análoga à que enceta o espetáculo, mas tal não chega a verificar-se. Na verdade, é a trompeta do

⁷²⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 981.

⁷²⁵ Um caso semelhante ocorre em *Les chants de Maldoror*: “J’établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c’est fait” (LAUTRÉAMONT, 1995, p. 11).

⁷²⁶ Em certos casos, estas fórmulas são antecedidas de um verbo de tipo declarativo: “Anuncio que o vencedor é...”, “O tribunal condena o réu a...” ou “Declaro-vos marido e mulher”.

⁷²⁷ É certo que, no decurso do espetáculo, os titereiros farão referências pontuais ao passado e à procedência das figuras, mas essa informação pretende apenas conferir-lhes maior poder intimidante. Observe-se este exemplo: “**CHIRINOS** — [...] Esa manada de ratones que allá va deciende por línea recta de aquellos que se criaron en el Arca de Noé [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 982).

⁷²⁸ *Ibidem*, pp. 981-986. São mencionados apenas os recursos principais.

furriel que vem interromper o discurso materializador dos titereiros, gerando grande alvoroço na assistência. Face à desorientação reinante, alguns espetadores tentam impor uma explicação para a presença daquela nova figura, valendo-se de fórmulas igualmente dotadas de força performativa, isto é, geradoras de *verdade*. Apoiando-se em verbos geralmente conjugados na primeira pessoa e no presente do indicativo (como *aposto* ou *digo*)⁷²⁹, estas personagens não procuram reportar o que quer que seja, mas, através da hostilidade verbal, rejeitar obstinadamente a opinião do outro (que não ouvem) e, simultaneamente, decretar uma *verdade* que possa acomodar aquele intruso. Não havendo lugar a uma argumentação propriamente dita, *dizer* passa então a significar *rejeitar* e *impor*, dando origem a um diálogo de surdos⁷³⁰ que, no contexto deste entremez, merece ser observado na estreita dependência do preconceito e do medo patenteados pelos rústicos. A acumulação de fórmulas performativas atinge o auge na série de imprecações, juras e ameaças que se instala nos momentos finais da peça, ilustrando exemplarmente o pensamento de Austin: “[...] in saying these words we are *doing* something [...], rather than *reporting* something”⁷³¹. Do ponto de vista discursivo, assistimos então a uma verdadeira celebração tautológica (do *digo que estou a dizer...*), indiciando mais depressa a colérica gesticulação dos antagonistas do que a validade dos seus argumentos:

BENITO — Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo.

[...]

CHANFALLA — Digo, señor Alcalde, que no los envía Tontonelo.

BENITO — Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandi[j]as que yo he visto.

CAPACHO — Todos las habemos visto, señor Benito Repollo.

BENITO — No digo yo que no, señor Pedro Capacho. [...]

⁷²⁹ Verbos deste tipo põem em causa “an age-old assumption in philosophy—the assumption that to say something, at least in all cases worth considering, i.e. all cases considered, is always and simply to *state* something” (AUSTIN, *op. cit.*, p. 12). Um dos exemplos apresentados pelo filósofo inglês é precisamente o do verbo *apostar*. Benito emprega-o no futuro, embora o seu valor seja claramente presente: “**BENITO** — Yo apostaré que los envía Tontonelo.”

⁷³⁰ Jesús Maestro identifica vários casos de incomunicabilidade em *Juez de los divorcios*, *Elección de los alcaldes de Daganzo* e *Retablo de las maravillas* (MAESTRO, 2000, pp. 226-234). Os excertos que o autor destaca a propósito desta última peça não incluem esta *discussão* entre os rústicos.

⁷³¹ AUSTIN, *op. cit.*, p. 13.

Vuelve el FURRIER.

FURRIER — Ea, ¿está ya hecho el alojamiento? Que ya están los caballos en el pueblo.

BENITO — ¿Que todavía ha salido con la suya Tontonelo? ¡Pues yo os voto a tal, autor de humos y de embelecocos, que me lo habéis de pagar!⁷³²

Chanfalla e Chirinos decidem então abandonar o embuste, que, animado por uma dinâmica conflitual própria, dispensa a presença e o verbo dos narradores-criadores. Apostados em repelir o ímpeto invasivo da realidade (representada pelo furriel), os *títeres* ficam, assim, entregues à sua sorte.

O que singulariza os *autores* é, mais do que o poder ativo ou criador da sua palavra, o facto de se apropriarem conscientemente de uma convenção dramática que lhes é inerente e de a perverterem no quadro da ilusão encaixada, levando os espetadores (internos) a acreditar que o invisível ganha corporeidade a partir do momento em que é pronunciado. A sugestão verbal que, na qualidade de subscritores do pacto ficcional, nos leva a *ver* as casas e ruas daquele *pueblo* estremenho (sem representação cenográfica nos *corrales*) é a mesma que, no contexto da intraficção, permite aos *villanos* *observarem* e *tocarem* as figuras. Nessa medida, a construção da fraude é um ato partilhado, devendo tanto ao engenho do burlador como à credulidade do burlado. Ao estabelecer este paralelo, o dramaturgo coloca-nos diante da nossa própria vulnerabilidade, mostrando-nos quão expostos estamos à fraude, seja esta de foro artístico ou social. A realidade — sugere-nos Cervantes — não é tanto o que os nossos olhos veem, mas aquilo que desejam ver.

4.14. Autonomização das personagens face ao autor

São usualmente quatro os motivos que propiciam a autonomização da personagem no contexto dramático: (a) é investida dessa prerrogativa pelo autor; (b) fica entregue à sua sorte, entrando numa espécie de deriva; (c) usurpa a máquina ficcional, fazendo brotar a ilusão a partir do interior do drama; (d); adquire uma dimensão mítico-lendária que a catapulta para lá da obra em que nasceu, o que determina geralmente a quebra do vínculo autoral.

⁷³² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 985-986.

Todos estes mecanismos são declináveis em numerosas modalidades cuja descrição pouco acrescentaria à compreensão do seu funcionamento, que pode ser enunciado nos termos seguintes: o processo de emancipação dramática tem como principal responsável o autor (a)(b), a própria personagem (c) ou a massa anónima (d) que, ao mitificar certa figura literária, acaba por *des-autorizá-la*, isto é, desgarrá-la do autor primordial. Coincidindo com os modelos acima apresentados ou constituindo gradações dos mesmos, estes quatro mecanismos estão presentes em *Ocho entremeses*. Começemos, pois, por observar um caso em que o dramaturgo abdica momentaneamente da gestão da fábula, outorgando-a a uma personagem.

O ambiente festivo que se vive em *Rufián viudo* deve-se em larga medida a Escarramán, que, por sugestão de Juan Claros, executa um conjunto de danças destinadas a honrar “las bodas de Trampago”. Primeiramente, os músicos tocam a *gallarda*, que o *rufián* acompanha com grande destreza; em seguida, a pedido do mesmo, tocam o *canario* e, pouco depois, o *villano*. A quarta dança, diversamente das anteriores, não é definida no texto, sendo dada liberdade de improvisação ao executante: “*Bailan el Villano, como bien saben, y, acabado el Villano, pida Escarramán el baile que quisiere*”⁷³³. Esta soberania endossada ao bailarino seria suficiente para que fosse relevada neste contexto, mas a particularidade deste momento radica sobretudo no facto de o dramaturgo nomear a própria personagem, como se esta fosse dotada de autonomia plena. Importa notar que esta delegação de competências e permissões surge também nas *comedias*; o que as distingue, porém, é o facto de serem destinadas, não às personagens, mas aos *autores* e ao elenco.⁷³⁴ Em todo o caso, estamos perante um processo metateatral que só pode efetivar-se no processo da leitura, já que, sem o conhecimento prévio do texto, o espetador dificilmente poderá constatar que está perante um momento de improvisação ou de liberdade criativa outorgada pelo dramaturgo. A despeito da razão que modelou esta didascália ou da verdadeira identidade de Escarramán, é pelo menos certo que, em *Rufián viudo*, o dramaturgo abdica temporariamente da tutela dramática, cedendo-a a outrem.

⁷³³ *Ibidem*, p. 916.

⁷³⁴ Lemos em *Rufián dichoso*: “*Éntranse todos, y salen dos demonios; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren*” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 444). Uma indicação semelhante surge na página 455.

Em *Retablo de las maravillas*, o processo de autonomização ficcional decorre da perda de controlo sobre a assistência. Movidos por um propósito ludibrioso, os titereiros procuram tirar partido da obsessão pela *limpieza de sangre*, gerando um vórtice ilusório que os espetadores, progressivamente inebriados, reivindicam e onde ficarão encarcerados. A aparência em que a peça está escorada reclama distintas formas de atuação que, conquanto estratificadas, são cooperantes: a social, pela qual os habitantes daquele *pueblo* pretendem patentear uma suposta pureza genética (como *cristianos viejos* e filhos legítimos); a teatral, que Chanfalla e Chirinos usam para mascarar o seu vil propósito, entregando-se a um exercício duplamente ilusório; a sintética, em que a encenação dramática e social se mesclam de forma indistinta, sendo tão pertinente afirmar que a primeira surge encaixada na segunda (teatro do vazio engastado numa *farsa* coletiva) como o inverso (atuação coletiva inserta num *retablo* imaginário). O medo e a forte carga teatral que subjuga a aldeia explicam que os espetadores, além de evidenciarem uma atitude acrítica face ao *retablo*, procurem utilizá-lo para dar continuidade à gigantesca farsa que promovem no quotidiano. As *figuras* emanadas do dispositivo maravilhoso não vêm, portanto, abrir qualquer fissura nas convicções dos *villanos*, mas apenas exacerbar o seu dogmatismo e a suas obsessões, tornando-os mais afoitos durante o jogo cénico:

[...] en el momento de la transición entre la parte central y la final, con la venida del furriel, los dos seudocomediantes pierden el control del juego que ellos mismos han puesto en escena. La ficción del espectáculo imaginario se les escapa de las manos y, por decirlo así, se independiza cuando los campesinos no toman por seres de la realidad a los hombres de armas que han sido anunciados, sino por una más de las maravillosas apariciones del famoso Retablo. [...] lo que realmente ocurre es que, para hacerse dueño de la situación, Chanfalla contradice en tres ocasiones las afirmaciones erróneas del alcalde Benito Repollo. Pero nadie le cree, y no es tomado en cuenta. No puede impedir que su propia ficción se le escurra de las manos y que los espectadores se la apropien y la continúen.⁷³⁵

Nos momentos derradeiros, os rústicos, guiados já por um instinto usurpador, solicitam a Chanfalla que reative o dispositivo teatral, pretendendo desse modo direcioná-lo, sob a forma de crivo genético, contra o furriel. Através desse estratagema, procuram, contudo, dar cumprimento a um desejo mais profundo: expulsar qualquer

⁷³⁵ ENDRESS, 1999, pp. 473-474.

elemento forâneo que os resgate da ilusão (teatral e social) em que estão imersos. Desapossados da soberania ilusória que detinham, os *autores* constatam então que já não podem exercer um controlo efetivo sobre a assistência, decidindo, não sem algum alívio, abandonar os *títeres* à sua sorte, por entre manifestações de júbilo e de autocelebração.

Em *Ocho entremeses*, o processo de autonomização ocorre também quando as personagens transgridem o papel de que estão providas e passam a ser elas mesmas geradoras de ficção. Este processo torna-se particularmente evidente nos entremeses em que o *meneur de jeu*, recorrendo à ajuda de alguns *atores*, idealiza e dirige uma encenação que visa dar cumprimento a certa burla. Assim acontece em *Vizcaíno fingido*, quando Solórzano e Quiñones, dois jovens aristocratas desocupados, enganam Cristina, que se crê imune a qualquer engano; em *Cueva de Salamanca*, quando um estudante improvisa uma cena *mágica* que inclui dois diabos burlescos, visando iludir Pancrácio; por fim, em *Viejo celoso*, quando Hortigosa, uma velha *alcahueta*, introduz certo *galán* em casa de Cañizares, ludibriando-o com a verdade. Comportando-se como verdadeiros atores, estes agentes da burla apoderam-se, em certa medida, das rédeas ficcionais, movimentando-se livremente entre a arte dramática e a impostura. Por esse motivo, *representar* é, para eles, produzir uma ilusão de dupla ordem.

O regime de autogovernação ficcional pode levar algumas personagens a transpor os umbrais da própria obra que lhes deu origem, tornando-as parte do imaginário popular ou projetando-as no universo das artes plásticas. A dimensão emblemática que adquirem fora da esfera literária permite-lhes, pois, sobreviver ao respetivo criador, tendendo a degradar o vínculo que as une a este. Pela voz de uma personagem, Luigi Pirandello expressou exemplarmente o alcance desta emancipação:

O PAI [...] — [...] o autor que nos criou, vivas, está a ver, não quis depois, ou não pôde materialmente, fazer-nos entrar no mundo da arte. E foi um verdadeiro crime, meu senhor, porque quem tem a sorte de nascer personagem viva até da morte se pode rir. Nunca morre! Morre o homem, o escritor, instrumento da criação; mas nunca a criatura! E para viver eternamente nem precisa sequer de extraordinárias qualidades ou de fazer grandes prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era Dom Abbondio? E, no entanto, vivem eternamente, pois — vivos os germes — tiveram a felicidade de encontrar uma matriz fecunda, uma imaginação que as soube criar e alimentar, fazendo-as viver para toda a eternidade!⁷³⁶

⁷³⁶ PIRANDELLO, 2009, p. 114.

Aplicando este mesmo princípio a *Ocho entremeses*, caberia formular a questão seguinte: o *jaque* que irrompe em *Rufián viudo* é uma personagem de Quevedo ou um ícone já desgarrado do seu autor? Condenado às galeras, onde “la furia de un jüez” o pôs “por espalder”, Escarramán mudou “de cautiverio y de ventura”, tendo ficado “en poder de turcos por esclavo”. Finalmente, apropriou-se de uma galeota e conseguiu evadir-se: “cobré mi libertad y ya soy mío.”⁷³⁷ Esta independência decorre, em primeira instância, da fuga que a personagem perpetrou e que lhe permitiu regressar a Espanha; mas resulta também da evasão que encetou a partir da *jácara* quevedesca e que lhe permitiu autonomizar-se, como figura multímoda, nos meios populares. Sujeito a um processo de *des-autorização* e de *des-integração*, Escarramán passou, assim, a fazer parte do imaginário coletivo.

Observados no seu conjunto, os mecanismos conducentes à autossuficiência das personagens destacam-se primeiramente pela sua diversidade. Nos entremezes acima mencionados, encontramos situações em que as personagens procuram apropriar-se da engrenagem ilusória, pondo-a ao serviço de um embuste; casos em que o dramaturgo (ou o *autor*) abdica do controlo ficcional, deixando que o curso dos acontecimentos passe a ser gerido pelas próprias personagens; e, finalmente, o exemplo de um *rufián* que é sujeito a um processo de mitificação, desvinculando-se assim do autor primordial.

Bastante propensas à encenação e ao improvisado, as personagens cervantinas surgem amiúde desligadas de uma entidade tutelar, assegurando elas próprias o controlo dramático da obra. Ao fazerem-no, tendem a expor as engrenagens do embuste, não se coibindo de partilhar, com o leitor ou com o espetador, o processo de criação ficcional.⁷³⁸ É o que ocorre em *Vizcaíno fingido*:

⁷³⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 910-911, vv. 281-284.

⁷³⁸ No caso do Caballero de la Triste Figura, este processo ganha contornos autoelaborativos: “Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos [...]. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo, pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de

SOLÓRZANO — Éstas son las bolsas, y, a lo que parecen, son bien parecidas; y las cadenas que van dentro, ni más ni menos. No hay sino que vos acudáis con mi intento; que, a pesar de la taimería desta sevillana, ha de quedar esta vez burlada.⁷³⁹

Em *Retablo de las maravillas*:

CHANFALLA — No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del *Llovista*. [...] y éstos que aquí vienen deben de ser, como lo son sin duda, el Gobernador y los Alcaldes. Salgámosles al encuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adulación; pero no despuntes de aguda.⁷⁴⁰

Em *Cueva de Salamanca*:

ESTUDIANTE — [...] Hora bien, yo sé cómo me tengo de haber con estos demonicos humanos; quiero entrar allá dentro, y a solas hacer un conjuro tan fuerte, que los haga salir más que de paso; aunque la calidad destos demonios más está en sabellos aconsejar, que en conjurallos.⁷⁴¹

Em *Viejo celoso*:

HORTIGOSA — Ahora bien, señora doña Lorenza, vuestra merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo. El mozo es como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y, pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo: que, por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuestra merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que vee siete estados debajo de la tierra.

[...]

LORENZA — ¿Y quién me asegurará a mí que no se sepa?

hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza; y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje” (*ibidem*, vol. I, 1993, pp 45-46).

⁷³⁹ *Ibidem*, vol. III, 1995, p. 953.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, pp. 973-974.

⁷⁴¹ *Ibidem*, pp. 999-1000.

HORTIGOSA — ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas.⁷⁴²

4.15. Desfecho não convencional (duplo, aparente, com recurso ao *deus ex machina*...)

O entremez é um género que se distingue, antes de mais, pela sua agilidade e vocação cômica. Estes dois traços, aparentemente consonantes, são na verdade de difícil harmonização, tendo em conta que o humor, a despeito dos moldes em que é fraguado, obedece geralmente a três etapas: exposição de uma situação pautada pela estabilidade; introdução de um fator de desequilíbrio ou de uma rutura no conjunto harmónico; e, finalmente, a reposição da situação inicial ou a sua inversão absoluta, propiciando assim a criação de uma nova ordem. Como se depreende, uma maturação da intriga atinente a esta matriz dificilmente quadraria com a compressão do entremez, que, ademais, promove situações pautadas pela extravagância e pela incongruência, dando azo a frequentes transvios de ordem temática. Importa relevar ainda que este género, estando desobrigado de proporcionar um encadeamento lógico e dialético dos acontecimentos, acomoda diversos momentos caracterizados pelo repentismo, pela carnavalização ou por acentuadas variações rítmicas, que, a serem transpostas para a *comedia aurissecular*, produziriam um efeito desacorde.

Conquanto tributário dos *pasos* de Rueda, Miguel de Cervantes foi acima de tudo um renovador do entremez, não apenas porque conferiu contornos mais complexos ao enredo destas pequenas peças, mas também porque instilou maior profundidade às suas personagens. A par dessa densidade progressiva, a lista de *dramatis personæ*⁷⁴³ cresceu de forma significativa em *Ocho entremeses*, instaurando em muitos casos um vaivém permanente no espaço cénico-dramático. Parte desse fluxo deve-se a irrupções e interferências protagonizadas por entes externos, que tendem a desordenar a intriga. Assim acontece com a incursão do *sotasacristán*, em *Elección de los alcaldes de Daganzo*; a aproximação da *justicia* e a súbita aparição de Escarramán, em *Rufián viudo*; o ataque perpetrado por Lorenzo Pasillas e o seu companheiro Grajales, em *Guarda cuidadosa*; a entrada do *alguacil*, em *Vizcaíno fingido*; a intromissão do furriel,

⁷⁴² *Ibidem*, pp. 1004-1005.

⁷⁴³ Cf. capítulo III.

em *Retablo de las maravillas*; o aparecimento de Carraolano e o regresso inesperado de Pancrácio, em *Cueva de Salamanca*.

Esta instabilidade, a par da incapacidade manifestada pelos decisores de *Juez e Elección*, cria sucessivas formas de descentramento temático e de entorpecimento que convertem o conflito num espesso emaranhado, praticamente irresolúvel dentro da fugacidade entremezil. O impasse gerado por tais circunstâncias reivindica, portanto, a utilização de artifícios que possam conduzir a ação a um desenlace, ainda que este seja imposto de forma abrupta ou que, ao arrepio das convenções dramáticas, deposite no espetador todos os dilemas que o entredo não logrou sanar. Uma das fórmulas que permite resolver casos bastante intrincados consiste precisamente na entrada repentina de uma personagem que, aparentando ser alheia ao enredo, desregula seriamente a sua progressão. Tal estratagem não pode ser manejado, todavia, sem prejuízo da verosimilhança, visto que a sua ativação tende a estancar o conflito de um modo brusco e, conseqüentemente, artificial, tal como acontecia na representação da tragédia grega, através da *mechane*.⁷⁴⁴ Por essa razão, a imposição de um desfecho desta ordem parecerá, aos olhos do leitor ou do espetador, dever mais à ingerência do dramaturgo do que ao nexos causal dos acontecimentos vividos pelas personagens.

É certo que, em sentido estrito, Cervantes não recorre ao *deus ex machina* nem é plausível que tenha colhido na tragédia qualquer inspiração direta para a elaboração dos seus entremezes. De resto, em *Ocho entremeses* não existe espaço para intervenções divinas, conversões ou milagres; as únicas potências transcendentais que aí surgem inscrevem-se na esfera mágico-demoníaca, mas mesmo essas (Tontonelo ou os diabos de *Cueva*) são de ordem puramente burlesca. Apesar disso, será interessante notar que, entre o desfecho de alguns entremezes cervantinos e as surpreendentes irrupções que se produzem no *theologeion*, existem claras analogias funcionais: “O *deus ex machina* (literalmente o deus que desce numa máquina) é uma noção dramatúrgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada.”⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ Aristóteles censurava o uso inapropriado deste artifício: “É claro que o desenlace dos enredos deve resultar do próprio enredo e não de uma intervenção *ex machina*, como na *Medeia* ou como na *Íliada* na altura do embarque” (ARISTÓTELES, *op. cit.*, pp. 68-69).

⁷⁴⁵ PAVIS, 2008, p. 92. Note-se que o *deus ex machina* podia envolver personagens não pertencentes à esfera divina, como acontece em *Medeia* de Eurípedes.

Estas palavras de Pavis poderiam aplicar-se quase por inteiro a *Retablo de las maravillas*, já que o furriel é tanto “uma personagem inesperada” como aquele que “motiva o fim da peça” ou, em maior rigor, o fim das peças (a enquadrante e a enquadrada). Mas regressemos ao verbete em que Patrice Pavis explicita este conceito:

Em certas encenações de tragédias gregas (especialmente EURÍPIDES), recorria-se a uma máquina suspensa por uma grua, a qual trazia para o palco um deus capaz de resolver, “num passe de mágica”, todos os problemas. Por extensão e figurativamente, o *deus ex machina* representa a intervenção inesperada e providencial de uma personagem ou de alguma força qualquer capaz de desenredar uma situação inextrincável. [...] A surpresa deste tipo de desenlace é, necessariamente, total.⁷⁴⁶

O recurso a este procedimento permite desenlear, através de uma “intervenção inesperada e providencial”, um conjunto de problemas que, aglomerados na intriga, impedem que esta possa ser solucionada de forma razoável. Porém, a sua aplicação não é feita sem menoscabo das mais elementares regras veristas, defraudando as expectativas de todo o auditório que busque na arte teatral um espelho da vida.

Em *Ocho entremeses*, não são raras as situações em que o curso dos acontecimentos é interrompido pela chegada abrupta de uma personagem como o furriel. Por vezes, essa irrupção instaura uma desordem irreversível que precipita o desfecho, mas pode acontecer também que tal desregulação não dure mais do que alguns momentos. Neste segundo caso, incluem-se vários intervenientes que, ostentando um ímpeto manifestamente invasivo, geram situações não dotadas de força suficiente para pôr termo à ação. Assim acontece em *Rufián viudo*, quando, no meio de uma acesa alteração, “entra UNO uno muy alborotado”, sendo portador de uma notícia não pouco perturbante para Juan Claros, um dos *rufianes*:

UNO — Juan Claros, ¡la justicia, la justicia!
El alguacil de la justicia viene
la calle abajo.

Éntrase luego.

JUAN [CLAROS] — ¡Cuerpo de mi padre!

⁷⁴⁶ *Ibidem.*

¡No paro más aquí!⁷⁴⁷

A entrada do *alguacil*, a concretizar-se, determinaria tanto o encarceramento dos *rufianes* como o desfecho precoce da própria peça. No entanto, à semelhança do que ocorre em *Rinconete y Cortadillo*⁷⁴⁸, não há motivo para alvoroço:

TRAMPAGOS — Ténganse todos;
ninguno se alborote; que es mi amigo
el alguacil; no hay que tenerle miedo.

Torna a entrar.

UNO — No viene acá, la calle abajo cuea.

Vase.

RUFÍAN — El alma me temblaba ya en las carnes,
porque estoy desterrado.

TRAMPAGOS — Aunque viniera,
no nos hiciera mal, yo lo sé cierto
que no puede chillar, porque es[t]á untado.

VADEMÉCUM — Cese, pues, la pendencia, y mi sor sea
el que escoja la prenda que le cuadre
o le esquine mejor.

REPULIDA — Yo soy contenta.

PIZPITA — Y yo también

MOSTRENCA — Y yo.⁷⁴⁹

⁷⁴⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 906, vv. 208-211.

⁷⁴⁸ Repare-se nas semelhanças entre os dois textos: “Estando en esto, entró un muchacho corriendo y desalentado, y dijo:

—El alguacil de los vagabundos viene encaminado a esta casa, pero no trae consigo gurullada.

—Nadie se alborote —dijo Monipodio—, que es amigo y nunca viene por nuestro daño.

Sosiéguese, que yo le saldré a hablar.

Todos se sosegaron, que ya estaban algo sobresaltados, y Monipodio salió a la puerta, donde halló al alguacil, con el cual estuvo hablando un rato [...]” (*ibidem*, vol. II, 1994, p. 582).

⁷⁴⁹ *Ibidem*, vol. III, 1995, pp. 906-907, vv. 211-222.

Esta aproximação do *alguacil* constitui um caso paradigmático daquilo que poderíamos denominar como *deus ex machina aparente*. Trata-se de uma situação em que a chegada imprevista de uma personagem externa gera uma forte tensão que, não ditando o desfecho da peça (porque o seu efeito é limitado), tem força suficiente para pôr termo a uma situação anárquica e aparentemente insolúvel (a discussão entre os convidados de Trampagos).

Os exemplos que se aproximam mais do *deus ex machina* são, no entanto, aqueles em que a personagem intrusiva desequilibra a progressão temática do entremez, disputando o seu centro dramático. As peças em que este mecanismo se torna mais evidente são *Rufián viudo* e *Retablo de las maravillas*, mas encontramos-lo igualmente em *Juez de los divorcios* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*, ainda que de uma forma menos declarada.⁷⁵⁰ Este desvio no curso dos acontecimentos, produzido por essa incursão imprevista, tende a criar relações tensas ou de convivência forçada entre *residentes* e *invasores*, cujo resultado inexorável é a construção de um final disputado e, em consequência disso, duplo. Esse facto explica que nenhum destes quatro entremezes dê cumprimento às expectativas geradas pelo respetivo título: o tom plangente associado à viuvez é prontamente convertido em alegria festiva e matrimonial; as prometidas maravilhas do *retablo* só vêm adensar a euforia e o carácter grotesco dos *villanos*; o juiz não concede qualquer divórcio, mostrando-se mais apostado em concertar pares desavindos; em Daganzo, não é dado cumprimento integral à eleição — pelo menos na data prevista para esse efeito.

Em *Rufián viudo*, é Escarramán que faz vacilar o centro gravitacional da peça. Introduzindo-se sorrateiramente no espaço dramático, este mestre do furto não tardará a subtrair o protagonismo que cabe a Trampagos. Mostrando-se “más ligero [...] que solía”⁷⁵¹, o *jaque* honra “las bodas” com uma sucessão de quatro bailes, entroncando assim no clima festivo que começara a desenhar-se antes da sua chegada. Essa incorporação trará, contudo, um evidente desequilíbrio, tendo em conta que a festividade, mais do que celebrar o recente enlace do *invadido*, parece destinada a entronizar o *invasor*, o rei *del hampa*. Não por acaso, o *romance* entoado pelos músicos narra a fuga do mítico *rufián*, submergindo quase por completo a figura de Trampagos,

⁷⁵⁰ Jean Canavaggio utiliza a expressão *deus ex machina* a propósito de alguns entremezes, mas fá-lo com reservas (CANAVAGGIO, 1977, pp. 269-271).

⁷⁵¹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 913, vv. 332-337.

cuja intervenção final nos dá conta do protagonismo bicéfalo que se apodera do enredo: “**TRAMPAGOS** — Mis bodas se han celebrado / mejor que las de Roldán. / Todos digan, como digo: / ¡Viva, viva Escarramán! / **TODOS** — ¡Viva, viva!”⁷⁵²

Em *Ocho entremeses*, esta coabitação nem sempre é pacífica. A imprevista chegada do furriel, em *Retablo maravillas*, instaura uma clivagem no entrecho que propiciará o desenlace conflitual. É durante a execução da *zarabanda*, enquanto o sobrinho de Benito dança freneticamente com o vácuo, que o forasteiro irrompe em cena, sendo anunciado por uma estrepitosa “trompeta o corneta” que suspende momentaneamente o caudal ilusório. Incapazes de interpretar a presença do militar recém-chegado, cuja presença é tida como dissonante, os rústicos — Benito, em particular — não tardam em concluir que se trata de mais uma invenção de Tontonelo, o suposto criador do *retablo*. O governador será, de entre os *villanos*, o único a considerar que aqueles “hombres de armas no deben de ser de burlas”⁷⁵³, mas essa é uma voz isolada (e não menos hipócrita do que as restantes), destituída, portanto, de força suficiente para resgatar o auditório da obsessão que o arrebatava. A frenética dança que une o sobrinho de Benito com a inexistente Herodías é, pois, retomada, sob escusa de mostrar ao furriel “lo que nunca ha visto”⁷⁵⁴. Na verdade, esta reativação configura uma tentativa clara de banir o oficial, tal como é sugerido por um dos espetadores: “**JUAN** — [...] Por vida del autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, [...]; quizá con esto le cohecharemos para que se vaya presto del lugar.”⁷⁵⁵ Constatando que a bolha ficcional em que vogavam foi perfurada, os aldeãos procuram agora resgatá-la, mas para tal têm de expulsar o corpo invasivo que acidentalmente os devolveu à realidade. Para isso, decidem replicar o mesmo teste a que foram sujeitos, procurando assim averiguar se o intruso é capaz de *ver*. Contudo, à semelhança do rapaz que no conhecido conto popular denuncia a nudez do imperador, o inesperado visitante orienta a sua ação e o seu discurso exclusivamente em função do que vê — e não do que os outros *veem*.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 916, vv. 396-400. *Roldán*: esta referência parece servir intuitos paródicos porquanto o conhecido herói épico não chegou a casar-se.

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 986.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵ *Ibidem*. Zimic vê nesta atitude uma tentativa de os rústicos protegerem “sus propios intereses personales y materiales. Se recalca así el descarado oportunismo con que estos ‘cristianos viejos’ desean eludir sus obligaciones de súbditos, representándolo, además, cínicamente, como acto probatorio de su ortodoxia” (ZIMIC, 1992, p. 372).

É este verbo, portanto, que estará no fulcro da contenda final, traduzindo a perpétua oposição entre dois grupos: os que, sendo *cegos*, juram *ver*, participando da alucinação e do fanatismo coletivos; e os que, não o sendo, rejeitam uma visão seletiva ou deturpada da realidade, não temendo afrontar o pensamento único. É este antagonismo incessante que o entremez, preludiando em alguns séculos certos procedimentos do teatro épico,⁷⁵⁶ deixa por resolver, endossando-o ao espetador:

FURRIER — ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

CAPACHO — Basta: ¡de *ex il[l]is* es!

GOBERNADOR — De *ex il[l]is* es; de *ex il[l]is* es!

JUAN — ¡Dellos es, dellos el señor furrier; dellos es!

FURRIER — ¡Soy de la mala puta que los parió; y, por Dios vivo, que si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!

CAPACHO — Basta: ¡de *ex il[l]is* es!

BENITO — Basta: ¡dellos es, pues no vee nada!

FURRIER — Canalla barretina: si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano.

BENITO — Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: ¡dellos es, dellos es!

FURRIER — ¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad!

*Mete mano a la espada, y acuchíllase con todos [...]*⁷⁵⁷

A intrepidez do furriel está longe de o converter em herói desta altercação, posto que as únicas personagens triunfantes são Chanfalla e Chirinos. É legítimo afirmar que o oficial precipita o término da peça, mas a sua chegada, além de não solucionar o problema central, vem atear novas tensões, aprisionando-o, juntamente com os seus oponentes, num confronto infundável. Esgueirando-se desta zona de discórdia, em que os *villanos* e o forasteiro se digladiam perpetuamente, os dois titereiros seguem o seu caminho, dando continuidade à fraude e à manipulação (tanto de títeres como de

⁷⁵⁶ Carlos Arturo Arboleda observou precisamente que “el teatro de Cervantes es un teatro de ruptura, de distanciamiento, de choque y de confrontación con el ilusionismo en que la representación tiende a sumergir al público. El teatro de Cervantes es un teatro de la no-identificación, mientras que las ideas aristotélicas sobre teatro privilegian el arte ilusionista, un arte en donde el público tiende a identificarse con el hecho representado” (ARBOLEDA, *op. cit.*, pp. 57-58).

⁷⁵⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 986-987. *De ex... es*: através desta expressão, pretendem os campesinos acusar o furriel de judeu ou converso (cf. Mateus 26, 73).

espetadores). O entremez desdobra-se, assim, numa bifurcação que não resolve qualquer dos conflitos apresentados: nem o desigual jogo entre burladores e burlados, que é tão antigo como a própria humanidade; nem a perpétua oposição entre a realidade e ficção, recorrente na obra cervantina. À semelhança de *Rufián viudo*, também aqui as personagens disputam o desfecho da peça, mas a fórmula *a palos* e a coexistência a que são forçadas distancia-as claramente dos *rufianes* e do clima festivo que impera em casa de Trampagos.

Em *Juez de los divorcios*, a sequência de queixas apresentadas pelos pares desavindos é interrompida por uma dupla de músicos que entram sem se fazer anunciar. A responsabilidade por esta interferência deve ser adjudicada, na verdade, a duas personagens ausentes, de quem os instrumentistas se dizem porta-vozes:

JUEZ — [...] Pero, ¿qué es esto? ¿Música y guitarras en mi audiencia? ¡Novedad grande es ésta!

MÚSICO — Señor juez, aquellos dos casados tan desavenidos que vuesa merced concertó, redujo y apaciguó el otro día, están esperando a vuesa merced con una gran fiesta en su casa; y por nosotros le envía[n] a suplicar sea servido de hallarse en ella y honrallos.⁷⁵⁸

Esta intromissão permite resolver técnica e funcionalmente o impasse criado por um *juez de los divorcios* que se isenta de conceder a separação aos cônjuges presentes, sob pretexto de que as razões alegadas por estes são insuficientes para justificar tal decisão. Marcado por um clima de aparente exultação, o epílogo, prenunciador da festa que decorre na residência do casal *concertado*, vem reforçar, por contraste, a trágica condição dos pleiteantes ali presentes, cujo vínculo conjugal permanece inalterado.

Longe de espelhar as divergências e a desarmonia latentes nas diferentes cenas deste entremez, a letra da canção entoada pelos músicos opta por apologizar o “peor concierto”, propondo-o como a menos má das soluções, face a um quimérico “divorcio mejor”⁷⁵⁹. Confinados ao mutismo e arredados do júbilo insinuado pelo desfecho — o juiz é o único convidado para a festa —, os demandantes veem as suas pretensões goradas, ficando encarcerados no “yugo del matrimonio”, exatamente “como se estaban”⁷⁶⁰. O final da peça encerra, pois, vários desajustes que lhe conferem tanto um

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 895.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 896

⁷⁶⁰ *Ibidem*, pp. 893 e 895.

timbre dissonante como uma marca dúplice: a solução preconizada na canção⁷⁶¹ não soluciona o tormento conjugal dos requerentes; a exultação manifestada por “aquellos dos casados” contrasta com o silêncio conformado dos *desavenidos*; o caminho festivo que o juiz e os músicos vão trilhar é distinto do que cada par tem de percorrer no regresso a casa.

Estas personagens transpõem claramente os limites da própria obra que as alberga, mas, ao fazerem-no, delegam à assistência a tarefa de resolver aquilo que o veredito do juiz deixou em suspenso. A bifurcação patente à saída do tribunal representa, portanto, o jogo arbitral e deliberativo em que a assistência é instada a participar, cabendo-lhe optar por um dos caminhos apresentados. Uma vez mais, Cervantes isenta-se de lacrar o entrecho dramático, estimulando o espetador a tomar decisões e a tomar parte neste *teatro do desconforto*.⁷⁶²

Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, são os ciganos⁷⁶³ que interrompem o curso dos acontecimentos. Na verdade, antes desta entrada imprevista, o entrecho tendia já à estagnação, em razão de constantes trocadilhos, desentendimentos linguísticos e observações absurdas trocadas entre os rústicos. É precisamente num desses momentos⁷⁶⁴, em que a interação dialógica deixou de reger a progressão dramática, que ocorre tal interferência. Desta vez, porém, além de inesperada, a entrada em cena é claramente forçada pelos forasteiros:

UNO — Señores, aquí están unos gitanos
con unas gitanillas milagrosas;
y, aunque la ocupación se les ha dicho
en que están sus mercedes, todavía

⁷⁶¹ Como vimos anteriormente, é provável que a experiência conjugal do próprio dramaturgo tenha inspirado este entremez (cf. 4.12. — Referência a factos vivenciados pelo dramaturgo, pelo encenador ou por atores). Essa é, pois, uma das pistas que nos pode ser auxiliar na decifração do estribilho.

⁷⁶² “[...] es inevitable percibir los ocho entremeses como una base en la que se asienta el deseo de plantear conflictos que dejan el esfuerzo de la conclusión al espectador” (PÉREZ DE LEÓN, 2005, p. 71).

⁷⁶³ Uma didascália informa-nos que as personagens masculinas do grupo são, na verdade, músicos disfarçados de ciganos (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 929).

⁷⁶⁴ Trata-se do momento em que o *bachiller* se prepara para entregar a vara a Humillos (cf. secção 3. — Fatores de indução metateatral).

porfían que han de entrar a dar solacio
a sus mercedes.

[...]

RANA — ¿Ellos no son gitanos? Pues advierten
que no nos hurten las narices.

UNO — Ellos,
sin que los llamen, vienen; ya están dentro.⁷⁶⁵

Logo que chegam, os músicos entoam um *romance* aparentemente elogioso para os elementos do *concejo*: “Reverencia os hace el cuerpo, / regidores de Daganzo, / hombres buenos de repente, / hombres buenos de pensado; / de caletre prevenidos / para proveer los cargos / que la ambición solicita / entre moros y cristianos.”⁷⁶⁶ Todavía, os últimos versos da composição desvelam o seu timbre burlesco, enfatizando a inabilidade dos *regidores*: “Parece que os hizo el cielo, / el cielo, digo, estrellado, / Sansones para las letras, / y para las fuerzas Bártulos.”⁷⁶⁷ A inversão mordaz que o dístico final encerra mostra-nos que, além de serem analfabetos, estes agentes da administração patenteiam falta de vigor e de destreza física. Mais explícita, a segunda parte do poema vem corroborar essa modulação crítica, explorando as possibilidades semânticas e referenciais do verbo *mudar*, cujo sentido se ajusta tanto à dança executada pelas ciganas (feita de *mudanzas*⁷⁶⁸, isto é, de passos e movimentações) como ao temperamento feminino e à natureza, sujeita a constantes regenerações:

MÚSICOS — Como se mudan los vientos,
como se mudan los ramos,
que, desnudos en invierno,
se visten en el verano,
mudaremos nuestros bailes
por puntos, y a cada paso;
pues mudarse las mujeres
no es nuevo ni estraño caso.

⁷⁶⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 928, vv. 245-257. *Milagrosas*: trata-se de uma fórmula hiperbólica, não rara na obra de Cervantes.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 929, vv. 258-265. *De repente... / de pensado*: os *regidores* tomarão sempre decisões acertadas, quer atuem por instinto quer meditem nas sentenças.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, vv. 266-269.

⁷⁶⁸ Encontramos o vocábulo, com esta a mesma aceção, em *Rufián viudo* e *Cueva de Salamanca*.

*¡Vivan de Daganzo los regidores,
que parecen palmas, puesto que son robles!*⁷⁶⁹

Interpretadas à luz do escrutínio feito aos candidatos, estas *mudanzas* adquirem, porém, um valor satírico, recordando o desajuste, a inconstância e a natureza volúvel das propostas apresentadas. O estribilho amplia esse tom cáustico, ao declarar que os pretensores, embora inflexíveis como *robles*, “parecem palmas”, cujos ramos arqueiam sob o peso do dinheiro e das dádivas. Recorde-se que o discurso de Rana, conquanto forjado no artificialismo e na hipocrisia, aludia já à madeira do *roble* como metáfora de uma justiça que não verga sob pressões (cf. secção 4.8. — Desempenho de um papel dentro da representação). O seu fito era, obviamente, demarcar-se da atitude dos restantes candidatos, denunciando a corrupção que campeava na Justiça e na administração pública. Por outro lado, devemos ter presente que, ao entrar em cena, Humillos, surpreendido com a morosidade da eleição, pergunta ao júri se é necessário algum suborno para acelerar o processo:

HUMILLOS — De que vaya
tan a la larga nuestro nombramiento.
¿Hémoslo de comprar a gallipavos,
a cántaros de arroje y a abiervadas,
y botas de lo añejo tan crecidas,
que se arremetan a ser cueros? Díganlo,
y pondráse remedio y diligencia.⁷⁷⁰

Embora o *bachiller* responda que ali “no hay subornos”⁷⁷¹, a verdade é que o comportamento errático e as tiradas inoportunas destes *regidores* os associam mais depressa à maleabilidade da *palma* do que à inflexibilidade do *roble*.

⁷⁶⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 929-930, vv. 273-282. *Mudarse las mujeres*: o carácter cambiante da mulher era um tópico recorrente na literatura da época; *puesto que*: ‘ainda que’, ‘embora’.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, pp. 923-924, vv. 130-136. *Abiervadas*: vocábulo desconhecido (não pode ser excluída a hipótese de designar a cria da *bierva*, ou seja, a bezerra); *botas de ... / ... cueros*: ‘botas de vinho (neste caso “de lo añejo”) tão grandes que pareçam odres’ (porque estes eram habitualmente maiores do que as botas).

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 924.

Durante a atuação dos ciganos, surge em cena um *sotasacristán*⁷⁷² que vai desregular ainda mais a ação. O desagrado patente na sua voz e a questão que formula parecem fazer eco da visão paródica e caricatural que a maioria dos espetadores teria acerca dos *regidores*:

Entra UN SOTASACRISTÁN, muy mal endeliñado.

SACRISTÁN — Señores regidores, ¡voto a dico,
que es de bellacos tanto pasatiempo!
¿Así se rige el pueblo, noramala,
entre guitarras, bailes y bureos?⁷⁷³

À semelhança do que ocorre com o furriel de *Retablo de las maravillas*, também esta personagem parece saída do nosso mundo, surgindo em cena como um corpo exógeno. Examinadores e examinados não tardarão em puni-lo pelo seu comportamento intrusivo, devolvendo-lhe o atrevimento e a crítica. Antes de ajudar no *manteamiento*, Rana não perde ocasião de proferir um novo discurso, censurando a intromissão de um representante eclesiástico em assuntos administrativos:⁷⁷⁴

RANA — Dime desventurado: ¿qué demonio
se revistió en tu lengua? ¿Quién te mete
a ti en reprehender a la justicia?
¿Has tú de gobernar a la república?
Métete en tus campanas y en tu oficio.
Deja a los que gobiernan, que ellos saben
lo que han de hacer mejor que no nosotros.
Si fueren malos, ruega por su enmienda;

⁷⁷² Trata-se de um ajudante ou criado de sacristão. Note-se que o clérigo, tantas vezes ridicularizado no teatro da primeira metade do século XVI, foi substituído por uma figura aparentada e conotada com a Igreja (o sacristão), contornando assim a proibição decretada aquando do Concílio de Trento.

⁷⁷³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 931, vv. 323-326. *Bureo*: ‘chacota’ ou ‘festa’.

⁷⁷⁴ Esta defesa intransigente da separação de poderes, de recorte erasmista, foi notada por Amelia Agostini (AGOSTINI DE DEL RÍO, 1965, pp. 75-77). Bustos Tovar considera, por seu turno, que é “exagerado interpretar esta situación en el sentido jurídico moderno” (BUSTOS TOVAR, 1996, p. 280). Acerca da manta como metáfora, cf. 4.9. — Reconhecimento ou anagnórise.

si buenos, porque Dios no nos los quite.⁷⁷⁵

A reação enérgica dos presentes dissipa as tensões geradas no *concejo*, fazendo-nos esquecer por momentos a impreparação e o caráter grotesco dos rústicos. Todavia, são precisamente estes os traços — a obra não deixará de no-lo recordar — que inviabilizam o ato deliberativo inscrito no título, dispersando-o por meandros de que não poderá ser resgatado. Manteado o sacristão, o desfecho da peça fica polarizado entre dois candidatos, Rana e Humillos, representantes de duas tendências políticas opostas: a primeira, discursiva e eticamente mais sedutora, investe nas promessas e no *parecer*, não oferecendo garantias quanto à execução integral do programa político proposto; a segunda, estribada no analfabetismo e identificada com o espírito rústico do *ser*, sugere o cumprimento cabal do seu estreito programa, sem qualquer desvio ideológico. Totalmente retalhado por paralisantes derivações temáticas e inesperadas aparições, o entrecho termina com a promessa de que a escolha será realizada no dia seguinte.

Mais do que prognosticar o resultado da eleição, importa perceber que a protelação determinada pelo *bachiller* serve, a diversos títulos, o interesse do próprio dramaturgo: no que respeita à economia da peça, põe termo a uma eleição que, por motivos diversos, ficou relegada para segundo plano, revelando-se inexequível; sob uma perspectiva crítica e ideológica, configura a metáfora ideal para denunciar a incompetência paralisante dos agentes judiciais e administrativos;⁷⁷⁶ quanto à conceção estética, reivindica a necessidade de envolver o espetador no processo dramático, endossando-lhe a responsabilidade de refletir sobre o que acabou de presenciar.

Os exemplos apresentados nesta secção permitem concluir que o teatro breve de Cervantes não procura solucionar problemas; prefere, em vez disso, delegá-los. Por esse motivo, o desenlace destas peças breves oferece, em detrimento de conclusões unívocas, dilemas que nos obrigam a escolhas (*Juez e Guarda*); em vez de ações que concretizem a expectativa enunciada nos títulos, a ineficácia e o incumprimento (*Juez, Rufián, Elección* ou *Guarda*); em lugar da concretização, a suspensão e o adiamento (*Juez e Elección*); em prejuízo do ponto de vista único, a diversidade de perspectivas (*Juez,*

⁷⁷⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 932, vv. 339-347.

⁷⁷⁶ A este propósito, Pérez de León faz notar que, “si son así los futuros regidores, ¿cómo será el resto del pueblo? Y del estado?” (PÉREZ DE LEÓN, 2004, p. 451).

Guarda, Retablo ou *Viejo*); em desfavor da derrota, o reconhecimento da vitória alheia, que não dissuade o vencido de manifestar a sua discordância (*Guarda* e *Viejo*); mais do que a ocupação hegemónica do centro dramático, a dualidade e a disputa⁷⁷⁷ (*Rufián* e *Retablo*); em lugar do dogma, a desconfiança e as razões inconfessadas que estendem o conflito para lá dos limites da peça (*Guarda, Vizcaíno* ou *Viejo*); em vez da homogeneidade, a cisão (*Juez, Rufián, Guarda* ou *Retablo*). Com bastante pertinência, Spadaccini observou que “en la estructura interna de los entremeses”, “a diferencia de los desenlaces rituales de la comedia nueva”, “falta una auténtica resolución de conflictos.”⁷⁷⁸ Acrescenta o autor que “el proceso dialéctico al que se somete la acción dramática queda truncado y, debajo de unas resoluciones ilusorias, los conflictos permanecen.”⁷⁷⁹

Não existe, portanto, uma lição inequívoca e universal que possa ser retirada destes textos porque todos eles propiciam a incompletude, a duplicidade ou a dispersão; o ensinamento e o prazer que deles pode ser extraído é sempre de ordem subjetiva, cabendo a cada leitor/espetador conferir-lhes um sentido, como se estivesse perante uma “mesa de trucos”, “donde cada uno pueda llegar a entretenerse”⁷⁸⁰. Cervantes não sela os seus entremezes com uma verdade absoluta, simplesmente porque esta só pode ser edificada na triangulação que aproxima o dramaturgo, as personagens e o leitor/espetador.

4.16. Autoconsciência dramática

Esta modalidade ocorre sempre que, por via do discurso ou das atitudes, uma personagem mostra ter consciência do seu estatuto ficcional. Facilmente detetáveis em diversas passagens de *Quijote* ou até de *Ocho comedias*, tais manifestações são, além de discretas, pouco comuns no teatro breve de Cervantes.

⁷⁷⁷ Esta partilha é, como já observámos, pacífica em *Rufián viudo*, mas disputada e até violenta em *Retablo de las maravillas*.

⁷⁷⁸ SPADACCINI, 2009, p. 19.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 22. Spadaccini apoia-se numa aguda reflexão, inserta em “La comedia española del Siglo de Oro”, de Bruce Wardropper: “[...] al final de estos entremeses no hay reconciliación entre la sociedad y los que se apartan de su regla. [...] Al final de las respectivas obras, todos estos personajes se hallan tan fuera de las normas sociales como lo estaban al principio” (WARDROPPER, 1978, p. 207).

⁷⁸⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. II, 1994, p. 431.

A exceção são alguns *romances* finais, que, pela sua natureza convencional e reflexiva, constituem uma das expressões metadramáticas mais evidentes em *Ocho entremeses*. Propondo uma revisão dos acontecimentos que assume formas diferenciadas, os *romances* denunciam, pelo seu cunho metadiscursivo, a condição ficcional das personagens, em particular quando a enunciação é gramaticalmente vertebrada pela primeira pessoa. Preservando a tensão subjacente ao conflito, o despique verbal que ocorre no desfecho de *Guarda cuidadosa* (cf. secção 4.6. — Espetáculo dentro da peça) é um bom exemplo desse olhar retrospectivo que converte as personagens em comentadoras de si mesmas. Em todo o caso, esta forma de autopercepção processa-se por via indireta, devendo mais ao carácter artificial da canção do que à assunção explícita de uma consciência dramática.

Claramente diversos são os contornos que tal modalidade assume em *Elección de los alcaldes de Daganzo*. Pela sua forma versificada, podemos deduzir que este entremez terá sido um dos últimos que Cervantes redigiu (provavelmente entre 1614 e 1615),⁷⁸¹ quando viu na edição das suas peças a alternativa frustrada à esperança de as ver representadas. É interessante notar como as palavras de Berrocal, personagem da mesma peça, repercutem essa intenção do autor, expressa na *Adjunta al Parnaso*, de 1614. Condenado à deterioração do papel e ao desengano de poder subir às tábuas, esta personagem parece ciente de que, ficando confinada ao manuscrito que a alberga, a sua existência será efémera. O comentário que as *trovas* entoadas pelas ciganas lhe suscitam é, em primeira instância, oriundo do seu ingénuo regozijo, próprio de um “sacre / en esto de mojón y catavinos”⁷⁸²; mas constitui, outrossim, a reivindicação de uma sobrevivência que, não ocorrendo nas tábuas, apenas lhe poderá ser outorgada pela difusão textual impressa: “**JARRETE** — ¡Brava trova, por Dios! **HUMILLOS** — Y muy sentida. / **BERROCAL** — Éstas se han de imprimir, para que quede / memoria de nosotros en los siglos / de los siglos. Amén.”⁷⁸³

Sem direito a uma existência cénica, este pretensor (tal como os restantes) constata que não tardará a desvanecer-se na efemeridade da tinta e do papel que o suportam; ou, quando muito, ficará encerrado “en un cofre”, condenado “al perpetuo

⁷⁸¹ Sigo a proposta de Baras Escolá (BARAS ESCOLÁ, 2012, pp. 170-172). Veja-se também a secção 4.3. — Referência ao cânone estético-dramático.

⁷⁸² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 920, vv. 63-64.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 930, vv. 283-286. *Trova*: ‘poesia’ (em linguagem popular).

silencio”. Seja como for, a voz de Berrocal parece coincidir com a do autor,⁷⁸⁴ que nos confia como resgatou as suas peças de um desaparecimento quase certo:

[...] no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada [...]. Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos.⁷⁸⁵

Mais do que para o espetador, esta forma de autoconsciência ficcional é válida para o leitor, que tem diante de si, estampadas, as *trovas* que Juan Berrocal considera necessário imprimir (para que dele e dos restantes *pretendientes* “quede / memoria [...] en los siglos / de los siglos”); as mesmas que, pouco tempo depois, seriam dadas ao prelo pelo autor, em conformidade com as intenções expressas na *Adjunta al Parnaso*.

Esta reivindicação da personagem teria sido introduzida intencionalmente na peça por Cervantes? Ninguém pode assegurá-lo. Não esqueçamos, porém, que o processo de elaboração metateatral, sendo habitualmente encetado no momento da escrita, nunca fica refém da vontade do dramaturgo, dependendo sobretudo da perceção do leitor/espetador.

4.17. Mecanismos autogerativos/autoextensivos

Esta modalidade verifica-se frequentemente em peças e formas dramáticas que promovem a liberdade autoconstrutiva ou que contemplam amplos momentos de improvisação, sendo a *commedia dell'arte* um dos seus exemplos superlativos. Em tais casos, a elaboração ficcional e performativa é delegada às personagens ou aos atores, tornando coincidentes, numa mesma entidade, os planos da vivência dramática e do agenciamento ilusório. Do ponto de vista cénico, a extensão de tais momentos passa a radicar numa conceção dúctil, variando em função da destreza evidenciada pelos atores, mas também da resposta fornecida pelo auditório. Uma vez que o âmbito desta tese não

⁷⁸⁴ Uma vez mais, debatemo-nos com o problema da cronologia. Nada nos garante que estas palavras de Berrocal sejam anteriores (ou posteriores) à referida declaração do dramaturgo, incluída na *Adjunta al Parnaso*.

⁷⁸⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 27-28.

abrange a encenação das peças cervantinas, resta-nos observar, pois, dois casos em que personagens protagonizam momentos não tutelados, isto é, situações dramáticas em que a ficção surge moldada de acordo com as preferências ou com as exigências daquelas.

O primeiro destes dois subtipos ocorre em *Rufián viudo*, quando é concedida liberdade total a Escarramán para que selecione “*el baile que quisiere*”⁷⁸⁶, como se o *germano* fosse dotado de uma vontade própria (cf. secção 4.14. — Autonomização das personagens face ao autor). Ao elaborar esta didascália, Cervantes teria em mente determinado ator cuja identidade tivesse sido assimilada pela máscara que o notabilizara? Não seria um caso singular, como já observámos.⁷⁸⁷ Porém, tal hipótese afigura-se bastante improvável, já que, por um lado, não temos notícia de qualquer comediante conhecido como Escarramán; e, por outro, é sabido que os entremezes não subiram ao palco no tempo de Cervantes, o que afasta a possibilidade de o autor ter escrito o seu teatro breve para atores em concreto.⁷⁸⁸ Em qualquer dos casos, é

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 916.

⁷⁸⁷ Recorde-se que “el autor puede llegar a definir al personaje a través del actor”, sendo “muchos los protagonistas creados a partir del propio actor que los va a interpretar”. São, portanto, peças “escritas directamente para esos actores y actrices importantes” (OLIVA, 2009, pp. 144-145). Cosme Pérez foi, como já observámos (cf. 4.11. — Referência a dramaturgos, encenadores ou atores), um dos cómicos para quem foram redigidos mais entremezes, mas esse vínculo (entre o ator e o seu papel) era objeto de uma mediação: “[...] la máscara se interpone entre el actor y el papel. Cosme Pérez no hace el alcalde o el médico, sino que hace Juan Rana, y Juan Rana, a su vez, hace el alcalde, etc., con una extraordinaria conciencia de sí mismo” (SÁEZ RAPOSO, 2004, p. 78).

⁷⁸⁸ Certas didascálias das *comedias* foram apresentadas como prova de que o dramaturgo pretendia envolver-se na sua representação. Veja-se, a título de exemplo, esta indicação, incluída em *Casa de los celos*: “*MALGESÍ, vestido como diré, sale por la boca de la sierpe*” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 186). Em *Baños de Argel* encontramos uma passagem análoga: “[...] *llévanla [Halima] en unas andas en hombros [...], cantando los cantares que yo daré*” (*ibidem*, p. 338). Agustín de la Granja considera que didascálias como estas “hacen pensar no sólo que *La casa de los celos* fue, efectivamente, representada a poco de ser escrita, sino que Cervantes colaboró, de alguna manera, en la dirección escénica de esta comedia. Algo semejante se puede suponer de *Los baños de Argel* [...], lo que implicaría, tal vez, la presencia física del escritor durante los ensayos [...]” (GRANJA, 1989, p. 109, n. 23). Sevilla Arroyo e Rey Hazas chegaram a conclusões análogas: “pese al ‘fracaso’ testimoniado en el *Prólogo*, este tipo de acotaciones [...] manifiestan indudablemente que Cervantes está escribiendo de cara a la representación, en cuyo ‘montaje’ está dispuesto a colaborar.” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 187, n. 49). Maria Grazia Profeti observou, por seu turno, que alguns destes exemplos são acompanhados pela explicação que o dramaturgo parece reservar para mais tarde, o que nos impede de

indubitável que nos encontramos ante um momento em que o dramaturgo abre mão da tutela ficcional, delegando-a outrem.

O segundo caso ocorre em *Retablo de las maravillas*, durante o espetáculo que os titereiros apresentam em casa de Juan Castrado. Esboçada por Chanfalla, a intrapeça inclui um conjunto de aparições cujo encadeamento não se afigura totalmente rígido, dependendo em larga medida da reação manifestada pelos rústicos que compõem a plateia. Conquanto diferenciadas, tais *figuras* são talhadas para atemorizar esta plateia em concreto, evidenciando todas elas um forte ímpeto invasivo ou mesmo castrador; mas a sua especificidade vai muito além desta temível marca cerceadora, tendo em conta que as *maravillas* espelham obsessões concretas dos rústicos, hipocritamente obstinados em patentear a sua masculinidade, o seu estatuto de *cristianos viejos* e a casta a que pertencem. Não por acaso, os titereiros farão desfilar assombrações que ou estão conotadas com a virilidade (Sansão e o touro)⁷⁸⁹, ou são portadoras de uma matriz bíblica (os ratos, a água do rio Jordão e a bailarina), ou surgem associadas à heráldica (“leones rampantes y [...] osos colmeneros”). Tais escolhas constituem, em suma, a prova indubitável de que os *autores* têm um profundo conhecimento acerca das convicções e dos receios do público, o que lhes permite manejar o *retablo* com invulgar precisão, adaptando-o continuamente às circunstâncias.

Importa observar que as cinco primeiras *figuras* são apresentadas como invasivas ou ameaçadoras, gerando não pouco alvoroço na plateia: Sansão revela-se impetuoso, podendo a sua força destruidora abater-se sobre “tanta y tan noble gente”⁷⁹⁰ que se acomoda na plateia; “el mismo toro que mató al ganapán en Salamanca” tem “cuernos [...] agudos como una lesna”⁷⁹¹; afoitos, os “ratones”, descendentes “de aquellos que se criaron en el Arca de Noé”⁷⁹², evidenciam um forte ímpeto intrusivo, quase lúbrico, penetrando nos mais recônditos recessos; a água do rio Jordão escorre “por las espaldas” de Benito “hasta la canal maestra”; “dos docenas de leones rampantes

“suponer una intervención del autor en la dirección de escena” (PROFETI, 2012, p. 556). Sobre a possibilidade, infundada, de os entremezes cervantinos serem destinados, não à leitura, mas à representação, cf. PÉREZ DE LEÓN, 2005, pp. 39-42.

⁷⁸⁹ Kenneth Brown observa, com pertinência, que “nos encontramos en el *Retablo* en un mundillo falocéntrico” (BROWN, 2013, p. 284).

⁷⁹⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 981.

⁷⁹¹ *Ibidem*, pp. 981-982.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 982.

y de osos colmeneros”, “aunque fantásticos, no dejarán de dar alguna pesadumbre, y aun de hacer las fuerzas de Hércules con espadas desenvainadas”⁷⁹³. A sexta aparição é uma “doncella [...] llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida.”⁷⁹⁴ A despeito do gesto contundente que lhe está associado, Herodías é a única figura que não surge revestida de uma atitude ameaçadora. Em vez disso, Chirinos sobreleva a beleza e os meneios sensuais da bailarina, “tan galana y tan compuesta”, a que acrescenta um repto prontamente aceite pelo sobrinho de Repollo: “**CHIRINOS** — [...] Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.”⁷⁹⁵ Podemos considerar, por conseguinte, que a *doncella* surge neste momento, não de um modo fortuito, mas como reação à queixa de Benito, que reclama *figuras* menos aterradoras, ao mesmo tempo que deixa um ultimato a Chanfalla: “**BENITO** — ¡Mirad qué ruiseñores y calandrias nos envía Tontonelo, sino leones y dragones! Señor autor, y salgan figuras más apacibles, o aquí nos contentamos con las vistas; y Dios le guíe, y no pare más en el pueblo un momento.”⁷⁹⁶ Por outro lado, o facto de terem sido apresentadas seis *figuras* não significa que o *retablo* obedecesse previamente a esta sequência cénica ou que a sua extensão coincidisse com a que observamos na peça. Na verdade, embora a dança constitua o ponto culminante do espetáculo, nada nos garante que este não pudesse ser prolongado com mais dois ou três espetros que se ajustassem ao fanatismo da assistência, caso o furriel não tivesse irrompido em cena.

Percebe-se assim que os moldes da representação não diferem muito dos que enformavam a *commedia dell'arte*, tendo em conta que, em ambos os casos, os comediantes, além de serem exímios improvisadores, procuravam inteirar-se antecipadamente sobre o perfil dos seus espetadores, o que lhes permitia ajustar o espetáculo às sucessivas reações destes. De facto, ao chegarem à aldeia, Chanfalla e Chirinos procuram adequar a sua conduta às conceções dos rústicos, dando mostras de que estão a par de toda a sorte de preconceitos que regulam a vida daquela localidade. A rigorosa noção desses ditames serve tanto para adular os rústicos como para agitar os

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 983. *Fuerzas de Hércules*: espetáculo acrobático em que se apresentavam danças de *matachines* e cujos executantes fingiam ferir-se com espadas.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 984. *Herodías*: o dramaturgo pretende referir-se a Salomé, que, industriada pela mãe (Herodíade), pediu a Herodes Antipas, seu padrasto e tio, a cabeça de João Baptista.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ *Ibidem*. *Y salgan*: a maioria dos editores corrigem para “o salgan”.

seus fantasmas, cuja seriação, ainda que preestabelecida, é em grande medida fraguada pela resposta do auditório, que lhe confere a sua forma definitiva.

O que a dupla comemora no final é o “suceso [...] extraordinario” da sua construção ilusória, cuja “virtud” foi caucionada pela ingenuidade daqueles espetadores, mas, a par da expressão autocelebrativa que encima a atuação de ambos, subsiste a sensação de tranquilidade pelo facto de o espetáculo ter sido interrompido naquele exato momento. Essa satisfação corresponde ao reconhecimento de que a gestão espetacular entrara num certo descontrolo devido à euforia que se instalara na sala, motivada por uma excessiva carga ilusória. Por entre expressões de regozijo e de triunfo, os titereiros não deixam de manifestar um profundo alívio pela chegada providencial — seria talvez mais ajustado dizer *demoníaca* — do furriel: “[CHIRINOS] — El diablo ha sido la trompeta y la ven[i]da de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.”⁷⁹⁷ Chirinos e Chanfalla reconhecem, deste modo, que a gestão ficcional se escoou por entre os seus dedos, tendo sido selvaticamente usurpada pelo público interno.

O *retablo* é, pois, uma construção ficcional compósita, dúctil e centrada no espetador, pelo que a sua forma derradeira é necessariamente forjada na prática dialética que junta os titereiros e a audiência. Em razão desse facto, nada nos impede de pensar que, no dia seguinte, esta encenação, embora preservando o vácuo figurativo e a substanciação verbal que a distinguem, viesse a sofrer adaptações quanto à sua sequência e/ou extensão. Mais do que tributário de um esquema rigidamente premeditado, o espetáculo de Chanfalla parece comungar da maleabilidade sequencial que caracterizava os *lazzi*, amplamente utilizados na *commedia all'improvviso*.

Por razões distintas, estes dois exemplos são ilustrativos da elaboração partilhada que Cervantes reivindica para a sua dramaturgia. A defesa desse modelo leva-o a conceder espaço não apenas às personagens, para que se edifiquem a si próprias e possam ser difusoras de ilusão, mas também aos espetadores, para que se empenhem ativa e criticamente na construção de sentidos.

Em *Ocho entremeses*, a figura do espetador⁷⁹⁸ revela em geral uma manifesta inabilidade para lidar com a aparência: deixa-se seduzir facilmente pela pose ensaiada e

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 987.

⁷⁹⁸ Neste contexto, o vocábulo *espetador(es)* deve ser interpretado de forma alargada, abrangendo tanto os *villanos* que encontramos em *Retablo de las maravillas* como as restantes

pela retórica balofa (*Elección de los alcaldes de Daganzo*); exhibe uma confiança desmedida que, aparentando torná-lo imune à burla, é a sua maior vulnerabilidade (*Vizcaíno fingido*); procura embrenhar-se na ilusão, negando os inequívocos sinais que lhe chegam da realidade circunstante (*Retablo de las maravillas* e *Cueva de Salamanca*); ou então deixa-se cegar pela verdade que lhe é arremessada diretamente aos olhos (*Viejo celoso*). A dissimulação e o ludíbrio, diz-nos o dramaturgo, são inerentes à condição humana; o que varia é o modo como o observador se predispõe a ser iludido ou a forma como pretende envolver-se na ficção. Na vida como no teatro, a adoção de uma atitude excessivamente crédula, a exemplo da que é evidenciada pelos *villanos*, lança-nos na cegueira, deixando-nos à mercê de agentes que não tardam em moldar a realidade em impostura e a *comedia* em “mercadería vendible”⁷⁹⁹.

4.18. Mecanismos autofágicos

Ao contrário do que ocorre em *El hospital de los podridos* (cf. secção 2.6. da Parte I), nenhum dos *Ocho entremeses* eleva este mecanismo ao ponto de o eleger como (des)regulador da ação. Apesar disso, em *Juez de los divorcios*, encontramos uma personagem cujo comportamento, mais do que abrandar o ritmo da ação, ameaça minar a cena no seu conjunto, subtraindo-lhe o vigor dramático que a propela.

Relativamente raro, este processo cumpre-se quando o drama passa a depender de uma engrenagem interna que se revela nociva para a progressão da intriga. Nessa medida, o desfecho deixa de ser determinado por uma entidade abstrata e externa, ficando sujeito a um definhamento não expectável que brota do âmago ficcional. Tal processo é usualmente desencadeado por mecanismos erosivos, capazes de depauperar severamente a ação até originarem o seu colapso;⁸⁰⁰ ou por situações em que a anuência e o assentimento exaurem irremediavelmente o *agon*, comprometendo qualquer possibilidade de desenvolvimento dramático. Deste modo, a ação entra em declínio e

personagens que, de forma inconsciente, são testemunhas do seu próprio ludíbrio. Nesse sentido, ser espetador equivale, em *Ocho entremeses*, a ser vítima de um embuste (dramático, institucional, lúdico ou outro).

⁷⁹⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, p. 501.

⁸⁰⁰ Assim acontece no desfecho de *Numancia*, quando Viriato, o último habitante da cidadela, “se arroja de la torre”, pondo termo à vida. Ao cometer o suicídio, o rapaz esvazia não apenas a esperança de Cipión, que pretendia ser glorificado como vencedor do povo numantino, mas também as coordenadas que enformam a tensão dramática.

fenece, não porque os acontecimentos sejam orientados para um desfecho convencional, mas porque o conflito revela sinais de insuficiência ou de esvaziamento dramático que acabam por suscitar a sua própria derrocada. O leitor/espetador deixa, então, de se centrar na trama, que entra em suspensão, para se fixar no desmantelamento a que a engrenagem ficcional é sujeita.

É o que acontece em *El convidado*, de Lope de Rueda, dramaturgo que Cervantes encomiou por mais de uma vez. Neste *paso*, o licenciado pede ao seu amigo *bachiller* que o ajude a enganar certo *caminante*, seu conterrâneo, a quem convidou para almoçar, ainda que sem dinheiro ou “bocado de pan” que possa oferecer-lhe. Astucioso, o *bachiller* sugere-lhe uma burla que tem tanto de simples como de eficaz:

BACHILLER — Mire vuesa merced: él ha de venir agora a comer; vuesa merced se meterá debaxo d’esta manta. Y, en venir, luego preguntará: “¿Qué’s del señor Licenciado?” Yo le diré: “El señor Arçobispo le ha embiado a publicar ciertas buldas, que fue negocio de presto, que no se pudo hazer otra cosa.”⁸⁰¹

Porém, quando o visitante regressa, o *bachiller* decide denunciar o seu amigo e, em consequência disso, os próprios moldes que presidiram à burla. Ao fazê-lo, o *tracista* esgota a tensão dramática que anima a peça, precipitando o seu término. Observe-se como o diálogo final acusa essa exaustão a que o entrecho é sujeito:

LICENCIADO — Juro a diez que ha sido muy vellaquíssimamente hecho.

BACHILLER — No ha estado sino muy bien.

LICENCIADO — No ha estado sino sino de muy grandíssimos bellacos, que si yo me escondí, vos me lo mandastes.

BACHILLER — No’s escondiérades vos.

LICENCIADO — No me lo mandárades vos. [...] ⁸⁰²

Em *Ocho entremeses*, não existem exemplos plenos de autofagia, tendo em conta que este mecanismo, diversamente do que ocorre com o *deus ex machina*, opera a partir do interior do drama, levando-o a um rápido definhamento. Apesar disso, é

⁸⁰¹ RUEDA, 2005, pp. 152-153.

⁸⁰² *Ibidem*, pp. 154-155. Pode alegar-se, é certo, que este *paso* foi inspirado por contos insertos em *El crotalón* e *El escolástico* (cf. MARÍN MARTÍNEZ, 1986, p. 176), mas o desmantelamento da burla ganha um novo significado no contexto dramático, já que, ao expor abertamente os contornos da farsa, o *bachiller* acaba por revelar a engrenagem subjacente ao próprio drama.

possível detetar uma passagem de *Juez de los divorcios* que preludia o desmoronamento (não concretizado) da segunda cena da obra. Ao optar por não se defender nem contradizer a sua esposa, o soldado (cf. secção 4.8. — Desempenho de um papel dentro da representação) exaure a lógica contraditória que vivifica a peça, centrada na noção de *divórcio*, neutralizando dessa maneira a progressão dramática. Uma vez suspenso o princípio da ação/reacção⁸⁰³, a personagem faz perigar, ainda que por alguns momentos, a tibia polarização da intriga, numa peça já de si propensa ao estatismo.

4.19. Referência a pessoas, locais ou factos contemporâneos (pertencentes ao domínio público ou privado), conhecidos por uma vasta maioria de leitores e/ou espetadores

A alusão, direta ou velada,⁸⁰⁴ a individualidades, hábitos, factos ou locais inscritos na contemporaneidade tem um efeito descontinuador sobre a ilusão dramática, na medida em que o vínculo (pessoal, cultural ou político) que mantemos com esses estratos da realidade tende a ser avivado, recordando-nos a nossa condição de sujeitos sociais. Porém, em determinadas circunstâncias, o potencial metadramático de tais referências tende a ser atenuado, em particular quando (a) as mesmas se mostram irrelevantes ou desconhecidas para o espetador; (b) surgem integradas em expressões idiomáticas e proverbiais; (c) são de ordem metonímica ou alegórica, reportando-se principalmente a conceitos ou valores com evidentes afinidades semânticas; (d) fazem parte do paradigma ideológico e sociocultural de determinada época, tornando-se, pela sua recorrência, demasiado óbvias. Observemos, a título de exemplo, alguns casos que ajudarão a esclarecer os princípios aqui postulados.

⁸⁰³ Sobre a “dinâmica da ação”, veja-se PAVIS, 2008, p. 4.

⁸⁰⁴ A convocação da realidade contemporânea, além de poder concretizar-se por via simbólica, não tem de obedecer ao princípio da sincronia. Esta última razão explica que peças como *Numancia* ganhem especial relevância quando a situação histórica dos espetadores apresenta declaradas analogias com a das personagens, cuja cidadela foi cercada pelo exército romano. Recordo, a este propósito, certas palavras de Hermenegildo que ilustram o pressuposto aqui enunciado: “Rafael Alberti presentó una versión *actualizada* de la pieza cervantina en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, el año 1937, mientras las tropas del general Franco tenían cercada la capital. Alberti utilizó el tema numantino para animar a todos los que defendían la España republicana. Al terminar la guerra civil de 1936, Alberti hizo una nueva versión [...], obra más racional, menos visceral [...]” (HERMENEGILDO, 1994, p. 16).

Tomemos outro exemplo. Alanís, Cazalla e Esquivias, três localidades mencionadas em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, eram famosas pelas suas vinhas,⁸⁰⁵ abrindo portas para que a realidade invadisse a ilusão dramática. Em contrapartida, quando as personagens aludem tão-só às propriedades inebriantes do vinho, a possibilidade de essa referência devolver o espetador ao real é diminuta ou mesmo nula. Assim acontece com o *ganapán* de *Juez de los divorcios*, “que alguna vez [se toma] del vino”⁸⁰⁶; com os músicos de *Rufián viudo*, que vão “tras el olor del jarro”⁸⁰⁷; ou com o Berrocal, um dos candidatos de *Elección*, que “tiene el más lindo / distinto [...] / Para ser sacre / En esto de mojón y catavinos.”⁸⁰⁸ Esse poder disruptivo pode surgir ainda mais depauperado caso o vocábulo *vino* surja enquadrado numa máxima, adquirindo um valor meramente simbólico, como se depreende de um exemplo extraído de *Cueva de Salamanca*: “**BARBERO** — Eso tengo yo bueno, que hablo más llano que una suela de zapato; pan por vino y vino por pan, o como suele decirse.”⁸⁰⁹

Consideremos ainda outro caso: entre a deformação de “Su Jamestad”, saída da ignorância rústica de Panduro, e a inteireza de “Su Majestad”, evocada burlescamente por Chirinos, no meio de uma caótica troca de palavras, algum espetador pensaria no monarca que ocupava o trono espanhol? Dificilmente tal aconteceria, já que, na verdade, nenhuma destas expressões é motivada pelo desejo de individuar Filipe III ou qualquer outro rei; o que aparentemente determina a sua utilização é a vontade de parodiar certa conceção da vida rural, estribada em valores como o *honor* ou a *limpeza de sangre*, que era veiculada pela *comedia nueva*, tendendo à exaltação dos ideais e do poder monárquicos.⁸¹⁰ Por conseguinte, a expressão “Su Majestad” (ou “Su Jamestad”)

⁸⁰⁵ O vinho de Esquivias é referido novamente em *Cueva de Salamanca*. Note-se, por outro lado, que uma parte significativa dos leitores coetâneos — o mesmo se aplicaria a eventuais espetadores — saberia que a esposa de Cervantes era natural dessa localidade, onde possuía uma casa.

⁸⁰⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 894.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 909, v. 248.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 920, vv. 62-64.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 994. *Pan por... pan*: o provérbio surge corrompido, como é usual na obra cervantina.

⁸¹⁰ Recordo as palavras de Márquez Villanueva, em *Fuentes literarias cervantinas*, acerca das transformações que se produziram quanto à imagem do *villano*: “El tipo del rústico cambia bruscamente de signo hacia fines del reinado de Felipe II y temas hasta entonces ridículos, como el del linaje o el de la dote campesina, adquieren de pronto un tratamiento de la más alta dignidad. El término *villano* empieza a

diz-nos mais sobre a personagem que a profere ou o contexto da sua enunciação do que sobre o monarca que ocupava o trono. A haver aqui uma quebra da ilusão, seria provável que esta se produzisse, não pela personalização do rei, mas através da disforia ou deformação ideológica que *Elección* não se cansa de delatar. Se o *honor villano* existe realmente — confidencia-nos Cervantes —, será decerto bem longe destas caricaturas grotescas, a quem nenhum rei, por mais justo que seja, poderá valer.

Detenhamo-nos ainda num último exemplo. Se, no decurso de uma eventual representação, uma personagem aludisse a um coche, meio de transporte bastante popular no século XVII, tal referência teria força suficiente para resgatar a audiência do torpor dramático? Não podemos excluir essa hipótese, mas essa situação seria, como facilmente se depreende, uma exceção; caso contrário, o teatro seria feito de irrupções sucessivas da realidade que, pela sua recorrência, se converteriam em padrão, acabando por perder o seu potencial suspensivo. Pronunciar a palavra *coche* numa peça aurissecular equivaleria, em suma, a mencionar o automóvel no teatro contemporâneo; em contrapartida, aludir a uma pragmática dos coches, cujo impacto era notório na vida de vários cidadãos, produziria decerto um efeito muito diferente, como veremos mais adiante.

Os modelos acima apresentados mostram-nos que o potencial metadramático decorrente de uma alusão à contemporaneidade é incontroverso; mas testemunham também que, provavelmente mais do que em qualquer outra categoria, a sua concretização está subordinada a um extenso número de variáveis, em particular de ordem subjetiva, que obrigam a matizar a sua eficácia em função do conhecimento, da vivência e da perceção de cada espectador. Essa rutura será mais previsível, no entanto, caso o referente seja atual, específico, polémico ou, eventualmente, de ordem biográfica (respeitante ao dramaturgo, por exemplo). Para que a ilusão seja suspensa, é preciso

ser pronunciado con solemne respeto y el fermento más activo de esta transformación por más de un concepto dramática se llama, desde luego, Lope de Vega.

En el siglo XVII conoce la figura del rústico alturas de apoteosis bajo los nombres de Peribáñez, García del Castañar, Pedro Crespo, o en glorificaciones colectivas como *Fuenteovejuna*. El rústico encarna entonces el más alto ideal humano, lindante con el héroe bélico y con el santo, como el más puro depositario del honor, de la entereza y virtudes ancestrales que se suponen místicamente aparejadas con su absoluta limpieza de sangre” (MÁRQUEZ VILLANUEVA, *op. cit.*, pp. 81-82).

ainda que a audiência esteja envolvida (e se envolva) fortemente no espetáculo,⁸¹¹ entendido como amplo sistema estético-comunicativo que congrega distintas linguagens.

Importa salientar, por outro lado, que parte dos referentes sócio-históricos mencionados nesta secção têm servido para datar, ainda que num quadro temporal bastante impreciso, os entremezes cervantinos. Em certos casos, essa dificuldade dimana da recorrência histórica dos próprios acontecimentos aludidos, designadamente quando se trata de fenómenos naturais (como as cheias registadas em Sevilha) ou de questões de foro legal (como as sucessivas pragmáticas que procuravam regular o uso dos coches).

Em *Rufián viudo*, encontramos algum vocabulário técnico relativo à prática da esgrima. Asensio viu no termo “levada”⁸¹², pronunciado por Trampagos, uma “sátira de la esgrima científica puesta de moda por Pacheco de Narváez, *Grandezas de la espada*, Madrid, 1600.”⁸¹³ Por seu turno, Baras Escolá observou que “ya *Rinconete*, escrito mucho antes, describe una sala con dos espadas negras”⁸¹⁴, pelo que o vocábulo merece ser interpretado de outra forma:

Al parecer, habrá que relacionar estas referencias con una práctica habitual entre hampones; no con las burlas del *Buscón* [...]: esto es, el rufián Trampagos debería estar más cerca de la esgrima práctica e intuitiva de Quevedo, de su valentón mulato y de Corchuelo que de la geométrica de Pacheco y sus adeptos [...]⁸¹⁵

⁸¹¹ Em *Drama, Metadrama, and Perception*, Richard Hornby repete várias vezes este argumento, em particular no capítulo 5. Cito, a título de exemplo, duas passagens reveladoras desse pressuposto: “Only if the audience is strongly caught up in the dramatic illusion does breaking it have much significance”; “Where there is a poor acting, weak playwriting, or flabby direction, the references do not work at all well; there must be a solid dramatic illusion to break” (HORNBY, *op. cit.*, pp. 98 e 100-101).

⁸¹² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 899, v. 39.

⁸¹³ *Idem*, 1970, p. 77, n. 6. Jean Canavaggio faz uma interpretação similar (CANAVAGGIO, 1982, p. 164).

⁸¹⁴ BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 308, n. 17.38-39.

⁸¹⁵ *Ibidem*, pp. 308-309, n. 17.38-39.

É verdade, no entanto, que logo em seguida Vademécum alude às “líneas y posturas”⁸¹⁶, tecnicismos em voga que denotavam não pouco pretensiosismo e artificialidade. De resto, Quevedo ridicularizou impiedosamente o seu uso em *Buscón*:

—“No entiendo cosa de cuantas me decís, chica ni grande”. —“Pues este libro las dice” —me respondió—, “que se llama *Grandezas de la espada*, y es muy bueno y dice milagros; y, para que lo creáis, en Rejas que dormiremos esta noche, con dos asadores me veréis hacer maravillas. Y no dudéis que cualquiera que leyere en este libro matará a todos los que quisiere”. —“U ese libro enseña a ser pestes a los hombres u le compuso algún doctor”. —“¿Cómo doctor? Bien lo entiende” —me dijo—: “es un gran sabio, y aun, estoy por decir, más”.

En estas pláticas, llegamos a Rejas. Apeámonos en una posada y, al apearnos, me advirtió con grandes voces que hiciese un ángulo obtuso con las piernas, y que, reduciéndolas a líneas paralelas, me pusiese perpendicular en el suelo.⁸¹⁷

Uma das referências contemporâneas que suscitaria maior entusiasmo junto da assistência era a moda escarramanesca, em consequência da inegável popularidade alcançada pelo *jaque*, após a edição da célebre “Carta de Escarramán a la Méndez”, por volta de 1612. Escarramán não é, porém, o único bandido famoso referido nos *Entremeses*. Quando Carraolano, o estudante de *Cueva de Salamanca*, entra em casa de Pancrácio, pretendendo buscar “caballeriza o pajar” onde possa defender-se “de las inclemencias del cielo”, Leonarda pergunta-lhe de onde vem. Em resposta, o visitante revela a sua origem e relata sumariamente o que lhe aconteceu:

ESTUDIANTE — Salmantino soy, señora mía; quiero decir que soy de Salamanca. Iba a Roma con un tío mío, el cual murió en el camino, en el corazón de Francia. Vine solo; determiné volverme a mi tierra: robáronme los lacayos o compañeros de Roque Guinarde en Cataluña, porque él estaba ausente [...] ⁸¹⁸

Mau grado as contrariedades narradas por Carraolano, é óbvia a admiração que este nutre por Roque Guinarde⁸¹⁹, temido bandoleiro catalão, conhecido também pelo

⁸¹⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 899, v. 44.

⁸¹⁷ QUEVEDO, 2014a, pp. 172-173.

⁸¹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 992.

⁸¹⁹ Ao contrário de Escarramán, Roque Guinarde teve existência real. Chamava-se Perot Roca Guinarda, embora o seu nome apresente algumas variantes: Roque Guinart, Roque Guinarda ou Rocaguinarda. Sevilla Arroyo e Rey Hazas fornecem-nos alguns dados sobre o percurso deste célebre

seu caráter generoso. Nascido em 1582, este herói popular foi indultado em 30 de julho de 1611, sob condição de servir o exército do rei, o que constitui um precioso referente cronológico para balizar a peça. Com efeito, a alusão do estudante faz crer que o salteador estaria no auge da fama, não muito antes de ser amnistiado. Contudo, o surgimento desta figura no capítulo LX da segunda parte do *Quijote* obriga a algumas reservas quanto à datação do entremez.⁸²⁰ Na verdade, o encontro de Roque Guinart — assim é denominado no *Quijote* — com o cavaleiro manchego decorre de um anacronismo que Martín de Riquer tachou de “grave contradicción cronológica”, uma vez que “los hechos [...] narrados por Cervantes transcurren pocos días después del 20 de julio de 1614, fecha de la carta de Sancho a Teresa”. Ora, “en tal año hacía ya más de tres que Perot Rocaguinarda había abandonado su vida de bandolero, se había acogido al indulto y era capitán de infantería en Nápoles.”⁸²¹

Não obstante esse facto, o retrato que é traçado no *Quijote* assemelha-o mais a um salteador schilleriano do que a um vulgar bandido, coincidindo com a imagem fornecida pelo estudante de *Cueva*: “**ESTUDIANTE** — [...] a estar allí, [Roque Guinarde] no consintiera que se me hiciera agravio, porque es muy cortés y comedido, y además limosnero.”⁸²² Estas palavras de Carraolano viriam, de resto, a ser asseveradas pelo próprio Sancho, que estava prestes a ficar sem os seus haveres quando o capitão dos bandoleiros chegou:

[...] mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción, de mirar grave y color morena. Venía sobre un poderoso caballo, vestida la acerada cota, y con cuatro pistoletes —que en aquella tierra se llaman pedreñales— a los lados. Vio que sus

bandoleiro: “Muy joven todavía, llegó a capitanear el partido de los *nyerros* (el bando ‘señorial’, opuesto al de los *Cadells* [...]), engrosado con numerosos gascones, a cuyo mando protagonizó todo tipo de ‘hazañas’, sin que el poder del virrey valiese nada en su contra, pues, convertido en *heróe popular*, disfrutaba del apoyo de la nobleza, del Santo Oficio y del pueblo. Acogido al indulto de don Pedro Manrique, virrey de Cataluña, hacia 1611 pasó a Nápoles como capitán de un tercio de tropas regulares y comprometido a servir al rey por diez años” (*ibidem*, vol. I, 1993, p. 1011, n. 16).

⁸²⁰ Roque Guinarde faz parte de uma extensa galeria de personagens, pertencentes ao mundo *hampesco*, que são retratadas com alguma benevolência na obra cervantina. Assim acontece em *Persiles y Sigismunda*, *Rinconete y Cortadillo* ou *Rufián dichoso*, além, é claro, de *Rufián viudo*.

⁸²¹ RIQUER, 1989, p. 82.

⁸²² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 992.

escuderos, que así llaman a los que andan en aquel ejercicio, iban a despojar a Sancho Panza; mandóles que no lo hiciesen, y fue luego obedecido; y así se escapó la ventrera.⁸²³

Na verdade, Guinart surge como herói romântico, devendo mais a um universo idealista do que ao impiedoso e sanguinário mundo do saque e da delinquência. Rodeado de homens que não partilham a sua generosidade e o seu desapego aos bens materiais, Roque está ciente de que a única forma de os aglutinar sob o seu comando é a rigorosa equidade na repartição dos bens e a severa aplicação do código de conduta que rege o grupo:

Mandóselos volver al punto Roque Guinart, y, mandando poner los suyos en ala, mandó traer allí delante todos los vestidos, joyas, y dineros, y todo aquello que desde la última repartición habían robado; y haciendo brevemente el tanteo, volviendo lo no repartible y reduciéndolo a dineros, lo repartió por toda su compañía, con tanta legalidad y prudencia que no pasó un punto ni defraudó nada de la justicia distributiva. Hecho esto, con lo cual todos quedaron contentos, satisfechos y pagados, dijo Roque a don Quijote:

—Si no se guardase esta puntualidad con éstos, no se podría vivir con ellos.

A lo que dijo Sancho:

—Según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia que es necesaria que se use aun entre los mismos ladrones.⁸²⁴

Em *Vizcaíno fingido*, a alusão à realidade contemporânea chega sob a forma de notícia. Quando Brígida regressa da rua, Cristina percebe imediatamente que a sua amiga está abalada devido a uma novidade que corria na porta de Guadalajara: “**BRÍGIDA** — [...] en medio de infinita justicia y gente, estaba un pregonero pregonando que quitaban los coches, y que las mujeres descubriesen los rostros por las calles.”⁸²⁵ Pelo transtorno de Brígida, percebe-se que esta medida terá repercussões consideráveis na sua vida. Instada a revelar as causas do seu transtorno, a *ninfa* esclarece que o “mal suceso” visa o grupo das prostitutas, o que acarretará sérios inconvenientes para ambas. Efetivamente, a *pragmática* de 3 de janeiro de 1611 (publicada dois dias depois como *Ley VIII do Título XIV*) restringiu a utilização dos coches a determinados grupos, estabelecendo, no artigo 1.º, “que las mugeres puedan

⁸²³ *Ibidem*, vol. I, 1993, p. 1011.

⁸²⁴ *Ibidem*, p. 1015.

⁸²⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 954. A porta de Guadalajara “era uno de los cuatro sitios donde se echaban los pregones y bandos públicos” (CANAVAGGIO, 1982, p. 168).

andar en coche, yendo en ellos destapadas y descubiertas”.⁸²⁶ No artigo 6.º da mesma lei, decretava-se ainda:

[...] que ninguna muger, que públicamente fuere mala de su cuerpo y ganare por ello, pueda andar en coche ni carroza, ni en litera ni en silla en esta Corte, ni en otro algun lugar de estos nuestros Reynos, so pena de quatro años de destierro de ella con las cinco leguas, y de qualquier otro lugar y su jurisdiccion adonde anduviere en coche, carroza, litera ó silla por la primera vez, y por la segunda sea traída á la vergüenza públicamente, y condenada en el dicho destierro.⁸²⁷

Note-se que, em 1610, Filipe III reiterou uma proibição, decretada em 1586 pelo seu antecessor, no sentido de “que ninguna muger [...] pueda ir, andar ni ande tapado el rostro en manera alguna, sino llevándolo descubierto”, procurando assim limitar a atividade “de aquéllas que andan en la vida libre”⁸²⁸ — o eufemismo é de Brígida. Todas estas disposições visavam contrariar certos comportamentos, tidos como libertinos, por parte daqueles que transportavam prostitutas nos seus coches: “**BRÍGIDA** — ¡Ay, Cristina de mi alma! Que también oí decir que, aunque dejan algunos, es con condición que no se presten, ni que en ellos ande ninguna...; ya me entiendes.”⁸²⁹ Brígida alude, de forma tácita, ao ponto 2. da dita pragmática, que estabelecia estoutra proibição: “[...] mandamos [...] que las personas que tuvieren coche, no le puedan prestar; ni los cocheros que los traen puedan meter en ellos á persona alguna, habiéndolos dexado y apeados de ellos sus amos.”⁸³⁰ É importante salientar que os coches representavam uma forma de divertimento coletivo para os jovens nobres, que se mostravam cada vez menos interessados no exercício da *jineta*, uma forma de montar com os estribos curtos, considerada própria dos Espanhóis. Por conseguinte, Cristina acredita que, apesar dos impedimentos que a dita pragmática possa trazer-lhe, a sua aplicação é razoável, face aos excessos que todos testemunhavam nas ruas de Madrid:

CRISTINA — Yo creo, hermana, que debe de ser alguna reformation de los coches: que no es posible que los quiten de todo punto; y será cosa muy acertada, porque, según he oído decir,

⁸²⁶ *Novísima recopilación de las leyes de España*, 1805, III, p. 204.

⁸²⁷ *Ibidem*.

⁸²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 954.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 955.

⁸³⁰ *Novísima recopilación de las leyes de España*, 1805, III, p. 204.

andaba muy de caída la caballería en España, porque se empanaban diez o doce caballeros mozos en un coche, y azotaban las calles de noche y de día, sin acordárseles que había caballos y jineta en el mundo; y, como les falte la comodidad de las galeras de la tierra, que son los coches, volverán al ejercicio de la caballería, con quien sus antepasados se honraron.⁸³¹

As pragmáticas já aludidas, a par das sucessivas petições realizadas desde meados do século XVI, pretendiam, aberta ou veladamente, limitar o uso dos coches, estabelecendo em certos casos a sua interdição, face aos crescentes problemas diagnosticados: aumento do preço dos animais, declínio do exercício da cavalaria, suposta efeminação dos utilizadores, desordem do espaço público ou, como lhe chamou Van der Hammen, “vicio infernal, que tanto daño ha causado a Castilla” e “tã introduzido se hallava ya”⁸³². Não obstante as vozes que se insurgiam contra tais hábitos e a força dos razões esgrimidas pelos queixosos, o sucesso destas iniciativas foi escasso. Na verdade, os coches multiplicaram-se rapidamente nas ruas das principais urbes, desregulando, mais do que o tráfego, as evidências estamentais e as credenciais aristocráticas. O próprio Sancho, crendo-se governador de Barataria, endereça uma carta à esposa em que lhe recomenda um meio de locomoção consentâneo com a sua nova condição social: “Has de saber, Teresa, que tengo determinado que andes en coche, que es lo que hace al caso, porque todo otro andar es andar a gatas. Mujer de un gobernador eres, ¡mira si te roerá nadie los zancajos!”⁸³³

Não tardou que o coche se transformasse em símbolo de prosperidade e de luxo, consumindo largas somas àqueles que desejassem exhibi-lo no espaço público. A moda tomou tais proporções, em particular no reinado de Filipe III, que rapidamente se propagou a todos os grupos, incluindo o dos *pasteleros*. No fundo, este meio de transporte tornava perigosamente contíguo o que, numa ótica de estratificação social, era sem dúvida distinto: a “mujer principal” e a *pastelera*; a “principal señora” e a *ninfa*. Observe-se o que nos diz Tirso de Molina, através de Chinchilla, um criado da comédia *Quien calla, otorga* (1614), a este propósito:

La multitud de los coches

⁸³¹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 954-955. *Se empanaban*: ‘amontoavam-se’.

⁸³² VAN DER HAMMEN Y LEÓN, 1627, p. 11.

⁸³³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. I, 1993, pp. 840. *Si te... zancajos*: ‘se alguém poderá criticar-te’.

en Egipto fuera plaga,
si autoridad en Madrid.
No se tiene por honrada
mujer que no se cochea,
y tan adelante pasa
que una pastelera dicen
haber comprado una caja
tirada de dos rocines
que traen la harina que gasta,
en que sábados y viernes
se pasa autorizada;
pero, en viniendo el domingo,
hasta el fin de la semana,
trueca el coche por el horno
y el abano por la pala.
Los mozos que pastelizan
son cocheros por su tanda,
con que nuestra pastelera
va, aunque gorda, sancochada.⁸³⁴

Retornemos ainda a *Vizcaíno fingido*. Enquanto Solórzano aguarda que Cristina lhe traga os “diez escudos”, Brígida queixa-se uma vez mais da sua má sorte, contrastando-a com a ventura da amiga. Não obstante esse facto, recorda um encontro com um poeta que se revelou não pouco generoso para com ela: “**BRÍGIDA** — [...] Sólo me encontré el otro día en la calle a un poeta, que de bonísima voluntad y con mucha cortesía me dio un soneto de la historia de Píramo y Tisbe, y me ofreció trecientos en mi alabanza.”⁸³⁵ Na sequência dessa alusão, Cristina reconhece que a sua amiga poderia ter sido mais afortunada: “**CRISTINA** — Mejor fuera que te hubieras encontrado con un ginovés que te diera trecientos reales.”⁸³⁶

⁸³⁴ TIRSO DE MOLINA, 2013, pp. 310-311, vv. 705-724. *Caja*: ‘coche’ (utilização irónica).

⁸³⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 959. *Trecientos*: segundo Baras Escolá, “quizá se aluda a Lope de Vega, autor de *doscientos sonetos* (incluidos en sus *Rimas*) en los que destacan los elogios a Micaela de Luján, amante del poeta, mientras que en el entremés la celebrada es la prostituta Brígida” (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 75, n. 51). Esta hipótese ganha maior força se pensarmos que o soneto 18 das *Rimas* é “Píramo triste, que de Tisbe mira”.

⁸³⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 959.

Conhecidos pelos vastos recursos financeiros que possuíam, os genoveses alcançaram elevada notoriedade durante os reinados de Filipe II e de Filipe III, por terem sucedido aos alemães como financiadores da coroa espanhola. A continuação do diálogo fará mais sentido se pensarmos que o decreto de 25 de outubro de 1611 adiou o pagamento de enormes somas que haviam sido emprestadas por estes banqueiros:

BRÍGIDA — Sí, por cierto, ¡Ahí están los ginoveses de manifiesto y para venirse a la mano, como halcones al señuelo! Andan todos malencónicos y tristes con el decreto.

CRISTINA — Mira, Brígida, desto quiero que estés cierta: que vale más un ginovés quebrado que cuatro poetas enteros. [...] ⁸³⁷

Esta é a leitura seguida pela generalidade dos editores, na esteira de uma cautelosa proposta realizada por Bonilla e Schevill-Bonilla: “Quizá se alude a la disposición que cita Cabrera de Córdoba [...]”. ⁸³⁸ Porém, Baras Escolá observou, com inteira pertinência, que tal interpretação inverte a ordem histórica dos acontecimentos, já que, na economia do entremez, o decreto relativo aos banqueiros genoveses antecede a pragmática dos coches. ⁸³⁹ Importa relevar, em todo o caso, que estes dois acontecimentos eram sobejamente conhecidos, possuindo força suficiente para resgatar os espetadores da letargia proporcionada pela festa teatral barroca.

Em *Retablo de las maravillas*, Chanfalla fornece-nos uma informação que tem sido usada como referente para a datação da obra. Quando os aldeãos perguntam ao titereiro o que pretende, este identifica-se como Montiel, acrescentando a informação seguinte: “**CHANFALLA** — [...] Hanme enviado a llamar de la Corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los

⁸³⁷ *Ibidem*, pp. 959-960.

⁸³⁸ *Idem*, vol. IV, 1918, p. 216, n. 90-13. Tal proposta baseia-se em certa disposição que Cabrera de Córdoba cita nos termos seguintes: “Háse mandado tomar el dinero que viene de las Indias para S. M., y que no se paguen de él las consignaciones de los hombres de negocios, hasta la plata que viniere el año que viene, por tener mucha necesidad de esta y que verná mas cantidad el año venidero, porque se ha proveído de azogue para beneficiar la plata, que por falta de él no ha venido este año mas” (CABRERA DE CÓRDOBA, 1857, p. 454).

⁸³⁹ “[...] si se acaba de pregonar la pragmática sobre los coches, no tiene sentido la mención de un suceso más de nueve meses posterior, antes bien debe aludirse a una ley previa a enero de 1611” (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 430, n. 75.54).

hospitales, y con mi ida se remediará todo.”⁸⁴⁰ O funcionamento dos hospitais era assegurado por duas confrarias (a de La Pasi3n e a de La Soledad) que regiam dois *corrales* madrilenos (o da Cruz e o do Pr3ncipe) como fonte de financiamento. Ao declarar que “no hay autor de comedias” na corte, Chanfalla parece referir-se à escassez de companhias teatrais registada entre janeiro e setembro de 1610, o que obrigou à apresenta3o de espetáculos de títeres⁸⁴¹. Todavia, a mesma afirma3o pode ser interpretada como uma alus3o ao encerramento dos *corrales*, entre 1611 e 1615, na sequ3ncia da morte de Margarita de Austria, ocorrida em 03 de outubro de 1611.⁸⁴²

Neste diál3gico com Chirinos, o governador faz ainda refer3ncia a um fenômeno que, pela sua recorr3ncia e propor3es, seria certamente conhecido pelos espetadores que aflu3am aos *corrales*:

CHIRINOS — [...] ¡Pero dígame vuestra merced, por su vida: ¿cómo es su buena gracia? ¿cómo se llama?

GOBERNADOR — A mí, señora autora, me llaman el licenciado Gomecillos.

CHIRINOS — ¡Válame Dios! ¡Y que vuesa merced es el señor licenciado Gomecillos, el que compuso aquellas coplas tan famosas de *Lucifer estaba malo y tómale mal de fuera!*

GOBERNADOR — Malas lenguas hubo que me quisieron ahijar esas coplas, y así fueron más como del Gran Turco. Las que yo compuse, y no lo quiero negar, fueron aquellas que trataron del *Diluvio de Sevilla* [...].⁸⁴³

A composi3o po3tica a que o governador alude tem por tema a recorrente subida das águas no Guadalquivir, que causaram não poucas mortes e danos materiais

⁸⁴⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 975.

⁸⁴¹ Ao contrário do que é aceite pela maioria dos editores, este facto não se deveu necessariamente à morte de quatro empresários teatrais (Nicolás de los Ríos, Claramonte, Jerónimo López e Pedro Rodríguez). Tal equívoco parece ter origem no *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, de Casiano Pellicer, que interpretou incorretamente um requerimento de Jerónimo Sánchez e María de los Ángeles, sua esposa, para atuarem na corte (cf. DAVIS e VAREY, 1997, p. 142, n. 42). Na verdade, a diminui3o de companhias observada em 1610 não decorreu apenas da morte dos empresários teatrais, “sino a esta y a otras razones”, como mostra Baras Escolá, na sua edi3o dos *Entremeses* (CERVANTES SAAVEDRA, 2012, pp. 89-90, n. 29; p. 467; p. 477, n. 89.29.).

⁸⁴² Todavia, se aceitarmos a proposta de Agustín de la Granja, que supõe o *Retablo* concluído em 1587, estas datas perdem todo o sentido (GRANJA, 1998, pp. 257 e 266).

⁸⁴³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 978-979.

na zona de Sevilha, entre os séculos XVI e XVII (1595, 1597, 1603 e 1608). As inundações que se registaram em 19 de dezembro de 1603 serviram de tópico a duas *Relaciones* em verso e a um poema anónimo⁸⁴⁴ que poderíamos adjudicar ao licenciado Gomecillos. A dificuldade desta vinculação prende-se com o facto de serem “tantas [...] esas avenidas, que resulta difícil determinar a cuál de ellas alude el citado personaje.”⁸⁴⁵ Por esse motivo, a generalidade dos editores adota uma atitude prudente quanto à datação da obra, optando por articular a declaração do governador com outros referentes históricos (como a crise dos *corrales*, já aludida).

Ao longo dos *Entremeses*, detetamos diversas referências a hábitos e espaços urbanos, em especial madrilenos. Remetendo para uma realidade física e social com que os espetadores estariam decerto familiarizados, tais referências detinham evidente força disruptiva, não passando despercebidas. Cabe recordar que, no final do século XVI, a população da capital não excedia os 100 000 habitantes⁸⁴⁶, pelo que as notícias mais relevantes eram rapidamente difundidas nas suas ruas e praças. Um dos locais privilegiados para a disseminação de todo o tipo de boatos era a já referida porta de Guadalajara, conhecida pela gente ociosa que aí acorria. Bastante movimentado, este *mentidero* não era estranho os madrilenos, sendo provável que uma parte dos espetadores que acorriam aos *corrales* tivesse passado por esse local durante a manhã.⁸⁴⁷ Caso *Vizcaíno fingido* tivesse sido levado à cena, a sensação de “seeing double” seria, por conseguinte, praticamente garantida para a maioria dos espetadores.

⁸⁴⁴ Trata-se do “Andeluvio y ruina que hizo el río Guadalquivir en la ciudad de Sevilla y Triana y otros pueblos comarcanos, en veinte de diciembre deste año de mil y seiscientos y tres”, de Tomás de Mesa; e da “Cuarta relación de el avenida del río de Sevilla”, de Blas de las Casas Ales. O poema anónimo é o “Romance del río de Sevilla”.

⁸⁴⁵ BONILLA Y SAN MARTÍN, 1916, p. XXIV.

⁸⁴⁶ “El crecimiento urbano y demográfico de Madrid está directamente relacionado con el hecho de haber sido la sede de la Corte desde el año 1561. La villa de Madrid, que es muy improbable que entonces alcanzara los 20.000 habitantes, se convirtió en capital de la Monarquía y, en pocos años, a finales del siglo XVI, tenía una población próxima a los 100.000 habitantes” (CARBAJO ISLA, 1985, p. 67).

⁸⁴⁷ Na secção dedicada aos *autores*, as *Ordenanzas* de 1608, tituladas como “Sumario de la orden dada por el señor Licenciado Juan de Texada...”, estipulam os horários seguintes: “Que las puertas de los teatros, no se abran hasta dadas las doze del día, y las representaciones, se empiecen los seys meses desde primero de Octubre a las dos, y los otros seys a las quatro de la tarde, de suerte que se acaben vna hora

O viajante que, no início do século XVII, transpusesse essa mesma porta madrilenha, em direção ao centro da cidade, entraria na calle Mayor. Pouco depois, mas antes de chegar à Plaza de la Villa, avistaria uma sucessão de estabelecimentos cujos proprietários se dedicavam ao fabrico e venda de peças em ouro: era a Platería⁸⁴⁸. Quando Cristina manifesta desconfiança face ao metal de que é feita a *cadena*, o visitante, patenteando grande segurança, faz-lhe uma sugestão: “**SOLÓRZANO** — [...] Vuesa merced se cubra su manto, o envíe si tiene de quién fiarse, y vaya a la platería, y en el contraste se pese y toque esa cadena [...]”⁸⁴⁹ Cristina declina, no entanto, o conselho do visitante, fazendo notar que, ao lado de sua casa, vive um *platero* que a poderá auxiliar.

Era também na calle Mayor que os *maestros* e *oficiales* como Juan Juncos, o sapateiro de *Guarda cuidadosa*, tinham a sua oficina. À semelhança dos bairros contíguos, essa artéria albergava um elevado número de artesãos e de pequenos comerciantes, como testemunham ainda hoje os nomes de ruas e praças adjacentes: *plateros*, *tintoreros*, *bordaderos*, *herradores*, entre outros. Confrontados com o facto de os clientes não pagarem atempada e integralmente os trabalhos solicitados, os artesãos aí estabelecidos evitavam a todo o custo colocar-se no papel de fiadores, tendo em conta as previsíveis perdas que daí advinham. Em *Guarda cuidadosa*, o artigo encomendado é um par de *chinelas* que o soldado, embora sem dinheiro, pretende intercetar, recorrendo a subterfúgios que não seriam novos para o sapateiro:

SOLDADO — ¿Y éstas, están pagadas, o no?

ZAPATERO — No están pagadas; que ellas me las ha de pagar agora.

SOLDADO — ¿No me haría vuesa merced una merced, que sería para mí muy grande, y es que me fiase estas chinelas, dándole yo prendas que lo valiesen, hasta desde aquí a dos días, que espero tener dineros en abundancia?

ZAPATERO — Sí haré, por cierto: venga la prenda, que, como soy pobre oficial no puedo fiar a nadie.

SOLDADO — Yo le daré a vuesa merced un mondadientes que le estimo en mucho, y no le dejaré por un escudo. ¿Dónde tiene vuesa merced la tienda, para que vaya a quitarle?

antes que anochezca, y los Comissarios, y Alguaziles, tengan particular cuydado de que esto se cumpla” (VAREY, SHERGOLD, 1971, p. 48).

⁸⁴⁸ Sevilla Arroyo e Rey Hazas grafam o vocábulo com minúscula, não apresentando qualquer nota explicativa quanto ao local.

⁸⁴⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 958. *Contraste*: ‘contrastaria’.

ZAPATERO — En la calle Mayor, en un poste de aquéllos, y llámome Juan Juncos.

SOLDADO — Pues, señor Juan Juncos, el mondadientes es éste, y estímele vuesa merced en mucho, porque es mío.

ZAPATERO — Pues, ¿una biznaga que apenas vale dos maravedís, quiere vuesa merced que estime en mucho?

[...]

Aunque zapatero, no soy tan descortés que tengo de despojar a vuesa merced de sus joyas y preseas; vuesa merced se quede con ellas, que yo me quedaré con mis chinelas, que es lo que me está más a cuento.⁸⁵⁰

O Rastro era outro local que todos os madrilenos conheciam muito bem, em particular as empregadas que, tal como Cristina, de *Guarda cuidadosa*, aí se deslocavam para comprarem algumas peças de carne.⁸⁵¹ Ao constatarem que dois “galanes andan celosos por”⁸⁵² Cristina, os patrões da *fregona* pretendem saber se esta foi desonrada por algum deles. A resposta da rapariga gera, porém, um equívoco que é reforçado pelo local aludido: “**ELLA** — [...] Y ¿hate deshonrado alguno dellos? **CRISTINA** — Sí, señora. **ELLA** — ¿Cuál? **CRISTINA** — El sacristán me deshonró el otro día, cuando fui al Rastro.”⁸⁵³ O diálogo é fundado num *double entendre* que dimana do verbo *deshonrar*, utilizado pela patroa como *desflorar* ou *violentar*, mas que a *fregona* interpreta como *injuriar*. A progressão do diálogo permitirá dilucidar o caso, que envolve outra rua madrilenas:

ELLA — ¿Cuántas veces os he dicho yo, señor, que no saliese esta muchacha fuera de casa; que ya era grande, y no convenía apartarla de nuestra vista? ¿Qué dirá ahora su padre, que nos la entregó limpia de polvo y de paja? Y ¿dónde te llevó, traidora, para deshonrarte?

CRISTINA — A ninguna parte, sino allí en mitad de la calle.

ELLA — ¿Cómo en mitad de la calle?

CRISTINA — Allí, en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo, me llamó de sucia y de deshonestas, de poca vergüenza y menos miramiento, y otros muchos baldones deste jaez; y todo por estar celoso de aquel soldado.

AMO — Luego ¿no ha pasado otra cosa entre ti ni él, sino esa deshonra que en la calle te hizo?

⁸⁵⁰ *Ibidem*, pp. 941-942.

⁸⁵¹ Não por acaso, Francisco Márquez Villanueva referiu-se a *Guarda cuidadosa* como “maravillosa resurrección de un cuarto de hora de vida de España” (MÁRQUEZ VILLANUEVA, *op. cit.*, pp. 95-96).

⁸⁵² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 948.

⁸⁵³ *Ibidem*.

CRISTINA — No, por cierto, porque luego se le pasa la cólera.⁸⁵⁴

O rasgo cómico associado a este equívoco ganha maior dimensão se pensarmos que a calle Toledo, que atualmente possui ainda o mesmo nome, tinha habitualmente muitos transeuntes, como era próprio das vias que desembocavam na Plaza Mayor.

Em *Cueva de Salamanca*, Carraolano alude também ao Rastro. Quando Leonarda lhe pergunta se é “tentado de decir todo lo que vee, imagina o siente”, o visitante parece apostado em respeitar o pacto de silêncio que lhe é exigido: “ESTUDIANTE — Así pueden matar delante de mí más hombres que carneros en el Rastro, que yo desplegue mis labios para decir palabra alguna.”⁸⁵⁵

Tal como em *Persiles*, duas pontes madrilenas são mencionadas no teatro breve de Cervantes: a de Toledo e a de Segóvia. Só após a *capitalidad* de Madrid é que a coroa mandou erigir pontes sólidas, consentâneas com o novo estatuto da *villa*, já que, por motivos político-económicos, era necessário estabelecer uma rede comunicativa com todas as regiões do reino. Embora não exista referência à data de construção original, sabemos que as duas pontes mencionadas existiam já desde a Idade Média.⁸⁵⁶ Contudo, tanto as *avenidas* como o permanente trânsito de homens e animais obrigavam a frequentes reparações que alteravam as dimensões e a fisionomia destas construções. No final da Idade Média, são três as pontes que permitem o acesso a Madrid:

Los tres puentes importantes de los que se tiene referencia en esta época son las puentes de *Toledana*, *Segoviana* sobre el Guadarrama, después Manzanares, y el puente de *Viveros* sobre el Jarama. La *puente Segoviana* como su nombre nos indica estaba situada en el camino a Segovia, se accedía por la puerta de la Vega, de la que todavía quedan algunos restos, la ubicación del primer puente de Segovia con sus sucesivas reformas estaba situado aguas arriba del que actualmente se conoce como *puente de Segovia* que se construyó en el siglo XVI. A la *puente Toledana* se accedía por la *puerta Cerrada* y luego por la *de los Moros*, cuando la primera fue cerrada, como su nombre indica por sus dificultades de acceso desde el río. La *puente de Viveros* estaba situada sobre el río Jarama en el camino a Alcalá. Era la comunicación con el Nordeste, con la Corona de Aragón.⁸⁵⁷

⁸⁵⁴ *Ibidem*. *Limpia de polvo y de paja*: ‘pura’ ou ‘virgem’; *miramiento*: ‘respeito’; *baldoes*: ‘insultos’.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, 1995, p. 993.

⁸⁵⁶ Em 1436, há notícia de um procurador assaltado na *puente Toledana*. Uma carta de Afonso XI autoriza a reparação da *puente Segoviana*, em 1345.

⁸⁵⁷ MORALES SEGURA, Mónica *et alii*, 2000, p. 707.

A ponte de Toledo é referida em *Juez de los divorcios*, pelo marido de Guiomar, quando este retrata a vida dos “hombrecitos aguditos y bulliciosos” que, saídos de Madrid, passavam “por esa Puente Toledana raspahilando”⁸⁵⁸. Existem também duas referências à ponte de Segovia. A primeira surge em *Rufián viudo*, quando Vademécum alude, com não pouca ironia, a um hábito do seu amo: “**VADÉMÉCUM** — A cuatro lavanderas de la puente / puede dar quince y falta en la colambre; / miren qué ha de llorar, sino agua-ardiente.”⁸⁵⁹ Herrero esclarece que se trata da “Puente Segoviana, adonde acudían las lavanderas de Madrid a lavar la ropa.” Acrescenta o autor que essas mulheres “debían ser [...] algo aficionadas al mosto, pues quedan documentos referentes a cierta famosa taberna que había en la puente Segoviana.”⁸⁶⁰ A segunda referência à ponte de Segovia figura em *Guarda cuidadosa*: “**SOLDADO** — Si voluntades se toman en cuenta, treinta y nueve días hace hoy que, al entrar de la Puente Segoviana, di yo a Cristina la mía, con todos los anejos a mis tres potencias [...]”.

Em *Cueva de salamanca*, Cristina faz saber à sua amiga que o sacristão e o barbeiro já “enviaron con la lavandera [...] una canasta de colar, llena de mil regalos y de cosas de comer”⁸⁶¹. De facto, a enumeração das iguarias vem confirmar que assim é “porque hay en ella empanadas, fiambreras, manjar blanco, y dos capones que aún no están acabados de pelar, [...] todo género de fruta [...]; y, sobre todo, una bota de hasta una arroba de vino de lo de una oreja, que huele que traciende.” Em resumo, o conjunto “[...] no parece sino [u]no de los serones que da el rey el Jueves Santo a sus pobres; sino que la canasta es de Pascua”.⁸⁶² A cerimónia mencionada, segundo Schevill e Bonilla (apoiados em *Etiquetas de la Casa de Austria*, de Rodríguez Villa), prendia-se

⁸⁵⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 890.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, pp. 904-905, vv. 168-170.

⁸⁶⁰ HERRERO GARCÍA, 1945, p. 22.

⁸⁶¹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 991.

⁸⁶² *Ibidem*. *Es de Pascua*: as iguarias mencionadas, entre as quais se contam diversos tipos de carne, não estão conotadas com o *Jueves Santo*, mas sim com o Domingo da Ressurreição, quando cessa o período de jejum e de abstinência.

com o hábito de, no *Jueves Santo*, o monarca lavar os pés e oferecer canastras (“serones”) de comida “a trece pobres en la pieza de la antecámara palatina.”⁸⁶³

Esta referência tende a passar um tanto despercebida na comicidade da cena, parecendo até exaltar o gesto do rei. A sua interpretação não deve ser dissociada, porém, da cena seguinte, quando Carraolano entra em casa de Leonarda, declarando-se um “pobre estudante” que apenas busca “caballeriza o pajar” onde possa abrigar-se “de las inclemencias del cielo”. Cristina e Leonarda não deixam, por isso, de se sentir comovidas com os infortúnios do rapaz:

CRISTINA — Ya me tiene a mí rasgadas las entrañas. Tengámosle en casa esta noche, pues de las sobras del castillo se podrá mantener el real; quiero decir, que en las reliquias de la canasta habrá en quien adore su hambre; y más, que me ayudará a pelar la volatería que viene en la cesta.⁸⁶⁴

Não deixa de ser curioso que, aludindo ao conhecido *romance*, Cristina mencione as “sobras del castillo”. Na verdade, o que pretende oferecer ao estudante não são mais do que as “reliquias de la canasta”, ou seja, as sobras da refeição. Tão nobre dádiva não passa, afinal, de uma esmola ou de restos. Assim observada, a generosidade deste gesto rapidamente se converte em magra caridade, recordando os pobres que, uma vez por ano, eram chamados ao fausto cortesão, para serem devolvidos logo depois à sua indignância.

As referências concretas à realidade externa inscrevem-se geralmente em dois cenários: um de tipo urbano, em particular cortesão; o outro, com ambientação rústica, sem uma topografia definida⁸⁶⁵. Esta divisão não impede, porém, que as personagens

⁸⁶³ *Idem*, vol. IV, 1918, p. 234, n. 128.8. Baras Escolá, recordando que este ritual procurava imitar o momento em que Jesus lavou os pés aos apóstolos, fala apenas em doze pobres (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 105, n. 29).

⁸⁶⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, vol. III, 1995, p. 993. *Mantener el real*: Baras Escolá esclarece que é “parte de un conocido romance que opone el castillo al *real* (‘ejército acampado’) que lo asedia: para dar a entender que no les faltaban vituallas, los cercados las arrojaron al enemigo y así lograron que se levantara el acampamiento” (BARAS ESCOLÁ, 2012, p. 107, n. 43).

⁸⁶⁵ Por muito que insistamos em determinar a que Daganzo se refere Cervantes, ou se Algarrobillas é o lugar onde decorre a ação de *Retablo de las maravillas*, não podemos esquecer que o nome dessas localidades é uma pincelada de um *décor* alargado. Na verdade, a ambientação rústica depende, não de uma referência geográfica precisa, mas de um amplo conjunto de traços que nos são

aludam a factos inscritos fora do seu microcosmos. Assim acontece quando o governador de *Retablo de las maravillas* alude às cheias sevilhanas e à corte, entendida como centro difusor de tendências literárias; ou quando o soldado de *Guarda cuidadosa* menciona o *tiro de Diu*⁸⁶⁶, localizado na cidade de Lisboa.

A maioria das alusões à realidade contemporânea desempenha uma função *costumbrista*⁸⁶⁷, contribuindo para criar a ambiência em que as personagens se movem. Desse *décor* histórico-social fazem parte locais madrilenos conhecidos pela movimentação e pelo colorido local: o Rastro, a calle Mayor ou as pontes madrilenas.⁸⁶⁸ Inscrita nessa topografia urbana, a atmosfera cortesã é esboçada através de sarcásticas pinceladas em *Vizcaíno fingido*, mas também, ainda que de forma pontual, em *Retablo de las maravillas* e *Cueva de salamanca*. A ordem que suspendeu o pagamento de avultadas quantias, emprestadas à coroa por homens de negócios, é reveladora da falta de rigor na gestão dos dinheiros públicos, traduzida em sucessivas crises financeiras e

fornecidos pela onomástica, linguagem ou comportamento das personagens. Quando Chanfalla se dirige ao licenciado Gomecillos, apodando-o de “dignísimo Gobernador deste honrado pueblo”, está não apenas a identificar uma personagem arquetípica (próxima do *alcalde villano*) como a definir um ambiente tipificado que é o da *aldea*, conotada com os preconceitos do *honor* e da *limpieza de sangre*.

⁸⁶⁶ Cf. secção 4.12. — Referência a factos vivenciados pelo dramaturgo, pelo encenador ou por atores.

⁸⁶⁷ O vocábulo *costumbrista* deve ser encarado com algumas reservas. Podemos ver em *Guarda cuidadosa* um “cuarto de hora de vida de España” — recorde-se que a expressão é de Francisco Márquez Villanueva — ou “aspectos menudos de la vida cotidiana” (HUERTA CALVO, 1999, p. 25), tendo em conta que no entremez encontramos marcas do bulício comercial madrileno, das frequentes disputas entre “galanes [...] celosos” ou da mendicidade que obrigava muitos soldados andrajosos a vaguear pelas ruas da capital. Não parece correto, todavia, interpretar esses indícios de realidade como um suposto compromisso documental ou retratista que subjuga, pela sua fidelidade pitoresca, a vocação cómico-satírica da peça. Hannah Bergman sintetizou bem este tópico ao referir que “sería erróneo pretender ver en él [no entremez] una representación literal de la vida de aquella época. El panorama que nos ofrece es de una realidad deformada por la intención satírica y por el estilo caricaturesco” (BERGMAN, 1970, p. 16). Sobre este assunto, importa conhecer ainda as observações de González Ollé, a propósito dos *Pasos de Rueda* (GONZÁLEZ OLLÉ, 2005, pp. 31-33), e de Martínez López, em particular a secção intitulada “Entremeses ‘costumbristas’ madrileños” (MARTÍNEZ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 39-46).

⁸⁶⁸ Existem, obviamente, exceções a esta regra. Em *Guarda cuidadosa*, a *cédula* redigida por Lorenzo Pasillas faz menção ao cemitério da paróquia de San Andrés, situado em Madrid (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 949).

bancarrotas que assolaram o reino. A pragmática dos coches vem provar que não era apenas a coroa que vivia preocupada com o fausto. De facto, o engenho, a aparência e a *estafa* eram mecanismos preferenciais de ascensão social dentro da hierarquia cortesã, ainda que a aristocracia procurasse conter tais ímpetos. Sempre que as camadas dominantes sentiam a sua posição invadida, procuravam limitar esse fluxo através de regulamentações como a pragmática de 3 de janeiro de 1611, que restringiu a utilização dos coches, preservando de algum modo a ordenação estamental vigente. Com efeito, o uso generalizado dos coches poderia levar a que “una principal señora” visse a sua pose e os seus gestos replicados por mulheres “alegres” (como Brígida), o que geraria não pouco desconforto. A tomada de tal decisão visava, pois, aprofundar diferenças artificiais numa sociedade em que vigorava já uma rígida hierarquia, evitando assim equívocos e vexames, como se depreende deste comentário (não pouco irónico) de Cristina:

CRISTINA — ¿Veis, doña Brígida, cómo tengo yo razón en decir que ha sido bien quitar los coches, siquiera por quitarnos a nosotras el pecado de la vanagloria? Y más, que no era bien que un coche igualase a las no tales con las tales; pues, viendo los ojos extranjeros a una persona en un coche, pomposa por galas, reluciente por joyas, echaría a perder la cortesía, haciéndosela a ella como si fuera a una principal señora. [...] ⁸⁶⁹

Ninguém sai incólume deste retrato impiedoso: os que pretendem subir na escala cortesã devem, tal como Brígida, recorrer à aparência, ostentando credenciais que não possuem, a fim de insinuarem o que gostariam de ser; a aristocracia, vendo o seu espaço devassado, esforça-se por conter o acesso aos coches, limitando de várias formas essa moda.

À corte acorrem também inúmeros poetas que, além de serem “ladrones unos de otros”, revelam uma atitude presunçosa, pois “todos piensan que son famosos”⁸⁷⁰.

Não é de estranhar tais comportamentos por parte dos cortesãos, tendo em conta a conduta da própria coroa, que se servia de soldados, como o de *Guarda cuidadosa*, para depois os abandonar à sua sorte, muitas vezes estropiados; ou de indigentes que, a

⁸⁶⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 955. *Principal señora*: às mulheres da “vida livre” não era permitido andarem *tapadas* (proibição de 1586, reiterada em 1610) nem viajarem em *coches* ou *carrozas* (janeiro de 1611).

⁸⁷⁰ *Ibidem*, pp. 978-979.

troco de serem figurantes em piedosos rituais glorificadores, recebiam “las sobras del castillo”.

Finalmente, importa referir que, através das alusões à moda escarramanesca, Cervantes não só reitera a sua empatia face a personagens do meio *hampesco* — Roque Guinarde é outro nome de proa desse submundo — como ridiculariza os moralistas que atacavam o teatro, denunciando, entre outros aspetos, o carácter imoral das danças executadas nos *corrales* (cf. secção 4.6. — Espetáculo dentro da peça).

4.20. Dificuldade em destrinçar a realidade (da peça enquadrante) da ilusão (produzida pela peça enquadrada)

Retablo de las maravillas é o entremez em que esta dificuldade se torna mais notória para as personagens. A chegada do furriel vem estilhaçar a construção ficcional em que os rústicos estavam imersos, mas essa quebra não significa que o auditório seja devolvido diretamente à realidade. Desorientados e incapazes de decifrar aquela presença intrusiva, os espetadores persistem em ficar ancorados ao magnetismo ficcional emanado do *retablo*. Se no episódio de *maese* Pedro o invasor é um cavaleiro oriundo da plateia, aqui é de proveniência incerta: para uns é uma invenção de Tontonelo; para outros é uma criatura extraída da realidade.

Importa perceber que, para os habitantes daquela localidade *extremeña*, assistir ao espetáculo de Chanfalla significa pertencer ao estrito número dos que *veem*. No entanto, essa escolha implica também uma cisão com o mundo, a abdicação inderrogável da realidade, obrigando os seus devotos a reprimir energicamente qualquer presença tida como perturbadora ou que ponha em causa os fundamentos da *limpieza de sangre*. Na mesma medida, enfrentar essa mentira tácita e o esquema suspicaz que enformam tais conceções constituiria tanto um ato de intrepidez como uma forma de autoexclusão: “**CHANFALLA** — [...] el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.”⁸⁷¹

A ilusão que se assenhoreia dos *villanos* — e que estes reclamam de forma veemente — implica um escrutínio mútuo, não admitindo a presença de entes que usem adentrar-se nesta área de alegada exclusividade genética. Por conseguinte, ver o *retablo* é também purgá-lo de qualquer corpo espúrio, segregando os que não possuem os requisitos rácicos, religiosos ou filioparentais exigidos. O pagamento aos *autores*

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 976.

constitui, nessa medida, tanto um privilégio (de pertencer aos grupo de eleitos) como uma obrigação (que permite resguardar os fiéis de qualquer intruso). Circunscritos a um panótico que promove a vigilância recíproca, os espetadores são incapazes de interpretar os sinais oriundos da realidade porque dela se despediram:

BENITO — Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo

CHANFALLA — No hay tal; que ésta en una compañía de caballos que estaba alojada dos leguas de aquí.

BENITO — Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico; y mirad que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar docientos azotes en las espaldas, que se vean unos a otros.

CHANFALLA — ¡Digo, señor Alcalde, que no los envia Tontonelo!

BENITO — ¡Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandi[j]as que yo he visto.

[...]

Vuelve el FURRIER.

FURRIER. Ea, ¿está ya hecho el alojamiento? Que ya están los caballos en el pueblo.

BENITO — ¿Qué todavía ha salido con la suya Tontonelo? ¡Pues yo os voto a tal, autor de humos y de embelecós, que me lo habéis de pagar!⁸⁷²

Neste caso, a tensão advém da troca de palavras entre partidários de duas teses: os que, como Chanfalla, creem que o furriel procede da realidade; e os defensores do *tontonelismo*, chefiados por Benito, que equiparam o furriel às restantes *figuras*. Face à desagradável experiência que teve enquanto espetador do invisível, o governador alvitra timidamente que os militares poderão não ser produto da fantasia. Diante do impasse gerado, Juan, um dos *villanos*, sugere que o *retablo* seja orientado para o forasteiro, visando assim determinar a sua verdadeira proveniência: “**JUAN** — [...] haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto”. De algum modo, os espetadores apropriam-se do poderoso dispositivo ficcional, anteriormente direcionado para eles, e replicam o processo a que foram submetidos, procurando verificar se o intruso deve ser acomodado no espetáculo, enquanto *figura*, ou devolvido à realidade *des-ilusória* que transporta consigo:

⁸⁷² *Ibidem*, pp. 985-986.

GOBERNADOR — Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de burlas.

FURRIER — ¿De burlas habían de ser, señor Gobernador? ¿Está en su seso?

JUAN — Bien pudieran ser atontoneados; como esas cosas hemos visto aquí. Por vida del autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto; quizá con esto le cohecharemos para que se vaya presto del lugar.⁸⁷³

Os aldeãos deste entremez distinguem-se de outras personagens que vivem situações análogas, não por se mostrarem incapazes de desemaranhar *burlas* e *veras*, mas pelo facto de estarem situados no interior de uma dupla ficção (social e dramática)⁸⁷⁴. No contexto do teatro aurissecular, *Retablo de las maravillas* não se diferencia de outras peças por mesclar realidade e ficção, deixando a assistência interna desorientada; a sua singularidade radica no facto de essa destriça ser encetada por espetadores que, imersos numa ilusão de primeira ordem (social), foram arrastados para o vórtice de outra ficção (dramática), gerando uma demarcação pouco nítida entre os dois níveis. Quando o furriel irrompe em cena, em rigor já não existem espetadores, mas apenas bonecreiros e títeres.

Por vezes, o *tracista* e os *atores*, em lugar de conferirem aparência real à ilusão (como acontece em *Retablo de las maravillas*), preferem recorrer ao exercício inverso. Dito de outro modo, o *meneur de jeu* e os seus cúmplices optam por exacerbar a realidade, até esta resvalar, aos olhos do burlado, para o domínio do inverosímil. Uma das técnicas habitualmente utilizadas nestas circunstâncias consiste em tornar o *ator* semelhante a si mesmo, levando o *espetador* a crer que se trata de um papel protagonizado por outrem. No fundo, faz-se coincidir a máscara com o *ator*, dissipando eventuais suspeitas que este possa suscitar.

Quando o estudante de *Cueva de Salamanca* sai do *pajar*, improvisa um conjuro que envolve os dois intrusos escondidos na *carbonera*. Apercebendo-se que não tem tempo nem condições para orquestrar integralmente a burla, apropria-se então da identidade dos *atores* para os integrar no próprio *espetáculo*, convertendo o verídico em

⁸⁷³ *Ibidem*, p. 986.

⁸⁷⁴ A ficção dramática a que me refiro é interna ao *retablo*, mas, na verdade, estas personagens são triplamente ficcionais, uma vez que estão enquadradas simultaneamente no entremez, na representação social em que é sustentada a *limpieza de sangre* e no próprio *retablo*, de que se assenhorearam.

ficcional. Um dos visitantes, o sacristão Riponce, faz-se passar por um diabo que, por sua vez, ostenta os traços fisionómicos do próprio farsante que o interpreta, produzindo assim um híbrido que o estudante denomina astuciosamente como *sacridiablo*. Cristina e Leonarda adotam uma atitude de burlesca cumplicidade com o *tracista*, acentuando tanto a ingenuidade de Pancraccio como a comicidade geral da cena:

ESTUDIANTE — Digo que saldrán en figura del sacristán de la parroquia, y en la de un barbero su amigo.

CRISTINA — ¿Mas que lo dice por el sacristán Riponce y por maese Roque, el barbero de casa? ¡Desdichados dellos, que se han de ver convertidos en diablos! [...]

LEONARDA — ¡Jesús! ¡Qué parecidos son los de la carga al sacristán Reponce y al barbero de la plazuela!⁸⁷⁵

Para participar no embuste, Cristina não precisa de ocultar ou moldar a realidade; basta-lhe relatá-la exatamente como é,⁸⁷⁶ já que o sacristão e o barbeiro têm, efetivamente, de se submeter a um ágil processo de transfiguração, conduzido por Carraolano, vendo-se subitamente “convertidos en diablos”. Apesar dessa revelação, a farsa não corre qualquer risco de colapsar porque Pancraccio interpreta as palavras da criada como uma vulgar manifestação de pena: “desdichados dellos”. Deste modo, o real transborda para o domínio da ficção, ganhando contornos de “engaño a los ojos”: “**ESTUDIANTE** — Vosotros, mezquinos, que en la carbonera / hallastes amparo a vuestra desgracia, / salid, y en los hombros, con priesa y con gracia, / sacad la canasta de la fiambreira”⁸⁷⁷.

A segunda forma de *realidade excessiva* ocorre quando os factos narrados, embora verídicos, são interpretados como fantasiosos ou inverosímeis. Trata-se, uma

⁸⁷⁵ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 999-1000.

⁸⁷⁶ Jesús Maestro reporta-se também a esta técnica, fornecendo um exemplo extraído de *Cueva de Salamanca*: “Es éste un procedimiento que consiste en declarar abiertamente la verdad, de modo que jamás será interpretada como mentira, ante la falta de competencias modales y referentes contextuales que permitan verificarla como tal. Así, por ejemplo, al partirse Pancraccio, Cristina, su sirvienta, le dice, como en efecto será: ‘Vaya, señor, y no lleve pena de mi señora, porque la pienso persuadir de manera a que nos holguemos, que no imagine en la falta que vuestra merced le ha de hacer.’ Y efectivamente así se intentará. Este es uno de los principales procedimientos o recursos dramáticos del lenguaje de los entremeses, engañar con la verdad” (MAESTRO, 2000, pp. 243-244).

⁸⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 999.

vez mais, de enganar com a verdade⁸⁷⁸, convertendo as *veras* em *burlas*. Em *Viejo celoso*, Lorenza, coadjuvada por Cristina, fará uso desta estratégia para camuflar a sua audácia, reportando os seus requebros amorosos com o *galán*:

CRISTINA — Señora tía, éntrese allí dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado.

DOÑA LORENZA — Así lo haré, sobrina; y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehúse.

Éntrase DOÑA LORENZA.

[...]

CAÑIZARES — ¿Bobear, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas.

LORENZA — Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores.⁸⁷⁹

Em determinado momento, Lorenza declara que pretende lavar ao “galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado.”⁸⁸⁰ Tudo leva a crer que esta mesma água será lançada, pouco depois, à face de Cañizares, para que o intruso possa esgueirar-se da alcova sem ser visto. Ao fazê-lo, Lorenza está a arremessar a verdade explícita à cara do marido, embora este se obstine em ignorá-la: “**CAÑIZARES** — ¡Por Dios, que por poco me cegaras, Lorenza! ¡Al diablo se dan las burlas que se arremeten a los ojos!”⁸⁸¹

No teatro breve de Cervantes, o excesso de ilusão tende a produzir *realidade*, designadamente em *Retablo de las maravillas*, cujas *figuras* ganham corporeidade através do verbo de Chanfalla e Chirinos. De modo inverso, sempre que o real se torna

⁸⁷⁸ También Lope de Vega enaltece este recurso em *Arte nuevo*: “El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien, como lo usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez, / digno por la invención de esta memoria” (VEGA CARPIO, 2012^a, vv. 319-322). Importa referir, no entanto, que a expressão “engañar con la verdad” tem sido objeto de interpretações bastante diferenciadas (cf. LAMA, 2011).

⁸⁷⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 1013-1014. *Yo se la dé a beber*: usando uma expressão provavelmente alusiva aos artifícios utilizados para levar as crianças a tomar as purgas (*dársela a beber* ou *dársela a mamar*), Lorenza declara que pretende dar um desgosto ao marido, vingando-se assim dos agravos por que tem passado.

⁸⁸⁰ *Ibidem*, p. 1014.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 1015.

desproporcionado ou inverosímil, o embuste dispensa qualquer manipulação, porquanto o burlador sabe de antemão que a vítima desvirtuará os factos, interpretando-os como ilusórios ou fantásticos.

No contexto de *Ocho entremeses*, a contaminação entre a aparência e a realidade revela-se crucial para a consumação do embuste, já que essa zona de volubilidade permite ao *tracista* fazer uso de recursos pertencentes a ambos os mundos, entre os quais se movimenta livremente. Por esse motivo, enganar, em *Ocho entremeses*, é tanto conferir verosimilhança à aparência como outorgar contornos ilusórios à verdade.

5. Nível espetacular

5.1. Palco simultâneo

Não existe uma cena simultânea em *Ocho entremeses*. De resto, tentar estabelecer uma relação direta entre o teatro breve de Cervantes e os dramas religiosos medievais constituiria um perigoso parentesco entre géneros que pouco têm em comum. Essa diferença torna-se mais clara se observarmos os principais contornos cénico-dramáticos que enformavam o mistério:

Drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da Bíblia [...] ou da vida dos santos, [...], sob a direção de um condutor e em cenários simultâneos, as *mansões*. O mistério dura vários dias, com um narrador para estabelecer a ligação entre os episódios e os locais e com um *meneur de jeu*.⁸⁸²

Dir-se-á, com inteira pertinência, que existem mais razões para distinguir estas duas modalidades dramáticas do que aspetos que contribuam para a sua aproximação. Uma vez observadas essas diferenças, nada nos impede de estabelecer paralelismos pontuais entre ambas, partindo do pressuposto de que a ativação de um mesmo mecanismo metateatral pode ser determinada por objetivos distintos, em função de códigos dramaturgicos específicos.

Comecemos por recordar que, nos mistérios, o tempo, mais do que uma forma de progressão cronológica, é a expressão de uma simultaneidade permanente, em que “toda a ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado”, pelo que “o ‘então’ das origens coincide com o ‘então’ escatológico”⁸⁸³. Em *Vizcaíno fingido*, também o início

⁸⁸² PAVIS, 2008, p. 246.

⁸⁸³ ROSENFELD, *op. cit.*, p. 49.

da trama é já uma prefiguração do seu desfecho; e, se é certo que o argumento não é fundado em qualquer conceção escatológica (própria dos mistérios), importa relevar que o desenlace constitui um retorno ao princípio, na medida em que cumpre o que aí estava anunciado, aproximando as duas extremidades da peça. De algum modo, *Vizcaíno* termina exatamente onde começa.

Quando Eugenio Asensio declara, na introdução aos *Entremeses*, que “la sorpresa de la pieza consiste en que no hay sorpresa y el proyecto se cumple punto por punto”⁸⁸⁴, intui de alguma forma que este entremez é, de entre os oito, o que tem uma estrutura mais fechada. Essa forma circular deve-se ao facto de o término ser lacrado logo na abertura, quando Solórzano estabelece os limites éticos da sua ação: “**SOLÓRZANO** — [...] esta burla no ha de pasar de los tejados arriba; quiero decir que ni ha de ser con ofensa de dios ni com daño de la burlada [...]”⁸⁸⁵. Desse modo, a personagem está em larga medida a selar os contornos do desfecho, fazendo coincidir dois momentos distanciados, como se nos desse a observar dois cenários em simultâneo. Aos olhos do espetador, o futuro esbate-se num presente contínuo que, de alguma maneira, implica a abolição cronológica da peça, tal como acontece em obras cujo escarmento final é o elemento regulador da ação.

Mais do que um mero exercício de diversão, esta curvatura do tempo instaura uma sensação de “seeing double”, conduzindo-nos a uma reflexão (de tipo metateatral) sobre os mecanismos potenciadores do cómico:

Esta obra se puede entender a partir de la distancia que se plantea en su principio entre la estética de bromas crueles que predominan en ciertos entremeses de “traza de amores” y la afirmación implícita en la frase pronunciada por Quiñones al principio de la obra.⁸⁸⁶

Vizcaíno fingido suscita, portanto, uma certa tensão entre os limites da burla estipulada pelo jovem aristocrata e as expectativas do seu cumprimento, sobretudo porque se trata de “una historia de ‘engaño a una prostituta’ que acababa

⁸⁸⁴ CERVANTES SAAVEDRA, 1970, p. 28.

⁸⁸⁵ *Idem*, vol. III, 1995, p. 953.

⁸⁸⁶ PÉREZ DE LEÓN, 2005, p. 219.

tradicionalmente con un beneficio carnal sobre ella.”⁸⁸⁷ Por esta via, Cervantes subverte, ainda que a expensas da verosimilhança, uma tradição que se vinha impondo em diferentes géneros:

El vizcaíno fingido es, por tanto, un entremés con una trama encerrada en su comienzo y conclusión por un “bocadillo” de moralina; aventurándonos a encontrar un sentido al posible proceso creativo de este entremés, se podría destacar que si se eliminaran la alusión primera y la canción de la obra, además de incluir el acto sexual como su conclusión, estaríamos ante un entremés menos moral pero más verosímil, atendiendo a diferentes episodios literarios de abuso de prostitutas de la época en *novellas* y entremeses burlescos. Esta obra de engaño persigue una finalidad de recompensa sexual evitada, que en un género como del teatro breve cada vez necesitaba de menos justificación y en muchos casos de ninguna, ya que la broma sin sentido se estaba imponiendo como recurso de atracción del público en un escenario que cada vez pedía más golpes [...] En este sentido, en el proceso de elaboración del entremés cervantino no cabe duda de que se puede encontrar una reacción ante las tramas de *novellas* que argumentaban también que sólo el ingenioso podría triunfar sin respetar las reglas del juego.⁸⁸⁸

5.2. Teatro dentro do teatro

Este mecanismo é o que mais facilmente suscita a sensação de “seeing double”, tendo em conta que o drama é objeto de uma duplicação, sob a forma de encaixe, reclamando a existência de pelo menos um espetador ancorado no primeiro nível ficcional. Importa referir, porém, que os moldes em que ocorre esse engaste não têm de ser necessariamente idênticos aos de *Hamlet*, drama usualmente tido como paradigma do teatro dentro do teatro.

Aparentemente simples, esta modalidade possui na verdade múltiplas variantes que nos colocam não poucos desafios. O primeiro prende-se com uma questão conceptual que pode ser enunciada nos termos seguintes: a que nos referimos exatamente quando falamos de *teatro dentro do teatro*? Uma prática performativa sem recurso à palavra, enquadrada na peça principal, cabe nesta categoria? A mesma questão poderia ser formulada a propósito de uma canção cuja letra se debruça sobre o enredo. Observemos outras situações ainda. Se assistirmos a um ensaio no interior de uma

⁸⁸⁷ *Ibidem*. Ainda na mesma página, Pérez de León esclarece que “este tipo de argumentos o similares se encuentran presentes en novelas de influencia italiana o en el teatro breve en verso heredero del de la *commedia dell’arte*, que tradicionalmente incluían ‘daños a terceros’ y ‘ofensas a Dios’”.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 225.

representação, é lícito falarmos de *teatro dentro do teatro*, considerando que, em princípio, não existe aí uma plateia interna? Tais dúvidas podem estender-se a casos mais complexos: como devemos classificar um drama interno cujo entrecho desemboque na ação enquadrante? Faz sentido, nesse caso, falar de *peça enquadrante e enquadrada*? Uma última interpelação deve ainda ser feita: é lícito falar de *mise en abyme* quando a intrapeça é substituída por um signo visual ou material que seja representativo do entrecho? Como facilmente se depreende destas interrogações, o limite dramático entre a ação enquadrante e a enquadrada é muitas vezes impreciso, sendo mediado por formas ambíguas, habilmente exploradas por dramaturgos como Cervantes, Schnitzler ou Pirandello.

Iniciemos a abordagem desta modalidade pela sua formulação mais simples, que nos conduzirá em seguida a algumas variantes. Em sentido estrito, o procedimento do teatro dentro do teatro consiste no desdobramento dramático/performativo que ocorre no interior de um nível englobante (A), ante o qual nos posicionamos como leitores/espetadores (-A), cabendo às personagens mobilizar os meios necessários para a encenação de uma peça enquadrada (B). A intrapeça pode espelhar eventualmente acontecimentos do primeiro patamar, o que, a acontecer, se designa por *mise en abyme* (ou *mise en abîme*)⁸⁸⁹.

De acordo com estes pressupostos, o procedimento do teatro dentro do teatro pode ser atestado em função da existência de um grupo de personagens, vinculadas ao nível A⁸⁹⁰, que desempenham a função de espetadoras, enquanto as restantes suspendem temporariamente a sua funcionalidade dramática dentro desse mesmo patamar, passando a assegurá-la, de forma consciente, dentro de B, na qualidade de comediantes.⁸⁹¹

⁸⁸⁹ Note-se que a ação e as relações entre as personagens podem projetar-se na intrapeça por outros processos que não o do simples decalque. Assim acontece, por exemplo, quando B (intrapeça) evidencia traços antinómicos face à ação inscrita em A, sublinhando o carácter eufórico/disfórico desta.

⁸⁹⁰ Pode tratar-se de uma personagem apenas — é, no fundo, o que acontece em *L'illusion comique*, embora, do ponto de vista funcional, a plateia seja constituída por dois espetadores.

⁸⁹¹ Em certos casos, os patamares desdobram-se para lá de B, mas o seu esse aprofundamento, além de configurar um processo relativamente raro, tornar-se-ia repetitivo. As relações que se estabelecem em A-B podem ser replicadas para definir a ligação entre B-C, C-D, D-E e assim por diante.

Fig. 4.⁸⁹²

		-A		A		B		
		Nível	Personagem	Espetador de A, B...	Personagem	Espetador de B...	Personagem	Espetador de C...
Consciência quanto ao estatuto	-A	—	sim	sim	sim	sim	sim	sim
	A	—	não	não	sim	sim	sim	sim
	B	—	não	não	não	não	não	sim

Retablo de las maravillas é o único entremez cervantino em que ocorre o denominado *teatro dentro do teatro*, entendido de forma estrita. No entanto, como veremos mais adiante, a concatenação das suas camadas macro e microficcionalis não coincide inteiramente com o arquétipo estabelecido na figura 4.

Chanfalla e Chirinos, dupla de titereiros que se faz acompanhar pelo músico Rabelín, estão dispostos a intrujar uma assistência de rústicos. Profundos conhecedores das rígidas conceções raciais e filioparentais que toldam a lucidez do público e que o tornam refém do seu próprio dogmatismo, os *autores* não têm dificuldade em dar cumprimento aos seus intentos ludibriosos. Recordemos, antes de mais, os requisitos necessários para que os espetadores possam ver o seu retábulo:

CHANFALLA — Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el *Retablo de las maravillas*. [...]

GOBERNADOR — ¿Y qué quiere decir *Retablo de las maravillas*?

CHANFALLA — Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado *Retablo de las maravillas*; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.⁸⁹³

Chanfalla apresenta-se como Montiel⁸⁹⁴, procurando patentear o seu vínculo com certas forças mágicas, “como si fuera descendiente de brujos y hechiceros.”⁸⁹⁵ Por

⁸⁹² A leitura da tabela deve ser feita unicamente no sentido horizontal.

⁸⁹³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 975-976.

⁸⁹⁴ Alfredo Baras Escolá reúne diversas teses que procuram justificar a escolha deste nome (BARAS ESCOLÁ, 2012, pp. 476-477, n. 89.28). Laurent Gobat esclarece que “no se trata de un simple cambio de nombre, sino de una mutación total de su persona y de su identidad. Pasa de lo que es, plano uno, a lo que pretende ser, plano dos. El pícaro que iba de pueblo en pueblo engañando a la gente se

essa razão, ao mesmo tempo que se apresenta como detentor do engenho maravilhoso (“mi retablo”), adjudica a sua autoria a Tontonelo⁸⁹⁶, o que não deve ser interpretado como equívoco ou paradoxo, mas tão-só como constituinte da fraude. Inebriados pelo fanatismo preconceituoso das suas convicções, os rústicos são incapazes de detetar a contradição jocosa⁸⁹⁷ que o nome do mago encerra. É de Benito, o espetador mais interventivo, que virá uma questão que tem tanto de ingénuo como de previsível:

BENITO — Ahora echo de ver que cada día se ven en el mundo cosas nuevas. Y ¿que se llamaba Tontonelo el sabio que el Retablo compuso?

CHIRINOS — Tontonelo se llamaba, nacido en la ciudad de Tontonela; hombre de quien hay fama que le llegaba la barba a la cintura.⁸⁹⁸

Os espetadores ficam então a conhecer três informações fundamentais sobre o mágico: nasceu em Tontonela; *é sabio*, uma vez que domina a Astrologia; e possui uma longa barba que lhe chega à cintura. Esta descrição, propositadamente simplória, radica numa conceção burlesca, coincidente com os estereótipos mágicos popularizados entre os rústicos. Capturados numa trama sabiamente urdida, os *villanos* serão, por via de um comportamento marcadamente crédulo, os principais obreiros do embuste que se vai agigantando em seu redor. Benito é, de resto, uma das personagens mais cooperantes na edificação da burla, ao declarar que “por la mayor parte, los hombres de grandes barbas son sabihondos.”⁸⁹⁹ A simplicidade inerente a esta réplica, sancionada pelo silêncio circunstante, assevera as condições necessárias para que os embusteiros possam encetar o espetáculo, cujo público, destituído de sentido crítico, está à sua inteira mercê.

Para os aldeões, *ver* o retábulo não constitui uma opção, tendo em conta que, se ousassem renunciar ao espetáculo, fariam recair imediatas suspeitas sobre a sua

transforma en Montiel, descendiente de brujos y hechiceros, autor de comedias destinadas a la corte. En definitiva, desempeña el papel de Montiel dentro del de Chanfalla” (GOBAT, 1997, p. 78).

⁸⁹⁵ CERVANTES SAAVEDRA, 2009b, p. 219, n. 16.

⁸⁹⁶ Sobre a interpretação do nome *Tontonelo*, veja-se *Cervantes: raíces folclóricas* (MOLHO, 1976, pp. 117-132) e o estudo preliminar que Alberto Castilla incluiu na edição de *Entremeses* (CASTILLA, 2007, pp. 22-28).

⁸⁹⁷ Zimic chamou-lhe acertadamente um “¡exquisitamente humorístico oximorón!” (ZIMIC, 1992, p. 366).

⁸⁹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 976.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

progénie. Mais do que impossibilitado de declarar o seu *não*, cada *villano* ver-se-á obrigado, perante a comunidade, a declarar o seu *sim*, reafirmando dessa maneira o caráter impoluto da sua ascendência.⁹⁰⁰

Importa referir que, antes da chegada dos titereiros, os habitantes da aldeia são protagonistas de um embuste, regulado por convenções sociorreligiosas, que os converte em exímios farsantes. É esta encenação social, fundada na *limpieza de sangre*, que compele os habitantes daquele *pueblo* a verem as *maravillas*, pois essa é a única forma de afastarem qualquer suspeição sobre a sua linhagem.⁹⁰¹ Tal facto determina que, mesmo antes de Chanfalla dar início ao *retablo*, os *villanos* se perfilam não apenas como espetadores coartados de antemão na sua capacidade crítica (face ao desfile de *maravillas* anunciado), mas também como *atores* tácitos de uma farsa coletiva:

CHANFALLA — Vamos; y no se les pase de las mientes las calidades que han de tener los que se atrevieren a mirar el maravilloso retablo.

BENITO — A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de envidia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si verá el tal retablo!

CAPACHO — Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo.

JUAN — No nacimos acá en las malvas, señor Pedro Capacho.

GOBERNADOR — Todo será menester, según voy viendo, señores Alcalde, Regidor y Escribano.

JUAN — Vamos, autor, y manos a la obra; que Juan Castrado me llamo, hijo de Antón Castrado y de Juana Macha; y no digo más en abono y seguro que podré ponerme cara a cara y a pie quedo delante del referido retablo.⁹⁰²

⁹⁰⁰ Stanislav Zimic expressou a mesma opinião: “La representación del retablo no puede ser así una diversión teatral, sino más bien una experiencia muy penosa para los aldeanos, pues van a ella llenos de incertidumbre, tensión y miedo. Y no tienen alternativa alguna, porque no acudir a la representación equivaldría a condenarse de antemano como confesos o hijos ilegítimos” (ZIMIC, 1992, pp. 366-367).

⁹⁰¹ Pérez de León considera, com inteira pertinência, que “la propuesta cervantina de la novedosa categoría de los entremeses de rústico consiste en mostrar, en su más puro estado, el ambiente opresivo de una aldea de ficción” (PÉREZ DE LEÓN, 2005, p. 176).

⁹⁰² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 977-978. Maurice Molho chamou a atenção para a “contradicción grotesca significada por la pareja Antón Castrado y Juana Macha” (MOLHO, 1976, p. 213).

Esta predisposição manifestada pelos espetadores outorgará diversas particularidades ao espetáculo. Talvez a principal seja o facto de surgir encaixado na encenação social que o precede, elaborada pelos espetadores-atores daquele povoado, mais apostados em mostrar que não estão contagiados por aquelas “tan usadas enfermedades” do que em posicionar-se judiciosamente face às *maravillas*.

A representação propriamente dita é delimitada através de uma fórmula pronunciada por Chanfalla, permitindo a transição de um nível já fortemente teatralizado, inscrito no plano comunitário, para o sequente cortejo das *maravillas*. As prometidas *figuras* não passam, contudo, de meras sugestões discursivas, fraguadas na confluência entre o ludibrioso verbo dos *autores* e a obsessão da plateia. Tal como Eugenio Asensio observou, o *retablo* constitui um “doble engaño” ou “un mundo dos veces imaginario”, em que “los verdaderos títeres de Chanfalla son los espectadores villanos”.⁹⁰³ Tal acontece porque existe uma farsa, prévia à chegada dos embusteiros, sobre a qual serão armados os filamentos invisíveis deste novo engano. Os espetadores são forçados a reagir às pretensas aparições porque essa é a única forma de, perante os seus pares, asseverarem que as *veem* e, em consequência disso, patentearem a pureza da sua linhagem. Se no início da peça observávamos uma companhia teatral a adentrar-se no espaço físico e comunitário dos *villanos*, agora é a encenação social que invade a ficção dramática, também ela suportada pelo vazio. A representação ganha então uma cadência alternada que tão depressa dirige a nossa atenção para os titereiros, volvidos entretanto em *autores-espetadores*, como para a assistência interna, composta por espetadores-atores.

A primeira *figura* emanada do retábulo é Sansão. A pronta reação de Benito, face à inexistente aparição, é sem dúvida motivada pelo afã de evidenciar a sua condição de “cristiano viejo rancioso”, acicatado que está, como todos os outros, pelo medo pungente e pelo fanatismo desconfiado. A faculdade de “mirar el maravilloso retablo”, que todos asseveram possuir, é continuamente escrutinada pelos restantes elementos da assistência, desafiando a destreza dramática e a capacidade de improvisação do suspeito:

CAPACHO — ¿Veisle vos, Castrado?

JUAN — Pues, ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?

⁹⁰³ CERVANTES SAAVEDRA, 1970, p. 30.

GOBERNADOR — [*Aparte*] Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo.⁹⁰⁴

Só o governador parece fugir à alucinação coletiva, mas na sua declaração, sob a forma de pensamento inconfesso, ecoa a farsa social que subjuga toda a assistência interna. Transidos de medo, os espetadores obstinam-se em ver as fantasmagorias porque desse modo afastam qualquer desconfiança que os excluiria do grupo de eleitos. Mais adiante, o mesmo governador confidenciar-nos-á, ainda sob a forma de aparte, quer a sua incapacidade de observar as *figuras*, quer a obrigação de dar sequência à impostura coletiva, não obstante as dúvidas que o assolam:

GOBERNADOR — [*Aparte*] Basta: que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla.

[...]

¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota, donde todos se ahogan? Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?⁹⁰⁵

A sucessão de maravilhas proporcionada pelo verbo de Chanfalla aviva os mais recônditos pavores do público, confirmando que a dupla de titereiros possui um apurado conhecimento das convicções morais e religiosas dos aldeões. Por esse motivo, as assombrações, ao serem pronunciadas, suscitam de pronto um enorme alvoroço no seio da audiência, que não se coíbe, ainda assim, de reclamar novas emoções, capazes de inflar o sorvedouro ilusório que ela própria ajudou a criar. A tensão produzida por cada *figura* determina que a interação se processe em crescendo, culminando com o baile de Herodías, que tem tanto de insólito como de dramático:

[...] hemos llegado al climax de la breve acción. No es un bailarín que baila solo, es un hombre que baila con la nada hecha palabra, y el autor dominante, imperioso, implacable, va dirigiendo el movimiento y sometiendo a su entusiasmo el ritmo de la humanidad.⁹⁰⁶

A cadeia de *maravillas* instaura uma euforia progressiva entre os espetadores, tendo em conta que aquilo que começa por ser uma aceitação resignada e rogativa

⁹⁰⁴ *Idem*, vol. III, 1995, p. 981.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 982-983. *Negra honrilla*: o governador alude à obrigação de atuar mediante as regras de conduta da nobreza, ainda que isso lhe pese muito.

⁹⁰⁶ CASALDUERO, *op. cit.*, p. 217.

evolui para formas reivindicativas, culminando em suposta interação física. Observemos três etapas ilustrativas deste processo:

JUAN — Señor autor, haga, si puede, que no salgan figuras que nos alboroten; y no lo digo por mí, sino por estas mochas, que no les ha quedado gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro.

[...]

CASTRADA — Señor Benito Repollo, deje salir ese oso y leones, siquiera por nosotras, y recibiremos mucho contento.

[...]

BENITO — ¡Esta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a!

Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.

SOBRINO — Que me place, tío Benito Repollo.

Tocan la zarabanda.

CAPACHO — ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la Zarabanda y de la Chacona!

BENITO — Ea, sobrino, ténselas tiasas a esa bellaca jodía [...] ⁹⁰⁷

Chanfalla controla os espetadores como se estes fossem autênticos bonecos articulados, valendo-se para isso de dois instrumentos fundamentais: o seu discurso e as obsessões do próprio auditório. Porém, essa manipulação, fundada na permanente transferência ficcional que se processa da cena para a assistência, acaba por esporear a voragem fantasiosa dos *villanos*, tornando-os cada vez mais sôfregos e irrefreáveis. Quando o furriel surge inusitadamente em cena, o universo de sombras que percorre a plateia acaba por se autonomizar, consumando o que Heinz-Peter Endress apelidou de “triunfo de la ficción”⁹⁰⁸. Para a dupla de titereiros, o auditório entra então numa fase desgovernada, antecipando um *topos* recorrente na literatura fantástica: a do criador que, tendo perdido o controlo sobre a sua criação (mágica ou científica), se vê ultrapassado por esta.⁹⁰⁹ A deriva das personagens e o facto de a fantasia entrar num

⁹⁰⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 982 e 984.

⁹⁰⁸ ENDRESS, art. cit., p. 472.

⁹⁰⁹ O excesso ficcional ocorre igualmente no capítulo XXIX da primeira parte do *Quijote*, quando Cardenio, na sequência de um disfarce executado pelo cura, “quedó tan otro de lo que antes parecía [...], que él mesmo no se conociera aunque a un espejo se mirara” (CERVANTES SAAVEDRA,

processo de emancipação, excedendo os limites funcionais ideados pelo seu autor, antecipam também estratégias dramáticas que encontraremos, alguns séculos depois, na obra de Pirandello.

Parece existir uma razão para o facto de este ser o único entremez cervantino que acaba, não em baile, mas em *palos*: é que estas personagens polarizam a infundável tensão entre a verdade e a aparência, sendo, por esse motivo, irreconciliáveis. Se, por um lado, o furriel recusa observar o invisível, por outro os espetadores rejeitam qualquer interferência proveniente da realidade.

Atestado o sucesso do *retablo*, Chanfalla e Chirinos veem neste tumulto a oportunidade soberana de abandonarem a teia em que os *villanos* se deixaram enredar. Esta fuga não deve, contudo, precipitar-nos em juízos condenatórios quanto à atitude dos titereiros. Importa lembrar que, a par do lucro que perseguem, Chanfalla e Chirinos desempenham uma função reveladora, expondo a hipocrisia e o fanatismo da sua audiência. Mas existe outra razão para que a dupla, apesar do calculismo que a caracteriza, seja resguardada de uma veemente condenação: é que estas personagens estão, pela sua filiação estético-literária, a montante da sindicância moral que lícita e comumente aplicamos às da *comedia*:

[...] es improcedente hablar de moral cuando nos referimos al entremés, cuyo mundo está tan alejado de la moral social como de la comedia nueva. Lo que rige en el mundo entremesil — presidido por el caos— son otras fuerzas y principios que llegan a justificar incluso la perversión y la subversión del orden establecido. Con el entremés —sobre todo con el primitivo, es decir, con el de fines de siglo XVI— estamos en un plano que trasciende cualquier idea del bien y del mal, y la vida libre de los comediantes condice muy bien con esa falta de moralidad al uso.⁹¹⁰

Em *Retablo de las maravillas*, Cervantes não se limitou a conceber um vulgar esquema de encaixe, já que o espetáculo de Chanfalla surge sustentado por um conjunto de patamares ficcionais que lhe conferem um cunho bastante particular. Para compreendermos inteiramente a organização da obra, devemos ter presente que, no início do século XVII, a festa teatral barroca não se cingia à representação da *comedia*,

vol. I, 1993, p. 318). Também no capítulo XLVI da mesma parte, “una voz temerosa”, que é na verdade a do barbeiro, tem um efeito sobre os circunstantes que transcende o sentido farsesco que inicialmente lhe estava reservado: “Y al acabar de la profecía, alzó la voz de punto, y disminuyóla después, con tan tierno acento que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían” (*ibidem*, p. 487).

⁹¹⁰ HUERTA CALVO, 2009, p. 48.

cujo número de atos podia variar entre três e cinco. As duas ou três horas que estavam adjudicadas à totalidade do espetáculo apresentavam uma sequência que, embora sujeita a eventuais alterações, era padronizada: aos acordes iniciais, destinados a dar as boas-vindas e silenciar a plateia, seguia-se a loa (uma forma de *captatio benevolentiae*), o primeiro ato (jornada) da *comedia*, um entremez, o segundo ato da *comedia*, um baile, o terceiro ato da *comedia* e, por fim, a *mojiganga*.⁹¹¹

Importa reter que, para lá do grau de autonomia (temática e cénica) face a uma peça mais extensa,⁹¹² o entremez carrega uma irrefreável marca dialógica que dimana da sua condição intercalar⁹¹³ e da coexistência forçada com outras formas dramáticas. Com a agudeza que sempre lhe foi reconhecida, Orozco Díaz esclareceu o valor que tanto o teatro breve como outros elementos festivos poderiam adquirir dentro da celebração dramática barroca:

A reforzar esos puntos de enlace y confusión, entre la representación dramática de la escena y la realidad del ámbito espacial de los espectadores, venía la intercalación de una serie de elementos dramático-festivos como loas, bailes, jácaras, cantos y entremeses. Porque ello mantenía al público durante todo el tiempo de permanencia en el local sin reintegrarse plenamente al plano de la realidad prendido en esos otros varios planos de ilusión. [...] Por una especie de *horror vacui*, en el que debemos valorar —como en toda nuestra dramática barroca— la mutua influencia entre el gusto del público y el del escritor, se llegó a esta acumulación de elementos intercalados que venía a dar a la función teatral un rico recargamiento visual, dinámico y sonoro de sentido emotivo sensorial característicamente barroco.⁹¹⁴

⁹¹¹ Sobre esta sequência, veja-se COTARELO Y MORI (1911, pp. II-III) e ARELLANO (2012, p. 62). Para um conhecimento mais aprofundado acerca dos géneros e subgéneros do teatro breve em voga nos séculos XVI-XVII, sugiro “Quiñones de Benavente y el teatro breve”, da autoria de Abraham Madroñal Durán (in HUERTA CALVO, 2003, pp. 1038-1051), a introdução à *Antología del teatro breve español del siglo XVII* (HUERTA CALVO, 1999, pp. 9-77), o capítulo 3 de *El teatro breve en la Edad de Oro*, também deste último autor (2001, pp. 49-83), bem como o primeiro capítulo de *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII* (FERNÁNDEZ OBLANCA, 1992).

⁹¹² Em “El entremés en la época de Felipe II...”, Abraham Madroñal aborda esta questão da dependência/independência do entremez, fornecendo também alguns esclarecimentos terminológicos fundamentais a propósito de *entremés* e de *farsa* (MADROÑAL, 1998).

⁹¹³ A atestar essa marca surgem-nos as várias denominações sinónimas durante o século XVI: “[...] lo que hoy denominaríamos *entremés* se podía llamar a lo largo del XVI con diferentes nombres: auto, momo, farsa, entremedio, entretenimento o *actio intercalaris*” (*ibidem*, p. 140).

⁹¹⁴ OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, pp. 62-63.

Contudo, a utilização de um vocábulo como *intercalação* comporta alguns riscos, não só porque confere à *comedia* um peso hegemónico dentro da celebração teatral do século XVII, mas também porque tende a ofuscar a análise de eventuais relações que as formas breves, por serem entendidas instrumental e subsidiariamente, possam estabelecer entre si ou com outras mais extensas. Agustín de la Granja chamou a atenção para este problema, reportando-se à definição proposta por Covarrubias, no seu *Tesoro de la lengua española o castellana* (1611):

Sabido es (aunque no siempre se repara en ello) que el “entremés”, considerado ya como obra representable, no tuvo la misma denominación, ni gozó de iguales características, ni ejerció la misma función inamovible que —aferrada a Covarrubias— ha querido imponer la crítica más empecinada. Efectivamente el entremés puede explicarse como “una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia”, pero bastaría echar un poco la mirada hacia atrás, hacia el Brocense [Francisco Sánchez de las Brozas, humanista e gramático español, 1523-1600], para comprobar que la definición varía sustancialmente. Para el citado humanista estas piezas no se intercalaban “entre un acto y otro de la comedia”, sino que irrumpían precisamente en medio de la acción. Y aún puede aumentar nuestra perplejidad cuando, al dirigir nuestros pasos hacia el siglo XVII, tropezamos —fuera por completo de la *comedia* y al margen de sus tres jornadas— con aquellos otros “entremeses” que fortalecieron y consolidaron sin duda el éxito de muchos *autos sacramentales*.⁹¹⁵

Certo é que, como bem afirmou Díez Borque, “el espectáculo que se le ofrecía al espectador del siglo XVII, en los corrales de comedias, era un bloque compacto en el cual la comedia era sólo uno de los componentes, bien que privilegiado”.⁹¹⁶ Dir-se-á, com Huerta Calvo, que a unidade da dramaturgia barroca não é um género em concreto, mas a soma de todos eles. Os entremezes — e outro tanto se poderá afirmar da *mojiganga*, da *loa* ou da *jácara* — “no eran mero relleno y pasatiempo”, como “lo prueba el hecho de que los espectadores los aguardasen con verdadera impaciencia, como complemento insustituible de la comedia.”⁹¹⁷

Feitos estes esclarecimentos, convém referir que, no início do século XVII, uma eventual representação de *Retablo* equivaleria, em princípio, a um exercício de sequenciação, dado que a peça surgiria intercalada no conjunto da festa teatral, sem que

⁹¹⁵ GRANJA, 1988, p. 140.

⁹¹⁶ DÍEZ BORQUE, 1975, p. 17.

⁹¹⁷ HUERTA CALVO, 1999, p. 12.

tal lhe conferisse uma condição de subsidiariedade. Seria, por conseguinte, na *distancia* ficcionada de uma jornada a outra⁹¹⁸ que a pequena trupe de Chanfalla emergiria, afastando o *horror vacui* que Díez Borque e Orozco Díaz identificaram. Não devemos perder de vista que, a este sentido interjacente, deve juntar-se outro, interno à peça, que decorre do facto de o *Retablo* estar balizado pela referência a duas representações. A primeira, que Chanfalla apelida justamente de *embuste*, encontra-se no início do entremez: “**CHANFALLA** — No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del *Llovista*.”⁹¹⁹ A segunda é uma repetição do próprio *retablo*, que Chanfalla e Chirinos contam “mostrar al pueblo”, no dia seguinte.

Esta relação encadeada entre os dois embustes (O *Llovista* e o *Retablo*) permite-nos deduzir que Chanfalla e Chirinos vinham ampliando, a cada nova representação, o seu capital ilusório. Desse ponto de vista, o teatro de *maravillas* seria, mais do que uma burla situada em determinado espaço e tempo, a continuação de uma fraude antiga, continuamente aperfeiçoada e edificada sobre os preconceitos da assistência. Se atentarmos na destreza que os dois exibem quando manipulam o público, rapidamente constatamos que o repositório de embustes por eles preparados é considerável, permitindo-lhes assim depurar a eficácia da burla a cada representação. O final da peça vem atestar tanto a credulidade dos rústicos como a natureza atávica da fraude, que, depreendemos, vai repetir-se até à perpetuação. O espetáculo programado para o dia seguinte será, pois, o segundo de uma longa série que repete os mecanismos anteriormente ensaiados no *Llovista*. De resto, são os próprios titereiros que atestam a

⁹¹⁸ Em *Arte nuevo*, Lope de Vega recorda os tempos em que se representavam, não um, mas três entremezes: “Y era que entonces en las tres distancias / se hacían tres pequeños entremeses / (y ahora apenas uno), y luego un baile [...]” (VEGA CARPIO, 2012a, p. 143, vv. 222-224). Em *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Juan Manuel Rozas procura precisar o sentido que o vocábulo *distancias* adquire neste contexto: “Lope nos explica que el método preferido por él es el de lograr, por medio de los entremeses madurativos, que el tiempo pase psicológicamente en la cabeza del espectador, mientras ve un entremés o un baile (en el siglo XVII), o se charla, o toma un café, o se fuma un cigarrillo (en nuestros días). De ahí el llamar expresivamente al entreacto, como era normal en la época, *distancia*. Si al final de un acto un marido, que se cree deshonrado, siente los primeros impulsos de venganza, y al principio del siguiente está seguro de su deshonra —sea ésta real o no—, al espectador le parece que esos quince minutos han madurado el problema, transformando minutos en meses” (ROZAS, 1976, p. 94).

⁹¹⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 973.

eficácia da fraude, ao declararem que “la virtud del retablo se queda en su punto”, sendo, por essa razão, os únicos a quem cabe “cantar el triunfo desta batalla”⁹²⁰.

Pelos motivos invocados, depreende-se que *Retablo de las maravillas* não se ajusta inteiramente ao modelo tradicional do denominado *teatro dentro do teatro*, contrariando, em certa medida, o arquétipo apresentado na figura 4, sobretudo no que toca ao coeficiente de consciência/inconsciência evidenciado pelos espetadores internos. Inicialmente, estes parecem cientes do seu estatuto, mas, assim que o desfile de *figuras* tem início, o que resta dessa percepção rapidamente se desvanece, mostrando-nos que aqueles são afinal atores de uma farsa meticulosamente desenhada. É certo que os apartes do governador constituem lampejos de lucidez e de capacidade autoperceptiva, mas, entendida como um todo, a assistência segue uma trajetória comum: a da alienação progressiva. No final do entremez, dada a deserção dos titereiros e o adentramento ficcional que se observa por parte dos *villanos*, a plateia surge despojada. O espetáculo ganha, então, contornos incomuns: destituído de público e de bonecreiros, passa a ser protagonizado por títeres humanos que se empenham em repelir a realidade.

Neste entremez, a intrapeça não refluí para a ficção enquadrante, ao contrário do que ocorre em *The Spanish Tragedy*; nem configura uma salvação espiritual, como a que acontece em *Lo fingido verdadero*; nem sequer uma descoberta inesperada e feliz, como a que observamos em *L'illusion comique*. Diferentemente destas peças, os beneficiários da revelação somos nós, os espetadores extracénicos, e, perversamente, os titereiros, que obtêm evidentes vantagens financeiras por via do medo e da credulidade da assistência.

Retablo é uma obra feita de inversões: a masculinidade é de tema em *a*, tal como a feminilidade é declinada em *o*;⁹²¹ os *que nada veem* não se cansam de alardear *maravillas*, ao mesmo tempo que denunciam a *cegueira* dos que efetivamente veem; os *autores* trazem “poca balumba”, mas logram preencher todo o vácuo cénico; as *figuras* são intangíveis, mas quase todos os espetadores asseveram vê-las. Talvez a mais significativa dessas inversões resida no facto de o verdadeiro espetáculo decorrer na plateia, convertendo o espaço cénico em plateia e, correlativamente, os bonecreiros em espetadores.

⁹²⁰ *Ibidem*, p. 987.

⁹²¹ Maurice Molho parece levar demasiado longe a sua leitura, de jaez psicanalítico, acerca deste tópico (cf. MOLHO, 1976, pp. 199-200).

Quando afirmamos que esta peça é um exemplo de teatro dentro do teatro e de autorreferencialidade, na verdade não estamos a dar conta dos sucessivos níveis em que a ficção surge desdobrada. Façamos, portanto, uma revisão sumária dos mesmos:

(a) Nas primeiras décadas do século XVII, o entremez era uma peça geralmente destinada à festa teatral barroca, adquirindo, na tensão intertextual e na contiguidade que mantinha com outros géneros dramáticos, o seu verdadeiro significado. Para nós, que lemos *Retablo de las maravillas* ou assistimos à sua representação isolada, o quadro ficcional mais abrangente começa a ser esboçado com a chegada de uma companhia itinerante a certa localidade estremenha, mas, no contexto dos *corrales*, a grande moldura era a própria festa dramática.

(b) Devemos ter presente que o patamar enquadrante, constituído pela ação do próprio entremez, surge posicionado entre o embuste do *Llovista* e uma nova representação (do *retablo*) agendada para o dia seguinte.

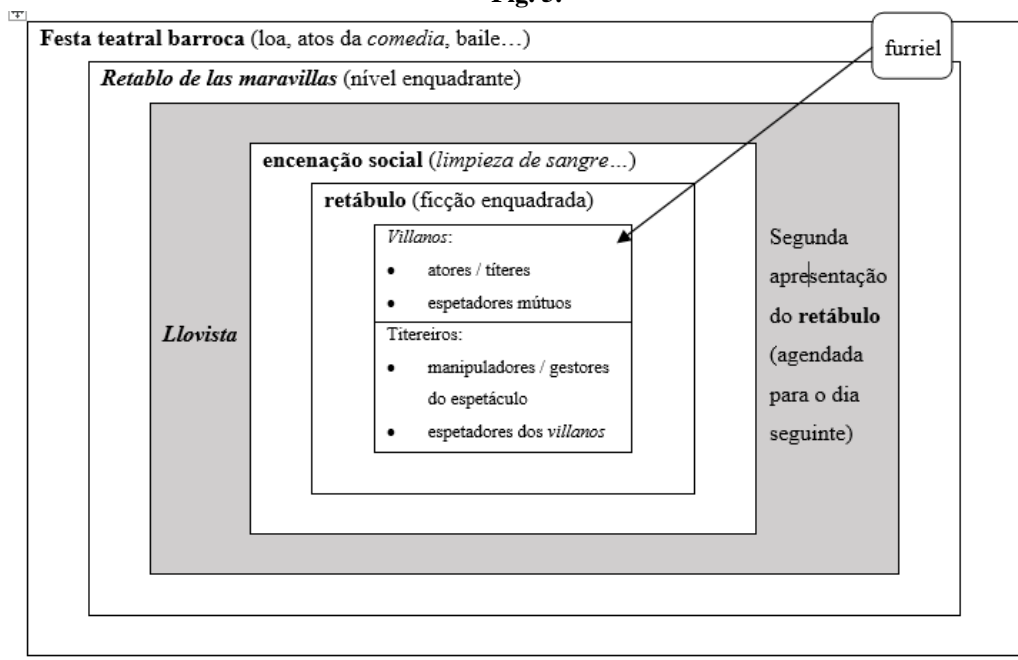
(c) Quando chega ao povoado, a companhia encontra uma ingente carga ilusória, tendo em conta que as práticas sociais da população são reguladas por princípios como a *limpieza de sangre* e a “negra honrilla”. Essa mesma encenação leva os *villanos* a discriminarem hipocritamente — como se percebe ao longo do espetáculo — os *cristianos nuevos* (a “raza de confeso”) e os bastardos. É, portanto, nesse espaço social, fortemente teatralizado, que os autores vão apresentar o *retablo*.

(d) Assim que Chanfalla enceta a função, os *villanos* revelam que estão ali quer para aprofundarem a encenação que promovem no quotidiano, patenteando o seu estatuto de *cristianos viejos* e de filhos legítimos, quer para se vigiarem mutuamente, lançando um olhar inquisidor sobre os restantes elementos da plateia.

(e) Os *autores*, além de gerirem a ficção interna, são os verdadeiros espetadores da representação protagonizada pelos aldeãos. Ao irromper em cena, o furriel vem expor, ainda que de forma involuntária, o vazio em que está sustentada a ilusão dramática, mas a sua presença abala igualmente os alicerces da mentira social.

Estes esclarecimentos poderão ajudar a compreender que, nesta peça, o engaste dramático é muito mais complexo do que uma primeira leitura possa sugerir, já que o *retablo* é a mais profunda camada de um conjunto formado por sucessivas interposições:

Fig. 5.



Termos como *aparência*, *farsa* ou *representação* ajustam-se tanto às torpes convicções dos rústicos como à ação dos titereiros, mostrando-nos que a burla social e a ilusão dramática são fenómenos contíguos. Não por acaso, os habitantes da aldeia exibem grande destreza em transitar da hipocrisia diária — fundada na honra ou em requisitos rúnicos e filioparentais — para a falsidade teatral. É, portanto, através de uma farsa (engenhosamente preparada pelos titereiros) que Cervantes expõe e ridiculariza outra impostura (protagonizada pelos rústicos). Nessa medida, o retábulo é um instrumento de dupla revelação, permitindo denunciar tanto a dissimulação coletiva como o *efectismo* do teatro coetâneo, promovido por dramaturgos e encenadores que, valendo-se do poder ilusório da arte dramática, veiculavam embustes estéticos. É bastante provável que os leitores desta peça (ou potenciais espetadores dos *corrales*) não tivessem muita dificuldade em interpretar o *Retablo* como sátira aos disparates propostos pela *comedia nueva*. Mas a interpelação cervantina é suficientemente ampla e ambígua para nos levar em direções distintas, aplicando-se tanto às fórmulas dramáticas em voga como à conceção genealógica e segregadora que dominava vários setores da sociedade espanhola. Asensio explicou, de forma exemplar, essa abertura semântica que se desprende da peça:

Cervantes deja al lector en el cruce de dos posibilidades: o interpretar la pieza como una parábola de la credulidad humana capaz de dar corporeidad a lo que se propone, o como una

insinuación oblicua de que la cacareada “limpieza” no pasa de vacía ficción a la que el pudor social atribuye la solidez de lo verdadero. El entremés deja abiertos los dos caminos.⁹²²

5.3. *Mise en abyme*

Do ponto de vista estrutural ou temático, a peça engastada pode replicar a enquadrante, produzindo uma duplicação usualmente denominada como *mise en abyme*⁹²³. Não encontramos, no contexto do teatro breve de Cervantes, qualquer exemplo que possa configurar um desdobramento dramático desse tipo. Existem, no entanto, dois entremezes (*Vizcaíno fingido* e *Viejo celoso*) em que o decalque da ação se processa por via simbólica, através de objetos que de algum modo são representativos do enredo.

No primeiro destes dois entremezes, Solórzano decide enganar Cristina, uma *buscona*, valendo-se da ajuda de Quiñones. Os moldes e o escopo da burla são anunciados logo na introdução da peça, ficando justificados aos olhos da assistência. Entretanto, o jovem aristocrata visita Cristina e pede-lhe que dê guarida ao filho de um amigo seu, “vizcaíno, muy galán”, que está de passagem para Salamanca, onde tenciona fazer os seus estudos. No entanto, prossegue Solórzano, o rapaz “es un poco burro, y tiene algo de mentecapto”, ao que se junta o gosto desmedido pelo vinho. Além disso, “da todo cuanto tiene a quien se lo pide y a quien no se lo pide” e “es muy amigo de damas”. Como recompensa pelos gastos da ceia, a que acrescem “diez escudos [...] para ciertas cosillas”, Solórzano oferecerá a Cristina uma “cadena [...] que pesa ciento

⁹²² ASENSIO, 1971, p. 109.

⁹²³ Lucien Dällenbach considera que a *mise en abyme* (ou *mise en abîme*, expressão cunhada por André Gide) corresponde a “una estructura de la que puede proponerse la siguiente definición: *es [...] todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene* [itálico do autor]” (DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 16). Por vezes, a peça interna, em vez de replicar sinonimicamente a englobante, relaciona-se com esta por antinomia ou inversão. Patrice Pavis dá conta dessa diversidade de procedimentos que podem vincular as duas peças, ao declarar que “é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela. [...] O reflexo da obra externa no enclave interior pode ser uma imagem idêntica, invertida, multiplicada ou aproximativa” (PAVIS, 2008, p. 245). Sobre as relações entre a peça enquadrante e a enquadrada no teatro de Cervantes (em particular nas *comedias*), veja-se o excelente artigo de Jean Canavaggio, intitulado “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, incluído em *Cervantes: entre vida y creación* (CANAVAGGIO, 2000, pp. 147-163).

y veinte escudos de oro”.⁹²⁴ Em seguida, um ourives, vizinho de Cristina, surge em cena no preciso momento em que esta se prepara para ir visitá-lo, a fim de confirmar o valor da corrente de ouro. Solórzano regressa, fazendo-se acompanhar por Quiñones, no papel de *vizcaíno*. Durante a breve visita às duas amigas, a sintaxe acidentada e o comportamento excêntrico do suposto estudante conferem maior força à burla. Após uma curta ausência, o *meneur de jeu* reaparece em casa da *ninfa*, sob pretexto de que o rapaz deve voltar para junto do seu pai, que “queda a punto de espirar, y le manda que al momento se parta, si quiere hallarle vivo.”⁹²⁵ Face a esta alteração súbita dos acontecimentos, Solórzano pretende, a troco dos dez escudos que recebeu, resgatar a *cadena*. Todavia, quando Cristina lha devolve, o jovem cortesão declara que se trata de uma peça de *alquimia*, o que determina a entrada do *alguacil*. Tudo se resolve pela entrega da suposta *cadena* falsa ao *vizcaíno*, além do pagamento de uma quantia a Solórzano e ao representante judicial. No final, Quiñones ressurgue e revela que tudo não passou de uma encenação, cumprindo-se assim o que ficou estipulado no início da peça. O entremez termina com um *romance* que sintetiza o escarmento da burla ideada por Solórzano: “La mujer más avisada, / o sabe poco, o no nada.”⁹²⁶

Em *Vizcaíno fingido*, detetamos um conjunto de enganos que unem as personagens numa longa *cadena* de falsidades, indiciadas desde logo pelo título.⁹²⁷ Observemos apenas as principais:

- (a) Solórzano declara a Quiñones que pretende enganar Cristina, “a pesar de la taimería” desta.
- (b) Este cúmplice será exímio no seu papel de *vizcaíno*, sem o qual o embuste não poderia ser consumado.
- (c) Cristina disponibiliza-se a extorquir o dinheiro ao suposto estudante, participando ativamente na burla. Os problemas com a justiça e a

⁹²⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 957. Mais adiante, o *platero* dirá “que pesa ciento y cincuenta escudos de oro de a veinte y dos quilates”. Perante o *alguacil*, Solórzano afirma que a mesma *cadena* “pesaba ciento y cincuenta ducados de oro de veinte y dos quilates” (*ibidem*, pp. 960 e 968).

⁹²⁵ *Ibidem*, p. 966.

⁹²⁶ *Ibidem*, p. 970.

⁹²⁷ Canavaggio referiu-se a essa cadeia ludibriosa nos termos seguintes: “[...] les péripéties de *El vizcaíno fingido* ou de *La cueva de Salamanca* dévoilent-elles un système de relations interpersonnelles uniquement fondé sur la feinte” (CANAVAGGIO, 1977, p. 428).

desconfiança que antevê por parte do *alguacil* só vêm confirmar o seu caráter ludibrioso.

- (d) Brígida, de quem Cristina dirá que “es otra yo misma”⁹²⁸, não se coibirá de exteriorizar a sua inveja e de traçar um retrato depreciativo da sua amiga.
- (e) A mesma Brígida procura ostentar um estatuto que não detém, fazendo-se passar por “mujer principal”, de quem “cuatro señoras de título pudieran ser [...] criadas”.
- (f) O pedido que o *platero* faz a Cristina, para que no dia seguinte leve a sua esposa à *comedia*, e a seguinte convivência da *buscona*, ao disponibilizar a sua “casa y cuanto hay en ella”, põem em evidência o caráter adúltero daquele.
- (g) A principal vítima deste catálogo de enganos será Cristina, que é um claro exemplo da *burladora burlada*.

Como se depreende desta brevíssima sùmula, um dos instrumentos fundamentais do engano são as duas correntes introduzidas em casa de Cristina. No início da peça, Solórzano expõe a Quiñones (e ao público) o artifício de que se servirá para ludibriar a *ninfa*: “**SOLÓRZANO** — Éstas son las bolsas, y, a lo que parecen, son bien parecidas; y las cadenas que van dentro, ni más ni menos.”⁹²⁹ Tais correntes constituem precisamente a metáfora da *falsidade encadeada* que doravante será desfiada — “eslabón por eslabón” — ante os nossos olhos. A sua forma circular e enleada traduz, na verdade, a condição das personagens, que são simultaneamente autoras e vítimas de um engano.

Também o espetador externo é convocado a seguir o percurso da verdade e da aparência, mas o processo é dificultado pelo facto de não conseguirmos determinar em que momento se opera a troca das correntes⁹³⁰, acabando a verdadeira por desaparecer

⁹²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 956.

⁹²⁹ *Ibidem*, p. 953.

⁹³⁰ Se o encenador seguir à risca as didascálias, fica por determinar o momento em que se deu a troca das correntes. Terá sido perpetrada por Solórzano, durante uma das visitas à *ninfa*? Cristina terá recebido a corrente de *alquimia* na sequência de um falso parecer do *platero*, que, forçando a coincidência, irrompeu em casa da *buscona* no exato momento em que esta se preparava para ir ao seu encontro? Falta, provavelmente, uma didascália (explícita ou implícita) que indique o momento preciso em que o engano é consumado. Também é possível que estejamos perante um lapso cervantino, como

inexplicavelmente ante o nosso olhar. De forma intencional ou não, Cervantes testa o espetador mais precatado, da mesma maneira que Solórzano põe à prova a astuciosa Cristina, recorrendo a uma engenhosa *encenação*. O auditório externo vê-se assim projetado em cena, embora a personagem que o representa não seja desta vez um néscio, mas alguém que, pelo contrário, confia demasiado na sua competência crítica e na sua capacidade em destrinçar os limites da realidade e da ilusão. Ora, o entremez desmente este princípio da autoconfiança, porquanto Cristina, “a pesar de la taimería”, não consegue distinguir a joia verdadeira da contrafeita. De modo similar, o espetador que se tem por avisado é o primeiro a ser ludibriado, já que Solórzano, ao contrário do poderíamos prever, consegue cumprir integralmente o seu plano, enganando-nos também a nós. A burla é, portanto, de dupla ordem, sendo destinada tanto à audiência interna (em particular a Cristina) como à externa:

El público avezado a las convenciones del género esperaría sin falta que el chasqueador resultase chasqueado, que se volviesen las tornas y el petardo le estallase entre las manos. Pero la sorpresa de la pieza consiste en que no hay sorpresa y el proyecto se cumple punto por punto.⁹³¹

O espetador, “cómplice de los burladores, ha de seguir con regocijo irónico los sobresaltos de las dos cortesanas”⁹³², mas, com não menos entusiasmo, aguarda o momento em que os farsantes se converterão em vítimas do seu próprio plano, seguindo “las convenciones del género”. Ora, tal nunca chega a acontecer.

Ao apresentar-nos duas *cadena*s, uma verdadeira e outra contrafeita, Cervantes utiliza um procedimento análogo ao que observamos em *Electra*, de Sófocles⁹³³, quando assistimos à vingança que a protagonista e Orestes dirigem contra Clitemnestra, mãe de ambos, e o seu amante Egisto. Para que o plano seja concretizado, é primeiramente enviada uma missiva que anuncia à rainha a morte do seu filho, ocorrida no decurso de uma corrida de quadrigas. De acordo com a mensagem, o jovem fora cremado e as suas cinzas teriam sido depositadas numa urna de bronze que é transportada ao palácio pelo próprio Orestes, cuja identidade não é reconhecida pelos seus familiares. Deste modo,

muitos outros disseminados pela sua obra — os 120 escudos de Solórzano que se transformam em 150 constituem um bom exemplo —, mas não podemos afirmá-lo com certeza.

⁹³¹ ASENSIO, 1970, p. 28.

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ Recordo que Eurípides escreveu uma tragédia homónima.

Sófocles introduziu uma metáfora (do vazio e da aparência) dentro da própria ilusão dramática. Com inteira pertinência, Mark Ringer declarou, a propósito desta tragédia de Sófocles, que a urna funciona como “symbol of ‘nothingness inside of nothingness,’ the prop that imitates a prop in the play-within-the-play.”⁹³⁴ Charles Segal apresenta conclusões que concorrem no mesmo sentido, ao considerar que a urna transportada por Orestes tem por referente a própria obra em que está enquadrada:

In its close associations with speech and action, falsehood and truth, the urn also functions as a symbol of the deception of the theatrical situation *per se*. In this respect it is [...] metatragic, a symbol of tragedy calling attention to its own medium as a literary fiction and as a set of conventions of language, action, music, and dance. The urn embodies the paradoxical status of truth in a dramatic fiction. It is a work of art and elaborate artifice [...] which gathers around itself the power of language to deceive or to establish truth. It functions, then, as a symbol of the play itself, a work whose falsehood (fiction) embodies truth.⁹³⁵

Tanto na peça de Sófocles como na de Cervantes, o objeto introduzido em cena desempenha uma função especular face ao próprio entrecho que o acomoda, configurando uma *mise en abyme* de tipo simbólico ou metonímico. A *cadena* falsa é portadora de um valor semântico duplo, remetendo tanto para o enredo da peça, enquanto sucessão de ações fraudulentas, como para a vocação ilusória da arte teatral. Ao observar a joia contrafeita, o espetador está perante uma projeção da complexa cadeia que, escorada no fingimento e no engano, aglutina os acontecimentos desde o início até ao desfecho da peça, sob uma forma circular e fechada; mas também, pelo contraste que se estabelece com a verdadeira, perante uma representação simbólica da própria arte teatral, que colhe a sua inspiração na verdade e na vida, pervertendo-a literariamente. Neste último sentido, a *cadena* será, tal como a urna de *Electra*, “the phenomenon of metaphor itself. It serves as a metaphor of metaphor.”⁹³⁶

A inserção de um objeto que delata ou mimetiza o valor ilusório da peça, acentuando a vocação autorreferencial desta, configura, até certo ponto, uma situação equivalente ao denominado *teatro dentro do teatro*. Por constituir um desdobramento ilusório que emerge no seio da trama, a presença de uma *cadena de alquimia* cria uma

⁹³⁴ RINGER, 1998, p. 188.

⁹³⁵ SEGAL, 1986, p. 128.

⁹³⁶ RINGER, *op. cit.*, p. 189.

sensação de profundidade, de aparência dentro da aparência. Mas existe uma diferença fundamental entre ambos os processos: se o drama intercalado replica a dinâmica ou a ação da peça enquadrante, o objeto relaciona-se com esta apenas por via simbólica.

Este processo surge em *Viejo celoso*, um entremez cujo entreccho é claramente tributário da *novella* italiana, ostentando flagrantes semelhanças com *Celoso extremeño*. Quando o ciumento e idoso⁹³⁷ Cañizares regressa a casa, cuja porta se esquecerá de trancar⁹³⁸, torna-se vítima de um embuste que decorre ante os seus próprios olhos. Lorenza, coadjuvada por Cristina e pela astúcia da vizinha Hortigosa⁹³⁹, recebe a visita de um jovem amante cujos atrativos descreve em voz alta, a partir do quarto onde consuma o enlace amoroso, enganando o marido com a verdade. O idoso interpreta aquelas palavras como mero ato provocatório, mas acaba por entrar na divisão onde o par se encontra recolhido. É então que a Lorenza lhe arremessa uma bacia de água que o cega por instantes, permitindo assim que o *galán* se escape da alcova. Após a chegada de um *alguacil* e de alguns músicos, o dono da casa, embora contrariado, pedirá desculpas a Hortigosa, criando um clima falsamente harmonioso, em que não faltará, como é usual, um baile.

Quando Hortigosa visita Lorenza pela segunda vez, fá-lo sob o falso pretexto de vender um tapete de couro adornado (*guadamecí*) porque — alega — tem um filho preso, pretendendo, a troco da soma que vier a angariar, resgatá-lo da prisão. Mau grado a repulsa que Cañizares nutre pelas vizinhas, a idosa consegue introduzir-se em sua casa e ludibriá-lo, exibindo as figuras do tapete: “*Entra HORTIGOSA y trai un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo,*

⁹³⁷ Na curta cena em que dialoga com o compadre, Cañizares dá conta da diferença etária que existe entre si e a sua esposa. Não obstante esse facto, as idades mencionadas não têm de ser interpretadas à letra, uma vez que o seu uso pode ser meramente aforístico: “**CAÑIZARES** — [...] el setentón que se casa con quince, o carece de entendimiento, o tiene gana de visitar el otro mundo lo más presto que le sea posible” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1007).

⁹³⁸ A clausura em que Lorenza vive é em tudo semelhante à que Carrizales impõe à esposa, em *Celoso extremeño*: “**DOÑA LORENZA** — No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que, a trueco de que no hiciera esto, y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes” (*ibidem*, pp. 1005-1006).

⁹³⁹ Huerta Calvo tem inteira razão ao observar a “filiación claramente celestinesca” desta personagem (HUERTA CALVO, 1997, p. 18).

Rugero y Gradaso; y Rodamonte venga pintado como arrebozado.”⁹⁴⁰ À semelhança de outras situações, o estratagema é elementar, dependendo de quatro fatores fundamentais: a ingenuidade da vítima, a destreza do *tracista*, a eficácia cénica do *adereço* e a ação concertada dos burladores. Não por acaso, a idosa solicita a Lorenza que a ajude a exibir o tapete, procurando orientar a *atriz* no desempenho do seu papel, mas também implicá-la⁹⁴¹ no embuste: “**HORTIGOSA** — [...] Tenga vuesa merced desa punta, señora mía, y descojámosle, porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras; alce más, señora mía, y mire cómo es bueno de caída, y las pinturas de los cuadros parece que están vivas.”⁹⁴² Nesta intervenção, tudo é ironicamente verdadeiro, tudo soa a ludíbrio explícito, arremessado aos olhos da vítima.⁹⁴³ Até as “pinturas de los cuadros parece que están vivas.” E uma está, de facto.

Das quatro figuras gravadas, destaca-se claramente a de Rodamonte, não por ser de maior dimensão, mas por vir “como arrebozado”, isto é, encoberto na sua capa, provavelmente como o *galán*. Lorenza encontra-se agora numa posição privilegiada que lhe permite observar tanto o *espetador* enganado como o *ator* incógnito e invasivo que se introduz nos *bastidores* de uma casa súbita e dramaticamente reconfigurada através daquele tapete. Esta divisão espacial traduz, na verdade, a cisão que o casamento operou na vida de Lorenza, privando-a da completude feminina que ela busca agora alcançar:

DOÑA LORENZA — Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mi todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?⁹⁴⁴

⁹⁴⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1011. Recorde-se que os quatro nomes referidos designam cavaleiros pertencentes a *Orlando furioso*, o extenso poema de Ludovico Ariosto, que, a par de *Orlando enamorado* (de Boiardo) gozava então de enorme popularidade em Espanha.

⁹⁴¹ Em certo momento, Cristina sente-se um tanto desorientada face ao plano e à ação de Hortigosa: “[**DOÑA**] **LORENZA** — Mas, que nunca él [marido] acá viniese, ni ella tampoco; porque él me enfada, y ella me tiene confusa” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1009).

⁹⁴² *Ibidem*, p. 1011.

⁹⁴³ Note-se, nesta oração, a ambiguidade trocista produzida pela colocação do advérbio: “[...] porque no vea el señor Cañizares que hay engaño [...]”.

⁹⁴⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1003.

O próprio Cañizares confidencia ao compadre que a impotência sexual constitui um sério obstáculo à felicidade matrimonial:

COMPADRE — Compadre, error fue, pero no muy grande; porque, según el dicho del Apóstol, mejor es casarse que abrasarse.

CAÑIZARES — ¡Qué no había que abrasar en mí, señor compadre, que con la menor llamarada quedara hecho ceniza! Compañía quise, compañía busqué, compañía hallé, pero Dios lo remedie, por quien Él es.

[...]

COMPADRE — [...] pero si la señora doña Lorenza no sale de casa, ni nadie entra en la suya, ¿de qué vive descontento mi compadre?

CAÑIZARES — De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto.

COMPADRE — Y con razón se puede tener ese temer, porque las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio.

CAÑIZARES — La mía los goza doblados.

COMPADRE — Ahí está el daño, señor [com]padre.⁹⁴⁵

Quando Hortigosa e Lorenza exibem o tapete, a cena passa a desenrolar-se de forma tautológica, sendo apoiada por um complexo mediático cujas linguagens se espelham reciprocamente. Na verdade, esta curta passagem formaliza uma intrincada situação de tipo metateatral, tendo em conta que, ao mesmo tempo que assistimos à discreta entrada do *galán*, observamos uma duplicação deste no *guadamecí*⁹⁴⁶ e, em simultâneo, ouvimos a declaração, com duplo referente, proferida por Cañizares: “**CAÑIZARES** — ¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa?”⁹⁴⁷

A *cadena* falsa de *Vizcaíno fingido* e o *guadamecí* em que está representado Rodamonte são funcionalmente similares, unindo-os o facto de possuírem um forte

⁹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 1008-1009. *Doblados*: repare-se no equívoco gerado por este vocábulo, que é utilizado por Cañizares como sinónimo de *duplicados*. Na fala seguinte, verificamos que o compadre faz uma interpretação que se inscreve no âmbito sexual, pelo que aí deve ser entendido como *descaídos* ou *curvos*, numa clara alusão à impotência sexual de Cañizares.

⁹⁴⁶ Na verdade, Rodamonte funciona como projeção das duas figuras masculinas, remetendo tanto para o velho ciumento (cego) como para o jovem *arrebozado*.

⁹⁴⁷ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1011.

valor simbólico; espelharem o entrecho, à maneira de uma *mise en abyme*; serem parte fundamental na construção e consumação da *burla*; pertencerem ao *metteur-en-scène*, que os insere na intriga.

5.4. Partição do espaço cénico (sustentada por uma divisão entre observadores e observados)

A divisão do espaço dramático⁹⁴⁸ tem motivações de dupla ordem, que podem ser resumidas nos termos seguintes: é inerente ao carácter convencional ou protocolar dos acontecimentos (uma representação teatral ou uma audiência no tribunal); resulta de um embuste cuja vítima se encontra, em princípio, entre os observadores. Ao primeiro caso pertencem *Juez de los divorcios* e *Elección de los alcaldes de Daganzo*⁹⁴⁹; no segundo, incluem-se *Cueva de Salamanca* e *Viejo celoso*.

Nas duas primeiras peças mencionadas, uma zona do espaço dramático é reservada aos *mirantes*, a quem cabe não só interrogar e ouvir as alegações dos pleiteantes ou pretensores, mas também emitir uma sentença ou eleger o melhor candidato. Por seu turno, os *mirados* (demandantes ou candidatos) expõem os seus pontos de vista, asseguram a sua própria defesa, respondem a solicitações dos observadores e defendem-se de considerações que consideram infundadas ou injustas. Esta delimitação, característica dos tribunais, é análoga à que, desde a Grécia antiga, está instituída nos teatros (e outros espaços de representação), cuja configuração é bipartida, sendo reservada uma zona aos observadores (espetadores) e outra aos observados (atores). Tal cisão, sendo prévia ao conflito ou ditada pela sua progressão, gera normalmente uma sensação de “seeing double”, posto que replica estruturalmente a sala em que o espetador externo se encontra.

Em *Juez de los divorcios*, a demarcação espacial é inerente ao exercício da justiça, precedendo a própria ação. A didascália inicial, que não se detém em descrições cenográficas, pressupõe que o leitor esteja familiarizado com as convenções inerentes a

⁹⁴⁸ Aurelio González tem produzido vários artigos sobre a organização do espaço dramático nos entremeses cervantinos, cabendo destacar os seguintes: “Construcción del espacio dramático en el entremés de *La cueva de Salamanca* de Cervantes” (2000), “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes” (2015) e “Espacios entremesiles cervantinos” (2003).

⁹⁴⁹ Neste grupo, inclui-se também *Retablo de las maravillas*, mas, tendo em conta o seu carácter idiossincrático (designadamente quanto à relação entre *mirantes* e *mirados*), esta peça mereceu uma abordagem diferenciada que não será aqui retomada (cf. secção 5.2. — Teatro dentro do teatro).

um tribunal, centrando-se sobretudo nas personagens: “Sale *EL JUEZ*, y otros dos con él, que son *ESCRIBANO* y *PROCURADOR*, y siéntase en una silla; salen *EL VEJETE* Y *MARIANA*, su mujer.”⁹⁵⁰ Talvez por se tratar de um facto óbvio, o dramaturgo não esclarece que os dois grupos se posicionam frente a frente, deixando para o primeiro par de pleiteantes uma referência a essa disposição. Importa notar, por outro lado, que os demandantes entram em segundo lugar, o que os assemelha a uma pequena companhia que vem representar diante de uma plateia de magistrados, previamente dispostos nos seus lugares. Assim que os *espetadores* se sentam, a *audiencia* — observe-se o valor simultaneamente jurídico e teatral deste vocábulo — tem início:

MARIANA — Aun bien que está ya el señor juez de los divorcios sentado en la silla de su audiencia. [...]

VEJETE — Por amor de Dios, Mariana, que no almonedees tanto tu negocio: habla paso, por la pasión que Dios pasó; mira que tienes atronada a toda la vecindad con tus gritos; y, pues tienes delante al señor juez, con menos voces le puedes informar de tu justicia.⁹⁵¹

O *espetáculo* proporcionado pelos pares que surgem em cena pode, portanto, ser fruído de dois modos distintos pelos *espetadores*: como proveito financeiro, por via de causas inúteis e de pendências indefinidamente prolongadas em tribunal; ou como forma de divertimento dramático, que proporciona momentos de distração:

JUEZ — [...] pluguiese a Dios que todos los presentes se apaciguasen como ellos [aquellos dos casados tan desavenidos].

PROCURADOR — Desa manera, moriríamos de hambre los escribanos y procuradores desta audiencia; que no, no, sino todo el mundo ponga demandas de divorcios; que, al cabo, al cabo, los más se quedan como se estaban, y nosotros habemos gozado del fruto de sus pendencias y necesidades.⁹⁵²

A fratura cénica inscrita em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, ao contrário do caso anterior, não é inerente ao *décor*; parte da necessidade de agilizar o processo eleitoral e de lhe conferir maior eficiência, sendo, por esse motivo, posterior ao início da

⁹⁵⁰ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 883. Recordo que, neste contexto, o verbo *salir* se referia habitualmente à entrada em cena (e não à saída).

⁹⁵¹ *Ibidem*, pp. 883-884. *No almonedees... negocio*: ‘não apregoes aos gritos (como se estivesses numa *almoneda*)’.

⁹⁵² *Ibidem*, p. 895.

ação. Não obedecendo a imposições legais ou ao rigor protocolar que observamos em *Juez de los divorcios*, nasce de um pacto que visa conferir-lhe um certo cunho formal, ainda que o comportamento e a linguagem das personagens o desdiguem sistematicamente. O mecanismo adotado revelar-se-á absolutamente desadequado, não porque esteja enfermo de alguma disfunção intrínseca, mas porque é artificialmente transposto para aquele contexto, mostrando que nenhum dos presentes (*mirantes* e *mirados*) está capacitado para lidar com ele.

Embora o espaço escolhido para a eleição não seja identificado inicialmente, é-nos dito mais adiante que as personagens estão “en concejo”, ou seja, numa sessão que, pela sua natureza oficial, decorreria provavelmente num espaço público, ocupado pelos quatro elementos que constituem o júri: “*Salen EL BACHILLER PESUÑA; PEDRO ESTORNUDO, escribano; PANDURO, regidor, y ALONSO ALGARROBA, regidor.*”⁹⁵³ As informações omissas nesta didascália (a primeira do texto) são supridas, ainda que de forma parcial, pelo *regidor*, quando pede às restantes personagens que se acomodem nos lugares disponíveis: “**PANDURO** — Rellánense; que todo saldrá a cuajo, / si es que lo quiere el cielo benditísimo.”⁹⁵⁴

Apresentados os pretenses, passa-se à votação, mas os jurados não chegam a um consenso quanto aos candidatos que devem ocupar o cargo. É então que Algarroba faz uma sugestão:

ALGARROBA — Yo daré un buen remedio, y es aquéste:
hagan entrar los cuatro pretendientes,
y el señor bachiller Pesuña puede
examinarlos, pues del arte sabe,
y, conforme a su ciencia, así veremos
quién podrá ser nombrado para el cargo.⁹⁵⁵

É o exame, entendido como mecanismo escrutinador, que determinará uma demarcação no espaço, separando observadores e observados. Porém, esses limites são pouco claros, não permitindo apurar se, à semelhança de *Juez de los divorcios*, cada

⁹⁵³ *Ibidem*, p. 917.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, vv. 1-2. *Rellánense*: ‘sentem-se com comodidade’; *a cuajo*: expressão do *sayagués* que significa ‘a gosto’, ‘bem’.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 922, vv. 92-97.

grupo ocupa uma área distinta da sala. Mas, mesmo admitindo que essa seria a ideia do dramaturgo, devemos notar que a disposição de *mirantes* e *mirados* é imprecisa, não sendo certo que se posicionem frente a frente. Tal facto não invalida, contudo, a partição do espaço dramático, na sequência da aclamada proposta de Algarroba:

ALGARROBA — Humillos, Rana, Berrocal, Jarrete,
los cuatro pretendores, se han entrado;

Entran estos cuatro labradores.

ya los tienes presentes.

BACHILLER — Bien venidos
sean vuestras mercedes.

BERROCAL — Bien hallados
vuestras mercedes sean.

PANDURO — Acomódense,
que asientos sobran.

HUMILLO — ¡Siéntome, y me siento!

JARRETE — Todos nos sentaremos, Dios loado.⁹⁵⁶

O exame permitirá atestar, mais do que as aptidões e projetos pessoais dos candidatos, a notória impreparação dos dois grupos, sublinhando tanto o carácter grotesco e obsessivo⁹⁵⁷ dos “cuatro ingenios” como a ausência de qualquer sentido judicioso por parte dos *mirantes*. Face ao vácuo crítico e à incapacidade decisora destes, a responsabilidade arbitral é claramente transferida para o espetador externo, que se vê instado a ser juiz de juizes e avaliador de avaliadores. A deformação ideológica destas personagens e o entendimento deturpado que têm da vida pública está bem patente, de resto, na distorção vocabular que percorre toda a peça:

PANDURO — Aviso es que podrá servir de arbitrio
para su Jamestad; que, como en Corte
hay potra-médicos, haya potra-alcaldes.

ALGARROBA — *Prota*, señor Panduro; que no *potra*.

PANDURO — Como vos no hay friscal en todo el mundo.

ALGARROBA — ¡*Fiscal*, pese a mis males!

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 923, vv. 123-128.

⁹⁵⁷ Tal como em *Retablo de las maravillas*, a *limpieza de sangre* é um dos argumentos utilizados.

ESCRIBANO — ¡Por Dios santo,
que es Algarroba impertinente!⁹⁵⁸

Nas peças pertencentes ao segundo grupo, *Cueva de Salamanca* e *Viejo celoso*, a divisão espacial entre *mirantes* e *mirados* serve a elaboração e a consumação do embuste, não decorrendo de uma necessidade formal ou protocolar. Por essa razão, o ambiente privilegiado é o doméstico, cujo desdobramento em subespaços, à maneira de bastidores, facilita a *encenação* e a *representação* da burla.

Na primeira destas duas peças, essa divisão ocorre na zona central da casa (presumivelmente uma sala), que comunica com dois espaços adjacentes, o *pajar* e a *carbonera*, onde os visitantes se encerram quando Pancrácio retorna a casa. É Carraolano que, na qualidade de *metteur-en-scène*, define o local do *espetáculo* e os *bastidores*: “**ESTUDIANTE** — ¿No se contentará vuesa merced con que le saque aquí dos demonios en figuras humanas [...]? Digo que saldrán en figura del sacristán de la parroquia, y en la de un barbero su amigo.”⁹⁵⁹ No entanto, falta ainda dividir a sala em duas zonas e indicar a área destinada aos observadores, bastando, neste caso, solicitar-lhes que se afastem da entrada da *carbonera*: “**ESTUDIANTE** — [...] apártense, y verán maravillas.”⁹⁶⁰ Esta cisão diluir-se-á pouco depois, quando Leonarda pede aos diabos que se aproximem com a *canasta*, enovelando dessa maneira a ilusão e a realidade. Tal fusão só é possível devido à credulidade de Pancrácio, que deseja a todo o custo ver o que não existe, ignorando aquilo que é evidente para todos. Cerceado na sua capacidade crítica, o marido de Leonarda é uma personagem predisposta a ser ludibriada, ainda que o embuste resulte de uma encenação rudimentar. Os embusteiros (repartidos como *atores* e *espetadores*) não se coíbem, portanto, de anular a demarcação interna e de celebrar a consumação da burla, combinando assim os dois níveis ficcionais.

Em *Viejo celoso*, a partição do espaço doméstico proporcionará igualmente a separação entre o *público* e o *elenco*. Todavia, os *atores* (Lorenza e o *galán*) estão

⁹⁵⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 922, vv. 99-105. *Arbitrio*: ‘solução’, ‘conselho’; *jamestad*: ‘majestade’; *protá*: o afã de corrigir Panduro não impede Algarroba de dizer alguns disparates, pois os médicos a que se refere eram na verdade os *protomédicos*, que formavam um tribunal destinado a examinar os candidatos à profissão.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, p. 998.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, p. 999.

encerrados numa alcova, pelo que, ao contrário das restantes peças mencionadas, a *assistência* é privada visualmente do *espetáculo*. A divisão dos dois grupos, embora inscrita desde início no plano de Hortigosa, só se efetiva numa fase adiantada da intriga, quando o visitante se introduz no aposento de Lorenza. A discussão que esta acabou de ter com o marido e a cumplicidade da *fregona* legitimarão a fase final do plano:

CRISTINA — Señora tía, éntrese allí dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado.

DOÑA LORENZA — Así lo haré, sobrina; y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehúse.

Éntrase DOÑA LORENZA.

CRISTINA — Tío, ¿no ve cómo ha cerrado de golpe? Y creo que va a buscar una tranca para asegurar la puerta.⁹⁶¹

A delimitação dos dois espaços é agora apoiada, não pelo tapete de Hortigosa, mas pela porta do quarto, que se encontra encerrada. A inaptidão evidenciada por Cañizares (em desvelar o que está por detrás do *guadamecí* e em destrancar a alcova) é representativa da sua incapacidade sexual, por oposição ao vigor do jovem que, subtraindo-se a todos os olhares, tem um comportamento intrusivo, o que equivale a dizer *penetrante*. Lorenza reportará o que se passa no seu aposento, tendo Cristina como interlocutora direta e os espetadores externos como destinatários indiretos. Todavia, a esposa de Cañizares não se limita a descrever o que observa, uma vez que ela própria desempenha um papel fundamental nessa ação interna:

[DOÑA LORENZA] — ¿Cristinica? ¿Cristinica?

CRISTINA — ¿Qué quiere, tía?

DOÑA LORENZA — ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares.

CRISTINA — ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?⁹⁶²

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 1013. *Tranca*: no contexto em que se inscreve, este vocábulo adquire um sentido vincadamente erótico.

⁹⁶² *Ibidem*, p. 1014.

A sobrinha de Lorenza pronunciará várias vezes a frase “¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!”, como se repetisse um inebriante refrão que acompanha a atitude lasciva da tia, ao mesmo tempo que incita fingidamente Cañizares a admoestá-la. Aproveitando a ambiguidade que se gera entre *burlas* e *veras*, o diálogo ganha nuances semânticas que visam acentuar tanto o caráter lúbrico da cena interior como a derrisão a que é votado o marido:

CAÑIZARES — ¿Bobear, Lorenza? ¡Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas!

DOÑA LORENZA — Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores.

CRISTINA — ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Y dígame, tía, ¿está ahí también mi frailecito?

DOÑA LORENZA — No, sobrina; pero otra vez vendrá si quiere Hortigosa, la vecina.

CAÑIZARES — Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

DOÑA LORENZA — También me tiemblan a mí por amor de la vecina.

CRISTINA — ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!⁹⁶³

Inicialmente convencido de que as manifestações de volúpia não passavam de um jogo provocatório, Cañizares vê crescer em si uma indomável curiosidade, sentindo-se compelido a destruir todas as barreiras que o impeçam de ver o *espetáculo*:

DOÑA LORENZA — Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado.

CRISTINA — ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Despedácela, tío.

CAÑIZARES — No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la encubre.⁹⁶⁴

Furibundo, o marido enganado não se apercebe que os seus brados e os da sua esposa vão atrair uma nova *assistência* que, tal como ele, ameaça derrubar a porta, exigindo ver o que se passa no interior:

DOÑA LORENZA — ¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! [...]

CRISTINA — Tía, no dé tantas voces, que se juntará la vecindad.

⁹⁶³ *Ibidem.*

⁹⁶⁴ *Ibidem.*

De dentro.

JUSTICIA — ¡Abran esas puertas! Abran luego; si no, echarélas en el suelo.

DOÑA LORENZA — Abre, Cristinica, y sepa todo el mundo mi inocencia y la maldad deste viejo.

CAÑIZARES — ¡Vive Dios, que creí que te burlabas! ¡Lorenza, calla!

Entran el ALGUACIL y los MÚSICOS, y el BAILARÍN y HORTIGOSA.

ALGUACIL — ¿Qué es esto? ¿Qué pendencia es ésta? ¿Quién daba aquí voces?

CAÑIZARES — Señor, no es nada; pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan.

MÚSICOS — ¡Por Dios, que estábamos mis compañeros y yo, que somos músicos, aquí pared y medio, en un desposorio, y a las voces hemos acudido, con no pequeño sobresalto, pensando que era otra cosa. [*sic*]⁹⁶⁵

Importa relevar que esta intrusão replica, sob diversos pontos de vista, a tentativa, feita por Cañizares, de entrar na alcova onde se encontra o *galán*, cabendo destacar as afinidades seguintes: as personagens, divididas em dois grupos, ocupam espaços distintos (a voz de Lorenza faz-se ouvir no exterior da alcova e, do mesmo modo, a discussão com Pancrácio atrai os vizinhos); a comunicação entre as duas zonas processa-se, em ambos os casos, através de uma porta que se encontra trancada; as personagens que se encontram no espaço interno produzem um grande ruído, que causa curiosidade e anseio em quem o escuta; movida pela curiosidade, uma figura masculina, a que se junta(m) outra(s), pretende forçar a entrada, ameaçando derrubar a barreira que a impede de indagar o que se passa no espaço interno; uma personagem que integra o grupo invasor é cúmplice no embuste (Cristina e Hortigosa); a porta é aberta *in extremis*; a explicação fornecida, quanto ao que se passa no interior, sugere uma relativa normalidade, estando desfasada das expectativas criadas pelo *espetáculo* verbal; as personagens que forçam a entrada dão-se por satisfeitas com a justificação apresentada.

Nos cinco entremezes mencionados, a fratura operada no espaço cénico (imaneante ou induzida) proporciona diversas situações com contornos metadramáticos. Porém, não é difícil que essa linha demarcadora seja transgredida, tanto por *mirantes* como por *mirados*, conduzindo à fusão de níveis ficcionais distintos. O caso mais emblemático é, sem dúvida, o de *Retablo de las maravillas*, mas este procedimento não

⁹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 1015-1016.

é estranho às restantes peças: Em *Juez de los divorcios*, o magistrado é convidado a participar na “gran fiesta” do par reconciliado, abdicando da sua posição de *espetador*; em *Elección*, os examinadores e os candidatos reúnem-se para assistir à dança das ciganas e mantear o sacristão; em *Cueva de Salamanca*, *atores* e *público* juntam-se em torno de uma “canasta [...] llena de mil regalos y de cosas de comer”⁹⁶⁶; em *Viejo celoso*, Cañizares transpõe o limiar da alcova, sendo trapaceado com a verdade, simbolizada pela água que lhe é atirada à face.

5.5. Interferência (visual ou sonora) por parte de um espetador em relação a outro(s)

Uma perturbação desta ordem pode ocorrer durante uma encenação encaixada (o *retablo* apresentado aos aldeãos), uma exibição com carácter performativo (as canções e danças em *Elección de los alcaldes de Daganzo*) ou uma burla orquestrada por um *tracista* (a de *Cueva de Salamanca*). Nestas três peças, encontramos a figura do *espetador interventivo*, que, em certos casos, pode criar perturbações significativas ao nível da receção.⁹⁶⁷

Além de formarem uma plateia, os rústicos de *Retablo de las maravillas* são atores sociais, pelo que o desejo de, por um lado, sublinharem a sua filiação impoluta e, por outro, de vigiarem os restantes assistentes — certificando-se assim de que estes são capazes de observar as *figuras* — gera numerosos comentários ao longo do espetáculo.

As duas primeiras espetadoras que comparecem no espaço destinado à assistência são Juana Castrada e Teresa Repolla, que tentarão tornar evidente, de forma recíproca, a sua pertença à linhagem dos *crístianos viejos*:

Salen JUANA CASTRADA y TERESA REPOLLA, labradoras: la una como desposada, que es la CASTRADA.

CASTRADA — Aquí te puedes sentar, Teresa Repolla amiga, que tendremos el retablo enfrente; y, pues sabes las condiciones que han de tener los miradores del retablo, no te descuides, que sería una gran desgracia.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 991.

⁹⁶⁷ Recordo o caso extremo de Don Quijote, que, no capítulo XXVI da segunda parte, depois de interromper por diversas o espetáculo de *maese* Pedro, desfere “cuchilladas, mandobles, tajos y reverses como llovidos” sobre o *retablo*, acabando por destruí-lo.

TERESA — Ya sabes, Juana Castrada, que soy tu prima, y no digo más. ¡Tan cierto tuviera yo el cielo como tengo cierto ver todo aquello que el retablo mostrare! ¡Por el siglo de mi madre, que me sacase los mismos ojos de mi cara si alguna desgracia me aconteciese! ¡Bonita soy yo para eso!

CASTRADA — Sosiégate, prima; que toda la gente viene.⁹⁶⁸

A ironia e a suspicácia que ressumam das palavras de Castrada cumprem uma dupla função: visam, por um lado, aferir a reação da prima, mas, por outro, afastar de si eventuais suspeitas. Mais tarde, a propósito da água do rio Jordão, a filha de Juan Castrado voltará a repetir o mesmo procedimento, exibindo ainda a sua condição de filha legítima e descendente orgulhosa de uma família não conversa: “**CASTRADA** — ¿Oyes, amiga? Descubre el rostro, pues ves lo que te importa. ¡Oh, qué licor tan sabroso! [...]”⁹⁶⁹ O espetador mais interventivo será, todavia, o alcaide. Desejoso de se adentrar na ilusão, Benito Repollo não se coibirá de fazer diversos comentários, exteriorizando a sua reação face às aparições. O seu fanatismo exibicionista tenderá, por essa razão, a repelir todos os elementos que, não quadrando com a magia do *retablo*, possam resgatá-lo da alienação. Assim se explica a aversão que nutre pelo músico, através de observações depreciativas que rapidamente degeneram em ameaças e culminam no *aporreo* final; mas também a oposição ao furriel, a quem acusa de pertencer ao grupo dos *confesos* e bastardo. O alcaide comenta também a bagagem transportada por Chanfalla, fazendo notar o desajuste que se verifica entre as maravilhas prometidas e a escassez de recursos cénicos transportados: “**BENITO** — Poca balumba trae este autor para tan gran retablo”.⁹⁷⁰ A propósito de Sansão, que inicia o desfile de *figuras*, será ele o primeiro a manifestar-se, exibindo algum desagrado e receio simulados: “**BENITO** — ¡Téngase, cuerpo de tal, conmigo! ¡Bueno sería que, en lugar de habernos venido a holgar, quedásemos aquí hechos plasta! ¡Téngase, señor Sansón, pesia a mis males, que se lo ruegan buenos!”⁹⁷¹ Ao proferir este lamento, pretende, obviamente, patentear a sua capacidade de observar o invisível e, assim, antecipar-se aos restantes espetadores, alardeando a sua legitimidade e a sua condição de *cristiano viejo*. O mesmo Benito tomará a dianteira quando sai o “toro que mató al ganapán en

⁹⁶⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 979-980.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 983.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 981.

⁹⁷¹ *Ibidem*.

Salamanca”, mas desta vez lança mão de uma nova estratégia, ao fazer uma breve (mas elucidativa) descrição do animal: “**BENITO** — El diablo lleva en el cuerpo el torillo; sus partes tiene de hosco y de bragado; si no me tiendo, me lleva de vuelo.”⁹⁷²

Geradas no verbo dos titereiros, as assombrações apenas ganham corporeidade na mente dos espetadores, que procuram reagir sensorialmente à sua *presença*. A percepção tátil é decerto a maior prova que um espetador pode invocar para asseverar a sua pureza genética, mas, do ponto de vista metadramático, é também relevante porque configura o momento em que a assistência e a ficção se *tocam*, aglutinando-se. Não se trata apenas de *ver*, mas de contactar palpavelmente com a ilusão, como acontece com Teresa Repolla, que tem um rato agarrado ao joelho; ou com Benito, que manifesta incontido regozijo ao verificar que os roedores, não logrando penetrar nos seus calções, apenas poderão percorrer-lhe as pernas:

REPOLLA — Yo sí soy la desdichada, porque se me entran sin reparo ninguno; un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo, pues en la tierra me falta!

BENITO — Aun bien que tengo gregüescos: que no hay ratón que se me entre, por pequeño que sea.⁹⁷³

À exceção do governador, os restantes espetadores, desejosos de ostentarem o que *observam* e de se vigiarem reciprocamente, adotam um comportamento semelhante ao do alcaide, não hesitando em descrever as suas emoções. Embora frequentes, as apreciações e pequenos diálogos entabulados pelos rústicos não são tidos como interruptivos ou limitadores do processo comunicativo, uma vez que o verdadeiro espetáculo consiste na enunciação do invisível. Mais do que lícito, o uso reiterado da palavra torna-se um recurso fundamental à patenteação de uma herança genética. Nesta peça, *ver* está longe de ser um ato silencioso, transformando-se em exibição verbal que serve tanto para certificar a pertença genealógica dos espetadores (ao estrito grupo dos que, cumulativamente, são *cristianos viejos* e filhos legítimos) como para legitimar a denúncia e a perseguição (aos conversos e bastardos).

Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, os comentários formulados por alguns elementos da assistência prejudicam a fruição cabal do espetáculo proporcionado pelos ciganos. O *bachiller* terá de advertir duas vezes os circunstantes porque, sendo

⁹⁷² *Ibidem*, p. 982.

⁹⁷³ *Ibidem*. *Gregüescos*: calções que chegam aos joelhos.

mayordomo, pretende certificar-se que o grupo poderá “[...] servir para la fiesta / del Corpus [...]”. Alguns espetadores, além de ruidosos, entregam-se a diálogos em que campeia o absurdo, como acontece nesta troca de impressões, que obrigará à intervenção ríspida por parte do *bachiller*: “**HUMILLOS** — Ellas y ellos son únicos y ralos. / **ALGARROBA** — Algo tienen de espesos. **BACHILLER** — Ea, *sufficit*.”⁹⁷⁴

Tais observações vêm pôr a nu a simplicidade e a ausência de sentido crítico por parte dos espetadores, tendo em conta que estes se mostram incapazes de detetar as dissonâncias do *romance*, designadamente quando são dados como “Sansones para las letras, / y para las fuerzas Bártulos”⁹⁷⁵. Esta reação ingénuo repetir-se-á após a entoação do estribilho, já abordado, que os identifica ironicamente com *robles*, obrigando o *bachiller* a reiterar o seu pedido de silêncio: “**JARRETE** — ¡Brava trova, por Dios! **HUMILLOS** — Y muy sentida. / **BERROCAL** — Éstas se han de imprimir, para que quede / memoria de nosotros en los siglos / de los siglos. Amén. **BACHILLER** — Callen, si pueden.”⁹⁷⁶ Berrocal, provavelmente desagradado com o tom imperativo destas palavras, não tardará em devolvê-las: “**BACHILLER** — El estribillo en parte me desplace; / pero, con todo, es bueno. **BERROCAL** — Ea, calleemos.”⁹⁷⁷ Até à interrupção provocada pelo *sotasacristán*, far-se-ão ouvir novos comentários, invariavelmente elogiosos, no espaço da assistência: “**PANDURO** — Estos músicos hacen pepitoria/ de su cantar. / **HUMILLOS** — Son diablos los gitanos.”⁹⁷⁸ Em *Elección de los alcaldes de Daganzo*, ver equivale a apreciar o que não se compreende, importunando, se necessário, os restantes elementos da plateia.

Em *Cueva de Salamanca*, após o regresso imprevisto de Pancrácio, o estudante simula conjurar dois demónios, pretendendo, a coberto da credulidade daquele, solucionar um problema aparentemente irresolúvel. A improvisada encenação começa com uma fórmula mágica que se revela ineficaz, obrigando o estudante a deslocar-se ao interior da *carbonera*, onde se ocultam o sacristão e o barbeiro. Cúmplices da situação, Leonarda e Cristina vão trocando burlescas impressões com Pancrácio, que aguarda a

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 929, vv. 271-272. *Ralos*: Humillos pretendia dizer *raros*, pelo que Algarroba contrapõe, em tom jocoso, o termo *esposos*.

⁹⁷⁵ *Ibidem*, vv. 268-269.

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 930, vv. 283-286.

⁹⁷⁷ *Ibidem*, vv. 301-302.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 930-931, vv. 306-307. *Pepitoria*: espécie de guisado onde se misturam diversos condimentos. Neste contexto, o vocábulo adquire um valor semelhante ao observado em *Rufián viudo*.

saída dos demónios com elevadas expetativas. Nesta peça, *ver* significa adotar uma atitude crédula, facilitadora do ludíbrico:

PANCRACIO — Yo digo que si éste [estudiante] sale con lo que ha dicho, que será la cosa más nueva y más rara que se haya visto en el mundo.

LEONARDA — Sí saldrá, ¿quién lo duda? ¿Pues, habíamos de engañar?

CRISTINA — Ruido anda allá dentro; yo apostaré que los saca; pero vee aquí do vuelve con los demonios y el apatusco de la canasta.

[*Salen el estudiante, el sacristán, y el barbero.*]

LEONARDA — ¡Jesús! ¡Qué parecidos son los de la carga al sacristán Reponce y al barbero de la plazuela!

CRISTINA — Mira, señora, que donde hay demonios no se ha de decir Jesús.⁹⁷⁹

No teatro breve de Cervantes, a figura do espetador destaca-se por ter uma postura interventiva, geralmente porque deseja exteriorizar as suas expetativas e emoções quanto à atuação. Todavia, essa atitude não representa necessariamente um posicionamento crítico face ao que observa. Nas três peças apresentadas, os espetadores que fazem observações no decurso da representação surgem como figuras acríicas, cativas do preconceito e da credulidade, sendo, por essa razão, facilmente manipuláveis. Não é de estranhar, portanto, que em certos casos, o próprio burlado ajude a celebrar a farsa de que é vítima: em *Retablo de las maravillas*, os *villanos* são propulsores do espetáculo que os votará à derrição; os *regidores* de Daganzo enaltecem a letra da canção que expõe as suas incompetências; Pancraccio é comensal no jantar que celebra o comportamento adúltero da sua esposa. Nestes três casos, constata-se ainda o desejo irreprimível de *ver* ou de *ouvir*, mas essa é apenas uma forma de autoengano porque contemplar o invisível ou o oculto implica ignorar a realidade: “**PANCRACIO** — [...] quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que dellos cuentan; y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en *La Cueva de Salamanca*.”⁹⁸⁰

⁹⁷⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1000. *Apatusco*: Cristina refere-se ao conjunto de objetos que compõem e acompanham a *canasta*, que o sacristão e o barbeiro apetrecharam com “cosas fiambres y comederas”, destinadas ao jantar.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 1002.

De algum modo, estas personagens ambicionam entregar-se ao labirinto ficcional que lhes é prometido, expandindo a farsa social ou matrimonial em que vivem. Não por acaso, em *Retablo de las maravillas*, o músico e o furriel, cuja presença é tida como nociva para a ilusão, são vítimas de agressão por parte dos rústicos, que tentam bani-los do dispositivo cénico.⁹⁸¹ Para estes espetadores, o ato de *ver* nunca equivale, por conseguinte, a *divisar*, *destrinçar* ou *interpretar*; mas, pelo contrário, a *embrenhar-se*, *perder-se* ou *cegar-se*. A estes verbos associam-se outros, como *desear*, de tipo volitivo. Ávido de maravilhas, Benito é uma das personagens cujo discurso ilustra bem esta ligação: “**BENITO** — Vamos, autor; que me saltan los pies por ver esas maravillas.”⁹⁸² Também em *Elección*, *ver* e *desear* surgem enovelados: “**BACHILLER** — Entren, y veremos / si nos podrán servir para la fiesta / del Corpus, de quien yo soy mayordomo. / **PANDURO** — Entren mucho en buen hora. / **BERROCAL** — Entren luego. / Por mí, ya los deseo.”⁹⁸³ O processo repete-se em *Cueva de Salamanca*: “**PANCRACIO** — No se cure dellas, amigo, sino haga lo que quisiere, que yo les haré que callen; y ya deseo en todo extremo ver alguna destas cosas que dicen que se aprenden en la Cueva de Salamanca.”⁹⁸⁴

5.6. Prólogos, interpelações dirigidas à assistência, invasão (pelas personagens) do espaço destinado ao público, apartes, monólogos, solilóquios, canções, intervenções do coro, intervalos, epílogos, entre outras formas

O teatro breve de Cervantes é bastante exigente do ponto de vista da receção, designadamente pelas ruturas que, de modo recorrente e sob múltiplas formas, suspendem ou descentram amiúde a progressão da intriga. Desse ponto de vista, poder-se-ia depreender que, por via dos mecanismos irruptivos já observados e de uma certa pulsão desbordante, estas oito peças breves acomodariam um vasto número de interpelações dirigidas à plateia ou de apartes *ad spectatores*. Existem alguns exemplos que ilustram esse tipo de interlocução, mas, como veremos, na maioria dos casos o *tu* não é denunciado abertamente por Cervantes.

⁹⁸¹ O músico é alvo da ira de Benito.

⁹⁸² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, p. 979.

⁹⁸³ *Ibidem*, p. 928, vv. 250-254.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, p. 998.

Cabe recordar que o *entremez* é um género que se distingue pelo seu carácter breve e ágil, pelo que tende a dispensar extensas formas prologais, digressões ou diálogos intercalados (como o que encontramos no início da segunda jornada de *Rufián dichoso*).

Poucas passagens de *Ocho entremeses* podem ser consideradas como não dialogais⁹⁸⁵. Esse facto não deve ser considerado estranho, uma vez que o diálogo é a modalidade discursiva privilegiada para traduzir a tensão que se produz entre as personagens, constituindo, por conseguinte, um instrumento fundamental para a progressão da intriga. Sendo o *entremez* um género caracterizado pela agilidade, o monólogo e o solilóquio poderiam ser percecionados pelos espetadores como um abrandamento do ritmo da ação e, nessa medida, um prolongamento da expressão sentimental que caracterizava a *comedia*.

Embora em número reduzido, é possível, todavia, detetar exemplos destas duas modalidades discursivas ao longo dos *Ocho entremeses*. Antes desse levantamento, é importante que façamos um breve esclarecimento terminológico. As definições de *monólogo* e *solilóquio* apresentadas pelos dicionários e glossários teatrais são geralmente pautadas por uma ambiguidade que, até certo ponto, é compreensível, uma vez que as duas formas registam certas semelhanças funcionais. Pavis considera que o “monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma”, tendendo “a revelar certos traços dialógicos”⁹⁸⁶. Porém, quando o autor intenta clarificar o conceito de *solilóquio*, verificamos que a fronteira entre estas duas noções, embora perceptível, se revela demasiado ténue:

Discurso que uma pessoa ou uma personagem mantém consigo mesma. O *solilóquio*, mais ainda que o *monólogo*, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua

⁹⁸⁵ Veja-se, a este propósito, o capítulo III de *La escena imaginaria* (“Diálogo y expresión dialógica en los entremeses de Cervantes”), onde Jesús Maestro explicita o valor funcional das diferentes modalidades de linguagem dramática (MAESTRO, 2000, pp. 216-255).

⁹⁸⁶ PAVIS, 2008, p. 247. Benveniste reportara-se já a esses traços dialógicos: “Il [monólogo] doit être posé, malgré l’apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le ‘monologue’ est un dialogue intériorisé, formulé en ‘langage intérieur’, entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler; le moi écouteur reste néanmoins présent; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l’énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte” (BENVENISTE, 1974, pp. 85-86).

situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem: daí sua dimensão épica e lírica e sua tendência a tornar-se um trecho escolhido destacável da peça e que tem valor autônomo (*cf.* o solilóquio de Hamlet sobre a existência).⁹⁸⁷

Mais explícita parece ser a definição proposta por Anne Ubersfeld, quanto à distinção entre estas duas modalidades de discurso, apesar da ambiguidade sugerida por expressões como “ausência de locutário”:

O monólogo é uma forma de discurso teatral que supõe a ausência de locutário, do “interlocutor cénico”, sendo o receptor apenas o público. O monólogo é raramente um verdadeiro solilóquio e o dialogismo não lhe é estranho [...]. Falar-se-á de solilóquio quando o discurso solitário parece ser a pura expansão do eu em estado de não possessão ou de fraca possessão de si (angústia, esperança, sonho, embriaguez, loucura) sem destinatário, ou mesmo imaginado.⁹⁸⁸

A proposta de Jesús Maestro é claramente mais desenvolvida e coesa, procurando, do ponto de vista analítico e terminológico, traçar uma fronteira tão rigorosa quanto possível:

El monólogo, a diferencia del soliloquio, es un proceso semiósico de *comunicación* (hablar a: Yo → Tú) por el que un personaje dramático enuncia un discurso sin la intencionalidad de obtener respuesta por parte de sus posibles interlocutores, que ocupan con frecuencia un espacio verbal de audición o silencio, y a quienes puede referirse a través de signos deícticos de segunda persona, pero que en todo caso están presentes físicamente en el contexto en el que se produce la comunicación, determinando de este modo el acto de lenguaje del emisor.⁹⁸⁹

Relativamente ao solilóquio, Maestro propõe a definição seguinte:

El soliloquio dramático es un proceso semiósico de *expresión* (hablar: Yo → lenguaje) por el que un personaje utiliza el lenguaje en ausencia absoluta, física, locutiva y formalmente, de todo posible interlocutor. Todo soliloquio es un ejercicio lingüístico, una práctica comunicativa preparatoria del sujeto, previo a la comunicación social; el soliloquio constituye el primer ensayo comunicativo que el personaje experimenta frente a sí mismo, antes de hacerlo

⁹⁸⁷ PAVIS, pp. 366-367.

⁹⁸⁸ UBERSFELD, 2012, p. 69

⁹⁸⁹ MAESTRO, 2000, p. 216.

frente a la alteridad o comunidad social. El lenguaje del soliloquio encuentra en el sujeto su propia justificación, orientada a perfeccionar las condiciones para una comunicación posterior con otros sujetos.⁹⁹⁰

Parece-me infundado, no entanto, considerar o solilóquio como “una práctica comunicativa preparatoria del sujeto, previo a la comunicación social”, tendo em conta que esta formulação insinua um afastamento premeditado do sujeito e uma ordenação do pensamento decorrente de uma resolução. Ora, o solilóquio resulta muitas vezes de um processo espontâneo que leva o sujeito a posicionar-se diante da sua razão ou do seu espaço emocional.

Demarcar com exatidão estas modalidades é um exercício não desprovido de riscos, tendo em conta que, do ponto de vista morfológico e operante, as duas possuem traços comuns.⁹⁹¹ O mais evidente é o facto de a enunciação passar a realizar-se fora do espaço de alteridade direta, instaurando uma potencial quebra da ilusão dramática. Não obstante esta analogia, que no contexto metadramático se assume como a mais relevante, importa definir critérios que facilitem a sua distinção, não significando que os mesmos devam ser entendidos de forma rígida. Dito de outro modo, a proposta de delimitação abaixo apresentada parte sempre da pragmática comunicativa, não pretendendo, em caso algum, enformá-la.

O monólogo será entendido como o espaço discursivo em que a personagem se resguarda momentaneamente, visando reposicionar-se face a si mesma ou a outro(s) com quem, por motivos de ordem diversa, interrompeu o diálogo direto. Não raro, esta suspensão, em vez de traduzir um corte, implica apenas a transferência da interlocução para a esfera do *eu*, que pode conversar consigo mesmo, dirigir-se ao público ou a outra entidade da qual não espera uma resposta. O monólogo é de algum modo um gesto de distanciamento, embora não corresponda ao desejo absoluto de solidão. O solilóquio, por seu turno, constitui uma evasão que resulta mais do vazio dialógico do que da sua amputação. Se o monólogo representa a reorganização ou a tentativa de recuperação do *eu*, o solilóquio traduz a impossibilidade de a personagem encetar qualquer tipo de interlocução, sendo, nesse sentido, um espaço de isolamento total.

⁹⁹⁰ *Ibidem.*

⁹⁹¹ A propósito da problemática que envolve esta distinção, sugiro um breve (mas esclarecedor) artigo, de Jean-Jacques Delfour, publicado no n.º 28 de *L'annuaire théâtral* (DELFOUR, 2000).

Um desses momentos de alheamento encontra-se em *Rufián viudo*, quando Trampagos recorda a sua prostituta:

TRAMPAGOS — ¡Ah, Periconna, Periconna mía,
y aun de todo el concejo! En fin, llegóse
el tuyo: yo quedé, tú te has partido,
y es lo peor que no imagino adónde,
aunque, según fue el curso de tu vida,
bien se puede creer piadosamente
que estás en parte... Aun no me determino
de señalarte asiento en la otra vida.
Tendréla yo, sin ti, como de muerte.
¡Que no me hallara yo a tu cabecera
cuando diste el espíritu a los aires,
para que le acogiera entre mis labios,
y en mi estómago limpio le envasara!
¡Miseria humana! ¿Quién de ti confía?
Ayer fui Periconna, hoy tierra fría,
como dijo un poeta celebérrimo.⁹⁹²

Através deste discurso lamentoso, Trampagos procura exteriorizar o seu pesar pela morte da companheira. Porém, toda a transcendência e sublimação que o *rufián* pretende imprimir ao retrato desliza prontamente para o domínio derrisório, não apenas porque Periconna estava longe de ser uma nova Beatriz — o próprio rufião desconhece se a defunta estará no céu ou o inferno —, mas também pelo facto de a sua idealização ter como pano de fundo o proveito financeiro. Procurando entregar-se a divagações de recorte poético, Trampagos acaba por se perder na incapacidade de forjar um discurso eloquente ou melancólico. A degeneração lírica que as suas palavras encerram é agravada pelo facto de o dramaturgo, não sem sarcasmo, lhe impor o verso como forma de expressão sentimental, incumbindo-o de tanger uma lira totalmente destemperada.

Em *Guarda cuidadosa*, os breves momentos que medeiam entre a saída acrimoniosa do sacristão e a entrada do *mozo* concedem ao soldado a oportunidade de

⁹⁹² CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 898, vv. 9-24. *Para que... envasara*: existia o hábito de recolher o último alento do moribundo, pois acreditava-se que a alma deste saía pela boca.

se abandonar a pensamentos arrebatados, posicionando-se ante uma locutora imaginária⁹⁹³:

SOLDADO — ¡Oh, mujeres, mujeres, todas, o las más, mudables y antojadizas! ¿Dejas, Cristina, a esta flor, a este jardín de la soldadesca, y acomodaste con el muladar de un sotasacristán, pudiendo acomodarte con un sacristán entero, y aun con un canónigo? Pero yo procuraré que te entre en mal provecho, si puedo, aguando tu gusto, con ojear desta calle y de tu puerta los que imaginare que por alguna vía pueden ser tus amantes; y así vendré a alcanzar nombre de la guarda cuidadosa.⁹⁹⁴

O enlevo retórico que observamos no início desta curta digressão repetir-se-á mais adiante, quando Cristina começa a cantar. É para ela (agora elevada a “platera [...] más limpia que tiene [...] el calendario de las fregonas”) que o soldado dirige o seu discurso, tendo-a como ouvinte fictícia:

SOLDADO — No, sino no seáis guarda, y guarda cuidadosa, y veréis cómo se os entra[n] mosquitos en la cueva donde está el licor de vuestro contento. Pero, ¿qué voz es ésta? Sin duda es la de mi Cristina, que se desenfada cantando, cuando barre o friega.

Suenan dentro platos, como que friegan, y cantan:

Sacristán de mi vida,
tenme por tuya,
y, fiado en mi fe,
canta *aleluya*.

SOLDADO — ¡Oídos que tal oyen! Sin duda e[l] sacristán debe de ser el brinco de su alma. ¡Oh platera, la más limpia que tiene, tuvo o tendrá el calendario de las fregonas! ¿Por qué, así como

⁹⁹³ Jesús Maestro chama-lhe corretamente um “soliloquio dramático de apelación retórica”, já que o soldado — o mesmo se poderá dizer de Trampagos, ao evocar Periconna — “enuncia un discurso sin dirigirse locutivamente a un interlocutor presente. La apelación retórica en el soliloquio dramático añadiría a esta modalidad discursiva la formalización en el enunciado de un destinatario inmanente, es decir, la configuración de un mensaje determinado por la función conativa o apelativa, y la organización del lenguaje desde el punto de vista del índice de segunda persona, cuyo referente será el personaje ausente al que se destina la enunciación dramática” (MAESTRO, 2000, pp. 222-223).

⁹⁹⁴ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 938-939.

limpias esa loza talaveril que traes entre las manos, y la vuelves en bruñida y tersa plata, no limpias esa alma de pensamientos bajos y sotasacristaniles?⁹⁹⁵

O interesse desta passagem reside ainda no facto de ambas as personagens se dirigirem a alocutários ausentes ou que as ignoram, produzindo um efeito encadeado que envolve o próprio público: fora de cena, o sacristão desconhece os versos que lhe são dirigidos por Cristina, que não ouve as palavras do soldado, que por sua vez não se dá conta da presença dos espetadores.

Em *Retablo de las maravillas*, encontramos um falso monólogo quando Chanfalla, fingindo abstrair-se da plateia interna, enceta um conjuro dirigido a uma entidade invisível. Na verdade, o discurso do titereiro destina-se a impressionar os aldeãos, atestando o suposto vínculo entre Montiel⁹⁹⁶ (Chanfalla) e Tontonelo. Trata-se, por conseguinte, de “un monólogo de doble apelación retórica, y no un soliloquio, si se admite la discriminación de ambos términos, ya que Chanfalla habla ante un auditorio que le escucha, y con el que no dialoga funcionalmente”⁹⁹⁷. Até ao momento em que o furriel irrompe em cena, o discurso dos titereiros preservará as características de um monólogo⁹⁹⁸, posto que aqueles fingirão não escutar “las múltiples y variadas exclamaciones, algaradas e inquietudes, de los lugareños que contemplan el retablo”⁹⁹⁹.

Como observámos anteriormente, o monólogo e o solilóquio são modalidades relativamente raras na brevidade entremesil.¹⁰⁰⁰ O aparte, em contrapartida, ostenta características que o compaginam mais facilmente com as propriedades deste género:

⁹⁹⁵ *Ibidem*, p. 944.

⁹⁹⁶ Sobre o significado deste nome, cf. secção 4.4. — Peça dentro da peça.

⁹⁹⁷ MAESTRO, 2000, p. 225.

⁹⁹⁸ Regista-se apenas um breve momento dialógico que antecede a entrada do furriel: “**BENITO** — Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía; pero, si ésta es jodía, ¿cómo vee estas maravillas? **CHANFALLA** — Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde” (CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 985).

⁹⁹⁹ MAESTRO, 2000, p. 226.

¹⁰⁰⁰ Um dos “signos peculiares de nuestros primitivos *entremeses*, son los monólogos largos ó relaciones en que el actor cuenta lo pasado, sus intenciones presentes y lo que piensa hacer en adelante, recurso primitivo, pues quita mucha parte de interés á lo que sigue. Tan al revés de éstos procedieron los entremesistas del siglo XVII, que hasta cuando parece que van á declarar algo de lo que intentan hacer y lo pide la claridad, cortan repentinamente la confidencia alegando que el suceso lo dirá mejor” (COTARELO Y MORI, 1911, p. LXIV). Abraham Madroñal justifica a extensão inicial de tais

El recurso dramático del aparte se presenta como un elemento de ruptura de la ilusión dramática que propicia la comicidad, y su brevedad lo hace apto para ser empleado con más frecuencia que el monólogo en el entremés. Es de tener en cuenta que la temática del teatro breve, que gira en torno a burlas, engaños y estafas, incide en el empleo reiterado de un recurso sin el cual las intenciones y los sentimientos de los personajes permanecerían ocultos para el espectador. [...]

El aparte patentiza, pues, la duplicidad de las figuras y la distorsión existente entre su comportamiento externo y su mundo interior [...] ¹⁰⁰¹

O aparte é um mecanismo discursivo bastante particular, tendo em conta que a sua concretização, embora formalmente monológica, não pode ocorrer fora do diálogo. Sendo de ordem reflexiva e brotando da interioridade, esta modalidade não resulta de uma confrontação prolongada do sujeito com o seu universo emocional, pelo que a autonomia orgânica da mesma, ao contrário do que acontece usualmente com o monólogo ou com o solilóquio, é restrita. ¹⁰⁰² É na brevidade de pensamento e na reatividade que o aparte encontra a sua formulação favorita, sendo direta ou indiretamente dirigido ao público. Esta técnica de representação discursiva possui um valor multifuncional, tendo em conta que, através dela, as personagens podem partilhar resoluções, revelar projetos, emitir juízos valorativos ou utilizá-la como recurso de expansão emotiva imediata. Porém, não é raro que no mesmo aparte coexistam duas ou mais valências, em regime de correlação e de reforço mútuo.

Em *Juez de los divorcios*, encontramos o primeiro aparte de *Ocho entremeses*. A sua formulação serve para nos dar a conhecer a estratégia do soldado, que, na vã tentativa de enganar o juiz, lançará mão da *concordantia oppositorum*:

SOLDADO — [*Aparte.*] Por Dios, que he de ser leño en callar y en sufrir. Quizá con no defenderme ni contradecir a esta mujer, el juez se inclinará a condenarme; y, pensando que me

monólogos através da “relación entre entremés y cuento folklórico” (MADROÑAL, 1998, p. 160). Refira-se, a título complementar, que “un 56% de los pasos de Lope de Rueda se inician mediante un soliloquio que suple los antecedentes de la acción o que muestra el estado emocional del personaje, sus preocupaciones e intereses [...]” (CANET VALLÉS, 2001, pp. 59-60).

¹⁰⁰¹ MARTÍNEZ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 251-252.

¹⁰⁰² Peter Szondi observou, a este propósito, que o aparte “não se distingue essencialmente do enunciado do diálogo; ele não vem de uma camada mais profunda do sujeito” (SZONDI, *op. cit.*, p. 151).

castiga, me sacará de cautiverio, como si por milagro se librase un cautivo de las mazmorras de Tetuán.¹⁰⁰³

Em *Rufián viudo*, as observações de Vademécum são fundamentais tanto para a elaboração do verdadeiro retrato de Pericona como para a revelação da natureza do seu amo. Porém, o único comentário sob a forma de aparte é motivado pelo surgimento de Escarramán, que o criado de Trampagos não hesita em conotar com um soldado desertor, referindo-se à sua aparência e condição de evadido: “**VADEMÉCUM** — Sosiéguese; que no ha de faltar copa, / y aun copas, aunque sean de sombreros. / [Aparte.] A buen seguro que éste es churrullero.”¹⁰⁰⁴

Jesús Maestro faz notar, com pertinência, que “en *La guarda cuidadosa* existe una declaración del soldado que podría ser considerada como aparte, ya que no se dirige explícitamente a ninguno de los personajes, sino más bien al público”¹⁰⁰⁵:

CRISTINA — ¡Ay desdichada de mí! Por el siglo de mi padre, que son los de la pendencia mi sacristán y mi soldado.

SOLDADO — Aun bien que voy a la parte con el sacristán; que también dijo: “mi soldado”.¹⁰⁰⁶

Movida por inveja, Brígida não se coíbe de, perante Solórzano, apontar “cuatro tachas” a Cristina, acrescentando que esta é beneficiada pela “ventura de las feas”. Porém, assim que a amiga regressa a cena, a primeira retoma o seu discurso adulator e hipócrita, próprio de uma mulher *alegre*:

BRÍGIDA — [...] le dije cómo vas muy limpia, muy linda, y muy agraciada; y que toda eras ámbar, almizcle y algalia entre algodones.

CRISTINA — Ya yo sé, amiga, que tienes muy buenas ausencias.

¹⁰⁰³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 888-889.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, vv. 264-266. Sevilla Arroyo e Rey Hazas esclarecem o sentido de *churrullero* no contexto da sua ocorrência em *Pedro de Urdemalas* (p. 800, n. 99): “puede significar [...] ‘charlatán’ y ‘desertor’, aunque aquí parece estar usado con el valor de ‘truhán, pícaro’ [...]. E. Asensio anota el término en *RV [Rufián viudo]* como sigue: ‘Se llamaba soldados *chorilleros* o *churrilleros* o *churrulleros* a los españoles en tierra italiana que estaban para partir a la guerra, pero entetranto [*sic*] [...] cometían picardías: se les daba aquel apodo según una famosa posada napolitana llamada el Cerriglio.’”

¹⁰⁰⁵ MAESTRO, 2000, p. 219, n. 3.

¹⁰⁰⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 947-948. *Voy a... parte*: “sou mencionado”.

BRÍGIDA — [*Aparte*] Mirad quién tiene amartelados; que vale más la suela de mi botín que las arandelas de su cuello; otra vez vuelvo a decir: la ventura de las feas...¹⁰⁰⁷

Esta modalidade ganha a sua plenitude em *Retablo de las maravillas*, onde desempenha uma função contradiscursiva. Paralelo à ditadura do pensamento *villanesco*, o aparte assume aí “en buena medida un discurso heterodoxo, no oficial, que se aleja de la ortodoxia reconocida”¹⁰⁰⁸. Com efeito, a voz dissonante do governador leva-nos a concluir que a convicção evidenciada pelos restantes aldeãos não passa de uma encenação tácita. Sem a mestria exibida por outros espetadores-atores, incapaz de gerar prole, bastardo provável e aspirando a pertencer ao grupo dos poetas — “gente descuidada, crédula y no nada maliciosa” —, o governador é o mais atemorizado dos rústicos, não hesitando, por isso, em imolar a verdade no altar da *negra honrilla*:

CASTRADA — [...] No pienso volver en mí en tres días; ya me vi en sus cuernos, que los tiene agudos como una lesna.

JUAN — No fueras tú mi hija, y no lo vieras.

GOBERNADOR — [*Aparte*] Basta: que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla.

[...]

BENITO — Por las espaldas me ha calado el agua hasta la canal maestra.

CAPACHO — Yo estoy más seco que un esparto.

GOBERNADOR — [*Aparte*] ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?¹⁰⁰⁹

O público que frequentava os *corrales de comedias* distribuía-se por vários setores, em função das suas posses, origem social ou género.¹⁰¹⁰ Em *Viejo celoso*,

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*, p. 963. *Buenas ausencias*: fórmula encomiástica que aqui ganha um tom irónico; *amartelados*: refere-se aos admiradores ou enamorados de Cristina.

¹⁰⁰⁸ MAESTRO, 200, p. 222.

¹⁰⁰⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, pp. 982-983.

¹⁰¹⁰ “En el patio existe la zona libre para los espectadores de pie, [...]. A los dos lados del patio se colocan las gradas, asientos para gente de más categoría social que la plebe de los “mosqueteros” de a pie. [...] Los aposentos eran las localidades más caras y se alquilaban anualmente a los nobles. Algunos aposentos especiales eran los reservados a las autoridades municipales (aposento de la villa), o a los doctos y clérigos (tertulias y desvanes, pequeños aposentos situados en la parte alta debajo del tejado de la casa contigua).

encontramos um trecho que parece envolver os espetadores de um desses setores: “CAÑIZARES — Porque vean vuestas mercedes las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas.” Através da expressão “vuestas mercedes”, o marido de Lorenza parece referir-se às personagens que acabaram de entrar em sua casa. O problema desta interpretação é o facto de não se coadunar com a fala seguinte, quando Lorenza nomeia o seu interlocutor direto: “DOÑA LORENZA — Aunque mi esposo está mal con las vecinas, yo beso a vuestas mercedes las manos, señoras vecinas.” Poder-se-ia crer que estas vizinhas são mulheres acabadas de entrar na sala, juntamente com o *alguacil*; mas se retornarmos à didascália anterior, verificamos que a única personagem feminina presente no grupo é a alcoviteira que engendrou a burla: “*Entran el ALGUACIL y los MÚSICOS, y el BAILARÍN y HORTIGOSA.*”¹⁰¹¹ Por conseguinte, as *vecinas*, a quem Cristina familiarmente se dirige, não parecem ser outras senão as espetadoras que ocupam a *cazuela*: “CRISTINA — Y yo también; mas si mi vecina [Hortigosa] me hubiera traído mi frailecico, yo la tuviera por mejor vecina; y adiós, señoras vecinas.”¹⁰¹²

Outra passagem, não pouco problemática, parece ter no público o seu destinatário direto, pressupondo a abolição da denominada *cuarta pared*. Recordemos primeiramente que a “fúria mosqueteril”, como lhe chamou Suárez de Figueroa, tinha um poder considerável, sendo-lhe permitido assobiar, interromper o espetáculo (para manifestar agrado ou desagrado face ao desempenho dos atores ou à qualidade da *comedia*), fazer exigências ou arremessar legumes para o palco (em sinal de desagrado).¹⁰¹³ Tais intervenções faziam dos *corrales* locais onde a receção dos

Todas estas localidades son para los hombres, excepto los aposentos, a donde pueden acudir las damas nobles. Enfrente del escenario, y a la altura del primer piso, está la cazuela —inexistente en el corral de Almagro—, desde donde asisten a la comedia las mujeres; a veces hay otra cazuela en el segundo nivel (cazuela alta). No sabemos con seguridad la utilización del piso que queda sobre la cazuela principal; es posible que tuviera encima los aposentos del Consejo y de la Villa” (ARELLANO, 2012, pp. 70 e 72).

¹⁰¹¹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 1017

¹⁰¹² *Ibidem*, p. 1017.

¹⁰¹³ No prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes refere, a propósito das peças da primeira fase, “que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas” (*ibidem*, pp. 25-26).

espetáculos podia ser tão vibrante quanto caótica, obrigando a um acompanhamento permanente por parte das autoridades ou de funcionários:

Aunque no todos los estratos sociales organizaban el característico ruido durante las representaciones, del que tanto se quejaban los poetas, quienes más denotaban sus quejas, impaciencias o desencantos eran los mosqueteros —situados de pie, tras las lunetas—, junto con las mujeres. Ellos fueron quienes dictaminaban el éxito o el fracaso de las comedias. Eran los mosqueteros soldados licenciados y sin oficio, intrigantes de la corte, mirones, pícaros, etc.

Ante tales hechos se llegó a colocar una autoridad en sitio privilegiado de los corrales, con el fin de poder controlar los excesos denunciados. En principio eran los propios alcaldes quienes se sentaban en el mismo escenario para dominar la situación. Luego pasaron a los alojeros, y, más tarde, funcionarios públicos intervenían en los teatros ante las situaciones que se producían.¹⁰¹⁴

Verdugos das companhias teatrais, os *mosqueteros* chegaram a instaurar uma autêntica ditadura do *vulgo*, convertendo os atores em “escravos de una cadena interminable de penosas servidumbres.”¹⁰¹⁵ Não seria, portanto, muito fácil aquietar uma turba que, além de ruidosa e heterogênea, se assenhoreava dos *corrales*:

DOCTOR — [...] Dios os libre de la furia mosqueteril, entre quien, si no agrada lo que se representa, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa desde sus bancos o gradas, ni menos bastecida de instrumentos para el estorbo de la comedia, y su regodeo. ¡Ay de aquélla cuyo aplauso nace de carracas, cencerros, ginebras, silbatos, campanillas, capadores, tablillas de San Lázaro, y, sobre todo, de voces y silbos incesables! Todos estos géneros de música infernal resonaron no ha mucho en cierta farsa, llegando la desvergüenza a pedir que saliese a bailar el poeta, a quien llamaban por su nombre.¹⁰¹⁶

Este comportamento indisciplinado levaria a que, nas suas obras (em particular nas loas e entremezes), os dramaturgos incluíssem referências e interpelações diversas aos *mosqueteros* (ou *infantería*), que podiam variar entre o tom jocoso e a

¹⁰¹⁴ OLIVA, TORRES MONREAL, 1994, p. 200. A *luneta* era “el sitio donde se ponían los taburetes, llamado más tarde, por su forma semicircular, la ‘media luna’ o ‘luneta’” (SHERGOLD, 1989, p. 31).

¹⁰¹⁵ GRANJA, 2000, p. 165.

¹⁰¹⁶ SUÁREZ DE FIGUEROA, 1988, vol. I, pp. 217-218.

provocação¹⁰¹⁷. Desse modo, não só a *captatio benevolentiae* seria mais fácil como, pelo envolvimento da audiência, o decurso do espetáculo se antevia menos atribulado.

Também Quiñones de Benavente, na conhecida *Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa*, menciona os vários grupos que compunham a assistência dos *corrales*, pretendendo assim conquistar a sua atenção e indulgência. A particularidade desta loa radica no facto de o dramaturgo, referindo-se aos “mosqueteros”, usar a expressão “infantería” como sinónimo:

Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos que callando
sabéis suplir nuestras faltas,
infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros,
damas que en aquesa jaula
nos dais con pitos y llaves
por la tarde alboreada:
a serviros he venido.¹⁰¹⁸

Em *Vizcaíno fingido*, encontramos um trecho que contém uma eventual referência ao público — ou, no caso vertente, a um setor do auditório —, proporcionada por uma situação de *double entendre*: “**CRISTINA** — Ese mal nos hagan; porque has de saber, hermana, que está en opinión, entre los que siguen la guerra, cuál es mejor, la caballería o la infantería; y hase averiguado que la infantería española lleva la gala a todas las naciones [...]”¹⁰¹⁹ Pelos testemunhos acima apresentados, depreende-se que bastaria uma leve insinuação (um gesto ou um olhar dirigidos à plateia), para que esta fala suscitasse vivas reações, designadamente por parte dos que assistiam ao espetáculo em pé: a *infantería* ou *mosquetería*. Embora não exista qualquer prova cabal de que

¹⁰¹⁷ Agustín de la Granja propõe a explicação seguinte para o termo *mosqueteros*: dispostos nos “espacios indicados, al lado izquierdo y derecho del tablado [...], parecían estar ‘haciendo salva’ (como soldados alineados)” (GRANJA, 2000, pp. 169-170).

¹⁰¹⁸ QUIÑONES DE BENAVENTE, 2001, pp. 325-325.

¹⁰¹⁹ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 955.

Cervantes tivesse tal intenção, devemos notar que o dramaturgo incluiu, por mais de uma vez, referências explícitas a este grupo nas suas *comedias*.¹⁰²⁰

Podemos concluir, em suma, que o diálogo constitui um dos instrumentos privilegiados para a progressão dos entremezes cervantinos, cedendo pouco espaço ao monólogo e ao solilóquio, mais conotados com a maturação própria da *comedia*. Menos raro, o aparte adquire uma função reveladora e contradiscursiva, assumindo particular relevância em *Retablo de las maravillas*.

Uma revisão dos exemplos apresentados permite constatar também que poucas são as passagens que envolvem explicitamente a assistência externa. É certo que algumas expressões parecem destinadas aos *corrales*, onde ganhariam pleno sentido, mas, mesmo essas, são esparsas e apresentam um valor metadramático relativo, dependendo, em larga medida, da interpretação e das escolhas realizadas ao nível da encenação. Esse facto não deve causar estranheza, já que, em *Ocho entremeses*, o espetador é continuamente instado a participar, por outros processos, na construção dramática, devendo posicionar-se criticamente perante os problemas apresentados, reexaminar o seu próprio estatuto e questionar a realidade institucional.

6. Nível real

6.1. *Theatrum mundi*

Estando longe de ser “un género teatral intrascendente”¹⁰²¹, o entremez também não é um espaço propício a reverberações emanadas de um pensamento profundo. Se o mundo é um palco, as personagens parecem mais apostadas em tirar partido das possibilidades cénicas que este lhes oferece, através de embustes de vária ordem, do que meditar sobre esse facto.

¹⁰²⁰ Em *Entretenida*, Ocaña pede à *mosquetería* que se pronuncie sobre o caso que o opõe a Torrente: “OCAÑA — La verdad desta cuestión / quede a la mosquetería” (*ibidem*, p. 743, vv. 2219-2220). Em *Gran Sultana*, encontramos uma menção análoga: “MADRIGAL — [...] ¿Ya es barro, Andrea, / ver al mosqueterón tan boquiabierto, / que trague moscas, y aun avispa trague, sin echarlo de ver, sólo por verme?” (*ibidem*, p. 562, vv. 2919-2922). Também *Pedro de Urdemalas* contém uma referência ao público que ficava de pé: “PEDRO — Ya ven vuesas mercedes que los reyes / aguardan allá dentro, y no es posible / entrar todos a ver la gran comedia / que mi autor representa, que alabardas / y lancineques y frinfrón impiden / la entrada a toda gente mosquetera” (*ibidem*, p. 880, vv. 3160-3165).

¹⁰²¹ ASENSIO, 1970, p. 41.

Como prova desse palco da vaidade e da aparência, temos os “treinta dos años” de Pericona, que na verdade contava já “cincuenta y seis”; os coches aludidos por Brígida, que lhe permitiam simular um estatuto que não detinha; ou a *limpieza de sangre*, sistematicamente patenteada pelos rústicos.

O teatro do mundo é indissociável, em *Retablo de las maravillas*, do mundo do teatro. Na verdade, esses dois universos mostram-se cooperantes e reciprocamente construtivos: é no centro do gigantesco palco social que Chanfalla montará o seu espetáculo; é através deste que os *villanos* exibirão as suas qualidades de atores sociais.

6.2. Interferência da peça enquadrada na ação da enquadrante

Em *Retablo de las maravillas*, a verdade é exposta através da intrapeça, tal como ocorre em *Hamlet*, *The Spanish Tragedy* ou *L'illusion comique*. Todavia, ao contrário destes exemplos, a revelação não beneficia as personagens da peça enquadrante, mas apenas o leitor ou espectador externo. Em vez disso, o dispositivo ficcional de Chanfalla proporcionará aos rústicos a oportunidade de se alienarem progressivamente, aprofundando a ilusão em que já vivem. De algum modo, neste entremez ocorre exatamente o contrário do que observamos nas três peças acima mencionadas, tendo em conta que o furriel, personagem da macropeça, verte realidade na ficção, ao interromper o espetáculo.

6.3. Ruído exterior, lapsus memoriae, falha ou avaria no equipamento, enganos por parte da equipa técnica, etc.

Os entremezes invadidos pela *realidade*¹⁰²² são aqueles que acomodam uma encenação, sob a forma de espetáculo ou apenas de burla, dirigida por um *metteur-en-scène* que faz uso das suas capacidades de improvisação. Esta modalidade metateatral ocorre de modo mais evidente em *Retablo de las maravillas*, mas também em *Cueva de Salamanca* e *Viejo celoso*. Nestes três casos, tais intromissões fazem perigar a elaboração ficcional, deixando antever um desenlace desfavorável aos farsantes.

Na primeira destas peças, é o som estrepitoso da “trompeta o corneta” e o sequente pedido de “alojamiento para treinta hombres de armas” que suspendem a

¹⁰²² Os vocábulos *real* e *realidade* surgem em itálico sempre que, de acordo com a perspetiva do leitor/espetador, se reportem à *verdade* da peça enquadrante.

ilusão produzida pelas *figuras* de Chanfalla. A brusquidão e o sentido categórico da exigência feita pelo furriel lançam alguma desorientação entre os *villanos*, que não sabem como justificar a presença daquele intruso:

Suena una trompeta o corneta dentro del teatro, y entra UN FURRIER de compañías.

FURRIER — ¿Quién es aquí el señor Gobernador?

GOBERNADOR — Yo soy. ¿Qué manda vuestra merced?

FURRIER — Que luego, al punto, mande hacer alojamiento para treinta hombres de armas que llegarán aquí dentro de media hora, y aun antes, que ya suena la trompeta; y adiós.¹⁰²³

A chegada deste oficial, que tinha a seu cargo a distribuição de provisões e o alojamento dos militares, era geralmente indesejada pelos habitantes dos *pueblos*, que estavam obrigados a albergar as tropas em suas casas, o que gerava não poucos conflitos. Assim acontece em *El alcalde de Zalamea*, de Calderón,¹⁰²⁴ quando Don Álvaro Atayde, capitão do exército, desonra a filha de Pedro Crespo, um lavrador rico em cuja casa estava alojado.

Considera Stanislav Zimic que, em *Retablo de las maravillas*, a acrimónia em relação ao furriel deve ser interpretada como uma manifestação hipócrita e interesseira por parte dos próprios aldeãos, que pretendiam evitar a todo o custo a delapidação a que o seu património era sujeito em tais situações. Contrariamente à opinião formulada por Noël Salomon, que declarou os rústicos como “pris à leur propre jeu” e mergulhados numa “véritable hallucination collective”¹⁰²⁵, o autor de *El teatro de Cervantes* defende que a reação dos rústicos é um exercício forjado no calculismo:

[...] los aldeanos querían ver, a toda costa, las “apariciones” del retablo y, al no verlas, recurrieron a la mentira; ahora, en cambio, ven distintamente al furrier —funcionario, por desgracia, muy familiar en su realidad—; a quien, claro está, no quisieran ver por nada en el

¹⁰²³ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 985.

¹⁰²⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, 1990. Esta peça é também conhecida como *El garrote más bien dado*. Stefano Arata justifica este duplo título: “En el volumen la pieza se denomina *El garrote más bien dado*, y con este título aparecerá en dos ediciones posteriores. Sólo en 1683, en la *Séptima parte de comedias* de Calderón preparada por Vera Tassis tras la muerte del dramaturgo, encontramos el título de *El alcalde de Zalamea*, con que a partir de entonces se conocerá la obra hasta nuestros días” (ARATA, 2009, p. 21).

¹⁰²⁵ SALOMON, *op. cit.*, p. 120.

mundo, y así recurren otra vez a la mentira. Esta se les revela, en todos los casos, como el instrumento más conveniente y eficaz para proteger sus propios intereses personales y materiales. Se recalca así el descarado oportunismo con que estos “cristianos viejos” desean eludir sus obligaciones de súbditos, representándolo, además, cínicamente, como acto probatorio de su ortodoxia.¹⁰²⁶

Creio que ambas as leituras são pertinentes. Se, na esteira de Asensio, interpretarmos o *Retablo* como “parábola de la infinita credulidad de los hombres que creen lo que desean creer”¹⁰²⁷, devemos aceitar a leitura de Salomon porque o dispositivo ficcional atribuído a Tontonelo oferece aos espetadores aquilo que eles anseiam ver. Em contrapartida, se perspetivarmos a peça como projeção da sua época, ainda que transfigurada literariamente, encontraremos aí não apenas uma crítica ao *honor e à limpieza de sangre*, mas igualmente — e aqui chegamos à proposta de Zimic — ao “oportunismo con que estos ‘cristianos viejos’ desean eludir sus obligaciones de súbditos”.

Em *Cueva de Salamanca*, é a ausência de verosimilhança que faz perigar a farsa criada pelo estudante. Este, apercebendo-se que Pancraccio é refém da sua própria credulidade e anseia ver as maravilhas “que se aprenden en la Cueva de Salamanca”, força as fronteiras do verismo, expandindo destemidamente o *argumento* até ao domínio do absurdo. Leonarda, em particular, sente-se receosa porque a *encenação* conduzida pelo estudante arrisca colapsar em razão do seu timbre burlesco, denunciando a verdadeira identidade dos *atores* que se escondem por detrás das máscaras:

CRISTINA — [...] Y dígame, hermano, ¿y éstos han de ser diablos bautizados?

ESTUDIANTE — ¡Gentil novedad! ¿Adónde diablos hay diablos bautizados, o para qué se han de bautizar los diablos? Aunque podrá ser que éstos lo fuesen, porque no hay regla sin excepción; y apártense, y verán maravillas.

LEONARDA — [*Aparte*] ¡Ay, sin ventura! ¡Aquí se descose! ¡Aquí salen nuestras maldades a plaza! ¡Aquí soy muerta!

CRISTINA — [*Aparte*] ¡Ánimo, señora, que buen corazón quebranta mala ventura!¹⁰²⁸

¹⁰²⁶ ZIMIC, 1992, pp. 371-372.

¹⁰²⁷ ASENSIO, 1973, p. 190.

¹⁰²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 999.

Quando não é devidamente ensaiada, uma farsa deste jaez tende a expor as suas deficiências e a arruinar o seu efeito ilusório. Porém, *em Cueva de Salamanca*, Pancrácio contraria radicalmente este princípio, já que a sua cegueira o impede de detetar os deslizes performativos e as tonalidades zombeteiras que adornam os diálogos. Por outro lado, tais incongruências, por mais explícitas que se tornem, são prontamente compensadas pela destreza de Carraolano, o *metteur-en-scène*:

ESTUDIANTE — Yo haré la salva y comenzaré por el vino.

(*Bebe*)

Bueno es: ¿es de Esquivias, señor sacridiablo?

SACRISTÁN — De Esquivias es, juro a...

ESTUDIANTE — Téngase, por vida suya, y no pase adelante. ¡Amiguito soy yo de diablos juradores! Demonico, demonico, aquí no venimos a hacer pecados mortales, sino a pasar una hora de pasatiempo, y cenar, y irnos con Cristo.¹⁰²⁹

Em *Viejo celoso*, a justaposição de distintos meios comunicativos gera um equívoco que quase deita por terra o plano de Hortigosa. Tal acontece porque o discurso do idoso está vinculado, ainda que de modo involuntário, a dois referentes: “**CAÑIZARES** — ¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy yo destas cosas y destos rebocitos, espantarse ía.”¹⁰³⁰ Deduzindo que o seu amo acabou de desmistificar a farsa, Cristina tenta provar a sua inocência, ao mesmo tempo que denuncia o *galán* escondido atrás do tapete:

CRISTINA — Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Hortigosa tiene la culpa; que a mí, el diablo me lleve si dije ni hice nada para que él entrase; no, en mi conciencia, aun el diablo sería si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada.¹⁰³¹

A falta de destreza patenteada por Cristina é prontamente suprida por sua tia, que consegue corrigir o curso da farsa:

¹⁰²⁹ *Ibidem*, pp. 1000-1001. *Esquivias*: recorde-se que Catalina de Salazar y Palacios era natural desta localidade, conhecida pelos seus vinhos.

¹⁰³⁰ *Ibidem*, p. 1011.

¹⁰³¹ *Ibidem*, pp. 1011-1012.

CAÑIZARES — Ya yo lo veo, sobrina, que la señora Hrtigosa tiene la culpa; pero no hay de qué maravillarme, porque ella no sabe mi condición, ni cuán enemigo soy de aquestas pinturas.

DOÑA LORENZA — Por las pinturas lo dice, Crística, y no por otra cosa.

CRISTINA — Pues por esas digo yo. ¡Ay, Dios sea conmigo! Vuelto se me ha el ánima al cuerpo, que ya andaba por los aires.

DOÑA LORENZA — ¡Quemado vea yo ese pico de once varas! En fin, quien con muchachos se acuesta, etc.

CRISTINA — ¡Ay, desgraciada, y en qué peligro pudiera haber puesto toda esta baraja!¹⁰³²

Nos três casos apresentados, a irrupção da *realidade* não tem força reveladora porque os *espetadores internos* (e vítimas da burla) estão profundamente embrenhados na ilusão ou desejam expor-se à carga ficcional, tendendo a ignorar (*Cueva de Salamanca* e *Viejo celoso*) ou a repelir (*Retablo de las maravillas*) qualquer tentativa de desengano. Por outro lado, a forte credulidade destas personagens permite que a sua imersão no engano se processe através de dispositivos dramáticos bastante rudimentares. É esse despojamento que identificamos na “poca balumba” transportada por Chanfalla, cujo dispositivo cénico seria pouco mais do que uma vulgar manta; nos *demonicos*, tão farruscos como patuscos, que não escondem a sua génese humana; ou no elementar truque do *guadamecí*. A modéstia e a improvisação de tais encenações explica que as mesmas estejam sujeitas a interferências de vária ordem, requerendo frequentes ajustes que se destinam a compensar as quebras de ilusão. É nesses momentos, em que o dispositivo dramático parece prestes a colapsar, que a máquina cénica fica mais exposta para o espetador externo.

Apesar do carácter primário de tais encenações e das ingerências da *realidade*, todos os *tracistas* são bem-sucedidos na consumação da burla, provando que esta não depende tanto de mecanismos sofisticados, mas da predisposição do espetador (interno ou externo) para ser enganado.

6.4. Teatro de rua

¹⁰³² *Ibidem*, p. 1012. *Quemado vea... varas*: Lorenza aborrece-se com a sobrinha por esta falar demasiado, ou seja, por ter uma boca demasiado grande (“pico de once varas”). *Quien con... acuesta*: provérbio, truncado, alude à tenra idade de Cristina, mas sobretudo à sua ingenuidade.

Quando o governador sugere que o *retablo* seja apresentado “en regocijo de la fiesta” de casamento de Juana Castrada, Chirinos adverte que tal só acontecerá mediante certas condições:

CHIRINOS — [...] si no se nos paga primero nuestro trabajo, así verán las figuras como por el cerro de Úbeda. ¿Y vuestras mercedes, señores justicias, tienen conciencia y alma en esos cuerpos? ¡Bueno sería que entrase esta noche todo el pueblo en casa del señor Juan Castrado, o como es su gracia, y viese lo contenido en el tal *Retablo*, y mañana, cuando quisiésemos mostralle al pueblo, no hubiese ánimo que le viese! No, señores; no, señores; *ante omnia* nos han de pagar lo que fuere justo.¹⁰³³

Juan Castrado, pai da noiva, faz então uma proposta que parece agradar aos *autores*: “**JUAN** — Ahora bien, ¿contentarse ha el señor autor con que yo le dé adelantados media docena de ducados? Y más, que se tendrá cuidado que no entre gente del pueblo esta noche en mi casa.”¹⁰³⁴

Em face destas informações, é lícito concluir que, no dia seguinte, Chanfalla e Chirinos apresentariam o espetáculo num espaço público, provavelmente uma praça. O caráter rudimentar da encenação e a escassez de equipamento permitem associar mais depressa o titereiro a uma geração de *autores* antigos (como Lope de Rueda) ou até a cómicos *dell'arte*, que privilegiavam a rua como espaço de atuação, do que às companhias que apresentavam as suas marionetas nos *corrales*.¹⁰³⁵

6.5. Representações adaptadas a um cenário ou a acontecimentos reais e pré-existentes

Em *Retablo de las maravillas*, Juan Castrado prontifica-se a mostrar a sua casa a Chanfalla, para que este verifique “la comodidad que hay en ella”¹⁰³⁶. Porém, nada

¹⁰³³ *Ibidem*, pp. 976-977. *Por el... Úbeda*: ‘por um canudo’.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 977.

¹⁰³⁵ De acordo com Varey, “las compañías de títeres de esta época pueden dividirse en dos categorías: las compañías pequeñas, que presentaban al aire libre o en mesones unas veces el retablo mecánico y otras teatritos de títeres de mano; las compañías más complejas, que actuaban en los corrales de comedias y representaban comedias con sus marionetas” (VAREY, 1957, p. 242). Veja-se também “Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias” (CORNEJO, 2012).

¹⁰³⁶ CERVANTES SAAVEDRA, vol. III, 1995, p. 977.

permite asseverar que o titereiro tire partido da configuração do espaço ou sequer do evento que se pretende comemorar (o casamento de Castrada).

O engenho e a capacidade de improvisação de Carraolano, em *Cueva de Salamanca*, permitem-lhe converter a *carbonera* em elemento central da sua encenação. Recorrendo a um conjuro burlesco, o estudante consegue ludibriar Pancrácio e, simultaneamente, possibilitar que o sacristão e o barbeiro saiam desse esconderijo.

6.6. Teatralidade inerente à vida pública

A encenação do quotidiano surge, em *Ocho entremeses*, associada tanto ao espaço urbano (cortesão) como ao rural.

Em *Vizcaíno fingido*, Brígida descreve os moldes que presidiam à sua *atuação* no espaço público, aparentando ser uma “mujer principal”. Este *palco móvel*, que era o coche (cf. secções 4.19. e 6.1.), imprimia uma marca vincadamente teatral à vida cortesã, instando os *atores* sociais a desempenharem *papéis* que não lhes cabiam na vida real:

BRÍGIDA — ¡Ay Cristina! No me digas eso, que linda cosa era ir sentada en la popa de un coche, llenándola de parte a parte, dando rostro a quien y como y cuando quería. Y, en Dios y en mi ánima, te digo que, cuando alguna vez me le prestaban, y me vía sentada en él con aquella autoridad, que me desvanecía tanto, que creía bien y verdaderamente que era mujer principal, y que más de cuatro señoras de título pudieran ser mis criadas.¹⁰³⁷

No caso de *Retablo de las maravillas*, a teatralidade pública é fundada no medo, que obriga os rústicos a patentarem hipocritamente a sua pureza genética. Tais obsessões são continuamente delatadas pelo discurso dos aldeãos e pela teatralidade que se desprende de todos os seus gestos. Profundos conhecedores dos códigos que moldam essa encenação social, os titereiros saberão ajustar o seu teatro de maravilhas à farsa dos rústicos, encetando a representação (entre o tom adulatorio e o registo intimidante) muito antes de darem cumprimento ao espetáculo (cf. secção 4.8. — Desempenho de um *papel* dentro da representação). Através dos seus apartes, o governador (veja-se a secção 5.6. — Prólogos...) delatará a impostura que rege a aldeia, entendida menos como lugar geográfico preciso do que como espaço ideológico.

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 955.

6.7. Encenações criadas pelo poder civil, político, religioso ou mediático (paradas, desfiles, tomadas de posse, discursos, festas, bailes, cerimónias religiosas, entre outros)

Sobre este tópico, veja-se a secção 4.7. — Cerimónia dentro da peça.

CONCLUSÃO

Em *Ocho entremeses*, a utilização de procedimentos metadramáticos é, tanto pelo seu volume como pela sua variedade, não pouco surpreendente. Essa utilização ganha um significado mais vasto se tivermos em conta que a representação de cada peça não excederia, em muitos casos, um “cuarto de hora”, propiciando um regime de interdependência e de fortalecimento recíproco entre essas mesmas modalidades. Em maior ou menor escala, todos os entremezes delatam a convenção dramática que lhes é inerente, albergando um amplo leque de estratégias destinadas a esse efeito. É certo que alguns mecanismos tidos como disruptivos — o *deus ex machina* ou o palco simultâneo — não estão, em rigor, presentes nestes pequenos textos; mas devemos ter em conta que essas são as exceções de uma extensa lista que tem uma concretização efetiva em cada uma das oito obras.

Em face do levantamento realizado na segunda parte desta tese, afigura-se, pois, bastante improvável que esse emprego sistemático possa ser interpretado como mera adesão a uma tendência epocal ou — o que seria ainda mais improvável — como produto do acaso.

A denúncia da convenção dramática resulta, antes de mais, do vasto catálogo de *tracistas* e *atores* que encontramos regularmente em *Ocho entremeses*. Propensos à criação de encenações e de aparências, os indivíduos que preenchem estas peças breves não hesitam, pois, em mobilizar os recursos humanos e materiais que estão à sua disposição, visando cumprir os seus próprios objetivos. Por esse motivo, recorrem à simulação, desempenham um papel distinto do que lhes é outorgado pelo dramaturgo, utilizam o disfarce verbal, improvisam situações, exploram debilidades do burlado, misturam verdade e aparência. Em certos casos, essa mobilização, mais do que uma forma de recreação ou um mero desejo de ludíbrio, traduz a necessidade incoercível de as personagens cumprirem a sua própria natureza, levando-os a questionar o mundo e as instituições (como ocorre em *Viejo celoso*).

A carga teatral interna que encontramos em *Ocho entremeses* dimana ainda da (re)configuração do espaço cénico-dramático (repartido entre *mirantes* e *mirados*), recordando-nos que também nós, enquanto subscritores de um pacto ficcional, estamos a assistir a uma representação. Esta situação ocorre muito especialmente em *Juez de los divorcios*, mas igualmente em *Elección de los alcaldes de Daganzo*.

Instrumento crítico e de revelação, o metateatro detém também um papel crucial na reconstituição da poética dramática cervantina, em particular no que respeita ao estatuto do espetador, para o qual Cervantes reclama um papel ativo, delegando-lhe inquietações e dilemas. Sendo fraguadas no riso e na brevidade, estas pequenas obras exigem, todavia, um posicionamento crítico e uma reflexão continuada por parte do recetor. Esse esforço deliberado em denunciar a engrenagem dramática parece indiciar, por conseguinte, a firme convicção de que a plateia deve ser resgatada da letargia crítica a que muitas vezes era votada, quer pelos ditames da estética clássica quer pelos excessos da *comedia nueva*. Embora de modo subtil¹⁰³⁸, Cervantes exorta sistematicamente o espetador e implica-o no processo de construção dramática, obrigando-o a escrutinar de forma judiciosa os mecanismos ilusórios que vão desfilando ante o seu olhar. Essa interpelação autoriza-nos a percorrer os *bastidores* da burla, conviver de perto com os farsantes e conhecer os seus planos de encenação; mas permite-nos também constatar a insuficiência de sentido crítico revelada pelos *espetadores internos*, que os converte amiúde em vítimas do embuste. Frequentemente indestrinçáveis, a ilusão dramática e a burla são, por conseguinte, fenómenos adjacentes em *Ocho entremeses*.

Exemplo cimeiro dessa contiguidade é *Retablo de las maravillas*. Sendo notório o sentido burlesco deste entremez e a sátira feroz que desfere contra as conceções rústicas, é plausível que o mesmo constitua uma ampla reflexão sobre o teatro do seu tempo e, em particular, uma reação mordaz à *comedia lopesca*. Importa recordar, por outro lado, as múltiplas referências (diretas e indiretas) à literatura e aos autores contemporâneos, transformando estas oito peças em verdadeiras plataformas intertextuais. Nesse sentido, o metateatro é também um instrumento de reflexão crítica sobre o panorama literário e cénico coetâneos.

Ao percorrermos o teatro breve de Cervantes, identificamos igualmente o timbre do dramaturgo, que soube colher diversas inspirações no seu itinerário pessoal e remanejá-las poeticamente no contexto dos oito entremeses. Partindo da sua relação conjugal, da passagem pelo cativo ou do trabalho realizado enquanto escritor, Cervantes soube disseminar essas vivências nos seus textos. Mas tais referências, ainda que transfiguradas, estão longe de constituir evocações narcisistas ou expressões nostálgicas da sua juventude. Na verdade, o dramaturgo delega-nos certos aspetos do

¹⁰³⁸ Recorde-se, a título de exemplo, a quase ausência de apartes *ad spectatores*.






seu percurso como experiências problemáticas ou enviesadas, cabendo ao leitor/espetador lidar com elas. Assim se explica que as tensões conjugais e o “yugo del matrimonio” constituam um tópico recorrente em *Ocho entremeses*.

Este é, finalmente, um teatro que se deixa invadir pela vida e que autoriza a rutura da ilusão; mas, inversamente, também a penetra, lançando um olhar crítico sobre os códigos e as práticas sociais que regem o quotidiano, quer a ambientação seja rústica ou cortesã.

Todos estes vetores — personagens, espetador, dramaturgo e realidade — são convocados para a construção de uma dramaturgia em que a irrupção e a disrupção ganham uma notória centralidade. Caso tivessem sido levados à cena, os *Ocho entremeses*, a par da diversão proporcionada, constituiriam uma experiência pautada pela exigência e por um certo desconforto, em razão da instabilidade e do carácter experimental que os caracterizam.

DOCUMENTO ANEXO

Fig. 1.

NÍVEL (SUPORTE)	MODALIDADES POTENCIALMENTE METATEATRAIS	EXEMPLOS	
Ficcional (drama)	<ul style="list-style-type: none"> • O drama é invadido pela ficção. • O drama é invadido por agentes teatrais e criações teatrais ou ritualísticas. • O drama é invadido pela realidade extracénica ou, tratando-se de teatro dentro do teatro, pela <i>realidade</i> da peça enquadrante. 	<ul style="list-style-type: none"> • Relação intertextual • Reflexões ou digressões acerca da arte dramática/teatral • Referência ao cânone estético-dramático • Peça dentro da peça • Ensaio dentro da peça • Espetáculo dentro da peça • Cerimónia dentro da peça • Desempenho de um <i>papel</i> dentro da representação • Reconhecimento ou <i>anagnórise</i> • Presença de agentes teatrais em cena • Referência a dramaturgos, encenadores ou atores • Referência a factos vivenciados pelo dramaturgo, pelo encenador ou por atores (entre outros) • Gestão da fábula por via de um narrador (que pode intervir na trama) • Autonomização das personagens face ao autor • Desfecho não convencional (duplo, aparente, com recurso ao <i>deus ex machina</i>...) • Autoconsciência dramática • Mecanismos autogerativos/autoextensivos • Mecanismos autofágicos • Referência a pessoas, locais ou factos contemporâneos (pertencentes ao domínio público ou privado), conhecidos por uma vasta maioria de leitores • Dificuldade em destringir a realidade (da peça enquadrante) da ilusão (produzida pela peça enquadrada) • ... 	
Espectacular (cena)	<ul style="list-style-type: none"> • A cena é invadida pela ficção ou pela cena. • A assistência é invadida pela assistência ou pelas personagens. • O espetáculo é interrompido pela realidade externa (de forma inadvertida) ou pela realidade da peça enquadrante. 	<ul style="list-style-type: none"> • Palco simultâneo • Teatro dentro do teatro • <i>Mise en abyme</i> • Partição do espaço cénico (sustentada por uma divisão entre observadores e observados) • Interferência (visual ou sonora) por parte de um espetador em relação a outro(s) • Prólogos, interpelações dirigidas à assistência, invasão (pelas personagens) do espaço destinado ao público, apartes, monólogos, solilóquios, canções, intervenções do coro, intervalos, epílogos, entre outras formas • ... 	 
Real (mundo)	<ul style="list-style-type: none"> • A vida é invadida pelo teatro, sendo percecionada como uma ilusão fugaz que decorre no palco do mundo, onde cada homem desempenha um papel. • Tratando-se de teatro dentro do teatro, a <i>realidade</i> da peça enquadrante é invadida pela verdade da peça enquadrada. • O espaço público ou privado é invadido pela representação teatral, que faz uso do cenário ou de factos reais. • A vida é invadida pela teatralidade. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Theatrum mundi</i> • Interferência da peça enquadrada na ação da enquadrante (<i>Hamlet, The Spanish Tragedy</i>...) • Ruído exterior, <i>lapsus memoriae</i>, falha ou avaria no equipamento, enganos por parte da equipa técnica, etc. • Teatro de rua • Representações adaptadas a um cenário ou a acontecimentos reais e pré-existentes • Teatralidade inerente à vida pública • Encenações criadas pelo poder civil, político, religioso ou mediático (paradas, desfiles, tomadas de posse, discursos, festas, bailes, cerimónias religiosas, entre outros) • ... 	 

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Lionel. *Metatheatre: a new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- ABEL, Lionel. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Holmes & Meier Publishers, 2003.
- AGOSTINI DE DEL RÍO, Amelia. “El teatro cómico de Cervantes: Conclusión. El espíritu y el arte cervantino en los *Entremeses*”, in *Boletín de la Real Academia Española*, 45, 174-175, pp. 65-116, 1965.
- AGOSTINI DE DEL RÍO, Amelia. “El teatro cómico de Cervantes”, in *Boletín de la Real Academia Española*, 44, 172-173, pp. 223-307, pp. 475-539, 1964.
- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache I*, ed. José María Micó. Madrid: Cátedra, 2012, 9.ª ed.
- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache II*, ed. José María Micó. Madrid: Cátedra, 2014, 8.ª ed.
- ALONSO, Dámaso. *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*. Madrid: Mayo de Oro, 1987.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene; LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel; RAMÍREZ MOLAS, Pedro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1997.
- ANTONUCCI, Miguel de. “La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón”, in *Comedias y tragedias* (Cervantes Saavedra). Madrid: RAE, 2015, pp. 182-194 (volumen complementario).
- APOLODORO. *Biblioteca mitológica*, ed. José Calderón Felices. Madrid: Akal, 1987.
- ARÁOZ DE ARÁOZ, Ana María del Pilar. “El desafío de la *Adjunta al Parnaso*”, in *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. A. Parodi, J. D’Onofrio, J. D. Vila. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 823-829.
- ARATA, Stefano. “Introducción a *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca”, in *Revista sobre teatro áureo*, 3, 2009, pp. 21-67.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- ARELLANO, Ignacio. “Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas

- notas)", in *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 291-292, 2005, pp. 29-52.
- ARELLANO, Ignacio. "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes", in *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 272, 1997, pp. 417-444.
- ARELLANO, Ignacio. "Un pasaje cervantino dificultoso en *El juez de los divorcios*", in *Romance Notes*, 26, 1, 1985, pp. 54-58.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2012, 5.^a ed.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, 4.^a ed.
- ARRONIZ, Othon. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- ASENSIO, Eugenio. "Entremeses", in *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalor-Arce e E. C. Riley. London: Tamesis, 1973, pp. 171-197.
- ASENSIO, Eugenio. "Introducción crítica", in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: Castalia, 1970, pp. 7-49.
- ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1971, 2.^a ed.
- ASTRANA MARÍN, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Reus, 1948-1958, 7 vols.
- ATIENZA, Belén. "El juez, el dramaturgo, y el relojero: Justicia y lectura como ciencias inexactas en *El juez de los divorcios* de Cervantes", in *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2, 2004, pp. 193-217.
- AUBIGNAC (François Hédelin, abbé d'). *La pratique du théâtre*. Amsterdam: Jean Frédéric Bernard, 1715.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press, 1965.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1970.
- BALANDIER, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1994.
- BALBÍN LUCAS, Rafael de. "La construcción temática de los entremeses de Cervantes", in *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 415-428.
- BALESTRINO, Graciela. "Las alegres, avisadas y lectoras: el *Quijote* en *El vizcaíno fingido*", in *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. A. Parodi, J. D'Onofrio, J. D. Vila. Buenos Aires: Universidad

- de Buenos Aires, 2006, pp. 833-840.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. “El entremés y la novela picaresca”, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 6, 1956, pp. 215-246.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo. “Estudio y anexos”, in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: RAE, 2012, pp. 139-702.
- BARTHES, Roland. “La mort de l’auteur”, in *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984, pp.63-69.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1965.
- BATAILLON, Marcel. “Ulenspiegel et le Retablo de las maravillas de Cervantes”, in *Homenaje a J. A. Van Praag*. Ámsterdam : Plus Ultra, 1956, pp. 16-21.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966 (vol. 1), 1974 (vol. 2).
- BERGMAN, Hannah E. (ed.). *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1970.
- BERGMAN, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo biográfico de los autores citados en sus obras*. Madrid: Castalia, 1965.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo. “Introducción”, in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: Asociación de la Librería Española, 1916, pp. V-XL.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, 14.^a ed.
- BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, 3.^a ed.
- BROWN, Kenneth, “El Retablo de las maravillas, sus contextos mosaicos y el chiste del judío retajado”, in *eHumanista/Cervantes*, 2, 2013, pp. 283-296.
- BURKERT, Walter. *Greek religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de. “La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos”, in *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, 1996, pp. 275-289.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de. “Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI: de

- los pasos de Lope de Rueda a los entremeses de Cervantes”, in *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas: aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, ed. Wulf Oesterreicher, Eva Stoll, Andreas Wesch. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 421-444.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Imprenta de J. M. Alegría, 1857.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea*, ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 1990, 10.^a ed.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Cátedra, 2005, 29.^a ed.
- CAMÕES, Luís de. *Teatro completo*. Prefácio, notas e fixação de texto de Vanda Anastácio. Porto: Edições Caixotim, 2005.
- CANÑAS MURILLO, Jesús. “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- CANAVAGGIO, Jean. “El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca”, in *Criticón*, 108, 2010, pp. 133-142.
- CANAVAGGIO, Jean. “*Estudio preliminar, edición y notas*”, in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: Taurus, 1982.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes: entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- CANET VALLÉS, José Luis, “La interlocución en los Pasos de Lope de Rueda”, in *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 59-70.
- CANET VALLÉS, José Luis. “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda”, in *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de Valencia, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989*, ed. Manuel V. Diago, Teresa Ferrer. Valencia: Universitat de Valencia, 1991, pp. 79-90.

- CANNING, Elaine. *Lope de Vega's comedias de tema religioso*. Woodbridge: Tamesis, 2004.
- CANONICA, Elvezio. “Los *Entremeses* de Cervantes como sistema”, in *Anales Cervantinos*, 43, 2011, pp. 221-242.
- CARBAJO ISLA, María F. “La inmigración a Madrid (1600-1850)”, in *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 32, 1985, pp. 67-100.
- CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1993, 2.^a ed.
- CASA, Frank. “Some Remarks on Professor O’Connor’s Article ‘Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?’”, in *Bulletin of the Comediantes*, 28, 1976, pp. 27-31.
- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Aguilar, 1951.
- CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- CASTILLA, Alberto. “Estudio preliminar”, in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: Akal, 2007, pp. 7-53.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (atribuído a). *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Héctor Brioso Santos. Madrid: Cátedra, 2009a.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill, Adolfo Bonilla. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915-1922, 6 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Comedias y tragedias*, ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: RAE, 2015, 2 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Asociación de la Librería Española, 1916.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Alberto Castilla. Madrid: Akal, 2007.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá. Madrid: RAE, 2012.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Magisterio Español, 1979.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Antonio Rey Hazas. Madrid:

- Alianza Editorial, 2006.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio. Madrid: Castalia, 1970.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Edaf, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Jean Canavaggio. Madrid: Taurus, 1982.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Miguel Herrero García. Madrid: Espasa-Calpe, 1945.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. Nicolás Spadaccini. Madrid: Cátedra, 2009b, 19.^a ed.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *La destrucción de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo. Madrid: Castalia, 1994.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 2004, 5.^a ed.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Obra completa*, ed. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993-1995, 3 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Obras completas. Obras dramáticas II*, ed. Francisco Ynduráin. Madrid: Atlas, 1962.
- CHEVALIER, Maxime. “El embuste del llovista” (Cervantès, *El Retablo de las maravillas*), in *Bulletin Hispanique*, 78, 1-2, 1976, pp. 97-98.
- CHIADO, António Ribeiro. *Teatro*. Porto: Lello & Irmão, 1994.
- CHOZAS, Mercedes (ed.). *Antología del teatro español*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- CLOSE, Anthony. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- CORNEILLE Pierre. *L'illusion comique*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.
- CORNEJO, Francisco J. “Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, in *XXVII y XXVIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, eds. I. Barrón Carrillo, E. García-Lara, F. Martínez Navarro. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012.
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José Antonio. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980-1984, 6 vols.

- CORREAS, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana*, ed. E. Alarcos García. Madrid: CSIC, 1954.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, Féret et Fils, revista por R. Jammes, M. Mir-Andreu. Madrid: Castalia, 2000.
- COTARELO VALLEDOR, Armando. “Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido”, in *Boletín de la Real Academia Española*, 27, 1947-1948, pp. 61-77.
- COTARELO VALLEDOR, Armando. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tipografía de la Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1904.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillière, 1911.
- COUDERC, Christophe, “Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva*”, in *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*, 2010, pp. 89-110.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1937, edición revista.
- DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- DAVIS, Charles; VAREY, John E. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*. Madrid: Tàmesis, 1997.
- DELFOUR, Jean-Jacques. “Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque”, in *L'annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales* 28, 2000, pp. 119-129.
- DI PINTO, Elena. *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.). *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra, 2012, 25.^a ed.
- DÍAZ-PLAJA, “Guillermo”. *En torno a Cervantes*. Pamplona: Eunsa, 1977.
- DÍEZ BORQUE, José María. “Introducción”, in *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Casiano Pellicer). Barcelona: Labor, 1975.
- DÍEZ BORQUE, José María. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London: Tamesis, 1989.
- DÍEZ BORQUE, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto, 2002.

- DOBROV, Gregory. *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford: University Press, 2001.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Paris: Larousse, 1973.
- EGGINTON, William. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- EGGINTON, William. *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.
- EISENBERG, Daniel. "El convenio de separación de Cervantes y su mujer Catalina", in *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 143-149.
- ELIOT, T. S. *Assassínio na catedral*. Lisboa: Cotovia, 1989.
- ELIOT, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co. Ltd., 1920.
- ENCINA, Juan del. *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 2003, 3.ª ed.
- ENDRESS, Heinz-Peter. "'El triunfo de la ficción' en *El retablo de las Maravillas* y en episodios escogidos de la Segunda Parte del *Quijote*, in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, 1999, pp. 472-478.
- ESPINAR, Guadalupe. "La sexualidad femenina en Cervantes: *El celoso extremeño* y *El viejo celoso*", in *Tiempo de Historia*, 49, 1978, pp. 92-99.
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Obras completas*, ed. Emilio Crespo. Madrid: Cátedra, 2012, 3.ª ed.
- EURÍPIDES. *As Bacantes*, ed. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2011.
- FALCONIERI, John V. "Historia de la *commedia dell'arte* en España", in *Revista de Literatura*, 11-12, 1957, pp. 3-37, 69-90.
- FARRÉ VIDAL, Judith. "Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara de la *commedia dell'arte* en algunos fragmentos del teatro breve", in *Revista de Humanidades*, 20, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006, pp. 13-33.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *La sociedad española del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 1974.

- FERNÁNDEZ GARCÍA, Laura. “Una nota a *El rufián viudo*”, in *Boletín de la Real Academia Española*, 81, 2001, pp. 151-158.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo. “La pasión por los coches en el siglo XVII y su reflejo cómico en los entremeses barrocos”, in *AO XLI-XLII*, 1991-1992, pp. 105-124.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo. *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992.
- FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás. *The Poetics of Otherness in Antonio Machado's “Proverbios y Cantares”*. Cardiff: University of Wales Press, 2011.
- FISCHER, Susan L. “Calderón’s *Los cabellos de Absalón*: A Metatheater of Unbridled Passion”, in *Bulletin of the Comediantes*, 28, 1976, pp. 103-113.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London, New York: Routledge, 2002.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- FORESTIER, Georges. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Paris: Droz, 1996, 2.^a ed.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. New York: Dover Thrift Editions, 2015.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio; GÓMEZ CANSECO, Luis; SÁEZ, Adrián J. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor Libros, 2016.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge. *Cervantes: la figura en el tapiz*. Barcelona: Pasado y Presente, 2015.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. “Antonio Machado ante el teatro barroco”, in *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, ed. Paul Albert. Madrid: Casa de Velázquez/Fundación Antonio Machado, 1994, pp. 227-233.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GERLI, E. Michael. “Rewriting Lope de Vega: *El retablo de las maravillas*, Cervantes’ *Arte nuevo de deshacer comedias*”, in *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1995, pp. 95-109.
- GÓGOL, Nikolai. *O inspector: comédia em cinco actos*. Lisboa: Assírio & Alvim,

2009.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando. “Introducción y notas”, in *Pasos* (Lope de Rueda). Madrid: Cátedra, 2005, 9.ª ed, pp. 9-79.

GONZÁLEZ, Aurelio. “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, in *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, ed. A. González. México: El colegio de México, 1997, pp. 11-21.

GONZÁLEZ, Aurelio. “Caracterización dramática de personajes en los entremeses de Cervantes”, in *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 577-587.

GONZÁLEZ, Aurelio. “Construcción del espacio dramático en el entremés de *La cueva de Salamanca* de Cervantes”, in *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 2000, pp. 17-32.

GONZÁLEZ, Aurelio. “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes”, in *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 147-170.

GONZÁLEZ, Aurelio. “El poder del encanto: de los molinos de viento al *Retablo de las maravillas*”, in *Cervantes y su mundo III*, ed. A. Robert Lauer, Kurt Reichenberger. Kassel: Reichenberger, 2005, pp. 189-200.

GONZÁLEZ, Aurelio. “Espacios entremesiles cervantinos”, in *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, El Colegio de México, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2003, pp. 387-396.

GONZÁLEZ, Aurelio. “Ilusión y engaño en el teatro cervantino”, in *Locos, figurones y quijotes en el teatro español de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos, Rafael González Cañal. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 207-220.

GRANJA, Agustín de la. “‘Este paso está ya hecho’. Calderón contra los mosqueteros”, in *Estudios sobre Calderón I*, ed. Javier Aparicio Maydeu. Madrid: ISTMO 2000.

GRANJA, Agustín de la. “El actor y la elocuencia de lo espectacular», in *Actor y*

- técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque. Londres: Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.
- GRANJA, Agustín de la. “El entremés y la fiesta del ‘Corpus’”, in *Criticón*, 42, 1988, pp. 139-153.
- GRANJA, Agustín de la. “La fecha de composición de *El Retablo de las Maravillas*”, in *Anales Cervantinos*, 34, 1998, pp. 255-267.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2008.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- HAYERBECK O., Erwin, “Origen y características del entremés”, in *Revista documentos lingüísticos y literarios UACH*, 11, 1985, pp.53-60.
- HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción”, in *La destrucción de Numancia*. Madrid: Castalia, 1994, pp. 9-39.
- HERMENEGILDO, Alfredo. “Mirar en cadena: Artificios de la metateatralidad cervantina”, in *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.
- HERMENEGILDO, Alfredo. “Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes”, in *El escritor y la escena IV. Dramaturgia e ideología. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (ed. Y. Campbell). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 45-60.
- HERMENEGILDO, Alfredo. “Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda”, in *Signos literarios y lingüísticos*, 5, 2, 2003, pp. 13-31.
- HERRERO GARCÍA, Miguel. Edición, prólogo y notas, in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: Espasa-Calpe, 1945.
- HICKS, Peter. “Napoleon and the Theatre”, s.d., disponible em http://www.napoleon.org/en/reading_room/articles/files/hicks_theatre.asp#ancre_0, consultado em 12 de janeiro de 2014.
- HOMERO. *Odisseia*. Lisboa: Cotovia, 2010.
- HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Cranbury, London, Mississauga: Associated University Presses, 1986.

- HUERTA CALVO, Javier (ed). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1985.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.). *Antología del teatro breve español del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003, 2 vols.
- HUERTA CALVO, Javier. “Introducción”, in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: Edaf, 1997, pp. 9-39.
- HUERTA CALVO, Javier. “La magia del Retablo”, in *De La Celestina a La vida es sueño. Cinco lecciones sobre obras universales del teatro clásico español*, ed. Germán Vega. Valladolid: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2009, pp. 47-64.
- HUERTA CALVO, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto, 2001.
- IBSEN, Henrik. *O construtor Solness*, in *Peças escolhidas 1*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”, in *Intertextualidades* (trad. da revista *Poétique*, 27). Coimbra: Almedina, 1979, pp. 5-49.
- JUÁREZ-ALMENDROS, Encarnación. “Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Siena Morena”, in *Cervantes: Bulletin of The Cervantes Society of America*, 24, 1, 2004, pp. 39-64.
- KENWORTHY, Patricia. “La ilusión dramática en los Entremeses de Cervantes”, in *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, coord. Manuel Criado del Val. Madrid: Edi-6, 1981, pp. 235-238.
- KIELY, Robert. *Reverse Tradition: Postmodern Fictions and the Nineteenth Century Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir: métathéâtre de L'Antiquité au XXI^e siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- KYD, Thomas. *La tragedia Española*, ed. José Payá Beltrán. Madrid: Cátedra, 2008.
- LAMA, Víctor de, “‘Engañar con la verdad’, *Arte nuevo*, v. 319”, in *Revista de Filología Española*, 41, 2011, pp. 113-128.
- LARSON, Catherine. “Metatheater and the *Comedia*: Past, Present, and Future”, in *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, ed. Charles Ganelin and Howard Mancing. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1994, pp. 204-221.

- LAUTRÉAMONT, Comte de [DUCASSE, Isidore]. *Les chants de Maldoror et autres oeuvres*. Paris: Booking International, 1995.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’”, in *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1968, pp. 27-45.
- LEYVA, Aurelia. “Documentos sobre Juan Jorge Ganassa en España (1590-1593)”, in *El teatro italiano: Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, ed. Joaquín Espinosa Carbonell. Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 359-364.
- LINDVALL, Terry. *Sanctuary Cinema: Origins of the Christian Film Industry*. New York and London: New York University Press, 2007.
- LIPMANN, Stephen. “‘Metatheater’ and the Criticism of the Comedia”, in *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 231 -246.
- LLOSA SANZ, Álvaro, “Fantasmas en escena o la balumba de Chirinos. Magia manipuladora y actuación en *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes”, in *Cervantes: Bulletin of The Cervantes Society of America*, 28, 2, 2008, pp. 147-171.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1973.
- MACHADO, Antonio. *Antología comentada (II. Prosa)*, ed. Francisco Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- MACHADO, Antonio. *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, ed. José María Valverde. Madrid: Castalia, 1980.
- MADROÑAL, Abraham. “El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco”, in *Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*. Almagro: 1998, pp. 137-162.
- MADROÑAL, Abraham. “Entremeses intercalados en el *Quijote*”, in *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Luis Albuquerque. Madrid: CSIC, 2008, pp. 265-277.
- MAESTRO, Jesús González. “Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica”, in *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 525-536.
- MAESTRO, Jesús González. “Sancho Panza y Sansón: contribuciones a la teatralidad

- en el *Quijote*, in *L'insula del Don Chisciotte (Actas del congreso de la Associazione ispanisti italiani)*. Palermo: S. F. Flaccovio, 2007, pp. 139-150.
- MAESTRO, Jesús González. *Calipso eclipsada: el teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum, 2013.
- MAESTRO, Jesús González. *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2000.
- MANUEL, Don Juan. *El Conde Lucanor*, ed. Alfonso I. Sotelo. Madrid: Cátedra, 2011, 27.^a ed.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1975.
- MARÍA MARÍN, Juan. “Introducción”, in *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Vega Carpio). Madrid: Cátedra, 2008, 22.^a ed.
- MARÍN MARTÍNEZ, Juan María, “Invención y fuentes de los ‘pasos’ de Lope de Rueda”, in *Anuario de Estudios Filológicos*, 9,1986, pp. 169-177.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. “Tradición y actualidad literaria en *La guarda cuidadosa*”, in *Hispanic Review*, 33, pp. 152-156.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. “Cervantes versus Pasamonte (‘Avellaneda’): Crónica de una venganza literaria”, in *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, 2004.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. “‘Yo sé quién soy’: la autoconciencia de don Quijote”, in *Critica del testo*, 9, 1-2. Roma: Viella, 2006.
- MARTÍNEZ BENNECKER, Juan B. “La ruptura matrimonial en *El juez de los divorcios* de Cervantes”, in *Lemir*, 17, 2013, pp. 65-74.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José. *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique. “Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el entremés del *Retablo de las maravillas* de Cervantes”, in: *Boletín de la Real Academia Española*, 72, 255, 1992, pp. 61-171.
- MARVAL-MCNAIR, Nora de. *El retablo de las maravillas y El retablo de maese Pedro: estudio comparativo*. New York: Las Américas, 1968.
- MATTZA, Carmela V. “Écfrasis discursiva y metateatro: Rodamonte en el *Entremés*

- del viejo celoso*”, in *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 973-980.
- MCGRADY, Donald, “*El despertar a quien duerme* de Lope: fuente de ‘La elección de los alcaldes de Daganzo’”, in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28, 2, 2008, pp. 195-197.
- MICHEL, Albin. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Encyclopædia Universalis, 2000, 2.ªed.
- MIQUEL GONZÁLEZ, José María. “Sistema matrimonial español”, in *Revista Jurídica*, 5, Universidad Autónoma de Madrid, 2001, pp. 139-163.
- MOLHO, Mauricio [Maurice]. “‘El sagaz perturbador del género humano’: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 21-32.
- MOLHO, Mauricio [Maurice]. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- MOLINARI, Cesare. *História do teatro*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MORALES SEGURA, Mónica *et alii*. “Los puentes de Madrid en la Edad Media. Construcción y reconstrucciones”, in *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, coord. Amparo Graciani García. Sevilla: 2000, pp. 705-709.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. “Introducción”, in *La vida es sueño* (Calderón de la Barca). Madrid: Cátedra, 2005, 29.ª ed., pp. 15-72.
- MÜLLER-WOOD, Anja. “Early Modern Metadrama”. Disponible em <https://www.academia.edu/215508/Early_Modern_Metadramaf>. Consultado em 07 de maio de 2013.
- NELLHAUS, Tobin. “Signs, Social Ontology, and Critical Realism”, in *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 28, pp. 1-24, 1998.
- NELLHAUS, Tobin. “Social Ontology and (Meta)theatricality: Reflections on Performance and Communication in History”, in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 14.2, pp. 3-40, 2000.
- NELSON, Robert J. *Play Within a Play. The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*. New Haven: Yale University Press, 1958.
- NEUMEISTER, Sebastián. “Los encantadores y la realidad del mundo de Don Quijote”, in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp.

297-305.

- NEWBERRY, Wilma. *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*. Albany: State University of New York Press, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia e Acerca da verdade e da mentira*, vol. 1. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- Novísima recopilación de las leyes de España*. Madrid: 1805.
- O'CONNOR, Thomas A. "Is the Spanish Comedia a Metatheater?", in *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 275-289.
- OJEDA CALVO, María del Valle. "Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga", in *Criticón*, 63, 1995, pp. 119-138.
- OLIVA, César, "Tipología de los 'lazzi' en los pasos de Lope de Rueda", in *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-79.
- OLIVA, César. *Versos y trazas (Un recorrido personal por la comedia española)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1994, 3.ª ed.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- OSUNA, Rafael. "La distribución de las obras literarias con referencia a los entremeses de Cervantes", in *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez. Madrid: Catalia, 1971, pp. 565-574.
- PARK, Chul. "El erasmismo en los *Entremeses* de Cervantes", in *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. F. Domínguez Matito, M. L. Lobato, Vervuert/Iberoamericana, 2004, pp. 1421-1432.
- PARK, Chul. "La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*", in *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 111-125.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, 3.ª ed.
- PAVIS, Patrice. *Languages of the stage: Essays in the semiology of the theatre*. New York: Performing Arts Publications, 1982.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid:

- Universidad de Valladolid, 2008.
- PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. José María Díez Borque. Barcelona: Labor, 1975.
- PEÑA GARCÍA, Carmen. *Matrimonio y causas de nulidad en el derecho de la Iglesia*. Madrid: universidad Pontificia Comillas, 2014.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da Cultura Clássica, vol. I — Cultura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, 9.^a ed.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente. “Rústico examen de ingenios en *La elección de los alcaldes de Daganzo*”, in *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2, 2004, pp. 443-457.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- PÉREZ GAGO, Santiago. *Razón, “sueño” y realidad en Antonio Machado: Niveles de percepción estética en la semántica “sueño” de Antonio Machado*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca/Editorial San Esteban, 1984.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Sobre la génesis literaria de *La elección de los alcaldes de Daganzo*”, in *Anuario de Estudios Filológicos*, 5, 1982, pp. 137-144.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Teatro medieval*. Madrid: Cátedra, 2009, 1.^a ed.
- PIRANDELLO, Luigi. *Henrique IV. Seis personagens em busca de autor*. Lisboa: Relógio d’Água, 2009.
- PLINIO. *Storia naturale*, vol. V. Torino: Einaudi, 1988.
- PROFETI, Maria Grazia. “Cervantes, Lope y el teatro áureo”, in *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 552-567.
- PUCHNER, Martin. “Introduction”, in *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form* (Abel). New York: Holmes & Meier Publishers, 2003, pp. 1-24.
- PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- PUCHNER, Martin. *The Drama of Ideas. Platonic provocations in theater and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2014a, 25.^a ed.
- QUEVEDO, Francisco de. *Poesía varia*, ed. James O. Crosby. Madrid: Cátedra, 2014b, 17.^a ed.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis. *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. Ignacio

- Arellano, Juan Manuel Escudero Baztán, Abraham Madroñal. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis. *Entremeses*, ed. Christian Andrés. Madrid: Cátedra, 1991.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis: “Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación”, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. Vilanova, I. 1992, pp. 671-678.
- RANDEL, Mary Gaylord. “La poesía y los poetas en los *Entremeses* de Cervantes”, in *Anales Cervantinos*, 20, 1982a, pp. 173-203.
- RANDEL, Mary Gaylord. “The Order in the Court: Cervantes’ *Entremés del juez de los divorcios*”, in *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1, 1982b, pp. 83-95.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: 1726-1739, 6 vols. [*Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil. Madrid: Gredos, 2002, 3 vols.]
- REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1984, 2.^a ed.
- RECOULES, Henri. “Les personnages des *Intermèdes* de Cervantes”, in *Anales Cervantinos*, 10, 1971, pp. 51-168.
- REDONDO, Agustín. *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Editorial Castalia, 1998.
- REED, Cory. *The Novelist as Playwright*. New York: Peter Lang, 1993.
- REED, Helen H. “Theatricality in the Picaresque of Cervantes”, in *Cervantes*, 7, 2, 1987, pp. 71–84.
- REICHENBERGER, Arnold G. “A Postscript to Professor Thomas Austin O’Connor’s Article on the Comedia”, in *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 289-291.
- REY HAZAS, Antonio. “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, in *Atalayas del Guzmán de Alfarache. Seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache (1599-1999)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla/Diputación de Sevilla, 2002, pp. 177-217.
- RILEY, E. C. *Cervantes’s Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon, 1968.
- RILEY, E. C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 2004.

- RINGER, Mark. *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 1998.
- RIQUER, Martín de. *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio, 1989.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. “Escarramán y la germanía cervantina en *El rufián viudo*”, in *Actas del VII Congreso*, 2011, pp. 777-786.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de. *El viaje entretenido*, ed. Jean-Pierre Ressay. Madrid: Castalia, 1972.
- ROJAS, Fernando de (y “antiguo autor”). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera *et alii*. Barcelona: Crítica, 2000.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSSI, Rosa. “*El retablo de las maravillas* come testo meta-teatrale”, in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, 2, ed. B. Periñán, F. Guazzelli. Pisa: Giardini, 1989a, pp. 515-525.
- ROSSI, Sergio. “Un doppio autoritratto del Caravaggio”, in *Caravaggio: Nuove riflessioni, Quaderni di Palazzo Venezia 6*, ed. D. Bernini. Roma, 1989b, pp. 149-155.
- ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.
- ROZENBLAT, W. “¿Por qué escribió Cervantes *El juez de los divorcios*?”, in *Anales Cervantinos*, 12, 1973, pp. 129-135.
- RUANO DE LA HAZA, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María; ALLEN, John Jay. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- RUEDA, Lope de. *Las cuatro comedias*, ed. Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra, 2001.
- RUEDA, Lope de. *Pasos*, ed. Fernando González Ollé, Vicente Tusón. Madrid: Cátedra, 2005, 9.^a ed.
- RUEDA, Lope de. *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés. Madrid: Castalia, 1992.
- RUFO, Juan. *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecua. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*.

- Madrid: Cátedra, 2011, 11.^a ed.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad”, in *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 29-56.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “Juan Rana en escena”, in *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 317-349.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “La herencia de la *commedia dell’arte* italiana en la conformación del personaje de Juan Rana”, in *Bulletin of the Comediantes*, 56, 1, 2004, pp. 77-96.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “Subversión y heterodoxia en los entremeses cervantinos”, in *Cervantes y el mundo del teatro*, ed. Héctor Briosos Santos. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 197-218.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- SALOMON, Noël. *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d’Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Bordeaux, 1965. [Tradução castelha *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1985.]
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio. “Un soneto revelador: conexión entre Avellaneda y Liñán de Rianza”, *Lemir*, 12, 2008, pp. 289-298.
- SANZ AYÁN, Carmen; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Universidad Complutense, 2000.
- SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres modernes, 1982.
- SEGAL, Charles. *Interpreting Greek Tragedy*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986.
- SHERGOLD, Norman David. *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- SHERGOLD, Norman David. *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*. Madrid: Tamesis, 1989.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*, vol. I. Coimbra: Almedina, 1988, 8.^a ed.
- SLATER, Niall. *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*.

- Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- SLIWA, Krzysztof. "Revisión del convenio de separación o divorcio entre Catalina Palacios Salazar y Vozmediano y Miguel de Cervantes Saavedra, autor del *Quijote*", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 82, 2005a, pp. 733-757.
- SLIWA, Krzysztof. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Kassel: Reichenberger, 2005b.
- SLOANE, Robert. "Action and Role in *El príncipe constante*", in *Modern Language Notes*, 85, 2, 1970, pp. 167-183.
- SOSA, Marcela Beatriz. "'De tontos y locos...': sátira y crítica metateatral en el entremés 'El hospital de los podridos'", in *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 44. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2013, pp. 107-118.
- SPADACCINI, Nicholas. "Introducción", in *Entremeses* (Cervantes Saavedra). Madrid: Cátedra, 2009, 19.^a ed., pp. 13-74.
- SPADACCINI, Nicholas. "Writing for Reading: Cervantes' Aesthetics of Reception in the *Entremeses*", in *Critical Essays on Cervantes*, ed. Ruth El Saffar. Boston: G. K. Hall, 1986, pp. 163-175.
- SPITZER, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*" in *Linguística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1974.
- STONE, David M. "Self and Myth in Caravaggio's *David and Goliath Paintings*", in *Caravaggio: realism, rebellion, reception*, ed. Genevieve Warwick. Newark: University of Delaware Press, 2006.
- STOPPARD, Tom. *Agora a sério*. Lisboa: Tinta da china, 2010.
- STRINDBERG, August. *Camino de Damasco*. Madrid: Edicusa, 1973.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. *El pasajero*, ed. María Isabel López Bascañana. Barcelona: PPU, 1988, 2 vols.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel. "Portugal en la vida y obra de Cervantes", in *Revista de Estudios Extremeños*, 62, 2, 2006, pp. 683-700.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel. *Cervantes: camina e inventa (un recorrido literario por la España cervantina)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Editorial Renacimiento, 2014.

- THOMPSON, Peter E. *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- THOMPSON, Peter E. *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- TIMONEDA, Joan. *El patrañuelo*, ed. José Romera Castillo. Madrid: Cátedra, 1978.
- TIRSO DE MOLINA. *Celos con celos se curan*, ed. Blanca Oteiza. Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- TIRSO DE MOLINA. *El castigo del peneque y Quien calla, otorga*, ed. Miguel Zugasti. Madrid: Cátedra, 2013.
- TOBAR, María Luisa, “Para una protohistoria del entremés. Gil Vicente autor de piezas entremesiles”, in *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Messina*, 1, 1983, pp. 601-27.
- TOLLER, Ernst. *Masse Mensch*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- TOMAN, Rolf. *O Barroco: arquitetura, escultura, pintura*. Königswinter: Könemann, 2004.
- TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, ed. Cristina Nobre. Leiria: Magno Edições, 2003.
- UBERSFELD, Anne. *Os termos-chave da análise teatral*. Lisboa: Licorne, 2012.
- UBERSFELD, Anne. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- URIBE, María de la Luz. *La comedia del arte*. Destino: Barcelona, 1983.
- VAN DER HAMMEN Y LEÓN, Lorenzo. *Don Juan de Austria*. Madrid: Luis Sánchez, 1627.
- VAREY, John Earl. *Historia de los títeres en España desde los orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- VAREY, John Earl; SHERGOLD, Norman David. *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1971.
- VARRIANO, John. *Caravaggio: The Art of Realism*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2006.
- VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Ana, “La Comedia de Sepúlveda: Notas acerca de su rescate y adquisición por la Biblioteca del Instituto del Teatro”, in *Revista Galega de*

- Teatro*, 35, 2003, pp. 39-41.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2012a, 3.^a ed.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de. *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2012b.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de. *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1973.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Lo fingido verdadero*, in *Comedias*, vol. I. Barcelona: Iberia, 1955.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Obras escogidas*, Tomo I, ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1958.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín. Madrid: Cátedra, 2008, 22.^a ed.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2013, 7.^a ed.
- VEGA, Garcilaso de la. *Poesía castellana completa*, ed. Consuelo Burell. Madrid: Cátedra, 2014, 27.^a ed.
- VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, 1965.
- VITSE, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1990.
- WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.
- WAGNER, Richard. *Arte e revolução*. Lisboa: Antígona, 1999.
- WARDROPPER, Bruce W. “La comedia española del Siglo de Oro”, in *Teoría de la comedia*, ed. Elder Olson. Barcelona: Ariel, 1978, pp. 183-242.
- WARDROPPER, Bruce W. “La imaginación en el metateatro calderoniano”, in *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970, pp. 923-930.
- WITT, Mary Ann Frese. *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013.
- ZIMIC, Stanislav (1983), “*La cueva de Salamanca*: parábola de la tontería”, in *Anales Cervantinos*, 21, pp. 135-152.
- ZIMIC, Stanislav, “*El juez de los divorcios* de Cervantes”, in *Acta Neophilologica*, 12, 1979, pp. 3-27.

- ZIMIC, Stanislav, “*El retablo de las maravillas*: parábola de la mentira”, in *Anales Cervantinos*, 19, 1982, pp. 153-172.
- ZIMIC, Stanislav, “La biografía satírica en *La guardia cuidadosa*”, in *Segismundo*, 15, 1981, pp. 95-149.
- ZIMIC, Stanislav, “La ejemplaridad de la burla en *El vizcaíno fingido*”, in *Segismundo*, 1982, pp. 39-56.
- ZIMIC, Stanislav, “La ejemplaridad de los entremeses de Cervantes”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, pp. 444-453.
- ZIMIC, Stanislav, “Sobre dos entremeses cervantinos: *El rufián dichoso* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*”, in *Anales Cervantinos*, 19, 1981, pp. 119-160.
- ZIMIC, Stanislav. “Sobre dos entremeses de cervantinos: *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El rufián viudo*”, in *Anales Cervantinos*, 1981, pp. 119-160.
- ZIMIC, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.