

# O AMANTE DESPEDIDO: QUIÑONES DE BENAVENTE EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVII E XVIII<sup>1</sup>

O AMANTE DESPEDIDO: QUIÑONES DE BENAVENTE IN PORTUGAL IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES

*José Pedro Sousa*

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0001-7007-1654>

## RESUMO

O trabalho que se pretende levar a cabo, pese embora se consideram os mais recentes avanços nos Estudos de Teatro, filia-se numa perspetiva literária de análise do texto dramático, tendo como objeto de estudo central um entremez anónimo, manuscrito, intitulado *O Amante Despedido*. Trata-se, na verdade, de uma tradução para português do entremez de *Turrada*, de Luis Quiñones de Benavente, um dos mais prolíficos entremezistas dos *Siglos de Oro*. O estudo do manuscrito português e a colação com o texto de Quiñones permitirá: 1) aprofundar o conhecimento sobre o teatro breve e os seus circuitos de transmissão textual; 2) completar o trabalho sobre a receção de dramaturgos espanhóis em Portugal nos séculos XVII e XVIII, atentando num autor que, apesar dos méritos reconhecidos pela academia espanhola, só recentemente tem merecido a atenção da crítica portuguesa; 3) prosseguir com a identificação de estratégias de tradução de teatro, pro-

1 Este trabalho insere-se no âmbito do projeto ENTRIB Entremezes ibéricos: inventariação, edição e estudo (PTDC/LLTLES/32366/2017) financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P. e por fundos FEDER através do Programa Operacional Regional de Lisboa.

curando contribuir para uma compreensão mais alargado do fenómeno translatório, considerando a sua especificidade genológica e o contexto histórico em que se insere.

*Palavras-chave:* Quiñones de Benavente, Entremez, Tradução, Teatro, Portugal.

#### ABSTRACT

This essay focuses on an anonymous manuscript entitled *O Amante Despedido*. It is, in fact, a Portuguese translation of the short farce *Turrada*, written by Luis Quiñones de Benavente, one of the most prolific playwrights of the Siglos de Oro. The study of the Portuguese manuscript and the collation with Quiñones's text will allow to: 1) deepen the knowledge about the theatre and its textual transmission circuits; 2) complete the work on the reception of Spanish playwrights in Portugal in the 17th and 18th centuries, paying attention to an author who, despite the merits recognized by the Spanish academy, has only recently received the attention of Portuguese critics; 3) to proceed with the identification of theatre translation strategies, in order to contribute to a broader understanding of the translatory phenomenon, considering its genre specificity and the historical context in which it is inserted.

*Keywords:* Quiñones de Benavente, Short Farce, Translation, Theatre, Portugal.

#### INTRODUÇÃO

O teatro foi um meio particularmente permeável aos contactos entre as diferentes culturas e línguas ibéricas pelo menos desde os princípios do século XVI. Um conjunto de circunstâncias sociopolíticas criou as condições necessárias para o estabelecimento destes diálogos plurais.

Em primeiro lugar, os casamentos de D. Manuel I e D. João III com princesas espanholas promoveram as trocas culturais e o gosto pelo teatro no âmbito do entretenimento cortesão. Posteriormente, a Monarquia Dual (1550-1640) adensou os contactos entre o público português e as companhias itinerantes espanholas, que durante mais de século e meio ocuparam, com enorme êxito, os palcos nacionais, apresentando o seu repertório em castelhano para deleite da audiência lusitana. Nem mesmo a Guerra da Restauração (1640-1668) conseguiu pôr fim aos contactos teatrais entre os dois reinos, posto que imediatamente após a assinatura do Tratado (de Paz) de Lisboa, em 1668, a atividade teatral é retomada em Portugal, contando quase exclusivamente até meados do século XVIII com as companhias e as *comedias* espanholas nos palcos portugueses.

A leitura da bibliografia crítica produzida nas últimas décadas acerca destes diálogos peninsulares permite distinguir dois enfoques, distintos mas complementares, de análise das relações ibéricas no teatro dos séculos XVI-XVIII. A primeira perspetiva enquadra-se no âmbito dos estudos literários; prende-se com o estudo dos textos de teatro e dos seus autores, da sua influência na construção de um cânone dramático ibérico, da receção da(s) sua(s) obra(s) no país vizinho e da exploração de imagens e temas “nacionais” na dramaturgia dos autores estrangeiros (a chamada lusofilia de autores castelhanos ou hispanofilia de autores portugueses). A segunda perspetiva é eminentemente “sociológica”; tende a analisar a atividade teatral e não a literatura dramática; em certa medida esta via de estudo tem-se centrado na presença de agentes teatrais (atores e diretores de companhia) espanhóis em Portugal,<sup>2</sup> e nos debates

2 Sobre a presença de atores espanhóis em Portugal vejam-se os artigos de Bolaños Donoso y Reyes Peña (1989; 1990; 1992a; 1993) e Camões e Sousa (2019).

seja em torno da licitude do teatro, seja sobre a querela entre teatro espanhol e teatro francês no Portugal de Setecentos.

Assim, no que respeita à receção de dramaturgos espanhóis dos *Siglos de Oro* em Portugal, Calderón de la Barca mereceu já um atuado estudo de Ares Montes (1983), sendo possivelmente o mais difundido, reconhecido, representado e traduzido autor dramático deste conjunto. Lope de Vega e Tirso de Molina têm também sido objeto de atenção dos filólogos, principalmente no que respeita à relação das suas obras com matéria portuguesa (Oteiza 2011; Rodrigues 1999). Já em relação à presença em Portugal de outros autores dramáticos coevos a escassíssima bibliografia sobre este assunto não parece ser reflexo da sua real influência nos palcos portugueses dos séculos XVII e XVIII. Poderá este panorama dever-se à desatenção ou até a um preconceito relativamente a este *corpus*? O desconhecimento e falta de estudo acentua-se ao olhar-se para determinados géneros teatrais, particularmente para o chamado “teatro breve”.<sup>3</sup>

De facto, quando, em 1965, Eugenio Asensio, numa obra pioneira sobre este género teatral intitulada *Itinerário del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benevente*, afirma que “teatro menor no significa teatro inferior” (1965: 9) percebe-se bem como o estudioso sentiu necessidade de justificar a pertinência da sua investigação contrariando um preconceito que minava a perceção coeva sobre estas obras. Neste sentido assistiu-se a uma mudança na designação nesta macro categoria genológica – que integra subgéneros distintos como bailes, entremezes, loas, etc. – de “teatro menor” para “teatro breve”, uma alteração que permitiu elidir o juízo depreciativo relati-

3 Estes são os estudos que conhecemos exclusivamente dedicados ao teatro breve em Portugal: Álvarez Sellers (2017), Barata (1977), Camões (2017), Oliveira (1973; 1984), Rodríguez Rodríguez (2016) e Sousa e Marques (2021).

vamente a este tipo de teatro sem prejuízo para a identificação da sua principal característica – a menor extensão das obras.

Em regra, o *entremez* era representado entre as jornadas de uma comédia, sendo, com alguma frequência, escrito à medida das necessidades dos diretores das companhias que os encomendavam. Não é, portanto, incomum encontrar os nomes dos autores – i.e. diretores de companhias de comédias – nos títulos destes textos, nem o de atores como personagem da ação representada, e até o contexto (tempo e/ou lugar) da sua representação figura com frequência no título destas obras.

O *entremez* caracteriza-se pela economia dramática (que, sendo algo variável, não costuma exceder os 500 versos) e por retratar uma ação, de teor satírico, que termina quase sempre ou com um número cantado e dançado ou com o confronto físico entre as personagens. Um dos maiores cultores deste género dramático foi Luis Quiñones de Benavente. Em seguida, serão abordados diferentes processos de mediação que permitem atestar a presença da sua obra no Portugal de Seiscentos e Setecentos.

#### QUIÑONES DE BENAVENTE EM PORTUGAL (SÉC. XVII)

Especialista em teatro breve e, particularmente, na obra de Quiñones de Benavente, Abraham Madroñal (2017: 163-175) analisou o estado atual do conhecimento sobre este *entremezista* e a sua produção dramática. Reconhecendo a importância da aturada monografia de Hannah E. Bergman *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (1965), bem como do volume de Eugenio Asensio *Itinerário del entremés: de Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (1965) na recuperação e estudo da obra deste autor, Madroñal traça, com rigor e exaustivamente, os avanços mais recentes – estudos e edições – sobre Quiñones e a sua obra, organizando as principais tendências até então trabalhadas, e prospetivando as linhas de investigação futura mais urgentes e pro-

fícuas. Neste ensaio, Madroñal admite que, apesar de ter já ao seu dispor uma bibliografia sobre o autor e a obra relativamente extensa e actual, “falta todavía la edición del resto de los entremeses, unos cincuenta seguros y otros tantos probables o dudosos” (2017: 164) e, entre outros possíveis caminhos de investigação, termina o seu artigo com uma chamada de atenção para os “nuevos testimonios”, onde elenca cópias e traduções portuguesas que se encontram em Portugal (cf. Madroñal 2017: 169).

Sem muita da documentação produzida pelas autoridades que, no século XVII e até à criação da Real Mesa Censória, licenciavam a atividade teatral em Portugal, apenas por via indireta, e não sem alguma parcimónia, se pode conjecturar quais os textos de Quiñones que terão integrado o repertório apresentado em Lisboa. Desta maneira, o método aqui gizado propõe o cruzamento dos dados recolhidos por Hannah E. Bergman no capítulo X do volume supracitado, intitulado “Catálogo biográfico de los cómicos citados por Benavente” (1965: 449-565), com o que se sabe hoje acerca da presença de comediantes espanhóis em Portugal.

Neste apartado do trabalho de Bergman podem-se distinguir dois tipos de citação: por um lado, aquelas que dizem respeito a quem representou a(s) obra(s) de Quiñones, para quem foram escritas e quando, ou a quem pertenciam os direitos de representação das peças do entremezista; por outro lado, a investigadora considera também todos os comediantes que são referidos nas obras de Quiñones mas sem uma intervenção direta na sua representação. No âmbito deste trabalho interessa, maioritariamente, o primeiro caso. Atenta-se, assim, nos textos, mas também nos paratextos onde pode surgir o nome da companhia que encenou a obra e, por vezes, dos atores que a representaram, ou até nas referências que contribuem para situar o entremez no seu contexto de produção (local, ocasião, etc.). Abaixo, são identificados três casos em que o cru-

zamento dos dados permite supor a representação de determinada peça de Quiñones em Lisboa.

Segundo Bergman, Diego de Mencos representa *El gusto y el disgusto son no más que imaginación*, de Quiñones, em 1638 “hecha por la compañía de Romero en Valencia el 9 de octubre de 1638” (1965: 508-509). Pérez Pastor (1901 *apud* Ferrer Valls, 2008: “Bartolomé Romero”) dá conta de um documento outorgado em Madrid, a 10 de abril, segundo o qual o autor Bartolomé Romero dá poder a Francisco de la Cruz e a Antonio de Acevedo, moradores em Lisboa, “para que se comprometieran en su nombre a que iria a representar con su compañía a la casa de comedias de dicha ciudad [Lisboa] dos o tres meses antes de Carnaval del año siguiente” (Ferrer Valls 2008: “Bartolomé Romero”). De acordo com Bolaños Donoso e Reyes Peña (1992a: 133) a vinda desta companhia não chegou a realizar-se; contudo, no mesmo artigo, as investigadoras dão conta da presença de Diego de Mencos e da sua mulher, Francisca de Paula, no Pátio das Arcas de Lisboa na primeira parte da temporada de 1639-1640. À luz destes dados há a hipótese de a peça *El gusto y el disgusto* de Quiñones ter subido ao palco lisboeta neste período.

O segundo caso é o de José de Salazar. De acordo com Bergman, “perteneían a Salazar las Partes II (anterior a 1627), III (anterior a 1628), IV (posterior a 1630?) y V (impreso 1635) de *Los alcaldes encontrados*” (1965: 543). Uma vez que há provas documentais que atestam a estada em Lisboa deste autor de comedias em 1627 (cf. Sousa 2018: 115), é possível pensar que entre o repertório então apresentado se incluísse a parte I e/ou a II do referido entremez.

Por fim, na cronologia de Bergman refere-se que “Benavente escribió una jácara para Ortegón que fecho en 1636(?)” (1965: 515). Na temporada de 1635-36 este autor de comedias esteve no Pátio das Arcas de Lisboa, como testemunham os registos de despesa do Hos-

pital Real de Todos os Santos,<sup>4</sup> sendo, por isso, possível admitir que incluisse já no seu repertório a *Jácara que se cantó en la Compañía de Ortegón*, que seria impressa posteriormente na *Jocoseria* (1645: ff. 240-243).

#### TESTEMUNHOS PORTUGUESES SETECENTISTAS DO TEATRO DE QUIÑONES DE BENAVENTE

Relativamente ao séc. XVIII, os repertórios do Teatro do Bairro Alto (cf. Martins 2017) ou do Teatro da Rua dos Condes (cf. Ferreira 2019) não referem obras de Quiñones de Benavente. Tal poderá, no entanto, não corresponder à real difusão das peças deste autor nos palcos portugueses, mas ser consequência de quase sempre se registar só a obra “maior” na documentação produzida no âmbito da gestão teatral coeva, surgindo apenas algumas menções vagas e pontuais ao chamado teatro breve que, como é sabido, integrava a estrutura complexa do espetáculo teatral desse tempo.

É ainda possível dar-se o caso de as peças de Quiñones de Benavente terem subido aos palcos portugueses em traduções, sem qualquer referência ao autor, com um título muito distinto do original e até com falsas atribuições. Entre outras questões, este tem sido um problema frequente no estudo do teatro breve que, paulatinamente, se tem procurado resolver no âmbito do projeto *ENTRIB Entremezes ibéricos: inventariação, edição e estudo*. Os resultados até agora alcançados fornecem já alguma informação que contribui muito significativamente para conhecer a repercussão em Portugal do “pontífice de los bailes y entremeses”, como se lhe referiu Luis Vélez de Guevara.

4 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Hospital de São José, livro 624, f. 271. Esta documentação foi transcrita em Sousa, 2018 (Anexos): 205.

Assim, a propósito da presença de textos de Quiñones em Portugal no século XVIII, há, então, que começar por esclarecer possíveis equívocos: na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, encontra-se uma cópia manuscrita com letra do século XVIII do entremez de *La manta* (ms. CF-D-6-22, ff. 202v-203v). A disposição do texto na página pode induzir o leitor incauto a considerar que “de Benavente” faz parte do título, mas, a leitura acabará por esclarecer qualquer dúvida a este respeito (o antropónimo não se encontra no texto do entremez), resultando assim que tal referência só poderá identificar o autor do texto. Trata-se, no entanto, de uma atribuição errónea, propagada desde a edição do entremez publicada na coletânea *Floresta de entremeses* (1676), sendo a obra hoje consensualmente atribuída a um autor espanhol contemporâneo de Benavente, Francisco de Quirós (cf. Madroñal 2017: 170).

No mesmo códice da Universidade de Coimbra, composto apenas por entremeses em castelhano e em português, que pertenceu a Carolina de Michaëlis de Vasconcelos,<sup>5</sup> encontra-se uma cópia de *El valiente*, sem mencionar o autor. A sua colação com o entremez atribuído a Quiñones de Benavente *Las Nueces* (em *Entremeses Nuevos*, 1643), também conhecido como *El Valiente* (em *El entretenido*, 1691), não parece deixar margem para dúvidas: trata-se, aqui sim, de um testemunho da presença do Quiñones em Portugal. Somam-se a este texto duas traduções da peça para português: uma manuscrita intitulada *Pinalvo*, que se encontra na Biblioteca Pública Municipal de Évora (Cód. CXIV/1-9 ff. 96v-99), e outra

5 Tanto o tipo de letra como alusões históricas que aparecem em algumas das obras compiladas neste códice – nomeadamente as referências à Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1714) –, permitem datar a sua composição das duas primeiras décadas do século XVIII.

impressa em 1773, na oficina de Francisco Sabino dos Santos, em Lisboa, intitulada *Soldado valentão*.<sup>6</sup>

Ainda no códice da Universidade de Coimbra encontra-se um entremez anónimo intitulado *O Amante despedido* (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 169v-171v) que, como se pode comprovar através do estudo comparativo dos textos, é uma tradução do entremez de *Turrada* (publicado em *Jocoseria*, 1645) também conhecido como *el celoso Turrada* (em *Navidad y Corpus*, 1664), de Quiñones de Benavente.<sup>7</sup>

#### O AMANTE DESPEDIDO

Apesar de ligeiras diferenças na ação, os textos apresentam de modo geral a mesma história, que se resume em três quadros: no primeiro, um soldado segue Luzia/Lucía, a amada, que o recusa por nunca receber dele dinheiro nem comida, abandonando-o. O segundo quadro tem início com a entrada em cena do Alcaide, o seu encontro com o protagonista e os avanços aparentemente despropositados perante

6 O estudo comparativo de *Las nueces* com as traduções portuguesas acima referidas foi levado a cabo por Sousa e Marques em "The Nutcracker: Iberian Variations on a short farce" (2021).

7 Se, durante algum tempo, a crítica espanhola oscilou entre Antonio Hurtado de Mendoza e Quiñones de Benavente como autor deste entremez, hoje parece ser dado adquirido a sua pertença ao *corpus* entremezil do segundo.

"Hay un manuscrito de este entremés (llamado también *El despido* o *Quijada y el alcalde*) atribuido a Hurtado de Mendoza en la HSA (Ms. B2331); se trata del entremés sin título cuya paternidad concede Davies a Hurtado (1971, 216 ss), pero parece ser obra de Quiñones de Benavente. Berenguer cita un 'entremés sin título atribuido a Mendoza en la HSA', que debe de ser éste." (Úrzsai Tortajada, 2002: 371). Mais à frente, na entrada Quiñones de Benavente, lê-se: "Turrada. Entremés. Impreso: Madrid, 1645 (*Jocoseria*). Un manuscrito de la HSA (Ms. B2331) lo atribuye a Hurtado de Mendoza; hay otras copias anónimas, con los títulos de *El despedido* y *Turrada* (BNM, Ms. 16.415), *La justicia de mujer* (BNM, Ms. 16.750) y *Quijada y el alcalde* (*Arcadia de entremeses*, Madrid, 1723)" (Úrzsai Tortajada, 2002: 540).

aquela figura de autoridade levam Turrada a expor o seguinte estratagem para reconquistar amada: o Alcaide deve disfarçar-se de mulher e, à janela de Luzia/Lucía, dialogar com o soldado em tom amoroso, de modo a espoletar o ciúme daquela.

O terceiro quadro começa com a fingida cena amorosa entre o Alcaide e “o amante despedido”, cena essa a que Luzia/Lucía assiste e que acaba com o Alcaide a mandar prendê-los aos dois. O entremez termina em baile, com o aparente restabelecimento da ordem e da harmonia conjugal.

A primeira diferença a assinalar entre os textos castelhano e o português prende-se com o título. Como se pode ler na edição crítica do texto castelhano (*Jocoseria*, Arellano, Madroñal y Escudero [eds]. 2001) Turrada “es nombre jocoso, ‘tostada’” (2001: 339), algo que se poderia manter, uma vez que há equivalente na língua portuguesa, mas que foi claramente obliterado, pois nem sequer surge no texto o nome do protagonista, que na tradução é sempre conhecido como “soldado”.

<b>Turrada</b>	<b>O amante despedido</b>
Lucía, dama	Luzia
<i>Turrada</i>	<i>Soldado</i>
Alcalde	Alcaide
Meirinho	Regidor
<i>Porteiro</i>	—
-	<i>Músicos</i>

No elenco das personagens também se reconhecem modificações que comportam ligeiras alterações, tanto ao nível do encadeamento da ação como da encenação da peça. Assim, se no texto espanhol se refere claramente a presença de músicos, que serão chamados à

cena por Lucía (“Músicos de mi colégio / cantando se lo pedid”, vv. 217-218)<sup>8</sup> e por Turrada (“Músicos de mi aposento / pedidle por mí cantando”, vv. 219-220) no final do entremez, na tradução, parece que quem canta e baila são, apenas, os atores do entremez. Esta diferença, que poderia parecer irrelevante, acaba por poder ser um sinal dos diferentes meios à disposição para a encenação da peça: no caso espanhol, a música tem um lugar destacado e aqueles que a executam também, ao passo que no português isso não se verifica. Aliás, no entremez português é o próprio alcaide que se diz também músico, quando afirma, no fim da peça, “Eu tangerei viola” (v. 266).

Em sentido inverso, no texto português a personagem do Porteiro não tem qualquer equivalente no entremez espanhol, sendo uma originalidade do tradutor luso. Esta figura pouco ou nada acrescenta ao drama em termos estruturais ou da intriga (parecendo corresponder ao *escribano* do entremez espanhol, que é referido, mas que nunca entra em cena). A sua intervenção ocorre apenas no início do entremez, quando, terminada a discussão entre o soldado e a amada Luzia, entra em cena com o Alcaide. Trata-se de um breve diálogo, em que o Porteiro adverte o Alcaide para a necessidade de chamar o Meirinho para se poder encarcerar possíveis prevaricadores que rondassem à noite naquela zona. Só voltará a aparecer no final da peça, juntamente com o Meirinho, para dizer duas falas (e ambas em conjunto).

No que à extensão do texto diz respeito, há uma diferença de cerca de 50 versos entre o texto espanhol e o português, sendo este o maior. Mas se, como se viu no exemplo acima, passos há em que a tradução

8 Em todas as citações do texto castelhano utilizamos aqui a edição do “Entremés Famoso de Turrada” inserida no volume *Entremeses completos I. Jocoseria*, Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero e Abraham Madroñal (eds.), 2001, pp. 339-351. Deixo uma palavra de agradecimento ao Professor Abraham Madroñal pela generosidade e prontidão com que respondeu ao meu pedido para consultar esta edição.

expande o texto fonte, também os há em que acontece o contrário. É disso bom exemplo a seguinte fala de Lucía/Luzia:

Turrada	O amante despedido
<p>Yo lo diré: porque no tiene un cuarto y de dos meses pasa que no se pone olla en esta casa, teniendo, si este tiempo no se muda, el hambre cierta y la comida en duda; viniendo por dineros mi casero y hallando a vusted siempre y no al dinero; matándome dos veces cada día este su amor fiambre: una de celos, rey, y otra de hambre. Vuesasted ni lo busca ni lo tiene, ni sabe irse cuando a verme viene, escuchando, acechando, maliciando: si estoy triste, que mal me ha sucedido; si alegre, que alguien me ha favorecido; si me toco, que ha sido con cuidado; si no me toco, que me lo han mandado; si, algo enfadada, recio quiero hablalle, que lo hago porque lo oigan en la calle; si suena en la cocina algún ruido, dice que está el galán allí escondido; si llega un pobre y pide una limosna, vota a Cristo que viene disfrazado y que me quiere dar algún recado; si salgo un cuarto de hora, que me tardo; y si no salgo, que visita aguardo; si tosí, si reí, si di un bostezo, si estornudé, si hablé, si alcé la mano, si, no avisando, me acosté temprano...; si me enojo, que hablo con imperio; y si callo, que tiene algún misterio; de suerte que de todo en esta vida cuida vusted, si no es de la comida (vv. 12-44)</p>	<p>Porque não tenho um real e de dous meses passa que se não cozinha nesta casa. Quando vem pôr a renda o meu caseiro a você acha aqui, não o dinheiro. Você não me dá nada, nem o tem, nem sabe quando a ver-me vem. E se você me não traz nada, para que se detém nesta pousada? Saiba que nem pintado quero ver um amante descuidado. Bem se pode logo volver pois não me traz o que hei mister. (vv. 10-22)</p>

Como se pode ver dos exemplos até agora analisados, há uma liberdade translatória bastante clara no entremez português. De facto, tal como se verifica em casos semelhantes de tradução de entremezes ibéricos (cf. Álvarez Sellers, 2017), a manutenção da intriga original não inibe o tradutor de alterar, em vários momentos e em diferentes níveis, o texto fonte, sendo possível entender que se trata de uma reescrita noutra língua mais do que propriamente de uma tradução.

No que respeita às questões formais, importa realçar a convergência entre ambos ao nível da versificação. O esquema rimático é bastante semelhante nos dois entremezes, sendo que o primeiro quadro de cada peça usa a rima emparelhada, passando todo o texto posterior, desde o início do segundo quadro até ao número cantado e dançado com que termina o entremez, a utilizar, nos dois textos, o romance com rima assonante *eo*. Há, contudo, uma regularidade métrica no texto português que não se verifica noutras traduções de entremezes castelhanos para a língua portuguesa. Assim, maioritariamente, em *O amante despedido* utiliza-se a redondilha maior, preservando-se, desta maneira, o ritmo que já se encontrava no texto de Quiñones de Benavente. Esta particularidade singulariza a tradução portuguesa quando comparada com outras da mesma época, dotando-a de um sentido estético e de uma qualidade poética invulgar.

Outro aspeto da tradução prende-se com a acomodação do texto ao contexto português, que leva o tradutor a elidir as referências geográficas do entremez de *Turrada*. Assim se vê na obliteração do verso “A la puerta de Alcalá” (v. 124) e da menção a “Madrid” (v. 244) na cantiga do número final do entremez.

Há outrossim variações ao nível da comicidade entre o entremez castelhano e o português. Importa realçar que o pendor cómico (de linguagem, de situação, etc.) característico do teatro breve ganha, na obra de Quiñones de Benavente, um lugar de destaque, como bem demonstrou Hannah E. Bergman (1965: 92-157).

No tocante à linguagem viu-se já como o antropónimo jocoso Turrada desaparece na tradução. No caso de Lucia, este aspeto é também patente, desde logo, no monólogo acima transcrito (vv 12-44), onde a repetição sobre o mesmo tema – a crítica à falta de dinheiro e aos ciúmes do amante – é convocada através de imagens diversas realçadas pelo ritmo que a construção anafórica da fala imprime à cena. Mais à frente, o italianismo jocoso “A reveder” (v. 60) com que Lucía pretende por fim à discussão, também não encontra equivalente na tradução portuguesa.

Mas talvez a mais explícita alteração perpetrada pelo tradutor português que influi diretamente no teor cómico deste entremez seja a substituição do motivo pelo qual o Alcaide sobe ao palco. Assim, em *Turrada*, o Alcalde entra em cena, expondo, de forma desconcertantemente ingénua, o porquê de estar à noite na rua:

[...] Como es fiesta, entré en la cárcel,  
 y agarrándome los presos,  
 dieron voces: “¡Misa, misa!”.  
 Yo respondí: “No la tengo,  
 que en el lugar no hay más de una;  
 pero el sacristán Berrueco  
 vendrá y les dirá tinieblas”.  
 Respondieron: “No queremos;  
 Déjenos ir a oír misa,  
 que luego nos volveremos;  
 que también somos cristianos  
 los presos como los sueltos”.  
 Yo dije entonces: “Pues vayan;  
 oigan misa y vuelvan luego”.  
 Y abriendo de par en par  
 la puerta, todos los suelto,

sin dejar tan sola un alma.  
(vv. 86-102)

Em *O amante despedido* não há qualquer referência ao episódio da libertação dos presos. O que se passa, e que se mostra ao público no diálogo entre o Alcaide e o Porteiro, é uma pequena altercação entre as duas personagens, em que o Porteiro acusa a figura de autoridade de ser “muito brando” (v. 55). Assim, o Alcaide, no entremez português, não está à procura dos presos libertados, mas sim de salvar a sua reputação, como se pode ver neste excerto:

Porteiro: (...) Mas vamos andando e veremos  
as valentias que obra  
confiado em seu talento.

Alcaide: A quantos achar sem horas,  
porteiro, hei de prendê-los,  
porque quem sem horas anda,  
não anda com bom intento.  
(vv. 60-66)

Em grande medida, pode-se dizer que no entremez espanhol há uma ideia de mundo ao contrário que perpassa toda ação, se evidência na caracterização das personagens e no próprio discurso, que é esbatida no entremez português.

## CONCLUSÃO

Os trabalhos em torno do entremez têm permitido resgatar do esquecimento não apenas textos manuscritos sobre os quais pouco se sabia, mas também, como se pretendeu demonstrar, recuperar uma parte da história do teatro e do espetáculo ibérico. Assim se consegue ir completando os espaços em branco deste património comum, parti-

cularmente, neste caso, sobre a difusão internacional de Luis Quiñones de Benavente e a sua presença nos palcos lusos dos séculos XVII e XVIII.

O estudo do manuscrito português e a colação com o texto de Quiñones permitiu, assim, aprofundar o conhecimento sobre o teatro breve e os seus processos de mediação, completar o trabalho sobre a receção de dramaturgos espanhóis em Portugal e prosseguir com a identificação de estratégias de tradução de teatro, procurando contribuir para uma compreensão mais alargado do fenómeno translatório, considerando a sua especificidade genológica e o contexto histórico em que se insere.

#### REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2017). “Música, magia y risa: el entremés de La campanilla de Moreto y A campainha encantada, entremés anónimo português”, in Teatro español y teatro europeo: relaciones bilaterales, Anagnórisis. *Revista de investigación teatral*. 137-160.
- ARES MONTES, José. (1983). “Calderón traducido al portugués (siglo XVIII)”. *Revista de Filología Española*. LVIII. 91-113.
- ASENSIO, Eugenio (1965). *Itinerario del entremez: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.
- BARATA, José Oliveira (1977). *Entremez sobre o entremez*. Separata Biblos LIII. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BERGMAN, Hannah E. (1965). *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*. Madrid: Castalia.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, e Mercedes de los REYES PEÑA (1989). “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640–1697)”, in Javier Huerta Calvo et al. (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II. Diálogos Hispánico*. Amsterdam: Rodopi. 8/I-III, III: 863-902.

- (1990). “Presencia de comediantes en Lisboa (1580–1607)”, in María Luisa Lobato (ed.), *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Edition Reichenberger. 63-86.
- (1992a). “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)”, in Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá e Antonio Serrano Agulló (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses – Diputación de Almería. 105-136.
- (1992b). “El teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión”, in *Dramaturgia e espectáculo. Actas do 1.º congresso luso-espanhol de teatro*. Coimbra: Editorial Minerva. 61-81.
- (1993). “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700–1755)”, in Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 229-273. [18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez]
- CAMÕES, José (2017). “Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma”, in Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini, e Andrea Zinato (eds.), *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari. 417-425. [Venecia, 14-18 de julio de 2014]
- CAMÕES, José e José Pedro SOUSA (2019). “Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (siglos XVII y XVIII)”. *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*. 7: 2. 14-88.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2008). *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español (DICAT)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- FERREIRA, Lícínia Rodrigues (2019). *O teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MADROÑAL, Abraham (2017). “Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Estado actual y prospectiva”, in *El entremés y sus intérpretes*:

- XXXVIII jornadas de teatro clásico, Almagro*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 163-175. [9, 10 y 11 de julio de 2015]
- MARTINS, Ana Rita Palma Mira Delgado (2017). *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- OLIVEIRA, Vítor Amaral de (1973). *Bailes e Entremezes: manuscrito da Biblioteca da Ajuda / introdução, texto, notas e glossário*. Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- (1984). “Un inédit de la Bibliothèque d’Ajuda: Entremes dos Sebastianistas. Contribution à l’histoire du Sebastianismo”. *Quadrant*. Montpellier: Université Paul Valéry. 7-30.
- OTEIZA, Blanca (2011). “Portugal, lo portugués y el portugués en el teatro de Tirso de Molina”, in *Colóquio Letras. Siglo de Oro Relaciones hispano-portuguesas no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 99-108.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis (2001). *Entremeses completos I. Jocoseria*, in Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero e Abraham Madroñal (eds.). Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina (1999). *De Gil Vicente a Lope de Vega: vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa: Teorema.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier (2016). “Rebelo reescrito: de *La burla más engrazada* a *A peça mais engraçada*”, in José Camões e José Pedro Sousa (orgs.), *Teatro de Autores Portugueses do século XVII: lugares (in) comuns de um teatro restaurado*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro. 147-181.
- SOUSA, José Pedro (2018). *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [2 vols.]

SOUSA, José Pedro e Andresa Fresta MARQUES (2021). “The Nutcracker: Iberian Variations on a short farce”, in Esther Gimeno Ugalde, Marta Pacheco Pinto e Ângela Fernandes (eds.), *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*. Liverpool University Press. 289-308.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2013). *Catálogo de Autores teatrales del siglo XVII*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

APÊNDICE

Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,  
ms. CF-D-6-22, ff. 169v-171v

Entremez do Amante Despedido

Figuras:

Luzia, dama

Soldado

Alcaide

Meirinho

Porteiro

Sai Luzia e o Soldado seguindo-a.

Luzia	Vá-se você com Deos, senhor soldado, que já nosso amor está acabado.	169c
Soldado	Que é o que dizes, cruel tirana, a quem como eu tanto te ama?	
Luzia	Digo-lhe que aqui deu fim, vá-se e não atente mais para mim.	5
Soldado	Dize-me porquê, Luzia, desta vida com tão repentina despedida despedes um amante tão leal.	
Luzia	Porque não tenho um real e de dous meses passa que se não cozinha nesta casa. Quando vem por a renda o meu caseiro a você acha aqui, não o dinheiro.	10

	Você não me dá nada, nem o tem, nem sabe quando a ver-me vem. E se você me não traz nada, para que se detém nesta pousada? Saiba que nem pintado quero ver um amante descuidado.	15     20
Soldado	Pois dize-me, minha Luzia, não basta minha graça e bizarria?	169d
Luzia	Ah, graça semelhante! Sem moeda é feio tod'o amante! Vossa graça engraçada sem dinheiro, senhor, não vale nada. Ide-vos com Deos muito embora que outro amante me vou buscar agora que proceda mais fino.	25     30
Soldado	Regalar-te, Luzia, determino em havendo dinheiro.	
Luzia	Vá buscar outra dama, cavaleiro, que eu também vou a buscar outro amante que me saiba regalar.	35
Soldado	Pois Luzia, querida, eu buscarei dama que não pida.	
Luzia	Impossível creio que será porque não acha dama quem não dá.	40
Soldado	Pois eu pertendo achá-la, que meu brio a merece.	
Luzia	Vá buscá-la.	
Soldado	Já vou, sem tardar nada.	
Luzia	Essa dama, senhor, será pintada.	

Soldado	Esta noute sem faltar com ela me verás falar.	45
Luzia	Folgarei de ver.	
Soldado	A Deos, Luzia, pois me despedes com tanta tirania.	170a
Luzia	Quem tem mal procedido vá de mim para sempre despedido.	50

Vão-se e sai Alcaide e Porteiro, redículos, porfiando muito.

Alcaide	Mentis, mentis mil vezes, que eu sou homem que me atrevo a rondar <sup>9</sup> só, esta noute, todo este lugar.	
Porteiro	Tal, meu senhor, não creio, que vossa mercê é muito brando.	55
Alcaide (ri-se)	Pois vós, porteiro, sois mui teso. Tanto que saís de noute, não vos sai do couro o medo.	
Porteiro	E você é muito confiado, mas vamos andando e veremos as valentias que obra confiado em seu talento.	60
Alcaide	A quantos achar sem horas, porteiro, hei de prendê-los, porque quem sem horas anda não anda com bom intento.	65
Porteiro	Espere pelo meirinho, porque ainda é muito cedo.	

9 Verso hipermétrico.

Alcaide Andai depressa chamá-lo,  
correi que aqui vos espero. 70

Porteiro Deste posto se não mude  
que eu com toda a pressa venho.

Vai-se.

Alcaide O que tocar ao meu ofício  
tenho tenção de fazê-lo. 75

Aqui quero retirar-me  
a esta parte porque intendo  
que vem gente, e o deixá-la  
passar será baixo termo,  
que ainda que sejam muitos, 170b  
com quantos forem me atrevo, 80  
porque o poder desta vara  
basta para não temê-los.

Retira-se e sai o Soldado com ãa trouxa, pensativo.

Soldado (irado) Tenho rezão que me sobra,  
por isso agastado venho 85  
e agora encontrar tomara  
c'o diabo do inferno.

Que ãa mulher me fizesse  
tão temerário desprezo,  
despedindo-me queixosa,  
sabendo o quanto lhe quero. 90

Não tenho visto na vida  
mais altivo atrevimento,

- mas prometo de vingar-me  
do desprezo que me há feito.
- Alcaide Este que anda a tais horas, 95  
rezão tenho para prendê-lo.  
Quem é, diga, mancebinho?
- Soldado Eu primeiro saber quero  
quem o pergunta.
- Alcaide O alcaide,  
que anda de ronda. Estais<sup>10</sup> preso. 100
- Soldado Alcaide destas entranhas,  
meu amor, meu doce emprego.
- Alcaide Arre lá, falais de amores,  
vós cuidais que mantéu tenho?
- Soldado O mantéu aqui o trago 105  
e heis de cingi-lo mui presto.
- Alcaide Se me falais desvarios  
voto a Deos que hei de prender-vos.
- Soldado De teus amores, alcaide,  
mil vezes me vejo preso. 110 170c

Vai para ele para o abraçar, ele foge.

- Alcaide Oulá, vós vindes borracho?  
Guardai-vos lá, malhadeiro.
- Soldado Minha vida, meu regalo,  
meu descanso, meu sossego.
- Alcaide Meu tolo, meu borrachão. 115
- Soldado Há tal brinco!

10 No original: *estay*.

Alcaide Há tal jumento!

Soldado Dá-me um abraço.

Alcaide Ûa figa!

Soldado Apropinqua-te.

Alcaide Não quero.

Soldado Não fujas.

Alcaide Arre lá, rufo.

Soldado Escuta-me.

Alcaide Não me atrevo. 120

Soldado Eu te amo.

Alcaide Pois eu não.

Soldado Eu te busco.

Alcaide Eu me ausento.

Soldado Tem-te, amores, tem-te, amores.

Alcaide Não me tenho, não me tenho.

Soldado Chega-te, chega-te para mim. 125

Alcaide Não me chego, não me chego.

Soldado Meu alcaide, eu estou...

Alcaide Borracho  
estás, por Deos em quem creio.  
Dizes amores a um homem?

Soldado Meu bem, meu amor primeiro. 130

Alcaide Irra, irra, tu não vês  
estes bigodes que tenho?  
Quem viu maior borracheira!

Soldado Pois meu bem, assim te quero.

Alcaide Pois meu mal, não me persigas, 135  
porque não posso nem presto  
para o que tu me namoras.  
Vai-te embora, que eu te deixo.

- Soldado Pois eu não posso deixar-te,  
que por ti ando morrendo. 140 170d
- Alcaide Homem, vai-te, com os diachos,  
que estou tremendo com medo,  
que sou honrado e mal fico  
se contigo a honra perco.
- Soldado Com raiva e com ciúmes 145  
me sinto, amigo, morrendo,  
e para tomar vingança,  
vos quero por companheiro.  
Se me quereis prometer  
de ajudar-me.
- Alcaide Sim, prometo, 150  
como não me namoreis.
- Soldado Pois de mulher vos vesti,  
que a certa dama que tenho  
hemos de ir ver, que vingar-me  
dela deste modo intento. 155
- Alcaide Pois vesti-vos e vamos logo,  
que acompanhar-vos desejo.
- Soldado Vós vos haveis de vestir,  
e eis o vestido. Acabemos.

## Desembrulha-o

- Alcaide Olhe, você não me engane, 160  
que eu não quisera ser fêmeo.
- Soldado Vesti-vos a toda a pressa,  
que assim convém para o intento.
- Alcaide Pois eu já me vou vestindo,  
mas em mim não falta medo. 165

Veste-se de mulher.

Soldado Ponde com muita presteza  
pela cabeça este lenço.

Põe-lho.

Alcaide Quem me vir há-de julgar  
que sou mulher todo inteiro.

(em falsete) Estou bonito?

Soldado Estais lindo. 170

Alcaide (em falsete) Moça galega pareço.

Soldado Vinde após de mi andando 171a

porque a quem enganar quero  
aqui mora. Falareis  
como molher, respondendo  
com bizzarria e capricho  
e com juízo perfeito,  
que importa, para este caso,  
falar com grão fundamento.

175

Alcaide E que havemos de falar? 180

Soldado Amores falar-vos quero.

Alcaide Depois que me vi molher,  
duas mil tentações tenho.  
Namoremos muito embora.

Soldado Isso quero, namoremos. 185

Tirana da minha vida,  
não sabes quanto te quero?

Alcaide Ainda assim, falai de longe,  
porque o diabo é mui negro

	e poderá induzir-vos a que me forceis.	190
Soldado	Galanteo é tudo isto, ide sempre como mulher respondendo.	
Alcaide	Andar. Pois quereis que fale em voz delgada, eu me atrevo em voz de mulher ao que perguntares responder-vos.	195
Soldado	Ora respondi, meu bem, pois no coração vos tenho.	
Alcaide (atiplado)	Bem o conheço, meu mano. Arre lá, vamos nós a tento.	200
Soldado	Falai-me sem embaraço, não tendes de que ter medo.	
Alcaide	Olhai lá, não vos atente o diabo, que é mui tredo.	171b 205
Soldado	Meu bem, Luzia é mui fea, só vós sois um anjo belo.	
Alcaide (falsete)	Sou, sou, a Deos dou mil graças da fermusura que tenho.	

Sai Luzia ao pano a escutar.

Luzia	Ouvi falar em Luzia, se me não engana o eco. O que dizem escutar quero.	210
Soldado	Meus amores, desde a noute...	

Alcaide (em falsete)	Ai, não quero. <sup>11</sup>	
Soldado	Por tua grande beleza, meu bem, a Luzia deixo.	215
Alcaide (em falsete)	Deixai essa porcalhona que tem o rosto mal feito e, enfim, é ãa ranhosa.	
Luzia	De despedir este amante agora já me arrependo, que com ciúmes me abrasa pois com outra o estou vendo.	220
(sai)	Pícaro descomedido, este é grande atrevimento. Que dama é esta? <sup>12</sup>	225
Alcaide	Ai, pobre de ti, alcaide, quem te meteu neste enredo.	
Luzia	Dize, quem é?	
Soldado	Certa dama que não me pede dinheiro.	230
Luzia	Que busca aqui, atrevida?	
Alcaide (falsete)	Venho ter meu passatempo, que também sou pecadora, aqui com este mancebo.	
Luzia (avança-lhe)	Pela tirar do pecado eu a absolverei mui presto.	235 171c
Alcaide	Àque del rei, que me mata!	
Luzia	Ah pícara!	

11 Verso hipométrico.

12 Verso hipométrico.

Alcaide            Santo Alberto,  
                         acudi-me, meus ministros.

Sai o Porteiro e Meirinho com vara.

Ambos	Senhor alcaide, que temos?	240
Alcaide	Logo e depressa me prendei esta mulher. <sup>13</sup>	
Luzia	Que é o que aqui estou vendo? Fêmea com barbas? Não vi mais sazonado embeleco!	
Alcaide	Fui fêmea, mas já sou macho. Prendei-os logo, prendei-os.	245
Ambos	Estejam presos.	
Solado	Alcaide, bem é que em baile acabemos, que eu por provar a Luzia ordi o que temos feito por ela mui rigorosa e com ânimo severo me despedir de sua graça. Porém, já estou satisfeito com ver que ela me quer.	250       255
Luzia	Eu deveras digo e confesso que ciosa de te ver falar com outra te quero mais de hoje em diante, inda que foi fingimento.	
Alcaide	Levai-os presos a ambos.	260

13 Verso hipermétrico.

- Porteiro Melhor será que os deixemos,  
que quem ama tem desculpa.
- Meirinho Senhor, eu também digo o mesmo.
- Soldado Alcaide, vaia de baile  
e o entremez acabemos. 265
- Alcaide Eu tangerei a viola, 171d  
pois disso tendes contento,  
mas não me façais mais peças,  
que bem conheço quem sois.
- Soldado Façamos, amigo, o baile, 270  
e nisso mais não falemos.

## Baile.

- Luzia (canta) Se me quiser, meu mano,  
traga dinheiro,  
que sem ele não logro  
gosto perfeito. 275
- Alcaide Se quiser, soldado, destes bisonhos  
ser das damas querido, tenha por certo  
que há de ser liberal para elas,  
se quiser pôr por obra o seu dízimo.
- Todos Se quiser, soldado, etc. 280

## Dançando e cantando.

- Soldado Por mais pobre que seja  
eu lhe prometo  
de proceder tão fino,  
como ser devo.

Alcaide Não espere que a dama lhe pida, 285  
que o dar sem ser forçado é melhor termo,  
porque as dádivas penhas abrandam  
e o amante consegue o seu intento.

Repetem.

Luzia Se quiser ser querido, 290  
senhor mancebo,  
há de dar, se não gasta  
debalde o tempo.

Alcaide Nunca fazem as damas boa cara  
aos amantes que sentem serem canhenhos,  
dos que são liberais são amigas, 295  
e deles não se enfadam em nenhum tempo.

Repetem com volta e vão-se.<sup>14</sup>

14 As normas de transcrição estão disponíveis em: <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-pecas/724-nomas-de-transcricao#Transcricao> [23-09-2021].

