



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

KARENINA DO NASCIMENTO RODRIGUES

**POLÍTICA E GÊNERO NAS COMÉDIAS DE
LOPE DE VEGA NA *NOVENA PARTE* DE 1617**

Campinas

2023

KARENINA DO NASCIMENTO RODRIGUES

**POLÍTICA E GÊNERO NAS COMÉDIAS DE
LOPE DE VEGA NA *NOVENA PARTE* DE 1617**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de doutora em Teoria e História Literária na área de História e Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

Coorientador: Prof. Dr. Alexander Martins Vianna

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Karenina do Nascimento Rodrigues, orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro e coorientada pelo Prof. Dr. Alexander Martins Vianna.

Campinas

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

R618p Rodrigues, Karenina do Nascimento, 1987-
Política e gênero nas comédias de Lope de Vega na Novena Parte de 1617
/ Karenina do Nascimento Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Alexandre Soares Carneiro.
Coorientador: Alexander Martins Vianna.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Vega, Lope de, 1562-1635. 2. Vega, Lope de, 1562-1635. Comedias -
Novena parte. 3. Terêncio, 185-159 a.C.. 4. Comédia. 5. Feminino. I. Carneiro,
Alexandre Soares, 1963-. II. Vianna, Alexander Martins. III. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Politics and gender in Lope de Vega's comedies in the Novena
Parte of 1617

Palavras-chave em inglês:

Vega, Lope de, 1562-1635

Vega, Lope de, 1562-1635. Comedies - Part IX

Terence, 185-159 B.C.

Comedy

Feminine

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alexandre Soares Carneiro [Orientador]

Edelberto Pauli Júnior

Eduardo Sinkevisque

Maria Augusta da Costa Vieira

Mario Cesar Newman de Queiroz

Data de defesa: 07-12-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0001-2158-2180>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0603042018055420>



BANCA EXAMINADORA:

Alexandre Soares Carneiro

Eduardo Sinkevisque

Maria Augusta da Costa Vieira

Mario Cesar Newman de Queiroz

Edelberto Pauli Júnior

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – *CNPq* (processo: 141584/2019-0).

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Alexander Martins Vianna, Alexandre Soares Carneiro, Eduardo Sinkevisque, Maria Augusta da Costa Vieira, Mario Cesar Newman de Queiroz, Edelberto Pauli Júnior, Flávio Antônio Fernandes Reis, Mário Luiz Frungillo, Alcir Pécora, Cláudio Platero, Gabriele Rosa, Mariana Toledo Borges, Ricardo de Oliveira (*in memoriam*), meus pais.

RESUMO

Esta tese aborda as comédias do escritor espanhol Lope de Vega a partir da forma como foram impressas no século XVII. O objetivo central do trabalho é analisar os modelos de feminino bobo, rústico e engenhoso em *El Animal de Ungria* e *La Dama Boba*, peças presentes no primeiro cânone editorial de doze comédias em fôlio organizado por Lope de Vega. Tal edição, nomeada por ele como *Novena Parte*, foi impressa por Francisca de Medina em 1617. Lope afirma ser essa a primeira *docena* impressa sob seu controle das que já circulavam com seu nome, a partir da qual daria continuidade à impressão de suas comédias em *docenas*. Utilizamos tais edições impressas entre 1617 e 1635 como meios de verificação das convenções materiais, estilísticas e temáticas das comédias de Lope de Vega, analisando seus paratextos para cotejar parâmetros de costumes letrados sobre o que confere função, decoro e excelência para as comédias de Lope, aos seus próprios olhos e dos censores de sua época. Estabelecemos similaridades com o padrão editorial das seis comédias de Terêncio impressas na Madri de 1599. Tal material é usado como base comparativa em relação à preceptiva sobre a escrita dramática de Lope contida em *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cuja versão mais antiga está localizada na edição lusitana de *Rimas* (1605). O método da pesquisa nos permite criar uma perspectiva histórica específica sobre os recorrentes modelos de relevância moral, política e poética na forma de conceber e sequenciar temas para as comédias na *Novena Parte*, configuração editorial que propõe percursos de legibilidade que desaparecem nas edições críticas contemporâneas, já impregnadas por outras agendas críticas de modernidade. É dentro desse quadro de localização histórica, genética e temática que pretendemos examinar como as comédias de Lope prescrevem decoros morais e políticos dirigidos à aristocracia no caso dos enredos contidos na *Novena Parte*. A hipótese principal é de que a *Novena Parte* segue o modelo terenciano de comédias centrado em assuntos de *rei familiaris*, embora haja uma cisão com relação a esse modelo na peça *El Animal de Ungria*, mais focada em assuntos de *res publica*, formando um antítipo temático em relação à peça *La Dama Boba*. Propõe-se, sobre *El Animal de Ungria*, que os temas cômicos da rústica e da soberana oculta (uma farsa, portanto) são enredados para transformar um espelho de costume (i.e., a comédia) num espelho de príncipe dramatizado com potencial subjacente de tragédia.

Palavras-chave: *Novena Parte*; Lope de Vega; Terêncio; comédia; realeza; feminino cênico.

ABSTRACT

This thesis approaches the comedies of the Spanish writer Lope de Vega, focusing on the way they were printed in the 17th century. The main thematic objective of this work is to analyze the silly, rustic and ingenious feminine models in *El Animal de Ungria* and *La Dama Boba*, plays of the first folio of twelve comedies directly organized by Lope de Vega, named by him as *Novena Parte*, and printed by Francisca de Medina in 1617. Lope claims that this was the first *docena* (i.e., folio of twelve comedies) printed under his direct control. This thesis also has used his other printed editions from 1617 to 1635 as a way of verification of the editorial, stylistic and thematic conventions of Lope de Vega's *docenas*, analyzing their paratexts to compare recurrences of critical and generic parameters of his time and their similarities with the edition of Terence's six comedies from the Madrid edition of 1599. These materials are used as a comparative model in relation to the precepts of Lope in *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, whose an oldest version is found in the Lusitanian edition of *Rimas* (1605). Based on editorial sources from the time of Lope de Vega, the thesis' research method allows us to approach some historical perspectives on Lope's standard choices of moral, political and gender themes sequenced by *docena*, whose editorial standards disappear in contemporary editions impregnated by other critical models of thematic relevance. It is within this framework of editorial, generic and thematic contexts that we intend to examine how Lope's comedies expressed decorums specifically directed at the Spanish aristocracy in the special case of the plots contained in *Novena Parte*. The main hypothesis is that the *Novena Parte* follows the Terencian model of comedies centred on issues of *rei familiaris*, although there is a rupture with this thematic model in the play *El Animal de Ungria*, focused on issues of *res publica*, thus forming a thematic antitype with the play *La Dama Boba*. About the play *El Animal de Ungria*, we defend that the comic themes 'rustic-she' and 'hidden sovereign-she' (a comic farce, therefore) are intertwined to transform a custom mirror (i.e., the comedy) into a dramatized prince's mirror, with underlying potential for tragedy.

Keywords: *Novena Parte*; Lope de Vega; Terence; comedy; kingship; scenic feminine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: A INSTITUIÇÃO DA <i>NOVENA PARTE</i> DE LOPE DE VEGA.....	29
1.1. O decoro da unidade na <i>Novena Parte</i> e a fragmentação arquivística: noções de Autoria e Originais de comédias impressas na Espanha de Lope de Vega.....	30
1.2. Circuito institucional da edição da <i>Novena Parte</i> de 1617.....	47
CAPÍTULO 2: CAMINHOS DO CÂNONE TERCENCIANO EM <i>NOVENA PARTE</i>.....	60
2.1. Alguns paralelos entre <i>Novena Parte</i> de 1617 e <i>Terêncio</i> de 1599.....	61
2.2. Concepções em disputa: a antiga arte nova de fazer comédia.....	90
CAPÍTULO 3: <i>EL ANIMAL DE UNGRIA</i>: UMA COMÉDIA CONSTRUÍDA SOBRE UMA TRAGÉDIA.....	103
3.1. Um espelho de príncipe: rei tirânico e rainha sagrada.....	105
3.2. Felipe e Rosaura: farsa, poder e inversão.....	120
3.3. Corte e vícios: Rosaura e a engenhosa desprogramação rústica.....	130
3.4. A catástrofe interrompida de uma tragédia garante a comédia?.....	140
CAPÍTULO 4: SOBRE MULHERES ESTRANHAS.....	150
4.1. O valor das mulheres em <i>Novena Parte</i>	152
4.2. <i>La Dama Boba</i> : a função crítica da boba engenhosa.....	169
CONCLUSÃO.....	180
REFERÊNCIAS.....	192
FONTES.....	206

INTRODUÇÃO

Lope de Vega Carpio (1562-1635) é considerado um dos maiores nomes do teatro espanhol seiscentista. Além de ter escrito centenas de comédias, são-lhe atribuídos milhares de sonetos, sete novelas, quatro epopeias e três poemas didáticos. Oriundo de uma família modesta estabelecida em Madri, parece ter começado a escrever em 1584, aos 12 anos de idade. Lope trabalhou como secretário de aristocratas e vendia suas comédias para companhias de teatro. Entre elas, as companhias de Jerónimo Velázquez e de Porres. Seu interesse na impressão de suas peças manifestou-se apenas em 1617, com o primeiro livro organizado por ele, a *Novena Parte*. Além de produção propriamente teatral, Lope escreveu um tratado em versos sobre o teatro, o *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1605-1609).¹

Nesse tratado, observamos a defesa da função civilizatória da comédia² como espelho de costumes, sua percepção acerca dos sentidos humorais, políticos e morais dos versos dramáticos e considerações sobre os costumes letrados gregos e latinos. Lope, na prática, opta pelo modelo de comédia segundo Terêncio, tal como ele se apresenta nas seis peças desse comediógrafo traduzidas e impressas no castelhano de sua época.³ Os seus exemplos de *persona*, isto é, as máscaras tipológicas segundo expectativas de verossimilhança para os caracteres dos personagens, e as doutrinas morais e políticas de

¹Cf.: FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* por Lope de Vega Carpio, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primera Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hacer Comedias**. Lisboa, 1605. p.129-143; MARTIN, Alonso. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nuevo añadidas. Con el nuevo Arte de hacer Comedias deste tiempo**. Madrid: Alonso Perez, 1609.

²Neste trabalho, operamos o termo comédia enquanto gênero dramático cômico, que pode ou não ter vulgaridade satírica. Outro sentido de comédia nos séculos XVI e XVII tem a ver com a tópica de que a história da vida humana é cheia de acidentes/contingências, uma grande comédia humana. Nesse sentido, comédia e história se equivalem enquanto matéria. Contudo, comédia também comporta o providencialismo divino reparador. Em *A Divina Comédia*, de Dante, escrita originalmente como épica em dialeto toscano, temos o progresso do espírito humano na direção da conciliação final com deus. Se houve a trágica ruptura com deus no ato de desobediência de Adão, há também a tentativa de conciliação com este mesmo deus quando concebeu seu filho ungido nascido de mulher. Assim, é divina comédia porque a matéria abordada pressupõe um movimento de conciliação no final (o que começa mal e termina bem), uma reparação em relação à tragédia ruptiva adâmica (o que começa bem e termina mal). Portanto, o que define comédia em Dante não é o estilo, que é épico, mas a matéria e o enredo proposto, visando à conciliação reparadora com o bem maior depois da reforma do espírito. O mesmo fim conciliador-reparador pretende o gênero terenciano de comédia de Lope de Vega enquanto espelho de costumes focado em *rei familiaris*, que pode transitar, na matéria, da história à fábula.

³Sobre esse aspecto, meu recurso de cotejamento foi a tradução espanhola do autor latino nesta edição: CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599].

suas comédias conformam-se à função civilizatória de oferecer, com deleite, ensinamentos para todos os estamentos da monarquia espanhola.

Os estudiosos têm abordado o *Arte Nuevo* como recurso circunstanciador do pensamento genético sobre as comédias de Lope de Vega e, em consequência, desenvolvem suas pesquisas a partir de edições críticas contemporâneas, muitas das quais formuladas segundo marcos temáticos da crítica romântica. A partir dessa perspectiva, construiu-se o mito da genialidade e da modernidade de Lope de Vega.

A abordagem que proponho agregou um elemento metodológico distinto, mas que não ignora a importância de *Arte Nuevo* como elemento genético da escrita dramática de Lope:⁴ partimos das edições baseadas em seus manuscritos, e que estiveram, entre 1617 e 1635 (vide relação de edições no final), sob seu controle de publicação, tal como sentenciam os censores nos seus pareceres que os livreiros deviam, por lei, imprimir. Por meio dos paratextos que antecipam o miolo das peças, contando também com o frontispício, podemos cotejar um tipo de decoro social e poético⁵ para a escrita dramática de Lope de Vega. Especialmente relevante é o modo como os censores e os letrados seculares e eclesiásticos o elogiam. A partir desses elementos, podemos localizar nas obras dramáticas aquilo que fica genericamente mencionado como postulados gerais no *Arte Nuevo*.

Outro ponto importante é a materialidade da edição. Nas edições entre 1617 e 1635, a página com dupla coluna de texto e letras em corpo menor é alternada por trechos com coluna única, quando estilos elevados são introduzidos nos diálogos e solilóquios. As rubricas e tipografias de letras e versos em páginas parecem traduzir uma mudança de sentido para o texto dramático, condizente com os cânones de estilos propostos por Lope de Vega, particularmente para os casos de personagens femininas que são o centro da ação moral e política das peças. Tal caminho nos possibilitou abordar de

⁴Por meio da impressão de suas *Rimas*, em 1605, sabemos que Lope de Vega já era reconhecido como excelente e, portanto, como modelo emulável pelos letrados do clero e da nobreza. Na edição lusitana de *Rimas* (1605), há a versão mais antiga que temos notícia de sua douda pugna letrada, que é também uma preceptiva teatral, intitulada *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

⁵Nessas edições, o decoro social e poético está relacionado aos nobres e letrados para quem Lope formula o cânone de suas comédias, bem como aos padrões de excelência que os censores criam para elas. Apesar de sabermos que uma tópica pode estar em diferentes gêneros, no caso do gênero comédia, existe uma articulação entre gênero e tópica, sendo a comédia uma forma de apresentar os temas sobre os *afectos* particulares, com perigos moderados e fim alegre, o que a diferencia da tragédia. O ridículo propõe suscitar o riso e a correção dos vícios. Como a comédia mobiliza exemplos específicos, como afirma a própria voz impressa dos censores, o método proposto na pesquisa foi o estudo da caracterização de personagens, da recorrência de temas e da proposta de enredo. Sobre matéria e forma dos gêneros teatrais, ver: SÁNCHEZ ESCRIBANO, Fernando; PORQUERAS MAYO, Alberto. **Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972.

outro modo a expressão dos personagens femininos nas suas comédias, evitando polêmicas anacrônicas, como o debate atual sobre o protofeminismo em Lope de Vega.⁶

As edições organizadas por Lope de Vega entre 1617 e 1635 configuram o seu primeiro cânone editorial impresso de doze comédias em fôlio (i.e., *docena*) a partir da *Novena Parte*,⁷ como fica claro nos paratextos introdutórios da edição de 1617. Tendo precedência à *Novena Parte* no controle e revisão das *docenas* que já circulavam aponta para um interesse especial de Lope de Vega por esta *docena*. O que ele expressa com *Novena Parte* é que existem, na forma de manuscritos, outros trabalhos já planejados para serem impressos como *docenas*, mas que resolveu levar a público, primeiramente, a nona *docena*. Ele não explica o que o levou a começar por essa parte.⁸

Nosso objetivo, nesse aspecto, é chamar a atenção metodológica sobre a necessária leitura histórico-literária a partir da materialidade proposta para as *docenas*, defendendo a relevância de ler as peças a partir da integridade do cânone editorial proposto por Lope. Portanto, deve-se levar em consideração a ordem de leitura proposta para as peças em cada *docena*. Daí, mesmo que foquemos, paradigmaticamente, na segunda parte da tese, nos estudos focais de *El Animal de Ungria* e *La Dama Boba*, é fundamental que o(a) leitor(a) percorra o caminho metodológico que circunstancia ambas as peças numa ordem de leitura no interior da *Novena Parte* de 1617.

A *Novena Parte* é a fonte principal desta pesquisa, embora tenha sido importante verificar se tal modelo editorial se manteve nas demais *docenas* a que tivemos acesso, cujos paratextos demonstram que foram verificadas pelos censores a partir dos

⁶A título de comparação de crítica revisora da invenção romântica do tema historiográfico literatura barroca e literatura nacional, ver: HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. **Floema Especial**, n.2, p.15-84, 2006. Como “barroco”, também não utilizamos “século de ouro”, outra categoria teleológica normatizada por uma certa postulação do que seja moderno ou modernidade nos séculos XVI e XVII, o que pressupõe uma temporalização histórica baseada no modelo de ciclos de prosperidade e decadência. O que se encontra nas fontes é “idade de ouro”, inspirada em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, e em *Metamorfoses*, de Ovídio.

⁷MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617.

⁸No prólogo da *Novena Parte*, ele anuncia que continuará imprimindo suas comédias em partes. A primeira seria a própria *Novena Parte*. As outras partes que tivemos acesso são: *Decima Parte* (Madri, 1618), *Onzena Parte* (Madri, 1618), *Dozena Parte* (Madri, 1619), *Parte Catorze* (Madri, 1621), *Decima Quinta Parte* (Madri, 1621), *Decima Sexta Parte* (Madri, 1622), *Decima Septima Parte* (Madri, 1621), *Decimaoctava Parte* (Madri, 1623), *Trezena Parte* (Madri, 1620), *Parte Decinueve* (Madri, 1624), *Parte Veinte* (Madri, 1625). Todas elas contêm 12 comédias em fôlio, formando o projeto das *docenas*. Lope de Vega organizou suas comédias da nona até a vigésima parte. A vigésima primeira parte é dirigida a Dona Elena Damiana pela filha de Lope de Vega, Dona Feliciano Felix del Carpio, segundo a qual Lope faleceu querendo dedicar as comédias daquela parte àquela patrona nobre de Almagro. Cf.: MARTIN, *viuda de Alonso*. **Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio, del Abito de San Juan, Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, sacadas de sus originales**. Madrid: Diego Logroño, 1635.

manuscritos de Lope de Vega. Porém, consideramos apenas as edições que partem da tutela do próprio Lope de Vega de seus manuscritos perante os censores, como informado na página impressa que sucede os frontispícios (a qual, por lei, devia trazer a data, nome e parecer dos censores). Nas *docenas*, os próprios censores sinalizam parâmetros de relevância e aceitação para as peças de Lope por meio de elogios, o que é uma preciosidade para uma pesquisa que pondera a localização histórica da crítica e dos gostos literários como fatores circunstanciadores do estudo temático.

Na segunda parte da tese, correspondente aos capítulos 3 e 4, a dimensão temática proposta se concentra nos modelos de feminino literário operados por Lope de Vega na *Novena Parte*, com foco em *El Animal de Ungria* e *La Dama Boba*: a boba, a rústica e a engenhosa. Todas elas, em suas respectivas funções temáticas e cênicas, são testadoras morais e políticas da consistência dos hábitos, valores e condutas da sociedade ficcional, funcionando como centros de gravidade da comédia em sua função de reformar os costumes da sociedade extraficcional.

Quando lemos, hoje, as peças de Lope de Vega sabendo que estiveram publicadas em *docenas*, que exibem na capa sua orgulhosa posição de familiar do Santo Ofício, e conhecemos seus demais paratextos, podemos evitar uma série de polêmicas anacrônicas da crítica atual. Elas especulam sobre intenção sem, de fato, fazer um exame histórico das edições para testar a pertinência de problemas determinantes de algumas disputas entre letrados. As peças consideradas excelentes pelos pares árcades e pelo próprio Lope não necessariamente são as mesmas que posteriormente se tornaram canônicas: *Fuente Ovejuna*,⁹ por exemplo, que teve várias edições críticas no século XX, está ausente da *Novena Parte*, que foi a primeira das *docenas* organizadas por Lope de Vega a ganhar a forma de livro impresso.¹⁰

Desde a emergência da tradição crítica romântica, a dita *Comedia Nueva* – expressão retirada de *Arte Nuevo*, que remete ao grego Menandro e a seus emuladores latinos, como Terêncio – foi abordada como um gênero dramático criado por Lope de Vega. No entanto, a reivindicação de *nuevo* não implica novidade, originalidade ou genialidade, mas atualidade, sem a qual a função da comédia como espelho de costumes não poderia aperfeiçoar hábitos e costumes de seu tempo. A comédia é hoje. Plauto e

⁹*Fuente Ovejuna* é a última peça da *Docena Parte* da edição de 1619. Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619.

¹⁰MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617.

Terêncio não escreveriam para o passado e para o futuro, o que tornava, aos olhos de Lope de Vega, sem sentido alguns árcades espanhóis do século XVII pleitearem uma imitação passiva dos autores antigos.

Os censores da *Novena Parte*, por exemplo, elogiam o estilo elevado com o qual Lope de Vega aborda temas paradoxais, por meio de personagens ou situações paradoxais, ou seja, que testam os limites dos hábitos, costumes e instituições, convidando ao seu aperfeiçoamento ou reforma. Quando os personagens de comédia são da alta nobreza, o assunto não é necessariamente particular, porque ser nobre no Antigo Regime é ocupar uma função pública perante o poder soberano. Enquanto segundo estamento, a nobreza deveria dar exemplo de superação de vícios ou ratificação de virtudes.¹¹

A nossa hipótese principal é que a *Novena Parte* segue o modelo terenciano de comédias centrado em assuntos de *rei familiaris*. Nesses casos, os protagonistas mais recorrentes são nobres da baixa nobreza ou a margem burguesa próspera buscada pela baixa nobreza sem fortuna. A partir da demonstração dessa hipótese sobre matérias, enredos e caracterização de personagens, poderemos entender o quanto é singular e contrastativo o lugar ocupado por *El Animal de Ungria* na *Novena Parte*.

O que criava atratividade para as peças de Lope de Vega perante as expectativas críticas antiaristocráticas do romantismo espanhol era justamente o fato de Lope de Vega submeter figuras sociais preeminentes da nobreza ao escrutínio da audiência estamentalmente misturada dos *corrales*;¹² ou seja, ele não seguiria rigorosamente as preceptivas aristotélicas tão valorizadas num período posterior – segunda metade do século XVII e primeira metade do século XVIII. A crítica literária romântica é, no final do século XVIII, uma crítica anti-neoclássica e antiaristocrática.¹³ É este olhar historicamente localizado que enxergou em Lope de Vega um precedente de

¹¹Cf.: VIANNA, Alexander Martins. ‘Shakespeare’: um nome para textos. **Topoi**, v.9, n.16, p.191-232, 2008.

¹²Teatro permanente instalado no pátio de casas plebeias com estruturas de peristilos e, portanto, a céu aberto, sujeito a sol, chuva, frio e variações naturais de luz. Tais espaços cênicos surgiram no início do século XVI e tiveram um papel destacado na concepção vivencial prática da dramaturgia de Lope de Vega. Em *Arte Nuevo*, tudo que se refere ao valor formativo da comédia, à relação tempo/enredo, à estrutura de três atos, ao jogo figurativo-temático e suas operações cênicas reportam-se às conformações físicas dos *corrales*, nos quais o figurino e o decoro dos versos (dialogais, recitativos ou narrativos) supriam a necessidade de cenários elaborados e cheios de tramoias. O figurino e o decoro faziam a cena acontecer e ser compreendida.

¹³No exemplo alemão, vemos como o movimento literário da segunda metade do século XVIII foi a expressão de uma vanguarda burguesa que se opôs aos ideais cortesãos do neoclássicismo francês, em voga em várias cortes europeias entre a segunda metade do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Cf.: ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**, v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p.23-64

suas expectativas, criando o mito da genialidade, o que impactaria a forma de configurar cânones editoriais para Lope ao longo dos séculos XIX-XX.

Em *Arte Nuevo*, o vocábulo *nuevo* é um contraponto a uma parte específica dos pares letrados acadêmicos¹⁴ contemporâneos a Lope de Vega: aqueles que reconheciam valor numa obra teatral atual (moderna, nova) apenas se ela imitasse passivamente a forma de escrita dos antigos, tal como eram conhecidos nas edições dos séculos XVI e XVII. Lope de Vega defende que os antigos eram *nuevos* em seu tempo, ou seja, escreviam para as necessidades do teatro de sua época: teatro de palco, não de página, ele enfatiza; versos para serem falados em cena (drama), e não para recitações e leituras silenciosas em gabinetes.¹⁵ Lope atribui a esses acadêmicos uma leitura engessada de Aristóteles.

Portanto, a poesia cênica não deveria estar dissociada das necessidades de comunicação do teatro da época de Lope, os *corrales* de comédia. Ao escolher uma linha temática específica de comédias e adequar a poesia cênica às necessidades do teatro de seu tempo, Lope de Vega vê-se próximo a Terêncio na forma de conceber enredos: ambos seriam *nuevos* em seus respectivos tempos. É jogando com este paradoxo entre antigo e novo que Lope de Vega direciona sua crítica contra árcades que pensavam valor para a poesia cênica fora da circunstância cênica.

A crítica romântica vai enfatizar o sentido de *Comedia Nueva* de Lope de Vega numa teleologia de modernidade, propondo uma temporalização normativa no campo crítico. Por este viés, haveria o ciclo pré-lopista, período no qual já se sentiria uma necessidade de renovação do panorama teatral, e o ciclo de Lope, quando ele teria resolvido formalizar as práticas do novo modelo, adaptado ao teatro de *corrales* do século XVII, sendo seguido por todo um movimento vanguardista. Tal ciclo teria tido desenvolvimentos que se poderiam detectar na história não só da literatura espanhola, mas também da literatura universal, pareando-se em relevância com Shakespeare.¹⁶

¹⁴Em *Arte Nuevo*, Lope se dirige aos seus colegas neoaristotélicos da Academia de Madri. As academias (séculos XV-XVII) eram formadas por nobres e letrados que se reuniam na casa de um mecenas para debater ideias e realizar tarefas sob encomenda. Temos alguns exemplos de academia na *Novena Parte* nas peças *La Donzella Teodor*, com a academia do professor de filosofia Leonardo, pai de Teodor, e *La Dama Boba*, com a academia de Nise. Essas academias se diferenciam das academias régias de artes e ofícios, surgidas no século XVII.

¹⁵FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio*, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.131

¹⁶A crítica romântica elevou Lope à condição de gênio da literatura nacional espanhola, como aconteceu com Shakespeare, na Inglaterra. Baseada nas concepções filológicas de autores como Karl Lachmann e Joseph Bédier, a ideia de autoria “romântica” se pautava no modelo crítico-editorial ecdótico de busca do

Valbuena Prat,¹⁷ por exemplo, compara a genialidade (conceito caro aos românticos) de Lope de Vega com a de Shakespeare, afirmando a superioridade daquele, pois suas obras seriam mais completas. Ambos teriam se adiantado ao romantismo, criando personagens que viveriam o drama humano e universal, medidos em termos psicológicos evolutivos em suas intenções e contradições.¹⁸ Lope de Vega e Shakespeare¹⁹ foram transformados em marcos divisórios da história da literatura dramática nacional, o que impactou o mercado editorial e os periódicos especializados que selecionavam obras a partir das expectativas românticas de identificar, numa literatura nacional (esta novidade da crítica burguesa do século XIX), os gênios da pátria, a máxima expressão do espírito nacional.²⁰

Ao observarem os problemas da transmissão do *corpus* textual dos dramas dos séculos XVI e XVII, as tradições críticas românticas e pós-românticas se preocuparam em estabelecer a paternidade das obras, pautando a discussão em conceitos-chave como “peças autênticas”, “originais”, “autoria indiscutível” ou “questionável”. Assim, algumas obras são deixadas de lado por pertencerem ao anonimato e não poderem ser relacionadas com a produção de um autor específico codificado como unidade psicológica genial. Cristalizam-se critérios críticos que apagam a relação autor/obra ou a função-autor específica e anterior aos parâmetros críticos de relevância do romantismo.²¹

Na época de Lope, havia uma relação flutuante entre um nome-*auctoritas* de gênero e sua concretização material local em obras impressas que traziam tal nome como modelo-referência autorizante e excelente de emulação num gênero. Isso é tão comum que Lope sente necessidade, depois que se torna clérigo e familiar do Santo Ofício desde,

suposto arquétipo perfeito da obra de um autor genial. Tal modelo foi questionado pelos estudos medievais a partir dos anos 90, com o movimento que ganhou a denominação de *New Philology*. Seu marco ocorre com a edição especial da Revista *Speculum* sobre o tópico “*New Philology*”, publicada após o livro de Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, de 1989. A obra *Bibliography and the Sociology of Texts* (1986), de Donald McKenzie, renovou o campo da *New Bibliography*, cujos estudos e métodos influenciaram os trabalhos de Roger Chartier sobre a história do livro impresso e das práticas de leitura no Antigo Regime.

¹⁷VALBUENA PRAT, Ángel. Lope, en la vida y en el drama. In: VALBUENA PRAT, Ángel. **Historia del Teatro Español**. Barcelona: Noguer, 1956. p.80-103

¹⁸Cf.: WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁹Cf.: VIANNA, Alexander Martins. Shakespeare, nosso estranho. **Acta Sci. Human Soc. Sci.**, v.30, n.2, p.211-220, 2008.

²⁰Cf.: HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. **Floema Especial**, n.2, p.15-84, 2006; HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013; HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

²¹Idem, ibidem, op. cit.

ao menos, 1609,²² de controlar a publicação de seus manuscritos de comédia. Então surge o projeto das *docenas* e sua primeira concretização em 1617 com a *Novena Parte*.

Outro sintoma dessa flutuação é a ênfase de alguns frontispícios dessas *docenas* afirmarem, conforme a licença de cada livreiro no primeiro terço do século XVII, que as comédias numa edição foram “*sacadas de sus originales*”, como se estivessem mais próximas do nome-*auctoritas* de gênero, embora, na prática, sejam bastante irregulares na composição. Muitos sinais editoriais de flutuação textual se devem ao fato de o autor não ter propriedade intelectual sobre o livro impresso (noção não pertinente à época de Lope de Vega). Um livreiro podia adquirir a licença para imprimir, partindo de placas tipográficas compradas de outros livreiros (particularmente se já passaram pela censura), ou construindo as suas conforme o formato de livro pretendido (*quartos, octavos, folios, etc*), seja a partir do material de outros livreiros (adaptando-o às prosódias e hábitos locais de escrita), seja, mais raramente, a partir de manuscritos diretamente “*sacados*” do autor que emula²³ um costume de gênero teatral.

Em todo caso, frontispícios com expressões do tipo “[comédias] *sacadas de sus originales*” pode ser simplesmente um artifício de livreiro para vender seu volume na concorrência com outros em Madri, Saragoça, Pamplona ou Barcelona. Todos, porém, passaram pela censura moral eclesiástica e seguem o rito de dedicar a obra ou parte dela a alguma pessoa preeminente local, preferencialmente letrada e de origem nobre ou com função clerical. Portanto, o texto teatral impresso em *docenas* dessa época não está afetado pelo modelo crítico-editorial ecdótico de busca do arquétipo perfeito da obra de um autor genial. Dizer “[comédias] *sacadas de sus originales*” não garante autenticidade autoral individual, se isso for um critério efetivamente relevante para pesquisas cujas hipóteses se limitem a postulados ecdóticos.²⁴

Nesta tese, a suposta irregularidade de uma edição do século XVII está carregada de sentidos que a localizam como um evento sociocultural a ser analisado em sua especificidade histórica de proposição de cânone. O próprio interesse de Lope de

²²Em sua *Jerusalén Conquistada*, informa-se que Lope de Vega já era familiar do Santo Ofício em 1609. Cf.: NOGUES, Raphael. **Ierusalén Conquistada, Epopeya Trágica. De Lope Felis de Vega Carpio Familiar del S. Oficio de la Inquisicion**. Barcelona, 1609.

²³Sobre o sentido especificamente pré-romântico da relação entre excelência no gênero, *auctoritas* e emulação que historicamente localiza a função-autor na época de Lope de Vega, ver: HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013; HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-109, 2006; HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.317-342, 2000.

²⁴Para uma discussão sobre ecdótica, ver: HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII**, v.5. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

Vega em imprimir suas comédias se relacionava com a busca de dar fim aos tantos erros de impressos anteriores que descaracterizavam seu estilo, embora ele não deixe de destacar, em *Arte Nuevo* e nos paratextos de *docenas* entre 1617 e 1625, que as comédias foram feitas para os “ouvidos do teatro” e não para a “censura dos aposentos”.²⁵ No caso da *Novena Parte* de 1617, Lope de Vega manifesta claramente que é a primeira *docena* que ele toma para revisar segundo seus originais, investindo-a, portanto, de uma precedência que não podemos ignorar como um fator que localiza historicamente seu cânone editorial de comédias.

Na pesquisa aqui desenvolvida, as demais edições servem – particularmente os paratextos e o estudo da formatação de linhas impressas para a poesia cênica – como verificadores da rotina administrativa e da censura régia que levam uma comédia a passar do manuscrito à página impressa, algo que nos conduz a ponderar regulamentos que tinham também finalidade fiscal.

Os paratextos também possibilitam a verificação e localização histórica de costumes e gostos letrados, além do fato de possibilitar, no caso das *docenas* apresentadas por Lope de Vega aos censores depois de *Novena Parte* (e na reedição desta durante a vida de Lope), a verificação de que os arranjos de peças, por *docenas*, não tiveram seus índices alterados, o que demonstra, portanto, a perduração de uma ordem de leitura para as peças que se perdeu em edições póstumas que desmontaram as *docenas* de Lope.

Desse modo, a materialidade do livro deixa de ser um suporte neutro para o texto e se torna, nesta pesquisa, um agente e evento que interfere na forma como as peças são dadas a ler no primeiro terço do século XVII. Nosso capítulo 1 será dedicado especificamente a esse percurso institucional das peças impressas de Lope no contexto da Coroa Espanhola do primeiro terço do século XVII.²⁶

²⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion**. Madrid: Alonso Perez, 1621; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo**. Madrid: Alonso Perez, 1620; FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio, dirigido a la Academia de Madrid*. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.131

²⁶Nos capítulos 1 e 2, fiz recortes de texto com a materialidade da edição e, ao lado, está a transcrição. Optei por não modernizar a transcrição para preservar a dicção como marca residual de oralidade relativa ao século XVII. Apenas fiz as trocas do “P” pelo “s” em palavras como “cofa” (cosa), e do “u” pelo “v” em palavras como “Nouena” (Novena), conforme se fixaram posteriormente. Por ser mais útil aos capítulos 3 e 4, realizei a transcrição direta nesses capítulos.

Outra questão a ser revisada é o anseio por tipificação das comédias a partir de parâmetros estranhos ao gênero nos séculos XVI e XVII. Alguns são claramente construídos a partir da segunda metade do século XVIII, particularmente depois da emergência do modelo de teatro cômico e crítica teatral de Carlo Goldoni (1707-1793): comédia palatina cômica; comédia palatina séria;²⁷ comédias urbanas; comédias de enredo; comédias pastoris; etc.²⁸

El Animal de Ungria costuma ser identificada como “palatina”, enquanto *La Dama Boba* é considerada “comédia de enredo”. O ponto aqui não é diminuir o valor desses cânones e seus lugares específicos na história da crítica do *corpus* dramático lopesco, mas chamar a atenção para a invisibilidade que produz sobre outros códigos possíveis de legibilidade, que reconstituímos a partir das *docenas* do século XVII sob o escrutínio de Lope, com atenção aos paratextos, rubricas e formatações tipográficas dos versos dramáticos em página impressa.

Nos estudos sobre o feminino no *corpus* dramático lopesco,²⁹ parece não ter sido dada muita atenção para os efeitos de legibilidade sobre tal tema quando partimos diretamente do cânone editorial *docena* sob os cuidados diretos de Lope de Vega. Tanto quanto pudemos levantar, a questão estruturante desse campo crítico se resume a debater, tematicamente, se Lope de Vega tinha uma visão negativa ou positiva das mulheres, abarcando um conjunto restrito de títulos. Há profusão de edições e estudos sobre *La*

²⁷ZUGASTI, Miguel. Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro. In: GALAR, Eva; OTEIZA, Blanca (eds.). **El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003), Instituto de Estudios tirsianos GRISO**. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003. p.159-185

²⁸BRAHIMI, Soumia. **Estudio de la poesía de Lope de Vega. Lírica-poesía de la mujer**. Tlemcen: Dissertação de mestrado da Universidade Abou Bakr Belkaid, 2016; FOLLETT MICHELL, Christopher John. **Lope de Vega, El Animal de Hungria. Estudio crítico y traducción al inglés**. Ciudad de México: Dissertação de mestrado da Universidade Nacional Autónoma do México, 2006.

²⁹DÍEZ BORQUE, José María. El feminismo de doña María de Zayas. In: **La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudio sobre Teatro Español**. Toulouse-Le Mirail: France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, 1979. p.61-83; McKENDRICK, Melveena. **Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the “mujer varonil”**. Cambridge: Cambridge University Press, 1974; OÑATE, María del Pilar. **El feminismo en la literatura española**. Madrid: Espasa-Calpe, 1938; AMEZÚA, Agustín G. de. **Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio II**. Madrid: Escelicer, 1940; DIXON, Victor. Lope de Vega y la educación de la mujer. In: CHIAPPINI, Gaetano (dir.); PROFETI, Maria Grazia (ed.). **Otro Lope no ha de haber: Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega**, v.2. Firenze: Alinea, 2000. p.63-74; HESSE, Everett Wesley. **La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos**. Barcelona: Puvill, 1987; MATULKA, Barbara. The feminist theme in the drama of the Siglo de Oro. **Romanic Review**, n.XXVI, p.191-231, 1935; VOLLMER, Sylvia M. The Position of woman in Spain As Seen in Spanish Literature. **Hispania**, v.8, n.4, p.211-236, 1925; VOSTERS, Simon A. Lope de Vega y las damas doctas. In: MAGIS, Carlos H. (dir.). **Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. México: Edición del Colegio de México, 1970. p.909-921; VIGIL, Mariló. **La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII**. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994.

Dama Boba, mas pouca atenção foi dada à peça *El Animal de Ungria*, a qual Lope de Vega dispôs anteriormente à *La Dama Boba* na *docena* de 1617.

Uma visão negativa sobre a representação do feminino em Lope de Vega afirma que ele seria antifeminista, conservador, o que se evidenciaria nas falas de alguns personagens e em desfechos que encaminham para a integração da mulher na sociedade através do matrimônio, restabelecendo a superioridade intelectual do homem. Na visão positiva, Lope de Vega seria um protofeminista, defendendo em suas obras a educação das mulheres. Algumas autoras chegam a situá-lo como um oponente da tradição misógina de origem medieval, fazendo dele o antítipo literário de Francisco de Quevedo,³⁰ o qual expressaria uma visão estereotípica da mulher como potencial ameaça moral a ser controlada.³¹

Os métodos críticos desenvolvidos nesta tese não corroboram proposições binárias, do tipo anti ou protofeminista. Elas não levam em consideração que, mais do que cumprir uma expectativa crítica normativa, Lope de Vega era terenciano na forma de articular gênero cômico e o feminino cênico. Nenhuma das personagens femininas na *Novena Parte* é vista pelos censores como inadequadas aos problemas ou temas que cenicamente encarnam, porque eles entendiam que personagens femininos tipificados como boba, engenhosa ou rústica cumpriam a função cômica de espelho de costumes, com elevação temática e estilística, no caso de Lope.

Entre suas peças mais veiculadas, hoje, pelo mercado editorial estão, por exemplo, *La Dama Boba*, *El perro del hortelano*, *Fuente Ovejuna* e *Peribáñez e El comendador de Ocaña*. Dessas, apenas *La Dama Boba* integrava a *Novena Parte*. Além

³⁰Diferentemente de Lope de Vega, Francisco de Quevedo era nobre e não dedicava sua vida à escrita de comédias. Aquelas que ele escreveu eram preparadas para usos na corte. No mestrado, estudei como a peça encomiástica *Cómo ha de ser el privado*, por se dirigir a uma audiência cortesã e seguir um modelo distinto das peças concebidas para *corrales*, recebeu atenção da crítica tardiamente, a partir da primeira edição impressa de 1927. Tal interesse baseou-se em seu conteúdo histórico e, claro, por Francisco de Quevedo já corresponder a um cânone de literatura nacional espanhola pelos escritos satíricos e políticos, o que não era o caso de *Cómo ha de ser el privado*. Isso criou uma disputa crítica específica sobre essa peça não fazer parte do *corpus* Quevedo, por não corresponder a uma visão romântica já canônica de Quevedo como satirista da política espanhola do primeiro terço do século XVII. Além disso, por não se adequar ao padrão de comédia com voltas da fortuna, à la Lope de Vega, a dramaturgia de Francisco de Quevedo costuma ser alvo de juízos negativos por parte da crítica. Cf.: RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Figurações de Valimento em *Cómo ha de ser el Privado***. Seropédica: Dissertação de mestrado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015.

³¹OJEA FERNÁNDEZ, María Elena. Imágenes de mujer en la literatura del siglo de oro. Lope de Vega y «la dama boba». **Revista de Filología**, n.23, p.81-92, 2007; RIBAS, Mélanie. **Lope de Vega y la representación de la mujer en la escena de debate: entre misoginia y feminismo en *La prueba de los ingenios* y *La doncella Teodor***. Montreal: Dissertação de mestrado da Universidade de Montreal, 2003; RICCI, Morena. **La figura de la dama en las comedias del último Lope**. Veneza: Tese da Universidade de Veneza, 2012; MARÍN, Diego. Introducción. In: MARÍN, Diego (ed.). **La dama boba**. Madrid: Cátedra, 2010. p.11-55

dessa comédia, muito editada e discutida, iremos abordar a comédia *El Animal de Ungria*, que menos atenção recebeu da crítica atual, mas era a sexta peça na ordem de leitura da *Novena Parte*, e gozou de razoável interesse editorial até o século XVIII. *La Dama Boba* recebeu uma enorme fortuna crítica no século XX, embora tenha sido a décima primeira peça na ordem de leitura da *Novena Parte*.

A partir do século XX,³² as edições críticas de *La Dama Boba* passaram a se basear no chamado “manuscrito autógrafo” de 1613. Victor Dixon defende o uso dessa edição de Lope, acreditando que ela captura “*más bien su concepto primordial, lo que imaginó y deseó en un principio que se hiciese en las tablas.*”³³ A abordagem ecdótica dessas diferentes versões leva a uma hierarquização de seu valor estranha à circulação de manuscritos e ao mercado livreiro do século XVII. Sobre as comédias impressas em partes, Dixon argumenta:

es una clarísima muestra de cuánto podían diferir en general de sus «originales» los textos que llegaron a publicarse, y la más extrema, concretamente, de cuan estragados pudieran estar los que publicó Lope mismo en sus *Partes* «autorizadas», si bien son en muchos casos los únicos que se conservan.³⁴

Dixon parece diminuir a importância das *docenas*, mesmo sabendo que, em alguns casos, seriam o único testemunho. Ele compara dois manuscritos (o de 1613 e outro, sem data) e o impresso da *Novena Parte* e formula sua opinião de que a variante de 1613 é mais “original” em razão da falta de alguns diálogos e de diálogos novos nas outras edições, além de sua datação mais antiga. Os diálogos das edições posteriores ao manuscrito de 1613 são considerados “mudados” ou “parafraseados”. Como o manuscrito de 1613 é considerado mais antigo do que as outras variantes, Dixon conclui que estas derivam daquela. A data da comédia é associada à “maturidade” de Lope.³⁵ Nessa época, para Pedraza Jiménez, Lope teria se afastado dos motivos baixos da comédia que haviam caracterizado seus primeiros tempos, como os do modelo terenciano: “*Ese mundillo*

³²Em edição do século XIX, que acrescenta aos atos a divisão em cenas, o texto-base foi o da *Novena Parte*: HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Tomo primero. Madrid: Rivadeneyra, 1853. p.297-316. Em edições posteriores que se baseiam no manuscrito de 1613, também se adiciona a divisão em cenas: ZAMORA VICENTE, Alonso (ed.). *La dama boba*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946; MARÍN, Diego (ed.). *La dama boba*. Madrid: Cátedra, 2010.

³³DIXON, Victor. *Tres textos tempranos de “La dama boba” de Lope*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))

³⁴Idem, ibidem, op. cit.

³⁵PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *La Dama Boba* en el contexto de la obra de Lope de Vega. In: ESPEJO SURÓS, Javier; MATA INDURÁIN, Carlos (eds.). *Preludio a La Dama Boba de Lope de Vega (Historia y Crítica)*. Pamplona: BIA DIG, 2020. p.82; ANTONUCCI, Fausta. “Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope. *Artifara*, n.9, p.7, 2009.

próximo a los ambientes prostibularios y a la marginalidad le había llegado, en sus primeros tiempos, de los modelos que estaban a su alcance: la comedia terenciana, la herencia celestinesca y el teatro italiano del Renacimiento”.³⁶ Veremos, no capítulo 2, que esse suposto afastamento temático de Lope em relação a Terêncio não procede.

Pouco atento ao sentido de “originais” da época, Dixon não os relaciona ao circuito licenciador do livro impresso das comédias de Lope de Vega, mas apenas o deslegitima: “*es mentira en parte lo que alegan la portada, el privilegio, una aprobación y el prólogo del tomo; que las comedias en él contenidas habían sido «sacadas de sus originales por él mismo»*.”³⁷ Daí a importância, no capítulo 1, para efeito de revisão crítica com demonstração de fontes de época, do desenvolvimento de um estudo específico sobre o circuito institucional da peça impressa no contexto de Lope de Vega. Tal estudo possibilita redimensionar contexto para revisar o tipo de modelo crítico e postulações de Dixon, para o qual “*la persistencia del error en la Parte [Novena] es otra prueba más de que Lope no revisó su texto con cuidado*.”³⁸ Tal perspectiva ecdótica parece ter pautado a crítica que constrói sua interpretação a partir da peça solta, embora ela não pudesse ser vendida fragmentada, como veremos no capítulo 1.

A partir de 1617, fica evidente que Lope teria tido interesse em imprimir suas peças por razões pecuniárias, mas também por serem já celebradas para emulação, se levarmos em consideração os textos dos letrados censores eclesiásticos que aparecem nos paratextos das *docenas*. E há também uma preocupação com reputação depois que Lope se torna clérigo e familiar do Santo Ofício, mas o mesmo reconhece, no paratexto de uma das edições de *docena*,³⁹ que não consegue ter tempo de revisar seus próprios escritos e, portanto, mesmo os supostos “erros” de revisão que Dixon atribui a interferências externas a Lope podem ser do próprio dramaturgo, que mantém, em vida, o projeto das *docenas*, mas não consegue dar conta de todo o trabalho de prova e contraprova entre manuscritos e textos impressos apresentados à censura régia.

³⁶PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *La Dama Boba* en el contexto de la obra de Lope de Vega. In: ESPEJO SURÓS, Javier; MATA INDURÁIN, Carlos (eds.). *Preludio a La Dama Boba de Lope de Vega (Historia y Crítica)*. Pamplona: BIADIG, 2020. p.89

³⁷DIXON, Victor. *Tres textos tempranos de “La dama boba” de Lope*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))

³⁸Idem, ibidem, op. cit.

³⁹CORREA MONTENEGRO, *viuda de Fernando*. *Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.9-10]

Aliás, nas *docenas*, como veremos no capítulo 1, costuma-se ter uma parte, depois dos textos dos censores eclesiásticos, dedicada à errata, cuja responsabilidade da confrontação entre manuscrito e primeira prova impressa nem é de Lope, mas de um funcionário da censura da Coroa Espanhola. Portanto, sem o conhecimento do percurso institucional que leva à peça impressa, alguns debates e postulações críticas sobre “originais”, tais como feitos por Dixon, podem estar simplesmente disputando cortinas de fumaça e trazendo problemas anacrônicos para percorrer o mundo letrado impresso das comédias de Lope e Terêncio na Coroa Espanhola do primeiro terço do século XVII.

No primeiro capítulo da tese, além da questão fiscal, identificamos que há um decoro na forma de conceber a unidade de leitura da *docena*, o que significa que, para chegarmos a estudos focais e comparativos de *La Dama Boba* e *El Animal de Ungria*, é preciso entender como tais peças foram dadas à leitura em página impressa numa sequência específica, e se tal sequência se manteve a mesma durante a vida de Lope de Vega. Felizmente, pudemos provar que a *Novena Parte* foi ratificada por Lope duas vezes em livreiros diferentes,⁴⁰ e que tal unidade de leitura apenas foi rompida em edições póstumas. Logo, a *Novena Parte* propõe uma circunstância de leitura através da sequência de 12 peças que se manteve a mesma enquanto Lope viveu. E a discrepância de *El Animal de Ungria* em relação ao cânone terenciano, presente nas demais peças da *Novena Parte*, foi um convite investigativo para mergulhar no contraste dessa peça em relação à *La Dama Boba* que, em *Novena Parte*, mostrou-se arquetípica em relação ao cânone terenciano de Lope sobre protagonistas femininas.

⁴⁰MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617; CORMELLAS, Sebastian de. *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mesmo, Novena Parte*. Barcelona, 1618.

Há uma ideia geral de que *La Dama Boba* pauta-se principalmente no papel do amor como educador de Finea,⁴¹ inspirada na filosofia neoplatônica.⁴² Inicialmente, Finea seria uma personagem “malcriada”, “ociosa”, “mimada” e “infantil”.⁴³ Jiménez caracteriza sua mudança como transição da infância para a idade adulta, baseando-se nos debates contemporâneos acerca da política educativa na Espanha.⁴⁴ Outra explicação para a chamada “anomalia” de Finea é a ausência de um modelo de autoridade materna.⁴⁵ Além disso, destaca-se como atrativo da comédia o contraste de Finea com sua irmã.⁴⁶ Tal contraste poderia ser visto tanto da perspectiva do jogo de luz e sombra, segundo uma leitura “barroquizante” da literatura,⁴⁷ quanto de uma rivalidade feminina.⁴⁸

⁴¹HOLLOWAY, James E. Lope's Neoplatonism: *La dama boba*. **Bulletin of Hispanic Studies**, n.49, p.236-255, 1972; MARÍN, Diego. Introducción. In: MARÍN, Diego (ed.). *La dama boba*. Madrid: Cátedra, 2010. p.11-55; OJEA FERNÁNDEZ, María Elena. Imágenes de mujer en la literatura del siglo de oro. Lope de Vega y «la dama boba». **Revista de Filología**, n.23, p.81-92, 2007; PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. A vueltas con *La Dama Boba*. **Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"**, v.2, p.941-950, 2003; GÓMEZ-SIERRA, Esther. *La dama boba*, la autoridad y Stefano Arata, *autore*. **Criticón**, n.87-89, p.359-378, 2003; EGIDO, Aurora. La universidad de amor y *La Dama Boba*. **Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo**, n.54, p.351-371, 1978; EGIDO, Aurora. Vives y Lope. La dama boba aprende a leer. **Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)**. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996. p.14-25; PRESOTTO, Marco. Apuntes sobre el soneto «la calidad elemental resiste» y *La dama boba*. **Anuario Lope de Vega**, p.204-216, 2013; ZAMORA VICENTE, Alonso. **Para el entendimiento de *La Dama Boba***. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: [Para el entendimiento de "La dama boba" / Alonso Zamora Vicente | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Para%20el%20entendimiento%20de%20La%20dama%20boba%20Alonso%20Zamora%20Vicente%20Biblioteca%20Virtual%20Miguel%20de%20Cervantes%20(cervantesvirtual.com)); HEIGL, Michaela. La representación de la mujer en *La dama boba*. **Bulletin of the Comediantes**, v.50, n.2, p.291-306, 1998; ESPEJO SURÓS, Javier; MATA INDURÁIN, Carlos (eds.). **Preludio a *La Dama Boba* de Lope de Vega (Historia y Crítica)**. Pamplona: BIADIG, 2020.

⁴²Há uma tentativa de refutação dessa abordagem, mas tal investida não deixa de se concentrar em concepções sobre o amor. Cf.: RHODES, Elizabeth. Lope's *La dama boba* and the Seduction of the Academy. **Bulletin of the Comediantes**, v.71, n.1 & 2, p.103-117, 2019.

⁴³OJEA FERNÁNDEZ, María Elena. Imágenes de mujer en la literatura del siglo de oro. Lope de Vega y «la dama boba». **Revista de Filología**, n.23, p.81-92, 2007; PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. A vueltas con *La Dama Boba*. **Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"**, v.2, p.941-950, 2003; PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *La Dama Boba* en el contexto de la obra de Lope de Vega. In: ESPEJO SURÓS, Javier; MATA INDURÁIN, Carlos (eds.). **Preludio a *La Dama Boba* de Lope de Vega (Historia y Crítica)**. Pamplona: BIADIG, 2020. p.79-96

⁴⁴PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. A vueltas con *La Dama Boba*. **Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"**, v.2, p.941-950, 2003.

⁴⁵GÓMEZ-SIERRA, Esther. *La dama boba*, la autoridad y Stefano Arata, *autore*. **Criticón**, n.87-89, p.359-378, 2003.

⁴⁶Wilson e Moir escrevem “*Gran parte de su encanto radica en la caracterización psicológica de las dos hermanas, Nise la sabihonda, y Finea, la muchacha ignorante y necia que llega a adquirir buen juicio y perspicacia.*” WILSON, Edward M.; MOIR, Duncan. El teatro de Lope de Vega. In: _____. **Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)**. Barcelona: Ariel, 2012. p.101

⁴⁷ZAMORA VICENTE, Alonso. **Para el entendimiento de *La Dama Boba***. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: [Para el entendimiento de "La dama boba" / Alonso Zamora Vicente | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Para%20el%20entendimiento%20de%20La%20dama%20boba%20Alonso%20Zamora%20Vicente%20Biblioteca%20Virtual%20Miguel%20de%20Cervantes%20(cervantesvirtual.com))

⁴⁸ANTONUCCI, Fausta. “Acomode los versos com prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope. **Artifara**, n.9, p.16, 2009.

Em relação à mudança de Finea, poder-se-ia duvidar de uma transgressão da condição feminina,⁴⁹ ou acreditar em uma subversão temporária da norma social, similar ao Carnaval.⁵⁰ Há quem questione seu processo de “iluminação”, pois ela continuaria subordinada ao poder patriarcal.⁵¹ Há também quem enxergue nela um poder de resistência.⁵² Vistas como exemplo de modernidade, as mulheres de *La Dama Boba* poderiam desafiar o poder patriarcal representado por Octavio: “*Octavio es un padre que representa todo lo que debe permanecer inalterable.*”⁵³ Todos esses debates parecem esperar das personagens femininas de Lope mais do que elas seriam enquanto caracteres terencianos, postulando o moderno sem olhar o modelo antigo convencional em que se baseavam e seu lugar liminar convencional como testadoras dos costumes a serem ratificados ou reformados.

Como não estamos lidando com reconstrução ecdótica, mas localizando *La Dama Boba* no cânone de leitura proposto pela *Novena Parte*, percebemos que a reforma dos costumes proposta pelo modelo feminino da boba é diferente da proposta pela engenhosa, cujos modelos são, respectivamente, Finea e Nise. Tais personagens configuram dois tipos viciosos nessa comédia de Lope, porque uma peca por falta de entendimento, enquanto a outra é excessivamente entendida. O texto do colofão⁵⁴ dirige a comédia aos discretos, que podem incorrer ao engano, como Nise, líder de academia, que insiste em um casamento que poderia gerar seu empobrecimento.

Lope também dirige *Arte Nuevo*⁵⁵ aos discretos da Academia de Madri, cujo engano seria a defesa rigorosa dos preceitos aristotélicos. A inversão de papéis entre Nise (engenhosa que se torna boba) e Finea (boba que se torna engenhosa) relativiza qualquer enrijecimento de preceitos que não respondam à casuística das circunstâncias. Portanto,

⁴⁹NAVARRO HERNÁNDEZ, Emilio E. El juego de apariencias en *La dama boba*. **Signos Literarios**, n.6, v.3, p.49-70, 2007.

⁵⁰GÓMEZ TORRES, David. *La dama boba* de Lope de Vega: un caso de subversión aparente o el proceso de formación de un discurso monológico. **Bulletin of the Comediantes**, v.48, n.2, p.315-328, 1996.

⁵¹RHODES, Elizabeth. Lope's *La dama boba* and the Seduction of the Academy. **Bulletin of the Comediantes**, v.71, n.1 & 2, p.103-117, 2019.

⁵²HEIGL, Michaela. La representación de la mujer en *La dama boba*. **Bulletin of the Comediantes**, v.50, n.2, p.291-306, 1998.

⁵³OJEA FERNÁNDEZ, María Elena. Imágenes de mujer en la literatura del siglo de oro. Lope de Vega y «la dama boba». **Revista de Filología**, n.23, p.88, 2007.

⁵⁴MARTIN DE BALBOA, viuda de Alonso. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.558]

⁵⁵FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primera Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.129-143

os extremos são expostos em seus paradoxos para provocar a revisão ou reforma por meio da exposição intensificada das implicações das inconsistências de costume.

Comparada à peça *La Dama Boba*, *El Animal de Ungria* expande os terencianos temas do bom governo da casa (*rei familiaris*) para tratar de temas régios através da personagem rústica. Destacamos sua importância na ordem de leitura das comédias e sua conexão entre espelho de costumes e espelho de príncipe. *El Animal de Ungria* faz parte das comédias da *Novena Parte* que abordam assuntos de *res publica*. O único impresso disponível é o da *Novena Parte*. Não se conhecem manuscritos dela. A crítica atual se preocupa sobretudo com a data de sua composição, anterior à impressão de 1617.⁵⁶

Os personagens de alto estrato social nobre, os cenários fora de Castela e a relação corte-campo são motivos para os críticos classificarem *El Animal de Ungria* como “comédia palatina”.⁵⁷ Follett Michell a descreve como “novela de educação”, baseado no aprendizado amoroso de Rosaura.⁵⁸ Outro estudo a conecta com o “monstro de Buda” descrito em um *pliego suelto* de aproximadamente 1686.⁵⁹ A comédia também suscitou interesse como uma das peças⁶⁰ que abordam o tema do “selvagem”, jovem de sangue real que desconhece a vida social por ter sido abandonado na selva. Esse seria um elemento de comicidade rústica.⁶¹ Há interesse no selvagem feminino representado por Rosaura. Para além do aprendizado através do amor, que teria propiciado a civilidade de

⁵⁶FOLLETT MICHELL, Christopher John. **Lope de Vega, *El Animal de Hungría*. Estudio crítico y traducción al inglés**. Ciudad de México: Dissertação de mestrado da Universidade Nacional Autônoma do México, 2006. p.5-10

⁵⁷GUTIÉRREZ GIL, Alberto. Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla. **Revista sobre teatro áureo**, n.7, p.217-235, 2013; FOLLETT MICHELL, Christopher John. **Estudio comparado de *El animal de Hungría* de Lope de Vega y *The Winter's Tale* de Shakespeare: sus raíces y su contextualización genérica**. Ciudad de México: Tese de doutorado da Universidade Nacional Autônoma do México, 2013. p.186-196

⁵⁸FOLLETT MICHELL, Christopher John. **Estudio comparado de *El animal de Hungría* de Lope de Vega y *The Winter's Tale* de Shakespeare: sus raíces y su contextualización genérica**. Ciudad de México: Tese de doutorado da Universidade Nacional Autônoma do México, 2013. p.147

⁵⁹DEL RÍO PARRA, Elena. Entre historia y relato: los orígenes de *El Animal de Hungría*, de Lope de Vega. **Hispanófila**, n.139, p.49-60, 2003.

⁶⁰Tais peças não estão na *Novena Parte*. *El hijo de los leones* aparece na *Parte Dezenove*: GONÇALEZ, Iuan. **Parte Decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano**. Madrid: Alonso Perez, 1624. *El nacimiento de Ursón y Valentín* aparece na obra: GRASSA, Bernardo. **Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impresas y emendadas, con doze entremeses añadidos**. Valladolid: Iuan de Bostillo, 1609.

⁶¹ANTONUCCI, Fausta. Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidade. **Críticón**, n.60, p.27-34, 1994; ANTONUCCI, Fausta. El salvaje en las comedias de Lope de Vega. In: _____. **El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: [El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón / Fausta Antonucci | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón / Fausta Antonucci | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))

Rosaura, sua inteligência natural a permitiria resistir à domesticação. Seu despertar sexual faria parte da evolução da selvagem para uma mulher.⁶²

Contudo, esse tipo de foco temático aborda Rosaura apenas como assunto de *rei familiaris*, deixando de ponderar a dimensão pública da bigamia régia, da traição, do regicídio, da lesa-majestade e do paradoxal estatuto de Rosaura de filha legítima e bastarda, ao mesmo tempo, do incauto rei Primislao. Em *El Animal de Ungria*, o casamento não concilia os conflitos e é um assunto de *res publica*. A matéria da peça escapa totalmente daquilo que é recorrente nos outros modelos terencianos de comédias na *Novena Parte*, nas quais o conflito motivante do enredo é resolvido com casamento. Em *El Animal de Ungria*, o casamento régio é o próprio centro amplificador da instabilidade do corpo político, do qual Rosaura é um subproduto.

A razão do foco vertical em *La Dama Boba* e em *El Animal de Ungria* foi a seguinte: identificamos que, na ordem de leitura proposta por Lope de Vega na *Novena Parte*, existe uma cisão com relação ao cânone temático de Terêncio na sexta peça, *El Animal de Ungria*, como abordaremos nos capítulos 2 e 3; e constatamos que *La Dama Boba*, além de ter uma fortuna crítica grande atualmente se comparada à peça *El Animal de Ungria*, geralmente é lida separada da *Novena Parte*, na qual consideramos ser a peça arquetípica que responde ao terenciano modelo temático, de enredo e de caracterização de personagens de Lope para comédias.

Embora arquetipicamente díspares entre si, ambas as peças são as únicas da *Novena Parte* que mobilizam a tópica contrapositiva “*ingeniosa vs. rusticitas*” por meio de pares de protagonistas femininas. Assim, congregamos duas comédias da *Novena Parte* geralmente lidas separadas dessa edição, sendo que *La Dama Boba* responde, arquetipicamente, a assuntos de *rei familiaris*, enquanto *El Animal de Ungria* responde arquetipicamente a assuntos de *res publica*, cujo teor dilemático de matérias de Estado da alta nobreza de linhagem e suas implicações paradoxais seriam mais comuns a tragédias ou dramas históricos. Tal perspectiva crítica será desenvolvida no capítulo 3.

Percebemos similaridades nas edições de Lope impressas entre 1617 e 1635 com o padrão editorial das seis comédias de Terêncio impressas no castelhano de Madri

⁶²GALLEGO ZARZOSA, Alicia. La iniciación sexual de un salvaje femenino: Rosaura como instrumento de crítica en *El animal de Hungría* de Lope de Vega. **Anagnórisis. Revista de investigación teatral**, n.14, p.6-29, 2016.

de 1599.⁶³ Lope claramente opta pelo modelo de enredo, temas e caracterização de personagens de comédia segundo esse modelo editorial castelhano de Terêncio. Tal assunto é abordado no capítulo 2, o qual é, na prática, uma proposta de contextualização que envolveu demonstrar como o modelo de enredo, matérias e caracterização de personagens de Terêncio tem seus correlatos na sequência de peças da *Novena Parte*, com exceção da contrastante presença de *El Animal de Ungria*.

Contudo, algo inesperado no processo de pesquisa revelou mais uma camada de mútua implicação entre Terêncio e Lope nessa cultura letrada do livro impresso espanhol da virada do século XVI para o XVII: ao descobrir uma edição de Madri de peças reunidas de Terêncio de 1599 traduzidas para o castelhano, percebemos que o modelo editorial da *Novena Parte* seguia a mesma dinâmica de cânone editorial de comédias reunidas de Terêncio na forma de livro impresso, como a sequência de peças em que se repetem nomes de personagens que vão ocupando arquétipos distintos em peças diferentes no corpo da mesma edição de peças reunidas. Tal edição serviu, portanto, para demonstrar que a *Novena Parte* segue a mesma dinâmica de cânone editorial de comédias reunidas de Terêncio em castelhano que havia em Madri desde finais do século XVI.

Embora possamos perceber que há também um efeito moral de espelho de príncipe em *La Niña de Plata*, já que o comportamento luxurioso do príncipe Enrique passa por uma revisão moral perante os súditos da monarquia espanhola que assistiram à peça, não há propriamente um efeito político nos dilemas de enredo: o assunto da prostituição cortesã não é configurado como algo que causa impacto na segurança pública dos súditos do rei Pedro, ficando tudo no âmbito de um pretendido segredo particular de habitual meretrício régio, enquanto em *El Animal de Ungria* todos os assuntos envolvendo figuras régias têm impacto direto na vida pública do reino da Hungria.

Exploramos a singularidade dessa comédia ter sido montada numa estrutura de tragédia:⁶⁴ amplifica paradoxos e situações dilemáticas cumulativas, sem solução,

⁶³Encontramos também uma edição de Terêncio de 1577 similar à de 1599. SOLER, Iuan. **Las seis comedias de Terencio escritas en Latin y Traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y filosofia, natural de Alcaraz**. Çaragoça: Francisco Simon, 1577.

⁶⁴A tragédia se funda na história, trata de pessoa grave e ação grande, provoca terror e comisseração e, em alto estilo, ensina a vida da qual se deve fugir. Ela trata de assuntos de impacto público, diferentemente da comédia, que é fábula, trata de negócios particulares e, em baixo estilo, ensina a vida que se deve seguir. A existência do gênero misto não esvazia essa categorização, mesmo porque ele toma emprestado características dos dois gêneros para formar a mistura. Os dois gêneros não se diferenciam pela disposição e forma, porque constam das mesmas partes. Diferenciam-se pela matéria. A tragédia tem fim triste e princípio alegre, definindo-se como: *tragoedia est heroicae fortunae comprehensio* (a tragédia é a prisão da fortuna heroica). Como a distinção entre esses gêneros está baseada na matéria, o gênero está vinculado a uma forma de apresentar o tema. Partindo dessas distinções, que também aparecem no *Arte Nuevo*, iremos

ligadas especificamente à soberania e à ineficácia da onisciência, fidelidade e justiça régias. Diferentemente da comédia terenciana, não há o casamento como agente reparador do equilíbrio, pelo contrário: a peça deixa no ar a situação nada cristã da bigamia do rei da Hungria, sendo sua filha bastarda e legítima ao mesmo tempo. É a mesma sensação de amplificação de paradoxos infinitos que ocorre em tragédias como *Édipo-Rei*, de Sófocles, com seus incongruentes atravessamentos parentais relacionados ao incesto.

Podemos falar em incesto em *El Animal de Ungria*, porque, na prática, o incauto rei casou com a irmã da esposa ainda viva, que seria sua irmã perante a lei, e teve com ela uma filha, furtada pela primeira esposa, a qual se traveste de monstro e artemisticamente passa a ser a fera peluda da montanha (ursa, uma alusão ao nome de Ártemis) que assombra os camponeses húngaros e desafia, pelo simples fato de existir como monstro insondável, a sacralidade do poder régio: se um rei hereditário é sagrado perante deus, por que este permitiria seu reino ser assolado por um monstro, um portento liminar ao demoníaco? Se o poder do monstro não parece cessar perante um soberano sagrado supostamente legítimo, há algo de podre nesse reino, um crime, uma injustiça.

Sabemos que o monstro é uma farsa da ex-rainha, o que traz a mascarada cômica para o centro do enredo e lhe dá respiros cômicos, mas isso não apaga o enigma de base da *húbris* trágica subjacente ao enredo régio proposto, que somente seria resolvida com a morte da rainha usurpadora. Como não se apela para a solução sangrenta para não romper com a amenidade brincante da comédia que apela para a mascarada, particularmente quando entra em cena a sobrinha rústica criada pela rainha usurpada, a tensão trágica subjacente ao enredo fica suspensa e, como resultado, o casamento – este agente tão terenciano para apaziguamentos dos contraditórios inter e intrafamiliares – é esvaziado de seu papel pacificador tão característico das emulações mais terencianas das comédias de Lope na *Novena Parte* que abordam assuntos de *rei familiaris*.

Em *La Dama Boba*, no capítulo 4, iremos explorar a ideia de que o caráter inversivo da boba e engenhosa aponta para o jogo de oposição referente à tópica do mundo às avessas.⁶⁵ A boba é motivo para ironias à engenhosa, ao mesmo tempo que a supera em engenhosidade. O modelo bobo é singularizado na *Novena Parte* por contraste ao tema recorrente da educação acima do gênero, geralmente atribuído à dama engenhosa.

falar de *rei familiaris* e *res publica*. Cf.: SÁNCHEZ ESCRIBANO, Fernando; PORQUERAS MAYO, Alberto. *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.

⁶⁵MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997. p.251-252

CAPÍTULO 1: A INSTITUIÇÃO DA *NOVENA PARTE* DE LOPE DE VEGA

Pretendemos demonstrar neste capítulo a existência de uma unidade de leitura na ordem de apresentação das comédias lopescas da *Novena Parte*, a partir da *docena*⁶⁶ de 1617 impressa em Madri por Francisca de Medina,⁶⁷ viúva do impressor Alonso Martin de Balboa. Esse procedimento é importante para demonstrar, nos capítulos seguintes, como tal cânone de unidade da *docena* articula tematicamente a forma terenciana de comédia como espelho de costumes com o gênero temático-textual espelho de príncipe. Abordaremos, na primeira seção, os sentidos de autor de comédias e de originais no mercado livreiro da época de Lope de Vega, assim como, a interferência arquivística – particularmente em bases digitais atuais de pesquisa – no apagamento da unidade de leitura de comédias da *Novena Parte* de 1617. Abordaremos, na segunda seção, o circuito textual e institucional que leva esta *docena* a constar como página impressa.

A nossa escolha pela edição madrilena de 1617 da *Novena Parte*⁶⁸ vai no sentido de buscar a máxima aproximação possível das legibilidades da época de Lope de Vega, optando pela primeira edição em fólho⁶⁹ baseada em seus manuscritos, e na qual não vemos problemas com erratas que aparecem em edições anteriores. A *Novena Parte* é a primeira edição de suas comédias que resulta de seu pedido de licença e exclusividade, junto ao Conselho Real. Essa edição será feita a partir de seus originais manuscritos,

⁶⁶*Docena*, ou *dozena*, se refere à quantidade 12 (doze ou dúzia) e ao ordinal 12º (décimo segundo). No vocabulário impresso na época, há flutuação no uso de algumas letras, como “u” e “v”, “i” e “j”, na hora de imprimir algumas palavras, prática herdada das matrizes de livros impressos em latim nas palavras impressas em castelhano. Optei por *docena* para me referir aos cânones editoriais de comédias impressas da época de Lope de Vega, geralmente em formato fólho, nos quais se fixam índice para 12 comédias. Até meados do século XVIII, era raro haver paginação regular por meio de numeração arábica em livros impressos. A casa de impressão identificava, no canto inferior direito da página, a primeira sílaba da palavra da página ou folha seguinte. Estabelecerei o frontispício como página 1, situando entre colchetes a identificação de página em número arábico.

⁶⁷Seu marido, com quem teve Beatriz Martín em 1605, faleceu em 1613. Francisca de Medina assume a impressão de 1614 a 1639, quando falece. Ela não se casa novamente. Seu genro Pedro Tazo herda a imprensa. ESTABLÉS SUSAN, Sandra. **Diccionario de mujeres impresoras y libreras de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII**. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018. p.371-372. A título de exemplo da impressão de Pedro Tazo: TAZO, Pedro. **Relacion que hizo a su Magestad el Duque de Lorençano del suceso del exercito, y Rota del Frances**. Madrid, 1644. A filha de Francisca de Medina assume a imprensa de 1644-1645, quando se torna viúva, como sua mãe. BIBLIOTECA Nacional de España. **Mujeres Impresoras. Relación de impresoras del siglo XVII**. Disponível em: [Biblioteca Nacional de España \(bne.es\)](http://biblioteca.nacional.es). Exemplo da impressão de Beatriz Martín: TAZO, *viuda de Pedro. Relacion de las honras que su Magestad ha hecho a la Reyna nuestra señora doña Isabel de Borbon*. Madrid, 1644.

⁶⁸MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617.

⁶⁹No caso do fólho, o *pliego* é dobrado uma vez. MARSÁ, Maria. **La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)**. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L., 2001. p.64-65

apresentados à câmara do Conselho para os censores eclesiásticos em começos de 1617. O privilégio de impressão dos manuscritos, confirmado em 27 de maio de 1617, tinha vigência de 10 anos.

As edições posteriores à época de Lope de Vega têm importância para demonstrar a interferência arquivística e de outros cânones editoriais. Tais edições geraram apagamento histórico da unidade temática onde estaria o cânone original de Lope de Vega ao iniciar a impressão de suas comédias. A referência a *docenas* de Lope de Vega anteriores e posteriores a *Novena Parte* de 1617, fora e dentro de Madri, tem o objetivo de evidenciar o cânone da unidade temática das *docenas* e a ordem de leitura das peças, diferentemente do que ocorrerá com edições posteriores à sua morte. Os paratextos introdutórios dessas *docenas* dão pistas sobre o circuito institucional do mercado livreiro, a censura, as licenças de impressão, os parâmetros de criticidade para o gênero comédia das Belas Letras de sua época, os sentidos de autor de comédia e de originais para “fé de errata”.

1.1. O cânone da unidade na *Novena Parte* e a fragmentação arquivística: noções de Autoria e Originais de comédias impressas na Espanha de Lope de Vega

Encontramos quatro edições fac-similares no “Google Livros” da *Novena Parte*, as quais têm indícios claros da interferência e direção de Lope no processo de publicação. São três variantes (duas completas e uma amputada) de 1617 com privilégio de impressão e venda em Madri; e a edição de 1618 com licença de impressão e venda em Barcelona. Tais edições têm a relevância de terem sido diretamente revisadas por Lope de Vega, como fica evidenciado nos seus paratextos introdutórios. O fôlio de 1618 de Barcelona foi resultado da concessão de licença de impressão e venda de Lope de Vega para Sebastian de Cormellas, havendo nela os mesmos pareceres dos censores da edição de 1617 de Madri, assim como, a mesma carta ao patrono e o prólogo, feitos por Lope de Vega.⁷⁰

A edição de 1617 de Madri apresenta no frontispício privilégio de venda para Alonso Perez e privilégio de impressão para Francisca de Medina, viúva do impressor Alonso Martin de Balboa. Ou seja, Lope de Vega cedeu a eles a licença que conseguira

⁷⁰Cf.: CORMELLAS, Sebastian de. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mesmo, Novena Parte**. Barcelona, 1618. [p.4; p.6-7]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.3; p.6-7]

em 27 de maio de 1617. A variante arquivística amputada da edição madrilena de 1617 possibilita identificar a casa de impressão responsável como a mesma da variante completa, mesmo que seu frontispício esteja cortado na parte de baixo. Na página final de ambas variantes há a mesma identificação impressa: “EN MADRID, casa de la viuda de Alonso Martin – Año M.DC.XVII.”. Além disso, verifica-se a mesma formatação nas iconografias, tipografias, colunas e espaços em branco no miolo dessas variantes madrilenas de 1617 da *Novena Parte*, sem mencionar o frontispício da versão amputada, que conserva parte do emblema (Sagitário) que aparece íntegro na variante não amputada.

Embora não seja regular o uso de silabação no canto inferior direito da página como marca de sequenciamento de páginas nos paratextos introdutórios das *docenas* (a edição de Barcelona não a usa), isso ocorre com a edição de Madri da *Novena Parte*, o que torna evidente a amputação de duas páginas na variante digitalizada pelo “Google Livros”, a partir do acervo da Biblioteca Nacional da Áustria (*Österreichische Nationalbibliothek*, ÖNB), mesmo que não tivéssemos a versão não amputada para comparar. Como na versão amputada há o selo antigo da Biblioteca Nacional da Áustria – quando ainda se chamava *Hofbibliothek* –, podemos entender que a entrada arquivística no acervo da ÖNB dessa edição madrilena de 1617 da *Novena Parte* é anterior a 1920.

No século XVII, os privilégios de impressão duravam, em média, 10 anos. Nesse período, dificilmente dois impressores teriam simultaneamente o mesmo direito de publicação numa mesma cidade da Coroa Espanhola sobre o mesmo corpo de comédias. Poderia ocorrer de o impressor ter apenas privilégio de impressão, mas não de venda, havendo um livreiro com tal privilégio. Daí a parceria de Francisca de Medina (licença para imprimir) com Alonso Perez (licença para vender) em Madri, por concessão de Lope de Vega. Nesse caso, o comerciante de livros adianta para a casa de impressão um montante de recursos por uma quantidade específica de impressos, como se estivesse contratando produção por atacado para vender no varejo. Isso significa que Francisca de Medina em Madri, diferentemente de Sebastian de Cormellas em Barcelona, não poderia vender a *Novena Parte* no varejo à porta de sua casa de impressão. Vejamos como tal diferença de configuração de privilégios locais sobre a *Novena Parte* se manifesta no vocabulário dos frontispícios de 1617 e 1618:

DOZE
COMEDIAS DE LOPE
 DE VEGA, SACADAS DE
 K sus originales por el mismo.
 DIRIGIDAS AL EXCELENTISSIMO
 mo señor don Luys Fernandez de Cordoua y Aragon, Du-
 que de Sesa, Soma, y Baena, Marques de Poza, Conde
 de Cabra, Palamos, y Oliuita, Vizconde de Iznaja-
 jar, Varon de Belpuche, Liñola, y Calonge,
 gran Almirante de Napoles
 su señor.
 NOVENA PARTE.

 Año 1617.
 CON PRIVILEGIO.
 En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin de Balboa.
 A costa de Alonso Perez, mercader de libros.

DOZE
COMEDIAS
 DE LOPE DE VEGA
 Sacadas de sus originales por el mismo.
 DIRIGIDAS AL EXCELENTISSIMO
 Señor don Luys Fernandez de Cordoua y Aragon, Duque de Sesa,
 Soma, y Baena, Marques de Poza, Conde de Cabra, Palamos, y
 Oliuita, Vizconde de Iznajar, Varon de Belpuche, Liñola, y
 Calonge, gran Almirante de Napoles, su señor.
 Nouena Parte.

 Año 1618.
 CON LICENCIA
 En Barcelona, Por Sebastian de Cormellas, y à su costa.

Amplificação de trechos das bases das páginas:

1617

CON PRIVILEGIO.

En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin de Balboa.

A costa de Alonso Perez, mercader de libros.

1618

CON LICENCIA

En Barcelona, Por Sebastian de Cormellas, y à su costa.

Na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, encontramos partes da edição fac-similar da variante madrilena de 1617. O acesso está fragmentado por peças, ou seja, não se mantém uma ideia íntegra das peças em *docenas*, diferentemente das edições fac-similares do acervo do “Google Livros”. Até o momento, exploramos a hipótese de que a listagem sempre fixa das 12 comédias que compõem as *docenas* guarda um cânone de unidade e ordem de leitura das quais são sintomas: o próprio processo iniciado por Lope de Vega de pedido de licença e o parecer de Pedro Contreras impresso na versão madrilena

de 1617, o qual se refere às doze peças apresentadas em manuscritos ao Conselho Real;⁷¹ a preservação de índices fixos em diferentes edições de *docenas* contemporâneas a Lope de Vega; por vezes, tal cânone de unidade é expresso nas partes paratextuais introdutórias de várias *docenas* pelo próprio autor (prólogos, carta ao leitor, carta ao patrono, etc), pelos censores e pelos licenciadores;⁷² a ordenação e coesão de temas das peças juntadas em *docenas*; o predomínio numa *docena* do emprego específico de estilos de versos e gêneros expressivos, sendo a coesão estilística e sua boa forma algo particularmente voltado para o interesse de leitura dos pares; a relação de contraposição, redundância ou complementação entre as 12 comédias no que tange ao papel formativo que se estabelece moralmente para o desenvolvimento de enredos e personagens. No caso da *Novena Parte*, entendemos haver, entre as 12 comédias, uma relação complementar de temas e tópicos em seus enredos e personagens nobres, mas somente em *El Animal de Ungria* há uma correlação direta entre espelho de costumes e espelhos de príncipe na configuração de enredo, tema central e caracterização de personagens.

O foco na natureza moral de espelho de costumes sem vulgaridade, segundo os decoros temáticos do modelo de Terêncio, possibilita que as comédias passem pela censura religiosa, moral e política sem ressalvas contrárias dos censores régios, muitos dos quais fazem elogio ao estilo empregado no desenvolvimento dos personagens, que servem de advertência para todos os tipos de pessoas.⁷³ Vejamos o exemplo da *Decima Octava Parte*:

⁷¹Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.4-5]

⁷²Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.3; p.6-7]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Onzena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio*. Madrid: Alonso Perez, 1618 [p.3-5]; CORREA DE MONTENEGRO, *viuda de Fernando. Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario descrito en el archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.3-4; p.9-10; p.60-62; p.118-119; p.160-161; p.206-208; p.255-258; p.305-307; p.353-355; p.400-402; p.449-450; p.496-498; p.549-550]

⁷³Cf.: CORREA DE MONTENEGRO, *viuda de Fernando. Decima Septima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.3]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619. [p.4]

Aprouacion.

La parte diez y ocho y diez y nueue de las Comedias de Lope de Vega Carpio, vi por mandado de V.A. no tiene cosa que ofenda a nuestra Fè, ni a las buenas costumbres; tienen muchas exemplares para todo genero de personas, que se sepan aprouechar de sus auisos, dorando la grauedad de las sentencias cõ la dulçura de los versos, y el entretenimiento de las figuras que introduze, porque merece, como todas las demas obras suyas, que V.A. siendo seruido, le dè la licencia que pide, para que todos las gozen. En Madrid a 22. de Iunio de 1622.

Vicente Espinel.

[p.5]

Aprovacion.

La parte diez y ocho y diez y nueve de las Comedias de Lope de Vega Carpio, vi por mandado de V.A. no tiene cosa que ofenda a nuestra Fè, ni a las buenas costumbres; tienen muchas exemplares para todo genero de personas, que se sepan aprovechar de sus avisos, dorando la gravedad de las sentencias cõ la dulçura de los versos, y el entretenimiento de las figuras que introduce, porque merece, como todas las demas obras suyas, que V. A. siendo servido, le dè la licencia que pide, para que todos las gozen. En Madrid a 22. de Iunio de 1622.

Vicente Espinel.

Em seus prólogos e cartas ao leitor ou ao patrono, Lope de Vega insiste na tópica temática exposta em *Arte Nuevo*:⁷⁴ o desinteresse em imprimir suas comédias para a “censura dos aposentos”, porque as entende como algo para os “ouvidos do teatro”; mas que é movido pela ideia de imprimir suas comédias a partir de seus originais para dar fim aos erros de impressos anteriores que descaracterizavam sua opinião e estilo.⁷⁵ Especificamente na *Novena Parte* de 1617, o prólogo mostra, tal como em *Arte Nuevo*, a mesma retórica⁷⁶ altiva e irônica de captar a benevolência do leitor que lidará com as suas comédias impressas de forma necessariamente “inadequada”, ou seja, com a leitura silenciosa e isolada nos aposentos:

⁷⁴Cf.: FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio*, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primera Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.129-143

⁷⁵Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo**, *Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.7]; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion**. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.9-10]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo**. Madrid: Alonso Perez, 1620. [p.10]

⁷⁶A retórica é uma técnica do falar com fim persuasivo que depende de uma circunstância, i.e., do “quem” está falando, “para quem”, “quando” e “como”. Aqui, trata-se da forma como Lope direciona a explicação do seu fazer poético das comédias ao público da Academia de Madri, em que fica evidente uma disputa entre ele e uma corrente de letrados defensora do cânone aristotélico. Cf.: HANSEN, João Adolfo. *Instituição Retórica, técnica retórica, discurso*. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013.

PROLOGO.

Viendo imprimir cada dia mis comedias, de fuerte que era imposible llamarlas mias, y que en los pleytos desta defensa siempre me condenauan los que tenian mas sollicitud, y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimir las por mis originales: que aunque es verdad que no las escriui con este animo, ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazan mi opinion algunos intereses.

Este será el primer tomo, que comienza por esta nouena parte, y así yran prosiguiendo los demas, en gracia de los que hablan la lengua Castellana, como nos la enseñaron nuestros padres.

Lope de Vega
Carpio.

Muy

Digitized by Google [p.7]

PROLOGO.

Viendo imprimir cada dia mis comedias, desuerte que era imposible llamarlas mias, y que en los pleytos desta defensa siempre me condenavan los que tenian mas sollicitud, y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimir las por mis originales: que aunque es verdad que no las escriui con este animo, ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, y lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazan mi opinion algunos intereses.

Este será el primer tomo, que comienza por esta nouena parte, y así yran prosiguiendo los demas, en gracia de los que hablan la lengua Castellana, como nos la enseñaron nuestros padres.

Lope de Vega
Carpio.

A sua condição de autor de comédia já era revestida de excepcionalidade durante a sua vida. Por outro lado, tal condição convergia ou divergia com outros sentidos ou funções de autoria ou autoridade sobre obras, como podemos observar nos paratextos introdutórios dos livros impressos de comédias associados a seu nome por edições anteriores e posteriores à *Novena Parte* de 1617.⁷⁷ Aqui, identificamos as seguintes flutuações de sentido para autor de comédia:

- (1) O autor poderia ser o dono do direito de imprimir ou vender um acervo de comédias (isto é, um livreiro, ou seja, o mercador de livro, mas também o impressor ou a família dona da casa de impressão) que já passou por diferentes mãos licenciadas numa mesma localidade jurisdicional.⁷⁸ Suas viúvas poderiam herdar tais acervos e licenças, tornando-se também autor de comédia.

⁷⁷Cf.: GRASSA, Bernardo. *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y emendadas, con doze entremeses añadidos*. Valladolid: Iuan de Bostillo, 1609. [p.1; p.3-7]; CORMELLAS, Sebastian de. *Segunda Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. Que contiene otras doze, cuyos nombres van en la ultima hoja*. Barcelona, 1611. [p.1; p.3-7]; OTEYZA, Iuan de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1624. [p.1; p.4-8]

⁷⁸Cf.: ASSIAYN, Nicolas de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1614. [p.1; p.4-8]; OTEYZA, Iuan de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1624. [p.1; p.4-8]; MARTIN DE BALBOA, viuda de Alonso. *El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus comedias*. Madrid: Miguel de Siles, 1615. [p.1; p.4-8]; CUESTA, Iuan de la. *El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo*

(2) O autor poderia ser o dono de uma companhia teatral, livreiro ou impressor com licença local de veicular (por encenação teatral ou por livro impresso) um acervo de manuscritos e/ou impressos adquiridos de várias mãos em outras localidades jurisdicionais.⁷⁹ Suas viúvas também poderiam herdar tais acervos e licenças, tornando-se também autor de comédia.⁸⁰

(3) O autor poderia ser o próprio escritor de comédia, no caso, Lope de Vega, comparado a Terêncio por seus pares letrados de Madri e outras capitais da Coroa Espanhola.⁸¹

(4) Por fim, o autor também poderia ser a *auctoritas* de um gênero, ou seja, quando a escrita de um indivíduo historicamente existente alcança emulativamente a excelência num gênero e passa a ser um modelo para os letrados de sua época ou depois, tornando-se a autoridade digna de emulação. Nesse caso, o autor enquanto *auctoritas* passa a ser um nome referido ao costume letrado de textos que imitam sua forma e estilo num gênero, o que explica, em parte, porque algumas obras impressas contemporâneas ou posteriores a Lope de Vega lhe foram atribuídas, mesmo que não escritas por ele.⁸²

Oficio. Sexta Parte de sus comedias, corregida, y enmendada en esta segunda impression de Madrid por los originales del propio Autor. Madrid: Miguel de Siles, 1616. [p.1; p.3-7]

⁷⁹Cf.: CORMELLAS, Sebastian de. **Doze comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte.** Barcelona, 1614. [p.1; p.4-8]; CORMELLAS, Sebastian de. **Parte Tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus Loas y entremeses, las cuales comedias van en la segunda oja.** Barcelona, 1614. [p.1; p.3]; OTEYZA, Iuan de. **Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte.** Pamplona, 1624. [p.1; p.4-8]; SERRANO, Miguel. **Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega, y otros autores, con sus loas, y entremeses, las cuales comedias van en la segunda oja.** Madrid: Miguel Martinez, 1613. [p.1; p.4-8]

⁸⁰Cf.: MARTIN DE BALBOA, viuda de Alonso. **El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus Comedias.** Madrid: Miguel de Siles, 1615. [p.1; p.4-8]; CORREA MONTENEGRO, viuda de Fernando. **Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario descrito en el archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.1; p.3-8]

⁸¹Cf.: MARTIN DE BALBOA, viuda de Alonso. **El fenix de España Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Octava Parte de sus Comedias. Con Loas, Entremeses y Bayles.** Madrid: Miguel de Siles, 1617. [p.7]

⁸²Cf.: GRASSA, Bernardo. **Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nvevamente impressas y emendadas, con doze entremeses añadidos.** Valladolid: Iuan de Bostillo, 1609. [p.1-6]; CORMELLAS, Sebastian de. **Segunda Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. Que contiene otras doze, cuyos nombres van en la ultima hoja.** Barcelona, 1611. [p.1; p.3-8]. Como veremos adiante, encontramos uma peça com o mesmo título de uma das peças da *docena* de 1617, mas com o texto diferente. Trata-se da peça *Del Mal lo Menos*, ora atribuída a Lope de Vega, ora atribuída a Antonio Cardona, ora atribuída a Calderón de la Barca. Essa peça encontra-se numa edição posterior à época de Lope de Vega, dentro do seguinte livro: BEDMAR, Lucas Antonio de. **Parte Treinta y Ocho de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España.** Madrid: Manuel Melendez, 1672.

O próprio sentido do termo “originais”, que aparece nos frontispícios, pareceres de censores e licenciadores, elogios, cartas aos leitores e prólogos, é flutuante em seu sentido empregado nas *docenas*: “originais” não são necessariamente manuscritos da mão de Lope de Vega; podem ser também cópias-modelo de impressões ou matrizes de cópias manuscritas por outras mãos vindas de outra localidade,⁸³ ou de livreiros ou impressores que cederam o direito a outro numa mesma localidade,⁸⁴ ou que não renovaram sua licença, depois de 10 anos, mas venderam suas matrizes (cópias manuscritas ou impressas, e seus moldes) para outro livreiro ou impressor interessado em renovar a licença; o que significa, para este, nova submissão ao Conselho, emissão de licenciamento e de “fé de errata”.⁸⁵

O termo “originais” está dentro de uma pragmática do mercado livreiro para se diferenciar de falsificações, sendo o antônimo de textos roubados e pirateados. No prólogo da *Trezena Parte*, temos o exemplo dos *memorillas*, que acreditavam poder decorar uma comédia ao assisti-las:

A esto se añade, el hurtar las Comedias estos que llama el vulgo, al uno, Memorilla, y al otro, Gran Memoria: los quales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos barbaros, con que ganan la vida, vendiendolas a los pueblos, y autores extramuros, gente vil, sin oficio, y que muchas vezes han estado presos. Yo quisiera.
[p.7]

A esto se añade, el hurtar las Comedias estos que llama el vulgo, al uno, Memorilla, y al otro, Gran Memoria: los quales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos barbaros, con que ganan la vida, vendiendolas a los pueblos, y autores extramuros, gente vil, sin oficio, y que muchas vezes han estado presos.

Isso não pressupõe a falta de flutuação textual e certo caráter ficcional do termo “originais” dentro da circunstância de disputa entre livreiros, pois poderia ser usado também de forma falseada. Há também uma disputa entre livreiros e o Conselho de

⁸³Cf.: ASSIAYN, Nicolas de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1614. [p.1; p.4-8]; OTEYZA, Iuan de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1624. [p.1; p.4-8]; CORMELLAS, Sebastian de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Barcelona, 1614. [p.1; p.4-8]

⁸⁴Cf.: ASSIAYN, Nicolas de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1614. [p.1; p.4-8]; OTEYZA, Iuan de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1624. [p.1; p.4-8]; MARTIN DE BALBOA, viuda de Alonso. *El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus comedias*. Madrid: Miguel de Siles, 1615. [p.1; p.4-8]; CUESTA, Iuan de la. *El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus comedias, corregida, y enmendada en esta segunda impression de Madrid por los originales del propio Autor*. Madrid: Miguel de Siles, 1616. [p.1; p.3-7]

⁸⁵Cf.: ASSIAYN, Nicolas de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1614. [p.1; p.4-5]; CORMELLAS, Sebastian de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Barcelona, 1614. [p.1; p.4-6]

livro impresso de comédias na época de Lope. Hoje, “originais” tem sentido oposto à pirataria ou plágio. A propriedade da obra está ligada à noção de propriedade privada individual a ser preservada em sua integridade e protegida por direitos autorais. O autor é considerado uma unidade psicológica individual que produz novidades no mercado editorial, pressupondo-se que o “novo” nunca foi produzido antes e é avançado com relação ao passado. Tal concepção também tem seu caráter ficcional, embora pareça haver um controle maior que na época de Lope.

Em vida e depois, Lope de Vega foi reconhecido como *auctoritas* de emulação para o gênero comédia por seus pares letrados dentro e fora de Madri, haja vista a profusão de edições em várias capitais da Coroa que lhe atribuíram comédias que não faziam parte de seu acervo de originais, mas que imitavam ou emulavam a sua forma de conceber comédias. Os elogios em vida nos prólogos, nas recomendações a patronos e nos pareceres dos censores e licenciadores das *docenas* ratificam periodicamente esse lugar de *auctoritas* de emulação. Considerando o período de entrega dos manuscritos da *Novena Parte* aos censores de Madri em 1617, esta *docena* parece ser o marco – entre as *docenas* e outras formas de edições de comédias anteriormente atribuídas a Lope de Vega – de sua busca de controle qualitativo sobre as suas comédias impressas, interesse que é posterior à sua nomeação como clérigo (1610) e familiar do Santo Ofício, desde, ao menos, 1609.

Tal como observamos nos paratextos introdutórios da *Novena Parte* de 1617, fica materialmente comprovado que Lope de Vega tinha interesse em controlar as cópias de obras que circulavam associadas a seu nome nas principais capitais da Coroa particularmente nas cidades externas à Castela, como Pamplona, Saragoça, Barcelona e Valladolid, onde apenas podia contar com a ação distante de amigos, admiradores e patronos nobres. Por isso, diferentemente das edições impressas de comédias anteriores a 1617, observamos Lope de Vega assumir prólogos, cartas ao leitor e cartas ao patrono, deixando claro que revisa diretamente o que se apresenta na forma impressa. É ele, e não o impressor ou o livreiro, que estabelece ordem para o índice de comédias na página 2 da *Novena Parte* de 1617: *La Prueba de los Ingenios*, *La Donzella Teodor*, *El Amete de Toledo*, *El Ausente en el lugar*, *La Niña de Plata*, *El Animal de Vngria*, *Del Mal lo Menos*, *La hermosa Alfreda*, *Los Ponces de Barcelona*, *La Varona Castellana*, *La Dama Boba*, *Los Melindres de Belisa*.

Titulos de las Comedias que van en
esta nouena parte.

- La Præua de los Ingenios, folio 1.*
La Donzella Teodor, fol. 27.b.
El Amete de Toledo, fol. 55.
El Ausente en el lugar, fol. 79.
La Niña de Plata, fol. 102.
El Animal de Vngria, fol. 130.
Del Mallo Menos, fol. 156.
La hermosa Alfreda, fol. 179.
Los Ponces de Barcelona, fol. 206.
La Varona Castellana, fol. 229.b.
La Dama Boba, fol. 256.
Los Melindres de Belisa, fol. 276.

[Handwritten signature]

Digitized by Google [p.2]

Titulos de las Comedias que van en
esta nouena parte.

- La Præua de los Ingenios, folio 1.*
La Donzella Teodor, fol. 27.b.
El Amete de Toledo, fol. 55.
El Ausente en el lugar, fol. 79.
La Niña de Plata, fol. 102.
El Animal de Vngria, fol. 130.
Del Mallo Menos, fol. 156.
La hermosa Alfreda, fol. 179.
Los Ponces de Barcelona, fol. 206.
La Varona Castellana, fol. 229.b.
La Dama Boba, fol. 256.
Los Melindres de Belisa, fol. 276.

[p.2]

Digitized by Google

São duas cópias digitais completas (i.e., não amputadas) da variante madrilena da *Novena Parte* de 1617 que exponho acima. A primeira apresenta uma rasura posterior à publicação. Na segunda, do acervo da Complutense (e na edição amputada do

são apresentadas de forma incompleta em “links externos” que remetem à Biblioteca da Universidade Complutense de Madri e aos recortes feitos pela Biblioteca Nacional de Espanha. Especificamente da *Novena Parte* de 1617 estão disponíveis links para: *La Prueba de los Ingenios*, *El Ausente en el lugar*, *Del Mal lo Menos*, *La Hermosa Alfreda*, *Los Ponces de Barcelona* e *La Varona Castellana*. As outras peças citadas no índice da *Novena Parte* de 1617 estão disponíveis por meio de outras edições e supostos manuscritos, quase todos “links externos” para outras instituições indicadas pela rede de conteúdo da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Encontramos um manuscrito de *La Donzella Teodor* sem data, sem local e sem o nome de Lope de Vega, localizado na Biblioteca Nacional de Espanha. A terceira peça, *El Amete de Toledo*, recebe uma transcrição, a partir da edição de 1617, presente na Base de Dados *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*. Há duas peças diferentes dessa peça de Lope de Vega, mas com o mesmo título e com “H”, *El Hamete de Toledo*, uma com os nomes de Luis de Belmonte Bermúdez e D. Antonio Martínez,⁹² outra com o nome “*de tres Ingenios*”.⁹³ Esta última foi igualmente atribuída pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes e pela Universidade de Sevilha a Luis de Belmonte Bermúdez.

La Niña de Plata, quinta comédia na ordem proposta na *docena* de *Novena Parte*, está acessível por variadas edições: de 1973;⁹⁴ de 1781,⁹⁵ acessível pelo “link externo” para a Biblioteca Histórica da Universidade de Valência (não dá para ver o frontispício) ou pela edição da Biblioteca Nacional de Espanha; de 1739,⁹⁶ que está na Biblioteca Nacional de Espanha; e um manuscrito, localizado na Biblioteca de Menéndez Pelayo, com uma alteração no título, *La niña de plata y burla vengada*, o nome de Lope de Vega, mas sem local e sem data.

A quantidade de edições disponibilizadas pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes para *El Animal de Ungria*, sexta peça na ordem de Lope de Vega, supera todas as outras peças. Há uma versão, transcrita da *Novena Parte* de 1617, que está na Base de Dados *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*; duas versões de 1764⁹⁷ e talvez de 1748⁹⁸ com “link externo” para a Biblioteca Histórica da Universidade de Valência; duas versões

⁹²DEL ESPIRITU SANTO, Joseph. **El Hamete de Toledo**. Pamplona, 1675.

⁹³FERNANDEZ DE BUENDIA, Joseph. **El Hamete de Toledo**. Madrid: Manuel Melendez, 1668.

⁹⁴VEGA, Lope de. **La dama boba; La niña de plata**. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

⁹⁵ORGA, Joseph y Tomás. **La Niña de Plata**. Valência, 1781.

⁹⁶SANZ, Antonio. **La Niña de Plata**. Madrid, 1739.

⁹⁷ORGA, viuda de Joseph de. **El Animal de Ungria**. Valência, 1764.

⁹⁸PADRINHO, Joseph. **El Animal de Ungria**. Sevilla, 1748.

de 1764⁹⁹ e de 1776¹⁰⁰ que estão na Biblioteca Nacional da Espanha; e quatro localizadas na Biblioteca de Menéndez Pelayo, sem data, sem local e sem o livreiro; há uma edição com datas entre 1741 e 1779¹⁰¹ e outra de 1764;¹⁰² e uma sem data,¹⁰³ que não está disponível em nenhum formato, mas apenas indicada como registro. Ao todo, são 11 edições que a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes considerou relevantes para sua rede de registros.

Encontramos outro texto com o mesmo título *Del Mal lo Menos*, mas diferente da peça de Lope de Vega. Há uma peça na Biblioteca Nacional de Espanha,¹⁰⁴ sem referência ao livreiro, sem o local, sem data, e que, pelas características tipográficas, se supõe ser do século XVII, sem o nome de Lope de Vega, mas atribuída a ele por Morley y Bruerton. Esta versão vem com o subtítulo *Famosa de un Ingenio desta Corte*. Outra peça com esse mesmo subtítulo, sem o livreiro, sem data e sem local, é atribuída de forma duvidosa a Antonio Cardona,¹⁰⁵ e está na Biblioteca de Menéndez Pelayo. Na primeira folha está escrito manualmente *Barcelona* (não sabemos por quem, por que e quando isso foi escrito). Ambas, a atribuída a Lope de Vega e a atribuída a Antonio Cardona, são similares entre si, mas não àquela que se encontra na *Novena Parte* de 1617. Trata-se de outro texto, que inclusive possui outra edição, de 1672, recortada de uma edição maior, escrita pelos *Mejores Ingenios* da Espanha,¹⁰⁶ localizada na Biblioteca Nacional. Esta edição é formada por doze peças diferentes das que se encontram na *Novena Parte*; e *Del Mal lo Menos* está na posição oitava. Outra versão com título *Del Mal lo Menos* é atribuída a Calderón de la Barca. A obra não está disponível na forma digital, mas pudemos consultar o seu registro a partir do link do *Fondo Antiguo de la Universitat de València*, através do qual verificamos que se trata da mesma obra atribuída ora a Lope de

⁹⁹ORGA, viuda de Joseph de. **El Animal de Ungria**. Valencia, 1764.

¹⁰⁰NADAL, Juan. **El Animal de Ungria**. Barcelona: Compañia, 1776.

¹⁰¹PADRINHO, Joseph. **El Animal de Ungria**. Sevilla, entre 1741 e 1779.

¹⁰²ORGA, viuda de Joseph de. **El Animal de Ungria**. Valencia, 1764.

¹⁰³HERMOSILLA, Joseph Antonio de. **El Animal de Ungria**. Sevilla, s.a.

¹⁰⁴S.n. **Del Mal lo Menos**. S.l., s.a.

¹⁰⁵S.n. **Del Mal lo Menos**. S.l., s.a.

¹⁰⁶BEDMAR, Lucas Antonio de. **Parte Treinta y Ocho de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España**. Madrid: Manuel Melendez, 1672. As peças estão na seguinte ordem: 1 *El Aguila de la Iglesia San Augustin. De Don Francisco Gonçalez Bustos, y de Don Pedro Francisco Lanine Sagredo*; 2 *Las Niñezes, y primer Triunfo de David. De Don Manvel de Vargas*; 3 *Tambien se ama en el Abismo. De Don Agustin de Salazar*; 4 *Los Muzarabes de Toledo. De Ivan de Hidalgo*; 5 *La Gala del nadar, es saber guardar la ropa. De Don Agustin Moreto*; 6 *Olvidar Amando. De Don Francisco Bernardo Quiros*; 7 *Las tres Edades del Mundo. De Luis Velez Guevara*; 8 *Del Mal lo Menos. De un Ingenio desta Corte*; 9 *Vida y Muerte de San Cayetano. De Seis Ingenios desta Corte*; 10 *El Hechizo de Sevilla. De Don Ambrosio de Arze*; 11 *Enmendar Yerro de Amor. De D. Francisco Ximenez de Cisneros*; 12 *El Cerco de Tagarete. De Don Francisco Bernardo Quiros*.

Vega, ora a Antonio Cardona, embora, na verdade, haja um registro impreciso: “*un Ingenio desta Corte*”.

As edições de *La Dama Boba*, décima primeira peça na edição organizada por Lope, também são variadas: uma transcrição de 1946;¹⁰⁷ um manuscrito, localizado na Biblioteca Nacional de Espanha, de 28 de abril de 1613, com o nome de Lope de Vega; um impresso localizado na mesma Biblioteca similar ao da *Novena Parte* de 1617, mas intitulado *La Boba Discreta*,¹⁰⁸ que se pode supor do século XVIII, sem o nome do livreiro; outro impresso da Biblioteca Nacional de Espanha, sem local, sem o nome do livreiro, datável do século XVII;¹⁰⁹ um impresso da Biblioteca de Menéndez Pelayo, sem local, sem ano e sem livreiro;¹¹⁰ e uma edição a cargo de Marco Presotto, do Grupo de investigação Prolope, de 2015, cujo subtítulo afirma que a comédia é de 1613.¹¹¹ Não há informações sobre o texto de que partiu para realizar a edição, embora saibamos, pelo texto, ser o manuscrito de 1613.

De *Los Melindres de Belisa*, última peça daquela *docena*, encontramos edições com o título modificado para *La Dama Melindrosa*: uma está na Biblioteca Histórica da Universidade de Valência, com data (imprecisa) de 1730, de Zaragoza, sem o nome do livreiro, apenas com a informação de que a impressão era da *Plaza del Carbon sobre el Peso Real*,¹¹² outra impressão de Zaragoza, sem o livreiro, na Biblioteca Nacional de Espanha, sendo possivelmente do século XVII;¹¹³ outros dois impressos são de Madri, hoje na Biblioteca Nacional de Espanha, possivelmente do século XVII, sem o nome do livreiro;¹¹⁴ duas impressões similares a esta última, de Madri, sem data e sem o livreiro, estão na Biblioteca da Universidade de Sevilla¹¹⁵ e na Biblioteca de Menéndez Pelayo.¹¹⁶ As três de Madri foram vendidas na *Lonja de las Comedias, a la Puerta del Sol*. E finalmente um manuscrito com o mesmo título da peça da *Novena Parte*, *Los Melindres de Belisa*, com o nome de Lope de Vega, sem local e sem data, que está na Biblioteca de Menéndez Pelayo.

¹⁰⁷VEGA, Lope de. **La dama boba** (transcrição). Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

¹⁰⁸S.n. **La Boba Discreta**. Madrid, s.a. É interessante observar que o título alterado, um oxímoro, aponta para uma interpretação do tema subjacente ao enredo e caracterização de Finea.

¹⁰⁹S.n. **La Dama Boba**. S.l., s.a.

¹¹⁰S.n. **La Dama Boba**. S.l., s.a.

¹¹¹PRESOTTO, Marco (ed.). **La dama boba. Comedia deste año de 1613**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

¹¹²S.n. **La Dama Melindrosa**. Zaragoza, 1730.

¹¹³S.n. **La Dama Melindrosa**. Zaragoza, s.a.

¹¹⁴S.n. **La Dama Melindrosa**. Madrid, s.a.; S.n. **La Dama Melindrosa**. Madrid, s.a.

¹¹⁵S.n. **La Dama Melindrosa**. Madrid, s.a.

¹¹⁶S.n. **La Dama Melindrosa**. Madrid, s.a.

Um problema dessa apresentação fragmentada nos acervos digitais do que antes fazia parte de *docenas* íntegras de Lope de Vega é a abstração geográfica das edições das *docenas* e o apagamento das informações sobre as licenças que reconfiguram o *corpus* impresso de comédias. Em tais bases digitais, apagam-se o acesso aos frontispícios e demais paratextos introdutórios que trazem informações sobre os livreiros e suas licenças, as casas de impressão e seus privilégios, o parecer dos censores e licenciadores, cartas aos patronos, cartas aos leitores, prólogos e a localização das cidades que adquiriram licença para publicar e taxar *docenas* de Lope de Vega.

Tudo isso importa para a reconstituição (1) da legibilidade poético-temática das comédias da época de Lope de Vega na forma *docena*; (2) dos hábitos de leituras das comédias em página impressa, assim como de seus protocolos e ressalvas críticas; (3) da própria história institucional do teatro espanhol filipino e, mais especificamente, da instituição de *docenas* de comédias; (4) dos parâmetros institucionais singulares do mercado livreiro; (5) da história da crítica, da autoria, dos gêneros e dos gostos nas Belas Letras do Antigo Regime. Quando Lope de Vega se apresenta, pelo menos em Madri, nas *docenas* a partir de 1617, era um clérigo que auxiliava o Santo Ofício, sendo reconhecido por seus pares eclesiásticos letrados dentro e fora de Madri. Estava comprometido com o poder régio católico filipino.

Cada *docena* de comédia lopesca atribui uma ordem de leitura na forma proposta no índice de peças. Nas edições da *Novena Parte* de 1617 (Madri) e 1618 (Barcelona), há a presença escrita de Lope de Vega nos paratextos, assegurando-nos o cânone de uma ordem de leitura. O índice de comédias não foi alterado no que se refere à ordem das peças quando comparamos as duas edições, nem a fé de errata faz ressalva contrária de divergência entre manuscritos e a primeira cópia impressa. A forma fragmentada como essas peças costumam ser disponibilizadas em arquivos digitais, ou em edições contemporâneas que as individualizam, acabam por apagar a conexão e a mútua impregnação temática que Lope de Vega propunha para elas nas *docenas*.

Observando as linguagens visual e verbal dos frontispícios das *docenas*, percebemos que as referências aos cargos desempenhados por Lope de Vega (Secretário Eclesiástico, Frei, Administrador de Bens da Igreja e Familiar do Santo Ofício)¹¹⁷ são

¹¹⁷Tais cargos estampados nos frontispícios se coadunam ao que notou Alcir Pécora sobre a concepção de arte nos casos de Luís de Camões e Antônio Vieira. Ela estava relacionada ao desejo de servir à expansão e domínio da Coroa. Cf.: PÉCORA, Alcir. As Artes e os Feitos. In: _____. **Máquina de Gêneros**. São Paulo/Campinas: Editora da Universidade de São Paulo/Editora da Unicamp, 2018. p.135-167

situadas como fatores de relevância social e de respeitabilidade para suas comédias impressas.¹¹⁸ Logo, o que poderia ser considerado irrelevante em estudos centrados em critérios estritamente formais de crítica textual é central para os processos metodológicos investigativos desta pesquisa. Tentamos aqui articular procedimentos críticos da *new philology* e da *new bibliography* aos marcos críticos de história cultural da leitura de Roger Chartier.¹¹⁹ O destaque aos cargos nos frontispícios das *docenas* é fiador de Lope de Vega enquanto autor letrado e clérigo na circunstância do poder católico estatal filipino de sociedade estamental.

Portanto, as *docenas* de Lope de Vega nos revelam outros coeficientes de criticidade, legitimidade e legibilidade próprios à sua época, que edições atuais das comédias apagam, assim como o fazem as bases digitais quando fragmentam o acesso às comédias das antigas *docenas* em *pliegos a parte*. Os códigos de legitimidade social do autor Lope de Vega – visíveis na materialidade íntegra das *docenas* de comédias – criam uma credencial prévia para o reconhecimento, pelos censores, do papel moral de Lope de

¹¹⁸CORMELLAS, Sebastian de. **Doze comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Cuarta Parte.** Barcelona, 1614; MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus comedias.** Madrid: Miguel de Siles, 1615; MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **El Fenix de España Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Octava Parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses, y Bayles.** Madrid: Miguel de Siles, 1617; CORMELLAS, Sebastian de. **Decima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales.** Barcelona, 1618; MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Onzena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio.** Madrid: Alonso Perez, 1618; MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo.** Madrid: Alonso Perez, 1620; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Alonso Perez, 1621; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Septima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Miguel de Siles, 1621; CORREA DE MONTENEGRO, *viuda de* Fernando. **Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario descrito en el Archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Miguel de Siles, 1621; MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Decima Sexta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica.** Madrid: Alonso Perez, 1622; GONÇALEZ, Iuan. **Decima Octava Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Alonso Perez, 1623; GONÇALEZ, Iuan. **Parte Decinveve y la Mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano.** Madrid: Alonso Perez, 1624; MARTIN, *viuda de* Alonso. **Parte Veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica.** Madrid: Alonso Perez, 1625.

¹¹⁹Cf.: MACKENZIE, D. F. **Bibliografia e a Sociologia dos Textos.** São Paulo: Edusp, 2018; CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII).** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002; CHARTIER, Roger. **Libros, Lecturas y Lectores en la Edad Moderna.** Madrid: Alianza, 1993; QUEIROZ, Mario Cesar Newman de. Por uma crítica textual (ecdótica) do rizoma: questões em torno do estabelecimento de textos. **Revista Philologus**, v.74, p.282-294, 2019; QUEIROZ, Mario Cesar Newman de. **New Philology: Transformações teóricas e de bases materiais. Cadernos do CNLF (CIFEFIL)**, v.XXIII, p.635-640, 2019.

Vega como refinador¹²⁰ confiável dos hábitos e costumes do reino. Por meio da comédia, ele se torna agente de refino moral e aperfeiçoamento civilizatório. Tais censores que, por vezes, também fazem elogios a Lope de Vega em seus pareceres, dividem com ele, enquanto letrados, o mesmo entendimento sobre a função educativa da comédia: “*Si licet exemplis in parvis grandibus uti*”¹²¹ (“No exemplo dos parvos, os grandes podem encontrar grande utilidade”). Ele eleva as comédias como gênero que atua no aperfeiçoamento dos hábitos e costumes dos nobres.

Para os censores, Lope de Vega aperfeiçoa e atualiza, sem vulgaridade, a função moral especular da comédia terenciana, tornando moralmente excelente um gênero considerado menor. É pela elevação da importância da comédia tal como efetivamente encenada – contra comédias de páginas de acadêmicos estritamente passivos em relação aos cânones aristotélicos – que Lope de Vega se levanta desde a publicação de *Arte Nuevo*.

1.2. Circuito institucional da edição da *Novena Parte* de 1617

No Antigo Regime espanhol, livros impressos não eram vendidos costurados pelas casas de impressão e por livreiros, sendo uma opção de quem os comprava encaderná-los ou não; mas uma obra impressa, mesmo que vendida desamarrada, não poderia ser vendida fragmentada (*pliegos a parte*), por razões fiscais, de fixação de preços e porque tinha de seguir alguns protocolos de visibilização de fé pública moral, política, religiosa e fiscal. Contudo, o fato de pragmáticas régias¹²² recorrentes regularem a prática desde 1502 demonstra que havia o risco de trechos de obras circularem em *pliegos a parte* sem frontispícios, sem fé pública impressa, sem controle de preço, fiscal, moral e sem identificação do livreiro ou casa de impressão responsável, algo grave para o poder régio

¹²⁰No mesmo sentido, Botero aconselha o uso das ciências para afinar a prudência. HERRERA, Antonio de. **Diez libros de la razon de Estado**. Madrid: Luys Sanchez, 1593. f.33

¹²¹Retirada da dedicatória a D. Fernando Coutinho feita por Domingos Fernandez na edição lisboeta de *Rimas* de Lope de Vega, na qual achamos inclusa a edição mais recuada de *Arte Nuevo*. Cf.: FERNANDEZ, Domingos. **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605.

¹²²A pragmática é o dispositivo que regula práticas jurídicas casuísticas locais referidas nesses documentos como ações consequentes de princípios gerais contidos em leis, regulamentos, éditos régios, costumes ou leis locais. Elas podem ter alcance geral (todos os domínios territoriais e reinos da Coroa Espanhola) ou parcial (reinos e territórios específicos). As pragmáticas sobre impressão de livros do período filipino tinham alcance geral, mas sabemos que a soberania geral é temperada, em seus efeitos práticos, pelas soberanias relativas das leis e costumes locais de reinos e territórios sob o domínio de um poder soberano, seja este monárquico ou republicano. Cf.: VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: _____. **Antigo Regime no Brasil: Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prisma, 2015. p.45-69

na circunstância de guerras religiosas na Europa e de porosidade e instabilidade de fronteiras políticas.

O próprio Lope de Vega menciona, com censura irônica, o descontrole e o comércio de manuscritos de peças teatrais. Refere-se aos que viviam do comércio de comédias; aos seus empregados que os roubavam e vendiam seus manuscritos a outros livreiros e impressores; e aos que eram de outras capitais dentro e fora da jurisdição da Coroa Espanhola e adquiriam os manuscritos de forma lícita ou ilícita, fazendo alterações ou enxertos para usar seus enredos em festas locais, ou vendendo-os para livreiros ou casas de impressão de sua localidade.¹²³ Tal dinâmica de circulação de manuscritos explica as ambiguidades de atribuição de autoria às versões que observamos nos acervos digitais citados na seção anterior deste capítulo.

Considerando o anteriormente exposto, podemos dizer que mesmo uma edição aparentemente íntegra de comédias impressas nessa circunstância não assegura que determinada amarração de peças dramáticas em fôlio corresponda ao cânone de um único autor de comédia; ela pode compor uma coesa e emulatória *auctoritas* no gênero. Também devemos ponderar que, quando uma edição impressa de comédias não tem índice original e não tem, em seu miolo principal, as marcas de sílabas na margem inferior direita da página condizentes com aquelas que as sucedem, não temos assegurado que uma determinada amarração de peças dramáticas em formato fôlio seja efetivamente o cânone de um único autor de comédia, livreiro ou impressor, ou que tal configuração em tomos seja da época dos poetas cênicos vivos, mesmo quando os padrões tipográficos são relativamente homogêneos. Isso apenas sinalizaria que a encadernação veio de materiais de uma mesma casa de impressão de épocas aproximadas, ou de outras que compraram seus moldes.

Por outro lado, a ausência de sequenciação silábica pode indicar que a encadernação adulterou a ordem de peças de uma *docena*, em peças da mesma *docena*. Sintomas disso: as semelhanças de estilos tipográficos, de formas de conceber espaços em branco e espaços preenchidos, de estruturar padrões tipográficos e espacialidades para as rubricas, ou marcas e selos iconográficos no final de cada peça.

Em todo caso, as amarrações precárias de comédias em fôlio não cabem nos propósitos de nossa pesquisa. Interessa-nos a ordem de peças efetivamente proposta e

¹²³Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo*. Madrid: Alonso Perez, 1620. [p.10-12]

revisada por Lope de Vega e confirmada no índice impresso das *docenas* que, em geral, sucede o frontispício. Buscamos as legibilidades impregnadas na versão íntegra da *Novena Parte* de 1617¹²⁴ porque: os paratextos introdutórios estão completos e com marcas regulares de paginação por silabação, o mesmo ocorrendo com o miolo das peças; os paratextos introdutórios dizem que a prova impressa tem fé de errata baseada nos manuscritos que Lope de Vega apresentou à câmara do Conselho Real; e Lope de Vega manifesta claramente que a *Novena Parte* de 1617 é a primeira *docena* que ele toma para revisar segundo seus originais, investindo-a, portanto, de uma precedência que não podemos ignorar.

Conforme indícios dos paratextos introdutórios da *Novena Parte* de 1617 e 1618, comparados com outras *docenas*,¹²⁵ podemos verificar que existe uma pragmática régia recente mencionada pelos censores para a forma como os livros devem ser editados com informações sobre licença dos censores, taxaço, fé de errata, privilégio de venda e impressão, nome do livreiro e casa de impressão, endereço, preço fixo e fé pública do Conselho Régio na pessoa dos censores que tomaram a obra para avaliar. Se, por um lado, as dedicatórias, elogios, prólogos ou carta aos leitores estão mais especialmente referidas aos códigos de cortesia das Belas Letras do Antigo Regime, por outro, a pragmática de fé pública tem mais a ver com a questão do controle fiscal, moral e teológico sobre a impressão e veiculação dos livros, afetando a configuração de seus paratextos introdutórios. Contudo, como vimos, alguns censores, por vezes, também tecem elogios a Lope de Vega.¹²⁶

¹²⁴MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617.

¹²⁵Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Onzena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio*. Madrid: Alonso Perez, 1618. [p.1; p.3-6]; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. *Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.1; p.4-5]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo*. Madrid: Alonso Perez, 1620. [p.1; p.3-5]; GONÇALEZ, Iuan. *Decima Octava Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Alonso Perez, 1623. [p.1; p.4-5]

¹²⁶Cf.: CORMELLAS, Sebastian de. *Decima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales*. Barcelona, 1618. [p.4-5]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619. [p.3-4]; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. *Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.4-5]; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. *Decima Septima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Miguel de Silis, 1621. [p.3-5]; GONÇALEZ, Iuan. *Decima Octava Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Alonso Perez, 1623. [p.4-5]

No vocabulário dos censores e licenciadores que cotejamos nos paratextos introdutórios das *docenas* consultadas, dois pontos não podem deixar de serem executados pelas casas de impressão: imprimir na parte introdutória dos livros o parecer dos censores, preços e taxas; proibir a venda dos livros aprovados pelos censores como *pliegos a parte* e sem identificação do detentor do privilégio de venda ou impressão.¹²⁷ Infelizmente, ainda não tivemos acesso à íntegra da pragmática régia que afeta diretamente a formatação das edições de 1617 e 1618 da *Novena Parte*, mas podemos deduzir os seus efeitos no modo de advertência dos próprios censores, os quais dão pista de seus marcos regulatórios na forma como recomendam como deve ser o circuito do texto impresso desde o censor ao impressor e ao autor, conforme detalharemos adiante.

De todo modo, encontramos uma referência, na lei pragmática de 1569, à pragmática dos reis católicos Don Fernando e Dona Isabel (Toledo, 8 de junho de 1502).¹²⁸ Nela, ordena-se que nenhum livro poderia ser impresso ou vendido nos reinos em latim ou vernáculo sem passar pelo exame por parte de prelados do reino. A pragmática do rei Felipe II (1527-1598) diz que aquela dos Reis Católicos não fora suficiente para dar remédio aos erros e heresias. Outra pragmática, de 1598, proíbe qualquer livro impresso de ser vendido antes de ser taxado.¹²⁹ No entanto, os censores e licenciadores das *docenas* de Lope de Vega, entre 1614 e 1617, dão a entender, quando falam na pragmática, que se trata de algo mais recente.¹³⁰ A pragmática mais próxima de 1617 a que tivemos acesso é a de 1610,¹³¹ a qual proíbe a impressão de livros fora do

¹²⁷Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Onzena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio*. Madrid: Alonso Perez, 1618. [p.3-4]; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. *Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.4-5]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Decima Sexta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica*. Madrid: Alonso Perez, 1622. [p.4-5]; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. *Decima Septima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Miguel de Silis, 1621. [p.3-5]

¹²⁸GOMES, Alonso. *Pragmatica y Declaracion sobre los libros ecclesiasticos que vienen impresos fuera del reyno. Y para que de aqui adelante en estos reynos no se pueden imprimir sin licencia de los señores del consejo de su Magestad*. Madrid, 1569.

¹²⁹MADRIGAL, Pedro. *Prematica en que se prohibe a qualesquier personas, assi naturales destos reynos, como estrangeros, que traxeren o metieren en ellos qualesquier libros impresos, no los puedan vender sin que primero sean tassados*. Madrid, 1598.

¹³⁰Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze Comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.4]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo*. Madrid: Alonso Perez, 1620. [p.4]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. El Fenix de España Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Octava Parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses, y Bayles*. Madrid: Miguel de Siles, 1617. [p.5]

¹³¹CUESTA, Iuan de la. *Pragmatica para que no se puedan imprimir fuera destos Reynos las obras y libros que en ellos compusieren o escribieren, de qualquier facultad que sean*. Madrid, 1610.

reino de Castela sem aprovação e licença do Conselho, já que uma forma de fugir dos trâmites do Conselho de Castela era imprimir os livros em outros reinos da Coroa Espanhola.

Podemos perceber, portanto, que desde 1502 há ações legais de Estado visando a combater a circulação de livros impressos que ferissem a doutrina católica e que circulassem sem fé pública e taxação nos domínios da Coroa Espanhola. A fé pública e a taxação das obras impressas deveriam, em princípio, constar nas páginas iniciais das obras, mas não é possível saber, com segurança, se a ausência desses protocolos em algumas edições da época de Lope de Vega em Madri é resultado de deliberada desobediência à pragmática régia ou simples resultado de amputação nas edições que chegaram até nós, justamente porque os livros impressos não eram vendidos amarrados ou encadernados.¹³²

Além disso, como assinalamos, são comumente irregulares, nos paratextos introdutórios das *docenas*, as marcas de sucessão de páginas por meio de silabação; e, com exceção do índice, tal adendo paratextual introdutório era colocado na obra depois da prova final do livro impresso, quando recebia “fé de errata” e taxação. Portanto, os paratextos introdutórios são partes de fácil amputação pelos compradores que, com o tempo, poderiam não ter interesse em mantê-los numa biblioteca pessoal. Seus próprios herdeiros poderiam rejuntar *pliegos* de obras de livreiros e épocas distintas de suas bibliotecas numa nova encadernação, conforme seus gostos e interesses de leitura mais atuais. Tais flutuações de configuração de peças impressas em fôlio seriam sintomas de transformações em hábitos de leituras.

O interesse régio em evitar a profusão de obras sem controle fiscal, moral, político e teológico fica evidenciado, como já demonstrado, nos paratextos introdutórios das edições aqui utilizadas. As *docenas* de comédias sob direção de Lope de Vega em Madri e que não sofreram amputação arquivística explicitam: a licença, a taxa, o privilégio do livreiro ou da casa de impressão; o parecer dos censores e licenciadores e a fé de errata; a proibição de vender as peças em *pliegos a parte*; a obrigação de uma prova

¹³²A *Primeira Parte* das comédias de Lope de Vega consultada na Biblioteca Nacional de Espanha não contém paratextos introdutórios e a encadernaram com loas, comédias e entremeses. Talvez por isso o livro não esteja acessível online, embora seja importante que essas obras estejam públicas para estudo, mesmo que com uma encadernação posterior. MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Primera Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Alonso Perez, 1621.

impressa ser remetida e aprovada pelo autor antes de ser vendida.¹³³ Contudo, também vemos o próprio Lope de Vega sendo indulgente consigo mesmo ao afirmar, em 1621, que estava ocupado demais com outros assuntos para dar a devida atenção às revisões das comédias, embora se mostrasse preocupado de que os impressos das comédias em Madri deversem partir efetivamente de seus próprios originais, mesmo que não devidamente revisados.¹³⁴

As *docenas* fora de Madri¹³⁵ não estavam sob o controle direto que Lope de Vega tentava manter, em Madri, desde o lançamento da *Novena Parte* de 1617. Ele reclama de modo recorrente das consequências disso em prólogos e cartas aos leitores.¹³⁶ No entanto, como já explicado, as páginas dos paratextos introdutórios das *docenas* eram adendos que, em geral, não tinham identificação regular de sequenciamento de página por silabação. Daí não ser possível afirmar, fora de Madri, sobre as edições as quais tivemos acesso e que têm frontispícios e índices impressos, mas com ausências de páginas que cumpram todos os protocolos editoriais exigidos pela pragmática régia pós-1598, se isso é resultado de amputação arquivística, de deliberada desobediência ou de cumprimento

¹³³Especificamente sobre esse último tópico, ver: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze Comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.4-5]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. El Fenix de España Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Octava Parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses, y Bayles*. Madrid: Miguel de Siles, 1617. [p.5-6]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo*. Madrid: Alonso Perez, 1620. [p.4-5]

¹³⁴CORREA MONTENEGRO, *viuda de Fernando. Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.9-10]

¹³⁵Cf.: CORMELLAS, Sebastian de. *Segunda Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. Que contiene otras doze, cuyos nombres van en la ultima hoja*. Barcelona, 1611; CORMELLAS, Sebastian de. *Parte Terceira de las comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus Loas y entremeses, las quales comedias van en la segunda oja*. Barcelona, 1614; CORMELLAS, Sebastian de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Barcelona, 1614; CORMELLAS, Sebastian de. *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Barcelona, 1618; CORMELLAS, Sebastian de. *Decima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales*. Barcelona, 1618; LARUMBE, Iuan de. *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopildas por Bernardo Grassa*. Çaragoça: *viuda de Pedro Ferriz*, 1626; ASSIAYN, Nicolas de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1614; OTEYZA, Iuan de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte*. Pamplona, 1624; GRASSA, Bernardo. *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y emendadas, con doze entremeses añadidos*. Valladolid: Iuan de Bostillo, 1609.

¹³⁶Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.7]; CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. *Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.9-10]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo*. Madrid: Alonso Perez, 1620. [p.10]

parcial da pragmática por conta de privilégios locais que temperassem os efeitos das leis gerais da Coroa.¹³⁷

Em todo caso, como a taxa impressa no livro era o último trâmite antes de o livro poder ser vendido, os livreiros e casas de impressão de outras capitais poderiam tentar vendê-lo antes disso caso os pareceres de censores de Madri demorassem muito a chegar em suas localidades. Devido às distâncias de Madri em relação às outras capitais da Coroa que imprimiam obras de Lope de Vega, seria difícil esperar *rigor juris* no cumprimento da pragmática régia pós-1598 sobre livros impressos, como, por exemplo, a obrigação da submissão de uma prova impressa ao autor,¹³⁸ particularmente quando constatamos que o próprio Lope de Vega expõe a sua dificuldade de dar atenção a tal tarefa em Madri¹³⁹ e, ao mesmo tempo, reclama do tráfico ilícito de manuscritos de comédias dentro e fora das jurisdições da Coroa Espanhola.¹⁴⁰ Assim, Lope se desonera de possíveis críticas eruditas e problemas com a censura, e delega responsabilidade às pragmáticas régias sobre o descontrole de suas disputadas comédias, conseguindo ainda ser autoelogioso. Cabe agora demonstrar o circuito institucional que redunda na *Novena Parte* de 1617 por meio dos indícios de seus paratextos introdutórios:

¹³⁷Sobre a dinâmica da soberania, das leis e dos costumes no Antigo Regime, ver: VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: _____. **Antigo Regime no Brasil: Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

¹³⁸Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.4]

¹³⁹Cf.: CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio**. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.9-10]; CORREA DE MONTENEGRO, *viuda de* Fernando. **Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario descrito en el Archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion**. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.9-10]

¹⁴⁰Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.7]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo**. Madrid: Alonso Perez, 1620. [p.10]

APROVACION.

APROVACION.
POr mandado de los señores del Consejo Real he hecho ver estas doze Comedias, que es la novena parte, compuestas por Lope de Vega Carpio, y no tienen cosa contra la fè, y buenas costumbres, y merece se le de la licencia que pide. Dada en Madrid, a primero de Abril, deste año de 1617.

El Doctor Cetina.

TASSA.

YO Pedro Monte Mayor del Marmol, escriuano de Camara, del Rey nuestro señor, de los que en el su Consejo residen, doy fè, que auendose visto por los señores del Consejo de su Magestad vn libro de doze Comedias de Lope de Vega Carpio, que es la novena parte, que cõ licencia de los dichos señores fue impresso, tassaron cada pliego del dicho libro a quatro maravedis: el qual tiene setenta y seys pliegos, que a la dicha razon mōta trezientos y quatro maravedis, q̃ son ocho reales, y treynta y dos maravedis, y al dicho precio, y no a mas mandaron se venda, y que esta tassa se ponga al principio de cada libro, y para que dello conste di el presente. En Madrid a treze del mes de Iulio, de 1617. años.

*Pedro Monte Mayor
del Marmol.*

FE DE ERRATAS.

ESTAS Doze Comedias de Lope de Vega corresponden con su original. Dada en Madrid, a 9. de Iulio, de 1617.

*El Licenc. Murcia
de la Llana.*

Google EL

[p.3]

TASSA.

Yo Pedro Monte Mayor del Marmol, escriuano de Camara, del Rey nuestro señor, de los que en el su Consejo residen, doy fè, que auendose visto por los señores del Consejo de su Magestad un libro de doze Comedias de Lope de Vega Carpio, que es la novena parte, que cõ licencia de los dichos señores fue impresso, tassaron cada pliego del dicho libro a quatro maravedis: el qual tiene setenta y seys pliegos, que a la dicha razon mōta trezientos y quatro maravedis, q̃ son ocho reales, y treynta y dos maravedis, y al dicho precio, y no a mas mandaron se venda, y que esta tassa se ponga al principio de cada libro, y para que dello conste di el presente. En Madrid a treze del mes de Iulio, de 1617. años.

*Pedro Monte Mayor
Del Marmol.*

FE DE ERRATAS.

ESTAS Doze Comedias de Lope de Vega corresponden con su original. Dada en Madrid, a 9. de Iulio, de 1617.

*El Licenc. Murcia
de la Llana.*

Depois do índice de comédias da *Novena Parte* de 1617 [na página 2], aparece a aprovação dos censores exposta acima, na qual o Doutor Gutierre de Cetina, por mandado do Conselho Real, confere que as dozes peças apresentadas em manuscrito à câmara do Conselho já como *docena* intitulada *Novena Parte* não têm nada contra a fè e os bons costumes, e merece a licença que se pede para imprimi-las. O parecer clerical é de 1º de abril de 1617.¹⁴¹ Após esse, vem a sentença favorável sobre o privilégio de impressão por dez anos, emitido por Pedro Contreras, secretário do Rei, em 27 de maio de 1617, a contar da data de emissão do seu parecer.¹⁴² Segundo este parecer, Lope de Vega, então clérigo presbítero e familiar do Santo Ofício, apresentou os originais

¹⁴¹Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.3]

¹⁴²Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.4-5]

manuscritos de doze comédias ao Conselho Real e solicitava licença para imprimi-las e vendê-las por dez anos. O parecer de Pedro Contreras, expressando a voz régia institucional de Felipe III (cujo reinado vai de 1598 a 1621), faz menção à pragmática “ultimamente feita” sobre livros impressos e informa os nomes das 12 comédias da *docena* exatamente como aparecem escritas no índice da versão impressa, embora não na ordem do índice e do miolo que serão impressos.¹⁴³

A partir da sentença de 27 de maio de 1617, Lope de Vega ou qualquer pessoa a quem ele cedesse o direito de impressão (ou seja, a licença que vemos impressa na *docena*, que deveria constar no tomo impresso), poderia imprimir as 12 comédias, na forma de tomo, a partir dos originais rubricados na câmara do Conselho Real. Tais originais foram rubricados por Diego González de Villarroel, escrivão da câmara do Conselho Real. A própria licença menciona a necessidade do rito jurídico de retorno à câmara do Conselho da primeira cópia impressa, juntamente com os originais rubricados, para que fosse dada a fé de errata e fossem estabelecidas as taxas, que deveriam ser impressas no tomo a ser vendido, não podendo ser impressa mais de uma cópia antes de completar todo o rito de fé pública, o qual também incluía o retorno da cópia impressa para o autor dos manuscritos rubricados no Conselho.¹⁴⁴

Vimos que, no caso da *Novena Parte*, a fé de errata coube ao licenciado Murcia de la Llana, que a emitiu, enquanto tabelião, em 9 de julho de 1617. Ele afirma ao Conselho Real que a primeira prova impressa da *Novena Parte* corresponde aos originais manuscritos rubricados no Conselho. Como podemos notar, passaram-se três meses entre a aprovação eclesiástica dos manuscritos e a submissão da primeira matriz impressa à “fé de errata”. La Llana não faz qualquer ressalva retificadora na sua “fé de errata”; ou seja, o que está impresso confere com os originais manuscritos de Lope de Vega. La Llana passa então essa primeira prova impressa para o escrivão da câmara do Conselho Real, Pedro Monte Mayor del Marmol, que responde em 4 dias à demanda: calcula o preço dos *pliegos* impressos enquanto tomo impresso ou volume e estabelece a taxa, ficando claro que a obra não poderia ser vendida em *pliegos a parte* e que a presença impressa da fé de errata na edição de Francisca de Medina segue exatamente o que a licença régia ordena. O parecer de Marmol data de 13 de julho de 1617.

¹⁴³Podemos supor que o índice impresso corresponde à ordem de leitura do manuscrito de Lope de Vega porque a “fé de errata” de Murcia de La Llana não faz nenhuma ressalva retificadora sobre a primeira matriz impressa que avaliou à luz dos manuscritos que Lope submeteu à câmara do Conselho Real.

¹⁴⁴Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.4]

A licença régia não aparece na edição de Barcelona de 1618 da *Novena Parte*,¹⁴⁵ embora devesse abarcar, segundo seus termos, todas as jurisdições dos reinos unidos à Coroa Espanhola. Como a edição de Barcelona não tem marcação por silabação no sequenciamento de páginas dos paratextos introdutórios, não fica evidenciado a provável amputação arquivística que sofreu. Contudo, supomos que houve tal amputação do texto da licença porque é a única parte nesta edição que não reproduz os textos que constam nos paratextos introdutórios da madrilenha *Novena Parte* de 1617. Além disso, a edição de Barcelona ainda tem um parecer eclesiástico complementar – do Prior de Santa Catarina, Frei Mestre Onofre de Requesens, que o emitiu em 3 de dezembro de 1617, a pedido do bispo de Barcelona D. Luys Sans –, o que demonstra o aval de uma autoridade local que também responde ao poder régio.¹⁴⁶ O fato era que Lope de Vega não poderia ceder o privilégio de impressão sobre a *Novena Parte* a duas casas de impressão de uma mesma cidade ao mesmo tempo. Aparentemente, parece ter cedido, em finais de 1617, para Sebastian de Cormellas da jurisdição de Barcelona o mesmo privilégio de impressão que cedeu a Francisca de Medina em Madri em meados de 1617.

Segundo o parecer de Pedro de Contreras na *Novena Parte* madrilenha de 1617, durante dez anos, nenhuma pessoa, sem licença, poderia imprimir e vender a *Novena Parte*, sob a pena de perder todos os livros, moldes e materiais das ditas comédias, além de multa de cinquenta mil maravedis. A terça parte desta multa iria para a Câmara do Conselho Real; outra terça parte para o juiz que expedisse a sentença.¹⁴⁷ Não fica claro se iria para o autor o terceiro terço da multa, mas é provável que sim, considerando outros ritos jurídicos com matérias semelhantes do período.

Em nome do Conselho Real e do Rei, Contreras deixa claro que os efeitos da sentença que concedia privilégio de impressão para os manuscritos de Lope de Vega das doze comédias da *Novena Parte* abarcavam todas as jurisdições sob a soberania da Coroa Espanhola. Os poderes locais fora de Madri que deixassem passar a impressão da *Novena Parte* sem a dita licença – ressalvados, obviamente, algum privilégio local a temperar os efeitos da sentença geral – poderiam pagar, de seus próprios recursos, à câmara do Conselho Real, uma multa de 10 mil maravedis¹⁴⁸ (valor correspondente a

¹⁴⁵CORMELLAS, Sebastian de. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mesmo, Novena Parte**. Barcelona, 1618.

¹⁴⁶Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.5]

¹⁴⁷Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.4-5]

¹⁴⁸Idem, ibidem, op. cit. [p.5]

aproximadamente 33 tomos impressos da *Novena Parte*). Em todo caso, a multa mais alta (50 mil maravedis, correspondendo a aproximadamente 164 tomos impressos da *Novena Parte*) e outras perdas já mencionadas recaíam, de fato, sobre o livreiro ou casa de impressão. A punição aos poderes locais era uma forma de evitar que fossem negligentes na vigilância dessa matéria civil e fiscal, ou coniventes com o delito. Enfim, com o poder da licença em mãos, Lope de Vega decidiria para qual casa de impressão ou livreiro, por dez anos, dentro ou fora de Madri, cederia a licença de impressão e venda de suas 12 comédias na forma do tomo *Novena Parte* a partir dos originais rubricados no Conselho Real.

Na descrição do escrivão Marmol, a primeira matriz impressa da *Novena Parte* de 1617 tem setenta e seis *pliegos*, o que significa que seria vendida por trezentos e quatro maravedis (correspondendo a oito reais e trinta e dois maravedis); isso confirmamos a vigência da pragmática de Felipe III que proibia a venda da *Novena Parte* em *pliegos a parte*. Essa quantia não leva em conta os paratextos introdutórios do livro porque, com exceção do índice impresso, ainda não estariam prontos no momento em que se estabelece a taxa. Em todo caso, o preço deveria constar na primeira página do livro impresso quando todos os paratextos introdutórios estivessem inseridos nas edições postas à venda.¹⁴⁹

A fé de erratas – trâmite pelo qual o livro passa depois da censura religiosa, depois da licença de impressão e antes da taxação do escrivão – teria a função de corrigir o impresso no sentido de verificar eventuais alterações em relação ao original. Além de segurança jurídica para o autor, a fé de errata tem o efeito erudito de revisão do impresso em relação aos originais cedidos à casa de impressão. O próprio Lope de Vega reclama, em 1621,¹⁵⁰ que não tem tempo para revisar cópias impressas e possivelmente apenas corroborava a fé de errata do oficial do Conselho. Tudo isso nos chama a atenção sobre a necessidade de entender mais um sentido de autor na instituição da *Novena Parte* de 1617: não apenas Francisca de Medina é autora da *Novena Parte* ao preparar a sua versão impressa licenciada dos manuscritos de Lope de Vega, mas também o próprio rei Felipe III, na figura de Murcia de la Llana, oficial da câmara do Conselho Real que emitiu a fé de errata.

¹⁴⁹Idem, ibidem, op. cit. [p.3]

¹⁵⁰Cf.: CORREA MONTENEGRO, *viuda de Fernando. Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.9-10]

Nas edições de Madri e Barcelona da *Novena Parte*, é impresso como último paratexto introdutório o elogio em prosa de Juan de Piña, oficial do Santo Ofício, datado em 28 de abril de 1617.¹⁵¹ O texto corrobora os demais censores eclesiásticos: afirma que as comédias dessa *docena* nada contêm contra a fé e os bons costumes. Ele se dirige a Lope de Vega como “*muy poderoso señor*”, ou seja, como um colega do ofício religioso. Segundo Juan de Piña, as comédias chegaram às suas mãos pelos censores Tomas Gracián e Joseph de Valdivieso, que lhe deram a oportunidade de apreciar a doçura e a invenção dos versos das comédias, que já circulavam antes dessa edição com alterações reprováveis pelo próprio Lope de Vega.¹⁵² Piña diz que o trabalho de censura já estava tão bem feito por aqueles que o antecederam que lhe restou a melhor parte: aproveitar a doçura dos versos (deleite, portanto), combinados ao rigor nos temas (matérias universais) e na caracterização de personagens, tudo saído de seus originais. Segue:

Muy poderoso señor.

Estas doze Comedias de Lope de Vega, que V. A. fue servido de remitirme, vienen tan censuradas de su opinion, fuera de estarlo del Secretario Tomas Gracian, y del Maestro Joseph de Valdivieso, que me pudieran escusar el cuydado de averlas visto, si la dulçura de sus versos, y la inuencion en que ha tenido tanta felicidad, no me obligaran. No tienen cosa contra la fe, y buenas costumbres: estan llenas de las flores de su ingenio, assi en la sentencia, como en el donayre: en el decoro de las personas guarda el rigor possible, y en todas las materias que se le ofrecen se muestra tan vniversal, que lo que en qualquiera trata parece su profesion: finalmente, ningunas de sus Comedias mejor merecen salir a luz, por ser sus mismos originales, y assi V. A. le puede hazer la merced que le suplica, que este es mi parecer. En Madrid, a 28. de Abril de 1617.

Juan de Piña.

Muy poderoso señor.

Estas doze Comedias de Lope de Vega, que V.A. fue servido de remitirme, vienen tan censuradas de su opinion, fuera de estarlo del Secretario Tomas Gracian, y del Maestro Joseph de Valdivieso, que me pudieran escusar el cuydado de averlas visto, si la dulçura de sus versos, y la invencion en que ha tenido tanta felicidad, no me obligaran. No tienen cosa contra la fe, y buenas costumbres: estan llenas de las flores de su ingenio, assi en la sentencia, como en el donayre: en el decoro de las personas guarda el rigor possible, y en todas las materias que se le ofrecen se muestra tan universal, que lo que en qualquiera trata parece su profession: finalmente, ningunas de sus Comedias mejor merecen salir a luz, por ser sus mismos originales, y assi V.A. le puede hazer la merced que le suplica, que este es mi parecer. En Madrid, a 28. de Abril de 1617.

Juan de Piña.

C O.

[p.8]

¹⁵¹Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.8]; CORMELLAS, Sebastian de. *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mesmo, Novena Parte*. Barcelona, 1618. [p.8]

¹⁵²Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.8]

Juan de Piña foi notário e familiar do Santo Ofício, escrivão de província, na casa e corte do rei, teve obras impressas¹⁵³ e, assim como Lope de Vega, notabilizou-se pelas funções que desempenhou como oficial do Santo Ofício. Para Juan de Piña, por saírem de seus originais, as doze comédias impressas de Lope de Vega seriam as melhores expressões do seu engenho poético, além de servirem como um espelho que ensina através do rigor na verossimilhança dos personagens e das matérias universais. Tal como aparece em outras *docenas* impressas, o valor das suas comédias é recorrentemente associado, por seus pares letrados, ao modelo de Terêncio.

Pelo que entendemos, os censores eclesiásticos da câmara do Conselho Real remeteram os manuscritos a Juan de Piña antes que passassem por Contreras (parecer de licença, 27 de maio de 1617) e por La Llana (fé de errata, 9 de julho de 1617). Portanto, a primeira matriz impressa para a fé de errata foi preparada por Francisca de Medina em menos de dois meses. Além de emblemas iconográficos sofisticados no começo e final da maioria das comédias do fôlio, as páginas impressas de sua *Novena Parte* dispõem os versos dramáticos em três atos e duas colunas – ressalvados os casos de diálogos em versos dramáticos de estilos mais elevados, particularmente aqueles desenvolvidos em soneto, que são apresentados centralizados nas páginas em coluna única, com o mesmo tipo românico dos versos em colunas duplas, mas com linhas mais largas que descontinuum as colunas duplas, as quais têm rimas mais curtas e ligeiras. Tudo isso significa uma alta carga de preenchimento de página com os tipos, assim como o papel da casa de impressão na configuração da legibilidade do verso dramático em página impressa. A *Novena Parte* de Francisca de Medina tem 600 páginas de miolo!

¹⁵³Obras consultadas: GONÇALEZ, Iuan. **Varias Fortunas**. Madrid, 1627; MARTIN, *viuda de* Alonso. **Segunda Parte de los Casos Prodigiosos**. Madrid: 1629; REYNO, Imprenta del. **Epitome de la Primera Parte de las Fabulas de la Antigüedad, con una glossa en cada una, y la de Endimion, y la Luna sin Epitome**. Madrid, 1635.

CAPÍTULO 2: CAMINHOS DO CÂNONE TERCENCIANO EM *NOVENA PARTE*

Propusemos que o caráter consequencial de unidade temática das peças da *Novena Parte* de 1617 impressa por Francisca de Medina¹⁵⁴ aponta para a natureza terenciana das comédias de Lope de Vega. Assim, é importante verificar o cânone editorial de Terêncio disponível para Lope de Vega à sua época, e o quanto isso ajuda a compreender o modo como a *Novena Parte* foi impressa. Por isso, utilizaremos a edição castelhana das seis comédias de Terêncio impressa em 1599¹⁵⁵ em Barcelona, traduzidas para o castelhano por Pedro Simon Abril.¹⁵⁶

Como tal edição está presente na mesma circunstância da edição de Lope de Vega, acreditamos ser possível identificar o modelo terenciano seguido por ele nas comédias impressas. Na primeira seção, faremos uma comparação entre a edição de Terêncio de 1599 e a edição da *Novena Parte* de 1617, destacando algumas recorrências temáticas. Na segunda seção, analisaremos como a concepção de “novo” de Lope de Vega, proposta em *Arte Nuevo*, está associada ao modelo terenciano de comédias, e como Lope de Vega usa esse costume letrado para rebater as críticas dos acadêmicos aristotélicos do “parnaso de Madri”.

¹⁵⁴MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617.

¹⁵⁵CENDRAT, Iayme. *Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz*. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599].

¹⁵⁶Em tal edição dieciseisavo (*pliego* dobrado quatro vezes), as páginas seguem alternadas em latim e castelhano. As folhas que estão traduzidas para o castelhano seguem paginadas regularmente a partir da primeira comédia *El Andria*. Por isso, estabeleço como padrão o frontispício como página 1, a partir da qual conto as páginas dos paratextos em ordem crescente até *El Andria*. Para identificar esta operação, indico entre colchetes a identificação de página em número arábico, como fiz com a edição da *Novena Parte* de 1617. Porém, a partir da página 5, de *El Andria*, obedecerei a paginação original, sem o uso de colchetes: *El Andria* (p.5-54), *Eunuchus* (p.54-110), *Eautontimorumenos* (p.111-166), *Los Adelphos* (p.167-218), *La Hecyra* (p.219-264) e *El Phormion* (p.265-320); argumentos de Aelio Donato (p.321-344).

2.1. Alguns paralelos entre *Novena Parte* de 1617 e *Terêncio* de 1599

A edição de Terêncio de 1599 é baseada na tradução de Pedro Simon Abril (1530-1595), feita em 1577, em Zaragoza.¹⁵⁷ A tradução do latim,¹⁵⁸ língua douta, para o vernáculo castelhano, é justificada como forma de facilitar o aprendizado da língua latina a partir de sua comparação com o espanhol. A tradução de 1577 é posterior à tradução realizada por Gabriel Faerno, feita em Florença em 1565. A carta ao leitor não deixa de destacar que a edição mais tardia é mais perfeita que a primeira edição de Gabriel Faerno, dando maior apelo à impressão de Iayme Cendrat de 1599. Abaixo, recorto uma página da carta ao leitor.

AL PIO Y BENIGNO
Lector sobre la segunda edicion
de Terencio, traduzido
en Castellano.

Vando el interprete divulgo a Terencio traduzido en Caragoça, el año de mil quinientos setenta y siete, no avia aun tenido noticia del exēplar de Gabriel Faerno varon muy docto, que se imprimio en Florencia el año de mil quinientos sesenta y cinco, que es el mejor y mas enmendado de quantos pueden hoy hallarse: y por esto no tuvo en su primera edicion aquella perficion y remate, que se ha procurado, que tenga agora en la segunda: la qual, quanto mas perfecta sea, que la primera, verlo ha por la experiencia, el que quisiere conferir ambas traduciones. Porque quanto a lo primero vera el estilo de la lengua Castellana, no tan arrimado al de la Latina como en la primera, y hecha la traducion mas a la sentencia, que a la letra: demas desto hallara infinitos lugares muy claros

AL PIO Y BENIGNO
Lector sobre la segunda edicion de
Terencio, traduzido en Castellano.

Quando el interprete divulgo a Terencio traduzido en Caragoça, el año de mil quinientos setenta y siete, no avia aun tenido noticia del exēplar de Gabriel Faerno varon muy docto, que se imprimio en Florencia el año de mil quinientos sesenta y cinco, que es el mejor y mas enmendado de quantos pueden hoy hallarse: y por esto no tuvo en su primera edicion aquella perficion y remate, que se ha procurado, que tenga agora en la segunda: la qual, quanto mas perfecta sea, que la primera, verlo ha por la experiencia, el que quisiere conferir ambas traduciones. Porque quanto a lo primero vera el estilo de la lengua Castellana, no tan arrimado al de la Latina como en la primera, y hecha la traducion mas a la sentencia, que a la letra: demas desto hallara infinitos lugares muy claros (...)

[p.3]

¹⁵⁷Encontramos essa edição, cujo suporte material está mais precário, mas ela acrescenta comentários de Aelio Donato sobre a vida de Terêncio e sobre tragédia e comédia. Donato corrobora Lope e os censores das *docenas* de que comédia propõe reformar os costumes e representa fatos de cidadãos comuns. SOLER, Iuan. *Las seis comedias de Terencio escritas en Latin y Traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y filosofia, natural de Alcaraz*. Çaragoça: Francisco Simon, 1577.

¹⁵⁸Como não fizemos um trabalho de estudo a partir do latim, não temos como ponderar a manutenção de um estilo na transição do latim para o castelhano. A relação entre a forma do cânone de Terêncio e a condição terenciana de Lope de Vega é sustentada a partir das estruturas de enredo, personagem e tema, de modo que o estudo do gênero está vinculado a tópicos. Tendo isso por base é que afirmamos a natureza terenciana do cânone da *Novena Parte*. Comparativamente, ver o seguinte estudo que faz uso de *Hércules Furioso*, de Sêneca, como fonte para *Otelo*, levando em consideração a estrutura de enredo e caracterização dos personagens, com a suposição de que o texto shakespeariano foi afetado por meio de tradução e adaptação do texto de Sêneca. MIOLA, Robert S. *Othello Furens*. *Shakespeare Quartely*, v.41, n.1, p.49-64, 1990.

A dedicatória de Pedro Simon Abril, que vem em seguida, em latim e castelhano, corrobora a utilização da tradução para o ensino da língua latina, mas, dirigida a don Fernando de Austria, Príncipe das Espanhas (1571-1578), acrescenta uma ideia recorrente nos espelhos de príncipe: um rei precisa ser sábio para garantir a conservação de seus domínios. É uma tópica política das prosas de aconselhamento. A edição assume a mesma forma ritualística daquele gênero na medida em que se trata da instrução de um jovem príncipe de 6 anos por um velho sábio de 69 anos. A comédia terenciana poderia ser útil para a jovem alteza da Espanha.

DEDICATORIA.

Augustos, Trajanos, Antoninos, Marcos: y por el contrario por aquellos perdidos Caligulas, Nerones, Domicianos, Cōmodos, Heliogabalos, y otros semejantes monstruos de hombres mas de veras que hombres, aver sido miserablemente destruydo y derribado.

Y pues esto es assi esclarecido Principe, tanto mayor diligencia se ha de poner en instruyr bien al que ha de ser Rey, que en adornar de buenos estudios y artes el alma de qualquier particular, quanto mas se ha de estimar la conuersacion de todos, que la de los particulares: y aquellos parece, que hazen mayor seruicio a la republica, que guardá la vida del Rey aun poniendo sus cuerpos: y tambien procuran que el Rey sea muy bueno y muy sabio: lo qual assi por particular merced de Dios nuestro Señor, como tambien por exemplo y doctrina se ha de alcançar.

Yo pues esclarecido Principe viendo que ya los años de V. Alteza eran tales, que ya se auian de adornar de buenas doctrinas, y informar en la eloquencia, paraque sintiendo bien, y diziendo bien y suavemente lo que bien sintiere, pueda obligar a sus subditos con poder y con razones, a que hagan, lo que deven: y entendiendo, que V. Alteza no lo podia esto hazer sin costa de trabajo, pues auia de aprender primero lenguas estrangeras, con cuya noticia pueda entender lo que los sabios escriuieron he buscado manera, como con gran fructo y muy poco trabajo y fatiga de V. Alteza pueda aprender y entender el Latin. Y he traduzido las comedias de Terencio: las quales importan mucho, assi para hablar bien Latin, como para reformar la vida humana en nuestra lengua, de manera que confiriendo las dos lenguas entre si, sin perder mucho tiempo ni trabajo, podra V. Alteza en el conocimiento desta lengua passar muy adelante.

[p.15]

DEDICATORIA.

Augustos, Trajanos, Antoninos, Marcos: y por el contrario por aquellos perdidos Caligulas, Nerones, Domicianos, Cōmodos. Heliogabalos, y otros semejantes monstruos de hombres mas de veras que hombres, aver sido miserablemente destruydo y derribado.

Y pues esto es assi esclarecido Principe, tanto mayor diligencia se ha de poner en instruyr bien al que ha de ser Rey, que en adornar de buenos estudios y artes el alma de qualquier particular, quanto mas se ha de estimar la conversacion de todos, que la de los particulares: y aquellos parece, que hazen mayor servicio a la republica, que guardá la vida del Rey aun poniendo sus cuerpos: y tambien procuran que el Rey sea muy bueno y muy sabio: lo qual assi por particular merced de Dios nuestro Señor, como tambien por exemplo y doctrina se ha de alcançar.

Yo pues esclarecido Principe viendo que ya los años de V. Alteza eran tales, que ya se auian de adornar de buenas doctrinas, y informar en la eloquencia, paraque sintiendo bien, y diziendo bien y suavemente lo que bien sintiere, pueda obligar a sus subditos con poder y con razones, a que hagan, lo que deven: y entendiendo, que V. Alteza no lo podia esto hazer sin costa de trabajo, pues avia de aprender primero lenguas estrangeras, con cuya noticia pueda entender lo que los sabios escriuieron he buscado manera, como con gran fructo y muy poco trabajo y fatiga de V. Alteza pueda aprender y entender el Latin. Y he traduzido las comedias de Terencio: las quales importan mucho, assi para hablar bien Latin, como para reformar la vida humana en nuestra lengua, de manera que confiriendo las dos lenguas entre si, sin perder mucho tiempo ni trabajo, podra V. Alteza en el conocimiento desta lengua passar muy adelante.

Assim como na primeira edição da *Novena Parte* de Lope de Vega, Pedro Simon Abril (c.1530-1595) destaca a importância das comédias de Terêncio para reformar a vida humana na própria língua castelhana, algo que é pretendido por Lope quando eleva o seu modelo de comédia a partir do modelo terenciano de espelho dos costumes. A edição de Terêncio de 1599 e a edição da *Novena Parte* de 1617 apontam para um modelo de leitor elevado, formando um cânone erudito inserido no debate entre antigos e modernos.¹⁵⁹ Porém, a de Terêncio é uma edição escolar (*dieciseisavo*) e mais simples que a edição (*folio*) de Lope de Vega. Embora Lope não deixe de mostrar o seu conhecimento do latim, ele valoriza claramente a língua castelhana para suas comédias feitas para os particulares de seu tempo,¹⁶⁰ enquanto a dedicatória de Pedro Simon Abril e a carta ao leitor na edição de Terêncio justificam a tradução do latim como um serviço ao príncipe infante nos primeiros anos de formação erudita, sem defender explicitamente a língua castelhana. No prólogo de Lope de Vega para a *Novena Parte*, há uma analogia entre o castelhano e os pais, como aqueles que ensinam a língua.¹⁶¹ Essa relevância dos pais coaduna as comédias de Lope de Vega da *Novena Parte* com a temática das comédias de Terêncio.

Na edição de 1599, as comédias de Terêncio são precedidas pelos argumentos de Gayo Sulpicio Appolinario (século II d.C.), pela apresentação das circunstâncias em que foram representadas e pelo prólogo, respectivamente. Tais partes não integram a comédia, dividida pelos nomes gregos *prótasis*, *epítasis* e *catástrofe*. O prólogo tem a função de captar a benevolência do auditório, podendo sugerir a fábula ou o poeta. Na *Novena Parte*, o prólogo escrito por Lope justifica o porquê da impressão. Na *Parte Veinte*

¹⁵⁹Um exemplo comparativo sobre modelos e sua emulação é a discussão da transposição de Cícero para o universo cristão. ROTERDÃ, Erasmo de. **Diálogo Ciceroniano**. São Paulo: Unesp, 2013.

¹⁶⁰Lope de Vega critica os poetas que escrevem em latim no elogio a si mesmo na comédia *El verdadero amante*: CORREA MONTENEGRO, viuda de Fernando. **Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion**. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.353-354]. Na dedicatória a Emanuel Sveyro, de Amberes, da comédia *Lucinda perseguida*, Lope valoriza a tradução de Sveyro dos Romanos Cornelio Tacito e Cayo Crispo Salustio, do latim para o espanhol. CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Septima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion. Dirigidas a diversas personas**. Madrid: Miguel de Siles, 1621. [p.330]. Na dedicatória da tragédia *El marido mas firme* ao nobre engenho Lusitano Manuel Faria de Sosa, Lope de Vega elogia o seu livro *Narciso*, escrito em sua doce língua portuguesa, e critica quem se afasta de sua própria língua, não reconhecendo a sua pátria. MARTIN, viuda de Alonso. **Parte Veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica**. Madrid: Alonso Perez, 1625. [p.556-558]

¹⁶¹MARTIN DE BALBOA, viuda de Alonso. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.7]

há uma variação do prólogo, o qual Lope escreve junto ao índice, sugere e argumenta sobre as comédias, dividindo a *docena* em duas partes.

No prólogo da primeira peça, o *Andria*, Terêncio tenta captar a benevolência dos poetas que criticam o tipo de emulação de suas comédias sem assisti-las. Ele se defende das acusações sobre a mistura de argumentos a partir de peças de Menandro e demais poetas latinos e gregos, usando justificativas de que Lope de Vega se valerá em *Arte Nuevo*. Terêncio (c.195-159 a.C.) procura legitimar seu modelo de comédia a partir das práticas já realizadas pelos poetas da Comédia Nova – Menandro (c. 342-291 a.C.), Gneo Nevio (c. 270-201 a.C.), Plauto (c. 254-184 a.C.) e Quinto Ennio (c. 239-169 a.C.). Tal como esses poetas, ele teria escrito para dar gosto aos costumes do povo, mesmo porque escrevia para festas públicas seculares ou religiosas, nas quais vários poetas cênicos concorriam entre si. Lope de Vega usa os mesmos argumentos, mas dirigidos aos doutos de sua época. Ele parafrasea Terêncio ao mandar que “*cierren los doctos esta vez los lábios*”. No prólogo de *El Andria*, a frase era: “*Avisoles, que de hoy mas callen sus bocas*”.

[Terêncio]

EL ANDRIA
de Terencio.

Representada en las fiestas Megalenses, siendo fieles mayores Marco Fulvio, y Marco Gabrion. Representaronla Lucio Ambivio Turpion, Lucio Attilio Prenestino. La musica la hizo Flacco hijo de Claudio con flautas yguales, derechas, y yzquierdas. Toda ella es Griega. Fue Representada siendo Consules Marco Marcello, y Gneo Sulpicio.

EL PROLOGO.

 Vando el Poeta inclino su voluntad a escreuir.
De solo esto creo tomava cargo,
Que las comedias que el hiziesse diessen gusto al pueblo.
Pero agora vee, que el negocio va muy al reues.
Porque en el escreuir de los prologos emplea su trabajo.
No en el declarar el argumento, sino en responder
A las injurias palabras del Poeta rancio.
Suplicoos pues oygays attentamente, de que lo reprehenden.
Menandro hizo el Andria, y la Perinthia.
Quien la una dellas entendiere, entendera las dos.

EL ANDRIA De Terencio.

Representada en las fiestas Megalenses, siendo fieles mayores Marco Fulvio, y Marco Gabrion. Representaronla Lucio Ambivio Turpion, Lucio Attilio Prenestino. La musica la hizo Flacco hijo de Claudio con flautas yguales, derechas, y yzquierdas. Toda ella es Griega. Fue Representada siendo Consules Marco Marcello, y Gneo Sulpicio.

EL PROLOGO.

Quando el Poeta inclino su voluntad a escrevir.
De solo esto creo tomava cargo,
Que las comedias que el hiziesse diessen gusto al pueblo.
Pero agora vee, que el negocio va muy al reves.
Porque en el escrevir de los prologos emplea su trabajo.
No en el declarar el argumento, sino en responder
A las injurias palabras del Poeta rancio.
Suplicoos pues oygays attentamente, de que lo reprehenden.
Menandro hizo el Andria, y la Perinthia.
Quien la una dellas entendiere, entendera las dos.

P R O L O G O .

Segun son de argumento semejante, aunque
Compuestas en oracion y estilo diferente.
Todo lo que de la Perinthia quadraua para
El Andria, confiessa averlo tralladado,
Y seruidose como de proprio. Esto reprehenden
Essos, y altercan, que no es bien salpicar las poesias.
Presumiendo de muy sabios, muestran saber poco:
Pues reprehendiendo a este, reprehenden a
Neuio, Plauto, Ennio: a quien nuestro poeta tiene
Por sus guias: cuyos descuydos precia el mas
Imitar, que la diligencia escura dessos.
Auisoles, que de hoy mas callen sus bocas: y dexen
De hablar mal: sino quieren oyr sus faltas.
Fauorecelde: y asisti con buena voluntad,
Y entende el caso: para que sepays, que esperançã
Queda para las Comedias, que de hoy mas hara de
Nuevo: si las aueys de ver, o desechar sin verlas,

[p.25]

[Lope de Vega]

Elijase el sugeto, y no se mire,
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,
Aunque por esto entiendo, que el prudente
Filipo, Rey de España, y Señor nuestro,
En viendo un Rey en ellos se enfadaba,
O fuesse el vèr, que al Arte contradice,
O que la autoridad Real no debe
Andar fingida entre la humilde Plebe.
Esto es bolver à la Comedia antigua,
Donde vèmos, que Plauto puso Dioses,
Como en su Anfitrión lo muestra Jupiter:
Sabe Dios, que me pesa de aprobarlo,
Porque Plutarco, hablando de Menandro,
No siente bien de la Comedia antigua;
Mas pues del Arte vamos tan remotos,
Y en España le hacemos mil agravios,
Cierren los Doctos esta vez los labios.

p.135

PROLOGO.

Segun son de argumento semejante, aunque
Compuestas en oracion y estilo diferente.
Todo lo que de la Perinthia quadraua para
El Andria, confiessa averlo trasladado,
Y servidose como de proprio. Esto reprehenden
Essos, y altercan, que no es bien salpicar las poesias.
Presumiendo de muy sabios, muestran saber poco:
Pues reprehendiendo a este, reprehenden a
Nevio, Plauto, Ennio: a quien nuestro poeta tiene
Por sus guias: cuyos descuydos precia el mas
Imitar, que la diligencia escura dessos.
Avisoles, que de hoy mas callen sus bocas: y dexen
De hablar mal: sino quieren oyr sus faltas.
Favorecelde: y assisti con buena voluntad,
Y entende el caso: para que sepays, que esperançã
Queda para las Comedias, que de hoy mas hara de
Nuevo: si las aueys de ver, o desechar sin verlas.

Elijase el sugeto, y no se mire,
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,
Aunque por esto entiendo, que el prudente
Filipo, Rey de España, y Señor nuestro,
En viendo un Rey en ellos se enfadaba,
O fuesse el vèr, que al Arte contradice,
O que la autoridad Real no debe
Andar fingida entre la humilde Plebe.
Esto es bolver à la Comedia antigua,
Donde vèmos, que Plauto puso Dioses,
Como en su Anfitrión lo muestra Jupiter:
Sabe Dios, que me pesa de aprobarlo,
Porque Plutarco, hablando de Menandro,
No siente bien de la Comedia antigua;
Mas pues del Arte vamos tan remotos,
Y en España le hacemos mil agravios,
Cierren los Doctos esta vez los labios.

Não há índice das comédias de Terêncio na impressão de 1599. Por isso, acessamos três exemplares da mesma edição. Dois exemplares estão visivelmente cortados, pois não apresentam as seis peças, mas um deles apresenta ao final os argumentos de Aelio Donato (c.315-380 d.C.) traduzidos do latim, ausentes no exemplar que contém as seis peças. No entanto, pode-se supor, pela paginação, que se trata de uma continuidade final da edição com seis peças. A citação do prólogo de *El Andria* é de uma das edições cortadas, pois na edição que contém as seis peças, só há a primeira página do prólogo em castelhano, a segunda página só se manteve a versão em latim. Encontrar a edição de 1577 confirmou a ordem das peças. Os comentários de Donato não estão ao final das peças, mas antes de cada peça para a qual ele dirigiu seus comentários.

Ao final da edição de 1599, Aelio Donato apresenta seus argumentos sobre as comédias de Terêncio na mesma ordem em que elas aparecem na edição que contém todas as peças, o que corrobora a ideia de que se trata de um adendo pertencente à edição.¹⁶² Os argumentos de Donato baseiam-se principalmente na matéria das comédias, fazendo resumo dos enredos, mas não discorre, por exemplo, sobre a métrica dos versos. Contudo, os argumentos de Donato sobre a terceira comédia, *Eautontimorumenos*, são substituídos pelos argumentos do tradutor Pedro Simon Abril devido à perda do texto de Donato, o que também favorece a pesquisa, no sentido de que o tradutor está mais próximo da época de Lope de Vega. Isso ocorre também na edição de 1577. Os argumentos de Abril seguem o modelo dos argumentos de Donato, cujas categorias se mostram importantes para a cultura letrada da época de Lope, pois fica evidente o interesse de preservá-las na tradução e transmissão do costume letrado de Terêncio. Os críticos modernos operam, portanto, categorias de relevância sobre comédia latina a partir da crítica de Donato da Antiguidade Tardia, havendo uma cristianização de Terêncio desde, ao menos, o século IV. Aelio Donato já considerava Terêncio uma *auctoritas*.

Com exceção do *Phormion*, em que segue o modelo de Apolodoro (c.180-120 a.C.), Terêncio (c.195-159 a.C.) seguiria Menandro (c.342-291 a.C.) em todas as outras peças, embora Aelio Donato (c.315-380 d.C.) diga que a *Hecyra* também segue Apolodoro. Há uma discordância, portanto, entre o prolegômeno de Donato sobre a *Hecyra* e a introdução situada antes do argumento de Gaio Sulpício Apolinário (século II d.C.), a qual diz que a peça segue Menandro. É um debate de eruditos da Antiguidade Tardia que a edição de 1599 reproduz, sem explicar como ela foi transmitida. Em todo caso, a edição sinaliza para um debate antigo sobre Terêncio ao qual Lope de Vega teria acesso. Ele também reconhece a centralidade do modelo de Menandro nas comédias de Terêncio em *Arte Nuevo*.¹⁶³

¹⁶²Como as edições impressas eram vendidas soltas pelas casas de impressão, ou seja, não costuradas, confrontar as três variantes de Terêncio de 1599 nos possibilita confirmar suas partes e a ordem de leitura proposta. Tal informação é relevante porque confirma um cânone da obra que possui adendo de didatização de conteúdo para um potencial leitor da Antiguidade Tardia.

¹⁶³FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio*, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.133

PROLEGOMENOS
 nos de Donato sobre la
 Hecyra de Teren-
 cio.

F Sta fabula dizẽ ser Grie-
 ga de Apollodoro: porq̃
 ella y la del Phormion, se
 dizen ser del traduzidas: las
 otras quatro son del comi-
 co Menandro.

p.338

PROLEGOME-
 nos de Donato sobre la
 Hecyra de Terencio.

Esta fabula dizẽ ser Griega de
 Apollodoro: porq̃ ella y la del Phormion,
 se dizen ser del traduzidas: las otras
 quatro son del comico Menandro.

220

Representada en las fiestas Megalenses, siendo fie-
 les mayores Sexto, Iulio Cesar, y Gneo Cornelio Dol-
 labella: no se acabo de representar. La musica hizo
 Flacco hijo de Claudio con flautas yguales. Toda
 ella es Griega traduzida de Menandro. Primero se
 represento sin prologo. Representose segunda vez
 por mādado de Gneo Octauio, y Tito Manlio Cor-
 nelio en las funerarias de Lucio Emilio Paulo: no a-
 grado: tercera vez se represento, siendo fieles mayores
 Quinto Fulvio, y Lucio Marcio. Representola Lucio
 Ambiuio, Turpion, Agrado.

Representada en las fiestas Megalenses,
 siendo fieles mayores Sexto, Iulio Cesar, y
 Gneo Cornelio Dolabella: no se acabo de
 representar. La musica hizo Flacco hijo de
 Claudio con flautas yguales. Toda ella es
 Griega traduzida de Menandro. Primero se
 represento sin prologo. Representose segunda
 vez por mādado de Gneo Octavio, y Tito
 Manlio Cornelio en las funerarias de Lucio
 Emilio Paulo: no agrado: tercera vez se
 represento, siendo fieles mayores Quinto
 Fulvio, y Lucio Marcio. Representola Lucio
 Ambivio, Turpion, Agrado.

Afora *Los Adelphos*, todas as outras peças de Terêncio foram representadas durante os Jogos Anuais Megalenses, em homenagem à deusa Cibele,¹⁶⁴ prática romana iniciada em 204 a.C. Entre 4 e 10 de abril, realizava-se uma grande festa pública da fertilidade relativa ao começo da primavera no hemisfério norte, quando apresentações públicas teatrais ocorriam. Festejar Cibele nesse calendário é lembrar também de seu enredo com Saturno.¹⁶⁵

As comédias de Terêncio reproduzem a tensão entre pais e filhos que forma o arco de enredos míticos de Cibele e Saturno. Nas comédias de Terêncio, os filhos enganam os pais, mas há uma reconciliação entre eles através do acordo sobre o

¹⁶⁴Deusa da fertilidade originária da Frígia (centro-oeste da Anatólia), designada “Mãe dos Deuses”, “Deusa Mãe” ou *Magna Mater* no panteão romano antigo. Daí a expressão Jogos Megalenses ou Festas Megalenses, o que incluía apresentações teatrais.

¹⁶⁵Cibele era esposa de Saturno na configuração romana de culto. Saturno repete a história do pai Urano (Céu), engolindo os filhos por receio de ser destronado por eles. Urano foi enganado por Gaia (Terra) para que Saturno sobrevivesse. Quando Júpiter nasceu, Cibele conseguiu escondê-lo em uma caverna de Creta, enganando Saturno com uma pedra envolta em roupas, que ele engoliu. Júpiter, por sua vez, repete a história de seu pai Saturno: destrona o pai, faz-lhe vomitar os irmãos e se apodera do monte Olimpo. Todas as peças de Terêncio evocam os enredos de Júpiter.

matrimônio dos filhos. O matrimônio gerará herdeiros, a mesma preocupação que perpassa a obra de Lope de Vega, principalmente com as personagens femininas. Terêncio enfatiza a preocupação dos pais com a escolha da esposa com quem os seus filhos se casariam, valorizando a economia doméstica de linhagem e herança.

O papel do parto e da maternidade não é comum na *Novena Parte* de Lope de Vega, que lida sobretudo com donzelas prestes a se casar, e cujo modelo é a deusa Diana, protetora das mulheres grávidas. A única virago jovem que tipifica Diana e que já tem filhos é a protagonista de *La Hermosa Alfreda*. Nas peças de Lope de Vega, há um apagamento das mães de jovens e uma centralização em seus pais. Com exceção de *Los Melindres de Belisa*, as donzelas são órfãs de mãe, o ponto de desequilíbrio moral-social que gera o movimento pretensamente corretivo dos enredos.

O papel titânico de sogra é encarnado, às vezes, pelas tias das donzelas: uma relação arquetípica do conflito entre a geração de Júpiter e de seus tios Titãs, irmãos de Saturno. Em *La Niña de Plata*, Teodora, tia da protagonista Dorotea, é quem tenta prostituir sua sobrinha quando pressionada pela tirania passional principesca de don Enrique. Em *El Animal de Ungria*, a rainha destronada Teodosia furta sua sobrinha Rosaura das mãos de sua mãe, atual rainha Faustina, que conspirou para derrubá-la e assassiná-la. Apenas em *Los Melindres de Belisa* Lope de Vega apresenta uma mãe-viúva jovem de Belisa, Lisarda, além do tio Tiberio; ambos pressionavam Belisa a se casar por conveniência patrimonial.

De todo modo, Lope de Vega prefere dar destaque **aos pais das donzelas** (*La Prueba de los Ingenios*, com o pai de Laura, o duque de Ferrara; *La Donzella Teodor*, com o pai de Teodor, o professor de Filosofia Leonardo; *La Hermosa Alfreda*, com o pai de Alfreda, o duque de Cleves; *El Ausente en el Lugar*, com o pai de Elisa, Aurelio; *El Animal de Ungria*, com o pai de Teodosia e Faustina, o rei da Inglaterra; *La Dama Boba*, com o pai de Nise e Finea, Octavio), **às tias das donzelas** (*La Niña de Plata*, com Teodora, tia de Dorotea; *El Animal de Ungria*, com Teodosia, tia de Rosaura), **seu tio** (*Los Melindres de Belisa*, com o tio Tiberio), **primo** (*Del Mal lo Menos*, o rei de Nápoles, primo de Casandra) **ou irmãos** (*La Varona Castellana*, com os irmãos de dona Maria, os Perez).

Em *Los Ponces de Barcelona*, o foco não é o pai da donzela, mas seu pretendente. Os pais de Lucrecia, que eram pintores, morreram, e Dionis Ponce, pai do pretendente de Lucrecia e seu futuro sogro a contragosto, não aprova o casamento de seu filho don Pedro com ela, porque é pobre, embora virtuosa. Em *El Amete de Toledo*,

aparece a figura do tio de um personagem masculino, don Cristoval, cujo sobrinho, don Iuan Beltran Castelví, parte, a seu pedido, de Valência para Malta, em uma expedição contra os mouros. Enquanto Lope de Vega coloca as personagens femininas como protagonistas, nas comédias *palliadas* de Terêncio, como diz Donato, não se introduzem donzelas fidalgas que falem diante do povo; salvo na evocação da deusa Juno Lucina, protetora das parturientes, embora ela apareça detrás da tapeçaria.

Es de advertir que en las comedias Palliadas no se introduzen donzellas hijas dalgo q hablen delante del pueblo, salvo en la invocacion de la diosa Iuno Lucina, y aun esta se haze detras de los reposteros o tapices, p.322

Es de advertir que en las comedias Palliadas no se introduzen donzellas hijas dalgo q hablen delante del pueblo, salvo en la invocacion de la diosa Iuno Lucina, y aun esta se haze detras de los reposteros o tapices.

De fato, as personagens femininas com voz nas peças costumam ser jovens rameiras, e não jovens fidalgas, como Thais, em *Eunuchus*, e Bacchis, em *El Eautontimorumenos* e *La Hecyra*. Em *El Andria*, a voz da donzela estuprada Glycerio surge na primeira cena do terceiro ato, sem que a personagem apareça, evocando a deusa Juno Lucinda na hora do parto.

**Atemorizar a Chremes. G. Diosa Iuno Lucina
Dame favor: librame, suplicote. S. Ha y tan presto?**

p.26

Atemorizar a Chremes. G. Diosa Iuno Lucina
Dame favor: librame, suplicote. S. Ha y tan presto?

A voz de outra donzela estuprada, Pamphila, em *Los Adelphos*, aparece na quarta cena do terceiro ato, fazendo uma evocação igual à de Glycerio de *El Andria*:

**Le dé a este. Pam. desdichada de mi, que me parten
Por medio los dolores. Diosa Iuno Lucina dame
Favor: saluame, suplicote. He. dime esta ya aquella** p.192

Le dé a este. Pam. desdichada de mi, que me parten
Por medio los dolores. Diosa Iuno Lucina dame
Favor: saluame, suplicote. He. dime esta ya aquella

As fidalgas das comédias de Terêncio são as matronas. Sostrata, a mãe de Clitiphon e esposa de Chremes, é a personagem de *Eautontimorumenos* que descobre que Antiphila é a filha que havia abandonado. Isso porque Chremes não queria criar uma

mulher, já que na época estava pobre e sua filha não teria dote. A terceira matrona de Terêncio aparece em *La Hecyra*. Também chamada Sostrata, ela é injustiçada pelo seu marido Laches, que a acusa de ser pivô dos desentendimentos do filho Pamphilo com sua esposa Philomena. A mãe de Philomena, Myrrhina, também faz parte da peça. Nausistrata, outra matrona rica de Atenas em *El Phormion*, é informada pelo servo trapaceiro (uma invenção que a tradição atribui à Comédia Nova de Menandro) que seu marido Chremes teve uma filha, Phanio, fora do casamento, com uma mulher pobre de Lemno. Todas as comédias lembram os enredos de Júpiter com sua esposa e amantes.

O primeiro argumento de Aelio Donato é sobre *El Andria*. Ali, avalia os méritos de Terêncio enquanto poeta cênico:

picio : y nombrole el Andria de Terencio, por no ser aũ conocido el nombre del Poeta, y tener aun con el pueblo menor autoridad y meritos.

Esta muy biẽ partida por diuerbios y cãticos. Fue oyda con grã aplauso: lo qual dio animo al poeta para escreuir las demas.

picio: y nombrose el Andria de Terencio, por no ser aũ conocido el nombre del Poeta, y tener aun con el pueblo menor autoridad y meritos.

Esta muy biẽ partida por diuerbios y cãticos. Fue oyda con grã aplauso: lo qual dio animo al poeta para escrevir las demas.

p.322

As comédias *palliadas* de Terêncio são emulações de peças gregas da Comédia Nova, principalmente de Menandro. Donato também mede o sucesso das peças de Terêncio a partir de seu êxito em dar gosto aos costumes do povo, o mesmo argumento de Lope de Vega em *Arte Nuevo*.¹⁶⁶ Donato se constitui, assim, em *ethos* letrado tardo-latino que repertoria o filtro de relevância e as categorias analíticas de autores como Lope nos séculos XVI-XVII. Como os censores eclesiásticos de Lope de Vega, Donato parece estar preocupado se as peças oferecem alguma ameaça aos costumes: “*Como me recelo, no nos trayga el Andria mal alguno*”.¹⁶⁷

A primeira comédia terenciana da edição de 1599, *El Andria*, refere-se à possível origem da jovem Glycerio, Andros. Os títulos associados a lugares aparecem nas seguintes peças de Lope de Vega da *Novena Parte*: *El Amete de Toledo*, *El Animal de Ungria* e *Los Ponces de Barcelona*, a terceira, sexta e nona comédias na ordem de leitura

¹⁶⁶FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.131-143

¹⁶⁷CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.321

do autor. São lugares de passagem, e não de origem. A moça de Andros era de Atenas. *El Amete* foi um mouro do Norte da África, escravizado em Toledo, distante de sua esposa Argelina, escravizada em Valência. A protagonista e a antagonista de *El Animal de Ungria* vieram da Inglaterra, mas o enredo transcorre na Hungria. O herdeiro dos Ponces, embora volte para Barcelona, estuda e se casa em Lérida. Enfim, protagonistas que se provam e se fazem longe do local de origem.

Para Donato, o *Andria* contém os feitos de mancebos enamorados e pais benignos. Aos olhos desse crítico da Antiguidade Tardia, parece benigno um pai que obriga filhos a escolherem esposas por conveniências patrimoniais. É a mesma opinião de Pedro Simon Abril sobre o pai rigoroso do *Eautontimorumenos*. *El Andria* apresenta o conflito entre a vontade do velho Simon, que quer casar o seu filho com Philomena, filha de seu amigo Chremes, com grande dote, e a vontade de seu filho Pamphilo, que se apaixonou e estuprou Glycerio, tida como irmã da rameira Chrysis,¹⁶⁸ que era de Andro. Essa temática relaciona-se à importância da escolha de um par amoroso para o matrimônio. A mesma temática encontra-se em Lope de Vega, principalmente em *La Prueba de los Ingenios*, *La Donzella Teodor*, *El Ausente en el lugar*, *La Niña de Plata*, *Los Ponces de Barcelona* e *La Dama Boba*, primeira, segunda, quarta, quinta, nona e décima primeira peças da *Novena Parte*.

Em *La Prueba de los Ingenios*, o velho duque de Ferrara quer casar sua filha jovem Laura e lhe permite escolher seu pretendente, que irá sucedê-lo. O escolhido será Paris, filho do duque de Urbino, por quem o pai de Laura já havia mostrado predileção, mas teve a virtude de deixá-la descobrir por si mesma. O casal faz referência ao tempo em que o ducado de Urbino se juntou ao de Ferrara, quando Nápoles passou para a coroa de Aragão, no século XV. O matrimônio dos pares de linhagem nobre de Mântua, Alexandro e Florela,¹⁶⁹ é secundário (um par ilustrativo do enredo principal, um

¹⁶⁸Em seu enterro, Glycerio chega muito próximo ao fogo do sepultamento, querendo se matar, e é salva por Pamphilo, que declara seu amor publicamente. A história de Glycerio é equivalente ao enredo mítico de Baco, filho de Júpiter e da mortal Sêmele. Baco fica órfão de mãe depois que ela foi consumida pelos relâmpagos de Júpiter. Após a morte de Sêmele, Júpiter pegou as suas cinzas e as costurou em sua coxa, onde gestou Baco. Como Glycerio, que tentou se matar nas cinzas de Chrysis e depois foi reconhecida como Pasibula, Baco teve dois nascimentos. Atingido pela loucura e pelos ciúmes de Juno, esposa de Júpiter, Baco vai atrás de Cibele à procura da cura. Curado, ele atravessa a Ásia ensinando a cultura da vinha. Na história de Glycerio, a Ásia é o lugar onde seu pai queria encontrar o irmão.

¹⁶⁹A história de Florela figura a fábula ovidiana de Clicie, ninfa aquática, que fora rejeitada por Febo (Apolo), tornando-se a flor de girassol. A desistência de Alexandro, o modelo de Febo, de se casar com Florela, dá espaço à intriga sobre o casamento de Laura, correspondente à ninfa Dafne, que se transforma em loureiro para fugir de Febo.

dispositivo recorrente nas comédias de Lope) em relação ao matrimônio entre filhos de duques.

Na peça, o pai é benigno no sentido de não obrigar a filha a se casar contra a sua vontade, confiando em sua virtude, diferentemente do que acontecia em relação aos pais das comédias de Terêncio que, em geral, não tinham confiança nos filhos (como nos enredos de Saturno lembrados arquetipicamente nas comédias das Festas Megalenses). Os filhos costumavam esconder suas ações dos pais, uma vez que estes procediam de forma arbitrária, colocando a conveniência material acima da celebração da virtude. Os giros da fortuna, nesses casos, visavam a fazê-los se reformar em relação a tais costumes.

Lope de Vega utiliza o conflito de tipo terenciano entre pais e filhos em *La Donzella Teodor* e *Los Ponces de Barcelona*. Em *La Donzella Teodor*, Leonardo de Bins, professor de Filosofia, é o pai da moça jovem e engenhosa Teodor. Ele quer casá-la, contra a sua vontade, com seu amigo Floresto, catedrático de Valência, um fidalgo cavaleiro velho, sábio e rico. O pai acha que escolheu o melhor pretendente, mas ela mostrará que o melhor é o jovem cavaleiro don Felix, com quem ela desejava se casar desde o início.

Em *Los Ponces de Barcelona* acontece algo parecido: o filho do nobre Dionis Ponce, don Pedro, casa-se, em Lérida, sem o consentimento do pai, com a pobre, virtuosa e engenhosa Lucrecia, filha de pintores. Numa perspectiva de política de linhagem estamental, seria um notório enlace impróprio, dada a grande desigualdade econômica e jurídica entre os jovens. Quando voltam para Barcelona, o pai de don Pedro não aceita o matrimônio e é tomado pela ira. O casal vai ser posto à prova ao ficarem vinte e dois anos separados forçosamente. A viagem de don Pedro se parece com a viagem de Chremes, personagem da última peça de Terêncio, *El Phormion*. Chremes tivera uma filha fora do casamento, em Lemno, a qual abandona, indo buscá-la apenas depois de velho. São viagens de resgate dos filhos.

Por outro lado, no conflito de *El Ausente en el lugar*, Aurelio, o pai da dama Elisa, não estava satisfeito em casá-la com quem ela queria, o cavaleiro pobre Carlos. Devido a um mal-entendido e influenciado pelos interesses de Octavio, irmão de Elisa, Aurelio tenta obrigá-la a se casar com Feliciano, um cavaleiro rico e interesseiro. Já em *La Niña de Plata*, o pai do pretendente da *Niña*, o *Vintiquatro*, é quem tenta impedir o casamento do filho don Iuan com Dorotea, devido à pobreza da jovem. Em *La Dama Boba*, o pai de Finea e Nise, Octavio, tentou impedir Liseo, pretendente de Finea, de se casar com Nise.

Em Lope de Vega, os conflitos sobre casamento vão receber uma abordagem moral sobre a necessária afinidade dos pares amorosos (dois corpos formam um por meio do sacramento do casamento), discutindo-se também a relação entre riqueza, pobreza e virtude. Não há uma relação necessária entre virtude e posição social elevada enquanto linhagem de sangue nas suas comédias, mas há a demanda teológico-moral de que as altezas sociais sejam virtuosas para inspirarem com seus exemplos os demais súditos, particularmente se os nobres são príncipes herdeiros e duques.

No caso destes, a teologia moral se torna, necessariamente, uma teologia política, porque tais personagens não existem apenas enquanto pessoas particulares: eles encarnam dignidades institucionais voltadas ao bem comum, ao bom governo e à soberania, havendo um decoro na forma como se encena suas virtudes e vícios para o escrutínio de um público de teatro, i.e., uma convenção de costumes nas *personas* cômicas, segundo idade, hábitos, etc. Como todas as peças de Lope de Vega passaram pela censura eclesiástica, fica evidente que a forma como apresenta os vícios e virtudes da aristocracia segue um decoro aceitável de espelho de costumes que funciona como espelho de príncipe quando as peças têm como matéria assuntos de *res publica* nos jogos implicativos dos enredos.¹⁷⁰

Com as suas personagens, Lope de Vega sugere, à moda ciceroniana, que a virtude independe de nascimento, linhagem e condição socioeconômica, podendo-se perdê-la, acrescentá-la ou testá-la ao longo da vida, condição escatológica da jornada do católico na terra, cuja razão pode ou não cooperar com a graça conforme seu livre-arbítrio.¹⁷¹ Podemos considerar essa jornada similar à jornada de Lope de Vega para se tornar Familiar do Santo Ofício. Apesar de não poder lhe oferecer nobreza de sangue, a posição conferia distinção social, honra e “pureza de sangue” (certificação social de que não é judeu e mouro) à linhagem familiar de quem se habilitava ao título.

Nas outras peças em que também há o conflito sobre casamento, o parentesco entre velhos e jovens não se reduz ao de pais e filhos. São elas: *El Amete de Toledo*, *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos*, *La Hermosa Alfreda*, *La Varona Castellana* e *Los*

¹⁷⁰Cf.: MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp, 1997; HANSEN, João Adolfo. Educando Príncipes no Espelho. In: CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (orgs). **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaio**. São Paulo: Edusp, 2019. p.123-152

¹⁷¹Na dedicatória a Pedro de Herrera na comédia *El Cauallero del milagro*, Lope de Vega diz atribuir mais valor às virtudes do que à riqueza. Ele teria aprendido a dar mais importância ao engenho e honra do que à riqueza, mas acrescenta que deverá receber honra quem tem mérito, e não quem vive às portas do prêmio e da honra, mas sem virtude e estudos. CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion**. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.564-566]

Melindres de Belisa, terceira, sexta, sétima, oitava, décima e décima segunda peças na ordem de leitura da *Novena Parte*. O protagonista de *El Amete de Toledo* é obrigado a se separar de sua esposa, Argelina, ambos mouros, pelos cristãos, ou seja, rompem o laço de casamento por meio da escravidão, algo que, oficialmente, aos olhos do direito canônico, não deveria acontecer. Em *El Animal de Ungria*, a rainha destronada, Teodosia, tenta impedir sua sobrinha Rosaura, tida como sua filha, de se aproximar do nobre Felipe, homem por quem a jovem se sente atraída. A comédia, sombria por seus paradoxos, parece ser montada em cima de uma tragédia interrompida: fica no ar, em seu final, a situação de bigamia régia e de bastardia da filha legítima do rei – bastarda perante a primeira esposa, que se supunha morta, mas legítima perante a segunda esposa, a irmã golpista da rainha destronada. Aelio Donato já apontava para a mistura de gêneros em Terêncio quando fala que a catástrofe do *Andria* é quase trágica.¹⁷²

No caso de *Del Mal lo Menos*, Casandra, prima do rei de Nápoles, sente-se impedida de casar com o seu pretendente, don Iuan, devido à diferença entre a posição estamental de ambos. Em *La Hermosa Alfreda*, o impedimento do casamento entre o rei da Dalmacia e a filha do duque de Cleves, Alfreda, é realizado pelo ministro do rei, o conde adulator Godofre, que se casa com ela sem o conhecimento do rei.¹⁷³ Em *La Varona Castellana*, dona Maria foi inicialmente impedida de se casar porque os irmãos dela, os Perez, decidiram criá-la nos montes, longe do convívio social, em obediência a uma profecia. *Los Melindres de Belisa* trata da rejeição de Belisa ao casamento, contra a vontade de sua mãe, Lisarda, que ficou viúva jovem, e de seu tio Tiberio.

Donato diz que, além do conflito entre pais e filhos, a peça *El Andria* traz servos astutos, criadas sagazes, velhos rigorosos, mancebos afidalgados pobres, toda uma galeria de tipos risíveis que perpassam as comédias de Lope. Os dois últimos, velhos e mancebos, são os pais e filhos que costumam aparecer nas peças. Os pais velhos do *Andria* são Simon e Chremes. O filho de Simon é Pamphilo, e a filha de Chremes, que havia sido prometida a Pamphilo, é Philomena. Existe outro enamorado, Charino, amigo de Pamphilo, que deseja se casar com Philomena. Ao final da peça, Charino pedirá a mão

¹⁷²CENDRAT, Iayme. *Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz*. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.321

¹⁷³Aqui, não há desigualdade estamental significativa, mas há a traição do valido régio. Um rei se casaria com uma filha de duque e mesmo de conde, se fosse politicamente favorável. Mais politicamente complicado seria um rei casar-se com uma marquesa, como ocorreu com Eduardo IV da Inglaterra (1442-1483, 1º reinado: 1461-1470, 2º reinado: 1471-1483), que se casou com Elizabeth Woodville (1437-1492); ou com uma baronesa – esta seria mais própria para ser apenas amante, segundo os costumes de corte da época.

de Philomena para Chremes, com o apoio de Pamphilo. Lope de Vega também costuma colocar em suas comédias um segundo casal, além do principal, como em *La Prueba de los Ingenios*, com Florela/Alexandro e Laura/Paris; em *El Ausente en el lugar*, com Carlos/Elisa e o triângulo amoroso Laurencia/Feliciano/Octavio; em *El Animal de Ungria*, com Teodosia/Faustina/Primislao e Rosaura/Felipe; em *Los Ponces de Barcelona*, com Lucrecia/Pedro e Serafina/Pedro; e em *La Dama Boba*, com Finea/Laurencio e Nise/Liseo.

Isso se repete, de forma mais sutil, em outras peças, em que o casal secundário não fica tão destacado no andamento das comédias quanto em seu final. Em *La Donzella Teodor*, o irmão do protagonista don Iuan, Leonelo, casa-se com Demetria, do reino mouro, cujo pai é cristão; em *La Niña de Plata*, o irmão da protagonista, Felix, casa-se com sua vizinha Marcela, prostituta rica que vivia nas margens da corte; em *Del Mal lo Menos*, há o casamento entre a dama Silvia (amiga de Casandra, prima do rei de Nápoles) e o conde Fabricio; em *Los Melindres de Belisa*, os casais Celia/Felisardo e Belisa/Eliso; em *El Amete de Toledo*, cujos casais secundários ao par central (os mouros Amete e Argelina) são don Iuan Castelví/dona Iuana, Gaspar Suarez/dona Leonor; e em *La Varona Castellana*, cujo casal secundário é a rainha Urraca e don Pedro Lara, depois da anulação do casamento dela com don Alfonso I de Aragão.

Diferentemente de Terêncio, cujos servos são velhos, em Lope de Vega ocorrem casamentos para os criados dos personagens principais. Em *La Prueba de los Ingenios*, com Finea (criada de Laura) e Camacho (criado de Alexandro); em *La Donzella Teodor*, com Padilla (criado de don Felix) e Fenisa (irmã de Demetria); em *El Amete de Toledo*, com o laçao de don Iuan Castelví, Beltran, e a criada Beatriz, de dona Iuana; em *El Ausente en el Lugar*, com Estevan (laçao de Carlos) e Paula (criada de Elisa); em *Los Ponces de Barcelona*, com Ynes (criada de Serafina) e Severo (criado de Pedro); em *La Dama Boba*, com Clara (criada de Finea) e Pedro (criado de Laurencio), Celia (criada de Nise) e Turim (criado de Liseo); e em *Los Melindres de Belisa*, com Flora (criada de Belisa) e Carrilo (laçao do irmão de Belisa don Iuan).

As duplicações especulares parodiais do enlace amoroso de senhore(a)s no enlace amoroso de criado(a)s são dispositivos de amplificação e comentário do tema principal, assegurando que a audiência se divirta com os convencionais giros da fortuna nas comédias de Lope, além de ajudar na transição das cenas e trocas de figurino em comédias que não têm unidade de tempo e espaço, mas têm engenhosos paralelismos de ação que se convergem apenas no final, geralmente de forma súbita para nossos gostos

atuais, mas que, na época de Lope, possibilitava-o manter o suspense anfibológico perante o público inquieto dos *corrales*. Nos diálogos que travam entre si, os criados e criadas que formam casal podem repetir o mesmo argumento amoroso de seus amos, mas como paródia, com menos elevação de estilo, para suscitar o riso, como em *El Ausente en el lugar* e *La Dama Boba*. No trecho abaixo, a conversa entre Laurencio e Finea é parodiada por seus respectivos criados, Pedro e Clara:

Lau. No entendeys q̃ os tengo amor,
puro, honesto, limpio, y sano.
Fin. Que es amor? *Lau.* Amor: desseo.
Fin. De que? *La.* De vna cosa hermosa.
Fin. es oro? es diamante? es cosa
destas que muy lindas veo?
Lau. No sino de la hermosura
de vna muger como vos,
que como lo ordena Dios,
para buen fin se procura.
Y esta que vos la teneys,
engendra desseo en mi.
Fin. Y yo que he de hazer aqui
si se que vos me quereys.
Lau. Quererme: no aveys oydo
que amor con amor se paga?
Fin. No se yo como se haga,
que en mi vida no he queridos:
Ni en la cartilla lo vi,
ni me lo enseñô mi madre:
preguntarelo a mi padre.
Lau. Esperad, que no es ansi.
Fin. Pues como? *Lau.* Destos mis ojos
saldran vnos rayos viuos,
como espíritus visiuos
de sangre, y de fuego roxos,
Que se entraran por los vuestros.
Fin. No señor, a redro vaya
cosa en que espíritus aya.

[p.528]

Lau. Son los espíritus nuestros,
Porque el alma que yo tengo
a vuestro cuerpo se passa.
Fin. Tanto passa el que se casa?
Ped. Con el, como os digo, vengo
Tan muerto por vuestro amor,
que aquesta ocasion busquê.
Cla. Que es amor? que no lo se.
Ped. Amor, locura furor.

[p.529]

Lau. No entendeys q̃ os tengo amor,
puro, honesto, limpio y sano.
Fin. Que es amor? *Lau.* Amor: desseo.
Fin. Do que? *La.* De una cosa hermosa.
Fin. es oro? es diamante? es cosa
destas que muy lindas veo?
Lau. No sino de la hermosura
de una muger como vos,
que como lo ordena Dios,
para buen fin se procura.
Y esta que vos la teneys
engendra desseo en mi.
Fin. Y yo que he de hazer aqui
si se que vos me quereys.
Lau. Quererme: no aveys oydo
que amor con amor se paga?
Fin. No se yo como se haga,
que en mi vida no he querido:
Ni en la cartilla lo vi,
ni me lo enseñô mi madre:
preguntarelo a mi padre.
Lau. Esperad, que no es ansi.
Fin. Pues como? *Lau.* Destos mis ojos
saldran unos rayos vivos,
como espíritus visivos
de sangre, y de fuego roxos,
Que se entraran por los vuestros.
Fin. No señor, a redro vaya
cosa en que espíritus aya.

Lau. Son los espíritus nuestros,
Porque el alma que yo tengo
a vuestro cuerpo se passa.
Fin. Tanto passa el que se casa?
Ped. Con el, como os digo, vengo
Tan muerto por vuestro amor,
que aquesta ocasion busquê.
Cla. Que es amor? que no lo se.
Ped. Amor, locura furor.

Os criados enamorados em Lope de Vega são reflexos paródicos de seus amos, assim como os servos de Terêncio. Os servos também deveriam conformar-se com a sua condição: na segunda cena do primeiro ato do *Phormion*, o servo Davo diz que seu amo, Demiphon, tem tanta fazenda que não precisaria buscar mais em Sicília. Ele é

respondido pelo servo de Chremes, Geta, que lhe chama a atenção por querer se intrometer no assunto. Geta colabora com o costume que pressupõe sua condição servil:

**G. Offrecioseles á un tiempo a ambos a dos viejos
Un camino a Chremes para Lemno, y al
Nuestro hasta Cilicia a casa de vn huesped
Suyo muy antiguo: el qual auia induzido
Al viejo por cartas prometiendole casi montes
De oro. D. temiendose el tanta hazienda
Y tan sobrada? G. no ay que tratar de esso,
Que ya es essa su condicion.**

p.270

G. Offrecioseles a un tiempo a ambos a dos viejos
Un camino a Chremes para Lemno, y al
Nuestro hasta Cilicia a casa de un huesped
Suyo muy antiguo: el qual avia induzido
Al viejo por cartas prometiendole casi montes
De oro. D. temiendose el tanta hazienda
Y tan sobrada? G. no ay que tratar de esso,
Que ya es essa su condicion.

Além disso, os servos costumam ser comilões, e pensam analogicamente na mulher como comida de homem. Comida também remete à própria comédia, já que o termo grego *como* ou, em latim, *pagus*, *pagi*, quer dizer fazenda, onde se colhiam frutos,¹⁷⁴ mas *comos* ou *comus* também se referia à procissão báquica das festas da vindima, em que havia mistura de idades, gêneros, humanos, elementais e divindades, segundo as representações colhidas da arqueologia dos vasos gregos. Contudo, na edição de Terêncio de 1599, o comentário tardo-latino de Donato inverte a explicação, atribuindo a tragédia a Baco e a comédia a Apolo, talvez por este ser considerado patrono dos poetas no tempo de Ovídio. Segundo Donato, os atenienses representavam a comédia em prados e davam um bode de prêmio aos ministrantes do culto a Apolo Nomio, deus dos pastores, enquanto, nas tragédias, servia ao deus Baco.¹⁷⁵ Donato olha o passado grego com olhos romanos tardios, cometendo anacronismos.

Buscando o apoio do servo Parmeno para entrar na casa de Thais, Cherea, de *Eunuchus*, diz já ter roubado a dispensa de seu pai Laches para levar ao aposento de Parmeno. Os servos são espelhos dos vícios de seus donos:

**P. He. Ch. agora Parmeno has de mostrarte a
quien eres.
Ya tu sabes, quantas vezes me tienes prometido:
Cherea busca tu solamente algo, a que te afficiones:
Que yo hare, que entiendas en esto,
Quanto valgo, quando yo robava de secreto toda la
Dispensa de mi padre para llevarte a tu aposento.**

p.69

P. He. Ch. agora Parmeno has de mostrarte a
quien eres.
Ya tu sabes, quantas vezes me tienes prometido:
Cherea busca tu solamente algo, a que te afficiones:
Que yo hare, que entiendas en esto,
Quanto valgo, quando yo robava de secreto toda la
Dispensa de mi padre para llevarte a tu aposento.

¹⁷⁴SÁNCHEZ ESCRIBANO, Fernando; PORQUERAS MAYO, Alberto. **Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972. p.115

¹⁷⁵SOLER, Iuan. **Las seis comedias de Terencio escritas en Latin y Traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y filosofia, natural de Alcaraz**. Çaragoça: Francisco Simon, 1577. p.8-19

A mulher como comida aparece na primeira cena do primeiro ato de *El Andria*, quando Simon narra a história de seu filho, Pamphilo, para seu servo, Sosia. Simon conta que seu filho foi levado à casa da rameira Chrysis para comer:

A caso , como suele acaecer, llevaron alla a mi hijo a comer.
 Con ellos. Yo luego dixé entre mí, realmente , que me lo
 An caçado herido esta. Aguardava por las mañanas
 A sus criados, quando yuan, o venian, preguntavales:
 Di moço por tu vida, quien tuuo ayer a Chrysis?
 Porque assi se llamava la muger. So. Ya lo entiendo.

A caso, como suele acaecer, llevaron alla a mi hijo a comer.
 Con ellos. Yo luego dixé entre mí, realmente, que me lo
 An caçado herido esta. Aguardava por las mañanas
 A sus criados, quando yuan, o venian, preguntavales:
 Di moço por tu vida, quien tuvo ayer a Chrysis?
 Porque assi se llamava la muger. So. Ya lo entiendo.

p.7

Em Lope de Vega, no segundo ato de *La Varona Castellana*, o vassalo do infante de Navarra don Vela, Ordoño, ao falar com a fidalga virago dona Maria, disfarçada do pajem “Leon”, compara os tipos de mulheres existentes no mar do amor com os tipos de peixe a serem comidos. Por estar disfarçada, dona Maria concorda, fingindo-se estar interessado em uma moça:

Donzellas bueluo a la mar,
 que es pescado por hazer,
 y es bien dexarle criar;
 casadillas suelen ser,
 de plazer, y de pesar.
 Estas se comen cozidas
 con naranja, y con pimienta,
 que quema a mas de dos vidas;
 de las solteras no ay cuenta,
 que son pescadas perdidas.
 Ya se comen en su casa,
 ya en el campo, y donde quiera;
 ya se frie, ya se asla,
 que es moneda la soltera
 que por donde quiera passa.
 Ay ceciales, ay atunes,
 ay vacallaos, ay tollos
 frios de vn Viernes a vn Lunes;
 y aunque entre aquestas ay sollos,
 son en interes comunes.

[p.489]

Todo es media playa vil:
 mas si ay viuda gentil,
 esse pescado me agrada,
 porque se come empanada
 entre la toca, y mongil.
 Suele, aunque es pescado grueso,
 ser de mejor digestion,
 y que me agrada os confieso.
 Ma. Teneys, Ordoño, razon,
 ni tiene espina, ni hueso.
 Yo, mal pecado, mirè
 vna soltera, esta adoro.

[p.490]

Donzellas buelvo a la mar,
 que es pescado por hazer,
 y es bien dexarle criar:
 casadillas suelen ser,
 de plazer, y de pesar.
 Estas se comen cozidas
 con naranja, y con pimienta,
 que quema a mas de dos vidas:
 de las solteras no ay cuenta,
 que son pescadas perdidas.
 Ya se comen en su casa,
 ya en el campo, y donde quiera,
 ya se frie, ya se assa,
 que es moneda la soltera
 que por donde quiera passa.
 Ay ceciales, ay atunes,
 ay vacallaos, ay tollos
 frios de un Viernes a un Lunes,
 y aunque entre aquestas ay sollos,
 son en interes comunes.

Todo es media playa vil:
 mas si ay viuda gentil,
 esse pescado me agrada,
 porque se come empanada
 entre la toca, y mongil.
 Suele, aunque es pescado grueso,
 ser de mejor digestion,
 y que me agrada os confieso.
 Ma. Teneys, Ordoño, razon,
 ni tiene espina, ni hueso.
 Yo, mal pecado, mirè
 una soltera, esta adoro.

Vistos como espelho de seus donos,¹⁷⁶ os criados de Lope de Vega podem ser virtuosos como eles. Vemos a mesma opinião ser posta na boca de personagens baixos, através dos quais figura a humildade defendida, não sem ironia, em seus escritos.¹⁷⁷ São os criados que vão expor sua arte de escrever, ao modo do próprio Lope, casos de Chacon, em *La Niña de Plata*, e o barbeiro, em *El Animal de Ungria*. No terceiro ato de *La Niña de Plata*, Chacon, lacai do protagonista nobre don Iuan, critica os sonetos sofisticados, mas dessubstanciados, dizendo ter sido poeta *non grato* quatro vezes.¹⁷⁸

Cha. Pocos saben, señor, como se acaban,
y así veras sonetos milagrosos,
que entran con obeliscos, y piramides,
marfil, eburneo pecho, fuentes liquidas,
y vienen a parar desustanciados.
D. Iu. Has sido tu poeta? *Cha.* Quatro vezes:
la primera me dieron muchos palos:
la segunda vinieron quatro Curas
a conjurarme por maligno espíritu:
la tercera me echaron de la calle
por apestado, y hombre contagioso:
y la quarta a la fè ganê vnos guantes
con vn soneto. *D. Iu.* Dile por tu vida.
Ch. Tendreys paciencia? *D. Iu.* Si. *Ch.* Va de soneto.
Leo. Di el sujeto. *Ch.* En el mesmo està el sujeto.

Cha. Pocos saben, señor, como se acaban,
y assi veras sonetos milagrosos,
que entran con obeliscos, y piramides,
marfil, eburneo pecho, fuentes liquidas,
y vienen a parar desustanciados.
D. Iu. Has sido tu poeta? *Cha.* Quatro vezes:
la primera me dieron muchos palos:
la segunda vinieron quatro Curas
a conjurarme por maligno espíritu:
la tercera me echaron de la calle
por apestado, y hombre contagioso:
y la quarta a la fè ganê unos guantes
con un soneto. *D. Iu.* Dile por tu vida.
Ch. Tendreys paciencia? *D. Iu.* Si. *Ch.* Va de soneto.
Leo. Di el sujeto. *Ch.* En el mesmo està el sujeto.

p.254

¹⁷⁶Nos versos finais de *El Amete de Toledo*, vemos que a história de Amete serve de exemplo para os que têm escravos. Cf. MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.164]

¹⁷⁷FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio*. Dirigido a la Academia de Madrid. In: *Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias*. Lisboa, 1605. [p.129-131]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Onzena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio*. Madrid: Alonso Perez, 1618. [p.5]; MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619. [p.5]

¹⁷⁸Esse artifício de fazer soneto sobre o próprio soneto é uma ironia erudita, semelhante a Ovídio quando debocha do gênero elegiaco de Propércio, ou das élogas e epopeias de Virgílio, mas isso não reduz os valores destes como *auctoritas* de emulação, tanto que são objetos de paródias. Gregório de Matos Guerra fazia elogios que falavam sobre elogiar poderosos, no mesmo esquema discursivo de descrever o número de versos. Cf.: HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.316-317; GREEN, Peter. Prefácio. In: OVÍDIO. *Amores e Arte de Amar*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011. p.11-76

Un soneto me manda hazer Violante,
 que en mi vida me he visto en tanto aprieto,
 catorze versos dicen que es soneto,
 burlaburlando van los tres delante.
 Yo pense que no hallara consonante,
 y estoy a la mitad de otro quarteto,
 mas si me veo en el primer terceto,
 no ay cosa en los quartetos que me espante.
 Por el primer terceto voy entrando,
 y parece que entrè con pie derecho,
 pues fin con este verso le voy dando.
 Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
 que voy los treze versos acabando,
 contad si son catorze, y està hecho. [p.255]

Un soneto me manda hazer Violante,
 que en mi vida me he visto en tanto aprieto,
 catorze versos dicen que es soneto,
 burlaburlando van los tres delante.
 Yo pense que no hallara consonante,
 y estoy a la mitad de otro quarteto,
 mas si me veo en el primer terceto,
 no ay cosa en los quartetos que me espante.
 Por el primer terceto voy entrando,
 y parece que entrè con pie derecho,
 pues sin con este verso le voy dando.
 Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
 que voy los treze versos acabando,
 contad si son catorze, y està hecho.

O barbeiro, no primeiro ato de *El Animal de Ungria*, defende os temas humildes sobre os quais escreve. Ao ser solicitado pelos aldeãos a escrever autos de devoção a deus, o barbeiro diz só escrever história profana sobre damas e galãs (i.e., comédias de *capa e espada* ao gosto dos *corrales*, como é o caso paradigmático de *La Dama Boba* na *Novena Parte*), com trajetória segura e simples, mas coisa elevada e sutil não escreve mais.¹⁷⁹ Em *Arte Nuevo*, Lope de Vega dedica suas comédias aos nobres e amigos que o apoiam, mas, aos que se ofendem, aconselha não irem ver suas comédias, ou seja, a mesma *persona* literária que convencionalmente finge humildade para alardear os seus próprios méritos e atacar detratores.¹⁸⁰

Metapoeticamente, o fictício barbeiro de Lope de Vega em *El Animal de Ungria* diz ter sido o inventor da *Comédia da Hungria* e que, aos que lhe dão mercê, sabe celebrar no papel e no peito, mas aos que não lhes agrada sua intenção, diz que largará a pena. Sabemos ser um jogo de ironia farsesca de Lope de Vega, pois, afinal, para dizer que vai largar a pena em reação aos seus detratores, o barbeiro cênico precisa segurá-la para dizê-lo em grande estilo, do ponto de vista de quem almeja paz para não ser enredo útil para a glória de seus detratores ignorantes:

¹⁷⁹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.271]

¹⁸⁰FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio*. Dirigido a la Academia de Madrid. In: *Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias*. Lisboa, 1605. p.136

Barb. Porque no hazellos jurè,
y lo voy cumpliendo ya.
Si quereys historia humana
de la dama, y el galan
que peregrinando van
por senda segura, y llana,
Yo lo hare: pero otra cosa
que por ser alta, y sutil,
ponga en confusion a mil,
oy cessa en verso, y en prosa,
Y aun las humanas muy presto, [p.271]

tambien las pienso dexar,
por no me ver censurar,
ni ser a nadie molesto.
Yo fuy primero inuentor
de la Comedia en Vngria,
que las que primero auia
eran sin gracia y primor.
Y tras auer enseñado
el estilo que oy se ve,
y corregido el que fue,
de Vega me he buuelto en Prado,
Que quando vengo a tener
fruto de mil escritores,
ay mil que dexan las flores,
y andan buscando alcazer.
Es fuerte cosa que intente
dar gusto a toda el aldea,
y que vn inorante sea
curioso, y impertinente.
No quiero tener oficio
que a muchos ha de agradar,
pudiendome yo ocupar
en mas seguro exercicio.
Que ay hombre que piensa aqui,
y mas si entiende vn soneto,
que no puede ser discreto,
si no dize mal de mi.
Comprar quiero vnos anteojos
para mirar a lo sabio,
torciendo a lo falso el labio,
y encapotando los ojos.
A los que merced me han hecho
yo los libre celebrar,
dandoles justo lugar
en el papel, y en el pecho.
A los demas que no agrada
mi intencion, les digo en suma,
que quiero colgar la pluma,
como otros cuelgan la espada.

[p.272]

Barb. Porque no hazellos jurè,
y lo voy cumpliendo ya.
Si quereys historia humana
de la dama, y el galan
que peregrinando van
por senda segura, y llana,
Yo lo hare: pero otra cosa
que por ser alta, y sutil,
ponga en confusion a mil,
oy cessa en verso, y en prosa,
Y aun las humanas muy presto,

tambien las pienso dexar,
por no me ver censurar,
ni ser a nadie molesto.
Yo fuy primero inventor
de la Comedia en Ungria,
que las que primero avia
eran sin gracia y primor.
Y tras aver enseñado
el estilo que oy se ve,
y corregido el que fue,
de Vega me he buuelto en Prado,
Que quando vengo a tener
fruto de mil escritores,
ay mil que dexan las flores,
y andan buscando alcazer.
Es fuerte cosa que intente
dar gusto a toda el aldea,
y que un inorante sea
curioso, y impertinente.
No quiero tener oficio
que a muchos ha de agradar,
pudiendo me yo ocupar
en mas seguro exercicio.
Que ay hombre que piensa aqui,
y mas si entiende un soneto,
que no puede ser discreto,
si no dize mal a mi.
Comprar quiero unos anteojos
para mirar a lo sabio,
torciendo a lo falso el labio,
y encapotando los ojos.
A los que merced me han hecho
yo los libre celebrar,
dandoles justo lugar
en el papel, y en el pecho.
A los demas que no agrada
mi intencion, les digo en suma,
que quiero colgar la pluma,
como otros cuelgan la espada.

Segundo Aelio Donato, o *Andria* repreende o vício, modelo que seria importante para entender a fama de Terêncio.¹⁸¹ Lope de Vega recupera o elogio da repreensão dos vícios em *Arte Nuevo* ao falar das antigas comédias atenienses, chamadas de “espelhos dos costumes e uma imagem viva da verdade”,¹⁸² porque visavam a reformar a moral, assim como suas comédias.

Em Terêncio, a mesma estrutura social que cria as cortesãs, que não são consideradas cidadãs, permite aos jovens se relacionarem com elas e, potencialmente, desobedecerem a seus pais. Simon, do *Andria*, não se preocupou em reprimir o filho Pamphilo ao saber que ele estava frequentando uma casa de prostituição, nem vê problemas em deixá-lo ir ao enterro da rameira Chrysis. O problema só aparece quando Pamphilo se apaixona, o que poderia atingir a linhagem aristocrática. Phidippo, pai de Philomena na *Hecyra*, embora afirme não ter tido relações com prostitutas na mocidade, aceita-o como algo comum aos costumes masculinos, o que explicaria a atitude de seu genro Pamphilo, envolvido com a rameira Bacchis, embora casado com sua filha. As donzelas pobres, que são inicialmente o elemento estrangeiro, antes da anagnórise, e as rameiras, também estrangeiras, movem as intrigas de Terêncio e mostram a ambiguidade em que estão baseados os valores da sociedade ficcional, *espelho* daquela que lhe assiste.

A guerra, que causa mortes e perdas, foi o motivo pelo qual Simon perdeu a sua filha. Esta depois foi estuprada. Sua dignidade foi rebaixada por ser considerada irmã de uma rameira. Tal condição de rameira (ou de irmã de uma rameira) expõe o corpo feminino a tais violências, facilmente relevadas em função da condição dos estupradores – jovens e nobres – e por sua promessa de casamento. Em *La Hecyra*, o perdão vem da própria mãe da estuprada, mas os pais dos respectivos cônjuges não chegam a ter conhecimento do ato, o que seria indiferente, embora grave, porque o casamento seria entendido como reparação pela perda da virgindade.

Enquanto Terêncio mostra a consumação do estupro, Lope de Vega cria a expectativa dele em *La Niña de Plata*, mas ao final o evita. O processo pelo qual passa o príncipe para desistir do estupro depende da engenhosidade da dama, que move os afetos de cupidez em direção ao discernimento do juízo. Lope de Vega leva o espelho de

¹⁸¹CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.326

¹⁸²FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.133-134

costumes dessa comédia para o *locus* de espelho de príncipe: pinta cenicamente o jovem rei don Pedro em tintas morais mais favoráveis do que seu meio-irmão, o príncipe don Enrique, que se deixa avassalar pela paixão por Dorotea, jovem virtuosa, virgem e órfã, da baixa nobreza, com a qual jamais se casaria. Mesmo assim, pretendia possuí-la, sem medir consequências, ou seja, prostituí-la, arrebatado por sua beleza, porte e conduta – a desculpa patriarcal, desde Terêncio, de atribuir à dama a culpa de ser violada.

O desdobramento de Hansen sobre os libertinos eruditos franceses, que produzem uma reflexão dentro de excessos previstos pelo privilégio de uma posição superior na hierarquia, ecoa em *La Niña de Plata* para entendermos por que a prostituição cortesã não é propriamente um problema para a censura régia que ratifica a publicação da peça.¹⁸³ Em todo caso, *La Niña de Plata* ainda deixa uma zona ambígua para o cênico rei Pedro, desculpada pelos costumes cortesãos das elites europeias do Antigo Regime: por meio de Teodora, tia da dama Dorotea, Pedro pretendeu, na prática, proxenetar uma súdita para seu irmão, torná-la sua cortesã, para apaziguar o irmão, empresa da qual desiste quando percebe os mal-entendidos em torno da dama, mediando, ele mesmo, como rei e pai do seu reino, uma solução mais honrada para a jovem órfã nobre. Nas comédias de Terêncio, as personagens femininas não tiveram a mesma fortuna de evitar o estupro, e os fidalgos deixariam as órfãs e moças violentadas desamparadas, pobres e em terra alheia, caso não tivessem descoberto sua linhagem familiar nobre até então desconhecida. O terenciano giro da fortuna que Lope tanto apreciava e trouxe para suas comédias.

A terceira peça de Terêncio na edição de 1599 é o *Eautontimorumenos*, cujo argumento didatizante é do próprio tradutor moderno, Pedro Simon Abril, que o escreve para suprir o texto perdido de Donato. Abril privilegia essa peça em relação às demais, como faz também Juan Pablo Mártir Rizo, tradutor de uma versão latina da *Poética* de Aristóteles. Para ele, *Eautontimorumenos* é excelente porque segue as preceptivas aristotélicas de unidade de ação e tempo.¹⁸⁴ São referenciais de recepção da época de Lope de Vega.

¹⁸³HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (orgs). **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaio**s. São Paulo: Edusp, 2019. p.97-100

¹⁸⁴SÁNCHEZ ESCRIBANO, Fernando; PORQUERAS MAYO, Alberto. **Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972. p.230-231

ARGUMENTO
 de Pedro Simon Abril natural de Alcaraz sobre la comedia Eautontimorumenon de Terencio: el qual se ha puesto en lugar del que falta de las prefaciones de Donato.

Esta comedia, como las demas de Terencio, es Comedia Griega tomada de Menandro. Llamase Eautontimorumenos, el qual nombre en Romance suena hombre que a si mismo se atormenta, por razon de vn viejo, el qual por auerse le ydo a la guerra vn solo hijo que tenia induzido por la terriblez y palabras asperas del padre, se maltratava a si mismo.

Es fabula quieta, y que tiene los affectos moderados: como el mismo Prologo lo muestra: y en la elegancia del estilo, y propiedad, y grauedad del lenguaje haze ventaja alas demas.
 Lo que sobre todo quier p.329

Terencio enseñar en ella, es esto, quanta diferencia ay entre los amores de las mugeres hijas dalgo y los de las rameras. Y tambien quanto es mejor curar las passiones de los animos de los mancebos con moderadas razones, que con palabras affrentosas, y pesadas. Tiene en fin toda la disciplina de vna casa, la qual los Philosophos tratan cō Syllogismos y argumentos, representada al biuo cō exēplos y esperiencia. p.330

ARGUMENTO

de Pedro Simon Abril natural de Alcaraz sobre la comedia Eautontimorumenon de Terencio: el qual se ha puesto en lugar del que falta de las prefaciones de Donato.

Esta comedia, como las demas de Terencio, es Comedia Griega tomada de Menandro. Llamase Eautontimorumenos, el qual nombre en Romance suena hombre que a si mismo se atormenta, por razon de un viejo, el qual por averse le ydo a la guerra un solo hijo que tenia induzido por la terriblez y palabras asperas del padre, se maltratava a si mismo.

Es fabula quieta, y que tiene los affectos moderados: como el mismo Prologo lo muestra: y en la elegancia del estilo, y propiedad, y gravedad del language haze ventaja a las demas.

Lo que sobre todo quier

Terencio enseñar en ella, es esto, quanta diferencia ay entre los amores de las mugeres hijas dalgo y los de las rameras. Y tambien quanto es mejor curar las passiones de los animos de los mancebos con moderadas razones, que con palabras affrentosas, y pesadas.

Tiene en fin toda la disciplina de una casa, la qual los Philosophos tratan cō Syllogismos y argumentos, representada al bivo cō exēplos y esperiencia.

Os censores dirigem a Lope o mesmo elogio que Pedro Simon Abril faz a Terêncio: destaca as comédias pela seriedade moral de seus exemplos, com enredos que visam a provocar a revisão de condutas nas relações de tutelas entre potências sociais,

etárias e de gênero desiguais. Nesse sentido, eles dão continuidade ao *ethos* de Donato, para quem as ações dos personagens de Terêncio são postas a modo de exemplo.¹⁸⁵

Simon Abril apresenta uma temática terenciana que é recorrente nas comédias de Lope e no gênero espelho de príncipe: a necessidade do controle das paixões pela razão. A paixão (amor, ira, ódio, aversão ou qualquer apetite imoderado) tem a ver com os estados de humor ligados à teoria hipocrático-galênica dos quatro humores, que movem os líquidos no corpo humano. Paixão pode ser sinônimo de *afecto*, comoção da vontade pelos estados de humor. O controle dos humores através da razão, i.e., do discernimento, a capacidade de fazer juízo e ter bom senso, é defendido por ambos os gêneros, comédia e espelho de príncipe, na forma de instrução, pois ambos tratam de modelos que se deve seguir.

O *Eautontimorumenos* aborda o conflito entre dois velhos e seus filhos mancebos: Menedemo, de sessenta anos, e seu filho Clinia; Chremes e seu filho Clitiphon. Menedemo usou seu próprio exemplo para dar uma lição ao seu filho único, pressupondo que o fato de lhe proporcionar uma vida melhor o obrigaria à submissão. Menedemo conta que, quando jovem, não tinha amores, e por causa de sua pobreza, foi para Ásia, onde ganhou honra e bens pelas armas. Assim, acha que o filho está se envolvendo com a moça estrangeira pobre, Antiphila, por ociosidade.

Os pais das comédias de Terêncio costumam se diferenciar dos filhos ao falarem de sua mocidade em termos elevados exemplares. Clinia resolve responder ao pai indo para a Ásia, ser soldado do rei. Assim, ao mesmo tempo que legitima sua própria ação (de ter se apaixonado por uma estrangeira), ele mostra obediência ao pai indo para a guerra, já que esta seria a condição para ser respeitado. É o pai saturnal sendo trucidado por filhos jupiterianos, prato cheio para comédias em circunstância de Festas Megalenses.

O desequilíbrio das paixões é exposto por Lope de Vega através dos reis e de seus adutores: a princesa Faustina que traiu a rainha contemplativa, sua irmã, em *El Animal de Ungria*, tomando dela marido e trono; o rei de *La Hermosa Alfreda*, enganado pelo seu ministro adutor. Tais personagens se aproximam arquetipicamente do néscio Chremes, de Terêncio, e do mítico Saturno. Deixar-se levar por boatos, presságios, truques, mal-entendidos e descontroles das paixões afetam pais e filhos, em Terêncio, numa escala estritamente doméstica. Lope de Vega amplifica a escala social da

¹⁸⁵CENDRAT, Iayme. *Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz*. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.133; p.332-335

observação, ao trazer para a revisão de si também nobres, reis e príncipes, ou seja, aqueles que encarnam dignidades públicas.

Em Terêncio, as jovens protagonistas femininas são honestas como Antiphila e podem induzir ou moderar as paixões e ciúmes dos mancebos. Em Lope de Vega, don Enrique é tomado de loucura erótica por Dorotea em *La Niña de Plata*, a qual se torna o seu próprio antídoto ao conseguir controlá-lo.¹⁸⁶ Em *La Hermosa Alfreda*, a protagonista é alvo do descontrolo do rei e de seu ministro.¹⁸⁷

Geralmente, as mulheres nas comédias de Lope de Vega pensam e agem com mais engenho do que os homens, elaborando planos para resolverem o conflito, enquanto os pretendentes se descontrolam por ciúmes, como Carlos,¹⁸⁸ ou podem ser interesseiros, como Feliciano.¹⁸⁹ Isso nos leva a pensar que as *mujeres ingeniosas* de Lope de Vega escolhem um casamento moral e intelectualmente desigual porque precisam fazer concessões à dinâmica de desigualdade de gênero em que estão inseridas, garantindo a honra. E como engenhosas seriam também a pedra de amolar de seus maridos – amolar em duplo sentido: aperfeiçoá-los, mas também, potencialmente, aborrecê-los por elas saberem demais, algo advertido por Octavio, sobre sua filha Nise, em *La Dama Boba*.

No entanto, Lope jamais mostra o que acontece depois que a engenhosa se casa, porque roubaria o encanto anfibológico da fábula cenicamente contada. Em outras palavras, a comédia não conta o que acontece depois que todos se casam na precária convenção de conciliações com a qual Lope joga em suas comédias. Quando pensamos nisso, fica evidenciado, como veremos no capítulo 3, o enorme buraco anfibológico no final de *El Animal de Ungria*.

Elisa, de *El Ausente en el Lugar*, posiciona-se similarmente a Florela, de *La Prueba de los Ingenios*, pois ambas resgatam o pretendente, independentemente das circunstâncias que o fizeram desistir de se casar com elas.¹⁹⁰ Mas, enquanto no *Ausente en el Lugar*, Carlos e Elisa são pobres, em *La Prueba de los Ingenios* Florela impede o casamento desigual entre Alexandro e Laura. Diferentemente do interesseiro Feliciano, que já era rico, o interesseiro Alexandro era pobre e, por isso, buscava se casar com

¹⁸⁶Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.257-260]

¹⁸⁷Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.404-409]

¹⁸⁸Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.177-179]

¹⁸⁹Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.181]

¹⁹⁰Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.60; p.211]

alguém superior, a filha do duque. Algo tão improvável para a plateia nobre da época que só poderia ser assunto de comédia, uma fábula.

Terêncio apresenta Bacchis como prostituta interesseira.¹⁹¹ Nas comédias de Lope de Vega, as mulheres são acusadas desse vício pelos homens, que são os verdadeiros interesseiros. Dorotea, a protagonista de *La Niña de Plata*, por ser pobre, é acusada de interesseira pelo pai de seu pretendente, o *Vintiquatro*, mas o difamador é quem se mostrará interesseiro quando apenas aceita o casamento do filho don Iuan com Dorotea quando ele é aprovado pelo infante don Enrique, que lhe oferece o hábito de Santiago e um dote para a moça. A situação se repete com Dionis Ponce, o pai nobre e rico de don Pedro, de *Los Ponces de Barcelona*. Ele acusa de rameira interesseira a pretendente de seu filho, a virtuosa Lucrecia, por ela ser pobre. Dionis é tomado pela ira típica de um tirano saturnal. O pai tirano saturnal também aparece em *La Donzella Teodor*, obrigando-a a se casar contra sua vontade com um velho rico.

Tanto em Terêncio quanto em Lope de Vega é comum a tentativa de os pais impedirem seus filhos de se casarem com pretendentes pobres. Terêncio soluciona esse conflito mudando a condição familiar da pretendente pelo processo de anagnórise, que é, em chave não mitológica, mas fabulesca, uma metamorfose – e aqui não deixemos de pensar que a própria tradição de Ovídio, tão presente na cultura letrada dos séculos XV-XVII, investia de ironia cínica o tema metamorfose e as elegias sobre amores e amantes.¹⁹²

Em *Andria*, a “doce” Glycerio, antes irmã da rameira Chrysis, é transmutada em fidalga, filha de Chremes, cujo nome era Pasibula (uma espécie de borboleta). Pamphila, em *Eunuchus*, de irmã da rameira Thais passa a ser cidadã ateniense, resgatada pelo irmão Chremes. Antiphila, em *Eautontimorumenos*, de moça pobre de Corinto torna-se a filha abandonada pelos fidalgos Chremes e Sostrata.¹⁹³ No *Phormion*, a donzela pobre

¹⁹¹Cf.: CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impresas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.148-149

¹⁹²GREEN, Peter. Prefácio. In: OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar**. São Paulo: Peguin/Companhia das Letras, 2011. p.11-76

¹⁹³Chremes faz papel de Saturno, mas, em vez de estar com receio de o filho usurpar o trono, Chremes era pobre e uma filha demandaria dote. Depois de saber por Menedemo do envolvimento do seu filho com a rameira Bacchis, Chremes se descreve como uma pedra por não ter desconfiado do filho, com evidente apelo cômico no contexto das festas Megalenses, porque remetia ao engano de Saturno: a pedra é o mesmo elemento que Cibele deu a Saturno fingindo ser Júpiter. Ver as referências de Júpiter e da pedra em: CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impresas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.143; p.158

de Atenas, com quem Antiphon se casa em segredo, torna-se filha de Chremes, tio de Antiphon. Esse conflito não é solucionado nos *Adelphos*, pois a moça pobre de Atenas se casa com o seu estuprador Eschino sem que se descubra fidalga. Aqui, o conflito é solucionado pela imposição ao estuprador do casamento com sua vítima.

Em Lope de Vega, também há casamentos entre personagens de condições socioeconômicas desiguais. O cavaleiro pobre interesseiro Laurencio se casa com *La Dama Boba*, cujo dote é maior do que o da sua irmã. Belisa, a jovem nobre com bom dote de *Los Melindres de Belisa*, casa-se com o cavaleiro endividado Eliso. A protagonista plebeia *La Donzella Teodor* se livra de se casar com um velho rico e recebe um dote do Sultão da Pérsia para se casar com o pretendente de sua vontade, don Felix. A protagonista pobre *La Niña de Plata* consegue se casar com don Iuan, filho do *Vintiquatro*, ganhando um dote do rei don Pedro. O pobre escudeiro don Iuan, de *Del Mal lo Menos*, consegue se casar com a prima do rei, Casandra. Lucrecia, filha de pintores, em *Los Ponces de Barcelona*, casa-se com o herdeiro daquela família, don Pedro. O amor do casal e a castidade de Lucrecia (a exemplo da Penélope de *Odisseia*) são postos à prova por 22 anos.

El Animal de Ungria, com as irmãs Teodora e Faustina, *La Varona Castellana*, com dona Maria e seus irmãos Perez, e *La Dama Boba*, com as irmãs Finea e Nise, apresentam um conflito entre irmãos e irmãs, como nos *Adelphos*, quarta peça de Terêncio na edição de 1599. Segundo Donato, essa é a única comédia representada nas festas fúnebres do cônsul Lucio Emilio Paulo, morto na Batalha de Canas em 2 de agosto 216 a.C., durante a Segunda Guerra Púnica. Lucio Emilio Paulo deu seus dois filhos mais velhos à adoção, como o personagem Demea.¹⁹⁴ Donato destaca dois caracteres, já presentes no modelo dos pais em *Eautontimorumenos*, que expõem a diferença entre a vida na cidade e no campo. Esta diferença fica mais marcada nos *Adelphos*, com os irmãos Demea e Micion e seus respectivos filhos.¹⁹⁵

¹⁹⁴CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.334

¹⁹⁵Demea corresponde ao mítico Netuno, enquanto Micion corresponde a Júpiter, irmão de Netuno. Júpiter salva seus irmãos forçando o pai Saturno a regurgitá-los, da mesma forma que Micion ajuda o seu irmão pobre a criar um dos filhos. Embora Netuno seja deus do mar, ele tem poder sobre a terra, como Demea, o pai campestre. Os filhos estariam seguindo os exemplos dos pais, protegendo-se mutuamente. Eschino, filho de Micion/Júpiter, ajuda o irmão Ctesiphon, filho de Demea/Netuno, a ficar com a rameira. Ver a referência de Netuno em: CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599]. p.208

Terêncio aborda a vida no campo como uma vida mais rústica, mas como um refúgio moral em relação à vida na cidade.¹⁹⁶ É a virgiliana *rusticitas* como *topos* de virtude, autenticidade e saúde, contrastada com a corrupção da *urbs* dos *parvenus* militarizados da Roma cesarina, um lugar-comum erudito bucólico amplamente ironizado por Ovídio em *Amores* e *Arte de Amar*.¹⁹⁷ Portanto, não nos deve admirar que Lope oscile, conforme a matéria de suas comédias, entre Virgílio e Ovídio na forma de dar ambiguidade ao tema da rústica e da engenhosa em suas peças, como ocorre em *La Dama Boba*.

Lope de Vega usa a vida no campo para causar estranhamento moral-social da vida da cidade e da corte. A protagonista de *La Hermosa Alfreda*, filha do duque de Cleves, é forçada por seu marido, o ministro do rei, a viver na aldeia, nas montanhas altas, como Diana.¹⁹⁸ O duque a força a se vestir como lavradora e ter uma vida simples, inadequada à sua posição estamental. Tudo isso para mantê-la afastada da corte e escondê-la do rei, de quem a usurpou, mas esta jornada de aprendizado a aproxima de quem, por sua posição estamental, ela teria obrigação de proteger, ou seja, ela vê seus súditos rústicos sem a mediação do válido régio, por conta da traição do mesmo, um crime de lesa-majestade. Aqui, o paradoxo da fábula sobre Alfreda fica perfeitamente a serviço do giro da fortuna, o qual propõe para ela um aprendizado prático sobre os súditos que ficam longe das disputas e cortinas de poder da corte.

Em *La Varona Castellana*, a fidalga Maria é criada pelos irmãos nos montes, também como Diana, devido a uma profecia astrológica. Mas é neste lugar que ela vai construir a sua engenhosidade para desempenhar funções consideradas masculinas.¹⁹⁹ Lope de Vega também usa o motivo do rústico como recurso de estranhamento crítico-moral e filosófico de hábitos civilizatórios da nobreza de corte. É o que acontece em *El Animal de Ungria*, onde a rainha traída passa a viver nos montes com sua sobrinha Rosaura, a qual cresce sem nenhum contato com a civilização e menos ainda com a corte.²⁰⁰

Os ideais sobre matrimônio são temas centrais no desenvolvimento e resolução das comédias de Terêncio e Lope de Vega, associadas aos conflitos entre pais e

¹⁹⁶Cf.: Idem, ibidem, op. cit. p.170

¹⁹⁷GREEN, Peter. Prefácio. In: OVÍDIO. *Amores e Arte de Amar*. São Paulo: Peguin/Companhia das Letras, 2011. p.11-76

¹⁹⁸Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.390-393]

¹⁹⁹Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.469]

²⁰⁰Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.283-286]

filhos. A sujeição legal destes àqueles, e das esposas a seus maridos, garante a manutenção da configuração social e a obediência de todos ao governo da casa (*oeconomia* ou *rei familiaris*),²⁰¹ mas nem sempre os pais são modelos de conduta para os filhos, e nem sempre os filhos obedecem aos pais. Essas relações expõem contradições inerentes ao modelo patriarcal, no qual a autoridade paterna soberana tem dificuldade em manter coerência prática sobre a própria moral reguladora que pretende impor aos corpos de filhos e filhas.

Na ordem de leitura da *Novena Parte*, percebemos que as quatro primeiras peças (*La Prueba de los Ingenios*, *La Donzella Teodor*, *El Amete de Toledo*, *El Ausente en el Lugar*) e as três últimas (*Los Ponces de Barcelona*, *La Dama Boba*, *Los Melindres de Belisa*) apresentam conflitos ligados às temáticas terencianas arroladas acima: assuntos de *rei familiaris* que podem ou não ter impacto na vida pública.

Contudo, *La Niña de Plata*, *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos* e *La Hermosa Alfreda* – as quatro peças do miolo central da *Novena Parte* – e *La Varona Castellana* – a décima comédia da *docena*, com uma guerra associada à soberania e sucessão dinásticas – se conectam diretamente a assuntos de Estado que geralmente interessam tematicamente ao gênero espelho de príncipe, sendo que *El Animal de Ungria* expõe modelarmente a conexão entre espelho de costumes e espelho de príncipe, com a exploração de dilemas como os limites da onisciência régia, a sacralidade do casamento régio, descendência legítima e a escolha de conselheiros. Essas cinco peças da *Novena Parte* apresentam a possibilidade de poderes soberanos se tornarem tiranos ao colocarem as paixões particulares do governante (corpo físico particular corruptível) acima do bem comum (corpo político de *privatae leges*).²⁰²

2.2. Concepções em disputa: a antiga arte nova de fazer comédia

Abordaremos aqui as preceptivas de gênero de *Arte Nuevo de hazer comedias en este tempo*. Pretendo fazê-lo como um índice-referência do modelo crítico de convenções de escrita e função para as comédias, segundo Lope de Vega, o que se soma aos estudos já feitos sobre os paratextos das *docenas* que indiciam como os pares letrados

²⁰¹Cf.: FRIGO, Daniela. Disciplina Rei Familiariae: a *Economia* como Modelo Administrativo de *Ancien Régime*. *Penélope*, n.6, p.47-62, 1991.

²⁰²Cf.: VIANNA, Alexander Martins. *Antigo Regime no Brasil: Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco, 1643-1713*. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

de Lope receberam e codificaram relevância de suas comédias. A edição de *Arte Nuevo* que utilizo está na parte final das *Rimas*.²⁰³ Domingos Fernandez dedica-o ao Marechal de Portugal, don Fernando Coutinho, cuja patronagem protegeria o poeta Lope de Vega de seus detratores.

A carta ao patrono de Domingos Fernandez termina com a máxima de Ovídio: “*Si licet exemplis in parvis grandibus uti*” (“no exemplo dos parvos, os grandes podem encontrar grande utilidade”). A função educativa da comédia, de ensinar com deleite, insere-a no gênero demonstrativo-deliberativo.²⁰⁴ Outra pista importante: as *Rimas* de 1605 são precedidas por oito elogios a Lope de Vega por seus companheiros do Parnaso, com seis sonetos, uma canção e um poema em latim. A quantidade dos elogios a Lope destoa da quantidade de elogios presentes nas *docenas* que consultei, o que torna *Rimas* um índice histórico mais recuado de sentidos de relevância sobre o poeta cênico.

Nesses elogios, exalta-se a fama incomum que Lope alcançou em vida, explicada pelo favor divino, além de sua afinidade emulatória com Plauto e Terêncio. Lope de Vega seria alvo dos invejosos de sua engenhosidade poética, aos quais se deveria responder com elogios aos méritos do poeta. Comparativamente, os elogios presentes nos paratextos das *docenas* destacam a função exemplar terenciana das suas comédias. Lope de Vega dedica as *Rimas* a dona Angela Vergenali, que cuidou de sua saúde em duas enfermidades. O primeiro soneto também é dedicado a ela. Lope parecia estar, portanto,

²⁰³FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo*, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. Essa edição lisboeta é a edição mais recuada que achamos de *Arte Nuevo*, embora a crítica literária espanhola prefira a edição madrilena de 1609, talvez pelo impacto do cânone tardio de literatura nacional criado em torno de Lope de Vega. A edição madrilena é a seguinte: MARTIN, Alonso. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo*, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nuevo añadidas. Con el nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo**. Madrid: Alonso Perez, 1609. Na edição crítica sobre *Arte Nuevo* que tivemos acesso, os autores citam a edição de 1605 como uma edição apócrifa, com falso pé de imprensa de Lisboa, e a atribui ao conde de Saceda (1747), quem teria sido responsável por reproduções falsas de impressos do século XVII. Não fica claro de onde tiraram essas conclusões, já que não há indício da presença de Saceda na obra. Cf.: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; CONDE PARRADO, Pedro. **Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016. p.17; p.43; p.71-72; p.204. A edição de 1605 não parece ser do século XVIII pela materialidade da forma de edição e pela tipografia das páginas impressas. A tipografia do século XVIII segue o modelo neoclássico francês na Espanha e Inglaterra, além da França. Há uma reforma geral marcante na tipografia da Europa Ocidental no século XVIII, mesmo porque há melhorias na tecnologia de impressão.

²⁰⁴ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012; QUINTILIANO, M. Fabio. **Instituciones Oratorias**. Madrid: Imprenta de la administracion del real arbitrio de beneficencia, 1799. Vandendriessche divide os versos em *exordium* (1-21), *narratio* (22-127), *propositio* (128-156) e *peroratio* (157-351). VANDENDRIESSCHE, Peter. **Análisis del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega**. Disponível em: <http://www.opschool.be/groupedumercredi/elartenuvodehacercomedias.html>

ciente dessa impressão lisboeta, cujo responsável defende o poeta em sua dedicatória ao Marechal de Portugal.

O *Arte Nuevo* destoa, aparentemente, dos outros gêneros contidos nas *Rimas*, tanto em tema quanto em estilo. Entendemos que isso não é acidental, mas um decoro no próprio planejamento da edição lisboeta de 1605. Entre éclogas, sonetos, epístolas e epitáfios, o *Arte Nuevo* foi escrito em hendecassílabos brancos, cujas estrofes irregulares terminam com pareados consonantes: “escriba/reciba”, “parte/arte”, “vezes/Pezes”, “justo/gusto”, etc. Essa forma privilegia o ritmo mais do que a rima, de modo que os pareados funcionam como aforismos que criam o efeito sentencioso de *inventivas* e nos possibilitam perceber, estilisticamente, o fim de cada estrofe como se fosse um parágrafo que singulariza um tema. Os pareados são mais fáceis de memorizar e, ao mesmo tempo, criam a pausa que anuncia o fim de uma estrofe e o que vem em seguida.²⁰⁵

Lope de Vega dirige o *Arte Nuevo* aos nobres engenhosos da Academia de Madri, exaltando-os, para depois pedir que recebam suas comédias ao estilo do vulgo (i.e., como obra para ser ouvida em *corrales*).²⁰⁶ Não há apenas um modelo de *corrales*, mas eles eram compostos por espaços distintos para cada tipo de audiência: *patio*, em frente ao palco, para os homens do povo, que ficavam em pé (apelidados de *mosqueteros*), ainda que possam haver assentos; nas arquibancadas laterais ao pátio, para categorias mais altas que a plebe dos mosqueteiros, como artesãos e mercadores; *cazuela*, corredor detrás do pátio, onde sentavam as mulheres do povo; *aposentos*, na parte alta lateral, para homens e mulheres nobres; *tertulia*, parte mais alta, debaixo do telhado, onde ficavam eclesiásticos e letrados; *celosía*, abaixo da tertúlia, para nobres que não queriam ser vistos, como o rei.²⁰⁷

Quando fala em vulgo, Lope de Vega está se referindo a um público misturado, embora sejam os mosqueteiros que medeiem o sucesso das comédias. Esse sentido de vulgo é oposto ao tipo discreto,²⁰⁸ que frequenta academias e elabora críticas ao estilo proposto pelas comédias de *corrales* por não seguirem exatamente as preceptivas

²⁰⁵Cf.: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; CONDE PARRADO, Pedro. **Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016. p.21

²⁰⁶Para um contraste entre o tipo de comédia que Lope defende e um tipo de comédia mais apropriada ao gosto cortesão, ver: RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Figurações de Valimento em *Cómo ha de ser el Privado***. Seropédica: Dissertação de mestrado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015.

²⁰⁷ARELLANO, Ignacio. **Historia del Teatro Español del Siglo XVII**. Madrid: Cátedra, 1995. p.69-72

²⁰⁸HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (orgs). **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaio**. São Paulo: Edusp, 2019. p.97-122

de Aristóteles da *Poética*, como a das três unidades (ação, tempo e lugar) e a do fingimento, sem a inserção de história em comédia. Na visão dos letrados de academias, o vulgo não teria condições de discernir os disparates que formam seu gosto, pois teria o juízo confuso: “*no distingue el relámpago del rayo*”.²⁰⁹ Pelo mesmo viés, a fuga a esses preceitos impediria que a comédia cumprisse sua função de corrigir os vícios. Tais inconvenientes não seriam de responsabilidade apenas dos poetas de comédias, mas dos donos de companhias teatrais, que deixariam de comprá-las caso os poetas não atendessem aos seus interesses, que não necessariamente seguiam as preceptivas neoaristotélicas coetâneas a Lope.

Uma saída a essa situação seria a defesa de uma censura mais rígida às comédias, submetendo-as ao exame, por pessoas discretas da corte, antes que fossem representadas na Espanha,²¹⁰ protocolos que já demonstramos no capítulo 1, mas comprovamos não haver consenso de gosto entre os letrados coetâneos a Lope, que o elogiam pela sua forma de fabular, independentemente se isso seguia unidade de tempo, espaço e ação. No caso de Lope de Vega, mesmo a unidade de ação não é rigorosa, porque ele vai rendilhando paralelos de ação que criam um programático suspense sobre como a trama vai se resolver no final, garantindo, assim, a atenção dos ruidosos *mosqueteros*. Para os gostos atuais, parece artificial que uma trama complexa seja acelerada na cena final e, geralmente, resolvida com casamentos no caso das comédias, mas era tal mecanismo, aceito pelo público de Lope como convenção dramática, que segurava a sua atenção até o final, evitando que saíssem ruidosamente dos *corrales*, antes do epílogo, por já deduzirem o final.

Nesse sentido, Lope de Vega pratica a dissimulação do tipo discreto, produzindo uma arte adequada ao senso de ocasião, não porque seja parte do vulgo, mas porque escreve para ele. Com o autoelogio, Lope se distancia dos filósofos que apenas falam sobre comédia sem nunca as escrever, ratificando, assim, a sua condição de autor de comédias como quem tem engenho para emular os autores antigos, sem reproduzi-los servilmente como páginas fixas lidas no conforto de seus gabinetes. Ele afirma escrever comédias sem arte, não porque ignore os preceitos antigos que os doutos conhecem, mas

²⁰⁹SÁNCHEZ ESCRIBANO, Fernando; PORQUERAS MAYO, Alberto. **Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972. p.329

²¹⁰Essa proposição é feita no diálogo entre o cura e o canônico em *Don Quijote*, de Cervantes. Tal crítica se inscreve no mesmo costume letrado que Lope refuta no *Arte Nuevo*. CUESTA, Iuan de la. **El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha**. Madrid, 1605. p.293

porque estes conhecem a arte de escrever comédias pelos livros, sem exercê-la na prática.²¹¹

O próprio Lope se gaba de ter o mesmo conhecimento acadêmico dos eruditos, cujos preceitos já teriam sido tratados por Tyron Gramático²¹² ou pelo quinhentista Robortello.²¹³ No entanto, enquanto os doutos usam os preceitos antigos para acusá-lo, Lope de Vega mostra-se tão adaptado quanto os antigos ao gosto do costume vulgar de sua época. As comédias feitas na Antiguidade, embora canonizadas pela Academia de Madri, estavam, para ele, em desuso na Espanha por não responderem ao ouvido do vulgo. A Academia estaria defendendo uma arte poética incontestante, pois baseada na ideia de uma verdade filosófica inapropriada a uma arte poética adequada à experiência de seu tempo. Nesse ponto, Lope alegar experiência prática para falar a respeito de sua arte lembra o mesmo dispositivo de autoridade utilizado por Ovídio em sua *Arte de Amar*, na qual ironiza o gênero elegíaco – e o heroico – enquanto o pratica em seus próprios termos. Aliás, vários *topoi* e cenários para enamoramento em Lope parecem tirados de Ovídio, inclusive as juras banais, sobre as quais a dama deve ter muita atenção e treino social para não ser enganada. Fica uma ironia tácita de Lope: filósofos que debatem comédias sabem escrevê-las para este (o seu) tempo?

A opinião de Lope está baseada na experiência e não em um discurso que se diz verdadeiro. Por isso, Lope de Vega cria um contraponto irônico entre escrever “com arte” e “sem arte”, o que significa um distanciamento entre as expectativas do nobre Parnaso de Madri e a expectativa de um escritor atual de comédias. Apesar de erudito, Lope não é nobre de nascimento e não escreve comédias para leituras silenciosas de gabinetes²¹⁴ dos doutos acadêmicos, mas para o jogo cênico que dialoga com o vulgo, de onde tira o seu ganha-pão. Dessa relação nasce a comédia que ovidianamente postula tirar instruções úteis para nobres de exemplos de parvos vulgares. Escrever comédia “sem arte” é, assim, uma forma irônica de autoelogio: não reconhece como válidos os paradigmas críticos dos acadêmicos pautados por filósofos e gramáticos antigos.

Tal argumento repete a tópica de relevância dos autores do teatro antigo, que escreviam peças para festivais públicos. As peças de Terêncio tinham vínculo

²¹¹FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.129

²¹²Cf.: Idem, ibidem, op. cit. p.130

²¹³Cf.: Idem, ibidem, op. cit. p.134

²¹⁴Cf.: Idem, ibidem, op. cit. p.131

circunstancial com as Megalenses. Logo, ao ser novo (i.e., distinto do antigo – neoaristotélico – codificado como relevante pelos doutos da Academia de Madri), Lope de Vega estava dizendo que era legitimamente antigo em sua prática nova de fazer comédia, atualizando-a de acordo com seu tempo histórico tal como os antigos de antigamente faziam, diferentemente dos antigos de novamente (i.e., os neoaristotélicos da Academia de Madri). Ou seja, Lope operava no mesmo sentido da Comédia Nova dos antigos. Ele demarca, portanto, a distinção entre verso dramático e verso lírico, situando a relevância de cada um no seu devido lugar, forma e função.²¹⁵

Nas *Rimas*, é desenhado um Lope de Vega capaz de transitar também por outros gêneros, o que talvez explique porque a *invenctiva* do *Arte Nuevo* tenha sido anexada como uma espécie de adendo final das *Rimas*.²¹⁶ Ou seja, a ordem das obras também segue um planejamento crítico. É como se o desenho dessa edição nos falasse que Lope de Vega faz arte nova de escrever comédia não por ser incompetente em outros gêneros mais elevados, antigos ou modernos, mas por entender o sentido profundo, antigo, de a comédia responder aos costumes, motivos e circunstâncias de seu presente para ser um verdadeiro espelho de costumes.

Por isso, acho importante, ao abordar *Arte Nuevo*, ler essa obra pelo cânone de 1605 inserido em *Rimas* (um *octavo*),²¹⁷ algo que escapou à tradição crítica sobre tal tratado, centrada na edição de 1609, estudada isoladamente como *invenctiva* e contextualizada tardiamente em chave patriótica.²¹⁸ Em *Rimas*, a variante de 1605 de *Arte Nuevo* tem o significativo sentido programático de estar reunida com gêneros considerados elevados pelos próprios pares da Academia de Madri.

Nossa posição sobre esse assunto não esvazia a importância do trabalho de crítica textual dedicada a identificar os referenciais antigos e modernos que formam o *Arte Nuevo*, mas queremos apontar para a importância de dialogar com a proposta

²¹⁵Idem, ibidem, op. cit. p.131-134

²¹⁶Os poemas sacros que vem em seguida ao *Arte Nuevo* nessa edição digital são parte de uma encadernação posterior. O frontispício dos poemas sacros pode ser encontrado na Biblioteca Nacional de Espanha: VALENTE, Henrique. **Rimas Sacras de Lope de Vega Carpio, Clerigo Presbytero**. Lisboa, 1658.

²¹⁷O *pliego* é dobrado três vezes. Essa mesma nomenclatura de *octavo folio* pode ser encontrada no prólogo da mesma obra *Rimas* (mas sem o *Arte Nuevo*), que é do mesmo tamanho da obra que utilizamos: CRASBEECK, Pedro. **Rimas de Lope de Vega Carpio**. Lisboa: Domingos Fernandez, 1605. Derivamos dessa referência o tamanho *dieciseisavo* da obra de Terêncio, que é menor que o *octavo folio*. Sobre a explicação das características dos cadernos, ver: MARSÁ, María. **La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)**. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L., 2001. p.65

²¹⁸Cf.: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; CONDE PARRADO, Pedro. **Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

material da edição lisboeta de 1605 das *Rimas*. Isso poderá redimensionar outras circunstâncias para o *Arte Nuevo*, menos marcadas por postulações patrióticas, algo sem sentido para a forma como se concebia o Estado no Antigo Regime, tanto mais na ocasião da política filipina da União Ibérica.

A distinção entre ler e ouvir poesia cênica no vernáculo castelhano voltado a um público indistinto, que aparece no *Arte Nuevo*,²¹⁹ repete-se nos paratextos da *docena* de 1623. Ali Lope afirma que não era de sua vontade imprimir as peças porque saíam dos “ouvidos do teatro” para a “censura dos aposentos”.²²⁰ Ele o fez apenas para combater as palavras espúrias de edições que o imitavam. Os parâmetros de valorização do ouvir frente ao ler também determinariam sua apropriação seletiva de Terêncio.²²¹ As comédias da edição de 1599, por exemplo, eram divididas em cinco atos, com cenas. Lope de Vega lança mão de outros modelos, contrastando Lope de Rueda (c.1510-1565) com Cristóval de Virves (1550-1614), e valorizando este por introduzir comédias de três atos em língua castelhana, estrutura que se acomodava melhor à dinâmica cênica dos *corrales*.²²²

Em *Arte Nuevo*, Lope de Vega demonstra conhecer a distinção aristotélica entre comédia e tragédia a partir do tema: nas comédias predominariam as ações humildes e plebeias, enquanto as tragédias representariam as ações nobres e elevadas.²²³ Tais postulações não são rigorosamente praticadas em suas comédias, mesmo porque prefere a solução minotauro²²⁴ (já presente no modelo de Plauto do *Anfitrião*): por não

²¹⁹FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.131-133

²²⁰Lope de Vega manifesta tal posição na dedicatória de *La Campana de Aragon* a don Fernando de Vallejo, onde diz que as razões e sentenças proferidas ao vivo no teatro têm mais força para renovar a fama e as memórias das gentes do que os livros. Essa posição se coaduna com a sua crítica ao culteranismo quando faz a dedicatória a don Francisco de Borja na comédia *La pobreza estimada*. GONÇALEZ, Juan. **Decimaoctava Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion. Dirigidas a diversas personas**. Madrid: Alonso Perez, 1623. [p.55-60; p.421-424]

²²¹Lope de Vega é elogiado como “Terêncio Espanhol” pelo mercador de livros Miguel de Siles na dedicatória deste ao duque de Sessa em: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **El fenix de España Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Octava Parte de sus Comedias. Con Loas, Entremeses y Bayles**. Madrid: Miguel de Siles, 1617. [p.7]

²²²No primeiro ato da comédia, ocorre a introdução ao assunto principal; o segundo enlaça o desenvolvimento, que se posterga até a última cena do terceiro ato, para que se prenda a atenção da audiência, praticando, assim, o que Lope de Vega chama de incerteza anfibolológica. Cf.: FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.137-141

²²³FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.131-134

²²⁴Idem, ibidem, op. cit. p.134-135. Na dedicatória a don Iuan Vicentelo y Toledo, da peça *Primera parte de don Iuan de Castro*, Lope de Vega diz que, embora História e Poesia sejam gêneros distintos, podem ser

sucumbirem à sátira, suas comédias são todas elogiadas nos paratextos das *docenas* consultadas que enfatizam sua adequação estilística e moral à função terenciana de espelhos de costumes. Diferentemente do decoro da sátira, que diz respeito à saturação vulgar de ataques ou acusações (que podem apelar ao obsceno) contra indivíduos ou instituições conhecidos, a comédia de Lope é comedida e menos direta quando tem algo ou alguém como alvo, porque dilui o alvo numa fábula que desdobra uma preceptiva reformadora dos costumes a partir de *exemplas*.

No caso da *Novena Parte*, Lope de Vega segue, portanto, aquele costume da comédia que Aelio Donato atribui a Terêncio: não a transformar em tragédia. Isso é tão rigorosamente seguido por Lope que podemos constatar justamente na peça da *Novena Parte* cujo final é, na prática, uma amplificação de paradoxos irremovíveis que somente seriam evitados se houvesse regicídio, matéria que não combinaria com as finalidades de deleites específicas das comédias terencianas de Lope. Trata-se da peça *El Animal de Ungria*, que abordaremos no capítulo 3.

Não é o que fez Plauto ao usar história em comédia, por isso, Terêncio foi mais visto nos preceitos por Lope. A sátira, vinda depois da comédia, incomodou os poderosos com ofensas à sua linhagem,²²⁵ então não seria interessante para Lope atingir quem ele queria agradar. O recuo da sátira teria dado lugar à Comédia Nova,²²⁶ ideia que

usadas igualmente, havendo História em verso e Poesia em prosa. Por isso, ele diz que faz história verdadeira com fábula, como pode fazer comédias com potencial trágico, ou seja, Lope de Vega é partidário do jogo fluente entre fronteiras de gêneros e espécies, o próprio minotauro. Cf.: GONÇALEZ, Iuan. **Parte Decinveve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano**. Madrid: Alonso Perez, 1624. [p.300-301]. Outras camadas de sentido e sua presença recorrente na obra de Lope de Vega podem ser percebidas pela exploração do tema mítico do labirinto em alguns enredos. Segundo o enredo mítico grego, o minotauro nasceu da união de Pasífae com o touro que devia ter sido sacrificado ao deus Poseidon por Minos, rei de Creta e marido de Pasífae. Poseidon lhe havia enviado o touro como prova de aceitação de seu reinado. Minos, encantado pela beleza do touro branco com chifres dourados, tenta enganar o deus e não cumpre a sua promessa de sacrificá-lo. Poseidon pede que Afrodite, deusa do amor, faça Pasífae se apaixonar pelo touro. Essa história também é inserida na primeira peça de Lope de Vega da *Novena Parte*, *La Prueba de los Ingenios*, através do labirinto criado pela protagonista Florela para a eleição do pretendente da filha do duque de Ferrara. O labirinto concebido pela virago engenhosa é comparado ao labirinto de Creta, construído para prender o minotauro. Paris, filho do duque de Urbino, vencerá a prova criada por Florela, correspondendo ao mítico Teseo, que matou o minotauro no labirinto de Creta. A prova do labirinto é posterior à vitória de Florela na *disputatio* neoescolástica com os pretendentes de Laura. A *prueba* foca no debate letrado clássico sobre a aptidão ou não das mulheres a governos, armas e ciências. Lope de Vega percebeu nesse tema o seu potencial cômico elevado, dando a isso a forma dramática da *disputatio* filosófico-escolar intergênera. Sobre o tema do mundo como labirinto, ver: MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp, 1997. p.253

²²⁵SOLER, Iuan. **Las seis comedias de Terencio escritas en Latin y Traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y filosofia, natural de Alcaraz**. Çaragoça: Francisco Simon, 1577. p.11-14

²²⁶FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.133

corroborar Donato. Porém, mais alto que Plauto está o modelo terenciano de Lope que, mais uma vez, corrobora a opinião de Donato por não decair para a majestade trágica, nem para a baixeza histriônica da sátira.

Isso não quer dizer que, como mostramos anteriormente, os temas, situações e personagens de elevação estilística e moral não sejam ambigualmente mesclados com recortes de ações humildes e plebeias – como o uso do disfarce (dispositivo da farsa), a guerra de engenhos ou *disputatio* (particularmente entre homens e mulheres), a subversão cênica das expectativas de capacidade de gênero e o duplo redundante cênico (imitação simples dos protagonistas sofisticados por seus servidores). Isso garante o riso e o suspense anfibológico, que prende a atenção do público dos *corrales*.²²⁷ Mas não vemos nas peças da *Novena Parte* um desenho de tragicomédia, que possui dinâmica de tragédia com inserções cômicas e fim desastroso, à moda de *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

Lope de Vega tampouco segue a postulação aristotélica de que a ação dramática não deva ultrapassar a temporalidade de um dia,²²⁸ e contrapõe o pacto ficcional do público com o dia artificial às mensurações de tempo cênico dos defensores acadêmicos de Aristóteles.²²⁹ Enfim, quase tudo o que diz em sua *invenctiva* contra a Academia de Madri no *Arte Nuevo*, Lope pratica nas *docenas* impressas a partir de 1617. Seguem alguns recortes de peças que demonstram isso.

Na *Novena Parte*, ficam por vezes claras as passagens de tempo. Em *El Animal de Ungria*, passam-se vinte anos entre o primeiro e o segundo ato. Lauro, um fidalgo humilde, comenta sobre a fera:

Lau. Veynte años ha que tanto fue buscada, [p.286]

Lau. Veynte años ha que tanto fue buscada,

Em *La Hermosa Alfreda*, passam-se três meses do primeiro para o segundo ato, segundo a fala do ministro Godofre:

Ya que han pasado tres meses [p.383]

²²⁷MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.70]

²²⁸Esse período foi o estabelecido por Aristóteles para a tragédia. Robortello, seguindo Agnolo Segni, aplicou o período para a comédia, embora não haja consenso sobre isso entre os comentadores quinhentistas. Ver: COSTA, Wagner José Mauricio. O Gênero “Comédia Nova” na América Portuguesa. In: LACHAT, Marcelo; CHAUVIN, Jean Pierre (orgs). *As Letras na Terra do Brasil (Séculos XVI a XVII)*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022. p.157

²²⁹FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: *Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias*. Lisboa, 1605. p.136-137

Ya que han passado tres meses

Do segundo para o terceiro ato, passam-se seis anos, segundo a fala do cavaleiro Selandio (sobre a situação de Alfreda):

Sel. Que esperan mis engaños,
a la esperanza asida,
la fê de amor, en tan difícil caso,
al cabo de seys años
de miserable vida, [p.400]

Sel. Que esperan mis engaños
a la esperanza asida
la fê de amor, en tan difícil caso,
al cabo de seys años
de miserable vida,

Entre o primeiro e o segundo ato de *Los Ponces de Barcelona*, passam-se 22 anos. O jardineiro Gonçalo fala sobre a castidade de Lucrecia à espera de seu marido:

**Que ha mas de veynte y dos años
que le sepulta la mar, [p.440]**

Que ha mas de veynte y dos años
que le sepulta la mar.

Em *La Dama Boba*, passa-se um mês entre o primeiro e segundo ato. Laurencio, que se casa com Finea, comenta logo ao começar o segundo ato:

Lau. En fin se ha passado vn mes,
y no se casa Liseo. [p.532]

Lau. En fin se ha passado un mes,
y no se casa Liseo.

Na mesma peça, passam-se dois meses do segundo para o terceiro ato. No início do terceiro ato, nas palavras de Finea:

**No ha dos meses que vivia
a las bestias tan ygal, [p.546]**

No ha dos meses que vivia
a las bestias tan ygal,

A extensão do tempo deve depender da matéria para ser verossímil. Nos exemplos citados, são matérias amorosas inerentes à fábula da comédia. Outro ponto importante em *Arte Nuevo*, que permite refinar nossa análise temática qualitativa da *Novena Parte*, são as preceptivas poético-dramáticas que conectam estilo do verso a tema, tom e tipo de personagem:²³⁰ se é um rei que fala, diz Lope, deve-se imitar a gravidade régia; se é um velho que fala, que seja com modéstia sentenciosa; os amantes devem ser

²³⁰Ver as prescrições dos *caracteres* e suas *emoções* em: ARISTÓTELES. **Retórica. Livro II.** São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.83-130

descritos com afetos,²³¹ os solilóquios devem transformar o recitante e o ouvinte; deve-se preservar o decoro relativo às damas que, quando engenhosas, precisam se comunicar com agudeza²³² para preservar suas virtudes contra ataques eróticos de homens da alta nobreza; os lacaios não devem tratar de coisas altas, nem dizer *conceptos*, mas Lope não segue isso rigorosamente quando pensamos no papel conselheiro de Turin, criado de Liseo, em *La Dama Boba*.

Quando é uma pessoa que persuade, aconselha ou dissuade, deve haver sentenças e *conceptos*, porque se fala a verdade sem dúvida, como é o caso de Turin.²³³ O decoro dos personagens guarda o sentido introduzido por Donato, sendo hábito, que podemos entender como a relação entre aparência, costume, gênero, idade, posição social ou ofício,²³⁴ ou seja, as convenções de verossimilhança para *caracteres* numa determinada tradição ou cultura dramática, que provam a sua convencionalidade historicamente localizada na forma como se concebem disfarces, farsas, trocas de papéis e paródias.

No projeto das *docenas*, não percebemos desvios deliberados de humor que firam as expectativas letradas habituais sobre as convenções temáticas e estilísticas que configurariam um *character*. A função civilizatória da comédia como espelho de costumes pressupõe seu distanciamento da sátira,²³⁵ a qual se limita a censurar, com versos vis (por vezes obscenos), costumes públicos, ou se avilta em deselegantes ataques a particulares. Os próprios censores e pares letrados elogiam Lope de Vega por encarnar a excelência do

²³¹Sobre o conceito de afeto e a teoria humoral das paixões no século XVII, ver: KUBO, Viviane Alves. **Malinconia d'Amore**. Curitiba: Dissertação da Universidade Federal do Paraná, 2012. p.22-28

²³²Agudeza é metáfora do engenho que estabelece correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, visando a produzir o “belo eficaz”, i.e., a maravilha. Em *La Niña de Plata*, quando Dorotea se defende do estupro do príncipe don Enrique, ela descreve sua condição com esta metáfora sobre naufrágio: “*De suerte que mi barquilla/ se anega en tus tempestades*”. É uma resposta à metáfora do rei sobre se converter na chuva de Júpiter para vencer o isolamento casto da dama, uma referência erudita ao mito de Júpiter e Danae. Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.258]. Para mais detalhes sobre a agudeza, ver: HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013; HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.317-342, 2000.

²³³FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.138-139

²³⁴SOLER, Iuan. **Las seis comedias de Terencio escritas en Latin y Traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y filosofia, natural de Alcaraz**. Çaragoça: Francisco Simon, 1577. p.14

²³⁵Cf.: HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que todos entendais Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII**, v.5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

gênero cômico sem decair em baixeiras satíricas. Lope fala, assim, das operações figurativas e estilísticas que projetam cenicamente um personagem:

140

Arte nuevo

Quiero decir, se olvide, como en Sofoclès
 Se reprehende, no acordarse Edipo
 Del aver muerto por su mano à Layo.
 Rematense las Scenas con sentencia,
 Con donayre, con Versos elegantes,
 De suerte, que al entrarse el que recita;
 No dexa con disgusto al Auditorio.
 En el Acto primero ponga el caso,
 En el segundo enlace los successos,
 De suerte, que hasta el medio del tercero
 Apenas juzgue nadie en lo que para:
 Engañe siempre el gusto, y donde vea,
 Que se dexa entender alguna cosa,
 Dè muy lexos de aquello que promete.
 Acomode los Versos con prudencia
 A los sugetos de que và tratando:
 Las Decimas son buenas para quejas;
 El Soneto està bien en los que aguardan;
 Las Relaciones piden los Romances,
 Aunque en Octavas lucen por extremo:
 Son los Tercetos para cosas graves,
 Y para las de amor, las Redondillas:
 Las figuras retòricas importan,
 Como repeticion, ò Anadiplosis,
 Y en el principio de los mismos Versos
 Aquellas Relaciones de la Anafora,
 Las Ironias, y Adubitaciones,
 Apostrofes tambien, y Exclamaciones.
 El

Quiero decir, se olvide, como en Sofoclès
 Se reprehende, no acordarse Edipo
 Del aver muerto por su mano à Layo.
 Rematense las Scenas con sentencia,
 Con donayre, con Versos elegantes,
 De suerte, que al entrarse el que recita;
 No dexa con disgusto al Auditorio.
 En el Acto primero ponga el caso,
 En el segundo enlace los successos,
 De suerte, que hasta el medio del tercero
 Apenas juzgue nadie en lo que para:
 Engañe siempre el gusto, y donde vea,
 Que se dexa entender alguna cosa,
 Dè muy lexos de aquello que promete.
 Acomode los Versos con prudencia
 A los sugetos de que và tratando:
 Las Decimas son buenas para quejas;
 El Soneto està bien en los que aguardan;
 Las Relaciones piden los Romances,
 Aunque en Octavas lucen por extremo:
 Son los Tercetos para cosas graves,
 Y para las de amor, las Redondillas:
 Las figuras retòricas importan,
 Como repeticion, ò Anadiplosis,
 Y en el principio de los mismos Versos
 Aquellas Relaciones de la Anafora,
 Las Ironias, y Adubitaciones,
 Apostrofes tambien, y Exclamaciones.

Assim, as preceptivas estilísticas de Lope de Vega para a poesia cênica em *corrales* e as figuras retóricas serviriam ao princípio figurativo maior da comédia enquanto espelho de costumes: provocar incerteza anfibolológica, o que equivale a enganar com a verdade²³⁶ e prender a atenção da audiência dos *corrales*, preceptiva da qual Miguel Sanchez Requejo (1560-1620) seria o grande modelo. A incerteza anfibolológica não se refere apenas ao duplo sentido que pode ter a linguagem dos personagens, mas ao adiamento da solução ou do apaziguamento final dos conflitos. Seu efeito é agudo, maravilhoso, porque deseja espantar.²³⁷ Veremos, no próximo capítulo, como a incerteza anfibolológica permanece no final de *El Animal de Ungria*. Essa comédia sombria parece

²³⁶FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.140-141

²³⁷HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.317-342, 2000.

ter sido montada a partir de uma potencial tragédia, mas a forma farsesca do enredo impede que sua justiça sangrenta se cumpra.

CAPÍTULO 3:

EL ANIMAL DE UNGRIA: UMA COMÉDIA CONSTRUÍDA SOBRE UMA TRAGÉDIA

No vocabulário letrado do Antigo Regime, as *rei familiaris* referem-se ao cuidado de si e à conservação da moral e dos bens domésticos,²³⁸ o que envolve descendência e controle sobre filhos. Assim, os pais planejam alianças familiares vantajosas por meio de casamentos arranjados. Seu modelo social é a casa aristocrática: a família extensa de base rural (pais, filhos, empregados, agregados, servos ou escravos). Com a desagregação do Império Romano no Ocidente, as unidades domésticas aristocráticas rurais (*villas*) do mundo latino se desconectaram de um senso jurídico extradoméstico de pertença, contratualidade e proteção, desenhando para si um sentido de territorialidade local. Isso definiu, em certa medida, a base sociológica, jurídica e comportamental do domínio feudal enquanto expressão de potentados locais.

Quando a historiografia atual aborda os temas relativos às *rei familiaris*, leva em consideração seu sentido na Antiguidade latina, na Idade Média (séculos V-XIV), e no Antigo Regime (séculos XV-XVIII). Na Idade Média, as *rei familiaris* desconectam-se da *res publica*, com o poder particular de grandes casas rurais se afastando de qualquer compromisso com um corpo territorial jurídico maior do que os domínios aristocráticos.²³⁹ No Antigo Regime, entretanto, a cultura letrada das elites recupera o sentido antigo das *rei familiaris* como parte da *oeconomia*, a ciência que aborda o bom governo doméstico. Tal sentido de escala social de governança perduraria nessa cultura letrada até a invenção do neologismo economia política, em meados do século XVIII. No Antigo Regime, as *rei familiaris* de grandes casas nobres são, necessariamente, questões de *res publica*; ser nobre numa monarquia hereditária, como a Espanha de Lope de Vega (1562-1635), é ser a expressão do poder público régio em nível local.

Os títulos e terras no Antigo Regime não são propriedades particulares dos nobres, mas bens imóveis que os vinculam como servidores do bem comum (*res publica*) encarnado por um poder soberano territorial monárquico.²⁴⁰ Portanto, a nobreza do Antigo Regime tem isenções fiscais sobre os bens imóveis cujos títulos a vinculam a responsabilidades públicas. Tal diferença de papel político é demarcada com etiquetas

²³⁸Cf.: FRIGO, Daniela. “Disciplina rei familiaris”: a Economia como modelo administrativo no *Ancien Régime*. *Penélope*, n.6, p.47-62, 1991.

²³⁹Cf.: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2 vols. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

²⁴⁰Cf.: VIANNA, Alexander Martins. *Antigo Regime no Brasil: Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco, 1643-1713*. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

sociais e leis suntuárias que regulam trajes, condutas, transportes e formas de residências. Elas distinguem a alta nobreza das famílias burguesas ricas, que pagam impostos sobre bens imóveis.²⁴¹ Sabendo disso, podemos evitar alguns anacronismos na forma de conceber o “público” e o “privado” como categorias analíticas das instituições sociais e jurídicas no período em questão.²⁴² Um anacronismo recorrente é afirmar que não há separação entre público e privado no Antigo Regime.²⁴³

O cargo régio, sagrado em si desde finais do século XV, exigiria do soberano moderno provas públicas de sua adequação ou aprovação divina. Isso se manifesta pela capacidade de gerar descendentes adultos legítimos, combater heresias, proteger seus súditos de ameaças externas e internas, gerar riquezas e bons negócios para os súditos com guerras, diplomacia e casamentos, além de manter uma educação política, cristã e guerreira para si e seus descendentes. Por este viés, os supostos dons de sangue não garantiriam em si eficácia ou adequação à dignidade régia.

Nos tratados teológico-políticos, nas práticas sociais e nos espelhos de príncipe, há um senso de *res publica* especificamente referido a formas estamentais-patrimoniais de conceber vínculos sociais e políticos.²⁴⁴ Uma pesquisa que ignore isso não poderá dimensionar o quanto é delicado transformar reis em assunto de comédia. Isso nos convidou a pensar sobre as convenções com que Lope de Vega operou para uma comédia como *El Animal de Ungria* ser elogiada pelos censores da *Novena Parte*.²⁴⁵ Neste capítulo, exploramos a ideia de que a peça *El Animal de Ungria* situa temas, enredos e personagens nobres preeminentes nas implicações e paradoxos da *res publica*, tema ausente no cânone de Terêncio de 1599,²⁴⁶ preso a assuntos de *rei familiaris*.²⁴⁷ Aqui Lope de Vega amplifica o modelo terenciano: tirar proveito deleitoso de situações

²⁴¹Norbert Elias explora esse tema a partir do caso da corte francesa no contexto de Luís XIV. Cf.: ELIAS, Norbert. **Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p.66-131

²⁴²Uma síntese da história da historiografia histórica europeia que revisou esse tema pode ser encontrada em: HENSHALL, Nicholas. El Absolutismo de la Edad Moderna, 1550-1700: Realidad política o propaganda? In: ASCH, Ronald, DUCHHARDT, Heinz (eds.). **El Absolutismo: Un Mito?** Barcelona: Idea Books, 2000. p.43-83

²⁴³Ver um caso exemplar desse tipo de leitura neste estudo sobre a expressão dramática do válido no teatro espanhol do século XVII: OLIVEIRA, Ricardo de. Valimento, privança e favoritismo: aspectos da teoria e cultura política do Antigo Regime. **Revista Brasileira de História**, v.25, n.50, p.217-238, 2005.

²⁴⁴VIANNA, Alexander Martins. **Antigo Regime no Brasil: Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco, 1643-1713**. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

²⁴⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617.

²⁴⁶CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz**. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599].

²⁴⁷Cf.: FRIGO, Daniela. Disciplina Rei Familiariae: a *Economia* como Modelo Administrativo de *Ancien Régime*. **Penélope**, n.6, p.47-62, 1991.

paradoxais geradas pelas escolhas, perícias e imperícias de personagens régios, em enredo que tem evidente correlação com assuntos que transcendem intrigas de *rei familiaris*, embora passem por elas, para abordar assuntos de *arcana imperii* (segredos de Estado).

A dramatização de tópicos típicos dos espelhos de príncipe²⁴⁸ na comédia implica uma tipificação específica de feminino que envolve situações paradoxais envolvendo protagonismo de mulheres em governanças. Acompanharemos a trajetória instrutiva criada para a rainha, tragicamente destronada, ao modo da função formativa dos espelhos de príncipe. Demonstraremos como em *El Animal de Ungria* o tema cômico da soberana oculta na chave de virago tem ligações com *topoi* eruditos da deusa Diana como meio de sacralização da realeza. Já sua antagonista, a rainha traidora, é uma virago-conselheira engenhosa ligada à Vênus, o antítipo de Diana. Abordaremos, em seguida, os paradoxos gerados pela tirania, inadequada a dignidades régias.

Tais vícios dão ao conflito um caráter trágico e impedem uma solução satisfatória por meio do gênero cômico: embora Lope insista no projeto de a peça ser uma comédia, a matéria, o enredo e a caracterização dos personagens apontariam para o regicídio para haver o equilíbrio final, mas Lope evita qualquer solução que vá nessa direção, amplificando os paradoxos inamovíveis que geram dúvida sobre a viabilidade do reinado de Primislao, talvez ficando aí a contundência do exemplo negativo – efeito espelho de príncipe – a ser evitado, contundência com temas régios mais característica das tragédias na cultura letrada do Antigo Regime. Tais paradoxos testam a coerência das normas, costumes e convenções do feminino, da sacralidade régia²⁴⁹ e da governança católica.

3.1. Um espelho de príncipe: rei tirânico e rainha sagrada

O espelho de príncipe²⁵⁰ é um gênero demonstrativo-deliberativo típico do humanismo renascentista e visa aconselhar o rei sobre assuntos de Estado e, portanto, do

²⁴⁸Um exemplo de comédia diferente do modelo lopesco, mas que trabalha com essa mesma função de espelho de príncipe é a peça *Cómo ha de ser el privado*, abordada em minha dissertação. Seu assunto principal é a arte do bom governo praticada pelo valido enquanto perfeito cortesão conselheiro que associa experiência, erudição e fidelidade à Coroa. Cf.: RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Figurações de Valimento em *Cómo ha de ser el Privado***. Seropédica: Dissertação de mestrado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015.

²⁴⁹Marc Bloch fez um extenso estudo sobre a realeza sagrada através dos ritos de cura em: BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²⁵⁰Utilizamos as seguintes obras: ERASMUS, Desiderius. **The Education of a Christian Prince**. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968; HERRERA, Antonio de. **Diez libros de la razon de Estado**. Madrid: Luys Sanchez, 1593; MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1973;

governo do bem comum (*res publica*). Seu fim é oferecer uma arte de governar visando à conservação do poder do príncipe em tempos de paz e guerra e, para tanto, os assuntos abordados são: guerra, defesa, conquista, receita, tributação, leis, tratados, justiça, alianças matrimoniais, ideais cristãos, relação do poder senhorial com os vassallos e vícios e virtudes do rei e seus magistrados.²⁵¹ A característica principal do gênero é o tratamento sobre as virtudes que seriam necessárias a um príncipe cristão, afastando-o da tirania, que desfiguraria a razão de Estado. A natureza didático-instrutiva dos espelhos de príncipe não é específica a seu gênero, podendo estar na fábula, na elegia, nos catecismos, etc.²⁵² O que o diferencia é a função, matéria e finalidade, mas não os estilos ou métrica, porque um espelho de príncipe pode mobilizar vários estilos e métricas, dialogais ou sentenciosos, prosa ou poesia.

Geralmente, as prosas de aconselhamento sobre matérias de Estado simulam papéis bem demarcados: quem aconselha está na idade da filosofia (ancião sábio, experiente, prudente e supostamente desprendido de interesse particular), que se coloca na posição de pedra de amolar do metal nobre que é um jovem príncipe. Para isso, os conselheiros (espera-se que sejam nobres ou clérigos nos espelhos de príncipe típicos) seguem o rito da modéstia sentenciosa ao se referir ao príncipe, podendo ser traduzida em metáforas de perspectiva como a dos montes e planície.²⁵³

Tal rito é seguido por Lope de Vega nas cartas ao patrono, embora ele não ensine com matérias altas como a dos espelhos de príncipe, mas defenda oferecer maior amparo com matérias humildes (aqui, ele tinha em mente o modelo terenciano de *rei familiaris*), sobre as quais figurariam um desinteresse contrário daqueles que escrevem apenas para abrir as portas da fama e das mercês.²⁵⁴

V.S. cõ la virtud del animo la grandeça de su Ilustrissima sangre, como las vitoriosas Palmas, que despues de averse levantado al cielo, buelvẽ a inclinar, las hojas a su trõco, como a dezir a su origen que mire su generoso aumento, de quien son tan contrarios los piramides, que teniendo por fundamento tan grandes vasas, mientras mas crecen, mas se van disminuyendo, De algunos altos marmoles se quexan las letras, que no hallan amparo en sus piramidales

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997; DELLA CASA, Giovanni. **Galateo ou dos costumes**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁵¹HERRERA, Antonio de. **Diez libros de la razon de Estado**. Madrid: Luys Sanchez, 1593.

²⁵²Um bom estudo sobre os dispositivos didáticos em gêneros clássicos encontra-se nesta edição de *Arte de Amar* de Ovídio: TREVIZAM, Matheus. Introdução. In: OVÍDIO. **Arte de Amar**. São Paulo: Mercado das Letras, 2016. p.28-56

²⁵³Cf.: MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p.9-10

²⁵⁴CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion**. Madrid: Alonso Perez, 1621. [p.564-566]

cuerpos, como en figura que no puede cubrir, pues se resuelve en un punto: pero quien es gloriosa Palma a la sombra de tan Ilustres ramas les dará vida.²⁵⁵

Contudo, considerando a forma como abundam alegorias latinas e gregas, míticas ou históricas, nas elevadas autoexpressões de alguns personagens das comédias de Lope, dificilmente poderíamos dizer que suas “matérias humildes” para comédias não sejam elevadas.

Nos espelhos de príncipe, o tirano é caracterizado como aquele que governa de acordo com seus próprios interesses, paixões ou caprichos pessoais, em detrimento do bem-estar público. Ele seria o oposto do modelo ideal de príncipe cristão, cuja arte de governar pressuporia a aliança entre as virtudes cardeais (prudência, justiça, fortaleza, moderação) e infundidas (fé, esperança, caridade) na teologia política católica. Para a formação de tais virtudes, o príncipe precisaria de um professor adequado, com idade o suficiente para ter tido uma longa experiência prática, já que a função régia não é garantida pela linhagem estamental, que seria apenas um meio de legitimação, mas pela educação do príncipe, caso contrário não seria necessário instruir um príncipe. Assim, sugere-se ao príncipe leituras adequadas à sua idade: quando pequeno, fábulas, como aquelas de Esopo; mais crescido, as *Sagradas Escrituras* e autores como Plutarco, Sêneca, Aristóteles, Cícero, Platão, considerados predecessores do gênero, em cujos trabalhos já encontramos a ideia de autocontrole das paixões para o bom governo de si e da *res publica*.

É comum ao gênero sugerir que o futuro governante tenha cuidado ou controle de si (não governar para suas próprias paixões e caprichos, como um tirano), o que se estende ao cuidado na gestão de casamentos e na seleção de quem o cerca como conselheiros. Ou seja, os espelhos de príncipe sugerem como os olhos e ouvidos do poder soberano se configuram politicamente enquanto instituição pública tutelar. Se falha nesse aspecto, o governante perde a eficácia e a legitimidade de sua função, dando prova pública de inadequação²⁵⁶ ao cargo. Mesmo que tenha de fazer escolhas pragmáticas condenáveis do ponto de vista da moral particular,²⁵⁷ ele não pode se afastar da finalidade pública de

²⁵⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619. [p.5]

²⁵⁶Cf.: VIANNA, Alexander Martins. A desfiguração do corpo político em *Ricardo III*. **História em Reflexão**, v.6, n.3, p.1-29, 2009.

²⁵⁷MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1973; JASMIN, Marcelo. Política e Historiografia no Renascimento Italiano: O caso Maquiavel. In: CAVALCANTE, Berenice (org.). **Modernas Tradições: Percursos da cultural ocidental, séculos XV-XVII**. Rio de Janeiro: Access, 2002. p.177-202; VIANNA, Alexander Martins. Temas sobre Renascimento: Arte, Política e Teologia. **Dimensões**, v.34, p.321-326, 2015.

suas deliberações: a proteção e progresso dos bens e famílias de seus súditos que garantem a segurança do território com armas, homens e tributos.

O cuidado régio de si e da sua casa-corte, ou seja, o modelo de gestão do poder político a partir do modelo aristocrático de gestão da esfera doméstica (*rei familiaris*), sob a égide da autoridade régia paterna é, portanto, uma prática *oeconomica* periódica voltada às necessidades públicas da monarquia. Seriam assuntos recorrentes numa corte monárquica no Antigo Regime a educação dos príncipes e princesas com foco civilizatório no equilíbrio das paixões e no desenvolvimento de capacidades herdadas ou aprendidas; a gestão diplomática de alianças dinásticas; o controle sobre os casamentos entre casas nobres no reino, particularmente famílias ducais e condaís; as escolhas de conselheiros e aliados; o controle e a gestão material-fazendária sobre os servidores da corte; etc. Enfim, ser nobre, numa monarquia hereditária do Antigo Regime, não é um assunto particular.

No caso de *El Animal de Ungria*, seus temas, enredos e personagens estão inseridos em assuntos de *res publica* clássicos dos espelhos de príncipe, como a escolha do conselheiro. É com tintas fortes que Lope de Vega resolve encenar a rainha Teodosia através da hipérbole do animal, uma rainha-animal, com a licença fabulesca do gênero cômico. O animal poderia sugerir a monstruosidade de uma tirana, mas é a rainha sagrada, procedendo-se uma inversão em relação à verdadeira monstruosidade do rei tirânico. Na primeira parte da comédia, a rainha conta sua história para o fidalgo humilde, ainda mancebo, Lauro (de luz, caçador, louro, laurel, Apolo), depois de assustá-lo com sua vestimenta de peles de animal.

Ela se casa muito jovem com o rei Primislao, da Hungria, também jovem, e se sente solitária longe de sua terra, o reino da Inglaterra. Não é de se estranhar que isso aconteça com uma rainha ao ser mandada para um reino distante e falante de outra língua, algo que já aparecia como alerta no espelho de príncipe de Erasmo.²⁵⁸ Por isso, Teodosia pede ao rei, com a licença de seu pai, o rei da Inglaterra, para trazer sua irmã mais nova Faustina (versão feminina de Fausto) para lhe fazer companhia. Os dois reis fizeram a sua vontade. Frente à alegria de Teodosia com a chegada da irmã, era evidente a tristeza de Faustina, que passou a invejá-la, até ficar doente.

Faustina acusa Teodosia de tramar a morte de Primislao, querendo dar sua cabeça aos ingleses, por ainda amar o rei da Escócia, com quem teria trocado cartas.

²⁵⁸ERASMUS, Desiderius. *The Education of a Christian Prince*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968. p.243

Faustina simula uma tentativa de regicídio e um adultério para sua irmã, ou seja, difama sua castidade e cria a perspectiva de um crime de lesa-majestade centrado nos temas das traições política e conjugal. A solução encontrada por Primislao foi o regicídio: abandona Teodosia na selva para ser comida pelas bestas.

Finalmente cierto dia
le dixo, que en mi primera
edad amè al Rey de Escocia,
y que estava descontenta
De tenerle por marido,
para lo qual por mil letras
le persuadia viniesse
con dos personas secretas,
Donde para que me hablasse
le daria entrada, y puerta
de noche por un jardin,
y que si con gente Inglesa,
Y suya venir quisiesse,
le daria la cabeça
de Primislao mi marido,
como de Scila se quenta.
Creyolo el Rey, que era facil,
y porque vio contrahechas
algunas cartas, ô a caso
porque ya adorava en ella,
Avisando a dos criados
de confiança, a estas sierras
me truxeron para echarme
a las mas ferozes bestias.²⁵⁹

Nesse enredo, desdobra-se as seguintes tópicas dos espelhos de príncipe: escolha de alianças dinásticas e de conselheiro, autocontrole e experiência para o governo, e a pena capital do regicídio no caso de traidores da monarquia. O sacramento matrimonial não foi suficiente para aplacar a solidão de Teodosia, jovem e inexperiente, e sua irmã mais jovem traiçoeiramente a coloca num suposto enredo de Cila²⁶⁰ de alta traição. Por outro lado, o rei da Inglaterra deixou que Faustina fosse para a Hungria sem se preocupar em casá-la. Primislao também fez a vontade de Teodosia, sem pensar que a presença de duas princesas em sua corte poderia desequilibrar a balança de tensões de seu campo de domínio.²⁶¹ Os dois reis abriram caminho para disputas intradinásticas.

²⁵⁹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.269]

²⁶⁰A situação descrita parece baseada na história da filha do rei de Mégara, que ajudara o rei Minos, por quem se apaixonara, a invadir o reino de seu pai. Cila corta uma mecha de cabelo do pai, o que tiraria o seu poder perante o rei Minos. É uma fábula da tradição erudita de Virgílio, mas também uma tópica exemplar que logrou grande recorrência erudita para além de gêneros heroicos. É, por exemplo, mobilizada por Ovídio, sem a menor elevação virgiliana, em suas irônicas elegias *Amores* e *Arte de Amar*. Cf.: OVÍDIO. *Amores e Arte de Amar*. São Paulo: Peguin/Companhia das Letras, 2011.

²⁶¹ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Primislao manifesta um vício grave para os espelhos de príncipe: deixou-se manipular por conselho de uma mulher devido a sentimentos pessoais, e uma mulher mais jovem que a própria rainha, não sendo capaz de julgar as supostas intenções regicidas de Teodosia por outra perspectiva, valendo-se apenas de um único canal de aconselhamento, paradoxal em si, como o *topos* de Cila mobilizado pelo relato de Teodosia revela: segundo o enredo inventado por Faustina para Teodosia, esta pretendia atacar o marido (pelo efeito do sacramento do casamento régio, são agora um único corpo místico) para favorecer um agente externo ao seu reino (o rei escocês), mas, ao fazer tal difamação, Faustina também trai o próprio sangue e origem (Teodosia, inglesa) por um agente externo (Primislao, húngaro), ou seja, a verdadeira Cila é Faustina, porém, com mais logro. Cila vai ser abandonada pelo rei Minos, perdendo pai e reino, enquanto Faustina vai conseguir desfrutar da condição de rainha com um rei estrangeiro por vários anos, Primislao, que não agiu com discernimento para selecionar conselhos e filtrar difamações que seriam comuns no ambiente de disputa de corte, o que o torna completamente despreparado para prevenir a desfiguração do corpo místico do Estado.

Teodosia, ao assumir posição perigosamente contemplativa na corte,²⁶² não mediu o risco de Faustina na usurpação do seu trono. Tal como seu marido, coloca seus gostos e pendores pessoais acima da posição que ocupa, criando condições para ser traída. Ela confia demais na irmã sem temperar seu risco e sem perceber que estava sendo enganada. Teodosia foi atingida pela inveja de Faustina porque era muito jovem e inábil para cumprir devidamente os encargos de sua posição estamental. Faustina age como adúladora, aproveitando-se das fragilidades da irmã para dar o golpe. A queda de Teodosia ocorre porque a posição de rainha não estava garantida de antemão pela mera hierarquia estamental. A posição de nascimento poderia ser perdida, pois a nobreza não nasceria discreta, precisava ser preparada. Daí a importância dos espelhos de príncipe na educação da pessoa régia.

Encontramos aqui um sentido para discreto²⁶³ associado ao mérito adquirido, não ao mérito de nascimento, outra tópica dos espelhos de príncipe modernos: linhagem

²⁶²*El Animal de Ungria* tem enredo análogo ao de *A Tempestade*, de Shakespeare. As duas peças estão estruturadas sobre o “discurso de traição”. Tal como o personagem Próspero, a rainha dá margem para ser traída na medida em que se aliena do conhecimento prático dos assuntos da sua corte. A vingança, que leva à recuperação do poder político, não evolui para o tipo de vingança que resulta em tragédia. Cf.: BREIGHT, Curt. *Treason doth never prosper: The Tempest and the Discourse of Treason*. *Shakespeare Quarterly*, v.41, p.1-28, 1990.

²⁶³HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (orgs). *Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaio*. São Paulo: Edusp, 2019. p.97-122

sanguínea não garante continuidade da dinastia se quem encarna o cargo dessacraliza-o ou deslegitima-o por ações consideradas odiosas por seus súditos. Os manuais de espelhos de príncipe se preocupam justamente com o preparo do príncipe para que, cultivando a virtude, pudesse conter os reveses da fortuna, próprios ao “mundo como teatro”, i.e., ao caráter transitório dos papéis sociais.²⁶⁴ Se o governante é virtuoso e faz bom uso da experiência, lidará melhor com os incidentes da fortuna. Se for inexperiente, como Teodosia e Primislao, não conseguirá equilibrar fortuna e livre-arbítrio para manter a posição atribuída pela linhagem e casamento.

Teodosia, a falsa traidora, é abandonada nos montes para ser morta por animais selvagens. Uma solução cênica que poderia nos remeter a temas similares tirados das fábulas clássicas gregas e latinas, envolvendo reis, heróis ou divindades. Contudo, gostaria de destacar o fato de esta solução criar um atenuante dramático importante para a época de Lope: evita-se que se encene abertamente um regicídio ou uma cena de deposição, ao mesmo tempo que se possibilita ao enredo estruturar o suspense em torno do lopesco giro da fortuna para Teodosia.

Primislao, rei imprudente, acredita na versão criada por Faustina e ordena a morte da sua rainha sem um julgamento justo ou público, sendo manipulado por rumores e cartas falsas, e resolvendo tudo à margem da justiça pública. É a sua falta de senso de justiça e a sua precipitação de julgamento que o torna, perante as artimanhas de Faustina, um tolo manipulável, um mau exemplo de estadista, um exemplo extremado do que não se deve seguir. Os seus súditos rústicos percebem, antes do rei, que a nova rainha é uma tirana, e estranham a rapidez como a rainha anterior foi substituída pela sua irmã.

A suposta morte de Teodosia é um assunto publicamente enevoadado, tanto quanto a origem da fera da montanha que ataca as ovelhas dos camponeses e pastores. Para os rústicos, a existência da fera, um portento, sinaliza para alguma inadequação régia: o rei Primislao casa-se muito rapidamente com sua irmã perante a lei, a cunhada Faustina, o que poderia ser lido como incesto. É isso que os súditos rústicos veem de seu rei, já que não sabem que o desaparecimento da rainha Teodosia tem relação com acusação de traição, mas sabem que uma portentosa fera que ataca os víveres dos súditos de um rei supostamente sagrado e que sai incólume de qualquer tentativa de detê-la é um testemunho eloquente de inadequação de Primislao ao cargo, ou seja, talvez não seja um

²⁶⁴MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp, 1997. p.255

rei desejado pela providência divina e, portanto, há algo de podre na corte que precisa ser corrigido.

Em outras palavras, a fera da montanha é o esvaziamento público da sacralidade de Primislao enquanto indivíduo que encarna a dignidade régia. Para piorar, o público da peça já sabe, mas não os súditos de Primislao: até o final da peça, o que há politicamente na sociedade ficcional são duas rainhas vivas e, portanto, um rei bígamo no centro de uma monarquia católica numa terra exótica para deleite de *corrales*, a Hungria.

A exemplo da paixão de Hércules pela rainha Ônfale, Primislao foi comandado por Vênus, a paixão autodestrutiva (i.e., funesta volúpia), oposta ao amor conjugal sob o domínio do patriarca.²⁶⁵ Como já estava apaixonado, foi fácil querer tirar Teodosia de seu caminho. O rei é conduzido por uma virago interesseira como principal conselheira, cujo caráter é oposto ao que se esperaria de uma pessoa que ocupa o cargo de conselheiro. Para servir ao rei e inspirar sua confiança, era necessário cultivar a virtude do desinteressado servidor régio que, como espelho do rei, deveria colocar os negócios do Estado acima dos interesses pessoais. É a tópica sacrificial do servidor ou conselheiro régio desinteressado,²⁶⁶ da qual Faustina é um perfeito antítipo dramático.

No entanto, Teodosia não é morta pelas feras: estas a consolaram, alimentaram-na e a ensinaram a viver na caverna, como caçadora. Essa licença dada à fábula traz a amenidade da comédia para um enredo palatino potencialmente trágico. O mundo natural que protege a criança ou jovem excepcional abunda na literatura clássica, mas mobilizar este tipo de tópica de excepcionalidade é característico de a forma erudita antiga investir sacralidade no herói ou heroína, criando a expectativa do giro da fortuna nas emblemáticas cenas de justiça e reconhecimento, as quais ratificam a sacralização de protagonistas virtuosos em suas jornadas apolíneas de “conhece-te a ti mesma”, como é o caso de Teodosia, cujo revés da traição parental colateral – tal como no caso do Próspero de Shakespeare – provoca uma jornada de amadurecimento e conhecimento longe da corte, num mundo rústico não idílico, jornada voltada à prática e centrada na experiência como base do conhecimento sólido para a ação no mundo. Todos esses dispositivos de enredo e caracterização de personagens são mobilizados por Lope em *El Animal de*

²⁶⁵Cf.: VIANNA, Alexander Martins. **Estado e Individuação no Antigo Regime: por uma leitura não-romântica de ‘Shakespeare’**. Rio de Janeiro: Tese de doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. p.209-211

²⁶⁶Sobre essa tópica, figurada pelo Marquês de Valisero, ver: RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Figurações de Valimento em *Cómo ha de ser el Privado***. Seropédica: Dissertação de mestrado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015.

Ungria, e só são possíveis se o pacto ficcional dramático não se preocupa com as unidades de tempo e espaço.

A caverna é um dos emblemas anacoretas de sacralidade, tanto mais por estar no alto de uma montanha, esfera selvagem de Diana. Após alguns meses, Teodosia aprendeu o curtimento dos couros de animais sob o sol (alusão a Apolo) e fez vestidos para descer a montanha e buscar mantimentos nas aldeias. É na *silva* (floresta silvestre) que ela vai se preparar para reassumir o cargo de rainha. Faltava-lhe a força do conhecimento prático de que Lope de Vega tanto se gaba no *Arte Nuevo*.²⁶⁷ A união entre o conhecimento prático e teórico forma a tópica sobre o modelo de príncipe prudente. A volta da antiga rainha mais sábia precisa ser preparada com plausibilidade dramática. Vejamos como Lope faz isso.

Lauro encontra Teodosia perto de um riacho, quando foi caçar nos montes com um venábulo. Vestida de peles, ela é confundida com o “monstro espantoso”²⁶⁸ que amedrontou toda a aldeia por anos. Pela forma de mascarada, Teodosia poderia oferecer bastante deleite cômico à sua recepção cênica nos *corrales*. Ela poderia ser confundida com a deusa-ursa, numa retomada do emblema greco-romano de coragem e ameaça. É a concretização de uma *Ártemis ursa*,²⁶⁹ cujo habitat é a caverna. Devido ao tamanho de seu corpo, ela é caracterizada como “Gigante”.²⁷⁰ Teodosia encarna o epíteto de Hécate, “a que transporta a luz”,²⁷¹ por caçar cervos com tochas nas mãos. Ela é a “*santa, honesta, y adorada de Ungria*”,²⁷² a pureza dos montes nevados, “santa” e “pura” como *Ártemis*.²⁷³ Toda a topografia da peça nos leva ao lugar mítico de Diana como emblema de sacralidade, relacionando o tema da soberana oculta à mítica figura greco-romana de *Ártemis-Diana*. Teodosia não deixou herdeiros, é virgem, ou seja, não transitou, como Faustina, para a esfera de Afrodite-Vênus:

²⁶⁷FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio*, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.129-143

²⁶⁸MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.267]

²⁶⁹Desde a Idade Média, o escudo de armas oficial de Madri é simbolizado por uma ursa, associada na heráldica à fertilidade. Calisto, companheira de *Ártemis*, teria sido transformada em ursa por Hera depois de ser fecundada por Zeus. Desde a Antiguidade Clássica, uma das etimologias imaginárias de *Ártemis* remetia o nome da deusa à figura da ursa, emblema de coragem, força, resistência, ameaça, teimosia e intrepidez.

²⁷⁰MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.275]; [p.279]

²⁷¹BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. p.69

²⁷²MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.276]

²⁷³OTTO, Walter Friedrich. **Os deuses da Grécia**. São Paulo: Odysseus, 2005. p.54

Teo. Yo soy la Reyna Teodosia,
muger, que nunca lo fuera,
de Primislao Rey de Ungria.
Lau. Señora, tu eres la Reyna?²⁷⁴

Quando Teodosia aparta os cabelos, Lauro encontra a beleza da grande variedade da natureza, a mesma beleza que Lope encontra nos gêneros mistos, segundo *Arte Nuevo*.²⁷⁵ Lauro pensa tratar-se de Filira, deusa da beleza, do curso das águas, que deu à luz a Quíron, e depois foi transformada na árvore tília; ou a Esfinge de Tebas, leoa (animal associado a Ártemis) alada com cabeça humana. As metáforas aludem à capacidade de transformação e ao hibridismo humano e animal, conectando-se ao centauro.²⁷⁶ Os centauros seriam o emblema da rusticidade, da fronteira com o selvagem, que associa civilidade, erudição, força e saber prático, superando a pura animalidade na figura de Quíron. Este é emblema erudito de bom professor para príncipes e semideuses, expondo o desafio da equalização entre erudição e prática, a tópica anteriormente mencionada como parte da jornada de Teodosia.

Lau. São Dios! *Teo.* De ã te admiras?
Lau. De ver tu rara belleza.
Es possible que ha criado
la varia naturaleza,
en este monte nevado,
tal rostro en tanta fiereza?
Tu, de quien los labradores
huyeron por tantos años,
mas que para dar temores
eras para hazerte engaños,
y para dezirte amores.
Dame de ti misma nuevas,
si es bien que este amor me devas,
que en lo exterior que se mira,
o eres la hermosa Filira,
o aquella Sphinge de Thebas.
Es possible que has robado
tanto pan, tanto ganado?
Teo. Mi sustento procurè.
Lau. Temor de villanos fue.
Teo. Solo temor me ha guardado.²⁷⁷

²⁷⁴MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.268]

²⁷⁵FERNANDEZ, Domingos. *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio*, dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605. p.135

²⁷⁶Maquiavel também o metaforiza no mesmo sentido. Cf.: MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p.79

²⁷⁷MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.268]

O temor público sobre a fera – um mito e farsa ao mesmo tempo – protegeu-a e conservou-a virgem, senhora de si nas montanhas, rainha roubada que rouba, rainha enganada que engana, a propaganda viva contra a sacralidade do rei Primislao. A traição de Faustina e a concupiscência régia contaminaram a sua jornada. A sua virtude não é pura ou absoluta. Se fizesse profissão perfeita de virtude, não teria sobrevivido: “*Meu sustento procurei/.../Somente o medo me protegeu*”. Diríamos entre colchetes imaginários: melhor ser temida do que amada, mas se cuide para não ser odiada. Há um visgo plutarquino de *O Príncipe* de Maquiavel nisso, mas também de ironia de Ovídio sobre metamorfoses. A providência que a acolhe na mata não a mata, pelo contrário: ensina e cuida, mas não a esvazia de paradoxo.

A experiência pressupõe o emprego das naturezas humana e animal para dar estabilidade ao governo. Lauro usa outras alegorias eruditas de metamorfoses para figurar a condição monstra de Teodosia: Harpia, que roubava a comida de Fineu, rei da Trácia e, unida ao deus-vento Zéfiro, havia concebido cavalos; e Sereia, que atraía os homens com o seu canto para matá-los. Harpia, Sereia e Esfinge são figuras femininas devoradoras²⁷⁸ da alma.²⁷⁹ São criaturas do ar ou da água, aladas ou peixes, que ameaçam a figura masculina, podendo competir até com Hércules:

Lau. Quando con alas te viera,
pensara que eras Harpia:
cielo en rostro, en cuerpo fiera,
y en las armas, y osadia,
con Hercules compitiera.
Y si te viera en la mar
pensara que eras Sirena,
para cantar, y encantar.²⁸⁰

Nunca conseguiram prender Teodosia dos “*ligeros pies*”²⁸¹ (um epíteto artemístico de Atalanta²⁸²), protegida pela providência divina, pela prudência e, agora, pelo apoio de Lauro. Ela incorpora a tópica do “rei oculto”, quando é fera e, mais adiante,

²⁷⁸BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. I. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. p.309

²⁷⁹BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. III. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. p.258

²⁸⁰MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.268]

²⁸¹Idem, *ibidem*, op. cit. [p.267]

²⁸²Atalanta foi abandonada no monte Partênio logo após o nascimento, tendo sido alimentada por uma urso e depois recolhida e criada por caçadores. Tornou-se também caçadora, protegida por Ártemis, recebendo a profecia de que o casamento seria a sua ruína. Por isso, Atalanta inventou um jogo mortal para evitar pretendentes: apostar corrida com eles e, caso perdessem, seriam mortos por ela com sua lança. Esta personagem fabulosamente artemística foi também vencida, no seu próprio jogo, por artimanhas de Afrodite e teve de se casar com Hipomene. O casamento foi sua ruína, conforme previsto na profecia. Como podemos perceber, a topografia, os enredos e *topoi* do mito de Atalanta correspondem àqueles alegorizados para Teodosia (Ártemis) e Faustina (Afrodite) em *El Animal de Ungria*.

camponês. Toda a peça é montada sobre o disfarce de uma rainha supostamente ausente.²⁸³ O tema do rei oculto tem um potencial cômico em si, é uma estratégia para o rei ou a rainha poder ouvir o que os súditos falam sobre eles para poder discernir com justiça as matérias do Estado, praticando o ideal da onisciência régia. A tópica pode ser vista em comédia como uma hipérbole da dissimulação honesta,²⁸⁴ uma habilidade de encobrir a verdade para ter discernimento sobre matérias de Estado.

Na comédia, é sob máscaras que Teodosia tem condições de conhecer as múltiplas faces de seus súditos, incorporando o dom de camuflagem de Diana. Como seu irmão Apolo-Febo, “o que fere de longe”,²⁸⁵ Diana é símbolo da distância, através da qual adquire melhor a experiência. Ambos são arqueiros. Teodosia prefere se manter distante quando Lauro a convida a viver em sua casa. Seria, na prática, uma forma de casamento que cessaria a força de seu mito artemístico sobre si mesma, como aconteceu com Atalanta, além de impedir a sua vingança: se o mito da fera cessasse, haveria conforto político para Primislao e Faustina, o que não parece ser o desejo de Teodosia – ou seja, o traiçoeiro jogo afrodisíaco-faustino de corte a teria vencido. Teodosia só pede a Lauro que prometa não contar a ninguém sobre ela,²⁸⁶ ou seja, pede para Lauro conservar o seu mito.

É pura camuflagem artemística Teodosia fugir da galanteria de Lauro dizendo que já estava acostumada com a vida rústica, águas salobras e alimentação silvestre. Ela quer vingança. O disfarce de fera ajuda nesse propósito. Através de um camponês, por exemplo, Teodosia sabe que, logo após a sua suposta morte, o rei se casou com a sua irmã Faustina. Não houve luto. E Faustina ainda não havia dado herdeiros ao rei, tendo parido duas ou três vezes, mas os filhos morriam em até um ano.

A fera e a falta de herdeiros pareciam ser frutos da vontade divina de castigá-los, como se houvesse uma espécie de maldição sobre o novo casal régio cuja sacralidade era providencialmente contestada. Faustina estava grávida de novo e, entre lágrimas, Teodosia, vingativa como Diana, esperava que ela perdesse o filho novamente.²⁸⁷ Mas o

²⁸³É o mesmo que acontece, por exemplo, com o duque Vicentio da peça shakespeariana *Medida por Medida*, o qual se traveste de frei e vai pôr à prova o seu substituto, Angelo, estereótipo cênico de puritano hipócrita.

²⁸⁴ACCETTO, Torquato. **Da dissimulação honesta**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²⁸⁵OTTO, Walter Friedrich. **Os deuses da Grécia**. São Paulo: Odysseus, 2005. p.70

²⁸⁶MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.270]

²⁸⁷Idem, ibidem, op. cit. [p.269]

fato de ser uma filha, joga a sobrinha de Teodosia para a esfera de Ártemis, tal como a tia. Segue o desenlace desta parte do enredo...

O rei foi ao monte caçar na companhia de Faustina grávida e sua corte. Eles estão no prado, lugar de plantas herbáceas, como a rosa púrpura, votiva a Afrodite. A cena dá espaço para um diálogo elegíaco amoroso entre eles,²⁸⁸ o qual é centralizado na página em coluna única, o que justamente confere destaque material (tipográfico), na *Novena Parte*, para um diálogo elegíaco virgiliano com tema amoroso elevado, no qual podemos perceber a alegoria a Afrodite-Vênus, “*a estrella mar*”, associada à figura de Faustina grávida. Enquanto o rei alude às fontes como espelhos para a beleza de Faustina, um caçador (*montero*), pouco antes, aludira tais fontes como causa da perdição de Narciso, revelando outra camada sob o idílio amoroso virgiliano dos mortíferos Primislao e Faustina.

Mon. A qui con dulce, y agradable acento,
bastante a deshazer todos los daños
del cansancio, y calor, refresca el viento
Una fuente, que hiziera mil engaños
a la hermosura loca de Narciso,
y guarnecenla enebros, y castaños.
Fau. Es todo aqueste prado un parayso,
donde parece que naturaleza
mostrar su mano artificiosa quiso.
Rey. Antes que de la sierra la aspereza
subas, mi bien, en esta verde falda
descansa, y honre el prado tu belleza.
Mira como le sirve de guirnalda
nieve escarchada, como plata pura,
y se baña los pies en esmeralda.
Mira por essa parte la espesura
de mil sombrosas hayas, y estas fuentes;
que espejos quieren ser de tu hermosura.
Y como, tantas aves diferentes
repiten en unisona armonia
del dulce amor los tiernos accidentes.
Y que embidiosos de su melodia
cantan las aguas, y responde el valle
con los ecos que aprende todo el dia.
Mira esta verde, y deleytosa calle
de alamos negros, y este prado mira,
donde apenas ay flor que no se halle.
Aqui divino olor el lirio espira,
el jacinto oriental, y la açucena

²⁸⁸A localização dos tipos de versos dramáticos da peça, assim como a relação de personagens míticos, árvores e plantas podem ser encontradas em: FOLLET MICHELL, Christopher John. **Lope de Vega, *El animal de Hungría*. Estudio crítico y traducción al inglés**. Ciudad de México: Tese de mestrado da Universidade Nacional Autónoma do México, 2006. Com exceção de Apolo-Felipe, o autor não figura os personagens míticos com os personagens da comédia. A relação entre Felipe e Lauro com Apolo, assim como, Rosaura e Teodosia com Diana, é estabelecida de forma mais contundente em sua tese de doutorado: FOLLET MICHELL, Christopher John. **Estudio comparado de *El animal de Hungría* de Lope de Vega y *The Winter's Tale* de Shakespeare: sus raíces y su contextualización genérica**. Ciudad de México: Tese de doutorado da Universidade Nacional Autónoma do México, 2013.

con granos de oro, que la vista admira:
 La estrella mar, y la violeta amena,
 con el jazmín, y la purpurea rosa
 teñida en sangre de su misma vena.
 Descansa pues aquí, querida esposa,
 porque subas mejor la inculta sierra
 en cayendo la siesta calurosa.²⁸⁹

A fonte de Téspias, onde Narciso foi espelhado, era tão pura quanto as flores que Hipólito ofertou a Ártemis.²⁹⁰ Teodosia e Faustina aparecem como antítipos expressos através das duas deusas da fertilidade. Enquanto os cultos de Afrodite-Vênus estão associados a jovens que iniciaram suas práticas sexuais, os de Ártemis-Diana estão ligados ao processo de iniciação de efebos virgens devotados à deusa. Ártemis é conhecida por roubar a vida de mulheres no momento do parto ou dedicar seu zelo à criança em crescimento, de onde surge o cognome “nutriz de crianças”.²⁹¹ A jovem Teodosia não consegue fazer a transição completa para a vida adulta: é virgem, não gera. Faustina não perde a criança como Teodosia desejava, mas Teodosia consegue raptá-la e cria sua sobrinha, que se chama Rosaura, nome que a remete à mãe biológica (a rosa púrpura) e ao irmão gêmeo de Ártemis, rosa ourada, rosa de Apolo, rosa que brilha, rosa do sol nascente.

Rosaura é um meio-termo entre as esferas de Afrodite e Ártemis, o que abre margens cômicas especiais na peça, porque ela é cenicamente caracterizada como rústica engenhosa, ou boba engenhosa: personagem que, desacostumada a códigos de costumes localizados na corte, justamente revelam a sua artificial convencionalidade ao fazerem, involuntariamente, perguntas desprogramadoras de hábitos e costumes, ou comentários reveladores das convenções das formas de poder, das instituições, dos valores e das categorias de avaliação e percepção de mundo, pessoa, poder e instituições.

Teodosia rapta Rosaura na mesma ocasião em que era caçada pelo rei, a pedido dos lavradores. Quando todos vão descansar no bosque, que é mais fresco (o lugar da urso), em vez do prado, o rei acaba sendo despertado por um javali, animal de Ártemis. Ele e sua corte vão caçá-lo e deixam Faustina sozinha, com dores da gravidez. Já se anuncia com o mundo vegetal e animal a presença da deusa, o que nos leva à história de Teodosia.

²⁸⁹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.273-274]

²⁹⁰BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. p.180

²⁹¹OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia*. São Paulo: Odisseus, 2005. p78

O javali é uma metáfora de selvageria do rei tirano pela tentativa de regicídio e sua conduta de deixar a esposa grávida sozinha, dois exemplos de como o rei foi afetado por seus prazeres particulares nos dois casamentos, sendo imprudente em suas escolhas. É o momento da entrada de Teodosia, que se informa pelo lavrador Llorente que a corte está presente no monte para matá-la. Os camponeses, que queriam matá-la, são os que acabam prevenindo-a, ainda mais porque perceberam que a verdadeira fera é Faustina. Llorente se afeiçoa à sua beleza, pedindo para poder lhe entregar pão e vinho, e acusa Faustina de ser Actéon:²⁹² ela atentou contra a pureza de Diana.²⁹³ Todos os lavradores se mostram cientes de que Faustina foi a causa da desgraça de Teodosia e manifestam-se pela legítima sucessão dos reinos e estados, a tónica do senhorio natural.²⁹⁴

Vete en buen hora, y no cuentes
a ninguno que me has visto.
Llo. Lo solamente a las gentes,
mas verà que me resisto
a estos olmos, y a estas fuentes.
Dios le libre de traydores.
Teo. Aun la sangre no es leal.
Llor. Campos, aguas, plantas, flores,
el que llamays animal,
merece ser Dios de amores.²⁹⁵

El Animal de Ungria traz uma crítica às disputas de sucessão dinástica marcadas por traição entre parentes da mesma linhagem de sangue. Exemplos históricos e modelos clássicos são mobilizados a fim de se adaptarem à experiência política contemporânea, ao modo da concepção ciceroniana da *Historia Magistra Vitae*,²⁹⁶ a qual fundamenta os espelhos de príncipe quando estes mobilizam *exempla* para provocar convencimento sobre alguma postulação. A perda de discernimento do rei Primislao entre a falsa e a verdadeira traidora provoca, por exemplo, uma troca de rainhas que tem impacto na segurança pública de seus súditos: o surgimento da fera e a incerteza sobre a descendência régia, o que poderia criar incertezas sobre a soberania e a segurança futura do reino.

²⁹²Conta a narrativa ovidiana que Ártemis foi surpreendida por Actéon quando estava se banhando, nua, numa nascente. Irritada, ela o transforma em veado e ele é devorado pelos próprios cães.

²⁹³MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.275-276]

²⁹⁴Cf.: HERRERA, Antonio de. *Diez libros de la razon de Estado*. Madrid: Luys Sanchez, 1593. f.1-2

²⁹⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [277]

²⁹⁶KOSELLECK, Reinhart. História Magistra Vitae: Sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento. In: _____. *Futuro Passado*. São Paulo: Contraponto, 2006. p.42-60.

Os paradoxos vão sendo gerados pelos comportamentos viciosos dos personagens, que não apresentam bons exemplos de governo de si e da casa ou reino. Primislao não cumpre o papel de pai/protetor de seus súditos, nem mesmo da própria filha. Ele percebe o erro de ter deixado Faustina sozinha apenas após ter perdido sua filha para a fera. Faustina revela que a fera é mulher, como se isso facilitasse sua captura. O rei ordena aos caçadores que persigam a raptora.²⁹⁷ Se em um momento ele preferiu caçar um javali, agora ele precisa priorizar a caça à fera. O javali – um animal emblemático que Ártemis mobiliza para ser o flagelo do reino da Caledônia – e a fera poderiam ser entendidos, teológica e politicamente, como expressões da ira divina, já que, mais uma vez, o rei fica, perante os seus súditos, sem descendente, gerando incerteza sobre a sacralidade de seu casamento régio. Perder um herdeiro para uma fera não seria apenas uma fatalidade, mas a demonstração pública da fraqueza e incompetência do rei, sinal de inadequação à sacralidade do cargo.

3.2. Felipe e Rosaura: farsa, poder e inversão

Ocorre outro abandono na selva, agora do menino Felipe. Seu avô, conde de Barcelona, o enviara para longe da Espanha, ao descobrir que o menino era seu neto. Ele não queria que ninguém soubesse da existência do seu neto, pois a sua filha, Laura de Moncada, mãe de Felipe, casou-se em segredo com o primo, segundo filho do rei de Aragão e Nápoles. O conde prende o sobrinho que se casou com a filha e a coloca num monastério.

Os cavaleiros que levam a criança não deixam de culpar Laura, que foi desobediente, mas acusam o conde de bárbaro, e o associam ao tigre ou leão, animais selvagens ávidos de sangue. O conde foi tão rigorista com relação à honra de sua casa que acaba se comportando pior que os animais, porque não protege seu próprio sangue, tal como Faustina e Primislao. O bárbaro e incivilizado conde é pior que as bestas, que têm um senso natural de cuidado das crias, conforme a noção de bondade natural ainda presente na teologia neoescolástica da época de Lope. O conde é o personagem que configura o terceiro exemplar de tirano da peça, modelo que devia ser combatido segundo os *exempla* dos espelhos de príncipe.

²⁹⁷MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.278-279]

A Hungria é descrita como uma terra elevada, com ásperos montes, entre rios e riachos. Os cavaleiros que levam Felipe não sabem se estão numa ilha ou em terra firme. Eles decidem caçar um veado ou javali antes de voltarem para Barcelona. Novamente, temos aqui animais associados a Ártemis-Diana e referidos à vingança sangrenta. O menino deseja ir junto. Entre lágrimas, os cavaleiros preferem que o menino descansa no prado, mas ele percebe que vai ser abandonado a pedido de seu avô. Felipe os vê partir pelo mar através de um penhasco, lugar que o identifica a Apolo-Febo, deus-sol.²⁹⁸

Felipe vai ser encontrado aos prantos por Lauro, nome relacionado à planta apolínea e a Laura, mãe de Felipe. Lauro irá adotá-lo, com a expectativa de que seu avô possa vir buscá-lo. Não será dessa maneira que Felipe retornará à Espanha, mas sim pelas intrigas que o relacionarão a Rosaura. Lauro identifica que Felipe fala a língua espanhola. O menino se assegura de que ele e os vilões que o acompanhavam eram cristãos, e não mouros, antes de descer do penhasco. O trecho sugere a falta de experiência de Felipe, pois ele não identifica os cristãos pelos sinais e trajes. Tal cena também mostra o risco de um efebo do reino cristão ser capturado e acabar servindo ao inimigo mouro, algo que não foi considerado pelo conde de Barcelona. Lauro é o único que fala espanhol. A história de Felipe é mantida em segredo.²⁹⁹

A casa de Lauro fica atrás de penhascos. Em troca do acolhimento, Felipe, associado a Apolo, deus da discrição, da poesia e da música, deseja ensinar as letras ao filho de Lauro, mas ele prefere que o filho aprenda as armas para servir aos reis, demonstrando estar mais ligado ao conhecimento prático. Felipe vai ganhar experiência na convivência com os camponeses. É o seu ritual de passagem. A tópica presente na cena é que a nobreza deveria conjugar o conhecimento das armas e das letras.³⁰⁰ Felipe já possuía a discrição das letras. Lauro também elogia o menino, reconhecendo o valor de seu nome Felipe, homonímia de Felipe da Macedônia (382-336 a.C.), que teve como herdeiro Alexandre, o Grande (356-323 a.C.), ambos considerados grandes comandantes militares e patronos das artes. Lope prefere mobilizar, nesse contexto, o nome Felipe para personagens positivos, com algum potencial heroico.

Não esqueçamos: a época da *Novena Parte* era de Felipe III (1578-1621), cujo reinado (1598-1621) foi responsável pela nova razia ibérica contra os mouros através

²⁹⁸MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.280-281]

²⁹⁹Idem, *ibidem*, op. cit. [p.282]

³⁰⁰Idem, *ibidem*, op. cit. [p.283]

do édito de 1609, o que talvez explique a recorrência do tema “mouro” em várias peças de Lope. Além disso, nessa mesma conjuntura, as Coroas espanhola, inglesa e francesa disputavam entre si alianças pragmáticas com os emires do norte da África que faziam parte do extenso Império Otomano – o édito de 1609 reflete um momento em que a Coroa francesa estava na vantagem diplomática com o Império Otomano, tornando os “mouros” que circulavam na Espanha potenciais “ameaças” à sua diplomacia no Mediterrâneo.

No segundo ato de *El Animal de Ungria*, passados vinte anos, Rosaura e Felipe já estão crescidos. O enredo poderia ser trágico caso Teodosia, Rosaura ou Felipe fossem mortos, mas algo providencial impede tal desdobramento, o que é característico do pacto ficcional da comédia. O caso mais particular é o de Teodosia, salva pelas feras, e não pela civilização. A farsa da fera depende da conspiração de corte que a antecede e provoca (i.e., a farsa da traição), tema clássico da tragédia, uma das formas de produzir a jornada do herói ou heroína.

Rosaura flagra Felipe banhando-se numa fonte. É a inversão do tema de Diana flagrada por Actéon. Agora, em vez da morte do assediador, a situação suscita em Rosaura a curiosidade sobre sua origem e papel de gênero. Após a tragédia da conspiração de corte, no primeiro ato, interrompida pela afortunada sobrevivência dos personagens, e atravessada pela cena cômica dos vilões com o barbeiro (ver capítulo 2), a comédia abre, portanto, um espaço maior ao riso a partir do diálogo silogístico-maiêutico entre Teodosia e Rosaura, uma espécie de *prueba de ingenios* entre mulheres que encarnam Ártemis (defesa da castidade efébrica) e Afrodite (defesa da maturidade sexual).

A educação de Rosaura se dará no mesmo ambiente rústico de sua tia, que tenta impedi-la de descer os montes, pois teme que a matem, mas o faz querendo convencer Rosaura de que as duas são animais. Depois de flagrar o banho de Felipe, temos a deixa dramática para Rosaura questionar Teodosia sobre seu nascimento. Rosaura já desconfia ser “mulher” ao ouvir a narrativa de Adão e Eva, mas Teodosia insiste em refutá-la e tenta convencê-la de que é uma fera. No cenário patriarcal da peça, Rosaura só entende sua mulheridade à luz do encontro com seu “Adão”, o jovem Felipe, um pouco mais velho que ela (como Adão em relação a Eva), num sítio selvagem, paraíso perdido, ermo e fronteiro:

Ros. No dizes que es el criador,
quando me enseñas su fe,
De todas las criaturas?
Teo. Si digo. *Ro.* Y que hizo un hōbre,
madre, enseñarme procura,
que fue Adan su propio nombre.

Teo. Como un escultor figuras,
O modelos suele hazer,
hizo al hombre. *Ros.* Y ya formado
no dize que a la muger
sacò del mismo costado,
y que los mandò querer
Como en una carne a dos?

Teo. Si porque los hizo Dios,
para aumento del humano
genero. *Ros.* Su eterna mano
quiso que de dos en dos
Fuesse colmando la tierra
de fruto de bendicion:

lo demas que vino encierra,
dezis que animales son,
ya en el prado, ya en la sierra.
Y que solo el hombre tiene
el rostro elevado al cielo,
porque es el centro a que viene.

Teo. De quanto vive en el cielo,
solo al hombre le conviene.

Ros. Pues siendo ansi, como dize,
que nosotras somos fieras,
si a Dios alaba, y bendize,
en cosas tan verdaderas?
no ve que se contradize?

Si a mi me llama Animal,
para que dize que el cielo
es mi patria natural,
y dize que deste velo
se cubre un alma inmortal?
Si alma tengo, y fue criada
para el cielo, no soy fiera.

Teo. Eres fiera en ser tratada
como fiera, y donde quiera,
del hombre cruel buscada.

Ros. Esso desseo saber,
que si al hombre la muger
le dieron por compaña,
como perseguir podria,
a quien deviesse querer.

Teo. No eres tu muger. *Ro.* Pues que?

Teo. Cosa que de generò
del primero ser que fue!

Ros. Pues a mi quien mi engendrò?
porque segun vuestra fe,
Yo no naci como planta,
pues alma tengo que al cielo
mis pensamientos levanta.

Teo. Este monte, nieve, y yelo.

Ros. Vuestra locura me espanta.
El monte puede engendrar
arboles, frutas, y flores;
la nieve no mas de helar.

Teo. Y estos ciervos corredores,
y aves que has visto bolar,
No los engendra esta sierra?

Ros. No, que el ave por el viento
buela, aunque nace en la tierra:
mira que tu entendimiento

en quanto me dizes yerra.
Que no soy ave se ve,
en que no buelo, y que tengo
lêgua. *Teo.* Engañaste. *Ros.* Porque?³⁰¹

Há um belo jogo de engenho aqui. Rosaura assume uma eficaz maiêutica socrática e desmonta os argumentos de Teodosia. Ela não apenas desobedece Teodosia. Rosaura não está convencida de sua condição porque acha falhas de coerência no enredo criado por Teodosia para ela à medida que expande o seu mundo de experiências, superando a ignorância infante. Rosaura está crescendo, e seu engenho também. Ela testa a consistência dos argumentos de sua mãe-tia. Como não foi vencida pelos argumentos de Teodosia, volta à fonte. Ao fazer isso, está saindo dos domínios de Diana e buscando o de Vênus, ou seja, assume seu próprio rito de passagem para a condição de jovem adulta procriadora.

Ao mesmo tempo, Rosaura exercita o lugar rústico da crítica de costumes com sua mãe-tia Teodosia, com a sobreposição do *topos* erudito de Ártemis-Diana das montanhas. Teodosia e Rosaura, a rainha oculta e a princesa ocultada, são ocultas por razões diferentes, mas contra sua vontade. Quando Rosaura indaga sobre o animal que se juntou à sua mãe para gerá-la, Teodosia diz que ela foi, ao mesmo tempo, mãe e pai. Como nos diálogos socráticos, Teodosia se vê diante de aporias, oferecendo explicações confusas: a geração humana viria do sol, que entra na concha aberta do mar, narrativa que alude à Afrodite Anadiômene.³⁰² Por este viés metamórfico, Rosaura teria nascido como o nácar de pérolas.

Anos antes, quando Lauro encontrou Teodosia e se encantou por sua beleza, também fez referência ao nácar, mas a sua alegoria vai na direção do sofrimento, porque as pérolas aludidas por Lauro são as lágrimas da rainha difamada e destronada:

Lau. Con justa causa tus ojos,
como mar de tantas penas,
en el nacar de sus niñas
crian tan hermosas perlas.
Pero prosigue tu historia.³⁰³

³⁰¹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.284-285]

³⁰²GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p.10

³⁰³MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.269]

Então, se no outro contexto cênico Rosaura também for nácar, Teodosia está dizendo para a plateia dos *corrales*, de forma engenhosa e com elevação erudita mitológica, que sua sobrinha é fruto de sofrimento, tal como a pérola redonda do sofrimento que um grão de areia impõe à ostra. Teodosia revela sua história para a sobrinha por meio da alegoria do mito de Afrodite Anadiômene (fruto da traição de Gaia e seu filho Saturno em relação ao seu pai Urano, de cuja castração nascem Afrodite e suas irmãs Erínias – as iras da vingança), mas apenas a parte erudita da plateia saberia acompanhar seu enigma alegórico-mitológico, o que torna Rosaura boba, perante o público discreto, enquanto também é engenhosa na forma como testa a coerência dos argumentos de Teodosia baseando-se na observação prática do mundo natural e no mito de Adão e Eva.

A tentativa de impedir que Rosaura desça dos montes resulta infrutífera, pois a filha-sobrinha de Teodosia manifesta o desejo de ver o “sol desnudo” novamente (Felipe-Apolo). Sem saída, Teodosia sugere que Rosaura recorra à fé fazendo o sinal da Cruz para que Felipe fuja.³⁰⁴ Sua preocupação em proteger a cria, seu próprio sangue, é oposta à atitude da sua irmã Faustina (que atacou a própria irmã) e do conde de Barcelona (que abandonou o próprio neto). Teodosia quer convencer que o masculino representa uma ameaça para uma filha que foi criada como fera, cuja natureza é rebelde como Diana, a andarilha dos montes.

Rosaura vê Felipe novamente, mas, desta vez, sente-se ameaçada, lembrando dos conselhos de sua mãe. Para descobrir se Felipe é um anjo ou demônio, ela faz o sinal da Cruz. Quando Felipe a reconhece como uma mulher bela, ele tem a oportunidade de falar com a fera da Hungria, que lhe declara amor. Felipe lhe ensina a forma do soneto, e os dois passam a dialogar nesse estilo, cujo tema é a forma como o amor se expressa em cada um. Na *Novena Parte*, a situação elevada de lirismo amoroso é materializada no centro da página em coluna única, com um belo e convencional jogo de oximoro que expressa o seu arrebatamento. Rosaura diz a Felipe:

Yo vi, yo me admirè, mas de admirarme
nacio un regalo en que senti perderme,
los sentidos hallè como el que duerme,
sin poder la memoria despertarme.
Senti notable pena en ausentarme,
y ausente solo pudo entretenerme,
imaginando en la presencia verme
que pudo entristecerme, y alegrarme.
Mil esperanças a mi pena ofrezco,

³⁰⁴Idem, ibidem, op. cit. [p.286]

con todas estoy bien, y mal conmigo,
 en un punto me alegre, y entristezco.
 Huyo de la razon, y el gusto sigo:
 esto siento, esto tengo, esto padezco,
 si esto es lo mas de amor, lo menos digo.³⁰⁵

Como no soneto camoniano “*Amor é fogo que arde sem se ver*”, Lope de Vega usa pares antitéticos para a tópica do amor: *entristecerme/alegrarme, estoy bien, y mal*. Felipe se apaixona pelo monstro de rara beleza, mas é Rosaura quem se declara primeiro, o que quebra o protocolo ovidiano de sedução. Felipe se incomoda da iniciativa de Rosaura.

Quem assiste a tal inversão de papéis com *Arte de Amar* em mente, percebe rapidamente o quanto a cena é investida de elegante comicidade e didatismo, já que tal situação obriga Felipe a ser propedeuta de sua enamorada fera dos montes que não tem ainda os traquejos das convenções cortesãs de recatada dissimulação no que concerne à paquera: Rosaura não banca a difícil, não cria desafios ou labirintos (*prueba de ingenios*), não faz o amante dormir na porta, não pede presentes, etc. Não há nada que alimente o cínico jogo de sedução que tornaria a enamorada interessante para um galante ovidiano.³⁰⁶

Felipe tenta adequá-la ao costume cortesão, ensinando-a a ter vergonha, como uma dama honesta, em vez de falar diretamente sobre seus desejos. Nessa altura, Rosaura já descobriu que ele não é o sol, mas um homem, em oposição a si, mulher, e já o convida para fecundá-la. Quanto mais ele tenta censurá-la, mais ela se sente provocada, declarando-se: “*Me enloqueces*.”³⁰⁷ Rosaura fica à vontade com sua *rusticitas* e alimenta o deleite do jogo da comédia com sua suposta inadequação aos códigos galantes cortesãos de Felipe, o qual reprova e ameaça deixá-la por outra caso não moderasse a sua conduta. Ele age como o professor-censor ovidiano da *Arte de Amar*, mas não é cínico. Como oposto moral elevado em relação à rústica Rosaura, temos o ideal da erudita dama casta palaciana dos diálogos de Castiglione,³⁰⁸ ou seja, a madura e oculta rainha Teodosia, agora mais entendida das coisas práticas do mundo.

O resultado é oposto ao desejado porque, em vez de obedecê-lo, Rosaura confunde a lavradora Silvana com a outra mulher a quem Felipe poderia estar se referindo. Rosaura literaliza rústicamente o jogo retórico de Felipe. Rosaura reconhece Silvana

³⁰⁵Idem, ibidem, op. cit. [p.293]

³⁰⁶Cf.: OVÍDIO. *Amores e Arte de Amar*. São Paulo: Peguin/Companhia das Letras, 2011.

³⁰⁷MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.293-294]

³⁰⁸Cf.: CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.191-265

como mulher ao perceber que ela não tem a barba de Felipe. Silvana fica apavorada, mas responde o que Rosaura pergunta sobre Felipe, identificando-o como filho de Lauro e de Febo. Rosaura também confunde a tia de Silvana, que criou Felipe, com outras mulheres com quem ele supostamente a estaria traindo. Silvana ainda tenta ensiná-la a dançar com castanholas para o baile da aldeia, como dança com Felipe, mas Rosaura está furiosa e tenta matá-la.³⁰⁹ Teodosia a socorre e lhe manda fugir.

Cumprindo de forma extremada o roteiro dos “*celos y errores*” dos enamorados lopescos, Rosaura erra nos julgamentos, precipita-se em suas ações, põe-se em perigo desnecessário e cria a sua própria armadilha. Ela se confunde e age como fera dos montes perante os parentes apaziguados de Silvana, o que vai provocar a sua caçada como revanche. Rosaura não sabe moderar as paixões, e se degrada perante o julgamento da sociedade. Inversivamente, isso a conecta com sua mãe Faustina, uma fera palaciana capaz de comer a própria carne por meio de jogos de dissimulação e difamação, habilidades sociais ainda não formadas em sua filha selvagem, que por suas próprias ações difama a si mesma, provocando o tipo de ameaça contundente que a leva a ser caçada pelos lavradores montanhese. Isso é um ponto importante de virada no enredo: levará Rosaura à corte, ao domínio simbólico das convenções de mundo de seu pai e mãe biológicos.

Depois de saber que Rosaura esteve com Felipe, Teodosia se assegura que ela se manteve casta, e tenta educá-la, ovidianamente, sobre a baixeza que é para uma mulher antecipar-se ao galante na expressão de afeto. Mediando o inevitável, Teodosia pede tempo a Rosaura para que Felipe se torne o seu marido. Ela já tinha conhecimento sobre a origem dele. Sabia que não seria um casamento estamentalmente incompatível. Rosaura refuta a convenção social que solicita que deva ser passiva e paciente perante o galante. Inverte os papéis sociais de gênero com um silogismo invencível: se a mulher não pode ficar sem marido, é justo que ela insista por ele. Aqui, ela se conecta novamente com Faustina, que conquistou o rei por iniciativa própria, contra as convenções que exigiriam dela respeito, fidelidade e apoio à sua régia irmã. Rosaura, como fera, define o seu amor como colérico, regido pelo fogo, capaz de atacar a confiança (“*fe*”):

Ros. Aunque mas razon me deys,
seguirè mi natural,
que me enseña a amar mi yqual:
por esso no os descuydeys,

³⁰⁹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.295-296]

Que es muy colerico amor,
y no da espacio, a la fe.³¹⁰

Rosaura pensa que se vingou de Felipe sendo cruel com Silvana. Como Felipe diz que não quer outra dama, ela lhe pede em casamento e lhe exige fidelidade, momento em que ela se dá conta que existem outros homens e que também teria de ser fiel. Essa situação em que ela pede a mão dele em casamento é outra inversão cômica para o deleite dos *corrales* – e especificamente do público galante erudito afeito às ironias de Ovídio em *Arte de Amar*. Rosaura aprende a palavra “marido” com Teodosia, mas se antecipa ao tempo pedido por ela, acertando seu próprio casamento, ou seja, não reconhece a hierarquia entre pais e filhos no assunto casamento quando o que a move é a paixão. Com isso, Lope introduz na peça uma recorrente tópica cômica terenciana de *rei familiaris*.

Nesse momento, os lavradores dos montes, armados, encontram Felipe e Rosaura. Querem matar Rosaura por ter ameaçado a vida de Silvana. Felipe pede que ela fuja, enquanto tira a espada para defendê-la. Afinal, Felipe é seu galante. Em algum momento, teria de ser menos palavra e mais espada... Ele é obrigado a se render porque acaba matando um dos lavradores da aldeia, que tentava ir atrás do “animal”, embora Felipe tenha alertado de que se tratava de uma mulher. Além de não acreditarem que uma mulher poderia odiar outra a ponto de querer matá-la – uma ironia lopesca, considerando que o enredo proposto, em nível de política de corte, mostrava o contrário, além de isso ser um tema que Lope repete em outros dramas históricos ou fabulescos para *corrales* –, os montanhesees perseguiram o “animal” por revanchismo e para ter a recompensa régia. E também não sabiam da origem nobre de Felipe, que se vê humilhado³¹¹ perante os vilões da montanha.

Ao tentar defendê-lo, Rosaura se rende a pedido de Felipe, em obediência ao futuro marido e por se sentir culpada por sua prisão. Os vilões resolvem levá-la até o rei e atá-la no corredor do Palácio, para ser vista por todos. Eles prendem Rosaura com Felipe. Lauro acompanha sua prisão e pede temperança por parte da justiça. Nem Silvana se apieda de Felipe, embora ele tenha sido criado por sua tia.³¹² Lauro, já idoso, pensa que Rosaura é filha de Felipe, momento de distensão cômica.

Lau. Felipe, es esta tu hija?
Fel. Mi hija, señor, pues como?
Lau. A cielos! tantas fadigas

³¹⁰Idem, ibidem, op. cit. [p.297]

³¹¹Idem, ibidem, op. cit. [p.297-299]

³¹²Idem, ibidem, op. cit. [p.299-300]

para mi vejez guardavas?
Ros. Felipe *Fel.* Rosaura mia.
Ros. Por ti no temo la muerte.
Fel. Por ti no estimo la vida.³¹³

É o segundo equívoco de Lauro ao tomar conhecimento, por meio dos vilões, de que existiriam agora duas “feras”. O rei Primislao teria mostrado a filha morta pela fera na história oficial de seu reinado para seus súditos. E Lauro, idoso, não sabia que Teodosia tinha roubado a filha da rainha – oficialmente morta pela fera –, mas Lauro sabia, quando mais jovem, que a “fera” era a destronada rainha Teodosia e, portanto, não corroboraria a história oficial do rei Primislao. Logo, Lauro, agora idoso, duvida da castidade de Teodosia – enquanto estivera escondida por tantos anos na montanha e recusara, mais jovem, a sua galanteria amorosa – quando sabe que há duas “feras”, disso deduzindo ser a segunda “fera” filha de Teodosia com algum montanhês,³¹⁴ ou mesmo com Felipe, já que se desvelou tanto em protegê-la. O disfarce de fera não possibilitaria ao velho deduzir a sua idade.

O fato é que, oficialmente, o rei e a rainha afirmaram que o bebê foi morto por uma fera. Lauro, como cavaleiro-lavrador, jamais contestou ou afrontou a verdade oficial do reinado de Primislao. Reservou-se ao silêncio, respeitando a história oficial do rei, mas também a sua promessa cavaleiresca de não revelar o segredo de Teodosia. No fim, não é o rei ou nobre de sua corte que captura a fera, mas os seus súditos camponeses: agentes baixos para uma história oficial baixa, contada como farsa. A “vitória” sobre a “fera” foi bem pouco heroica, beirando a farsa, tal como a história oficial de Primislao e Faustina.

Foram os cômicos “*celos y errores*” da cômica inversividade amorosa de Rosaura que provocaram sua prisão quando atacou Silvana e provocou a revanche camponesa. Como fera, é Rosaura que se entrega aos camponeses para ficar perto de seu amor, Felipe, acusado de assassinar um lavrador para protegê-la. Como Rosaura chega como fera e foi presa como tal na corte, isso significa que a história heroica dos camponeses que buscavam a recompensa pela prisão da fera também colou provisoriamente como uma farsa oficial. Rei pouco heroico, súditos menos ainda, portanto. E Lope segura a incerteza anfíbológica até o terceiro ato...

³¹³Idem, ibidem, op. cit. [p.301]

³¹⁴Idem, ibidem, op. cit. [p.288]

3.3. Corte e vícios: Rosaura e a engenhosa desprogramação rústica

Ao ter envelhecido e estar próximo da morte, Lauro já havia mostrado a preocupação de que o jovem Felipe fosse restituído ao seu reino. No cenário de Apolo, no penhasco, onde foi encontrado Felipe, acabou nascendo uma oliveira, planta votiva a Ártemis, um prenúncio alegórico ou presságio de seu futuro encontro com Rosaura. Ninguém da Espanha veio procurá-lo. Como loureiro de Apolo, Lauro assume a tarefa de instruir Felipe para voltar à Espanha, sabendo da importância política desse empenho: garantir, quem sabe, a sua volta triunfal.

Lauro foi preceptor de Felipe, que mostra a gratidão de ter sido criado numa aldeia simples, lugar onde pôde conhecer o tipo rústico, em paralelo ao letramento de cortesão que já trazia, mas é por estar longe da corte que ele é imune aos seus vícios de ambição, inveja e adulação, podendo fazer a crítica dos costumes, que também é tópica dos espelhos de príncipe. Felipe usa uma metáfora da ambição através das figuras de Faetonte,³¹⁵ que quis dirigir o carro do sol, e Belerofonte, que com o Pégaso quis subir até a morada de Zeus. Ambos foram temerários em sua ousadia, e provocaram não só a ruína para si, mas para o mundo. O tom elevado de Felipe é o mesmo das éclogas de Virgílio que contrapõem a suposta sanidade moral do idílio campestre à corrupção moral da *urbs*/corte:

Ni el cetro, el Reyno, ni la patria mia,
me dan cuydado, porque mas te quiero
que a todo el oro que el Oriente cria.
Las coronas llegado el fin postrero
vemos en calaveras descarnadas,
con risa, y ambicion del heredero.
Yo precio, padre, mas mirar colgadas
vuestras paredes de esos paños viejos,
con figuras a penas divisadas:
Y mientras asa Alcina dos conejos
muertos con mi arcabuz en esse monte,
escucharos un cuento, y dos consejos:
Que el palacio del Sol que vio Faetonte,
aunque en vez de aquel carro, y los cavallos,
fuera donde el veloz Belorofonte.
Que criados, amigos, y vasallos,
como estos verdaderos labradores,
que pueden muchos Reyes embidiallos?
Aqui las aves, y las varias flores,
son musicas, y alfombras de la mesa,
que se suele cercar de aduladores.
Viva el señor, que la ciudad professa,
entre solicitudes, y cuydados
de la ambicion, que de inquietar no cessa.

³¹⁵Faetonte aparece no mesmo sentido em: ERASMUS, Desiderius. **The Education of a Christian Prince**. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968. p.147

Yo entre aquestos robles, y ganados,
 donde solo murmuran arroyuelos,
 y no embidiosos de sufrir cansados.³¹⁶

Na ocasião em que Felipe é preso na corte de Primislao, um embaixador do conde de Barcelona vem procurá-lo. O embaixador avisa que o conde morreu sem ter-se arrependido do abandono do neto. Nem o papa nem ameaças de guerra foram capazes de convencê-lo, o que o caracteriza como um tirano criminoso que ignorava os ensinamentos católicos. Seu sobrinho, pai de Felipe, assume seus domínios, mas fica enfermo e, por isso, querem desapossar a condessa, mãe de Felipe. Nessa circunstância, Felipe teria 29 ou 30 anos.³¹⁷

O caso de Felipe terá uma solução quando ele for preso com Rosaura. É o momento moral do enredo em que o rústico-discreto Felipe tem a chance de entrar na corte e, pela força de seu exemplo amoroso, provoca inquietações morais em Primislao e Faustina. O rei Primislao fica impressionado com a beleza e a amizade que a fera desenvolveu por Felipe, embora saiba não se tratar de um caso novo. Faustina tenta fazer um paralelo erudito da situação de Felipe e a “fera” com a fábula do jovem e o golfinho:

Rey. El propio vino al lugar,
 desseoso de librar
 un hombre que le quitaron,
 Con quien amistad tenia,
 ¿no es nuevo, aunq̃ te assombres,
 aver hecho con los hombres
 amistad, y compañía.
Fau. Ya se señor, que no es nuevo,
 aunque prodigioso en fin:
 pues escriben que un delfin
 amava un bello mancebo
 Que siempre a nadar venia
 a las orillas del mar,
 donde alegralle, y jugar
 todas las tardes solia.
 Y que faltando el invierno,
 o porque el moço murio,
 del agua a tierra salio,
 buscando su amante tierno,
 Donde murio de dolor,
 sin querer bolver al mar,
 cosa en que quiso mostrar,
 su poder, y fuerça amor.³¹⁸

³¹⁶MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.290]

³¹⁷Idem, *ibidem*, op. cit. [p.303]

³¹⁸Idem, *ibidem*, op. cit. [p.301]

Os exemplos de amizade entre golfinhos e meninos são narrados em Plínio, o Velho, da *História Natural*, e aparece no trecho acima como uma parábola sobre quebra de hierarquia, pois um golfinho não sobrevive fora d'água, da mesma forma que um jovem também não poderia viver muito tempo dentro d'água sem adoecer. A fábula pliniana lembrada por Faustina pressagia uma revisão de consciência, o giro moral dos personagens elevados que agiram com vilania contra Teodosia, mas não se deve esperar muito de Faustina, como veremos adiante.

Faustina é tomada por lembranças de seu erro: entende-se castigada a não ter descendência, vendo-se, agora, como um verdadeiro monstro (da traição). Rosaura (a “fera”) e Felipe formam, com seu amor “estranho”, um espelho para os vícios de Primislao e Faustina. Esta é a verdadeira fera, porque a “fera” que ela vê presa a correntes na corte mostra mais afeto para um humano (Felipe) do que ela (Faustina) demonstrou para uma parente de sangue (a sua irmã Teodosia). Daí, entendemos por que é mobilizada a alusão exemplar da fábula das irmãs Filomela e Procne:³¹⁹

Fau. Mas fiera, y cruel he sido:
Y ansi me castiga el cielo,
en no me dar sucesion,
porque en malicia, y traycion
he sido monstruo en el suelo.
Matê mi inocente hermana,
y tambien su casto honor,
no se si es disculpa amor,
que fue traycion inhumana.
Porque si Progne matô
su hijo por Filomena,
en vengança, y por la pena
que de su fuerça tomò:
Que cuenta darê de mi,
que a mi hermana le quitê
la vida, quando ella fue
tan liberal para mi?³²⁰

A alusão exemplar a Filomela e Procne teria tónus para a tragédia. O próprio Shakespeare se valeu de várias narrativas similares dos fabulários latino e grego antigos para configurar a sua tragédia *Titus Andronicus*. Mas Faustina pensa que perdeu a filha e a irmã, com o agravante de ter feito o caminho oposto de Procne: não foi fiel à irmã, mas

³¹⁹Procne se casou com Tereu e tiveram um filho chamado Ítis. Tereu se apaixona pela irmã de Procne Filomela, estupra-a, corta a sua língua para ela manter segredo sobre o caso e diz a Procne que sua irmã morreu. Filomela dá um jeito de a informação chegar até Procne registrando-a em tapeçaria. Procne resgata Filomela e as duas matam Ítis, servindo a sua carne para Tereu.

³²⁰MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.301-302]

ao cunhado galanteador. Nesse sentido, só serve para tragédia a história palatina de Faustina. Toda a sua vida palatina é uma vil farsa de traição e poder. É insuportável para Faustina o contraste entre sua vilania contra o próprio sangue parental enquanto vê seres tão adversos (Felipe e a “fera”) se enamorem fielmente, malgrado toda a adversidade.

Depois, com a presença do embaixador do conde catalão, Faustina usa seu próprio mau exemplo para aconselhar guardarem segredo sobre o caso de Felipe, pois alguém poderia fingir ser ele:

Fau. Un consejo os quiero dar,
tal vez sutil de muger,
que a nadie deys entender
lo que venis a buscar.
Porque con señas fingidas
os puede engañar qualquiera,
que aura, si reynar espera,
quien aventure mil vidas.³²¹

Faustina demonstra consciência do mal e arrependimento ao se perceber punida pela falta de descendência, mas não por muito tempo, como veremos adiante. Os trechos mostram sua comiseração, uma forma didática de o drama explicar sua conduta sobre o tema: até as bestas teriam instinto para distinguir o bem do mal.³²² Mesmo que parta de alguém que usou o fingimento de forma destrutiva, o conselho de Faustina, em si, segue um caminho prudencial, porque o que ela fala para o rei é plausível para a atuação pública de um governante. Ele aceita o conselho. É a tópica sobre o rei lidar com adutores nas demandas da corte e, por isso, ter que saber também dissimular.³²³ Estar no cargo régio é fingir: não se deve agir conforme sentimentos pessoais, mas segundo demandas do cargo, sabendo que os ouvidos e opiniões do rei são disputados pelos súditos, embaixadores e rumores.

O caso do catalão traz à memória de Faustina o roubo de sua filha, o qual ela interpreta sob uma perspectiva maliciosa a respeito do lugar rústico de camponeses, com a conivência do rei. É o olhar cortesão que projeta no camponês as suas próprias falhas, porque Faustina entende que a “fera” pode ser um embuste de montanhês que, explorando a dor dos reis sobre a perda da filha, poderiam pretender lucrar com a recompensa, e trazer um falso portento para a corte depois de tanto tempo:

³²¹Idem, *ibidem*, op. cit. [p.304]

³²²Cf.: Carta ao patrono de: HERRERA, Antonio de. **Diez libros de la razon de Estado**. Madrid: Luys Sanchez, 1593.

³²³Em *Cómo ha de ser el privado*, o rei usa do fingimento para testar as virtudes do privado. Cf.: RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Figurações de Valimento em *Cómo ha de ser el Privado***. Seropédica: Dissertação de mestrado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015. p.43-70

Que aquella muerta criatura,
 que me truxeron, señor,
 fue industria de algun pastor,
 que solo interes procura.
 No me ha dado este desseo
 como agora en tantos años,
 que con los agenos daños
 mil males presentes veo.
 De donde vengo a pensar,
 que tal imaginacion
 no viene sin ocasion.
Rey. Ay mi bien, que es renovar
 La historia de nuestros males,
 Y dar fuerças al dolor.³²⁴

O rei nomeia um aio e guarda para o animal, que é Teodosia, disfarçada de camponês. Assim se introduz na peça uma mascarada palaciana com tema de virago. Tal situação permite que Teodosia continue a atuar como preceptora de Rosaura. Ela aproveita a oportunidade de estar com o rei e a rainha para lhes insinuar que a fera seria a alma da rainha morta e que um feiticeiro teria dito existir duas feras de mesma linhagem. Como o personagem do qual se traveste Teodosia é rústico, é compreensível que não siga rigorosamente a teologia papal e, em todo caso, o pacto ficcional da comédia tem a licença poética de operar fábulas com fins moralizantes: o argumento visa a provocar comoção em Faustina, o que dá certo. Fingindo não entender a reação da rainha, Teodosia tripudia com a pergunta: “*Lloras?*”. A isso Faustina responde: “*No quieres que llore/ tan espantosa tragedia?*”.³²⁵

No vocabulário da comovida Faustina, tragédia é definida por sua matéria. Mas o público sabe que esse é um momento de vingança moral de Teodosia-virago, onisciente da história tanto quanto as audiências dos *corrales*. Então, é possível imaginar que o público ria solidário do triunfo moral de Teodosia nessa cena, enquanto vê a atriz se esforçar em chorar na cena para tornar a dor trágica de Faustina convincente.

O rei sai em defesa de Faustina, menosprezando as inclinações supersticiosas do vulgo, nas quais Teodosia se baseia para estranhar a precocidade com que os dois se casaram. Faustina aproveita a amizade do aio com o animal para tentar saber se sua filha está viva.³²⁶ Contudo, parece haver uma falha de plausibilidade em relação aos personagens nessa sequência cênica: se o rei, publicamente, disse que sua filha foi feita em pedaços na selva, um camponês não deveria saber de algo que seria “segredo de

³²⁴MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.304]

³²⁵Idem, *ibidem*, op. cit. [p.305]

³²⁶Idem, *ibidem*, op. cit. [p.306]

Estado” e, portanto, por que Faustina solicitaria a um camponês para verificar com um portento preso na corte se sua filha estaria viva? Se havia duas feras de mesma linhagem, então, irmã e filha de Faustina estariam mortas, porque somente estando mortas as suas almas poderiam ter migrado para a feras, segundo o próprio enredo fabuloso proposto por Teodosia-virago. Um camponês que domina um assunto que é segredo de Estado seria tratado como ameaça.

Em outra situação na corte, Teodosia começa a protagonizar um espelho de príncipe ao modo do diálogo platônico,³²⁷ dirigido à sua sobrinha. Ela a orienta a guardar segredo e a ensina a função de um rei e uma rainha. Como representante de deus, o rei deveria usar o dom que d’Ele recebeu para agir de maneira justa. Teodosia conhece tanto as atribuições do cargo régio que Rosaura pergunta para ela por que não foi rei, já que é tão entendida no assunto:

Ros. Dezidme quien es este hombre?
Teo. Es el que te dio la vida.
Ros. Que dezis? *Teo.* Que este es el Rey
Ros. Que es Rey? *Teo.* El q̃ a los demas
govierna. *Rey.* Medrosa estas.
Teo. Este es autor de la ley,
este de nadie depende,
este representa a Dios.
Ros. Porque no fuystes vos,
pues que tanto se os entiende?
Teo. Si fui, pero la malicia
humana me lo quitô.
Ros. Pues de esso apelara yo
a la divina justicia.
Teo. El apelar para Dios
es el sufrir las injurias.
Ros. Tomando me estan mil furias
por deshazer a los dos:
quien es aquella? *Teo.* La Reyna.
Ros. q̃ es Reyna? *Teo.* Muger del Rey.
Ros. Tambien da aquesta la ley,
con que viven donde reyna?
Teo. No, Rosaura. *Ros.* Pues que haze?
de que sirve? *Teo.* De dar Reyes,
para que den essas leyes,
porque desta otro Rey nace,
Y de aquel otro, y ansi
se va el gobierno aumentando.
Ros. Ser Reyna voy desseando.
Teo. Mas dichosa que yo fui.
Ros. Pareceme lindo oficio
hazer Reyes, por mi vida,
que me dexeys que al Rey pida,
pues es comun beneficio,

³²⁷Um exemplo renascentista do modelo platônico de espelho de príncipe em forma dialogada ou simposiasta (conversação douda), cujo mote central é definir as qualidades ideais do “cortesão” (i.e., o conselheiro perfeito, maduro, eruditamente sábio e experimentado das matérias de Estado), encontra-se em: CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Haga que nazcan de mi
 treynta Reyes, o quarenta.
Teo. La Reyna te escucha atenta,
 y tendrá zelos de ti,
 y mira, que quien matò
 su hermana para reynar,
 Su hija sabrà matar.
Ros. Pues de quien soy hija yo?
Teo. De alguna Reyna fingida.
Cel. Ya el Almirante llegó.
Teo. Calla agora como yo.³²⁸

Como se vê, nesse engenhoso espelho de príncipe dialogal inserido na comédia, a terenciana cena de reconhecimento da princesa vai sendo desenhada. Ainda com humores de fera, Rosaura oscila entre fúria contra injustiça e ardor concupiscente, o que dá a esse diálogo um potencial cômico moderado quando, sabendo que a função da rainha é gerar reis e, portanto, fazer sexo para gerar herdeiros, Rosaura empolga-se com a ideia de ter uma boa “desculpa de Estado” para fazer muito sexo. É um animal, é rústica, o que esperar? É rir com ela e dela.

Pelo lado sério desse diálogo, há um incômodo com os potenciais paradoxos do mandato divino dos reis no Antigo Regime: se são representantes de deus na Terra, apelar pela justiça divina para as coisas mundanas é apelar para o rei, já que porta o gládio da soberania civil-militar nos países católicos, mas como se pode esperar justiça de um rei ímpio? Apelar para “deus” é sofrer as injúrias, diz taciturnamente Teodosia, o que reforça a ideia de que os príncipes de linhagem hereditária precisam ser adequadamente educados para o exercício justo do poder soberano, para não acreditarem que súditos são gados que podem abater ao seu bel prazer.

Tal lição é bem contada por Lope quando toma o exemplo do tirano baronial na peça *Fuente Ovejuna*, o qual será assassinado pelos camponeses revoltados com sua conduta de perseguir/prostituir as jovens camponesas sob sua jurisdição.³²⁹ Os camponeses estrategicamente juram fidelidade aos reis católicos Isabel e Fernando, enquanto derrubam e matam o pequeno tirano local, que falha como agente de justiça régio local, embora fosse útil à Coroa do ponto de vista militar. A Coroa apura o caso, mas não consegue chegar a uma conclusão, porque foi *Fuente Ovejuna* que matou o tirano. Como punir *Fuente Ovejuna*? A Coroa dá o perdão régio para a comuna

³²⁸MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.306-307]

³²⁹Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619.

camponesa, que se mantém íntegra como fiel à Coroa, mas contra a jurisdição do tirano barão, ou seja, *Fuente Ovejuna* passa a ter uma personalidade jurídica própria como comuna rural diretamente subordinada à Coroa, sem mediação de nobres locais.

Faço tal digressão para demonstrar que não falta no repertório de Lope soluções sangrentas para nobres que abusam do poder, o que demonstra que tinha consciência do potencial trágico das matérias mobilizadas em *El Animal de Ungria*, caso apelasse para o regicídio, mas Lope vai construindo atenuantes e cenas arrebatadas de arrependimentos que antecipam punições exemplares (características de tragédias), mas as desmonta com cenas de perdão (características de comédias). Os respiros cômicos vão assegurando a incerteza anfibológica sobre como será ou não resolvida a situação do duplo casamento e de uma descendente viva do rei Primislao.

O momento se torna ainda mais propício para a anagnórise de Teodosia quando seu pai, o rei da Inglaterra, declara guerra contra Primislao e Faustina. Ele tinha clara preferência por Teodosia, a filha mais velha. Sua aliança com o rei da Escócia e a presença de ambos na corte de Primislao mostra a importância dada por eles à guerra. O rei da Hungria poderia ser considerado pusilânime se deixasse a sua soberania ser invadida por outro rei em razão de uma troca de rainhas, já que não houve perda ou acréscimo de dote da rainha. Fazer guerra por preferir uma filha à outra parece o mesmo comportamento de um rei medieval velho e tirano, como o Lear de Shakespeare. Não era adequado fazer guerras baseadas em rumores, o que o torna o quarto tirano da comédia. O pai de Teodosia, nessa altura, mais idoso ainda, deveria estar menos arrebatado por paixões bélicas de vingança particular.

Quando sentencia Felipe à morte pelo assassinato do montanhês, o rei Primislao estava exercendo a esfera ordinária do poder soberano, baseada nos costumes, sendo servo das leis e dos costumes. Nessa esfera, o rei precisa avaliar a necessidade pública de sua ação seguindo os costumes, mesmo que isso não agrade a todos. Rosaura implora para Felipe não ser morto, mas o rei não se comove, obedecendo a lei positiva da pragmática local defendida pelos próprios camponeses. É um momento grave e extremo para a personagem Rosaura, que não consegue mobilizar argumentos que pudessem justificar o rei Primislao usar a prerrogativa da graça (i.e., a esfera extraordinária do poder soberano) para atenuar os efeitos práticos do uso literal dos costumes reivindicado pelos montanheses revanchistas. Nessa circunstância, o rei Primislao não foi tirano e vence os silogismos de Rosaura:

Lid. El Iusticia està aqui? *Rey.* Que es lo que quieres?

Ius. Que firmes de una muerte la sentencia.
Rey. Informa. *Ius.* Yo presumo que el suceso
 te es muy notorio. *Rey.* Como? *Ius.* Es el mâcebo
 que por dar libertad a aqueste monstruo,
 matò aquel hombre. *Rey.* A muerte le condenan?
Ius. No lo ha negado, y es atroz delito.
Rey. Muestra. *Ius.* Si quieres, puedes verlo escrito.
Ros. Cielos aquesto sufris?
 ojos aquesto mirays?
 braços esto consentis?
 pues, Rey, que es lo que firmays?
 vos sabeys que escrivis?
 Pensaldo mejor aqui,
 noramala para vos,
 aunque es toda para mi,
 que una vida que da Dios
 no se ha de quitar ansi.
 Vos dareys oro, y divisa
 de honra al que querays honrar,
 vida no, porque esso es risa:
 pues lo que no podeys dar,
 no lo quiteys tan a prisa.
Rey. Monstruo, el serlo te desculpa,
 y si esto sabes, advierte,
 que si delito le culpa,
 Dios quiso que huviesse muerte
 para castigar la culpa.
 Yo firmo lo que es razon,
 y el Rey a la imitacion
 de Dios da premio, y castigo.³³⁰

Quando Rosaura se solta e vai em direção ao cárcere para tentar salvar Felipe, ela lhe transmite os seus aprendizados palacianos, os quais Felipe identifica à sindérese, ou seja, a presença da lei natural na mente humana que aconselharia o bem e vituperaria o mal, base do discernimento moral, embora não esperamos encontrar o mesmo em Faustina, sua mãe biológica.

Ros. Vi passar vidas a prissa,
 siendo tan corto el espacio.
 Vi Reyes, supremo oficio
 de la justicia, y gobierno:
 vi el diluvio, y el infierno,
 y vi el dia del juyzio.
 El diluvio en pretendientes,
 anegados, y quexosos,
 el infierno en ambiciosos
 de lugares eminentes.
 El juyzio en la estrañeza,
 y multitud desigual,
 como junta universal
 de nuestra naturaleza.
 Vi riquezas en tropel,
 con pequeño beneficio,

³³⁰MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.308-309]

y vi alli con artificio
 lo que en el campo sin el.
 Lisonjas, y adulaciones
 muy validas conoci:
 y a las ceremonias vi
 con un libro de invenciones.
 Vi grandeza en las coronas,
 y vi por una escalera,
 que toda de vidros era,
 subir, y baxar personas.
 Vi dignidades, y cargos,
 a quien la embidia se atreve,
 que para vida tan breve
 me parecieron muy largos.
 Vi unos hombres que dezian
 gracias sin habilidad,
 y otros con ciencia, y verdad,
 que a penas entrar podian.
 Al fin con dolor profundo
 dixe a su maquina hermosa,
 por cierto que es linda cosa,
 a no aver muerte en el mundo.
Fel. No te llamara animal
 quien esso, mi bien, te oyera,
 bien dizen, que es vedriera
 el ingenio natural,
 Por quien el alma divina
 mira con mas atencion.³³¹

Rosaura avançou mais do que Teodosia, na mesma idade, ao perceber que a sacralidade do ofício régio coexiste às paixões humanas que corrompem os serviços e servidores da coroa. Ela mostra ter se educado politicamente e adquirido virtudes adequadas ao modelo palaciano de princesa cristã, estando apta para assumir tal papel. Como a corte é cheia de adutores, difamações e perigos, seria papel do príncipe evitá-los. Temos, aqui, a síntese aconselhadora do espelho de príncipe nessa fala construída por Rosaura com toda a força do seu agudo distanciamento exógeno artemístico quando avalia os costumes palacianos. É uma espécie de epifania crítica da rústica engenhosa, que articula um herodotiano espelho de costumes com a grave elevação das matérias de espelho de príncipe.

Difícil não pensar tal súbito arroubo epifânico de rústica engenha de Rosaura movida pelo amor cúpido que revisa os costumes do mundo da corte, e não deixar de imaginar que, na *Novena Parte*, Lope também reserva o mesmo dispositivo do despertar de rústica engenha na Finea de *La Dama Boba*, mas nesta a matéria mobilizada são as terencianas *rei familiaris* de pais preocupados em casar filhas órfãs de mãe. Ou seja, não tem a escala reverberadora das matérias de Estado que aparecem exemplarmente em *El*

³³¹Idem, ibidem, op. cit. [p.311]

Animal de Ungria, peça na qual pai e mães de Rosaura estão presentes na história e geram o dilema político para o qual Lope não mobiliza a solução típica da tragédia, criando vários problemas estruturais por insistir que *El Animal de Ungria* termine como comédia.

3.4. A catástrofe interrompida de uma tragédia garante a comédia?

El Animal de Ungria é uma tragédia interrompida. Tomo emprestada tal ideia do estudo de Barbara Heliodora sobre *Otelo*, que propõe a hipótese de que tal peça seria uma tragédia estruturada por meio da comédia, particularmente na relação entre Iago, Otelo, Desdêmona e a plateia.³³² No sentido oposto à peça *Otelo*, a peça *El Animal de Ungria* seria uma comédia estruturada por meio da tragédia na forma como são concebidos suas matérias, enredo e caracterização de personagens.

Os graves paradoxos que se amplificam até o final da peça não são resolvidos com morte exemplar que purgue o vício, mas com uma clemência totalmente fora do esperado, dada a gravidade dos assuntos apontados: tentativa de regicídio por envenenamento, seguida por plano de golpe de estado arquitetado pela rainha usurpadora. Por bem menos, pelo que nem fez, Desdêmona foi assassinada por uma trama trágica que mobilizava o *topos* cômico do corno imaginário. Em *El Animal de Ungria*, Faustina é tão diabólica quanto Iago em suas guerras secretas traiçoeiras por posição social e reconhecimento. Também faz de Primislao um corno imaginário, induzindo-o a assassinar Teodosia. Tal como Otelo, Primislao – igualmente exótico – não demonstra bom discernimento para lidar com os perigos dos interesses de quem o serve na corte. Assim, fica evidenciado nessa comédia um assunto recorrente de espelhos de príncipes.

Como tragédia interrompida, *El Animal de Ungria* se torna uma comédia sombria: Lope não oferece alternativas para o problema da bigamia régia no terceiro ato, o que simultaneamente torna a filha sobrevivente do rei, sua única sucessora, legítima e bastarda. Há um risco de dessacralização da coroa por ferir o sentido católico do casamento régio como sacramento com função pública e diplomática. Como na tragédia *Édipo-Rei*, Primislao comete um pecado grave, cruzamentos parentais incestuosos, porque casa com a irmã de sua rainha, que é sua irmã perante as leis do Estado, sem sequer prolongar o luto oficial pela rainha (destronada) dada oficialmente como morta, algo notado pelos seus súditos.

³³²HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.275-285

William Shakespeare também mobiliza essa tópica de murmuração sobre o luto oficial curto em *Hamlet*, como se houvesse algo de podre que se quer esconder, no reinado de Claudius e Gertrudes, a respeito de um soberano morto em situação suspeita, envolvendo igualmente parentes colaterais. Em *El Animal de Ungria*, tal como em *Hamlet*, o casamento entre “irmãos perante a lei” seguido de um luto oficial muito curto é um sinal público de que algo está errado nas altas esferas do poder, tanto mais se o reinado é assolado por portentos, por exemplo: o fantasma do rei morto em *Hamlet*, cujo estatuto é teologicamente duvidoso;³³³ e a fera montanhosa em *El Animal de Ungria*, que sabemos ser um engodo, uma mascarada, mas não os reis e seus súditos.

A farsa da fera traz para o centro do potencial trágico do tema da traição régia um dispositivo caracteristicamente cômico – a mascarada ou o ocultamento do rei/rainha que adquire mais onisciência sobre seus súditos altos e baixos – que será mobilizado por Lope para seus característicos giros da fortuna no terceiro ato. Em *El Animal de Ungria*, ainda há o fato providencial – aparentemente punição divina – de que o novo casal régio não consegue gerar descendência viva para a dinastia governante. É essa imagem pública que os súditos húngaros têm de Primislao e Faustina: são soberanos sob uma má estrela, mal quistos pela providência. Vejamos o andamento disso com mais detalhamento do enredo.

No terceiro ato, Faustina tenta corromper novamente a Coroa Húngara quando percebe que o rei Primislao começa a desconfiar de sua história sobre Teodosia. O giro da fortuna começa a virar contra os seus interesses: sabemos, então, que ela teve um cúmplice, o almirante, com quem forjou as cartas fingindo ser o rei da Escócia para incriminar Teodosia com a pecha do adultério. Lope guardou esse trunfo de enredo para revelar no tempo certo, deixando um rastilho de curiosidade sobre como a peça iria resolver o destino do trio régio.

O almirante representa o vassalo da baixa nobreza que se deixa corromper para ascender na corte, sendo, portanto, um devedor de Faustina. Ao perceber a fragilização de sua posição de poder na corte, Faustina pretende assassinar o rei Primislao por meio de uma bebida com rosas envenenadas – rosas são votivas à Afrodite. Assim, ela se torna uma alegoria de Cleópatra, geralmente retratada em chave diabólica trágica

³³³VIANNA, Alexander Martins. *Unfashionable Hamlet: Melancolia, Demonologia e Filosofia Natural*. In: AZAR, Celso; OTTAVIANI, Didier; VIEGAS, Rafael (org.). **Arte, Ciência e Filosofia no Renascimento**, vol.2. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2019. p.170-199

na dramaturgia europeia dos séculos XVI e XVII.³³⁴ Mais uma vez, vemos Faustina fazer justiça ao seu diabólico nome: o plano é colocar o almirante no lugar de rei. A conversa de Faustina e o almirante é ouvida por Teodosia:

Fau. Ya sabes que te puse en el estado
que tienes siendo un pobre Cavallero,
quando por medio tuyo, y por las cartas
que fingimos los dos del Rey de Escocia,
hize matar a mi inocente hermana.
El Rey viendo que ya mi padre viene,
y que dize que yo culpada he sido,
y que solo ha venido a castigarme,
y bolver por la honra de Teodosia,
que por pensar que fuesse al Rey adultera
ha guardado silencio tantos años,
ò movido del cielo, y de la fuerça
que tiene la verdad, me mira ayrado.
Alm. Pues bien, que tienes contra el Rey pensado?
Fau. Darle veneno, y acabar con todo,
poniendote en lugar del Rey, de suerte
que me defiendas de mi padre ayrado.
Alm. A tanto prometer, a tanta gloria,
a tanto levantarme a tu grandeza
rindanse mi lealtad, y obligaciones:
mas mira que se acerca el Rey. *Fau.* No importa,
oy le quiero brindar con unas rosas
que llevo en el tocado, porque aquestas
del lado diestro estan avenenadas,
y en estas del siniestro no ay engano,
que esta licion es de Cleopatra bella.³³⁵

Ora, para um homem de baixa nobreza ter ascendido ao almirantado de um reino, isso significa que teria de ser promovido socialmente, antes, para a condição de conde ou duque, o que significa que precisaria da concordância do rei Primislao. Isso lança uma outra suspeita nessa zona de segredo do enredo: por que promover especificamente Rugero de Liberia para o almirantado? Geralmente, os validos meteóricos de corte recebem a pecha de terem sido amantes de quem os ajudou a rapidamente ascender. E é sintomático que Faustina proponha para Rugero ser seu rei, tendo uma enorme facilidade de trocar de parceiros régios segundo as conveniências de seus planos de poder, tal como Cleópatra, alegoria aplicada a Faustina.

Há uma ironia nessa zona de silêncio do enredo na forma como Rugero surge e some na história sem deixar vestígios: teria sido amante de Faustina? Como o rei

³³⁴Cleópatra VII (69-30 a.C.) envenenou o irmão Ptolomeu XIV, então faraó, para ascender ao poder como rainha do Egito, tendo apoio de Marco Antônio (83-30 a.C.), com quem politicamente se desentendeu e, por fim, suicidou-se.

³³⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.312-313]

Primislao foi tão facilmente permissivo ao válido meteórico da sua rainha? De corno imaginário, em relação a Teodosia, parece haver em Primislao, em todo caso, uma vocação especial para ser corno de Faustina. O enredo silencia, mas a escolha de Faustina por Rugero é um sintoma plausível da condição de corno efetivo do rei Primislao, mas, para nós, fica no ar a dúvida otélica sobre as capitulações de Faustina. E eu fico cá pensando nas assuadas que os mosqueteiros fariam sobre isso nos *corrales* e no estranhamento sobre o fato de assuntos de alta traição tão graves, em termos de matérias de Estado, terem sido facilmente perdoados no fim da jornada de Teodosia, para Lope manter a convenção do “final feliz” da comédia.

Isso não convence. Lope saturou demais o enredo da comédia com matérias e tramas de *res publica* características de tragédias. Como *Titus Andronicus*, Lope “perde a mão” para honrar os protocolos de poder e, assim, não consegue terminar bem o que começou tão mal. O novo golpe pretendido por Faustina é um plano impossível, porque ela é estrangeira na Hungria, rainha consorte, e sua própria presença representa a ameaça de o reino húngaro ser invadido pela Inglaterra. É seu marido que tem mandato divino, não ela. O seu papel é procriar herdeiros, função para a qual não mostra eficácia.

Ademais, se a sua própria casa nobre de origem a considera uma víbora pestífera traidora do próprio sangue, que tipo de reconhecimento ela esperaria dos súditos húngaros se ela se casasse de novo e tornasse rei um homem de recente ascensão à alta nobreza? Como uma rainha consorte estrangeira poderia tornar rei um cavaleiro de recente ascensão para a alta nobreza? Somente pela força e pela guerra, não pelo costume e legitimidade da linhagem régia. Mas quem se recrutaria para lutar por ela, se nem seu pai a reconhece como rainha legítima? Além disso, sem filhos, nem para regente Faustina serviria e era patente que a providência não a queria como rainha, considerando que não mais conseguiu gerar filhos para a casa régia da Hungria. O que está podre e escondido em seu reinado está sendo inevitavelmente revelado, mas o fim trágico não vem...

Por fim, se tivesse êxito, o plano de Faustina geraria uma guerra civil entre os parentes do rei morto, um rei invasor (seu pai) e a nova nobreza criada por ela, possivelmente minoritária, considerando a sua posição de rainha consorte. Assim, Faustina fica caracterizada como tirana traiçoeira, enquanto o rei Primislao é o parvo (e potencialmente corno) que se deixa enganar por uma cômica virago. Há matéria farta para um enredo trágico nessa comédia.

O espantoso é que Lope não permite que a peça vá nessa direção e, pela força de manter a comédia, vai deixando inconsistente e sem plausibilidade a estranha cena de

conciliação na qual o casamento não cumpre, de fato, o seu papel cômico de equilibrar a tensão que dava movimento ao enredo desde o começo. Fica evidente que as matérias mobilizadas, a caracterização dos personagens e o enredo de *El Animal de Ungria*, por mais que tenham respiros cômicos distensores, apontam para uma estrutura de tragédia que se acovarda de cumprir o seu termo catártico – punir a *hubris* –, talvez pelo delicado assunto político que seria abordar a punição pública por alta traição de uma rainha consorte, o que significaria a decapitação. Aliás, exemplos históricos recentes não faltariam na própria história da Inglaterra, mas voltemos agora para os andamentos finais do enredo.

Lauro finalmente conta ao rei Primislao e ao embaixador catalão quem verdadeiramente é seu filho adotivo. Para comprová-lo, ele guardou as roupas e joias deixadas com Felipe e o nome dos cavaleiros que o abandonaram no reino da Hungria. A sobrevivência de Felipe dependeu de Lauro enquanto preceptor e tutor adotivo. Para Rosaura, ao mesmo tempo que é bom ver Felipe salvo, ficou impossível tornar-se esposa de um nobre de alta nobreza.

Felipe se omite ao ver que o rei mandou prendê-la novamente, mas Teodosia sabe que tem poder sobre o desfecho que levará à elevação social de Rosaura e sua equivalência estamental com Felipe. Na corte, Rosaura rapidamente aprende a dissimular seu aspecto de fera quando é burlada pelos criados que a mantêm presa. Teodosia os afugenta e prepara Rosaura para a resolução final do conflito. No jantar com a embaixada catalã, Teodosia deixa uma carta ao rei, revelando os planos de traição de Faustina.³³⁶

Quando o rei da Inglaterra e o príncipe da Escócia chegam ao palácio de Primislao com seus soldados, o rei húngaro já está informado das tramoias de Faustina. Primislao havia testado o veneno. Faustina tinha efetivamente tentado realizar o seu plano regicida.³³⁷ Assim, nesse giro da fortuna lopesco, observamos que o dispositivo da carta difamadora ou reveladora de segredos de Estado foi o mesmo recurso mobilizado para construir e desconstruir as traições de Faustina.

Teodosia entra em cena quando o rei da Inglaterra já estava negociando o casamento de Primislao com a irmã do rei da Escócia, o que é inconsistente, considerando que ainda estava casado com Faustina e nada no enredo aponta que houve concessão papal para o rei se divorciar. É como se o casamento não existisse mais, mas isso é falso, pois não basta, em monarquias católicas hereditárias, que o rei repudie a rainha para se

³³⁶Idem, ibidem, op. cit. [p.314-316]

³³⁷Idem, ibidem, op. cit. [p.316-317]

divorciar: ou o papa intervém, ou Faustina é condenada à morte por alta traição, o que tornaria o rei viúvo e, portanto, livre para um novo casamento. Nenhuma dessas opções aparece no enredo de *El Animal de Ungria*.

O rei ouve Teodosia a pedido de Felipe, que ainda se interessa por Rosaura. É a cena final, tão esperada, dos reconhecimentos reparadores, mas, para voltar a ser rainha da Hungria, Teodosia exige que Rosaura se case com Felipe e Faustina seja perdoada. Trata-se de outra situação inusitada e inconsistente: se Teodosia tem sua identidade reconhecida e, portanto, está viva, continua sendo rainha. Ela barganhar o casamento da sobrinha e o perdão de Faustina para, assim, voltar a ser rainha, é outra baita inconsistência de Lope em nome da convenção forçada de conceber um final feliz para a suposta comédia. Teodosia não foi publicamente acusada de traição. A sua morte oficial foi cercada de segredo de Estado. Então, se a virtuosa rainha oculta retorna, é ela que vale para seus súditos, que não morriam de amores pela rainha substituta Faustina. A cena de anagnórise concebida para Teodosia e Rosaura como zênite da comédia é lamentavelmente ruim.³³⁸ Testemos...

Se Faustina for perdoável, devemos deduzir que o almirante Rugero de Liberia também o seria por seguir ordens da rainha consorte golpista, mesmo que contra a autoridade do rei Primislao. Lembremos: a matéria abordada é alta traição, crime gravíssimo de lesa-majestade. Se Faustina for perdoável, tudo que decorre dela também o seria. Podemos imaginar tal assunto por dedução, já que o almirante simplesmente some da história depois que o plano golpista de Faustina é exposto por Teodosia. Ao acelerar a ação para concluir um enredo complexo no terceiro ato, Lope vai sacrificando pelo caminho a sua plausibilidade, a consistência das suas matérias graves e seus personagens, para tudo caber num final feliz de comédia. Houve final feliz?...

Ao encarnar o emblema da misericórdia por pressão de Teodosia,³³⁹ o rei Primislao atua como senhor da graça, mostrando a capacidade de perdoar ou temperar o efeito da punição prevista nas leis e costumes de seu reino. Mas, nesse caso, Primislao precisaria corrigir a injustiça que afastou Faustina da lei natural. Teodosia o obriga, portanto, a ser desmedidamente clemente sobre assuntos de Estado muito graves, algo que um espelho de príncipe não recomendaria que fosse feito. Contudo, isso é um modo artificial capenga de Lope acelerar a convenção de encerramento da comédia com a

³³⁸Idem, ibidem, op. cit. [p.317-318]

³³⁹VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: _____. **Antigo Regime no Brasil: Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015. p.128

suspensão dos conflitos, mas ao preço de nenhum vício ter sido verdadeiramente punido, como seria no final de uma tragédia com tema de alta traição. Fica uma dúvida contumaz sobre o futuro de um Estado cujo rei, fazendo uso excessivo da clemência (em princípio, uma virtude), perdoa uma comprovada conspiração de regicídio e extinção de sua linhagem.

Mesmo sabendo que uma adúladora como Faustina seria capaz de matar a própria irmã e o marido para ter poder, Teodosia – que tem “deus” no nome – reassume o trono húngaro sob o risco de perdê-lo novamente quando exige o perdão régio para sua irmã-diaba. Existe outra situação teologicamente grave: o rei se torna bígamo no final da peça, já que o enredo não dá existência cênica para qualquer rito de divórcio com concessão papal. O que temos em cena são duas rainhas: uma que encarna a virtude (imprudente?) e outra que encarna o vício traiçoeiro, não sendo de esperar que tenha, de fato, revisado sua consciência pelo efeito magnânimo da misericórdia proposta por sua irmã Teodosia. Basta lembrar que Faustina se mostra comiserada pela suposta morte da sua filha, como se pairasse uma punição divina pelos seus crimes contra a irmã, mas não hesita em planejar o assassinato do pai de sua filha quando percebe que está perdendo controle sobre a Coroa.

Outros paradoxos surgem dessa situação de interromper o fim trágico para o enredo de *El Animal de Ungria* ficar na armadilha da comédia: Rosaura tornar-se-ia bastarda se Primislao simplesmente retomasse o seu casamento com Teodosia, sob o preço, portanto, de anular o casamento com Faustina, mas nada disso tem existência cênica no final da peça. O que temos em cena é um rei otário, duas rainhas (Teodosia, a ex-ingênuo mas ainda imprudente no uso público da virtude; e Faustina, a contumaz bisca diabólica traidora) e uma princesa centauro: legítima-bastarda, engenhosa-rústica, Afrodite-Ártemis, estrangeira na corte de seu próprio pai e, justamente por sua exogenia, desenvolveu a capacidade herodotiana de olhar com a força do distanciamento artemístico as inconsistências das convenções sociais do poder e das instituições régias. Como Teodosia não é mais tão jovem, possivelmente não geraria herdeiros, mas, se conseguisse tal proeza, isso conflitaria com as prerrogativas de princesa de Rosaura e seu futuro marido Felipe.

Como podemos notar, não há restauração da ordem, mas sim a amplificação infinda de paradoxos. A comédia não se cumpre. Suas matérias, enredos e personagens não permitem que a comédia se cumpra. E Primislao teve mais facilidade em perdoar sucessivos crimes de lesa-majestade do que um delito menor, aquele cometido por Felipe

(cuja origem nobre ainda não tinha sido revelada) quando defendeu Rosaura dos montanhese. Na sociedade extraficcional, não haveria como perdoar o almirante e Faustina, considerando o projeto de envenenar um rei e colocar alguém de nobreza recente no trono, sendo ela uma estrangeira, rainha consorte usurpadora. Era caso de decapitação, extinção dos títulos, prisão perpétua ou degredo, se o rei não fosse tão imprudente na concessão de perdão.³⁴⁰ Sobre crimes de lesa-majestade, temos a seguinte opinião de Erasmo:

Just as one who poisons the public fountain from which all drink deserves more than one punishment, so he is the most harmful who infects the mind of the prince with base ideas, which later produce the destruction of so many men. If anyone counterfeits the prince's coinage, he is beaten about the head; surely he who corrupts the character of the prince is even more deserving of that punishment.³⁴¹

Esse mesmo tema aparece na voz do rei da peça encomiasta *Cómo ha de ser el privado*:

Si algún ministro o privado
justamente está culpado
le cortarán la cabeza
en esa Plaza Mayor,
y si hubiere en mis Consejos,
que son mis luces y espejos,
quien vendiere su favor,
de oficio se ha de privar.³⁴²

A conciliação na cena final de *El Animal de Ungria* é inconsistente porque a teleologia trágica subjacente aos temas exigiria como solução a morte da rainha usurpadora. O regicídio é um tema delicado, mas na própria *Novena Parte* haveria outras formas exemplares de equilibrar o enredo da comédia por meio da morte. *El Animal de Ungria* não propõe, por exemplo, uma morte accidental para Faustina numa viagem, ou uma morte súbita por tristeza ou peso na consciência, como ocorre com o conde Godofre na oitava peça da *Novena Parte*, *La Hermosa Alfreda*.

Nessa peça, que também trabalha com o tema da traição política, Alfreda, filha do duque de Cleves, casa-se com o conde, privado do rei (da Dalmácia), em vez de se casar com o rei, porque este foi enganado pelo conde, que lhe roubou a pretendente.

³⁴⁰Olhar para seu Estado é como olhar para Escalo em *Romeu e Julieta*: tem súditos arrogantes por ter fama de excessivamente clemente.

³⁴¹ERASMUS, Desiderius. *The Education of a Christian Prince*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968. p.146

³⁴²QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2011. p.129-130

Quando descobre a traição, Alfreda já tinha dois filhos com Godofre, que morre repentinamente depois que se arrepende, pedindo perdão ao rei, embora não assumisse que matou um cavaleiro. Como é viúva, Alfreda pode, finalmente, casar-se com o rei. Portanto, temos o giro da fortuna e o final feliz nessa comédia sobre a traição de um valido régio que não fere a plausibilidade das matérias e personagens mobilizados no enredo.

A cena da morte de Godofre é convencional: ele simplesmente cai com a boca no chão, morto pela divina providência ou pela corrosão (hu)moral da consciência pesada. Não consigo ver Faustina, a diaba palaciana do amor ao poder, ter arroubos mortais de consciência, mesmo quando se sente condenada por deus a não ter filhos. Ela lamenta esse fato, lembra os seus crimes contra Teodosia, mas isso não gera em Faustina uma efetiva reforma de consciência, tanto que, em seguida, ela tenta matar o rei para se manter no poder que conquistou com mentiras e falsificações.

Como não há morte nem divórcio para Faustina, esta ainda é rainha na cena final da peça *El Animal de Ungria*. Por isso, Lope também não propõe casamento reparador ou rebaixador para ela, como aparece em outras peças da *Novena Parte* que abordam assuntos de *res publica*. Na sétima comédia, *Del Mal lo Menos*, o conflito do enredo se resolve quando o rei de Nápoles cede casar sua prima (prometida ao rei da Dinamarca e, portanto, uma princesa) com o filho ilegítimo de um nobre da Espanha, removendo a ameaça de uma concorrência colateral ao seu trono por meio do rebaixamento da prima num casamento com homem estrangeiro de posição social inferior.

La Hermosa Alfreda e *Del Mal lo Menos* orientam sobre a escolha de conselheiros, tal como fazem os espelhos de príncipe, mas mantêm matérias, enredos e personagens dentro das convenções da comédia de Lope. O conflito se resolve consistentemente por meio do casamento, cumprindo o giro da fortuna: de adversa para próspera. Na décima peça, *La Varona Castellana*, a guerra termina com a vitória de Afonso VII, rei de Leão e Castela, sobre o rei Alfonso I, de Aragão, e o provável futuro casamento da rainha Urraca com o conde de Lara. Aqui, as ligeiras matérias de *res publica* foram configuradas para enredo e personagens que cabiam nas convenções da comédia de Lope, mas não se pode falar o mesmo de *El Animal de Ungria*.

Enfim, o casamento cessa o conflito nas comédias, mas não ficamos convencidos disso em *El Animal de Ungria*, peça na qual a bigamia régia e a potencial crise de sucessão lhe conferem aspectos sombrios. É o único caso de comédia da *Novena Parte* que não cumpre a promessa de restauração da ordem através do casamento. Não há

conciliação convincente. Nessa peça, o casamento é, em si, o problema, mas sempre que o enredo ameaça cair na solução sangrenta (como punição moral, teológica e política da família régia), algo impede tal desdobramento trágico, preservando precariamente o pacto ficcional da comédia.³⁴³ Paga-se caro por tal insistência: Lope torna inconsistentes o cenário político-social-institucional da sociedade ficcional, a ação dramática, os temas e os personagens, mesmo que haja sofisticação poético-retórica na forma de mobilizar *topoi* míticos na alegorização moral ou temática dos personagens.

³⁴³Um paralelo importante pode ser encontrado em *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, o qual resolve o conflito de base do enredo potencialmente trágico com uma mascarada protagonizada por uma jovem rica, virgem e engenhosa, uma Diana que espelha a própria justiça casuística da rainha Elisabeth. Cf.: VIANNA, Alexander Martins. Corpus shakespeariano e reformas religiosas inglesas: um estudo de caso – O mercador de Veneza. **Topoi**, v.14, n.27, p.453-471, 2013.

CAPÍTULO 4: SOBRE MULHERES ESTRANHAS

Como vimos no capítulo 3, a discrição não está associada à nobreza de nascimento, embora seja uma virtude a ser alcançada por ela, como expõe os espelhos de príncipe modernos. Assim, a discrição também não estava ligada necessariamente ao cortesão, que pode ser vulgar, embora a cultura letrada do Antigo Regime o tenha como *locus*-referência modelar de tal virtude. Nos *corrales*, os eruditos definiam como néscios, iletrados e ruidosos aqueles indivíduos da plateia que vinham dos ofícios manuais mecânicos, considerados baixos para uma sociedade cuja elite intelectual tinha o ócio aristocrático como parâmetro de excelência social: “*no son el vulgo los ciudadanos, ni los maestros de las artes más nobles, sino los sastres, los zapateros, los cocheros, los litereros y otros semejantes, que por el ruido que meten se llaman ‘mosqueteros’*”.³⁴⁴

A discrição se baseia, portanto, nas regras do comportamento cortesão palaciano, do qual se esperava algumas habilidades: controle das emoções, capacidade de discernir o que parece enganoso aos olhos e, por conta disso mesmo, capacidade de dissimular emoções, humores, decoros e intentos de acordo com a situação de interlocução, com atenção às hierarquias estamentais, etárias e de gênero. Em sua expressão literária, o discreto é engenhoso, e oposto ao vulgar, sabendo mobilizar *topoi*, alegorias e silogismos para provocar convencimento sobre sua posição e ponto de vista. Supostamente aconselhado pela luz natural da razão, o discreto literário teria um refinado senso de ocasião para moldar sua ação para seguir o (ou desviar-se engenhosamente do) decoro social, fazendo as convenções sociais se moldarem aos seus interesses.

No caso de reis, a discrição une a posição de nascimento com a dignidade institucional. No caso de Primislao de *El Animal de Ungria*, sua ignorância sobre sua conselheira-rainha Faustina é vulgar, e causa a murmuração do vulgo, enquanto o vulgo dá mostras de discrição ao saber a verdade sobre a conselheira traidora. Em *Arte Nuevo*, ao ter de se justificar porque escreve comédias ao estilo do vulgo, Lope de Vega expõe a falta de discrição de acadêmicos. A crítica de Lope se baseia na falta de senso de ocasião dos neoaristotélicos da Academia de Madri, ao pensarem a excelência poética da comédia descolada de sua finalidade de palco, a qual, para Lope, é necessariamente dialogal com

³⁴⁴SÁNCHEZ ESCRIBANO, Fernando; PORQUERAS MAYO, Alberto. **Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972. p.329

as múltiplas habilidades e humores das plateias dos *corrales* e, portanto, localizada nos costumes de seu tempo.

Em *La Dama Boba*, comédia que será focada na segunda parte deste capítulo, observamos como o despertar do amor cúpido em Finea, tal como em Rosaura de *El Animal de Ungria*, vai caracterizá-la cenicamente como engenhosa-rústica, tipo com grande potencial cômico, mas também com um subjacente potencial sério, já que tais personagens são típicos agentes de distanciamento ou estranhamento de hábitos e costumes automatizados: atuam como expositores das convenções dos códigos sociais e de linguagem, convidando quem os assiste em cena a repensar seus hábitos automatizados sobre os sentidos dados a coisas, pessoas, palavras e instituições.

Na primeira parte deste capítulo, faremos recortes nas comédias da *Novena Parte*³⁴⁵ para demonstrar as convenções de normalidade sobre o que é ser mulher no vocabulário dramático da *docena* através do feminino discreto e, portanto, engenhoso, que costuma aparecer através do tema educação acima do gênero. Depois dessa investigação temática, nos dedicaremos ao exame de *La Dama Boba* para mostrar como Lope de Vega opera convenções críticas da comédia estranhadoras de hábitos, instituições, convenções e costumes por meio destes dois antítipos cênicos de feminino dramático: a boba e a engenhosa. Através de tais modelos, observa-se o jogo de inversão entre vulgo e discreto ligado aos dois modelos de feminino cênico propostos na comédia.

O tema educação acima do gênero é recorrentemente explorado como inversivo por Lope, pois, nesses casos, o feminino desempenharia um papel que deveria ser do masculino. Trata-se de uma provocação conservadora presente na tópica do “mundo às avessas”, i.e., uma desordem (situação-problema) que supõe uma ordem a ser mantida, reformada ou restaurada.³⁴⁶ O protagonismo feminino cênico em Lope não é necessariamente subversivo,³⁴⁷ mas visa a provocar o riso (comédia) ou o assombro (tragédia), fazendo parte de um código de costumes letrados que, durante a pesquisa, constatamos ter uma função crítica de conservação ou reforma da ordem depois de

³⁴⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617.

³⁴⁶MARAVALL, José Antonio. *Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997. p.251-253

³⁴⁷O princípio da inversão carnavalesca ficou bastante conhecido com a pesquisa de Bakhtin da década de 1930, publicada na década de 1970 em idiomas não-russos. Bakhtin aborda a inversividade pelo viés da subversão de costumes. Ele faz um questionamento sobre a invenção da polarização entre cultura erudita e cultura popular, o que vai possibilitar pensar se a discussão sobre cultura popular é realmente consistente. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

apontadas as suas inconsistências removíveis, seja através do extremo do vício ou do extremo da virtude, porque extremos são exatamente o que se deve evitar ou corrigir.

4.1. O valor das mulheres em *Novena Parte*

As tópicas sobre ser mulher em Lope de Vega baseiam-se no universo da sociedade patriarcal do Antigo Regime, em que a concepção de homem e mulher é binária, baseada no sexo biológico, a partir do qual as diferenças físicas, intelectuais, morais e sociais são convencionadas. As convenções de gênero numa cultura letrada são particularmente expostas, no teatro, quando são concebidas personagens entendidas como extrapoladoras das expectativas socioculturais relativas a seu gênero. Lope recorrentemente explora tal *topos* em suas comédias na *Novena Parte*, abrindo essa edição com uma comédia que tem como norteador cômico a farsa de travestimento da bem letrada e engenhosa Florela, tão dominadora das convenções de gênero que consegue manipulá-las para não perder o seu galante Alexandro.

Em *La Prueba de los Ingenios*, a virago Florela (nomeada Diana em seu primeiro disfarce de dama que estava a caminho de Loreto) percebe que Laura, filha do duque de Ferrara, interessou-se por seu pretendente Alexandro, de baixa nobreza. Florela-Diana trabalha como secretária e interlocutora letrada de Laura, que funciona como sua mecenas na casa ducal e compartilha com ela o mesmo interesse pelo mundo erudito das letras, sendo ambas instruídas para além de seu gênero. Há um tácito potencial sáfico na relação que se estabelece entre ambas: Florela-Diana não é tutora de Laura, mas sua secretária – tal como Lope foi do Duque de Sessa –; a interlocução douda entre ambas configura, na prática, uma rotina letrada de academia. E o duque de Ferrara demonstra a mesma preocupação do velho pai Octavio, em *La Dama Boba*, de a condição de entendida³⁴⁸ de sua filha afastar pretendentes úteis à casa ducal.

É um prato cheio para uma engenhosa e douda inversividade cômica a proposta de enredo para *La Prueba de los Ingenios*, comédia caput da *Novena Parte*. Porque, afinal, as características das personagens e o enredo proposto possibilitam que Lope possa, dentro de uma comédia, exercitar motivos poéticos elevados pelo fato de haver um torneio não de armas, mas de letras, diferentemente do contexto de *La Varona*

³⁴⁸Entendida é o antítipo categórico recorrente de boba no vocabulário de *La Dama Boba*. Pelo viés de Octavio, o excessivo engenho de uma mulher seria inadequado ao casamento e à maternidade, porque a colocaria acima de seu marido, ou concorreria com o mesmo.

Castellana, em que dona Maria Perez, disfarçada de pajem Leon, assume armas e vence um rei num duelo, depois de viver distante da corte num universo iniciático típico das Dianas literárias.

Em *La Prueba de los Ingenios*, temos o seguinte roteiro básico da trama da comédia: Laura se apaixona por Alexandro; Florela-Diana propõe uma prova para os pretendentes de Laura, esta a aceita, para selecionar o pretendente mais meritoso; a pretexto disso, Florela-Diana toma a máscara varonil para disputar a atenção de Laura contra Alexandro; com as armas das letras, Florela-Diana vence o pretendente varonil. Sua máscara varonil é um metatrustimento, pois em sua segunda fábula contada para Laura, Florela-Felis teve que se travestir de mulher (disfarçar-se de Diana) para se esconder, pois cometeu um crime: matou o príncipe herdeiro de sua terra por ciúmes (um crime particular, portanto, que além do atenuante etário, não se encaixa numa conspiração política). Ninguém descobriu seu paradeiro porque ela vivia como uma mulher na companhia de suas seis irmãs e, portanto, na condição de exílio. Florela-Felis teria viajado à Itália para fugir do galanteio de um cavaleiro. Na Itália, encontra retratos de Laura, a partir dos quais se apaixona e vai atrás dela. Embora Laura ache a história estranha, ela continua aceitando a companhia de Florela-Felis com a esperança de poder casar-se com “ele”. Assim, Florela-Felis consegue desviar Alexandro da atenção de Laura, porque esta preferiria Florela.

Na prática, Florela promove uma correção de costumes: seria inadequado a uma filha de duque se casar com alguém da baixa nobreza. Contudo, Florela-Felis precisou contar a fábula de seu crime para explicar a Laura por que tinha aparência feminina. Laura questiona seus caracteres físicos biológicos, como o rosto imberbe, ou os caracteres adquiridos, como cabelos longos:

Lau. No te espantes, sino puedo
Satisfazer a los ojos,
viendo tu rostro, y cabellos,
tus acciones mugeriles,
con los demas movimientos.
Y quando por los oydos
de credito a lo que veo,
tan distinto de la vista,
que altera el entendimiento.
Tampoco te cause espanto,
que no lo passe en silencio,
que dezirme que eres hombre,
obligandome a creerlo.
Tambien me ha de dar lugar,

para algun recato honesto.³⁴⁹

O sexo biológico das mulheres tinha valor pela sua capacidade de perpetuar a linhagem pela gestação de herdeiros, ou seja, atrela-se a “*acciones mugeriles*” a maternidade, mas também a suposta delicadeza de ação, mente e constituição, assim como, o recato, o que também está relacionado a saber guardar o silêncio – este sempre ambíguo, porque dos silêncios nascem farsas, traições e manipulações nas tragédias e comédias. A procura por discernir se Florela-Diana era homem ou mulher ocorre porque Laura se interessava por ele/ela e, antes disso, ambas viviam se entretendo com livros, a ponto de o duque ficar preocupado de que Laura não quisesse se casar, comprometendo a continuação de sua linhagem. Lembremos que o motivo literário Safo era de pleno conhecimento para letrados como Lope, mas isso não poderia ser abordado de forma tão explícita nos *corrales*. Antes mesmo de Florela-Diana dizer ser varão, a relação entre ambas era de lirismo sáfico, apenas rompido por conta da pressão social ducal: o casamento para gerar filhos.

Além disso, em quase todas as peças de Lope em que as mulheres assumem máscaras varonis para cumprir alguma jornada, há esse tipo de cena, como vimos acima, na qual é exposto um incômodo pelo fato de uma mulher ou homem se apaixonar pelo que percebe de feminino num “homem” (a virago cênica, ou *varona*, termo utilizado por Lope no título de sua décima peça na *Novena Parte*). As esperadas cenas de anagnórises criam o alívio dramático em relação a tais personagens liminares fabricadas com travestimento. Para comprovar se a personagem era homem, Finea, criada de Laura em *La Prueba de los Ingenios*,³⁵⁰ aproveita a ocasião do desmaio da virago para tentar ver se seus seios eram verdadeiros, pois, pela fábula de Florela-Diana como Felis, eles seriam um disfarce.

Si te quiere que te adora,
y no sabes si es muger,
ni hombre, que ha de saber
quien no ha que la quiere un hora?
Mas pues està desmayada,
ensanchale el coraçon,
si con aquesta ocasion
verle los pechos te agrada.³⁵¹

³⁴⁹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.23]

³⁵⁰Não confundir com Finea, a protagonista de *La Dama Boba*.

³⁵¹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.38]

Para se defender das investidas de Finea, Florela-Diana refuta o amor entre o mesmo sexo pautado em Eros, amor carnal e lascivo, pois sabia que este seria incapaz de gerar filhos no caso delas. A Eros Florela-Diana opõe a perspectiva platônica do amor, ou seja, o enredo de Lope mobiliza esse motivo para ficar dentro da censura eclesiástica da época, mas fica subjacente o tema sáfico:

Fin. Y amarte no puede ser
por muger?
Fl. Mal.
Fi. Como ansi?
Flo. Porque tu no alcançaras
lo que es Platonico amor.³⁵²

Um método usado em *La Varona Castellana* para a protagonista fingir ser Leon foi dizer que queria conquistar uma dama. Ser homem pressupunha a procura por mulheres, que poderia se dar fora do casamento. Para uma mulher aristocrática, o casamento era mais preocupante, porque exigia negociação de dote e geração de filhos legítimos para manter a linhagem. O casamento de filhas deve trazer para uma casa nobre bons aliados masculinos que mantenham a reputação da linhagem. Por isso, em *Los Melindres de Belisa*, Tiberio estava mais preocupado em casar sua sobrinha Belisa do que o irmão dela, para o qual não há necessidade de pensar em dote para representar a sua reputação de linhagem. Os maridos nobres são conquistados a peso de bons dotes. Portanto, o casamento é para a conveniência dos pais, mais do que dos filhos.

E tal costume social, desde Terêncio, Lope bem o sabia, abria margem para muitas burlas entre pais e filhos,³⁵³ tema eficaz para ser explorado em chave cômica nos *corrales*. Pela recorrência temática, parece que Lope fazia parte dos letrados eclesiásticos que defendiam a necessidade de haver compatibilidade entre os cônjuges, ou seja, era da opinião de que filhos e filhas deveriam ser levados em conta pelos pais na hora de decidir o sacramento do casamento, mas é evidente que ter um filho é fator de maior interesse

³⁵²Idem, *ibidem*, op. cit. [p.37]

³⁵³A palavra empenhada para casamento, ou promessa de casamento, mesmo que às escondidas, ou com testemunhas amigas às escondidas da autoridade paterna (como acontece em *La Dama Boba*), equivale a noivado ou mesmo como um pré-casamento, o que poderia prever a consumação carnal de acordo com vários costumes locais camponeses no Antigo Regime. Na Inglaterra de Shakespeare, *betrothed* equivalia a pré-casamento, podendo haver consumação carnal para testar a fertilidade e compatibilidade do jovem casal. Era mais comum nos meios rurais camponeses desde a Idade Média. Isso era particularmente corriqueiro em rincões rurais mais pobres, em que raramente a localidade poderia sustentar com esmolas a permanência de padres oficiantes. Daí, fato recorrente, muitos casamentos eram, *a posteriori*, ratificados por padres de passagem pelas localidades, perante casais grávidos ou com filhos já nascidos.

para uma família nobre do que ter filhas. Finea, em *La Dama Boba*, introduz tal tema de forma pujante ao falar que, já no útero, é importante que as mulheres se disfarcem de varão:

Fin. Quando estamos en el vientre
de nuestras madres, hacemos
entender a nuestros padres,
para engañar sus deseos,
que somos hijos varones,
y así veras que contentos
Acuden a su regalo
con amores, con requiebros:
y esperando el mayorazgo,
tras tantos regalos hechos,
Sale una hembra que corta
la esperanza a sus deseos:
según eso si esperaron
hijo varon, y hembra vieron,
Antes de nacer fingimos.³⁵⁴

Nesse seu papel estranhador de costumes enquanto rústica-engenhosa, Finea aborda um assunto bem caro à alta nobreza do Antigo Regime: toda a boa expectativa sobre o nascimento de um bebê está centrada na possibilidade de ser um varão. Há simpatias, oráculos, revelações oníricas e demais saberes populares que podem ser mobilizados para se saber, antes de seu nascimento, qual será o sexo do bebê. Finea lembra que tudo que possa travestir de varão a mulher, antes de nascer, é o que assegura para a mãe e a bebê um maior zelo com sua gravidez, porque para cada mulher que nasce fica uma aura de decepção, ou o pesar nos pais que devem garantir dotes, ou dotar mosteiros (o que sai mais barato do que o dote de casamento) para receberem suas filhas obrigadas a manterem uma oficial castidade.

O trecho acima é uma inserção de gravidade crítica na comédia: Lope joga cenicamente com isso por meio de uma personagem rústica-engenhosa, o seu mais eficaz dispositivo cênico estranhador de hábitos e costumes, como já vimos anteriormente ao expormos a epifania crítica de Rosaura, em *El Animal de Ungria*, quando nossa querida centaura expõe criticamente os costumes cortesãos palaciano como o verdadeiro animal que ameaça vidas e destrói reputações. Lope foi pai de muitas filhas e poucos filhos, legítimos ou não, dos quais somente uma filha acompanhou a sua velhice e nos garantiu a *Veinte y una Parte* de suas comédias. Esse trecho de Finea é um soco contundente nos costumes aristocráticos que tratam uma filha como um estorvo necessário, mas depende

³⁵⁴MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.559]

de seu corpo para ter herdeiros. E ter filhos é um enorme risco pelo qual as mulheres passam no Antigo Regime, como bem sabia Lope, que perdeu duas esposas em decorrência de problemas de parto.

A rainha Urraca,³⁵⁵ de *La Varona Castellana*, viúva do conde don Remon de Borgonha, pretendeu anular seu casamento com o primo don Alfonso I de Aragão para transferir o poder a seu filho legítimo, Alfonso VII. Ela desejava se casar depois com o conde don Pedro de Lara para não pensarem que os reinos estariam malgovernados por uma mulher de engenho curto e um menino sem experiência.³⁵⁶ A ideia de que os homens não podiam ser governados por uma mulher a pressionava a ter filhos homens que pudessem assumir a Coroa.

Em paralelo a isso, na trama principal dessa peça, há dona Maria Perez, criada nas montanhas como uma Diana. Ela assume a máscara do varão, na forma do pajem Leon. Sob tal disfarce, ela podia caminhar entre soldados sem riscos à sua honra. É como pajem que ela vence o rei Alfonso I num longo combate de espadas, contrariando qualquer estereótipo letrado sobre a delicadeza e fragilidade femininas. Trata-se da licença poética da fábula, considerando que dona Maria era uma Diana, uma rústica-engenhosa, e não uma dama palaciana. Contudo, quando solta os cabelos e aceita se casar com don Vela, ou seja, transita para o mundo de Afrodite, dona Maria passa a se submeter ao comando masculino. Desse modo, a fábula de dona Maria oferece o deleite da inversividade de gênero por um tempo determinado, mas o casamento, como agente de equilíbrio das relações de poder patriarcais, põe *la varona* numa redoma esperada de papel de mulher aristocrática casada.

Na segunda peça da *Novena Parte*, *La Donzella Teodor*, a protagonista Teodor é arguida por Fenisa, filha do filósofo cristão Beliano, que descreve a mulher

³⁵⁵Historicamente, Urraca (reinado: 1109-1126) sucedeu o seu pai Alfonso VI, contraindo matrimônio com Alfonso I em 1109 para a união de Leão e Castela com Aragão. Setores da nobreza foram contrários ao matrimônio, como os nobres galegos, porque o filho de Urraca, Alfonso Raimúndez, com quatro anos, perderia o direito ao trono. O conde Raimundo de Borgonha, pai do filho de Urraca, havia morrido em 1107. A guerra entre Leão e Aragão teve trégua com a anulação do casamento de Urraca e Alfonso, em 1112. Urraca e don Pedro González de Lara já eram amantes. Urraca recuperava as Astúrias, Leão e Galícia, mas Alfonso I ocupava uma área significativa de Castela, onde Urraca gozava de grande apoio. O filho de Urraca foi coroado como Alfonso VII, rei de Leão, somente depois da morte de sua mãe, em 1126, empreendendo a tomada do reino de Castela contra o domínio de Alfonso I de Aragão. Os dois chegam a um acordo conhecido como Pazes de Támara, no qual se estabelece as fronteiras entre o reino de Leão e o reino de Aragão. Urraca não se casou com o conde don Pedro de Lara e, antes dele, possivelmente teve outros amantes, como seu outro apoiador, Gómez González, que morreu na Batalha de Candespina em 1111. No entanto, Lope de Vega pinta uma rainha que se manteve casta até o segundo casamento.

³⁵⁶MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.505]

perfeita como casta e reservada, mas o ideal de ser discreta e calada não condiz com a própria protagonista, que disputa sabedoria com homens,³⁵⁷ ou seja, a segunda peça da *Novena Parte* ainda ecoa o mesmo mote de enredo (torneio de engenhos) que vemos em *La Prueba de los Ingenios*. É óbvia a dualidade moral que define hipocritamente os papéis de gênero: a descrição adequada às mulheres não seria a mesma adequada aos homens, para os quais não se demandava castidade e silêncio como fatores de reputação.

Há uma preocupação de Lope com a censura régia quando configura as suas protagonistas solteiras como castas e virgens, mas engenhosas que se pareiam com homens em sua verve poético-retórica, ou guerreira, como no caso de dona Maria Perez. Para manter plausibilidade, Lope recorre aos disfarces para que elas possam penetrar nos territórios masculinos sem correrem risco de serem estupradas, particularmente quando envolve jornadas para fora do espaço doméstico ou do domínio em que sua autoridade, reputação e méritos são reconhecidos.

Quando lida com a desigualdade cênica do poder masculino, particularmente extrema quando as protagonistas virtuosas são de origem baixa, Lope lhes confere o domínio do jogo de engenho como amolador poético-moral capaz de adestrar a impulsividade masculina que ameaça sua castidade (e não promete casamento), como ocorre com a protagonista Dorotea de *La Niña de Plata*, a qual é insistentemente assediada pelo luxurioso príncipe Enrique, que pretendia prostituí-la e ameaça estuprá-la.³⁵⁸ É com um bom jogo de silogismo moral que ela vence o abusador principesco, já que não teria força física para se equivaler a ele. Dorotea é da *urbs*, não é dos montes, não teria a mesma força física de uma dona Maria para confrontar fisicamente um agressor, tanto mais sendo um príncipe treinado para a guerra.

Em *La Donzella Teodor*, ao recorte de gênero se somam aqueles de raça e religião: as mulheres espanholas, mais belas e discretas, independentemente de terem sangue nobre, seriam superiores às mouras. Lope faz com que as próprias personagens mouras Iarifa e Daraja, filhas de Mançor, rei de Oran, assumam sua inferioridade. Celindo, irmão de Monçor, rejeita suas sobrinhas, mouras nobres, mas deseja casar-se com Teodor, feita cativa pelos mouros.³⁵⁹ Dizer que, mesmo não sendo nobre, uma espanhola é superior às mouras, é uma forma de rebaixar a nobreza moura. E sabemos

³⁵⁷Idem, ibidem, op. cit. [p.111-112]

³⁵⁸Idem, ibidem, op. cit. [p.257-259]

³⁵⁹Idem, ibidem, op. cit. [p.74]

que, desde 1609, fora instituído um novo édito filipino hostil à presença de muçulmanos na Espanha.

Teodor convence o sultão a chamar os sábios da Pérsia para argüírem-na, pois ganharia de todos, mas ele não lhe dá credibilidade, assim como Finardo, cristão grego que iria deixá-la na Itália, a caminho da Espanha. O objetivo era conseguir dinheiro para recuperar os bens de Finardo, depois do naufrágio fingido de seu barco, mas ela acaba ganhando também um dote para se casar com o nobre sem fortuna don Felis. Ela cita exemplos antigos e modernos de mulheres nas quais se espelha para legitimar sua existência erudita.³⁶⁰ Como tal erudição parecia fora de lugar, ou no corpo errado, a reação masculina é clara – “*Que temeraria arrogancia!*”³⁶¹ –, mesmo que Teodor utilize, como qualquer erudito, os *exempla* da Antiguidade.

Fica clara a provocação sobre o valor crítico das mulheres cênicas de Lope, com a devida licença da fábula para passar pela censura: elas testam o mérito masculino e desafiam os homens a se aperfeiçoarem, já que dão provas de que poderiam ter habilidades consideradas masculinas, como o governo (da casa e do Estado), o domínio das armas e a capacidade para ciências e artes elevadas. A superioridade das mulheres engenhosas ganha tensão cômica depois de serem desacreditadas pelos homens, ao que sucede a prova do contrário: a sua capacidade de superar os homens com seus engenhos. Tais jogos de inversão têm apelos cômicos inegáveis em *corrales*.

Florela-Diana, por exemplo, vai ser desacreditada pelo próprio pretendente Alexandro, além dos outros pretendentes de Laura, a filha do duque de Ferrara: o infante de Aragão, e Paris, filho do duque de Urbino. No entanto, ela os contradiz e supera, sendo uma mulher de baixa nobreza de Mântua disputando com homens de alta nobreza, com exceção de Alexandro. O único que sai em sua defesa é Camacho, criado de Alexandro, que precisava conquistá-la para descobrir o segredo do labirinto. O segredo não é descoberto pelo engenho, mas pelas maquinações e suborno de um escultor, a mando de Paris.

³⁶⁰A tebana Corinea (séculos VI-III a.C.); Tespia, Femonoe, da mitologia grega; Erina (século IV a.C.); Safo (c. 630-580 a.C.); Argentária (século I d.C.); Aspásia (c. 470-428 a.C.); Damófila (século VI a.C.); Cornelia (século II d.C.); Anastácia (século IX); Hipátia (c. 351-415 d.C.); Theana (século IV a.C.); Leontina (século IV a.C.); Sosípatra (século IV d.C.); Zenóbia (c. 240-274 a.C.); Débora Profeta (século XII a.C.); Cassandra, de Troia; a inglesa Juana (século XIII d.C.); Diótima (c. 440 a.C.); Areta (séculos IV-V); Claudia, esposa de Estacio (c. 45-95 d.C.); Targélia (contemporânea de Aspásia); Telesila (c. 510 a.C.); Istrina (contemporânea de Heródoto); Fabia (século II d.C.); Eustóquia (369-419 d.C.); Constança (325-354 d.C.); Nicóstrata, da mitologia romana; Caterina (1347-1380); Mical, esposa de Davi. Cf.: Idem, *ibidem*, op. cit. [p.104-105]

³⁶¹Idem, *ibidem*, op. cit. [p.105]

Somente o criado cômico, seguindo seus interesses, concorda com Florela-Diana: disfarçado de marquês de Malasaba, agora é Camacho que cita exemplos de mulheres para provar o argumento de Florela-Diana.³⁶² E por meio desses jogos de citações e *exempla* em *La Prueba de los Ingenios*, temos um claro mapa da erudição de Lope sobre as literaturas gregas ou latinas da Antiguidade, as quais ele acessaria em latim, castelhano, português e italiano. A teoria galênico-hipocrática dos humores é usada como uma estratégia para mobilizar *topoi* eruditos quando os personagens de Lope disputam definições e silogismos abstratos (i.e., descolados das observações e experiências práticas do cotidiano) sobre as diferenças entre os gêneros. É evidente que Lope não leva a sério a antiga teoria dos humores na forma como vai colocando-a à prova a partir dos saberes ligados à prática e concretude da vida cotidiana.

Paris, o pretendente de Laura em *La Prueba de los Ingenios*, e o professor de filosofia, Leonardo, pai de Teodor em *La Donzella Teodor*, defendem ser o humor seco e melancólico mais propício para o engenho. A tópica aparece como tentativa de inferiorização do sexo e engenho femininos. Na teoria galênico-hipocrática, tal como entendida nos séculos XVI-XVII, o sexo feminino seria composto por humores frios e úmidos, enquanto o masculino seria seco e quente. Partindo dessa postulação, Paris e Leonardo entendem que a mulher não teria nascido propícia ao engenho, ao contrário do homem. A perspectiva de Paris de que os filósofos são tristes porque melancólicos é ironizada por Camacho que, ecoando a voz do vulgo dos *corrales*, atribui tristeza à condição de pobreza.

Cam. Con esso estoy yo tan triste:
pero replicar quisiera,
Con provar, que si los sabios
son los de mayor tristeza:
los que no tienen dineros
tendrán notable excelência.³⁶³

Florela-Diana em *La Prueba de los Ingenios* atribui prudência à experiência, valorizando a mistura de humores e o conhecimento das artes liberais.³⁶⁴ Há uma disputa douda entre os personagens engenhosos sobre a tradição clássica da teoria dos humores,

³⁶²Tômiris (Cítia e Pérsia: c. 530 a.C.); Valasca (Boemia); Candaces (reinado na Etiópia: II a.C.-12 d.C.); Helena, da Antiga Itália (250-330 d.C.); Amalasunta (reino Godo: 526-534 d.C.); Cleópatra (Egito: 51-30 a.C.); Musas; Minerva; Sibilas; Manto (c. 1474); Juliana Barcelonesa (1594-1656). Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.48-49]

³⁶³Idem, ibidem, op. cit. [p.48]

³⁶⁴As artes liberais são compostas pela lógica, gramática, retórica, aritmética, música, geometria e astronomia. São de conhecimento de Teodor para vencer os sábios da Pérsia e, portanto, ensinadas nas academias. Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.105]

mas cada um inventa silogismos de gênero que melhor aprazem as suas postulações. Florela-Diana encerra seu argumento, favorável às mulheres, desdobrando silogismo a partir da *auctoritas* de Aristóteles:

Sequedad, melancolia
acompañan la grandeza
del ingenio, aunque Galeno
estas partes diferencia:
Melancolia con colera,
y sangre pura gobiernan
los ingenios altamente:
y estas dos vemos que reynan
En millones de mugeres:
pero Aristoteles cierra
mi replica, con dezir
que quien tiene carnes tiernas,
y dulce la complexion,
esse es natural que tenga
ingenio mas superior:
pues siendo cierta sentencia,
El temperamento tierno
de las mugeres os muestra,
que las mas habiles son
para las divinas ciencias.³⁶⁵

Padilla, o criado do pretendente de Teodor em *La Donzella Teodor*, usa uma ironia similar a Camacho, construindo contra-silogismos. Em tais circunstâncias, a função dos criados é mostrar comicamente as inconsistências das postulações e silogismos supostamente elevados por meio do teste prático com a vida cotidiana. Padilla, por exemplo, opera de forma brincante a sua maiêutica socrática contra o mestre Leonardo, pai de Teodor, para dizer que, se suas postulações sobre a teoria dos humores estão certas, então o próprio mestre seria um parvo e não um engenhoso:

Pad. Dar mil gracias a Dios que me aya hecho
el ingenio mas alto, y esquisito,
por aquella sentencia de Aristoteles:
porque si los que tienen poca sangre
son de divino ingenio, yo soy unico,
que aviendome açotado seys quaresmas,
a penas remoxè la diciplina.
Mae. Dariaste muy quedo. *Pad.* Con licencia
quiero ponerte una objecion. *Mae.* Prosigue.
Pad. Tu dizes que los hombres ingeniosos
por la gran sequedad viven muy poco,
tu has vivido, maestro, muchos años,
ergo no puede ser que ingenio tengas.³⁶⁶

³⁶⁵Idem, ibidem, op. cit. [p.48]

³⁶⁶Idem, ibidem, op. cit. [p.70]

Em *El Ausente en el Lugar*, Fisberto, criado do fidalgo Feliciano, ironiza o temperamento úmido das mulheres, que indicaria a sua inconstância. No entanto, o seu patrão Feliciano, que há pouco morreria de amores por Laurencia, troca rapidamente de pretendente, preferindo o dote de Elisa. Assim, é seu patrão o inconstante.³⁶⁷ Disso decorre que, se ser inconstante é coisa de mulher, então Feliciano seria afeminado e pusilânime, ou a postulação moral do criado simplesmente é desmontada por provas contrárias de seu próprio cotidiano.

Outro silogismo de refutação se dá contra a ideia da imperfeição feminina em *La Prueba de los Ingenios*: inspirada no modelo de Adão e Eva, Florela-Diana argumenta que Adão foi criado antes de Eva, mas Eva foi necessária para dar perfeição à espécie por meio da geração de filhos. Nesse sentido, Adão seria imperfeito; e diminui-se o peso sobre Eva do “pecado original”, sem o qual não haveria espécie humana:

quando Dios a Adan criò,
para darle compañera,
Dixo, no es bueno que el hombre
estè solo, y dióle a Eva:
porque fue como dezir,
no està del hombre perfecta
La especie sin la muger,
que es necessaria materia.³⁶⁸

Em *La Donzella Teodor*, as letradas percebem que seu conhecimento é uma ameaça à dominação masculina, motivo pelo qual elas seriam impedidas de entrarem na universidade, como afirma Teodor em sua disputa com os sábios da Pérsia: “*Que si en universidades/ entrar mugeres se usara,/ las catedras fueran suyas,/ pero ellos temen su infamia.*”³⁶⁹ Outro desdobramento misógino: as mulheres sábias não serviriam para o casamento, pois o homem, em vez de comandar, seria comandado – temor demonstrado pelo patriarca Octavio, de *La Dama Boba*, quando pensa em sua filha Nise. A mesma preocupação é exposta por Leonelo, primo de don Felis, de *La Donzella Teodor*.³⁷⁰ Ele repreende o primo por estar interessado por uma dama engenhosa, e descreve como uma mulher deveria ser para não colocar em risco a masculinidade:

Fel. Pues es delito? *Leo.* Mirando
Que el ingenio, y la doutrina
deven estimarse en tanto,

³⁶⁷Idem, ibidem, op. cit. [p.168-169]

³⁶⁸Idem, ibidem, op. cit. [p.46]

³⁶⁹Idem, ibidem, op. cit. [p.105]

³⁷⁰Lope de Vega segue o costume letrado da *Historia de la Donzella Teodor*, que pertenceu à coleção das Mil e uma noites, do século XIII.

justo es amar quien le tiene,
 pero entre doctos, y sabios.
 Mas que para casamiento,
 cosa que dura los años
 que un hombre tiene de vida,
 tengays vos por acertado
 Llevar a casa muger,
 que con ingenio tan alto
 os desprecie, y tenga en poco,
 y quiera tener el mando,
 Que Dios ha puesto en el hombre,
 sin otras cosas que callo,
 no es desatino, y locura?
Fel. Desatino? *Leo.* Y muy pesado.
 La muger propia ha de ser,
 de ingenio humilde, y mediano,
 no arrogante, ni discreta,
 que es insufrible trabajo.
 Porque con ingenio humilde
 sujetase al hombre, quanto
 es justo que le obedezca,
 y en qualquier dudoso caso
 Vereys que solo responder
 mi marido lo ha mandado,
 esto dixo mi marido,
 y aunque la hiziessen pedaços,
 No la sacaran de aqui:
 mas si pica en lo delgado,
 quanto dixere el marido,
 se lia de hazer por lo contrario.
 Si la muger ha de ser
 para tratar el regalo
 del hombre, basta que sepa
 su lenguaje Castellano.
 Griega, y Latina, a que efeto?
 si asufrilla no acertamos,
 sabiendo sola una lengua,
 que es la propia, no està claro,
 Que sabiendo cinco, ò seys,
 no podrá sufrirla un marmol?
 gentil discrecion por Dios,
 ver un marido en su estrado
 Asentado a Salomon,
 y en la mesa estar hablando
 con Aristoteles Griego,
 y tener de noche al lado
 A Licurgo, a Ciceron,
 o a Tito Livio Romano,³⁷¹

Em *La Donzella Teodor*, na disputa com Floresto, o pretendente velho afortunado, com quem o pai de Teodor queria casá-la, esta ratifica a opinião de Leonelo de que um homem não deve sujeitar-se a uma mulher, mesmo que ela vença os homens

³⁷¹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.64-65]

sábios: “*Flor. Qual es el mas triste siervo?/ Teo. El que lo es de su muger.*”³⁷² Tal paradoxo aparece na prática de Florela-Diana, de *La Prueba de los Ingenios*. Em vez de recorrer a seu engenho para esquecer do pretendente interesseiro (como sugere seu criado Ricardo), ela o utiliza para resgatá-lo, com vistas à restauração de sua honra. É o que vai gerar o movimento cômico do enredo. Alexandro foi tentar se casar com a filha do duque de Ferrara depois de ter prometido se casar com Florela, motivo pelo qual ela viaja de Mântua a Ferrara atrás dele e pede para servir a filha do duque, disfarçando-se de Diana.

Octavio, pai de Nise e Finea, de *La Dama Boba*, demonstra insatisfação com Nise ao ver os livros da filha, que pensou serem devocionais, desejando queimá-los.³⁷³ Ele a chama de “*don Quixote muger*”,³⁷⁴ para ridicularizar o conhecimento antigo impróprio ao seu gênero, segundo a sua opinião. Para seu amigo Miseno, o engenho feminino seria incompatível com as funções de parir e criar que a mulher deveria desempenhar. São homens velhos definindo como uma mulher deveria ser, falar e se vestir. Ao mesmo tempo, os dois queriam casá-la com o poeta-cavaleiro Duardo, pensando na compatibilidade de ambos. Octavio cria brechas no *status* que ele mesmo representa: ele faz a vontade das filhas e é enredado por elas e seus pretendentes; evita casá-las à força; permite a Nise liderar uma academia em sua casa; e, embora diga que deseja queimar os livros da filha, não o faz, nem intervém na academia, a não ser a pedido da própria Nise, quando ela quer afastar Laurencio da irmã Finea, tratada como boba.

O casamento católico, que é um sacramento, pressupunha a monogamia do casal, embora o peso da monogamia seja diferente para os dois sexos, devido às diferenças de papéis sociais no controle da descendência: o controle sobre o ventre feminino é uma forma de garantir herdeiros legítimos, ou seja, de paternidade assegurada nos limites da monogamia do casal. A preocupação com a fidelidade conjugal, por exemplo, é central nas tramas de casais de *El Amete de Toledo*.

Don Iuan Castelví, cavaleiro da ordem de San Juan, e seu lacaiio Beltran, antes de irem para Malta, a pedido de don Cristoval, bailio da ordem e tio de don Iuan, preocupam-se com a fidelidade de suas pretendentes na ausência deles.³⁷⁵ Dona Leonor,

³⁷²Idem, ibidem, op. cit. [p.114]

³⁷³Octavio cita alguns modelos para os letrados da época de Lope de Vega: Petrarca; Garcilaso; Virgílio; Tasso; *Historia de dos Amantes*; *Rimas* de Lope de Vega; *Galatea* de Cervantes; Camões; *Los Pastores de Belen*; comédias de don Guillen de Castro; *liras* de Ochoa; *Cien sonetos* de Liñán; canções de Herrera; *Peregrino*; *Picaro de Guzmán*; *Canción* de Luyz Velez; Luque; cartas de don Juan de Arguijo. Cf.: Idem, ibidem, op. cit. [p.547]

³⁷⁴Idem, ibidem, op. cit. [p.547]

³⁷⁵Idem, ibidem, op. cit. [p.118]

recém-casada com Gaspar Suarez, também se preocupa com a fidelidade do marido. Ele estaria propenso à infidelidade por frequentar festas fora de casa. Ao levantar essa questão, Leonor é repreendida pela criada: “*D. Leo. Las fiestas de un desposado/ no las tengo yo por buenas/ fuera de casa. An. Ni yo/ tengo por buenas tus quejas./ Mi señor te està adorando./ D. Leo. Ana pagará la deuda/ que deve a mi grande amor.*”³⁷⁶ A preocupação é mútua, embora os homens tenham menos pressão social sobre aparentar publicamente a castidade conjugal num mundo em que reis hereditários exibem suas amantes e confinam suas rainhas.

Ao homem caberia ter bom cavalo, boa espada, boas terras e boa mulher. O lugar das mulheres seria em casa, onde o marido deveria protegê-las. Não é o que ocorre com Leonor. O cavaleiro Gaspar Suarez foi alertado sobre o perigo representado pelo escravo mouro Amete e, mesmo assim, deixou que sua esposa corresse risco em sua própria casa. Gaspar Suarez deu prioridade a ficar com o mouro, contra a vontade de Leonor, pois o escravo cuidava bem de seu cavalo.³⁷⁷ Ele também foi alertado pela criada Ana. As duas são mortas pelo escravo. O patriarca falha em garantir a segurança de seu próprio lar, ou seja, erra em figurar socialmente sua masculinidade de homem casado abastado.

Não era bem-visto que as mulheres saíssem de casa, lugar mais fácil para controlá-las. Laurencia, de *El Ausente en el Lugar*, é repreendida pelo pretendente Feliciano por ter ido à Igreja. A justificativa de Laurencia, que fez amizade com Elisa, é ter com quem falar sobre o pretendente.³⁷⁸ Feliciano reclama de Laurencia, mas corteja sua amiga Elisa. As duas haviam combinado uma burla: ele iria à casa de Elisa, disfarçado de criado. Foi preciso que Elisa chamasse o escudeiro para ajudá-la a expulsá-lo de sua casa. Como Eva, Elisa se converte na tentação de Feliciano. Sua demora em sair da casa de Elisa acaba fazendo com que seu pai, Aurelio, flagre o cavaleiro e o pressione a casar com a filha. Ao saber disso, Laurencia reclama de Feliciano, mas não deixa de culpar a amiga: “*Lau. Todo lo entiendo, ya se/ que Elisa vino a engañarme./ Concierto de todos fue.*”³⁷⁹ Ao mesmo tempo que Laurencia estava ciente de que Feliciano inclinava-se a qualquer mulher, ela não descarta a possibilidade de Elisa invejá-la.

³⁷⁶Idem, ibidem, op. cit. [p.147]

³⁷⁷Idem, ibidem, op. cit. [p.141]

³⁷⁸Idem, ibidem, op. cit. [p.168]

³⁷⁹Idem, ibidem, op. cit. [p.181]

Por tal viés, seria da natureza das mulheres competirem entre si. Em *La Niña de Plata*, Felis, irmão da protagonista virtuosa Dorotea, fala para Marcela, uma dama não-casada, sobre ela não conseguir conviver com uma francesa: “*Y dos damas no podran/ vivir juntas, siendo hermosas,/ que embidiosas, y zelosas/ eternamente andaran.*”³⁸⁰ Marcela se surpreende de Dorotea, irmã de Felis, ainda não ter se casado, e supõe que isso poderia ter relação com a casa deles. Felis não se preocupa com a situação da irmã, e atribui a opinião de Marcela à superstição, característica que ele atribui ao sexo feminino:

Mar. Deve de provar ventura,
que es lastima que aquel talle
No halle un rico marido:
que ay casas que topa en ellas.
Fel. Casas ay contra donzellas?
nunca lo he visto, ni oydo.
Notables supersticiones
teneys todas las mugeres.
Mar. Assi nacimos, que quieres?³⁸¹

Ser objeto da tentação masculina é estar sempre em risco. É a tópica que relaciona o feminino cênico de Lope ao modelo de Eva. Em *La Niña de Plata*, Dorotea passou por uma tentativa de estupro por parte do infante don Enrique, apoiado pela tia da donzela e, indiretamente, pelo seu irmão néscio. O rei don Pedro, irmão de don Enrique, é incapaz de reconhecer as virtudes da súdita, definindo as mulheres como interesseiras, uma justificativa para aliciar sexualmente Dorotea para seu irmão.³⁸² O pretendente de Dorotea, don Iuan, não percebe a tentativa de homens do Estado de prostituí-la contra sua vontade, e coloca a honra dela em dúvida.

Daí, não há quem a proteja, a não ser seu próprio engenho. O seu engenho e fortitude moral expõem a imprudência masculina e sua hipocrisia, do alto a baixo das hierarquias estamentais que orbitam uma corte régia capaz de prostituir, em vez de proteger, súditas virtuosas socialmente vulneráveis. Chacon, criado de don Iuan, apoia-o em sua falta de discernimento. Don Iuan está tão cego que compara sua condição com a de Ifis e Anaxarete,³⁸³ como se seu amor estivesse sendo preterido por ser inferior ao de

³⁸⁰Idem, ibidem, op. cit. [p.230-231]

³⁸¹Idem, ibidem, op. cit. [p.231]

³⁸²Idem, ibidem, op. cit. [p.239]

³⁸³Anaxarete rejeita o amor de Ifis, que se enforca na porta da casa dela. Anaxarete nunca se compadeceu pela morte de quem a amava, inclusive o ironiza em seu funeral, porque Ifis morreu pelo amor não correspondido. Vênus a pune, transformando-a em pedra.

um príncipe, o qual não faria de Dorotea uma princesa, mas sim sua meretriz. Seu incômodo se deve a uma disputa hierárquica e não ao cuidado com a dama injustiçada.

Cha. No sabes que las mugeres,
Son como vidro futil.
D. Iu. O cruel Niña de plata,
ya de piedra para mi:
pues si fueres Anaxarete,
Yphis soy. *Ch.* Eres gentil.
D. Iu. Vêga la muerte, venga cõtra mi,
que no es para desdichados el vivir.³⁸⁴

O rei de *La Hermosa Alfreda* se conforma em pagar pelo serviço de uma prostituta durante seis anos, em vez de se casar com uma princesa. Ele também se descontrola ao ver Alfreda, disfarçada da lavradora Diana, pedindo que todos se afastem para realizar seus desejos lascivos – uma atitude que claramente ecoa a mesma atitude do tirânico barão de *Fuente Ovejuna*.³⁸⁵ Alfreda é modelo de feminino engenhoso e casto, mas a virtude não a protege de ser alvo das injustiças e ciúmes masculinos, tal como a rainha Teodosia de *El Animal de Ungria*. Ambas precisam de disfarces para triunfarem sobre erros de julgamentos masculinos.

Tal como a mitológica Penélope, a Lucrecia de *Los Ponces de Barcelona* guarda castidade durante vinte e dois anos, período do sumiço do marido don Pedro. Seu sacrifício não é reconhecido imediatamente pelo marido ciumento, que desconfia dela com o próprio filho de ambos, também chamado Pedro. O marido testa a honra de sua esposa disfarçando-se de mouro convertido. Atitudes recorrentes e sintomáticas de controle patriarcal e dualidade moral na convenção de papéis de gênero: homens com medo de perderem honra (na verdade, honra aqui equivale a controle sobre a castidade feminina); mulheres subestimadas e controladas em razão do sexo com o qual nasceram.

Os poderes dessas mulheres excepcionais ficam no campo da fábula que tanto alimenta as matérias risíveis das comédias. Embora Lope crie venturas para essas mulheres excepcionais para alimentar o movimento do risível inversivo não subversivo de suas comédias, não o vemos manter a sua reputação apenas por seus méritos intelectuais, políticos, morais, governativos e guerreiros. Elas precisam casar e parecerem menos do que são para amenizar a mediocridade de seus maridos na vida social e política.

³⁸⁴MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.230]

³⁸⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619.

Seria isso, por outro viés, uma forma especificamente feminina de aprendizado de dissimulação honesta?

Os próprios personagens altos ou baixos de Lope – ao criarem silogismos e contra-silogismos com base na teoria clássica de humores para tentarem naturalizar a diferença entre os gêneros feminino e masculino – demonstram que as suas inconsistências de postulações não resistem à prova dos exemplos e contraexemplos mobilizados, em chave cômica, nas peças da *Novena Parte*, particularmente na primeira peça desse fólio: *La Prueba de los Ingenios*. Então, a mulher aparentar ser menor em capacidade tem menos a ver com natureza do que com deliberado sacrifício social por meio da dissimulação honesta. É como se Lope esperasse delas um sábio e consciente sacrifício da visibilidade social de seus méritos em nome do casamento e da vida conjugal, em que se esperavam a projeção e o protagonismo social dos maridos, preocupação evidente do patriarca Octavio em *La Dama Boba*.

Em outras palavras, as suas ideias, êxitos e projetos precisam parecer obras de seus pais, filhos ou maridos. Todo o seu engenho aparentemente cessa para elas caberem nas conveniências do decoro social que normaliza o frágil poder masculino que as tutela juridicamente no Antigo Regime. Por isso, para muitas delas, uma jovem ou madura viuvez pode ter sido uma estratégica escolha de liberdade socialmente aceitável antes de caírem na tutela de filhos e genros adultos na velhice. Vemos isso na própria materialidade da *Novena Parte*, assumida pela viúva de Alonso Martin de Balboa, Francisca de Medina, que transferiu o negócio para seu genro antes de morrer.

Francisca de Medina não tem nome próprio no frontispício, nem rosto próprio, é apenas uma instituição-reflexo de seu marido (*viúva* de Alonso Martin de Balboa) perante a corporação dos impressores livreiros de Madri, mas deixo aqui o destaque que ela não teve em vida, junto com o emblema letrado de sua oficina que aparece na *Novena Parte* e traz a máxima “*Salubris sagita a Deo missa*” (“*Flecha salutar enviada por Deus*”) na figura de Quíron, emblema clássico de sabedoria aplicada à vida prática, ou seja, um treinado senso de ocasião no qual deveriam se basear a engenhosidade e a dissimulação honesta do(a) discreto(a):



4.2. *La Dama Boba*: a função crítica da boba engenhosa

Se no século XVIII há mais edições de *El Animal de Ungria* do que de *La Dama Boba*, esta passa a receber mais atenção da crítica a partir do século XX. *La Dama Boba* consta entre as melhores comédias de Lope de Vega na época em que os espelhos de príncipe perdem o uso que tiveram no Antigo Regime. A maior parte das comédias da *Novena Parte*³⁸⁶ trata de mulheres engenhosas, mas *El Animal de Ungria* e *La Dama Boba* introduzem, respectivamente, os modelos arquetípicos de rústica e boba.

Enquanto o cômico tipo rústico foi mobilizado para uma peça cuja matéria é de *res publica*, o tipo bobo funciona como centro de reformas dos costumes mais próximas das funções terencianas das comédias de Lope e suas típicas matérias de *rei familiaris*. Por isso, considero ambas as peças, entre si, como arquétipos temáticos de contraste na *Novena Parte*, em que se têm protagonistas femininas que são irmãs e entram em disputa entre si, sendo o casamento um tema regente potencialmente cômico, mas não necessariamente conciliatório no caso de *El Animal de Ungria*, como já foi exposto no capítulo 3.

La Dama Boba se dedica à oposição tipológica entre boba e engenhosa figurada pelas personagens Finea e Nise, respectivamente, cujos modelos as localizam em posições distintas dentro das negociações patriarcais de casamento. No rito de

³⁸⁶MARTIN DE BALBOA, viuda de Alonso. *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617.

iniciação da vida amorosa, há uma inversão entre as duas irmãs: boba discreta (Finea, que francamente enfatiza a materialidade sexual cotidiana do amor) e a discreta boba (Nise, que pensa o amor por chaves literárias incorpóreas, descoladas do cotidiano, sendo engabelada por Finea e Laurencio – este encarna um estratégico, mas também ridículo, culteranismo que Lope tanto criticava em sua época). O conflito é resolvido a partir do casamento, com a troca de casais à revelia dos insistentes e ineficazes controles do velho pai Octavio. Comparativamente, em *El Animal de Ungria*, o conflito entre as duas irmãs, que também trocam de papéis, não é resolvido.

As duas rainhas figuram dois extremos: Teodosia, a rainha virtuosa contemplativa que se aliena das matérias de Estado no primeiro ato e, por isso, perde a sua posição na corte; Faustina, a rainha viperina que se intromete demais nessas matérias a ponto de avançar sobre a esfera que seria do poder masculino régio. Ao perdoar sua irmã por tentativa de crime de lesa-majestade, a rainha Teodosia parece mais boba do que engenhosa, porque induz o rei Primislao a um uso excessivo da clemência. Se pensássemos essa matéria a partir do modelo de espelho de príncipe de Maquiavel, poderíamos dizer que Lope, para manter a convenção da comédia, confere a Teodosia um uso imprudente da virtude da clemência para as complexas matérias de Estado.

Há uma tradição, desde as primeiras edições de *La Dama Boba* do século XIX, de que a tese principal dessa comédia é a ideia neoplatônica sobre o poder transformador do amor. Porém, se o amor tem esse poder para tornar Finea discreta, por que teria tornado Nise boba? Ambas teriam que passar pela mesma reforma interior se essa fosse a tese efetiva da peça. O fato de o amor platônico ser assunto dos personagens galantes e usado como justificativa para o milagre de Finea não o torna necessariamente a tese principal da comédia, porque os desenvolvimentos dos personagens galantes e de Finea não vão exatamente nessa direção não-carnal do amor. Existe um cinismo ovidiano subjacente na forma como se concebem os galãs amorosos em *La Dama Boba*, de forma que não dá para levar a sério quando os próprios alegam, por conveniência e interesses em disputa, que o amor platônico teria miraculado Finea, tornando engenhosa a boba. Tais personagens insistem em ver o que menos os desafia. É um modo de Lope mostrar quem são os verdadeiros parvos da comédia.

O despertar do amor em Finea, tal como em Rosaura de *El Animal de Ungria*, é totalmente cúpido, sexual. Finea tenta achar brechas nas postulações do velho Octavio

para justamente vivê-lo do seu jeito: como um animal, ou uma gata de beco.³⁸⁷ O máximo de sua engenhosidade (e da metapoética lopesca nessa comédia) foi a personagem Finea fingir que voltou a ser boba para afastar o pretendente desejado por seu pai, mas indesejado por ela,³⁸⁸ o que significa que a condição de boberia pode ser encenada, ou seja, é uma convenção dramática. E fazer-se de bobo pode ter alguma eficácia social para não se comprometer com assuntos perigosos quando pensamos na vida política dos nobres na corte.

No estudo crítico introdutória da edição de Diego Marín de *La Dama Boba*,³⁸⁹ parece haver a tendência de aceitar a metamorfose de Finea como decorrência do amor platônico, simplesmente porque o tema é mencionado na peça, pouco importa em qual contexto cênico e por quem. No entanto, dentro da própria sociedade ficcional, não se dá tanto crédito a isso. O amor platônico parece funcionar como um jogo de sedução letrado segundo a aceitabilidade moral do jogo cênico, para que este não se torne explicitamente erótico a ponto de a peça sair da condição de comédia elevada e tornar-se sátira. Assim, não há como sustentar a tese neoplatônica de Marín diante da materialidade dada ao amor por Finea. A condição de boba ou bobo, por ser uma conhecida convenção teatral, dá a Lope alguma margem de manobra para a sexualidade de Finea não ferir o tolerável pela censura eclesiástica de sua época. A suposta parvice de Finea oferece alguma lição nobre ou para nobres? Vejamos então.

Na edição de Marín, a tese do justo-meio aristotélico (*“Finea supiera más que sabe,/y Nise menos.”*) fica explícita no diálogo entre Octavio e seu amigo Miseno, quando falam da necessidade de casar Finea e Nise. Tal diálogo está ausente da *Novena Parte*, porque Marín partiu do manuscrito de 1613.³⁹⁰ Contudo, o desenvolvimento do enredo de *La Dama Boba* em *Novena Parte* e a sua caracterização dos personagens reforçam a ideia de que extremos nunca são boas escolhas, *topos* que Lope explora em outras peças e coloca, por vezes, na boca de servidores conselheiros, ou amigos virtuosos prudenciais de protagonistas.

Visto que os extremos podem ser nefastos (mesmo as alegadas virtudes) na vida prática privada ou pública, Octavio defende o equilíbrio do justo-meio aristotélico:

³⁸⁷Idem, ibidem, op. cit. [p.554-557]. O vão é o lugar onde ficam os gatos, segundo sugestão dos próprios diálogos na peça. Daí eu falar em gata e beco, já que é observando os animais que Finea, tal como Rosaura, percebem sexo.

³⁸⁸Idem, ibidem, op. cit. [p.550-551]

³⁸⁹Cf.: MARÍN, Diego (ed.). **La dama boba**. Madrid: Cátedra, 2010 [1976].

³⁹⁰MARÍN, Diego (ed.). **La dama boba**. Madrid: Cátedra, 2010. p.70-75

que Finea fosse mais engenhosa, e Nise menos. Ele é nobre e não parece ter concordado com o dote tão alto dado à sua filha boba pelo tio, que se parecia com ela, segundo Octavio. Toda a família de Octavio vive bem por conta da herança deixada para Finea, ou seja, a boa vida da casa dependia dos afetos do suposto tio bobo pela suposta sobrinha parva. Entre os extremos Finea e Nise, o velho Octavio preferiria Finea, pois o que o incomoda em Nise é a sua pedância. Finea é a mais cotada no mercado matrimonial devido ao seu dote de quarenta ducados, enquanto Nise só tem um pretendente e dez ducados de dote. No entanto, Finea é a mais bela das irmãs.

Liseo, o pretendente nobre e rico escolhido para Finea, embora estivesse interessado no dote, não tinha necessidade dele, porque era também abastado. Em todo caso, o casamento com Finea é um acerto entre velhos: de seu pai com o pai de Finea. O casamento foi arranjado à distância. Em sua viagem para Madri, através de um estudante, Liseo não gosta de saber que sua noiva é boba. O estudante faz Liseo acreditar que Finea recebeu o dote para não ter dificuldades em se casar com um homem de igual posição de nascimento, e supõe que só um “marquesote” cobiçando seu dinheiro poderia se casar com uma besta como ela: *“Finea un roble sin alma/ de discurso, y de razon”*.³⁹¹ Nesse trecho, a boba é considerada irracional e estúpida, como um animal. Em conversa com seu criado Turin (conselheiro prudencial), Liseo se vê interessado pela irmã discreta da pretendente, descrita assim pelo estudante: *“pues Nise bela es la palma”*.³⁹²

É interessante contrastar as opiniões masculinas sobre Finea com aquilo que percebemos dela cenicamente. Existe um engenho especial de Lope ao conceber Finea: se ignorarmos tudo o que é dito sobre ela como mera opinião de interesseiros de *urbs* e observarmos suas reações ao mestre, por exemplo, em paralelo à personagem Rosaura de *El Animal de Ungria*, o que Lope nos oferece é uma rústica-engenhosa desde o começo da peça: ela questiona o que é ensinado e a forma como é ensinado; as suas reações e interpretações díspares são engenhosas, fazem todo sentido, têm coerência, porque ela acha outras camadas de sentidos para as palavras, todas plausíveis. A suposta boberia dela não é burrice, mas rusticidade estranhadora dos costumes de *urbs*. O valor das palavras, dos gestos, da etiqueta e dos currículos dependia de um código combinado e dominado por um grupo instituído como centro civilizador. É este centro civilizador que insiste em

³⁹¹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.521]

³⁹²Idem, *ibidem*, op. cit. [p.522]

definir Finea como boba. Não devemos simplesmente repetir a opinião que Lope escolheu para ser ridicularizada.

Então, mais do que rir de Finea quando supostamente erra nas aulas do mestre, o que Lope propõe é que se ria das pretensões pedantes de definir o que é ou não ser entendido em uma determinada cultura e a forma de estabelecer relevâncias e referências autorizadas para esta, o que ecoa aqui o tipo de crítica desenvolvida por Lope em *Arte Nuevo*. Finea questiona todas as convenções que querem convencê-la de que é inadequada aos costumes letrados da vida aristocrática da *urbs* tão apreciados por Nise.

Tal como em Rosaura, o movimento de Finea de dominar os códigos do pedaço de mundo que a faz se sentir pária cultural ou alienígena é motivado pelo despertar sexual, ou seja, ela prova que as postulações sobre amor platônico dos engenhosos da peça são uma completa bobagem pedante, tanto quanto em *La Prueba de los Ingenios*, em que Lope esgarça e debocha, por meio de seus personagens baixos, das postulações pedantes (feitas de silogismos e alegorias antigas sobre teoria dos humores) para definir o que seja mulher. Tal jogo/mundo douto é exposto em seu ridículo quando até um bobo ou criado vulgar cênico pode mimetizá-lo e vencê-lo expondo suas contradições e inconsistências, momento em que podemos supor seu jogo cúmplice com a plateia dos mosqueteiros dos *corrales*, artesãos feitos das experiências práticas do cotidiano e bom senso.

Finea é engenhosa, por exemplo, ao questionar o costume dos castigos corporais como método educativo. Como não consegue aprender o alfabeto, Finea é punida com palmatória pelo seu professor, que também a chama de besta.³⁹³ No entanto, Nise, a douta pedante, enxerga com naturalidade as violências impostas à irmã, que sabemos que Erasmo de Roterdã já havia questionado, no começo do século XVI, quando escreveu seu tratado *De Pueris*.³⁹⁴

O mestre de dança também se irrita e a chama de “mentecapta”, mas dá outro sentido à palavra para burlar Finea.³⁹⁵ Finea, em seguida, chama Octavio de mentecapto, achando que era um elogio. Portanto, as palavras têm um código volátil, combinado e impregnado pela situação de uso. O pai de Finea reage taxativamente, criando um paradoxo: diz para Finea não acreditar em tudo que os homens dizem,³⁹⁶ o que torna o

³⁹³Idem, ibidem, op. cit. [p.522-523]

³⁹⁴Cf.: ROTERDÃ, Erasmo. **A Civilidade Pueril**. Lisboa: Estampa, 1978.

³⁹⁵MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso*. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.536]

³⁹⁶Idem, ibidem, op. cit. [p.537]

próprio processo de ter aulas algo questionável, assim como, as cortesias galantes. Logo, nós também não acreditamos em tudo o que os homens dizem sobre e para Finea, particularmente os ovidianos galantes cínicos e os terencianos pais velhos.

Laurencio, um “marquesote” empobrecido, é o pretendente de Nise à revelia dos planos do velho Octavio. Nise lhe paga para frequentar sua academia, sendo sua mecenas,³⁹⁷ uma forma de comprar a sua presença. Enquanto o volúvel pretendente de Nise está em seu convívio social, Finea demonstra insatisfação sobre seu casamento com Liseo arranjado à distância. Ela apenas o conhece por um retrato que o mostra da cintura para cima. Como o retrato de seu pretendente Liseo não é de corpo inteiro, ela pensa que ele não tem pernas e, portanto, não poderá andar. É um motivo cômico, mas é o mote dramático para Finea se interessar por Laurencio,³⁹⁸ pois o vê pessoalmente, com pernas e boa aparência.

Nada abstrato ou elevado, portanto, o que a motiva se interessar por Laurencio. Liseo é uma abstração incompleta num retrato. Laurencio é bem palpável. O fato de Finea achar que seu prometido não tinha pernas porque seu retrato o representava pela metade é coerente com o que se sabe sobre os arranjos matrimoniais por procuração e trocas de retratos no Antigo Regime: os retratos tendem a mostrar o representado em termos mais favoráveis do que real. Liseo não tinha retrato de Finea, mas ela tinha dele. Não é uma informação negligenciável: Finea era mais bonita do que Nise, mas também mais rica do que Liseo. Octavio não providenciar sequer um retrato da filha para negociar com o pai de Liseo nos fala de sua confiança de que o alto dote seria, em si, suficiente para conseguir um marido para Finea. O casamento, para Octavio, é só um comércio de honra e alívio pessoal: casar Finea. É totalmente desinvestido de sacralidade.

Se um retrato de corpo inteiro não é garantia de ter um noivo perfeito, quanto mais um retrato que o representa pela metade. As deduções aparentemente extemporâneas de Finea são capazes de provocar riso não por serem expressão de crassa burrice, mas por expressarem uma incômoda e indômita coerência que expõe que aquilo que se costuma costurar como sentido para palavras, gestos e objetos é apenas resultado de uma combinação de códigos que flutuam ao sabor do meio, momento e pessoas que os autorizam a funcionar numa determinada direção e aplicação.

³⁹⁷Idem, ibidem, op. cit. [p.526]

³⁹⁸Esse tema também é tratado em *La Hermosa Alfreda*. O rei havia se apaixonado por Alfreda através de seu retrato, mas ele delega a seu privado Godofre a função de conferir sua beleza pessoalmente. Godofre o engana para se casar com ela.

Quando conhece o pretendente, descobrindo que tem pernas, Finea já estava fígada pelas investidas de Laurencio, embora impulsivamente chame Liseo para dormir com ela, sendo repreendida pelo pai.³⁹⁹ Há uma coerência nessa reação impulsiva de curiosidade sexual quando Finea descobre que seu prometido tinha pernas: estão prometidos pelos seus velhos pais. Logo, estão pré-casados. Já expliquei isso em nota acima.

A suposta boberia de Finea dá a Lope a chance de jogar doutamente com a metapoética e a metacrítica da comédia. A sua boberia é complexa: é uma operação de *rusticitas* estranhadora da *urbs*, mas sem propor virgilianos idílios reparadores. No final das contas, é Finea que comanda tudo: dobra até o galã cafajeste Laurencio às suas necessidades sexuais, e joga com as palavras do pai para conseguir ter sexo no vão dos gatos da sua casa com um noivo jurado por testemunhas da academia doméstica de Nise, mas à revelia da vontade do pai. Frente ao fato consumado, resta ao velho pai Octavio fazer *del mal lo menos*. Muito antes disso, outro indício importante da complexidade da caracterização de Finea: consegue perceber o galanteio de Liseo (o noivo prometido pelos pais velhos) para sua irmã Nise, o que não a agrada. O velho Octavio não o percebe e não lhe dá credibilidade, chamando-a de louca.⁴⁰⁰

Logo, Finea consegue discernir galanteios e a presença da traição, mesmo que cercados por floreios alegóricos culteranistas. Comparativamente, podemos dizer que Finea foi mais sagaz que a rainha Teodosia de *El Animal de Ungria*, que não percebeu o interesse do rei pela sua irmã. Embora Finea tenha dificuldades em se enquadrar nos costumes das etiquetas cortesãs, ela não as desconhece, diferentemente de Rosaura, a filha-sobrinha de Teodosia, mas que rapidamente terá sua epifania crítica sobre os costumes cortesãos quando é presa na corte. Como já disse, Rosaura e Finea são despertadas para dominar os códigos da *urbs* por conta do amor cúpido.

Finea, assim como a irmã, prefere o belo marquesote bem letrado e desafortunado Laurencio. Na opinião de Nise para o pai, Laurencio é “*el galan*”, “*el lindo*”, “*el oloroso*”, “*el afeytado*”, “*el limpio*”, “*el curioso*”.⁴⁰¹ Como Laurencio, Finea se mostra interessada pelas necessidades básicas de sobrevivência, como comer,⁴⁰² mas

³⁹⁹MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.530-531]

⁴⁰⁰MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.530]

⁴⁰¹Idem, *ibidem*, op. cit. [p.538]

⁴⁰²Idem, *ibidem*, op. cit. [p.528]

não precisa de dinheiro como ele. O casamento seria uma troca da pobreza por boa fortuna.⁴⁰³ É com metáforas galantes sobre o parto de sua gata que Finea se mostra mais propícia ao erotismo que sua irmã.

Os gatos foram envolvidos num ritual de fertilidade e sexualidade femininas, o que exprime a circunstância das duas irmãs Finea e Nise, em idade casamenteira, mas Nise desdenha do cerimonial felino. Assim como o gato é um animal de transição, que fica entre o selvagem e o doméstico, as irmãs também estão situadas no rito de passagem do casamento, sendo Finea efetivamente a gata da comédia que verdadeiramente transita entre o selvagem e o doméstico,⁴⁰⁴ algo perfeitamente metaforizado pela imagem da consumação sexual no vão da casa.⁴⁰⁵

Finea se identifica com o pretendente da irmã pelo conhecimento sensível: aparência e matéria. Se em *El Animal de Ungria*, Felipe tenta ovidianamente moderar o amor de Rosaura ao costume cortesão, no sentido de que ela deveria controlar seus desejos e não se antecipar à iniciativa do galante, Laurencio ensina Finea que o amor é desejo. Se fosse para Nise a lição, as alegorias seriam outras. Então, estamos diante de um cínico galante ovidiano que molda silogismos e alegorias à necessidade de gerar convencimento que redunde em vantagens pessoais, mas mesmo assim é Finea, por meio de imagens concretas, próximas de seu cotidiano (e não por meio de obscuras alegorias culteranistas que Laurencio usa para atarantar sua irmã Nise,⁴⁰⁶ que visivelmente não as entende⁴⁰⁷ e, portanto, é boba em relação a tal código de aproximação galante), que desmonta o percurso de sedução proposto por Laurencio, ao evocar a necessidade de falar com o seu velho pai sobre as “lições de desejo” que nunca teve:

Fin. Que es amor? *Lau.* Amor? desseo.
Fin. Do que? *La* De una cosa hermosa.
Fin. es oro? es diamante? es cosa
destas que muy lindas veo?
Lau. No sino de la hermosura
de una muger como vos,
que como lo ordena Dios,
para buen fin se procura.
Y esta que vos la teneys

⁴⁰³Idem, ibidem, op. cit. [p.544]

⁴⁰⁴Idem, ibidem, op. cit. [p.524]

⁴⁰⁵Idem, ibidem, op. cit. [556-557]

⁴⁰⁶A concepção letrada de amor de Nise transcende a matéria e supera o mundo das sensações. “*Nis. Mucho la historia me admira/ Cel. Amores pienso que son/ Fundados en el dinero./ Nis. Nunca fundò su valor/ sobre dineros amor,/ que busca el alma primero.*” Idem, ibidem, op. cit. [p.533]. Ela desvincula a utilidade do tema amor de seu próprio mundo das experiências, o que a torna ridícula e presa fácil do culteranismo de Laurencio, se considerarmos a concretude e materialismo nada elevado das negociações de casamento que cercam o seu próprio cotidiano.

⁴⁰⁷Idem, ibidem, op. cit. [526]

engendra desseo en mi.
Fin. Y yo que he de hazer aqui
 si se que vos me quereys.
Lau. Quereme: no aveys oydo
 que amor con amor se paga?
Fin. No se yo como se haga,
 que en mi vida no he querido:
 Ni en la cartilla lo vi,
 ni me lo enseñô mi madre:
 preguntarelo a mi padre.
Lau. Esperad, que no es ansi.⁴⁰⁸

É um momento cômico de grande excelência, que nos dá a exata medida da diferença entre riso satírico e riso cômico. Sabemos das intenções baixas de Laurencio – bem pouco digno do nome que tem –, mas é exatamente a boberia engenhosa de Finea que desmonta o bote do galante cafajeste. O trecho acima é digno de Lope ser elogiado como engenhoso por seus pares letrados: o galante cafajeste vai montando o cenário silogístico para dar o bote, mas é derrotado nessa intenção pela forma como Finea direciona para sua vida cotidiana os motivos mobilizados por ele, quando ela acha importante inquirir o seu velho pai sobre as razões de sua mãe e ele não terem dado para ela “lições de desejo”, quebrando totalmente o clima de sedução que Laurencio pensava estar regendo.

Não há união entre a sabedoria platônica (Nise, rola, céu) e a sabedoria prática (Finea, gata, beco) sobre o amor. São extremos que não se moderam, não se tocam para haver mútuo aperfeiçoamento. Simplesmente concorrem em autoridade: onde há uma não pode haver a outra. É a mesma dinâmica de extremos inconciliáveis que observamos nos casos arquetípicos das duas irmãs rainhas Teodosia e Faustina em *El Animal de Ungria*: Deus(a) e Diaba nos nomes.

O tempo em *La Dama Boba* é importante para dar plausibilidade ao tema da metamorfose de Finea. Havia passado um mês que Liseo se hospedara na casa de Octavio, mas não se casava com Finea, embora tenha viajado com tal propósito para seguir a vontade de seu pai. Desse modo, temos a percepção de que não há unidade de tempo em *La Dama Boba*, e que isso é fundamental para dar plausibilidade para a metamorfose de Finea. Durante tal percurso, Nise é cobiçada por Liseo, interessado em sua discrição; Laurencio a engana e cobiça Finea, deixando as duas na manga. Liseo desafia Laurencio para um duelo, mas, por fim, combinam entre si a troca das pretendentes, mas o motivo do duelo não foi revelado a ninguém, o que permite que Laurencio continue a fazer jogo

⁴⁰⁸Idem, ibidem, op. cit. [p.528]

duplo com Nise e Finea, nas costas de Liseo. Tudo isso, mais uma vez, à revelia da autoridade do terenciano velho pai Octavio.

Quando se apaixona por Laurencio, Finea começa a entender o amor à luz dos papéis de gênero figurados por Adão e Eva, como Rosaura ao se apaixonar por Felipe em *El Animal de Ungria*. Finea se metaforiza como a costela de Laurencio.⁴⁰⁹ Nise percebe a mudança da irmã e se sente ameaçada: “*Nis. Yo te vi menos discreta./ Fin. Y yo mas segura a ti.*”⁴¹⁰ Para solucionar o caso, Nise pede que Finea tire os olhos dele. Este é o mote para engenhosamente Finea colocar um lenço sobre seus olhos, a fim de literalmente obedecer a irmã, e pede que Laurencio coloque Nise em seus olhos, o que é literalmente impossível. Logo, Finea obedece à sua irmã Nise para fazê-la se perder em seu próprio jogo, dando outro código de uso para as mesmas palavras. É a mesma operação de boberia engenhosa que pouco antes percebemos no caso das “lições de desejo”.

Como podemos notar, as categorias boba e discreta não são rígidas ou estanques, pois correspondem às circunstâncias: perante o estratégico culteranismo de Laurencio e seus amigos, Nise é feita de boba em sua própria academia;⁴¹¹ por meio dos desvios de código promovidos por Finea ao longo da comédia, Lope torna boba toda a sociedade ficcional, porque expõe ao ridículo as inconsistências de suas convenções; como a herança do tio bobo de Finea sustenta toda a casa paterna, Finea é a única dona de tudo e, portanto, a verdadeira mecenas da academia de Nise.

Se a herança de Finea vem de tio rico, supostamente bobo como Finea (é uma opinião de Octavio, e não temos como saber outra versão desse tio senão por meio dos preconceitos de Octavio), podemos nos perguntar o quanto, no final das contas, era bobo esse tio que se identificava com Finea e a favoreceu com sua herança. Octavio se incomoda com isso. Paira um silêncio sobre o passado de ambos. O tio via em Finea o que Octavio e Nise não viam. O tio nela se via: com seu pensamento concreto, Finea tinha maior chance de êxito social do que Nise, mas não conseguiria ter sua excentricidade tolerada se não fosse rica. Engenhosamente, Lope nos faz ver o que a sociedade ficcional tenta silenciar sobre Finea: a sua excentricidade está em achar sem sentido vários aspectos de valores e condutas da *urbs* que a obrigam moldar seu corpo e mente aos seus costumes.

A metamorfose de Finea não foi se tornar engenhosa, porque ela já o era ao seu modo, mas de aprender a dominar os códigos da *urbs* sem esquecer que ser boba é só

⁴⁰⁹Idem, ibidem, op. cit. [p.536-537]

⁴¹⁰Idem, ibidem, op. cit. [p.541]

⁴¹¹Idem, ibidem, op. cit. [p.525-526]

um outro jeito de pôr sentido nas coisas do mundo. O teatro tem seus bobos amoladores justamente para isso. A verdadeira metamorfose envolve Finea adquirir a útil habilidade da dissimulação cortesã. Lope nos brinda com tal metamorfose de um jeito maravilhosamente paradoxal: Finea finge a boba⁴¹² para conseguir o marido de sua escolha. Assim, Finea torna-se mais engenhosa que sua irmã por dominar o mundo da *urbs* como discreta e como boba, lembrando que ambos os papéis são feitos de convenções de sentido sobre formas de ver e desver o mundo.

A boba, como a rústica, convida-nos a desver nossas programações de normalidade a partir da distância que nos provoca. Louca ou fera é apenas o que resta para Finea e Rosaura? Elas seriam reduzidas a isso se embarcássemos nos preconceitos e categorias dos personagens que são amplamente desafiados em suas consistências categóricas por elas simplesmente existirem como provocadoras de estranhamento na sociedade ficcional. Lope de Vega parece concebê-las para ter alguma cumplicidade da parte da sociedade extraficcional socialmente excluída das academias, mas que lhe dava sustento nos *corrales*. Como gata, Finea aprendeu muito bem a lição dos vãos, tal como Rosaura, nossa centaura, quando transita da montanha para a prisão do mundo cortesão. Sejamos, como elas, vãos em nossos entendimentos, e menos perdidas em *vanitas*.

⁴¹²Idem, ibidem, op. cit. [p.550]

CONCLUSÃO

As mulheres estranhas nas comédias de Lope de Vega Carpio (1562-1635) – rústicas, engenhosas, varonas ou rústicas-engenhosas – são agentes críticos por meio das distâncias que nos provocam em relação às normoses cotidianas, mas são atuantes reformadoras por meio da inversividade cômica, mais do que atuantes subversivas. Foram concebidas por um homem – clerical e nada casto no final da vida – apaixonado pelas atrizes que as atuaram. E foram aceitas pela censura régia como amoladoras dos costumes, a ponto de Lope conseguir publicar com tal chancela as suas comédias e não ter problemas políticos sérios com elas nas práticas teatrais dos *corrales*.

O percurso desta pesquisa abarcou o estudo de tais femininos cênicos dentro da sequência de peças e sua ordem temática de leitura na *Novena Parte* de 1617,⁴¹³ propondo que seus específicos padrões de legibilidade e sequência de 12 peças localizam historicamente os decoros sobre gênero feminino por meio dos decoros letrados do gênero comédia, havendo a singularidade, na *Novena Parte*, de as protagonistas de suas comédias serem de origem nobre, alta ou baixa.

Dáí, quando pensamos em política e gênero em Lope, gênero esteve na dupla chave *genre* e *gender*, enquanto a política abarcava desde o circuito institucional que levava suas comédias a serem impressas até o entendimento sobre como a censura régia e o gosto letrado da sua época concebiam valor para os exemplos de temas desenvolvidos nas comédias da *Novena Parte* que articulavam ou distinguiam desafios e dilemas com foco crítico em assuntos de *rei familiaris* e *res publica* por meio de protagonistas femininas. Portanto, a forma de recortar e localizar nossos temas foi a partir da *Novena Parte*, em correlato com as outras edições sob controle de Lope entre 1617 e 1635, para verificarmos algumas recorrências temáticas, estruturas dramáticas e caracterização de personagens, e nossas hipóteses sobre política e gênero em Lope.

Além de ser a primeira edição diretamente cuidada por Lope – e, portanto, há a relevância, para mim, de considerar por onde ele pretendeu começar suas edições na oficina de Francisca de Medina –, o nosso foco na *Novena Parte* caberia metodologicamente, embora exaustivamente, no apertado tempo institucional do doutorado para enfrentarmos este grande continente de fontes e fortuna crítica que é Lope

⁴¹³MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617.

de Vega Carpio, num contexto político-institucional de *no future* frente à pandemia da COVID-19 e do governo presidencial genocida de extrema-direita que assolou o Brasil.

Como historiadora que buscou um respiro de formação diferenciada no doutorado em Letras na Unicamp, acho importante que não esqueçamos dessa sequele, mácula e talvez mágoa política na trajetória dessa pesquisa. Foram muitos os giros da fortuna durante o doutorado: casamento, descasamento, abusos masculinos, pai adoecendo e eu adoecendo... Senti-me no clima dos giros da fortuna das personagens e do próprio Lope, à espera de epístolas, trocas e conversações douradas que só aconteceram muito tarde na Unicamp.

Seria eu rústica como Rosaura, ou inábil para os rituais sociais da *urbs* acadêmica como Finea? Demorei para entender que as dificuldades e orientações evasivas durante a pesquisa não decorriam de algum problema de conduta minha nas comunicações de minhas intenções de pesquisa, ou de minha falha de compreensão ou inabilidade em relação aos hábitos e costumes da *urbs* acadêmica das letras (neo)clássicas e modernas na USP ou Unicamp. Foi por meio de uma mulher engenhosa, a professora Maria Augusta da Costa Vieira, que tive a minha epifania crítica à moda Rosaura perante a *urbs* acadêmica das letras: as dificuldades não eram apenas minhas, mas do campo acadêmico em que a pesquisa se situava, com suas disputas singulares e localizadas (é bom enfatizar isso para não cairmos no visgo colonial universalista) sobre relevâncias, referências, categorias-chave, postulados e métodos.

Por fim, percebi que propus um caminho de pesquisa para uma instituição que não estava preparada para recebê-la, mas que foi generosa em tentar. Sintoma da pandemia e do adoecimento das instituições públicas durante o governo genocida? Quem sabe? Ainda aguardo que surja alguma instituição verdadeiramente centauro de História e Letras que tenha mais escuta e acolhimento para minhas demandas, sabendo dialogar sem impor suas certezas de engessados manuais de crítica literária ou de método histórico. Digressões à parte com minha *captatio benevolentiae*, continuemos este rito de conclusão de tese...

A *Novena Parte* é um gênero editorial de 12 peças impressas na forma fôlio, definida na pesquisa como *docena*. Ficou sob comando de Francisca de Medina, viúva do livreiro Martin de Balboa, a qual não se casou novamente e assumiu os negócios do marido, depois gerenciados pelo genro e, posteriormente, por sua filha viúva. Francisca de Medina e sua filha mereceriam um trabalho de resgate. Francisca de Medina possivelmente foi tão engenhosa quanto as protagonistas de Lope em nos legar essa

primeira forma impressa de *docena* cujos manuscritos foram por ele mesmo levados para os censores régios. Quando pesquisei na biblioteca da Universidade Complutense na virada de 2022 para 2023, não achei nada além de curtos verbetes sobre ela. Frustrante, mas sintomático, já o sabemos. Tais mulheres não foram socialmente concebidas para se destacarem em relação aos seus maridos, mesmo que tivessem condições intelectuais para sê-lo.

Não tive a sorte arquivística de Nathalie Zemon Davis quando concebeu, na década de 1960,⁴¹⁴ o seu estudo de três mulheres letradas de classe média da Europa do século XVII, todas excepcionais em sua normalidade. A autora propôs um recorte inteligente de tipos em seu estudo qualitativo de trajetória: uma católica viúva, que se tornará missionária no Canadá; uma protestante viúva (pintora científica diríamos hoje) que viajará apenas com sua filha para o Suriname, na frota da Companhia Comercial holandesa, para contestar a teoria da geração espontânea, insistindo numa visão processualista, de larva a pupa, sobre os exóticos insetos por ela estudados, para os quais descobrimos haver um valioso mercado na Europa letrada o qual ela também dominava (uma traficante, diríamos hoje, de genona da fauna da América do Sul); uma judia viúva que estrategicamente adiou um segundo casamento para manter sua autonomia sobre os negócios mal geridos por seu primeiro marido, controlando o mercado matrimonial de seus filhos e filhas, mas sem os equívocos e revezes dos pais terencianos. No final da vida, foi amada, respeitada e cuidada por um de seus genros judeus.

Portanto, Francisca de Medina e sua filha não estariam sozinhas como exemplos de vidas femininas excepcionais-normais, mas ficam, em todo caso, sinalizadas aqui como existentes para quem quiser dar passos à frente a esta pesquisa, talvez pelo campo da história social das mulheres letradas de classe média do Antigo Regime, mas não esqueçamos também do necessário resgate da história das atrizes das companhias teatrais pelas quais Lope se apaixonara e teve filhas, muitas das quais estigmatizadas como meretrizes porque seus afetos não cabiam em apenas um parceiro. E não podiam ser atrizes das peças de Lope se não fossem alfabetizadas e minimamente letradas nos estilos de seus gêneros dramáticos.

As atrizes de Lope não percorriam socialmente o hipócrita (e supostamente elevado) enredo moralista das casadas castas, as quais fingiam não ver as traições de seus maridos até que eles contraíam sífilis e as contaminavam, aumentando os riscos de vida

⁴¹⁴DAVIS, Natalie Zemon. **Nas Margens**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

no parto, a infertilidade (sempre jogada na sua responsabilidade), ou simplesmente enlouqueciam pela exposição prolongada à doença. Se são casadas castas, os riscos sobre seu corpo vinham necessariamente de seus maridos, cuja dualidade moral na definição de sua masculinidade social franqueava para eles o que se estigmatizava socialmente nas esposas: o sexo com múltiplas parcerias. É essa mesma banalização da dualidade moral na configuração social do masculino que tornava socialmente tolerado o meretrício régio, a ponto de não ser um tema que incomodasse a censura régia da Coroa católica espanhola, como ficou bem evidenciado no caso do enredo de *La Niña de Plata*.

Ao afunilarmos o percurso da tese em duas peças, *El Animal de Ungria* e *La Dama Boba*, depois de avaliarmos as edições em que se encontravam, desenhemos um senso de circunstância diferenciado para a análise proposta nesta tese, que parte da própria instituição da *Novena Parte* como centro irradiador de nossos desafios e dispositivos de contextualização. No que tange à peça *El Animal de Ungria*, a *Novena Parte* é a edição mais antiga que nos dá acesso à peça. No que tange à peça *La Dama Boba*, a crítica atual tem valorizado mais a versão do manuscrito de 1613 do que da *Novena Parte*, mobilizando noções de “autoria”, “originalidade” e “autenticidade” que não correspondiam à forma e à função-autor específicas do século XVII, muito menos ao circuito institucional em Castela que levava a imprimir comédias em fôlios. Portanto, estruturamos o capítulo 1 como o primeiro dispositivo de contextualização institucional da *Novena Parte*, antes de chegarmos ao afunilamento dos estudos temáticos de *El Animal de Ungria* e *La Dama Boba*.

Partimos do estudo comparativo das edições de *docenas* a que tivemos acesso para cotejarmos recorrências nos paratextos que nos sinalizassem as rotinas da censura régia. Tal procedimento foi mais condizente com o estudo proposto aqui do que cair em generalismos de síntese bibliográfica sobre “imprensa espanhola no século de ouro”. Evitamos, assim esperamos, chavões generalizantes bibliográficos sobre “Espanha” e “século de ouro” como meio de dar sentido “de época” à “obra” de Lope. Portanto, também evitamos partir de uma costumeira expectativa historiográfica (histórica ou literária) que tornava Lope próximo demais de nós, como se fosse nosso contemporâneo. Tal como as funções críticas das Dianas de Lope, valorizei na pesquisa o exercício da distância desprogramadora de hábitos de percepção e categorização consagrados a Lope e suas comédias na historiografia histórica ou literária.

Então, ao retomarmos *La Dama Boba* a partir da *Novena Parte*, acreditamos ter contribuído com outro método de contextualização e de definição de relevância para

essa obra, considerando que foi escolha de Lope não replicar na *Novena Parte* tudo que estava contido no manuscrito de 1613, tão valorizado na edição crítica de Diego Marín de 1976. Então, fica criticamente revisado, nesta pesquisa, por meio da prova das fontes, o debate crítico centrado na anterioridade para estabelecer autoridade apenas para o manuscrito de 1613, como se *La Dama Boba* na *Novena Parte* fosse um derivado incompleto ou ruim. Os nossos diálogos com a *New Bibliography* e a *New Philology*, desde o mestrado, não corroboram esse tipo de postulação crítica e metodológica na forma de lidarmos com a dramaturgia impressa espanhola do século XVII.

Portanto, foi importante entendermos como as comédias de Lope chegavam às edições impressas, por meio das quais cotejamos os gostos e critérios que norteavam a censura régia sobre o gênero comédia da primeira metade do século XVII, ou seja, antes da hegemonia na corte do gosto neoclássico. Tal percurso heurístico justificou, criticamente, as duas camadas de contextualização crítica desenvolvidas nos capítulos 1 e 2 da tese, antes de afunilarmos nossos recortes em *El Animal de Ungria* e *La Dama Boba* nos capítulos 3 e 4. Quem ler a tese e ter a sensação de que há duas partes organizadas com dois capítulos cada uma, está com a impressão correta, mas a percepção da contribuição crítica e metodológica da tese ocorre se tais partes forem lidas como integradas, porque criam mútuas implicações programáticas e progressivas na forma como localizamos tematicamente política e gênero nas comédias de Lope de Vega Carpio.

Examinamos no terceiro capítulo o estatuto diferenciado de *El Animal de Ungria* no projeto editorial da *Novena Parte*, comédia que não recebeu tanta atenção crítica quanto *La Dama Boba* no século XX. Em *El Animal de Ungria*, os temas régios relativos às *rei familiares* de corte servem para expor a fragilidade da Coroa como espelho do bem comum (*res publica*), sugerindo um mau exemplo de conduta moral e política que gera sucessivos paradoxos a serem evitados. A escala do cenário ficcional é pujantemente estatal, não é doméstica, sendo a única peça que escapa totalmente do cânone terenciano tão arquetipicamente encarnado por *La Dama Boba*, ao mesmo tempo que cerca o cenário rural montanhês de perigos e crimes,⁴¹⁵ um antítipo moral dos

⁴¹⁵É uma provocação letrada sofisticada (talvez um deboche ovidiano do gênero elegíaco virgiliano), por exemplo, o fato de Lope conceber diálogos elegíacos entre Faustina e Primislao, quando estão na montanha, em que acionam imagens amorosas a partir da pureza da fauna e flora locais, sendo que utilizaram o mesmo cenário para desaparecer com Teodosia. Para quem não atingisse esse nível de entendimento letrado de *topoi* clássicos sobre tal cena, restaria ainda algo facilmente perceptível em termos cotidianos: a hipocrisia das juras de amor que acionam amenidades bucólicas num cenário outrora de assassinato e que, em seguida, seria cenário do rapto da filha recém-nascida do pestífero casal régio. Cf.: MARTIN DE BALBOA, *viuda de Alonso. Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid: Alonso Perez, 1617. [p.273-274]

cenários bucólicos das écloas de Virgílio, geralmente figurados como alentosos e saneadores em relação ao cenário social da *urbs*.

Pelo contrário, a montanha em *El Animal de Ungria* é uma topografia simbólica de perigos, riscos dilacerantes, abandonos, perseguições, assassinatos, estupros e raptos, com ou sem alegorias antigas clássicas com Actéon e ninfas desgraçadas, como bem nos lembram os casos de Felipe e Teodosia. O falso idílio é um disfarce, uma camuflagem para crime de Estado e, por conta disso, é dele que vem a farsa do portento mítico que ameaça a sacralidade do rei Primislao: a fera dos montes, *el animal*. Diana garante o giro da fortuna da rainha oculta, subvertendo a esfera do casamento: a bigamia régia e a potencial crise de sucessão conferem a *El Animal de Ungria* aspectos sombrios particulares, sendo o único caso de comédia na *Novena Parte* que não cumpre a promessa de restauração moral do equilíbrio da ordem através do casamento.

Ao longo do nosso estudo, constatamos um modelo temático terenciano marcante nos enredos de *Novena Parte*, com viés estritamente doméstico de *rei familiaris*, mesmo quando alguns protagonistas são nobres principescos, sendo *La Dama Boba* a peça arquetípica desse cânone terenciano na *Novena Parte*, enquanto a peça *El Animal de Ungria* é a que mais se afasta dele. Por isso, ambas foram tomadas para estudo focal comparativo e contrastativo, considerando a singularidade de que ambas são as únicas peças da *Novena Parte* que se conectam por meio da tópica contrapositiva, em princípio cômica, “*engenhosa vs. rusticitas*”, com a ressalva de que *rusticitas* não se refere aos idílios moralmente saneadores de Virgílio, mas funciona, tal como na tradição clássica, como antítipo distanciado dos costumes da *urbs/corte*.

Percebemos que Rosaura (*El Animal de Ungria*) e Finea (*La Dama Boba*) são especialmente mobilizadas como motivos literários rústicos que expõem críticas às inconsistências de personagens, ideias, valores e costumes mobilizados na sociedade ficcional. Com isso, provocam também o espelho reformador moral da sociedade extraficcional, com a diferença de que *El Animal de Ungria* sobrepõe exemplarmente o deleite da quase comédia às funções conselheiras, didáticas e, por vezes, admoestativas dos espelhos de príncipe.

Quando falamos em modelo terenciano nas comédias de Lope de Vega, nos referimos aos aspectos cotejados da edição castelhana de Terêncio da época de Lope,⁴¹⁶

⁴¹⁶CENDRAT, Iayme. *Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz*. Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599].

a qual nos serviu de base comparativa sobre as recorrências de gênero, estrutura, temas, enredos e caracterização de personagens das comédias de Lope. Tal estudo foi exaustivamente feito e localizado no capítulo 2, com a vantagem de termos lidado com uma proposta de edição de Terêncio que já circulava versificada segundo o castelhano de Lope, dando a nós a percepção exata de como a tradição das seis peças atribuídas a Terêncio foi versificada em castelhano, juntada, sequenciada e impressa na época de Lope.

Por meio da edição de Terêncio de 1599, constatamos o mesmo modelo editorial empregado nas *docenas* de Lope, com exceção do fato de *Novena Parte* ser *folio* e o Terêncio de 1599 ser *dieciseisavo*, mas há a mesma tendência de juntar na mesma edição as peças que repetem nomes de personagens com papéis e funções díspares, ou seja, tal como na edição de Terêncio de 1599, a repetição dos nomes de personagens na *Novena Parte* não está necessariamente implicada com a repetição de tipos dramáticos.

Nesse aspecto, quando comparamos com William Shakespeare (1564-1616), a singularidade terenciana de Lope logo se evidencia: com exceção das peças que são sequências de dramas históricos baseados em crônicas régias, Shakespeare não repete nomes de personagens entre suas peças, mas pode repetir personagens entre as peças, como o emblemático Falstaf: de velho bufão poltrão dado a rapinagens, que corta a seriedade do drama histórico *Henrique IV*, passa a velho bufão galante enganado e escarnecido em *As Alegres Comadres de Windsor*, para o deleite da rainha Elizabeth I. Há uma evidente opção por Plauto em Shakespeare.

Somente postumamente as peças de Shakespeare foram reunidas em *folio*, sendo o primeiro publicado em 1623. Em vida, a tendência era as suas peças impressas circularem separadamente em *in-quartos*, dos quais sobraram poucos paratextos, nenhum deles de Shakespeare.⁴¹⁷ Nem a carta ao leitor da variante B de 1609 de *Tróilo e Créssida* possibilita assegurar que seja de Shakespeare, mas termina com o convencional “*Vale*” que achamos nas edições de Lope, geralmente termo de conclusão de textos elogiosos ao autor e não do autor. Em todo caso, não é assinada, o que se pode deduzir que seja algo de iniciativa do próprio livreiro, escrita por ele ou encomendada a um amigo erudito.

O cenário de escassez de fontes não dramáticas e paratextos em edições de peças de Shakespeare é exatamente o oposto em relação a Lope, como demonstra o acesso

⁴¹⁷VIANNA, Alexander Martins. **Estado e Individuação no Antigo Regime: por uma leitura não-romântica de ‘Shakespeare’**. Rio de Janeiro: Tese de doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. p.327-340

que tivemos às suas *docenas* entre 1617 e 1635, listadas ao final da tese. Além disso, há o seu extenso epistolário como secretário de nobres, como o Duque de Sessa. Infelizmente, não tivemos tempo e acesso para explorar esse material na nossa pesquisa.

As convenções do Terêncio de 1599 foram praticadas no projeto editorial da *Novena Parte*, com exceção da estrutura de atos: Lope defendia, desde *Arte Nuevo*, os três atos do costume recente castelhano como mais próprios aos *corrales*; enquanto Terêncio, vivendo noutra época, seguia o costume grego dos cinco atos de Menandro. Antigos ou novos, todos se entendiam como Comédia Nova, em que os criados cumprem um papel importante nas tramas, ora como conselheiros prudenciais, ora como malandros aproveitadores que criam confusões para seus senhore(a)s.

Constatamos também algumas recorrências estruturais na *Novena Parte*: a divisão do enredo em três atos e o cuidado de alimentar a incerteza anfibológica até o último ato, o que, por vezes, acelera a resolução do conflito para cumprir poeticamente a convenção da comédia terenciana; a predominância temática do conflito entre pais e filha(o)s, tendo por foco as suas escolhas afetivas, patrimoniais e matrimoniais; o uso recorrente do protagonismo feminino nos conflitos, com a presença marcante da engenhosa definida como educada acima de seu gênero quando tem vínculo com o mundo dos livros, ou educada fora de seu gênero, quando se tratam de viragos guerreiras – para essas, há a licença da fábula e a mobilização recorrente de motivos alegóricos relacionados à deusa Diana-Ártemis.

Feitos todos esses levantamentos prévios nos capítulos 1 e 2, conseguimos constatar o marcante contraste de *El Animal de Ungria* em relação ao cânone terenciano dos temas, tramas, giros das fortunas e personagens de *rei familiaris*, a ponto de ser necessário dedicar um capítulo específico para essa peça, mas também percebemos que *El Animal de Ungria* mobilizava uma tópica específica que a conectava justamente com a comédia da *Novena Parte* que mais arquetipicamente cumpria o cânone terenciano de enredo: *La Dama Boba*. Assim, chegamos à conclusão de que as únicas peças da *Novena Parte* que mobilizavam protagonistas femininas por meio da tópica contrapositiva “*engenhosa vs. rusticitas*” eram justamente aquelas mais arquetipicamente díspares entre si.

La Dama Boba cumpre perfeitamente o modelo terenciano de comédia estudado no capítulo 2, enquanto *El Animal de Ungria* escapa completamente dele, porque sequer consegue levar a termo algo que remeta plenamente à comédia, terenciana ou não, por conta da saturação de matérias, enredo e caracterização de personagens mais

cabíveis ao gênero tragédia. Por isso, achamos importante dedicar um capítulo exclusivamente para ela, no qual defendemos a ideia de que *El Animal de Ungria* seria uma tragédia interrompida, ou comédia estruturada a partir de tragédia, disso decorrendo também a necessidade de percorrermos um capítulo final mais verticalmente dedicado a *La Dama Boba*, depois que tivéssemos mapeados os caracteres recorrentes das protagonistas femininas da *Novena Parte*. E qual não foi a nossa surpresa ao percebermos o truque de Lope: a força cômica da boba está no fato de ser engenhosa não no final, mas desde o começo da comédia.

Como *rusticitas*, Finea é um agente dramático estranhador dos costumes de corte ou *urbs*, mas Finea não é alegorizada como Diana. Ela não é *varona*, diaba ou fera, mas uma moça de *urbs*, transigindo para a maturidade sexual como Rosaura, mas é tratada como parva ou louca pela sociedade ficcional. O enredo de Finea não se equivale àquele de Rosaura, que é uma Diana clássica e foi educada na montanha por sua tia Teodosia para sequer saber o que é ser mulher, ou se perceber como humana. Foi criada para não cair na redoma de Afrodite. Finea, por outro lado, sabe que é mulher e está prometida, mas não cabe nos termos que a *urbs* letrada define como tal. Ela é gata...

Em Rosaura e Finea, é o despertar sexual para a vida adulta que as motiva a dominar os modos da *urbs/corte*. Talvez por conta dessa singularidade, Lope tenha contrastado a categoria boba à engenhosa no vocabulário de *La Dama Boba*, enquanto em *El Animal de Ungria* é fera ou animal contrastado à engenhosa(o). Em todo caso, mesmo que haja diferenças nos enredos e nas topografias sociais e míticas, boba e fera compõem a mesma tópica contrapositiva: “*engenhosa vs. rusticitas*”. As presenças cênicas de Finea e Rosaura evidenciam o ridículo de hábitos de percepção e categorização já automatizados como certos ou normais por grupos que se colocam como centros civilizadores e de poder social, cultural e político.

As peças *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos*, *La Hermosa Alfreda* e *La Varona Castellana* transcendem a esfera dos enredos terencianos centrados no ambiente doméstico das *rei familiares* da baixa nobreza e seus dilemas sobre virtude feminina, dote, casamento, reparação, risco de prostituição ou desonra. Contudo, especificamente em *El Animal de Ungria*, as matérias de Estado evoluem para uma gravidade sombria, já que é a única peça na *Novena Parte* em que há duas tentativas de regicídio conduzidos por uma rainha usurpadora diabólica: Faustina – nome oportunamente escolhido por Lope para uma Diaba da política palaciana no fictício reino da Hungria.

Em *El Animal de Ungria*, os matrimônios régios, em vez de terencianamente corretivos (como ainda acontece em *Del Mal lo Menos*, *La Hermosa Alfreda* e *La Varona Castellana*), são a própria síntese do paradoxo. Na crise de sucessão do reino da Hungria está embutida uma crise de sacralidade do poder régio. Assim, achei importante destacar a sua singularidade temática sobre matéria de Estado quando comparada com a dinâmica hegemônica de assuntos relativos às *rei familiares* que tangenciam *res publica* nas peças *Del Mal lo Menos*, *La Hermosa Alfreda*, *La Varona Castellana* e *La Niña de Plata*.

Nesse quadro, ponderamos também a politicamente delicada situação temática intermediária (i.e., entre *rei familiares* e *res publica*) do enredo de *La Niña de Plata*, quinta peça da *Novena Parte*, e que antecipa, em ordem de leitura, *El Animal de Ungria*. Diferentemente de *El Animal de Ungria*, que abordava Hungria como uma terra exótica distante, mas católica, o enredo de *La Niña de Plata* estava baseado em crônicas régias, *romanceros* sobre a alta nobreza medieval de Castela e em lendas folclóricas trovadorescas, urbanas e camponesas sobre os reis Pedro e Enrique, antepassados do rei Felipe III (1578-1621).

É por meio do clima de meretrício régio em torno da corte do cênico rei Pedro que temos uma velada evocação popular de Maria de Padilha. Enrique é cenicamente figurado como príncipe e irmão sexualmente impulsivo do rei Pedro quando se depara com Dorotea, a bela virtuosa órfã letrada da baixa nobreza, potencial presa arquetípica de meretrício régio que orbitava na corte. Tal peça torna Dorotea uma heroína virtuosa que engenhosamente vence os assédios do príncipe Enrique, atuando como amoladora moral dos maus costumes principescos.

O rei Pedro interfere no assunto, não para proteger sua bela súdita virtuosa e vulnerável, mas sim para convencê-la de que seu potencial meretrício régio seria *del mal lo menos*. Pedro e Enrique são moralmente derrotados por Dorotea e, para compensá-la, é estipulado um dote para ela melhorar de condição e, obviamente, conseguir se casar. Afinal, é comédia. Embora o tema seja mais beco do que palácio, o casamento é terencianamente figurado para aplacar o conflito motivante da peça até o terceiro ato. Contudo, tal dispositivo forçado não nos convence em *El Animal de Ungria*.

No projeto editorial da *Novena Parte*, o tipo dramático da rústica montanhesa aparece apenas em *El Animal de Ungria*, já que Finea, como boba de *urbs*, é uma rústica urbana. A forma como as duas rústicas montanhesas de *El Animal de Ungria* são desenvolvidas – no caso de Teodosia, é um disfarce deliberado e consciente, já que ela era da *urbs*/corte antes de ser destronada, mas, no caso de Rosaura, não há essa percepção,

porque foi criada para nem saber que é uma mulher – articula uma mascarada cômica aos temas sérios da crise de sucessão régia, perda da sacralidade régia, perda de filhos e dupla tentativa de regicídio.

Então, ao final da tese, o que temos são duas peças arquetipicamente distintas quando comparamos *La Dama Boba* e *El Animal de Ungria*, mas conectadas pela função crítica que é dada ao dispositivo temático cômico *rusticitas*. Mas em *La Dama Boba* a *rusticitas* alimenta terencianamente o jogo do andamento da comédia, enquanto em *El Animal de Ungria* a dupla *rusticitas* é o próprio móvel da potencial tragédia do destronamento e retorno triunfal da rainha oculta, mas a potencial tragédia foi interrompida por um final feliz forçado para cumprir uma convenção de comédia totalmente inconsistente com as matérias, enredos e personagens trágicos mobilizados ao longo dessa peça.

Foi importante me debruçar sobre os paratextos das edições de Lope entre 1617 e 1635 para recuperar momentos em que o próprio fala sobre sua arte, ou falam sobre sua arte. Tais paratextos dão-nos pistas dos costumes letrados que formam gostos e parâmetros de crítica sobre os gêneros dramáticos de sua época e lugar. E deles também cotejamos a sua motivação para se dedicar hegemonicamente à comédia, considerada um gênero mais baixo que a tragédia pelos acadêmicos neoaristotélicos de Madri que ele criticava em *Arte Nuevo*. Embora escreva tragédias, como *El Amete de Toledo*, é por suas comédias que Lope pretendia ser reconhecido em vida e postumamente. Conseguiu.

Os paratextos das *docenas* entre 1617 e 1635 corroboram o que percebemos em *Arte Nuevo*: a sua busca de glória em vida e póstuma por seu talento em compor comédias, sempre gostando de enfatizar as centenas ou milhares que já compôs. Sabemos que isso é autolaudatório e não dá para levar a sério cifras tão astronômicas, mas é uma forma de dizer o quanto tinha amplo domínio do gênero. Em todo caso, ainda fico a dever, futuramente, uma confrontação com seu epistolário para o Duque de Sessa. Encenar comédias, mais do que mecenas, foi a sua principal fonte de renda.

A abordagem e a metodologia propostas na pesquisa nos levaram ao levantamento e análise de uma enormidade de materiais e fontes dos séculos XVI-XVII para, por vezes, fazermos pequenas verificações factuais e sustentar cada palavra dentro desta tese com pesquisa de fonte. No andamento da pesquisa, ficou evidente que as fontes mobilizadas não corroboravam parte da bibliografia consultada de história da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII.

Então, para nós, não fazia mais sentido postular contextualização a partir de sínteses bibliográficas filtradas como relevantes pelos pares acadêmicos. Não corroborei o que se acostumou destacar como relevante de conhecer sobre “*El Siglo de Oro*”. Achei importante não ser papagaio de *doxa* acadêmica, tal como Lope fez em *Arte Nuevo*, mas sim desafiá-la a partir de minha escala e tempo de acesso e verificação de fontes no tempo institucional do doutorado num contexto mundial de pandemia e num contexto local de governo genocida.

Ao longo da tese, mas particularmente no capítulo 1, demonstramos o quanto se perde de percepção de legibilidades historicamente localizadas nas *docenas* de Lope quando as peças são lidas separadas em bases digitais e sem os importantes paratextos que as antecedem. Isso não esvazia a importância da leitura das edições críticas atuais, particularmente as que fazem bons trabalhos de filologia e de reconstituição cultural das redes alegóricas de referências das peças, mas não podemos ignorar que tais edições também promovem filtros para outras agendas críticas e provocam apagamentos de códigos de legibilidade que reaparecem, para nós, quando lemos diretamente as *docenas*.

A minha provocação final com esta pesquisa é que devemos enfrentar com coragem o que atualmente nos parecem opacidades na cultura do livro, dos gêneros e da leitura no Antigo Regime, valorizando o trabalho de partir das suas edições e não simplesmente repetir e acatar categorias e modelos analíticos consagrados em manuais de literatura. Assim, por todo percurso proposto e seus enfrentamentos instituídos, esperamos ter contribuído com os estudos ibéricos sobre a cultura letrada do Antigo Regime, por meio do foco no teatro seiscentista de Lope de Vega, aqui recortado por meio de sua materialidade editorial na *Novena Parte* de 1617.

REFERÊNCIAS

- AGUADO BLEYE, Pedro. **Manual de Historia de España. Reyes Católicos - Casa de Austria (1474-1700)**. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- ALONSO, Dámaso. **Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos**. Madrid: Gredos, 1966.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. Quevedo en el Teatro. **Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid**, n.21, p.1-22, 1999.
- AMEZÚA, Agustín G. de. **Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio II**. Madrid: Escelicer, 1940.
- ANTONUCCI, Fausta. “Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope. **Artífara**, n.9, p.1-25, 2009.
- ANTONUCCI, Fausta. Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidade. **Críticón**, n.60, p.27-34, 1994.
- ANTONUCCI, Fausta. El salvaje en las comedias de Lope de Vega. In: _____. **El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: [El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón / Fausta Antonucci | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com/El-salvaje-en-la-Comedia-del-Siglo-de-Oro-Historia-de-un-tema-de-Lope-a-Calderón-Fausta-Antonucci-Biblioteca-Virtual-Miguel-de-Cervantes)
- ARELLANO, Ignacio. **Convención y Recepción. Estudios Sobre el Teatro del Siglo de Oro**. Madrid: Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio. **Historia del Teatro Español del Siglo XVII**. Madrid: Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio. **Los Rostros del Poder en el Siglo de Oro: Ingenio y Espectáculo**. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- ARELLANO, Ignacio; BLECUA, Alberto; SERÉS, Guillermo (eds.). **El Teatro del Siglo de Oro: edición y interpretación**. Madrid: Beroamericana Vervuert, 2009.
- ARELLANO, Ignacio; GARCÍA RUIZ, Víctor; VITSE, Marc (eds.). **Del Horror a la Risa. Los Géneros Dramáticos Clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt**. Kassel: Reichenberger, 1994.
- ARELLANO, Ignacio. El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua. In: GRANJA, Agustín de la; MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (coords.). **Mira de Amescua en candelero: Actas del Congresso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII**, v.1. Granada: Universidad de Granada, 1996. p.43-64
- ARRÓNIZ, Othon. **Teatros y Escenarios del Siglo de Oro**. Madrid: Gredos, 1977.
- ARTOLA, Miguel (dir.). **Historia de España**. Madrid: Alianza, v. 3 e 4, 1996.
- AZAR, Celso; OTTAVIANI, Didier; VIEGAS, Rafael (org.). **Arte, Ciência e Filosofia no Renascimento, vol.2**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2019.
- BADÍA HERRERA, J. **Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar**. Valência: Tese de doutorado da Universidade de Valência, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. **Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII**. Madrid: Rivadeneyra, 1860.

BERGMANN, Emilie L. La dama boba: temática folklórica y neoplatónica. In: CRIADO DE VAL, Manuel. (ed.). **Lope de Vega y los orígenes del teatro español**. Madrid: EDI-6, 1981. p.409-414

BIBLIOTECA Nacional de España. **Mujeres Impresoras. Relación de impresoras del siglo XVII**. Disponível em: [Biblioteca Nacional de España \(bne.es\)](http://Biblioteca Nacional de España (bne.es))

BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOUZA, Fernando. Amor Parat Regna. Memória Visual dos Afectos na Política Barroca. In: XAVIER, Ângela Barreto; CARDIM, Pedro; BOUZA, Fernando (orgs.). **Festas que se Fizeram pelo Casamento do Rei D. Afonso VI**. Lisboa: Quetzal Editores, 1996. p.7-26

BOUZA, Fernando. **Corre Manuscrito: una Historia Cultural del Siglo de Oro**. Madrid: Marcial Pons, 2001.

BOUZA, Fernando. **Palabra y Imagen en la Corte. Cultura Oral y Visual de la Nobleza en el Siglo de Oro**. Madrid: Abada Editores, 2003.

BOUZA, Fernando. **Comunicación, Conocimiento y Memoria en la España de los Siglos XVI y XVII**. Salamanca: Sociedad Española de Historia del Libro, 2000.

BRAHIMI, Soumia. **Estudio de la poesía de Lope de Vega. Lírica-poesía de la mujer**. Tlemcen: Dissertação de mestrado da Universidade Abou Bakr Belkaid, 2016.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 3 vols. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BREIGHT, Curt. Treason doth never prosper: The Tempest and the Discourse of Treason. **Shakespeare Quartely**, v.41, p.1-28, 1990.

BURKE, Peter. A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista. **Estudo Histórico**, n.19, p.83-97, 1997.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **O hino homérico a Apolo**. Cotia/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2004.

CANAVAGGIO, Jean (ed.). **Historia de la Literatura Española. Tomo II. El Siglo XVII**. Barcelona: Ariel, 1995.

CANAVAGGIO, Jean (ed.). **La comedia**. Madrid: Casa de Velázquez, 1995.

CANAVESE, Gabriela Fernanda. Ética y Estética de la Civilidad Barroca. Coacción Exterior y Gobierno de la Imagen en la Primera Modernidad Hispánica. **Cuadernos de Historia de España**, v.78, p.167-188, 2003.

CAÑAS MURILLO, Jesús. Una Oración Académica: *Arte de Hacer Comedias en este Tiempo*. **Cuadernos del Lazarillo. Revista literária y cultural**, n.35, p.2-9, 2008.

CARDIM, Pedro. Religião e Ordem Social: em Torno dos Fundamentos Católicos do Sistema Político do Antigo Regime. **Revista de História das Ideias**, v.22, p.133-174, 2001.

CARLSON, Marvín. **Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade**. São Paulo: Unesp, 1997.

CARNEIRO, Alexandre Soares; LEVIN, Orna. **Auto da Sibila Cassandra**. São Paulo: Sesi-SP, 2017.

CARRASCO MARTINEZ, Adolfo. **Sangre, Honor y Privilegio. La Nobleza Española Bajo los Austrias**. Barcelona: Ariel, 2000.

CARTAGENA-CALDERÓN, José. El Es Tan Rara Persona: Sobre Cortesanos, Lindos Sodomitas y Otras Masculinidades Nefandas en la España de la Temprana Edad Moderna. In: DELGADO, Maria José; SAINT-SAËNS, Alain (ed.). **Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain**. Nueva Orleans: UP of the South, 2000. p.139-175

CAUVIN, Mary Austin. **The Comedia de Privanza in the Seventeenth Century**. Pennsylvania: Tese de doutorado da Universidade da Pensilvânia, 1957.

CERQUIGLINI, Bernard. Elogio da variante. **Politeia**, v.15, n.1, p.61-79, 2015.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, v.24, n.69, p.8, 2010.

CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página: Publicar Teatro e Ler Romances na Época Moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v.5, n.11, p.173-191, 1991.

CHARTIER, Roger. **Libros, Lecturas y Lectores en la Edad Moderna**. Madrid: Alianza, 1993.

CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHARTIER, Roger. **A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII**. Brasília: UnB, 1994.

CHARTIER, Roger. **Os Desafios da Escrita**. São Paulo: UNESP, 2002.

COHEN, Matt. The New, New, New Philology. **Electronic Book Review (ebr)**. USA, 02/05/2017. Disponível em: [The New, New, New Philology > electronic book review](#)

CONDE DE BOECK, José Agustín. La teoría dramática como fuente para la construcción de imagen de Lope de Vega y el problema de la génesis intencional en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. **Espéculo**, n.42, 19p., 2009. Disponível em: [151796.pdf \(biblioteca.org.ar\)](#)

CONNOR SWIETLICKI, Catherine. Hacia una Nueva Teoría Socio-Cultural del Teatro Barroco. **Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, v.2, p.123-129, 1995.

CONNOR SWIETLICKI, Catherine. Lope's "Dialogic Imagination": Writing Other Voices of Monolithic Spain. **Bulletin of the Comediantes**, v.40, n.2, p.205-226, 1988.

CONTATORI, Gabriel Furine. **Poética da Justiça: a ordem teológico-política nas peças Peribáñez y el Comendador de Ocaña (1614), Fuente Ovejuna (1619) e El Mejor**

Alcalde, el Rey (1635), de Lope de Vega. São Paulo: Dissertação de mestrado da Universidade Federal de São Paulo, 2022.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. **Sóror Juana Inés de la Cruz: Autobiografia e Recepção.** Recife: Tese de Doutorado da Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Bibliografía de las Controversias Sobre la Licitud del Teatro en España.** Granada: Universidad, 1997.

COUDERC, Christophe. **Galanes y damas en la comedia nueva.** Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2005.

COY, Javier; HOZ, Javier de (eds.). **Estudios Sobre los Géneros Literários. Tipología de los Personajes Dramáticos.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DARNTON, Robert. **Poesia e Polícia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do Povo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DAVIS, Natalie Zemon. **Nas Margens.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

DELEITO Y PIÑUELA, José. **La Mala Vida en la España de Felipe IV.** Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

DEL RÍO PARRA, Elena. Entre historia y relato: los orígenes de *El Animal de Hungría*, de Lope de Vega. **Hispanófila**, n.139, p.49-60, 2003.

DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo.** São Paulo: Tese de doutorado da Universidade de São Paulo, 1990.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente, 1300-1800.** São Paulo: Companhias das Letras, 2009.

D'HEUR, Jean Marie; CHERUBINI, Nicoletta (eds.). **Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire Offerts à Jules Horrent à l'Occasion de son Soixantième Anniversaire.** Tournai: Gedit, 1980.

DÍEZ BORQUE, José María. **Sociologia de la Comedia Española del Siglo XVII.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.

DÍEZ BORQUE, José María (org.). **Teatro cortesano en la España de los Austrias.** Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.

DÍEZ BORQUE, José María. El feminismo de doña María de Zayas. **La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudio sobre Teatro Español (GESTE).** Toulouse-Le Mirail: Université de Toulouse-Le Mirail, 1979. p.61-83

DIXON, Victor. Lope de Vega y la educación de la mujer. In: CHIAPPINI, Gaetano (dir.); PROFETI, Maria Grazia (ed.). **Otro Lope no ha de haber: Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega**, v.2. Firenze: Alinea, 2000. p.63-74

DIXON, Victor. **Tres textos tempranos de "La dama boba" de Lope.** Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: [Tres textos tempranos de "La dama boba" de Lope / Victor Dixon | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://tres-textos-tempranos-de-la-dama-boba-de-lope/victor-dixon/biblioteca-virtual-miguel-de-cervantes/cervantesvirtual.com)

DRISCOLL, M. J. The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New. In: QUINN, Judy; LETHBRIDGE, Emily (orgs). **Creating the medieval saga: Versions,**

variability and editorial interpretations of old norse saga literature. Odense, DK: University Press of Southern Denmark, p.87-104, 2010. Disponível em: www.driscoll.dk/docs/words.html

DURAN, Don Agustín. **Romancero General, o coleccion de romances castellanos, anteriores al siglo XVIII.** Madrid: D. M. Rivadeneyra, 1851.

EGIDO, Aurora. La universidad de amor y *La Dama Boba*. **Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo**, n.54, p.351-371, 1978.

EGIDO, Aurora. Vives y Lope. La dama boba aprende a leer. **Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)**. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996. p.14-25

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um Gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** 2 vols. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELLIOT, John Huxtable. **El Conde-Duque de Olivares. Un Político en una Época de Decadência.** Barcelona: Crítica, 1991.

ELLIOT, John Huxtable; SANZ, Ángel García (coords.). **La España del Conde Duque de Olivares: Encuentro Internacional Sobre la España del Conde Duque de Olivares.** Historia y Sociedad: Universidade de Valladolid, 1990.

ELLIOTT, John; BROWNE, Jonathan. **Un Palácio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV.** Madrid: Taurus, 2003.

ELLIOTT, John. **España y su Mundo (1500-1700).** Madrid: Taurus, 2007.

ESPEJO SURÓS, Javier; MATA INDURÁIN, Carlos (eds.). **Preludio a La Dama Boba de Lope de Vega (Historia y Crítica).** Pamplona: BIADIG, 2020.

ESTABLÉS SUSÁN, Sandra. **Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII.** Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. **La Sociedad Española en el Siglo de Oro.** Madrid: Nacional, 1983.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. **La Petimetra. Desengaños al teatro español (1762).** Badajoz: Universidad de Extremadura, 1989.

FEROS, Antonio. Vicedioses, Pero Humanos: el Drama del Rey. **Cuadernos de Historia Moderna**, n.14, p.103-31, 1993.

FEROS, Antonio. **El Duque de Lerma. Realeza y Privanza en la España de Felipe III.** Madrid: Macial Pons, 2002.

FERRER VALLS, Teresa. El Juego del Poder: Lope de Vega y los Dramas de la Privanza. In: ARELLANO, Ignacio; VITSE, Marc (coords.) **Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo del Oro. I. El Noble.** Madrid: Casa de Velázquez, 2004. p.159-185

FERRER VALLS, Teresa; DIAGO MONCHOLI, Manuel Vicente (orgs.). **Comedias y Comediantes. Estudios Sobre el Teatro Clásico Español.** Valencia: Universitat de Valencia, 1991.

- FLORY, Suely Fadul Villibor. **O Leitor e o Labirinto**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- FOLLETT MICHELL, Christopher John. **Lope de Vega, *El Animal de Hungría*. Estudio crítico y traducción al inglés**. Ciudad de México: Dissertação de mestrado da Universidade Nacional Autônoma do México, 2006.
- FOLLETT MICHELL, Christopher John. **Estudio comparado de *El animal de Hungría* de Lope de Vega y *The Winter's Tale* de Shakespeare: sus raíces y su contextualización genérica**. Ciudad de México: Tese de doutorado da Universidade Nacional Autônoma do México, 2013.
- FRIGO, Daniela. “Disciplina rei familiaris”: a Economia como modelo administrativo no *Ancien Régime*. **Penélope**, n.6, p.47-62, 1991.
- FROLDI, Rinaldo. **Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope**. Salamanca: Ediciones Anaya, 1968. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/lope-de-vega-y-la-formacin-de-la-comedia---en-torno-a-la-tradicin-dramtica--valenciana-y-al--primer-teatro-de-lope-0/html/>
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.
- GALLEGO ZARZOSA, Alicia. La iniciación sexual de un salvaje femenino: Rosaura como instrumento de crítica en *El animal de Hungría* de Lope de Vega. **Anagnórisis. Revista de investigación teatral**, n.14, p.6-29, 2016.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo. La Sática Política a la Privanza del Duque de Lerma. In: GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier; RUYZ IBAÑEZ, José Javier (eds.). **Lo Conflictivo y lo Consensual en Castilla: Sociedad y Poder (1521-1715)**. Murcia: Universidad de Murcia, 2001. p.261-298
- GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.). **El Personaje Dramático. Ponencias y Debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico**. Madrid: Taurus, 1985.
- GARCÍA LORENZO, Luciano; VAREY, John Earl (eds.). **Teatros y Vida Teatral en el Siglo de Oro a través de las Fuentes Documentales**. Londres: Támesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991.
- GARIN, Eugenio (org.). **O Homem Renascentista**. Lisboa: Presença, 1991.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GÓMEZ-SIERRA, Esther. *La dama boba*, la autoridad y Stefano Arata, *autore*. **Críticón**, n.87-89, p.359-378, 2003.
- GÓMEZ TORRES, David. *La dama boba* de Lope de Vega: un caso de subversión aparente o el proceso de formación de un discurso monológico. **Bulletin of the Comediantes**, v.48, n.2, p.315-328, 1996.
- GONZÁLEZ, Serafín. **Amor y matrimonio en *La dama boba*, de Lope de Vega**. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1999.
- GRAFTON, Anthony. **Inky Fingers: The making of books in Early Modern Europe**. Cambridge: Harvard University Press, 2020.
- GRAZIA, Margreta de; STALLYBRASS, Peter. The Materiality of the Shakespearean Text. **Shakespeare Quarterly**, v.44, n.3, p.255-283, 1993.

- GUILLÉN, Claudio. **El Primer Siglo de Oro. Estudios Sobre Géneros y Modelos**. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUIMONT, Anny; PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús. Matrimonio y cierre de la comedia en Lope. **Anuario Lope de Vega**, n.4, p.139-164, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. Narrador, Autor y Personaje: Facetas de Autorrepresentación Literaria en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo. **Espéculo**, n.31, 9p., 2005.
- GUTIÉRREZ, Jesús. **La “Fortuna Bifrons” en el Teatro del Siglo de Oro**. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto. Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrila. **Revista sobre teatro áureo**, n.7, p.217-235, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. **Floema Especial**, n.2, p.15-84, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-109, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.317-342, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaio**s. São Paulo: Edusp, 2019.
- HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII**, v.5. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. **Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio**. Tomo primero. Madrid: Rivadeneyra, 1853.
- HAVERBECK O., Erwin. “El *Arte Nuevo de hacer comedias*”, una nueva estética teatral. **Documentos Lingüísticos y Literarios**, n.14, p.7-17, 1988.
- HEIGL, Michaela. La representación de la mujer en *La dama boba*. **Bulletin of the Comediantes**, v.50, n.2, p.291-306, 1998.
- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HENSHALL, Nicholas. El Absolutismo de la Edad Moderna, 1550-1700: Realidad política o propaganda? In: ASCH, Ronald; DUCHHARDT, Heinz (eds.). **El Absolutismo: Un Mito?** Barcelona: Idea Books, 2000. p.43-83
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María. **El teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián. **E.L.U.A.**, n.3, p.7-46, 1985-1986.

- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen. (ed.). **Teatro, Historia y Sociedad. Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro Español**. Murcia: Universidade de Murcia, 1994.
- HERRERA GARCIA, Antonio. **El Estado de Olivares**. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989.
- HESPANHA, António Manuel. **Imbecillitas. As bem-aventuranças da inferioridade nas sociedades de Antigo Regime**. São Paulo: Annablume, 2010.
- HESSE, Everett Wesley. **La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos**. Barcelona: Puvill, 1987.
- HOLLOWAY, James E. Lope's Neoplatonism: *La dama boba*. **Bulletin of Hispanic Studies**, n.49, p.236-255, 1972.
- HUERTA CALVO, Javier. **El Nuevo Mundo de la Risa: Estudios Sobre el Teatro Breve y la Comicidad en los Siglos de Oro**. Barcelona: Libergraf, 1995.
- HUERTA CALVO, Javier (org.). **Historia del Teatro Español**. Madrid: Gredos, 2003.
- JASMIN, Marcelo. Política e Historiografia no Renascimento Italiano: O caso Maquiavel. In: CAVALCANTE, Berenice (org.). **Modernas Tradições: Percursos da cultural ocidental, séculos XV-XVII**. Rio de Janeiro: Access, 2002. p.177-202
- JAUSS, Hans Robert. **Pequena Apologia de la Experiência Estética**. Barcelona: Paidós, 2002.
- JOSÉ PRADES, Juana de. **Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos**. Madrid: C.S.I.C., 1963.
- KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KING, Margaret. A Mulher Renascentista. In: GARIN, Eugenio (org.). **O Homem Renascentista**. Lisboa: Presença, 1991. p.191-227
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. São Paulo: Contraponto, 2006.
- KOSSOFF, A. David; AMOR Y VÁZQUEZ, José (eds.). **Homenaje a William L. Fichter, Estudios Sobre el Teatro Antiguo Hispánico y Otros Ensayos**. Madrid: Editorial Castalia, 1971.
- KUBO, Viviane Alves. **Malinconia d'Amore**. Curitiba: Dissertação da Universidade Federal do Paraná, 2012.
- LACHAT, Marcelo; CHAUVIN, Jean Pierre (orgs). **As Letras na Terra do Brasil (Séculos XVI a XVII)**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022.
- LEY, Charles David. Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles. In: LOPEZ, François; PÉREZ, Joseph; SALOMON, Noël; CHEVALIER, Maxime (eds.). **Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas**, v.2. Bordeaux: Université de Bordeaux, 1977. p.579-585
- LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. **La Imagen del Rey. Monarquía, Realeza y Poder Ritual en la Casa de los Austrias**. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (ed.) **La comedia griega y su influencia en la literatura española**, v.3. Madrid: Ediciones clásicas, 2000.

- LUZÁN, Ignacio de. **Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies**. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.
- LYNCH, John. **La España bajo los Austrias**. 2 vols. Barcelona: Editorial Península, 1975.
- MACKENZIE, D. F. **Bibliografia e a Sociologia dos Textos**. São Paulo: Edusp, 2018.
- MAESTRO, Jesús G. Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la Poética especulativa a la Poética experimental. **Anuario Lope de Vega**, n.4, p.193-208, 1998.
- MANTELLI ROMEO, Silvana. Lope de Vega y el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: su contexto e influencias. **Revista Letra Digital**, 2012.
- MARAÑÓN, Gregorio. **El Conde-duque de Olivares (La Pasión de Mandar)**. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- MARAÑÓN, Gregorio. Quevedo, Calderón de la Barca, y el Conde-duque. **Boletín de la Academia Dominicana de la Lengua**, v.4, n.14, p.25-37, 1944.
- MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MARAVALL, José Antonio. **Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca**. Madrid: Crítica, 1990.
- MARÍN, Diego (ed.). **La dama boba**. Madrid: Cátedra, 2010.
- MARSÁ, Maria. **La imprenta en los Siglos de Oro (1520- 1700)**. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L., 2001.
- MARTÍNEZ CONDE, Francisco. **Quevedo y la Monarquía (Un Modelo de Rey)**. Madrid: Endymion, 1996.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. Cultura Festiva y Poder en la Monarquía Hispánica y su Mundo: Convergencias Historiográficas y Perspectivas de Análisis. **Studia Historica. Historia Moderna**, v.31, p.127-152, 2009. Disponible em: [Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis = Festive culture and power in the Spanish monarchy and his world: historiographies convergences and perspectives of analysis. \(researchgate.net\)](https://www.researchgate.net/publication/3127152)
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. En la Corte la Ignorancia Vive [...] y [...] son Poetas Todos. Mecenazgo, Bibliofilia y Comunicación Literaria en la Cultura Aristocrática de Corte. **Cuadernos de Historia Moderna**, v.35, p.35-67, 2010.
- MATULKA, Barbara. The feminist theme in the drama of the Siglo de Oro. **Romanic Review**, n.XXVI, p.191-231, 1935.
- MCKENDRICK, Melveena. **El Teatro en España (1490-1700)**. Barcelona: Ouro Velho, 1994.
- MCKENDRICK, Melveena. **Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the “mujer varonil”**. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. Lope de Vega. El Arte nuevo y la nueva biografía. **Revista de Filología Española**, XXII, p.377-398, 1935.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **De Cervantes y Lope de Vega**. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Estudios sobre el teatro de Lope de Vega**. 6 vols. Santander: Aldus, 1949.

MIGNOT, Claude. Un Monstre Linguistique. *L'Âge du Baroque*. **Magazine Littéraire**, n.300, p.42-43, 1992.

MIOLA, Robert S. Othello Furens. **Shakespeare Quartely**, v.41, n.1, p.49-64, 1990.

MOLL, Jaime. Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634. **Boletín de la Real Academia Española**, n.54, p.97-103, 1974. Disponível em: [Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634 | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))

MONTAIGNE, Michel. Dos Inconvenientes das Grandezas. *In: Ensaios*, liv.III, cap.VII. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p.419-421

MONTAIGNE, Michel. Sobre os canibais. *In: Ensaios*, liv.I, cap.XXX. São Paulo: Penguin-Companhia, 2010.

MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os Postulados da Estética da Recepção: Possíveis Aplicações no Campo da Pesquisa Histórica com Teatro e Cinema. **Revista Sapiência**, v.1, n.2, p.97-114, 2012.

MUHANA, Adma. **A Epopéia em Prosa Seiscentista**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

NASARRE Y FERRIZ, Blas Antonio. **Dissertación o prólogo sobre las comedias de España (1749)**. Edição de Jesús Cañas Murillo. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.

NAVARRO HERNÁNDEZ, Emilio E. El juego de apariencias en *La dama boba*. **Signos Literarios**, n.6, v.3, p.49-70, 2007.

NICHOLS, Stephen G. Introduction: Philology in a Manuscript Culture. **Speculum**, v.65, n.1, p.1-10, 1990.

OJEA FERNÁNDEZ, María Elena. Imágenes de mujer en la literatura del siglo de oro. Lope de Vega y «la dama boba». **Revista de Filología**, n.23, p.81-92, 2007.

OLEZA, Joan. La Comedia: el Juego de la Ficción y del Amor. **Edad de Oro**, n.IX, p.203-320, 1990.

OLEZA, Joan. Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega. **Anuario Lope de Vega**, n.1, p.119-136, 1995.

OLEZA, Joan (dir.); CANET VALLÉS, José Luis (coord.). **Teatro y Practicas escénicas, II: la Comedia**. Valencia: Institución Alfonso Magnánimo, 1986.

OLIVEIRA, Ricardo de. Valimento, privança e favoritismo: aspectos da teoria e cultura política do Antigo Regime. **Revista Brasileira de História**, v.25, n.50, p.217-238, 2005.

OLSON, Elder. **Teoría de la Comedia**. Barcelona: Ariel, 1978.

OÑATE, María del Pilar. **El feminismo en la literatura española**. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

ORTIZ, Domínguez. **Política y Hacienda de Felipe IV**. Madrid: Pegaso, 1983.

ORTIZ, Domínguez. **La Sociedad Española en el Siglo XVII**. 2 vols. Granada: Universidad de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

OTTO, Walter Friedrich. **Os deuses da Grécia**. São Paulo: Odysseus, 2005.

OTTO, Walter Friedrich. **Teofania**. São Paulo: Odysseus, 2006.

- PEALE, C. George. La comedia nueva y Vélez de Guevara ante la *Cosa Nostra* siciliana. In: SEVILLA, Florencio; ALVAR, Carlos (eds.). **Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, v.1. Madrid: Castalia, 2000. p.648-658
- PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**. São Paulo/Campinas: Editora da Universidade de São Paulo/Editora da Unicamp, 2018.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. A vueltas con *La Dama Boba*. **Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"**, v.2, p.941-950, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; CANAL, Rafael González (eds.). **Los Albores del Teatro Español: Actas de las 17 Jornadas de Teatro Clásico**. Almagro: Universidad de Castilla – La Mancha, 1995.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; CONDE PARRADO, Pedro. **Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ciriaco. **Felipe III: Semblanza de un Monarca y Perfiles de una Privanza**. Madrid: Real Academia de la Historia, 1950.
- PÉREZ CUENCA, Isabel; SCHWARTZ, Lía. Las Tres Musas Últimas Castellanas: Problemas de Atribución. In: SEVILLA, Florencio; ALVAR, Carlos (eds.). **Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Madrid: Castalia, 2000. p.659-669
- PÉREZ LASHERAS, Antonio. La literatura española en la Agudeza de Gracián. **Bulletin Hispanique**, tomo 109, n.2, p.545-587, 2007.
- PERKINS, David. **História literária. Um panorama**. Rio de Janeiro: Depto. de Letras/UERJ, 1993.
- PERROT, Michelle; DUBY, Georges. **História das mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna**, v.3. São Paulo: Ebradil, 1991.
- PIGEAUD, Jackie. **Metáfora e Melancolia: ensaios médico-filosóficos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- PLATT, Peter G. "The Meruailouse Site": Shakespeare, Venice, and Paradoxical Stages. **Renaissance Quarterly**, v.54, n.1, p.121-154, 2001.
- PLATT, Peter G. **Reason Diminished: Shakespeare and the Marvelous**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- POZUELO YVANCOS, José María. La «Agudeza y arte de ingenio», primera neorretórica. **Biblioteca virtual universal**, 2006. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134169.pdf>
- PRESOTTO, Marco. Apuntes sobre el soneto «la calidad elemental resiste» y *La dama boba*. **Anuario Lope de Vega**, p.204-216, 2013.
- PRESOTTO, Marco (ed.). **La dama boba. Comedia deste año de 1613**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
- PUJOL, Xavier. Centralismo e Localismo: Sobre as Relações políticas e culturais entre capital e territórios nas Monarquias Europeias dos séculos XVI e XVII. **Penélope**, n.6, p.119-144, 1991.

- QUEIROZ, Mario Cesar Newman de. Por uma crítica textual (ecdótica) do rizoma: questões em torno do estabelecimento de textos. **Revista Philologus**, v.74, p.282-294, 2019.
- QUEIROZ, Mario Cesar Newman de. New Philology: Transformações teóricas e de bases materiais. **Cadernos do CNLF (CIFEFIL)**, v.XXIII, p.635-640, 2019.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco. **Teatro Completo**. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (ed.). **El Vestuario en el Teatro Español**. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, 2000.
- RHODES, Elizabeth. Lope's *La dama boba* and the Seduction of the Academy. **Bulletin of the Comediantes**, v.71, n.1 & 2, p.103-117, 2019.
- RIBAS, Mélanie. **Lope de Vega y la representación de la mujer en la escena de debate: entre misoginia y feminismo en *La prueba de los ingenios* y *La doncella Teodor***. Montreal: Dissertação de mestrado da Universidade de Montreal, 2003.
- RICCI, Morena. **La figura de la dama en las comedias del último Lope**. Veneza: Tese da Universidade de Veneza, 2012.
- RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Figurações de Valimento em *Cómo ha de ser el Privado***. Seropédica: Dissertação de mestrado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015.
- RODRIGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (org.). **La crítica ante el Teatro Barroco Español (Siglos XVII-XIX)**. Salamanca: Ediciones Almar, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.). **El Mundo del Teatro en su Siglo de Oro**. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. **Historia de la Literatura Española. El Siglo del Arte Nuevo. 1598-1691**. Barcelona: Crítica, 2010.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. **Celebración y Catarsis (Leer el teatro español)**. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988.
- SÂMBRIAN, Oana Andrea; INSÚA, Mariela; MIHAIL, Antonie (eds.). **La Voz de Clío: Imágenes del Poder en la Comedia Histórica del Siglo de Oro**. Craiova: Universitaria, 2012.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Fernando; PORQUERAS MAYO, Alberto. **Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. Quevedo y Lope (Poesía y Teatro) en 1609: Patriotismo y Construcción Nacional en *La España Defendida* y *La Jerusalén Conquistada*. **La Perinola**, n.17, p.27-56, 2013.
- SCHACK, Adolf Friedrich Von. **Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España**. Madrid: M. Tello, 2010.
- SINKEVISQUE, Eduardo. **Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)**. 2 vols. São Paulo: Tese de doutorado da Universidade de São Paulo, 2005.
- SINKEVISQUE, Eduardo. Tratado político (1715), de Sebastião da Rocha Pita: Galeria de tópicos. **Revista Contexto**, n.2, p.199-253, 2012.

SINKEVISQUE, Eduardo. O Estilo em Como se deve escrever a história, de Luciano. *Nuntius Antiquus*, v.IX, p.47-57, 2013.

SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. **Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega**. São Paulo: Tese de doutorado da Universidade de São Paulo, 2015.

SPERBER, Suzi Frankl; MELO-FRANCO, Lenon Rogério de. Hermenêutica e Estética da Recepção: uma Leitura Produtiva. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências USP**, 9p., 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/LENON_FFRANCO.pdf

STERN, Charlotte. Lope de Vega, Propagandist?. *Bulletin of the Comediantes*, v.34, n.1, p.1-36, 1982.

SUÁREZ GARCIA, José Luis. **Texto y Espectáculo. Selected Proceedings of the 14th International Golden Age Theatre Symposium (March 9-12, 1994) at the University of Texas, El Paso**. York, S. Carolina: Spanish Literature Publications, 1995.

SUZUKI, Mihoko. Gender, Class, and the Social Order in Late Elizabethan Drama. *Theatre Journal*, v.44, n.1, p.31-45, 1992.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco. **Los Validos en la Monarquía Española del Siglo XVII**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1990.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

URÍ MARTÍN, Manuel. Introducción biográfica y crítica. In: URÍ MARTÍN, Manuel (ed.). **El Chitón de las tarabillas**. Madrid: Castalia, 1998.

URZÁIZ TORTAJADA, Hector. Pérez de Montalbán y otros autores de la primera mitad del siglo XVII. In: HUERTA CALVO, Javier (ed.). **Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro**. Madrid: Gredos, 2003. p.868-870

VACA DE OSMA, José Antonio. **Los Nobles e Innobles Validos**. Barcelona: Planeta, 1990.

VALBUENA PRAT, Ángel. **Historia del Teatro Español**. Barcelona: Noguer, 1956.

VANDENDRIESSCHE, Peter. Análisis del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Disponível em: [El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: análisis \(libenter.be\)](http://libenter.be)

VÉLEZ-SAINZ, Julio. La Recepción Crítica del Teatro de Quevedo: Algunas Consideraciones. *La Perinola*, n.17, p.15-25, 2013.

VIANNA, Alexander Martins. 'Shakespeare': um nome para textos. *Topoi*, v.9, n.16, p.191-232, 2008.

VIANNA, Alexander Martins. **Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015.

VIANNA, Alexander Martins. A desfiguração do corpo político em *Ricardo III*. **História em Reflexão**, v.6, n.3, p.1-29, 2009.

VIANNA, Alexander Martins. Shakespeare, nosso estranho. *Acta Sci. Human Soc. Sci.*, v.30, n.2, p.211-220, 2008.

- VIANNA, Alexander Martins. Temas sobre Renascimento: Arte, Política e Teologia. **Dimensões**, v.34, p.321-326, 2015.
- VIANNA, Alexander Martins. Corpus shakespeariano e reformas religiosas inglesas: um estudo de caso — O mercador de Veneza. **Topoi**, v.14, n.27, p.453-471, 2013.
- VIANNA, Alexander Martins. **Estado e Individuação no Antigo Regime: por uma leitura não-romântica de ‘Shakespeare’**. Rio de Janeiro: Tese de doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- VIANNA, Alexander Martins. Os sagrados femininos da pombagira nas encruzilhadas morfológicas de Maria Padilha. **Afro-Ásia**, n.66, p.415-420, 2022.
- VIANNA, Alexander Martins. Religião e Ligação entre súditos e poderes soberanos: Martinho Lutero, paradoxo humano e autoridade secular. **Revista Espaço Acadêmico**, n.117, p.62-82, 2011.
- VIGIL, Mariló. **La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII**. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994.
- VITSE, Marc; SERRALTA, Frederico. El Teatro en el siglo XVII. In: BORQUE, José María (coord.). **Historia del Teatro en España. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII**. Madrid: Taurus, 1983. p.473-687.
- VITSE, Marc. **Elements pour une Théorie du Theater Espagnol du XVIIe. Siècle**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- VOLLMER, Sylvia M. The Position of woman in Spain As Seen in Spanish Literature. **Hispania**, v.8, n.4, p.211-236, 1925.
- VOSTERS, Simon A. Lope de Vega y las damas doctas. In: MAGIS, Carlos H. (dir.). **Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. México: Edición del Colegio de México, 1970. p.909-921
- WARNKE, Martin. **O Artista da Corte: Os antecedentes dos Artistas Modernos**. São Paulo: Edusp, 2001.
- WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILSON, Edward M.; MOIR, Duncan. **Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)**. Barcelona: Ariel, 2012.
- WISE, Carl Austin. **Shadow of the king: *privanza* and perceptions of royal power in seventeenth-century spanish theater**. Georgia: Tese de doutorado da Universidade da Geórgia, 2011.
- WORDEN, Blair. Favoritos en la Escena Inglesa. In: ELLIOTT, John; BROCKLISS, Laurence (orgs.). **El Mundo de los Validos**. Madrid: Taurus, 1999. p.229-264
- ZAMORA VICENTE, Alonso. **Lope de Vega. Su vida y su obra**. Madrid: Gredos, 1969.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. **Para el entendimiento de *La Dama Boba***. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: [Para el entendimiento de "La dama boba" / Alonso Zamora Vicente | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com/Para-el-entendimiento-de-La-dama-boba-Alonso-Zamora-Vicente)
- ZAMORA VICENTE, Alonso (ed.). **La dama boba**. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- ZUGASTI, Miguel. Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro. In: GALAR, Eva; OTEIZA, Blanca (eds.). **El sustento de los discretos. La dramaturgia**

áulica de Tirso de Molina. **Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003), Instituto de Estudios tirsianos-GRISO.** Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003. p.159-185

FONTES

ACCETTO, Torquato. **Da dissimulação honesta.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética.** Buenos Aires: Editorial Losada, 2003.

ARISTÓTELES. **Retórica.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES. **El hombre de genio y la melancolia (problema XXX).** Barcelona: Acantilado, 2007.

ASSIAYN, Nicolas de. **Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Cuarta Parte.** Pamplona, 1614.

BEDMAR, Lucas Antonio de. **Parte Treinta y Ocho de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España.** Madrid: Manuel Melendez, 1672.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CENDRAT, Iayme. **Las seys comedias de Terencio conforme a la edicion de Faerno, Impressas en Latin, y traduzidas en Castellano por Pedro Simon Abril, natural de Alcaraz.** Barcelona: Iuan de Bonilla, MDXCIX [1599].

CICERON. **Los Oficios.** Madrid: Imprenta Real, 1788.

COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la Lengua Castellana, o Española.** Madrid: Luis Sanchez, 1611.

CORMELLAS, Sebastian de. **Segunda Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. Que contiene otras doze, cuyos nombres van en la ultima hoja.** Barcelona, 1611.

CORMELLAS, Sebastian de. **Doze comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Cuarta Parte.** Barcelona, 1614.

CORMELLAS, Sebastian de. **Parte Tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus Loas y entremeses, las quales comedias van en la segunda oja.** Barcelona, 1614.

CORMELLAS, Sebastian. **Doze comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por el mesmo. Novena Parte.** Barcelona, 1618.

CORMELLAS, Sebastian de. **Decima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales.** Barcelona, 1618.

CORREA MONTENEGRO, *viuda de* Fernando. **Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el archivo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Miguel de Siles, 1621.

CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Alonso Perez, 1621.

CORREA DE MONTENEGRO, Fernando. **Decima Septima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Miguel de Silis, 1621.

CRASBEECK, Pedro. **Rimas de Lope de Vega Carpio.** Lisboa: Domingos Fernandez, 1605.

CUESTA, Iuan de la. **El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus comedias, corregida, y enmendada en esta segunda impression de Madrid por los originales del propio Autor.** Madrid: Miguel de Siles, 1616.

CUESTA, Iuan de la. **Pragmatica para que no se puedan imprimir fuera destos Reynos las obras y libros que en ellos compusieren o escribieren, de qualquier facultad que sean.** Madrid, 1610.

CUESTA, Iuan de la. **El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha.** Madrid, 1605.

DEL ESPIRITU SANTO, Ioseph. **El Hamete de Toledo.** Pamplona, 1675.

DELLA CASA, Giovanni. **Galateo ou dos costumes.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ERASMUS, Desiderius. **The Education of a Christian Prince.** New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968.

FERNANDEZ, Domingos. **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fine el nuevo Arte de hazer Comedias.** Lisboa, 1605.

FERNANDEZ DE BUENDIA, Ioseph. **El Hamete de Toledo.** Madrid: Manuel Melendez, 1668.

FLAMENCO, Diego. **Decima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales.** Madrid: Miguel de Silis, 1621.

GOMES, Alonso. **Pragmatica y Declaracion sobre los libros ecclesiasticos que vienen impressos fuera del reyno. Y para que de aqui adelante en estos reynos no se pueden imprimir sin licencia de los señores del consejo de su Magestad.** Madrid, 1569.

GONÇALEZ, Iuan. **Decima Octava Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion.** Madrid: Alonso Perez, 1623.

GONÇALEZ, Iuan. **Parte Decinueue y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano.** Madrid: Alonso Perez, 1624.

GONÇALEZ, Iuan. **Varias Fortunas.** Madrid, 1627.

GONÇALEZ DE CELLORIGO, Martin. **Memorial de la politica necessaria, y util restauracion à la Republica de España, y estados de ella, y del desempeño universal de estos Reynos.** Valladolid: Iuan de Bostillo, 1600.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio.** Amberes: Verdussen, 1725.

GRASSA, Bernardo. **Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y emendadas, con doze entremeses añadidos.** Valladolid: Iuan de Bostillo, 1609.

HERMOSILLA, Joseph Antonio de. **El Animal de Ungria.** Sevilla, s.a.

HERRERA, Antonio de. **Diez libros de la razon de Estado**. Madrid: Luys Sanchez, 1593.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

LARUMBE, Iuan de. **Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa**. Çaragoça: *viuda de* Pedro Ferriz, 1626.

LOPEZ DE AYALA, D. Pedro. **Coleccion de las cronicas y memorias de los reyes de Castilla. Rey Don Pedro**. Madrid: Don Antonio de Sancha, 1779.

MADRIGAL, Pedro. **Prematica en que se prohíbe a qualesquier personas, assi naturales destos reynos, como estrangeros, que traxeren o metieren en ellos qualesquier libros impressos, no los puedan vender sin que primero sean tassados**. Madrid, 1598.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus comedias**. Madrid: Miguel de Siles, 1615.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid: Alonso Perez, 1617.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **El fênix de España Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Octava Parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses, y Bayles**. Madrid: Miguel de Siles, 1617.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Decima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio**. Madrid: Alonso Perez, 1618.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Decima Sexta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica**. Madrid: Alonzo Perez, 1622.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio**. Madrid: Alonso Perez, 1619.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Onzena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales**. Madrid: Alonso Perez, 1618.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo**. Madrid: Alonso Perez, 1620.

MARTIN DE BALBOA, *viuda de* Alonso. **Primera Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion**. Madrid: Alonso Perez, 1621.

MARTIN, *viuda de* Alonso. **Parte Veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica**. Madrid: Alonso Perez, 1625.

MARTIN, *viuda de* Alonso. **Segunda Parte de los Casos Prodigiosos**. Madrid: 1629.

MARTIN, *viuda de* Alonso. **Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio, del Abito de San Iuan, Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, sacadas de sus originales**. Madrid: Diego Logroño, 1635.

- MARTIN, Alonso. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: _____. **Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nuevo añadidas. Con el nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo.** Madrid: Alonso Perez, 1609.
- MONTIANO Y LUYANDO, Augustín. **Discurso sobre las tragedias españolas.** Madrid: Imprenta del Mercurio, 1750.
- NADAL, Juan. **El Animal de Ungria.** Barcelona: Compañia, 1776.
- NOGUES, Raphael. **Ierusalén Conquistada, Epopeya Tragica. De Lope Felis de Vega Carpio Familiar del S. Oficio de la Inquisicion.** Barcelona, 1609.
- ORGA, Joseph y Thomás. **La Niña de Plata.** Valência, 1781.
- ORGA, viuda de Joseph de. **El Animal de Ungria.** Valência, 1764.
- OTÉYZA, Iuan de. **Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta Parte.** Pamplona, 1624.
- OVÍDIO. **Metamorfoses.** Porto Alegre: Concreta, 2016.
- OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar.** São Paulo: Peguin/Companhia das Letras, 2011. p.11-76
- OVÍDIO. **Arte de Amar.** São Paulo: Mercado das Letras, 2016.
- PADRINHO, Joseph. **El Animal de Ungria.** Sevilla, 1748.
- PADRINHO, Joseph. **El Animal de Ungria.** Sevilla, entre 1741 e 1779.
- QUINTILIANO, M. Fabio. **Instituciones Oratorias.** Madrid: Imprenta de la administracion del real arbitrio de beneficencia, 1799.
- REYNO, Imprenta del. **Epitome de la Primera Parte de las Fabulas de la Antigüedad, con una glossa en cada una, y la de Endimion, y la Luna sin Epitome.** Madrid, 1635.
- ROTTERDÃ, Erasmo. **A Civilidade Pueril.** Lisboa: Estampa, 1978.
- ROTTERDÃ, Erasmo de. **Diálogo Ciceroniano.** São Paulo: Unesp, 2013.
- ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura.** São Paulo: Edipro, 2015.
- SANZ, Antonio. **La Niña de Plata.** Madrid, 1739.
- SERRANO, Miguel. **Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega, y otros autores, con sus loas, y entremeses, las quales comedias van en la segunda oja.** Madrid: Miguel Martinez, 1613.
- S.n. **Del Mal lo Menos.** S.l., s.a.
- S.n. **La Dama Boba.** S.l., s.a.
- S.n. **La Dama Boba.** S.l., s.a.
- S.n. **La Boba Discreta.** Madrid, s.a.
- S.n. **La Dama Melindrosa.** Zaragoza, 1730.
- S.n. **La Dama Melindrosa.** Zaragoza, s.a.
- S.n. **La Dama Melindrosa.** Madrid, s.a.
- S.n. **La Dama Melindrosa.** Madrid, s.a.
- S.n. **La Dama Melindrosa.** Madrid, s.a.

S.n. **La Dama Melindrosa**. Madrid, s.a.

SOLER, Iuan. **Las seis comedias de Terencio escritas en Latin y Traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y filosofia, natural de Alcaraz**. Çaragoça: Francisco Simon, 1577.

TAZO, Pedro. **Relacion que hizo a su Magestad el Duque de Lorençano del suceso del exercito, y Rota del Frances**. Madrid, 1644.

TAZO, *viuda de* Pedro. **Relacion de las honras que su Magestad ha hecho a la Reyna nuestra señora doña Isabel de Borbon**. Madrid, 1644.

VALENTE, Henrique. **Rimas Sacras de Lope de Vega Carpio, Clerigo Presbytero**. Lisboa, 1658.

VEGA, Lope de. **La dama boba; La niña de plata**. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

VEGA, Lope de. **La dama boba** (transcrição). Madrid: Espasa-Calpe, 1946.