

Introdução à comedia nueva de Lope de Vega

Introduction to Comedia Nueva by Lope de Vega

Gabriel Furine Contatori

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Este artigo pretende discutir, de maneira introdutória, as convenções poético-retóricas do gênero *comedia nueva*, tal como apresentadas no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega. Assim, busca-se analisar como o *Fénix de los Ingenios* propõe a mescla dos gêneros e dos estilos na comédia; qual a *mimesis* desse gênero, bem como sua finalidade. Além disso, procuramos situar a *comedia nueva* dentro do debate que se desenvolveu, na Espanha, entre fins do século XVI e durante o século XVII, sobre a licitude das artes dramáticas, notadamente o gênero cômico.

Palavras-chave: Letras espanholas seiscentistas; Comédia; Lope de Vega; Poética

Abstract: This article intends to discuss, in an introductory way, the poetic-rhetorical conventions of the *comedia nueva* genre, as presented in Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Thus, we seek to analyze how *Fénix de los Ingenios* proposes a mixture of genres and styles of comedy; what is the *mimesis* of this genre, as well as its purpose. Furthermore, we try to situate the *comedia nueva* within the debate that developed in Spain between the end of the 16th century and during the 17th century, on the legality of the dramatic arts, notably comedy.

Keywords: Spanish 17th century letters; Comedy; Lope de Vega; Poetic

Introdução

Provavelmente entre os anos de 1605 e 1608, Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) apresentou, oralmente, à *Academia de Madrid*, o *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (o texto é publicado, em 1609, como anexo às *Rimas*), tratado que sistematiza as convenções poético-retóricas da *comedia nueva* (ROZAS, 2002, s/p).

Longe de recusar os ensinamentos aristotélicos, como afirmavam os membros da *Academia*, ou ver-se dominado por uma dualidade interna, como sustentou o crítico romântico Marcelino Menéndez y Pelayo¹, Lope de Vega parece buscar uma mediania em seu tratado. Essa mediania é explícita no binômio que Lope faz entre a arte ditada pelos antigos e seu parecer a respeito do que convém ser proposto, em termos de preceptiva dramática, em seu tempo:

(...)
 porque veáis que me pedís que escriba
 arte de hacer comedias en España,
 donde cuanto se escribe es contra el arte;
 y que decir como serán ahora
 contra el antiguo y que en razón se funda
 es pedir parecer a mi experiencia,
 no al arte, porque el arte verdad dice,
 que el ignorante vulgo contradice.
 Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
 que leáis al doctísimo Utinense
 Robortello, y veréis sobre Aristóteles
 (...)
 Si pedís parecer de las que ahora
 están en posesión, ya que es forzoso
 que el vulgo con sus leyes establezca
 la vil quimera de este monstruo cómico,
 diré el que tengo, y perdonad, pues debo
 obedecer a quien mandarme puede;
 que dorando el error del vulgo quiero
 deciros de qué modo las querría,
 ya que seguir el arte no hay remedio
 en estos dos extremos dando un medio
 (LOPE DE VEGA, 2012, p. 139-140, v. 133-143; v. 147-156).

É patente nesses versos que Lope pretende buscar um meio, como diz, entre o que lhe é ditado pela experiência dramática e a arte (*teckné*) herdada dos antigos. A experiência não se opõe à arte, mas se coaduna a ela. Para se compreender a questão, é pertinente recorrer à definição de “experiência” proposta no *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias Orozco:

1 Menéndez y Pelayo (1884, p. 447, grifo do autor) propôs que, em Lope, havia dois homens: o primeiro educado na tradição clássica; o segundo afeito às mudanças, à inovação. Esses dois homens viam-se em conflito, porque, de um lado, o Lope “culto” não podia negar os ensinamentos que recebeu; de outro, o Lope afeito à mudança via-se tomado por um “*demonio interior*” que lhe mandava escrever uma nova arte de escrever comédias.

EXPERIENCIA. Es el conocimiento y noticia de alguna cosa que se ha sabido por uso, prouãdola, y experimentandola, sin enseñamiento de otro, de salir cierta en muchos particulares, resulta el arte, que es de universales. (...). La experiencia es madre de las artes, aun para llegar a formarlas, es peligrosa por la variedad delos sujetos, y las circunstancias del (...) (COVARRUBIAS OROZCO, 1611, p. 378).

Nota-se que a experiência, dita aquilo que foi testado e experimentado pelo uso e que “deu certo”, por assim dizer, frente ao auditório. Somente a partir da recolha de experiências particulares semelhantes que se elabora a arte, a qual é detentora de preceitos universais que podem vir a ser aplicados por outros escritores. Por conta disso, o preceptista Jose Antonio González de Salas, no tratado *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración ultima al libro de Poetica de Aristoteles Stagirita* (1633), afirma que, o que ensina a experiência deve ser preferido à autoridade do “Maestro superior” (Aristóteles) (GONZÁLEZ DE SALAS, 1778, p. 10). Cabe lembrar, aliás, que o próprio Aristóteles não propõe, em sua *Poética*, as convenções da tragédia e da epopeia, por exemplo, do nada (*ex nihilo*), mas a partir do estudo de tragédias e epopeias de poetas gregos, que lhe servem de modelos para a fixação dos preceitos.

Com base nessa relação entre experiência e arte, pode-se dizer que cabe ao escritor observar e recolher as melhoras técnicas provindas tanto dos antigos quanto as ditadas pela experiência, e usá-las em sua obra. Nessa linha, Tirso de Molina, na “Apología de *El vergonzoso en palacio*”, que integra a obra *Cigarrales de Toledo* (1621), afirma que, mesmo que os poetas seiscentistas devam veneração aos antigos, enquanto primeiros “inventores”, não devem segui-los ou imitá-los servilmente, como já advertia Horácio em sua *Arte poética*². O frei mercedário divide seu argumento em duas partes. Inicialmente, Tirso diz que a substância (os preceitos dos antigos) fica de pé, mudam-se, apenas, os acidentes, que são melhorados e aperfeiçoados pela experiência dos poetas espanhóis do Seiscentos. Segundamente, Tirso esboça uma relação entre a natureza (a substância) e a arte (o artificial). Para o frei, a natureza, do mesmo modo que a arte, pode, parcialmente, ser mudada pela imposição dos homens. Mais ainda: a substância pode gerar outra, pois o

(...) hortelano, a lo menos en parte, mediando la industria del ingerir, de dos diversas especies compone una tercera. Pues si en lo artificial, cuyo ser consiste solo en la mudable imposición de los hombres, puede el uso mudar... hasta la sustancia, y en lo natural se producen por medio de los inertos cada día diferentes frutos. ¿qué mucho que la comedia, á imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados, y ingiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que participando de entrambos, introduzga ya personajes graves como la una, y ya jocosas y ridículas como la otra? (TIRSO DE MOLINA, 1841, p. 279).

A partir do raciocínio esboçado por Tirso de Molina é possível dizer que a *comedia nueva* lopesca seria uma nova substância³ originada tanto dos antigos quanto da experiência dramática

2 “Matéria a todos pertencente será tua legítima pertença, se não ficares a andar à volta no caminho trivial, aberto a todos, e tampouco procurarás, como servil intérprete [*fidus interpres*], traduzir palavra por palavra (...)” (HORÁCIO, 1984, p. 76-77, v. 131-133).

3 A respeito dessas questões, Hansen (2004, p. 97) comenta que se dizia que Lope de Vega ia disfarçado à encenação de suas peças para verificar o que fazia os espectadores rirem. Nesse sentido, ao observar a recepção de suas peças frente aos espectadores, Lope pretende verificar quais recursos poético-retóricos “funcionam” junto ao auditório.

seiscentista⁴. Assim, o surgimento da *comedia nueva* e de suas especificidades poético-retóricas, como, por exemplo, a mescla dos gêneros e dos estilos, está condicionado a um exercício de imitação, de emulação dos modelos antigos, bem como da experiência seiscentista que dita o que convém ser usado/incorporado ao gênero dramático, tendo sempre em vista o tempo e o lugar históricos em que o gênero está inserido. Nessa direção, Ricardo de Turia, no *Apologetico de las comedias españolas* (1616), lembra que as comédias produzidas na Espanha são feitas para serem encenadas na Espanha e não na Itália ou na Grécia; e que o *gusto* dos espanhóis não é o mesmo dos espectadores de outros países.

Convém apontar, à guisa de introdução, que, para diferentes preceptistas e dramaturgos seiscentistas, é Lope de Vega quem mais perfeitamente soube reunir os melhores modelos antigos e coetâneos na fixação da *comedia nueva*. Isso não significa, segundo Souza (2015, p. 54) e García Santo-Tomás (2012, p. 44), que Lope seja o criador do teatro de seu tempo, nem que o *Arte nuevo de hacer comedias* seja um tratado original ou revolucionário. O *Fênix*, na verdade, soube reunir modelos antigos e que lhe eram contemporâneos e, a partir deles, formular um novo modelo dramático, cujas principais convenções estão expostas no *Arte nuevo*⁵. Miguel de Cervantes nota, justamente, essa capacidade de Lope de reunir diferentes modelos. No prólogo às *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), Cervantes (1615, s/p) comenta que o “gran Lope” consolidou a “gran maquina” (a comédia) a partir da recolha das melhores técnicas dos dramaturgos quinhentistas espanhóis como Miguel Sanchez, Mira de Amescua, Guillén de Castro e Luis Vélez de Guevara.

Lope de Vega, enfim, converte-se, no Seiscentos, em uma autoridade (*auctoritas*) do gênero dramático. No tratado *Idea de la comedia de Castilla* (1635), Joseph Pellicer de Tovar afirma que foi Lope de Vega quem tirou a comédia das trevas rudes da ignorância em que se encontrava. A comédia espanhola, cujo acabamento foi dado pelo *Fénix*, supera a dos antigos em “(...) Inuención, en Metodo, en Estilo” e, por isso, consegue arrebatá-los dos antigos “sus Yedras, sus Laureles y sus Robles” (PELLICER DE TOVAR, 1966, p. 203). Em suma, como propõe Joseph Pellicer de Salas y Tobar, na obra *El Fenix y su Historia Natural* (1630), frente à autoridade de Lope de Vega, os poetas antigos dos mais diversos gêneros cedem lugar:

(...) *el Fenix*
de España, el grande, el famoso,
el único Lope Felix de

4 É pertinente citar que a ideia de que o poeta forma uma nova substância a partir da recolha de outras também é esboçada por Francisco Leitão Ferreira no tratado *Nova arte de conceitos* (1718). O preceptista, ao discorrer sobre a imitação e a emulação, compara o poeta à abelha, pois ambos, segundo ele, exercem o mesmo ofício, isto é, fabricam uma nova substância a partir da recolha de outras: “Assim das substancias de muytas, & diferentes flores, que recolhe, altera, & actua en seu breve, & delicado ventriculo, tece a abelha o engenhoso favo, composto de mel, & cera, fabricando huma substancia nova, diversa, & individua na materia, na fórma, & nas qualidades. Proporcionadamente pois hum grande engenho da Italia constituhio a abelha, symbolo do sagaz imitador, que com curiosidade solicita, vagando pela primavera dos livros, pelos jardins da eloquencia, & pelos prados da poesia, & prosa, vay colhendo as engenhosas metáforas, as venustas descrições, os nobres pensamentos, & outras flores muytas, & digerindo-as, alterando-as, & actuando-as na capacidade de sua fantasia, com o calor eficaz de seu engenho, converte por arte mais que espagirica, as palavras, os tropos, & conceytos, que recolhe, em huma nova, individua, & inopinada substancia” (LEITÃO FERREIRA, 1718, p. 178-179).

5 De acordo com Menéndez y Pelayo (1884, p. 453), não se deve tomar o *Arte nuevo* como “cifra y resumen” da poética de Lope de Vega, pois as considerações de Lope sobre poesia e arte encontram-se dispersas em peças teatrais, poemas etc. De fato, no prólogo ao leitor da peça *El castigo sin venganza* (1633), por exemplo, Lope destaca sua concepção, que também é exposta no *Arte nuevo*, de que o tempo aperfeiçoa a arte: “advirtiendo que está escrita [a peça *El castigo sin venganza*] al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres” (LOPE DE VEGA, 2015, s/p).

Vega Carpio, honor, gloria, laurel de nuestra Nación (...),
 a cuyos versos en lo Comico, Lirico y Heroico, ceden doctrina,
 erudición, y elegancia los Antiguos
 (SALAS Y TOBAR, 1630, p. 14, grifo do autor).

A mescla dos gêneros e dos estilos na *comedia nueva*

De acordo com Pécora (2018, p. 12), a tendência básica dos mais diferentes gêneros é desenvolver formas mistas. O autor ainda esclarece que o surgimento do misto está condicionado ao tempo e ao lugar em que está situado. Como visto na seção precedente, as convenções poético-retóricas da *comedia nueva* não têm como única fonte os modelos antigos, mas também incorpora o que é ditado pela experiência seiscentista. Pode-se dizer, então, que a mescla dos gêneros e dos estilos propostas por Lope atendem a uma demanda do próprio tempo (século XVII) e do espaço em que estão inseridas (Espanha).

O *Fênix* inicia a apresentação das convenções da *comedia*, propondo a mescla da tragédia e da comédia:

Elíjase el sujeto, y no se mire
 (perdonen los preceptos) si es de reyes. (...).
 Esto es volver a la comedia antigua
 donde vemos que Plauto puso dioses
 como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter
 (...)
 Lo trágico y lo cómico mezclado,
 y Terencio con Séneca, aunque sea
 como otro Minotauro de Pasife,
 harán grave una parte, otra ridícula,
 que aquesta variedad deleita mucho;
 buen ejemplo nos da naturaleza,
 que por tal variedad tiene belleza
 (LOPE DE VEGA, 2012, p. 140-141, v. 157-158; v. 165-167; v. 174-180).

Num primeiro momento, Lope de Vega ampara a mescla genérica da comédia em uma *auctoritas* antiga, o dramaturgo romano Plauto, que na peça *Anfitrião* operou a mescla da tragédia e da comédia⁶. Num segundo momento, Lope respalda a mescla dos gêneros no conceito de *mimesis*. Segundo Lope, na natureza é possível encontrar tipos superiores e inferiores convivendo juntos e é, justamente, por essa mistura que a natureza é bela. Essa ideia também é repetida por Ricardo de Turia, para quem não é possível questionar a mistura do trágico e do cômico, pois esta mescla não é contrária ao que se verifica na natureza (TURIA, 1616, s/p). Trata-se,

6 No prólogo à peça, o personagem Mercúrio afirma que fará uma tragicomédia: “Agora, exporei primeiro o que vim aqui pedir; depois, contarei o argumento desta tragédia. Por que vocês franziram a testa? Porque eu disse que será uma tragédia? Sou um deus, vou mudar! Essa mesma, se quiserem, farei com que de tragédia seja comédia, com todos os mesmos versos. Vocês querem que seja assim ou não? Mas eu sou um bobo, como se não soubesse o que vocês querem, sendo eu um deus. Sei qual é o pensamento de vocês acerca desse assunto. Farei com que seja mista: uma tragicomédia. Pois não julgo correto eu fazer com que ela seja do início ao fim uma comédia, uma vez que vêm aqui reis e deuses. E então? Visto que aqui escravo também tem seus papéis, farei com que seja, por essa razão que eu disse, uma tragicomédia” (PLAUTO, 2010, p. 65-66).

portanto, de uma tópica do século XVII à defesa do misto como mimese, pois, conforme Hansen (2004, p. 369), diferentes autores seiscentistas propõem que “a natureza mesma não repugna a coexistência de graves e humildes, justificando assim o misto como *mimesis*”.

A proposta de mescla dos gêneros feita por Lope reproduz as prescrições horacianas. Na *Arte poética*, Horácio diz o seguinte: “Que cada gênero, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe compete” (HORÁCIO, 1984, p. 65, v. 92). Para Horácio, então, os gêneros devem respeitar seus limites, desempenhando o papel que lhes cabem. Lope de Vega, embora proponha a mistura da tragédia e da comédia, afirma que a tragédia deve fazer a parte grave, e a comédia a parte ridícula. Ou seja, mesmo que haja a mescla genérica, cada gênero deve desempenhar seu papel específico.

As metáforas monstruosas de que Lope se vale para referir-se à *comedia nueva* corroboram essa preocupação de manter cada gênero em seu campo. Na citação anterior do tratado lopesco, o *Fénix* metaforiza a comédia no Minotauro de Pasífae. Em outro momento de seu tratado (cf. v. 150), Lope se utiliza da figura da quimera. Ambos os monstros mitológicos são formados de distintas partes, cuja união forma uma outra (o misto). O minotauro é formado por cabeça de homem e corpo de touro; ao passo que a quimera possui a traseira de serpente, a cabeça de leão e o busto de cabra (GRIMAL, 1989, p. 361; p. 461). Tanto o minotauro quanto a quimera são formados de distintas partes, que são discerníveis e que desempenham tarefas próprias no corpo. Essas partes não podem ser separadas, do contrário arruínam o todo, que só tem sua unidade garantida através da mescla de distintas partes. Com isso, é evidente que a *comedia lopesca* é mista e não composta. Essa diferença entre gênero misto e composto é feita por Ricardo de Turia, no *Apologetico*:

(...) en lo mixto las partes pierden su forma, y hazen una tercer materia muy diferente, y en lo compuesto cada parte se conserua ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse, antes bien se compone y junta, y lo que nace desta composición no es un tercero alterado debaxo de diferente forma, pero son dos cuerpos que trocandose no se compadecen entre si, y se quedan los mismos que eran antes, assi en acto, como en potencia. Lo mixto, podemos comparar (porque exemplificando declararemos mejor nuestro concepto) al fabuloso Hermafrodito, este de hombre, y muger, formaua un tercero participante de la una y otra naturaleza, de tal manera mixto que no se podia separar la una de la otra. Lo compuesto es semejante a un hombre q se abraça con una muger, y desasidos, cada uno buelue en su ser; porque salida cosa es, que el abraçarse no los confunde de manera, que assi el hombre como la muger dexen de ser el mismo hombre, y la muger misma que eran antes; y qualquiera dellos no guarde, y reconozca entera su naturaleza, su ser, y su forma (TURIA, 1616, s/p).

A partir dos apontamentos de Turia, pode-se dizer que a principal diferença entre o gênero misto e o gênero composto é de que no misto é formada uma terceira matéria (o hermafrodito) a partir das distintas partes que formam o gênero, ao passo que no gênero composto as partes conservam seus aspectos e não formam uma terceira matéria. Além disso, as partes no gênero composto podem ser separadas sem prejuízo do conjunto, como exemplifica Turia a partir do exemplo do abraço do casal. Na *comedia nueva* lopesca, ainda que a tragédia e a comédia

desempenhem cada uma sua parte específica, se retiradas arruinam o gênero tragicômico, pois este só tem sua unidade e seus efeitos garantidos através da mistura.

Embora Lope de Vega comente apenas sobre a mescla da tragédia e da comédia, a *comedia nueva* apresenta também a presença do gênero lírico. Aliás, Joseph Pellicer de Tovar, em suas prescrições sobre as mesclas dos gêneros na comédia, inclui o gênero lírico e o heroico, sendo aquele responsável pela inclusão das matérias amorosas, como os “Amores, las Ternuras, las Quexas, Satisfaciones, Zelos, Disculpas, Agravios, Desconfianzas, Favores y Desprecios” (PELLICER Y TOVAR, 1966, p. 204). A presença do gênero lírico na *comedia*, pode ser depreendida nos versos em que Lope discute os estilos:

(...)
 no gaste pensamientos ni conceptos
 en las cosas domésticas, que sólo
 ha de imitar de dos o tres la plática;
 mas cuando la persona que introduce
 persuade, aconseja o disuade,
 allí ha de haber sentencias y conceptos
 porque se imita la verdad sin duda,
 pues habla un hombre en diferente estilo
 del que tiene vulgar cuando aconseja,
 persuade o aparta alguna cosa.
 (...)
 Si hablare el rey, imite quanto pueda
 la gravedad real; si el viejo hablare,
 procure una modestia sentenciosa;
 describa los amantes con afectos,
 que muevan con extremo a quien escucha
 (...)
 Guárdese de imposibles, porque es máxima
 que sólo ha de imitar lo verosímil.
 El lacayo no trate cosas altas
 ni diga los conceptos que hemos visto
 en algunas comedias extranjeras
 (LOPE DE VEGA, 2012, p. 144-147, v. 247-256; v. 269-273; v. 284-289).

Com base nessa citação, nota-se que Lope destaca que o estilo deve ser adequado tanto à matéria quanto às pessoas envolvidas. Com relação a essa última, na *Retórica*, Aristóteles discute algo similar: “(...) na poesia será inapropriado que um escravo ou alguém demasiado jovem ou sobre um assunto demasiado trivial pronuncie belas palavras” (ARISTÓTELES, 2012, p. 191). Assim, cada tipo humano deve falar de maneira conveniente (decoro) a fim de assegurar a verossimilhança. Dado que a *comedia nueva* é gênero misto, há diversos tipos de personagens, sendo eles inferiores, iguais ou superiores a nós. Lope enumera cinco personagens que integram a *comedia*: o rei; o velho (normalmente o pai da dama); os amantes – nos quais estão incluídos o galã e a dama –; e o lacayo (*gracioso*). Há, ainda, na comédia um galã, que funciona como anti-herói ou vilão; e a criada (prima, serviçal, alcoviteira), que, em algumas peças, funciona como o equivalente feminino do *gracioso* (ARELLANO, 2008, p. 122; ROZAS, 2002, s/p). Cada um desses

personagens deve possuir um estilo próprio: o rei fala de forma grave; o velho com sentenças; os amantes de maneira afetuosa; e o laçao não deve falar coisas altas ou mobilizar conceitos.

Em linhas gerais, é possível dizer que Lope de Vega, ao repartir os estilos entre os diferentes personagens, mobiliza os três estilos citados na *Retórica a Herênio*:

Hay tres géneros, que nosotros llamamos *estilos*, que incluyen todos los discursos correctos. Al primero lo llamamos *elevado*, al segundo *medio* y al tercero *simple*. El *estilo elevado* consiste en una ordenación de expresiones nobles en forma fluida y abundante. El *estilo medio* consiste en el uso de palabras menos elevadas, pero ni demasiado bajas ni demasiado usuales. El *estilo simple* es el que desciende hasta el uso más corriente del lenguaje correcto (ANÔNIMO, 1997, p. 229-230, grifo do autor).

Cada um desses estilos (elevado, mediano, baixo) está relacionado a um gênero poético específico, como aponta Francisco Cascales, em suas *Tablas poéticas* (1617): “Asimismo diferencian [los géneros] en la phrasi: porque el Epico y Tragico usan un lenguaje ilustre y grandioso; el Comico, vulgar y humilde; el Lyrico, galan y polido” (CASCALES, 1779, p. 20). Assim sendo, pode-se dizer que Lope de Vega atribui ao rei (personagem própria da epopeia/tragédia) o estilo elevado; aos amantes (próprios do lírico) o médio; e ao laçao (próprio da comédia) o simples. É perceptível, portanto, que, embora haja mescla de personagens (superiores, iguais e inferiores) na *comedia nueva*, em momento algum se confundem, pois, cada um deles deve mobilizar um estilo próprio.

A partir dessa exposição teórica referente às mesclas dos gêneros e dos estilos na comédia, cabe exemplificar, sumariamente, tais questões a partir de uma peça teatral lopesca. Este artigo toma para isso a peça *El caballero de Olmedo* (1641). Veja-se um excerto a respeito da presença do gênero lírico e do estilo mediano:

ALONSO

De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor, que me encendió
con fuegos tan excesivos.

(...)

Ojos, si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos;

(...)

Los corales y las perlas
dejó Inés, porque sabía
que las llevaban mejores
los dientes y las mejillas

(...)

Cuál a su garganta hermosa
el collar de perlas finas;
pero, como toda es perla,
poco las perlas estima

(LOPE DE VEGA, 2016, p. 100-101; p. 104-106; v. 11-15; v. 21-24;
v. 99-102; v.123-126).

Nos anos Quinhentos e Seiscentos não há uma preceptiva “unívoca e específica” que trate dos preceitos do gênero lírico, que se encontram dispersos em diferentes tratados poéticos e retóricos (LACHAT, 2014, p. 28). Ainda assim, Carvalho (2007, p. 174), em um amplo estudo sobre o gênero lírico e o estilo mediano no século XVII, propõe que o gênero lírico pode ser entendido como “(...) poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões (...)”. No excerto da peça lopesca, o personagem D. Alonso Manrique, o cavaleiro de Olmedo, discute, num primeiro momento, a natureza física do amor, isto é, do amor enquanto “uma paixão que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza” (CAPELÃO, 2000, p. 5). Além da matéria amorosa ser, por excelência, do gênero lírico, D. Alonso, num segundo momento, vale-se do estilo mediano para descrever a beleza de D. Inés, a qual foi responsável por despertar-lhe a paixão amorosa. D. Alonso utiliza metáforas agudas para descrever a amada. A metáfora, aristotelicamente, é a transferência de sentidos entre os objetos (ARISTÓTELES, 1984, p. 262). No século XVII, com a articulação entre o *concepto*⁷ e a *agudeza*⁸, a metáfora se converte num ornato dialético, e, conseqüentemente, essa translação de sentidos se dá entre objetos distantes, propiciando

uma relação (*sic*) inesperada, artificialíssima, entre dois conceitos distantes, feita de modo a pôr em correspondência também inesperada relações de objetos distantes. (...). [As] metáforas agudas relacionam duas coisas semelhantes entre si, ambas físicas, ou uma física e outra moral, ambas animadas, ou uma animada e outra inanimada etc (HANSEN, 2006, p. 70; p. 91).

D. Alonso estabelece uma relação entre os *corales* (corais) e as *mejillas* (bochechas); e as *perlas* (pérolas) e os *dientes* (dentes). Tanto os *corales* como as *perlas* são usados para a fabricação de joias⁹. A associação desses conceitos, dá-se por uma questão de coloração. Os *corales* possuem uma coloração rosada, avermelhada tal como as *mejillas*; e as *perlas*, por possuírem uma coloração branca, relacionam-se com os *dientes*. Todavia, como salienta D. Alonso, Inês não precisou sair com essas joias, pois suas bochechas e seus dentes eram mais lustrosos e mais belos que os referidos adornos. Essa questão fica mais evidente na segunda parte da estrofe, onde D. Alonso salienta que doña Inés por inteira *es perla*, o que caracteriza Inês como extremamente alva. Assim, Alonso associa as joias às partes do corpo de Inés de maneira a evidenciar a beleza da amada.

No trecho anterior da peça lopesca, é evidente a presença da matéria lírica e do uso do estilo mediano por parte de D. Alonso, personagem que se enquadra dentro da categoria dos amantes. Esse trecho lírico não se confunde com os excertos cômicos da peça protagonizados pelo criado Tello e pela alcoviteira Fabia:

FABIA

(...) me has de acompañar.

7 “es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (GRACIÁN, 2004, p. 27).

8 “Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento” (GRACIÁN, 2004, p. 27).

9 Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, “coral” é um animal cnidário que possui um exoesqueleto “1. (...) calcário y ramificado de color rojo o rosado”, que, após ser polido, é utilizado em joalherias para fazer adornos. Com relação à “perla”, o referido dicionário salienta tratar-se de um material orgânico duro “1. generalmente de color blanco agrisado, reflejos brillantes y forma más o menos esferoidal” (DRAE, versão online)

TELLO
 ¿A ti, Fabia?
 FABIA
 A mí.
 TELLO
 ¿Yo?
 FABIA
 Sí,
 que importa a la brevedad
 deste amor.
 TELLO
 ¿Qué es lo que quieres?
 FABIA
 Con los hombres, las mujeres
 llevamos seguridad.
 Una muela he menester
 del salteador que ahorcaron
 ayer.
 TELLO
 Pues ¿no le enterraron?
 FABIA
 No.
 TELLO
 Pues ¿qué quieres hacer?
 FABIA
 Ir por ella, y que conmigo
 vayas solo acompañarme.
 TELLO
 Yo sabré muy bien guardarme:
 de ir a esos pasos contigo.
 ¿Tienes seso?
 FABIA
 Pues, gallina,
 Adonde yo voy, ¿no irás?
 TELLO
 Tú, Fabia, enseñada estás
 a hablar al diablo
 (LOPE DE VEGA, 2016, p. 125, v. 593-609).

No “Tratado dos Ridículos”, que integra a obra *Il cannocchiale aristotelico* (1655), Emanuele Tesauro, como Aristóteles, propõe que a matéria do cômico é o torpe e o feio (ridículo), sendo que a torpeza pode ser tanto física (deformidade corpórea) quanto moral (ação baixa, obscena). A comédia, assim, diferentemente da tragédia, põe em cena ações baixas, coisas vis praticadas por tipos inferiores como os “artesãos, servos e parasitas” (TESAURO, 1992, p. 33) tendo como fim suscitar um riso sem dor. Para propiciar o riso sem dor, a matéria do cômico põe em cenas os vícios por falta; diferentemente da sátira que encena os vícios por excesso para suscitar o riso com dor (maledicente) (HANSEN, 1992, p. 14). No excerto anterior do *Caballero*, vê-se uma ação baixa (roubo do dente molar de um enforcado para realização de

feitizaria), própria do gênero cômico, e que é protagonizada, igualmente, por tipos inferiores, um pajem e uma alcoviteira. A alcoviteira Fabia salienta o caráter vil de Tello ao chamá-lo de *gallina*. Esse termo evidencia o estilo baixo (próprio da comédia). Isto porque *gallina* é uma expressão coloquial para se referir a uma pessoa “cobarde, pusilânime y tímida” (DRAE, versão online). Na língua espanhola, há o adjetivo *cobarde*, entretanto, a alcoviteira opta por um termo da linguagem coloquial o qual reforça o estilo humilde da comédia. Deve-se lembrar que a covardia é, aristotelicamente, o vício por falta da virtude da coragem, cujo vício por excesso é a temeridade. Como visto, o vício por falta é próprio para suscitar o riso sem dor na comédia.

Dadas as limitações do artigo, bem como aos objetivos aqui pretendidos, não é possível fazer uma análise mais detida dos excertos anteriores da peça lopesca, tampouco uma análise de excertos trágicos. Entretanto, a exposição desses dois trechos é suficiente para demonstrar como Lope de Vega se vale de diferentes gêneros e estilos em suas peças, fazendo com que cada um deles desempenhe a parte que lhe cabe dentro do conjunto, de maneira que não se confundem as matérias do lírico e do cômico, nem os estilos próprios dos amantes (estilo mediano) e dos serviçais (estilo baixo).

Imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis: a mimesis e a finalidade poética da comédia nova

Na *Poética*, Aristóteles acentua que as artes miméticas têm como fim imitar as ações dos homens, que são superiores, iguais ou inferiores a nós. O Estagirita relega, assim, ao segundo plano, a mimese dos caracteres, pois, para ele, a tragédia

não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações (...). Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres (ARISTÓTELES, 1984, p. 246).

Embora Aristóteles acentue que seja pelas ações que os homens determinam sua boa ou má fortuna, destaca, na sequência, que é pelo caráter e pelo pensamento que se qualificam e se determinam as ações (ARISTÓTELES, 1984, p. 246). Isto porque, de acordo com Muhana (2004, p. 106), “(...) matar o pai não será uma ação trágica caso o personagem que atua tiver caráter de um facínora – caso em que será simplesmente a ação abjeta”.

No século XVII, os preceptistas, apesar de seguirem as lições aristotélicas, ampliam o papel que Aristóteles relegou aos caracteres. Assim, os seiscentistas retiram a mimese dos caracteres

do segundo plano, colocando-a, se não no primeiro, ao lado da mimese das ações¹⁰. Lope de Vega, ao discutir a mimese da *comedia nueva*, coloca a imitação dos caracteres ao lado da das ações:

Ya tiene la comedia verdadera
 su fin propuesto, como todo género
 de poema o *poesis*, y este ha sido
 imitar las acciones de los hombres
 y pintar de aquel siglo las costumbres
 (...)
 Con ática elegancia los de Atenas
 Reprehendían vicios y costumbres
 con las comedias, y a los dos autores
 del verso y de la acción daban sus premios.
 Por eso Tulio las llamaba espejo
 de las costumbres, y una viva imagen
 de la verdad (...)
 (LOPE DE VEGA, 2012, p. 133-134; v. 49-53; p. 138, v. 119-125).

Inicialmente, Lope afirma que a mimese da *comedia* consiste em imitar as ações dos homens e os costumes do século. Cabe destacar que, no Seiscentos, os preceptistas ampliam a noção aristotélica de “costume” e passam a entendê-lo como caráter ou *éthos*¹¹. Assim, ao dizer que a comédia deve imitar os costumes do século, Lope de Vega refere-se à imitação de caracteres. Para ratificar a importância da mimese dos caracteres, secundamente, Lope retoma a definição de comédia atribuída a Cícero por Élio Donato¹². A comédia, assim, seria imitação da vida, espelho dos costumes e imagem da verdade. Essa definição é reforçada por Lope nos últimos versos do *Arte nuevo*, onde afirma que a comédia é “*Humana cur sit speculum comedia vitae*” em que o auditório pode vislumbrar “*quam sint fallaces servi, quam improba semper / fraudeque et omnis genis foemina plena dolis / quam miser infelix stultus, et ineptus amator*” (LOPE DE VEGA, 2012, p. 151-152, v. 377; v. 383-385, grifo do autor)¹³. A comédia põe em cena os mais diferentes caracteres, de maneira que o auditório possa vislumbrar, como em um espelho, os mais diferentes tipos humanos e suas ações. Dada a diversidade dos caracteres postos em cena na comédia, Élio Donato, a partir da definição ciceroniana, diz que o gênero cômico ensina o útil e o danoso à vida humana (DONATO, 2011, p. 27).

10 Nas *Tablas poéticas*, Francisco Cascales, por exemplo, destaca que as artes miméticas de maneira geral devem imitar costumes e ações. Note-se que Cascales coloca em primeiro lugar a mimese dos caracteres: “Las cosas que imitamos, son las costumbres y hechos de las personas. Estas son unas supremas, como Dios, Angeles, Santos, Pontifices, Reyes, Principes, Magistrados, Caballeros; medianas, como ciudadanos, que ni son nobles, ni tienen cargos públicos; ínfimas, como rústicos, pastores, artífices mecanicos, truhanes, pícaros y otra gente vil” (CASCALES, 1779, p. 16).

11 A esse respeito, veja-se o que diz o preceptista Francisco Cascales: “De las quatro partes esenciales de la Poesia tienen segundo lugar las *Costumbres*. No tomo yo aquí como Philosopho la costumbre por cosa que signifique simplemente el habito del anima: porque esto es comun a toda especie de costumbres, y es como genero: pero entiendo y tomo la costumbre por aquello que Aristoteles llamó *Ethos*, que en nuestra lengua no quiere decir otra cosa, que una propiedad nacida del habito y disposición nuestra, tocante no mas que al vicio, o la virtud: por donde colegimos ser los hombres buenos, o malos, por lo que su naturaleza inclina al vicio, o a la virtud. (...) estas costumbres se echan de ver solo en dos cosas, en las obras y en las palabras (...)” (CASCALES, 1779, p. 53-54).

12 A atribuição é feita por Élio Donato no *De Comoedia et Tragoedia*: “*Comoediam esse Cicero ait, imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*” (DONATO, 2011, p. 19, grifo do autor). [A comédia, segundo Cícero, é imitação da vida, espelho dos costumes e imagem da verdade] (Tradução nossa).

13 “Porque a comédia é espelho da vida humana” e “quão falsos os escravos, quão improba a mulher cheia de fraude e todo gênero de dolo sempre, quão miserável, infeliz, estulto e inepto o amante” (Tradução nossa).

Acerca dessas questões, Francisco Cascales, na *Carta política en que se explica y reprueba el modo de usar de las comedias en la Antigüedad, reforma de ellas al presente, y utilidades, que pueden resultar de su uso en Nuestra España* (1634), dirigida a Lope de Vega, explica, detalhadamente, a definição de que a comédia é espelho dos costumes e imagem da verdade. Com relação ao espelho dos costumes, Cascales explica que o poeta põe em cena diferentes tipos humanos, dando, a cada um, seu caráter conveniente. Dada a multiplicidade dos caracteres encenados, o auditório vê seus próprios costumes através daqueles que são representados no palco. Como se encenam tanto caracteres bons quanto maus, o auditório, ao ver os caracteres viciosos, deve tomá-los como modelos de aversão. Para esclarecer a premissa “imagem de verdade”, Cascales retoma duas partes do capítulo nono da *Poética* aristotélica: a primeira em que o Estagirita afirma que a tragédia adota nomes verdadeiros e a comédia nomes fingidos, e a segunda em que Aristóteles diferencia o ofício do historiador e do poeta. De acordo com Francisco Cascales, a comédia adota o fingimento para melhor atender ao contexto em que está inserida. Ademais, a depender do objetivo buscado pela comédia (mover à paz, à justiça, à liberalidade), o poeta finge uma ação apropriada para atingir esse objetivo.

Os apontamentos feitos até aqui lançam luz a respeito da finalidade da *comedia nueva*. Como visto, a imitação dos caracteres é central na concepção da mimese da comédia nova. Isto em razão de que, para preceptistas como Luis Alfonso de Carvallo, Félix Lope de Vega y Carpio e Joseph Pellicer de Tovar a comédia tem como fim suscitar *exempla*¹⁴: bons para serem imitados e maus para serem rechaçados pela audiência. No *Cisne de Apolo* (1602), Luis Alfonso de Carvallo coloca essa questão do seguinte modo:

(...) malos exemplos ninguno los representa [a comédia], pues son muy vistas y consideradas antes de al teatro salgan, ni tampoco en ellas se permiten torpes ni deshonestos hábitos, ni meneos, ni se deuen prohibir por el gran prouecho que causan a las repúblicas, pues allí se alaba y ensalça el bueno, para que sea imitado, y el vicioso se vitupera para que nayde le imite, allí se leen los varios sucessos y acaecimiento de nuestra miserable vida: allí se conocen los desastrados fines (...) de los viciosos, y los prósperos de los virtuosos, allí se halla mucho bien que imitar, y mucho mal que euitar, allí como en espejo se hecha de ver la ignorancia del niño la criãça del muchacho, el prouecho del estudio, la vanidad del moço, la auaricia del viejo, la liuiandad de la muger, el engaño de la ramera, la constancia de la valerosa, al fin es espejo de todas las costumbres, de todas las naciones, y de todos los estados, es cathedra donde se leen todas facultades, todas ciencias, todas artes, y todo lo necesario para viuir sin peligro la vida.

(...)

*La comedia es descanso del trabajo
para boluer a el con mas aliento
alaba al bueno, condena al vil y bajo
es toda la vida un documento
para saber viuir un llano atajo*

14 “EXEMPLO. Cousa, proposta, para ser ou imitada, ou evitada. Não há cousa mais eficaz que o bom exemplo, nem mais pernicioso, que o mau. Nunca fazemos grandes bens, nem grandes males, que não produzaõ seus semelhantes; imitamos as boas açcoens por emulação; & seguimos por as más por corrupção da nossa natureza; a qual presa pella vergonha, & solta pello exemplo, faz o que vê fazer. (...) Finalmente nenhuma razaõ persuade tanto como o exemplo” (BLUTEAU, 1728, v. 3, p. 380-381).

*espejo do[nde] se mira al avariento
prodigo liberal y el virtuoso
el necio, astuto, loco, y el vicioso*
(CARVALLO, 1602, p. 127; p. 129, grifo do autor).

Luis Alfonso de Carvallo, além de acentuar o papel da Igreja no que toca à censura ou não das peças teatrais, destaca que a comédia é útil para a República pois tem como finalidade suscitar *exempla*. Assim, ao colocar em cena bons e maus caracteres, a comédia pretende suscitar “(...) emulação ou aversão pelos personagens dignos de louvor ou de vitupério” (MUHANA, 1997, p. 144). É importante situar as considerações de Carvallo dentro de um largo debate sobre a licitude das artes dramáticas que se desenvolveu, na Espanha, em fins do século XVI e durante o século XVII.

Cotarelo y Mori (1904, p. 8) aponta que, nesse período, emergem dois grupos: o primeiro buscou acentuar os “maus exemplos” encenados no teatro; o segundo, por sua vez, pretendeu destacar os “bons exemplos” propiciados pela imitação dramática. Os que defendiam que a comédia suscita maus exemplos amparavam-se na concepção platônica de mimese. No livro III da *República*, Platão discute sobre a maneira como os poetas imitam o Hades. Segundo Platão, os poetas que discorrem sobre o mundo inferior devem ser vigiados, pois, o Hades não pode ser narrado de modo terrível, do contrário a coragem dos guardiões da cidade pode ser posta à prova:

– Portanto, devem ainda rejeitar-se todos os nomes terríveis e medonhos relativos a estes lugares, ‘Cocito’ e ‘Estige’, ‘espíritos dos mortos’ e ‘espectros’, e outras designações do mesmo jaez que fazem arrepiar quem as escuta. Talvez estejam certas para outros efeitos. Mas nós receamos que os nossos guardiões, devido a tais arrepios, fiquem com febre e amolecidos, mais do que convém (PLATÃO, 2001, p. 103-104).

Do mesmo modo, Platão (2001, p. 104-107) afirma que a poesia não deve representar homens superiores sob a ação do riso ou lamentando-se. Ainda que Platão retire a poesia da cidade ideal, porque, em sua concepção, ela está afastada três graus da verdade, não questiona todas as artes miméticas, pois, de acordo com o filósofo grego, elas podem se tornar proveitosas à República se “são descritos ou executados atos de firmeza ante todos os perigos, por homens ilustres, isso deve ver-se e ouvir-se (...)” (PLATÃO, 2001, p. 111). Para Platão, então, a poesia pode encenar bons exemplos, mas, em grande parte, ela encena maus exemplos e, por isso, pode causar grandes danos à República ideal (CASCALES, 1779, p. 17).

A posição platônica a respeito da mimese é tomada por diferentes autoridades seiscentistas, como, por exemplo, o jesuíta Ignacio de Camargo, que, no *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo* (1689), defende o fechamento dos teatros e a proibição da encenação de comédias, dado que nos *corrales* acontecia o “*negocio del Diablo*”, mau e perigoso para a juventude (CAMARGO, 1689, p. 4, grifo do autor). O jesuíta ainda questiona a colocação, no palco, da mulher vestida de varão, pois, de acordo com ele, esse recurso, além de ir contra o mandato de Deus exposto no livro do *Deuteronomio* (cf. Dt 22, 5), gera pensamentos libidinosos no auditório masculino (CAMARGO, 1689, p. 61).

Embora os defensores de que o teatro suscitava “maus exemplos”, e, portanto, deveria ser fechado, tiveram êxito haja vista as inúmeras vezes em que o teatro é fechado e a encenação de comédias suspensas (1597-1599 e 1644-1649), o grupo favorável à encenação das peças pôs em xeque a posição platônica a respeito da *mimesis* ao demonstrar a utilidade da comédia para a conservação do reino. A utilidade da comédia radica, precisamente, em sua finalidade poética: o suscitar *exempla*. Nessa linha, convém elencar a posição de Francisco Cascales exposta nas *Tablas poéticas*:

(...) pues solo por ese inconveniente el divino Platón destierra a los Poetas de su Republica, fundado en esta maxima: que siendo el Poeta imitador de todas las cosas que hay debajo de naturaleza, por donde está obligado a hacer imitación de las costumbres buenas y malas, y de las acciones buenas y malas, no quiso que huviese en su Republica Poetas que representasen cosas de mal exemplo. Y por tanto admitió solo a aquellos que huviesen de imitar buenas costumbres, como son los que cantan las alabanzas de Dios y de los Principes heroicos y justos. Aristoteles dice también, que las costumbres han de ser buenas: pero con todo eso no nos quita esta variedad de costumbres buenas y malas, como Platón: porque su parecer es, que los oyentes o lectores, viendo o leyendo pintada al vivo y representada la vida mala y costumbres malas de hombres facionorosos, conocen el daño y peligro de que se han de guardar, y temen por ir por aquel camino, amedrontados del mal fin, en que aquellos acabaron. Y asi doy por solución, que por esto se pueden admitir imitación, que por esto se pueden admitir imitaciones de costumbres malas, principalmente si estas personas de mal exemplo rematan en algun grave castigo o infortunio digno de sus pecados, con cuyo exemplo tomen escarmiento los oyentes y lectores (CASCALES, 1779, p. 59-60).

Em oposição à posição platônica, Cascales pontua que as artes miméticas devem pôr em cena bons e maus costumes, pois, assim, evidenciam à audiência condutas para serem tomadas como exemplo de emulação e outras de aversão. Dessa forma, a colocação de maus exemplos, no palco, não é prejudicial pois não visa a que o auditório imite os maus costumes, mas que tire escarmiento de suas ações. Logo, a mimese útil à República se dá por meio da imitação de bons e maus caracteres. Tendo como fim o suscitar *exempla*, a comédia, como propunha Élio Donato, pode ensinar o útil e o danoso à vida humana, o que se deve seguir e o que se deve evitar.

Francisco Cascales vai além ao dizer, em sua *Carta política* dirigida a Lope de Vega, que a comédia tem o mesmo caráter exemplar de um sermão, sendo ilógica a censura que se impõe a ela:

Que quando el Poeta saca al Tablado un ladrón, un homicida cruel, una alcahueta taymada, un mancebo vicioso, un perjuro, un Rey tyrano, y otras personas de mal exemplo, que si esperamos hasta el plaudite, y hasta la solución de la fabula, veremos el mal fin en que estos paran: el merecido castigo que del Cielo tienen; las desgracias en que se ven en el discurso de su vida hasta la muerte. Y considerando esto de la misma manera, que el buen exemplo del virtuoso, me incita a los actos de virtud, assi el desastrado fin de estos me espanta, y aparta del vicio, y de los caminos por donde se perdieron. De modo, que no menos me enseña el malo con su fin desastrado, que el bueno con la gloria que alcanza de la virtud. Esto me llega a su trato: aquel me aparta del suyo; este me pone amor en su buen exemplo; aquel me pone temor con sus infortunios, y ambos, en fin, hacen en mi un mismo efecto, que es llevarme al camino de la salvación.

Los Padres de la Compañía, y otros Religiosos, no predicán Sermones, que llaman de exemplos? Que exemplos son estos? Unos de hombres viciosos, que acabaron en mal, o se convirtieron milagrosamente; otros de hombres virtuosos, que con su vida, y costumbres edificaron muchas almas. Qué otra cosa hacen los Poetas con sus imitaciones de buenos, y malos? No hacen lo mismo? Luego Platón no tuvo suficiente causa para la expulsión de los Poetas, ni nadie para la expulsión de las Comedias. Ultimamente digo, que no solo la Comedia enseña, pero que también deleyta, ya con la imitación de las acciones, y costumbres buenas, como havemos visto, y con las malas, y con las lastimosas (CASCALES, 1756, p. 15-16).

A comédia, dada a multiplicidade de caracteres que põe em cena, mostra aos espectadores o fim próspero que aguarda os bons e o fim desastrado que espera os maus. Nesse sentido, a comédia pretende mover a audiência, levando-a a aderir e a imitar condutas virtuosas e a afastar-se e a rechaçar ações viciosas. Diante dessa finalidade exemplar, a comédia é um gênero imprescindível para a manutenção do “Bem Comum” do reino.

Considerações finais

A *comedia nueva* não é um gênero original formulado por um homem dominado por seu gênio artístico e que pretende romper com a “tradição clássica” na qual educou-se. A comédia nova, na verdade, é um gênero poético situado historicamente no tempo (século XVII) e no espaço (Espanha), e que foi sistematizado por um homem, Lope de Vega, igualmente histórico, isto é, situado em seu tempo, sendo, por isso, nem à frente de sua época nem atrasado em relação à mesma. Este artigo, ao situar a comédia em seu tempo de produção e recepção, evidenciou como suas convenções poético-retóricas, sua mimese e sua finalidade poética dialogam com as discussões levantadas em fins do século XVI e na primeira metade do XVII. É, por essa razão, que a sistematização do gênero misto é possível de ser realizada por Lope; a comédia tem como mimese a imitação dos caracteres bons e maus e, como finalidade, suscitar *exempla*.

Referências

ANÔNIMO. **Retórica a Herenio**. Introducción, traducción y notas por Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII**. 4 ed. Madrid: Catedra, 2008.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio e introdução por Manuel Alexandre Júnior; tradução e notas por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários, índices analítico e onomástico por Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1728. 8v.

CAMARGO, Ignacio. **Discurso theologico sobre los theatros, y comedias de este siglo**. Salamanca: por Lucas Pérez, 1689.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas Editorial, EDUSP, FAPESP, 2007.

CARVALLO, Luis Alfonso. **Cisne de Apolo**: de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece. Medina del Campo: Juan Godinez de Millis, 1602.

CASCALES, Francisco. **Tablas poéticas**. Madrid: por Don Antonio de Sancha, 1779.

CASCALES, Francisco. **Carta politica, escrita por el licenciado Don Francisco Cascales, al Apolo de España Lope de Vega Carpio, el año de 1634 en defensa de las comedias y representación de ellas**. Madrid: En la Imprenta y Libreria de Joseph García Lanza, 1756.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CERVANTES, Miguel de. **Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados**. Madrid: Por la viuda de Alonso Martin, 1615.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España**. Madrid: Est. de la Rev. De archivos, bibl. y museos, 1904.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Madrid: por Luis Sanchez, 1611.

DONATO, Élio. Da comédia. Introdução, tradução e notas por Adriano Milho Cordeiro. **Revista de Arte, Ciência e Comunicação**, Lisboa, p. 7-49, 2011.

DRAE. **Diccionario de la Real Academia Española**. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 19 de abril de 2022.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. Introducción. In: LOPE DE VEGA, Félix. **Arte nuevo de hacer comedias**. 3 ed. Madrid: Catedra, 2012, p. 9-127.

GONZÁLEZ DE SALAS, Jose Antonio. **Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristoteles Stagirita**. Madrid: Por D. Antonio de Sancha, 1778.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. Introducción por Jorge M. Ayala; edición y notas por Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala e José M. Andreu. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Departamento de Educación, Cultura e Deporte del Gobierno de Aragón; Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de mitología griega y romana**. Prefacio por Charles Picard; prólogo a la edición española por Pedro Pericay. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1989.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2 ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Apresentação. In: TESAURO, Emanuele. **Tratado dos Ridículos**. Introdução: João Adolfo Hansen; traduzido por Cláudia de Luca Nathan. Campinas: CEDAE-Unicamp, 1992, p. 7-28.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, tradução, comentários por Raúl Miguel Rosado Fernandes. Algueirão-Mem Martins: Inquérito, 1984.

LACHAT, Marcelo. A Lírica Amorosa Seiscentista: poesia que deleita e ensina. **Floema**, Vitória da Conquista/BA. a. VIII, n. 10, p. 27-64, 2014.

LEITÃO FERREIRA, Francisco. **Nova arte de conceitos**. Lisboa: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1718.

LOPE DE VEGA, Félix. **El caballero de Olmedo**. Edición por Francisco Rico. Madrid: Catedra, 2016.

LOPE DE VEGA, Félix. **ArteLope**. El castigo sin venganza. Edición digital por Violeta Ros Ferrer, 2015. Disponível em: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0551_ElCastigoSinVenganza.php. Acesso em: 18 de abril de 2022.

LOPE DE VEGA, Félix. **Arte nuevo de hacer comedias**. 3 ed. Edición por Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Catedra, 2012.

MENÉNDEZ-PELAYO, Marcelino. Siglos XVI y XVII. In: MENÉNDEZ-PELAYO, Marcelino. **Historia de las ideas estéticas en España**. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884, p. 315-690. Tomo II.

MUHANA, Adma. Causas da poesia na *Poética*. **Phaos**, Campinas, v. 4, p. 97-109, 2004.

MUHANA, Adma. **A epopeia em prosa seiscentista**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

PÉCORRA, Alcir. À guisa de manifesto. In: PÉCORRA, Alcir. **Máquina dos gêneros**: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage. 2 ed. São Paulo, SP: EDUSP; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018, p. 11-16.

PELLICER DE TOVAR, Joseph. Idea de la comedia de Castilla. In: CANAVAGGIO, Jean. **Réflexions sur l' Idea de la Comedia de Castilla**. Madrid: Mélangés de la Casa de Velázquez, 1966, p. 199-223.

PLATÃO. **República**. Introdução, tradução e notas por Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLAUTO. Anfitrião/Amphitruo. In: COSTA, Lilian Nunes da. **Mesclas genéricas na tragicomédia Anfitrião de Plauto**. 2010. s/f. Dissertação (Mestrado em Linguística/Letras clássicas). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 2010.

ROZAS, Juan Manuel. **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**. Significado y doctrina del *Arte nuevo* de Lope de Vega, 2002. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevodelope-de-vega-0/html/>>. Acesso em: 22 de março de 2022.

SALAS Y TOBAR, José Pellicer. **El Fenix y su historia natural**. Madrid: En la Imprenta del Reyno, 1630.

SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. **Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega**. 2015. 239f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo – SP, 2015.

TESAURO, Emanuele. **Tratado dos Ridículos**. Introdução POR João Adolfo Hansen; traduzido por Cláudia de Luca Nathan. Campinas: CEDAE-Unicamp, 1992.

TIRSO DE MOLINA. Apología de **El vergonzoso en palacio**. In: TIRSO DE MOLINA. **Teatro escogido**. Madrid: En la Imprenta de Venes, 1841, p. 276-280. Tomo X.

TURIA, Ricardo de. Apologetico de las comedias españolas. In: MEY, Aurelio. **Norte de la poesía española**. Valencia: En la impresión de Felipe Mey, junto a S. Iuan del Hospital, 1616, s/p.