UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

ANA APARECIDA TEIXEIRA DE SOUZA

**Artifícios engenhosos dos loucos
fingidos no teatro de Lope de Vega**

Versão Corrigida

**São Paulo
2015**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega

Ana Aparecida Teixeira de Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Versão Corrigida

Orientadora de acordo: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Sa Souza, Ana Aparecida Teixeira de
Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no
teatro de Lope de Vega / Ana Aparecida Teixeira de
Souza ; orientador Maria Augusta da Costa Vieira. -
São Paulo, 2015.
239 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Teatro. 2. Lope de Vega. 3. Poética. 4.
Retórica. 5. Loucura. I. Vieira, Maria Augusta da
Costa, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Aparecida Teixeira de Souza

Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Data de aprovação: 10 / 04 / 2015

Banca Examinadora

Prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dra. Roberta Barni

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof. Dr. Miguel Ángel Zamorano Heras

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Aos meus amados pais, Solange e José.

Ao meu eterno amor, Marcelo Souza.

AGRADECIMENTOS

À prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, minha eterna orientadora, por auxiliar-me desde os tempos da graduação. Agradeço imensamente por me dar “asas”, o que me possibilitou “voar” sozinha nas belas-lettras e no teatro dos séculos XVI e XVII. Jamais me esquecerei da oportunidade concedida para realizar a presente tese de doutoramento.

Aos professores Dr. João Adolfo Hansen e Dra. Roberta Barni pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação, que me ajudaram a direcionar um olhar mais atento e aguçado ao universo lopesco.

Aos professores Dr. João Adolfo Hansen, Dra. Roberta Barni, Dra. María Dolores Aybar Ramírez e Dr. Miguel Ángel Zamorano Heras pela participação na Banca de Defesa deste trabalho.

À Prof. Dra. María Luisa Lobato e ao Prof. Marco Antonio Gutiérrez pelo auxílio, disponibilidade e carinho durante minha pesquisa de campo na Espanha.

Aos professores Dra. Adma Fadul Muhana (Universidade de São Paulo), Dr. João Adolfo Hansen, Dra. María Luisa Lobato (Universidad de Burgos), e Dr. José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid) ministrantes de disciplinas da Pós-Graduação que colaboraram para o enriquecimento desta tese.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que financiou parte desta pesquisa.

Ao meu marido, Marcelo Cunha de Souza, por todo o apoio e paciência durante a realização deste trabalho. Serei eternamente agradecida por me apoiar na elaboração desta tese. Muito obrigada também por me incentivar a participar de congressos e na elaboração de artigos. Amo-te!

Aos meus amados pais, Solange Teixeira da Cruz e José Teixeira da Cruz, pelo apoio e incentivo durante toda a minha vida acadêmica.

Aos meus queridos sogros, Marlene Esteves e José Cunha de Souza, pelo carinho e admiração.

A Vânia Pilar Chacon Espindola, minha amiga e companheira de estudo, por dividir comigo os momentos mais gratificantes da realização dessa pesquisa e, sobretudo, por estar ao meu lado nos momentos mais complicados da elaboração da minha tese.

A Sandra Nádia pela paciência e por me escutar tão bem.

A Olga Reyes, amiga ontem, hoje e sempre.

A Eleni Nogueira dos Santos pela amizade desde os tempos da graduação.

A Mariana Barone Beauchamps pelo incentivo e por ser tão positiva com relação à realização do meu trabalho.

A Silvia Massimini, amiga cervantina.

À amiga Gláucia Fernandes pela versão do resumo em inglês.

A Serena Magnaghi, da Universidad de Salamanca, por disponibilizar alguns artigos científicos e livros.

À minha amiga Sandra Costa de Oliveira pelo apoio e incentivo.

A Maria Regina Michell Lobato por me conceder um espaço maravilhoso de estudo no Centro Comercial Perucaia, onde foi de fundamental importância para minha concentração na elaboração deste trabalho.

Aos colegas do grupo de estudo cervantino, em especial, a Karina Feria.

Aos professores de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americanas do Departamento de Letras Modernas.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, em especial a Edite e ao Junior, pela orientação e auxílio nos processos administrativos.

Aos bibliotecários e funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

Aos bibliotecários e funcionários da Biblioteca Tomás Navarro Tomás do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CISC) de Madrid-Espanha.

Por fim, a todos que contribuíram direta ou indiretamente à concretização desta pesquisa.

RESUMO

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

O estudo da obra dramática de Lope de Vega permite observar que o dramaturgo espanhol dedica parte de sua produção teatral à encenação da temática da loucura e da figura do louco. Tem-se a tese de que a representação da loucura no teatro lopesco encontra-se pautada pelos preceitos poéticos e retóricos, que estavam em voga naquela época, bem como nas práticas de representação próprias dos séculos XVI e XVII, não se tratando, portanto, de uma simples reprodução empírica do contexto social e histórico daqueles tempos. As abordagens que norteiam o presente trabalho, centradas na temática da loucura, são: 1) encenação de personagens que representam a categoria intelectual do discreto; 2) elaboração de discursos metafóricos e agudos; 3) aplicação dos conceitos de simulação e dissimulação na ação das personagens; 4) imitação de modelos de loucos recorrentes nos séculos XVI e XVII, e, por último, 5) representação de outros discursos e convenções de seu tempo em torno ao tema da loucura. Para que se possa realizar tal demonstração, escolheu-se examinar três peças dramáticas, que são dedicadas à encenação da loucura fingida, situadas nos primeiros anos de composição dramática de Lope, a saber: *Los locos de Valencia* (1590-1595), *El mármol de Felisardo* (1594?-1598?) e *El cuerdo loco* (1602). A metodologia utilizada para a realização deste trabalho tem como preocupação a reconstituição, na medida do possível, do contexto no qual as obras lopescas encontram-se inseridas, como meio de propor uma interpretação das mesmas por meio de seu próprio discurso, bem como por intermédio de outros discursos de seu tempo. Tal método de análise permite examinar os artifícios engenhosos utilizados pelas personagens para a manutenção da máscara da loucura fingida, no decorrer das obras citadas.

Palavras-chave: Teatro; Lope de Vega; Poética; Retórica; Loucura.

ABSTRACT

SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. **Ingenious devices of characters feigning insanity in the theater of Lope de Vega**. (Doctorate). Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences. University of São Paulo, 2015.

A study of Lope de Vega's dramatic work allows us to observe that the Spanish playwright dedicates part of his theatrical production to the staging of the theme of madness and the insane character. The aim of this research is to defend the thesis that the portrayal of madness in Lope's theater is guided by poetic and rhetorical precepts, which were in vogue at that time, as well as by the practices of portrayal typical of the 16th and 17th centuries, and is not, therefore, a simple empirical reproduction of the social and historical context of those times. The hypotheses that guide this work, centered on the theme of madness, are: 1) the staging of characters that represent the intellectual category of the discrete; 2) the development of metaphorical and acute discourse; 3) the application of simulation and dissimulation concepts in the action of the characters; 4) the imitation of recurrent models of insanity in the 16th and 17th centuries, and finally, 5) the representation of other discourse and conventions of that time around the theme of madness. In order to be able to make such a statement, the choice was made to examine three dramatic pieces dedicated to the staging of feigned madness from the first years of Lope's dramatic composition, namely: *Los locos de Valencia* (1590–1595), *El mármol de Felisardo* (1594?–1598?) and *El cuerdo loco* (1602). The methodology used for this work is concerned with the reconstitution, as far as possible, of the context within which Lope's works existed as a means of proposing an ability to read them through their own discourse, as well as through other discourses of their time. This method of analysis makes it possible to examine the ingenious devices used by the characters to maintain a mask of feigned madness through the works cited.

Keywords: Theater; Lope de Vega; Poetics; Rhetoric; Madness.

RESUMEN

SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. **Artifícios ingeniosos de los locos fingidos en el teatro de Lope de Vega**. (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2015.

El estudio de la obra dramática de Lope de Vega permite observar que el dramaturgo español dedica parte de su producción teatral a la escenificación de la temática de la locura y de la figura del loco. En este trabajo, se considera la tesis de que la representación de la locura en el teatro lopesco se orienta por los preceptos poéticos y retóricos, que estaban en boga en aquella época, así como en las prácticas de representación propias de los siglos XVI y XVII. De este modo, no se trata simplemente de una reproducción empírica del contexto social e histórico de aquellos tiempos. Los temas de estudio que orientan la presente investigación, centrados en la temática de la locura, son: 1) la puesta en escena de personajes que representan la categoría intelectual del discreto; 2) elaboración de discursos metafóricos y agudos; 3) aplicación de los conceptos de simulación y disimulación en la acción de los personajes; 4) imitación de los modelos de locos presentes en los siglos XVI y XVII, y, por último, 5) representación de otros discursos y convenciones de su tiempo alrededor de la temática de la locura. Para realizar dicha demostración, se eligió analizar tres obras dramáticas, dedicadas a la escenificación de la locura fingida, las cuales pertenecen a los primeros años de composición dramática de Lope: *Los locos de Valencia* (1590-1595), *El mármol de Felisardo* (1594?-1598?) y *El cuerdo loco* (1602). La metodología utilizada en la realización de este trabajo se apoya en la reconstitución, en la medida de lo posible, del contexto en el que las obras lopescas forman parte, como un medio de proponer una interpretación de las mismas a través de su propio discurso, como también por intermedio de otros discursos de su tiempo. Este método de análisis permite poner en evidencia los artificios ingeniosos utilizados por los personajes en la composición y manutención de la máscara de la locura fingida, en las obras mencionadas.

Palabras-clave: Teatro; Lope de Vega; Poética, Retórica; Locura.

*“no hay hombre tan prudente en esta vida que no tenga un resabio de locura;
y si llaman a uno sabio y a otro loco, no es porque él no es también loco
como el otro, sino porque el otro sabe mejor encubrir su locura que no él”*

Antonio de Guevara

Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea

Sumário

Advertência	2
Lista de Ilustrações	3
Introdução	4
Capítulo I. Teatro na Espanha de Lope de Vega	23
1.1 Algumas notas sobre o teatro e a vida teatral no começo do século XVII	24
1.2 Lope de Vega, dramaturgo e preceptista	43
Capítulo II. Desfile de loucos simulados em <i>Los locos de Valencia</i>	55
1.2 E as cortinas se abrem: o início da simulação da loucura	56
2.2 Agudezas da loucura	78
2.3 O “baile de locos”: o teatro dentro do teatro	100
Capítulo III. <i>Theatrum mundi</i> em <i>El mármol de Felisardo</i>	123
3.1 Da aldeia para a corte: em direção à loucura	124
3.2 Representação do louco “maníaco”	131
3.3 <i>Cuentos de Locos</i> no palco lopesco	140
Capítulo IV. Fallimur opiniones: a arte de enganar e não ser enganado em <i>El cuerdo loco</i>	152
4.1 Encenação dos conflitos e tensões de um universo de corte	153
4.2 Simulação da loucura como estratégia política	168
4.3 O enganador converte-se em enganado	193
Considerações Finais	216
Referências Bibliográficas	221

Advertência

A edição utilizada da obra **Los locos de Valencia** foi a da coleção Clássicos Castalia, editada por Hélène Tropé (Madrid: Editorial Castalia, 2003). As citações procedem dessa edição indicando, entre parênteses, as iniciais da obra (*LV*) e o número da página.

A edição utilizada da obra **El mármol de Felisardo** foi a da coleção **Obras completas de Lope de Vega. Comedias**. Tomo IV (Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1993). As citações procedem dessa edição indicando, entre parênteses, as iniciais da obra (*MF*) e o número da página.

A edição utilizada da obra **El cuerdo loco** foi a da coleção **Teatro Antiguo Español, Tomo IV**, editada por José F. de Montesinos (Madrid: Centro de Estudios Históricos) 1922. As citações procedem dessa edição indicando, entre parênteses, as iniciais da obra (*CL*) e o número da página.

Lista de Ilustrações

Imagem 1. “Corral del Príncipe de Madrid”, Grabado de Comba.....	23
Imagem 2. “La fachada”, Corral del Príncipe.....	27
Imagem 3. “El edificio de la entrada”, Corral del Príncipe.....	29
Imagem 4. “El lado sur del corral”, El corral del Príncipe.....	30
Imagem 5. <i>A party of Charlatans in an Italian Landscape</i>	32
Imagem 6. <i>Retrato de actor</i> , Cosme Pérez	34
Imagem 7. Frontispício da <i>Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega</i>	55
Imagem 8. Fragmento do “Prólogo” de <i>Los locos de Valencia</i>	55
Imagem 9. <i>A Nau dos insensatos</i> , Albrecht Dürer.....	65
Imagem 10. <i>Le nef des fous</i> , Hieronymus Bosch.....	67
Imagem 11. “Luxúria”, <i>Os sete Pecados Capitais</i> , Hieronymus Bosch.....	82
Imagem 12. “Loco”, <i>Jeux de cartes</i>	102
Imagem 13. <i>Los cómicos ambulantes</i> , Francisco de Goya y Lucientes	123
Imagem 14. <i>Extracción de la piedra de la locura</i> , Hieronymus Bosch.....	146
Imagem 15. <i>El cirujano</i> , Jan Sanders van Hemessen	147
Imagem 16. Fragmento do “Prólogo” de <i>El cuerdo loco</i>	153

Introdução

O estudo da obra dramática de Lope de Vega permite observar que o dramaturgo dedica parte de sua produção teatral à encenação da temática da loucura e da figura do louco, especialmente nas obras que se situam nos primeiros anos de sua atividade como dramaturgo. Segundo as considerações de Hélène Tropé (2003, p. 36), José Roso Díaz (2007, p. 426) e Ursula Aszyk (2009, p. 47), é bem provável que o tema da loucura tenha despertado a atenção de Lope – tal como em muitos de seus contemporâneos, dentre eles Cervantes e Shakespeare –, levando-o a encená-lo nos *corrales de comedias*, isto é, nos próprios palcos teatrais. Apesar de o tema da loucura ser recorrente em diversas obras do *Fénix de los Ingenios*, percebe-se que não há muitos estudos dedicados a esse assunto, ao contrário, por exemplo, do que ocorre com o *Quijote* (1605/1615), que possui um conjunto de pesquisa considerável sobre a representação da loucura. Tal constatação pode ser confirmada com Jonathan Thacker (2004, p. 1718; 2009, p. 176), quem afirma que faltam estudos detalhados sobre a representação da loucura no teatro lopesco e de seus personagens loucos. Dentre esses estudos, dos quais se tem conhecimento, muitos deles têm como principal preocupação a maneira como o dramaturgo recupera o referencial social e histórico acerca da loucura nos séculos XVI e XVII, seja na composição do enredo, seja na composição da ação das personagens, como é o caso, por exemplo, das pesquisas de Hélène Tropé¹. Por sua vez, Belén Atienza² dedica-se ao estudo das representações da melancolia, sobretudo no âmbito político e de corte. Já Ursula Aszyk³ apresenta uma pesquisa inicial sobre a teatralidade da loucura no teatro lopesco. Por fim, outros estudiosos concentram-se em fazer uma breve consideração sobre algumas questões inerentes à temática da loucura, tal como se pode ver nos artigos de Jonathan Thacker⁴, Luciano García Lorenzo⁵, José Roso Díaz⁶ e

¹ Com destaque para a introdução da obra lopesca *Los locos de Valencia*, Madrid: Editorial Castalia, 2003; para o artigo “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia de Lope de Vega*” (1999) e, finalmente, a obra *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII. Los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*, publicada em 1994.

² Com base na obra *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega* (2009), onde a pesquisadora se detém na análise das seguintes obras dramáticas: *El último godó* (1599-1607), *La quinta de Florencia* (1598-1603) e *El castigo sin venganza* (1631).

³ Segundo o artigo “Los locos de Valencia de Lope de Vega: un paradigmático intento de dramatización y teatralización del discurso de la locura a finales del siglo XVI” (2009).

⁴ Baseado nos seguintes artigos: “La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega” (2009) e “La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega” (2004).

⁵ Conforme o artigo “Amor y locura fingida: Los locos de Valencia, de Lope de Vega” (1989).

José Enrique López Martínez⁷. O que chama a atenção é que não se encontra, em nenhum dos trabalhos realizados pelos pesquisadores mencionados, uma análise específica, e até mais aprofundada, sobre o modo como Lope de Vega compõe o discurso e a ação de suas personagens, a partir da temática da loucura.

Deste modo, levanta-se a tese de que a representação da loucura no teatro de Lope de Vega encontra-se articulada pelos preceitos poéticos e retóricos que estavam em voga naquela época, bem como pelas próprias práticas de representação vigentes nos séculos XVI e XVII, não se tratando, portanto, de uma simples reprodução empírica do contexto social e histórico daqueles tempos. Para a realização deste estudo, conta-se com as seguintes abordagens de análise: 1) encenação de personagens que representam a categoria intelectual do discreto; 2) elaboração de discursos metafóricos e agudos; 3) aplicação dos conceitos de simulação e dissimulação na ação desempenhada pelas personagens; 4) imitação de modelos de loucos recorrentes nos séculos XVI e XVII, e, por último, 5) representação de outros discursos e convenções de seu tempo em torno ao tema da loucura.

É necessário elucidar que o este trabalho encontra-se inserido na linha de pesquisa intitulada “Poética e retórica nos séculos XVI e XVII espanhóis”⁸, que tem como pressuposto o estudo das obras a partir de seu próprio tempo. Assim, esta pesquisa se apoia nos estudos de João Adolfo Hansen, Maria Augusta da Costa Vieira e Edmir Missio, considerando que esses pesquisadores se preocuparam, em suas pesquisas, em buscar métodos de leitura das belas-letras que possibilitem reconstituir, por meio de uma abordagem sócio-histórica, o discurso do mencionado período. Neste sentido, a metodologia empregada tem como preocupação recuperar, na medida do possível, o contexto no qual as obras lopescas estão inseridas, como forma de propor uma interpretação das mesmas por meio de seu próprio discurso e também por intermédio de outros discursos recorrentes em seu tempo. Portanto, os procedimentos metodológicos empregados apoiam-se no método de estudo bibliográfico, já que o aporte teórico aqui adotado tem como base as doutrinas poéticas e retóricas, os tratados médicos e filosóficos, os textos jurídicos, os códigos de conduta e as doutrinas políticas que estavam em evidência na época de Lope de Vega. A escolha dessas referências

⁶ Segundo o artigo “El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega” (2007).

⁷ Com base no artigo “Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega” (2014).

⁸ Essa linha de pesquisa é coordenada pela Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, a qual está devidamente registrada na plataforma CAPES, no seguinte endereço eletrônico: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1582704348613347>.

históricas permite aproximar-se dos padrões culturais daqueles tempos, o que possibilita compreender o comportamento das personagens das peças dramáticas lopescas.

Com relação às obras que compõem o *corpus* da presente tese, a seleção das comédias deu-se por duas vias: em primeiro lugar, por meio da base de dados intitulada *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO)⁹, pela qual foi possível fazer um levantamento, com apoio em algumas palavras-chave (*locura, loco, loca*), das obras mais relevantes para a temática da loucura e, em segundo, por intermédio de alguns comentários e apontamentos realizados pela própria fortuna crítica – citada no decorrer deste trabalho. Dentre essas obras, realizou-se uma nova escolha, dando prioridade àquelas que colocam em cena a figura do louco fingido. Devido à necessidade de se delimitar às peças que remetem ao universo da loucura, uma vez que há várias delas no teatro de Lope, selecionaram-se três comédias: *Los locos de Valencia* (1590-1595), *El mármol de Felisardo* (1594?-1598?) e *El cuerdo loco* (1602)¹⁰. É importante comentar que essas comédias são citadas pelo próprio Lope de Vega no “Prólogo” de seu *El peregrino en su patria* (1604), onde apresenta uma lista de 219 comedias compostas por ele até então, o que permite assegurar a autoria das mesmas, pois, como se sabe, dentro do conjunto de obras lopescas, muitas apresentam autoria duvidosa, já que foram atribuídas ao dramaturgo espanhol por muitos de seus contemporâneos.

Apenas para que se possa ter uma visão inicial sobre as obras, acredita-se ser oportuno comentar, mesmo que em linhas gerais, o argumento de cada uma delas. Em *Los locos de Valencia* o enredo estrutura-se em torno do fingimento da loucura feita por Floriano e Erifila: esta porque, ao fugir da casa de seus pais com um criado, é abandonada por ele, seminua, perto do *Hospital de los Inocentes de Valencia*, onde é internada como louca declarada; aquele, porque imagina ter assassinado o Príncipe Reínero e, como forma de fugir da prisão, se esconde no mencionado hospital, onde assume uma nova identidade, sob a máscara de Beltrán. Dentro do hospital, essas duas

⁹ A consulta a esse programa foi feita durante um período de pesquisa realizada na Espanha, em 2011, mais especificamente durante uma visita à Universidade de Burgos, a qual foi supervisionada pela Profa. Dra. María Luisa Lobato, a quem se agradece a colaboração.

¹⁰ As datas aqui apresentadas têm como referência os estudos de Morley e Bruerton (1968), sobre a *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*. De acordo com os pesquisadores, *Los locos de Valencia* foi escrita entre os anos de 1590 e 1595 e publicada somente em 1620 na *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega* (pp. 248-249); *El mármol de Felisardo* foi escrita provavelmente entre 1594? e 1598?, sendo publicada, em 1615, na *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega* (pp. 249-250); e, finalmente, *El cuerdo loco* foi composto em 1602 pelo dramaturgo (p. 592). Quanto à peça *Los locos de Valencia*, Julián González Barrera (2008, p. 116), a partir de algumas referências históricas, afirma que a obra foi realmente escrita durante os primeiros anos de produção dramática de Lope de Vega, aproximadamente em maio de 1591.

personagens fingem as maiores loucuras e se comunicam por meio de um discurso enigmático, como forma de conviver com os demais loucos.

Já em *El mármol de Felisardo* a loucura entra em cena quando Felisardo, diante de uma situação de conflito, finge ser um louco simulado, com o objetivo de escapar de sua nova realidade. Tudo começa quando descobre que já não era mais um camponês, mas sim o filho bastardo do Rei de Gelandia e, portanto, sucessor do trono. Ao mesmo tempo, toma conhecimento de que seu destino já estava traçado por seu pai: deveria se casar com Drusila, para garantir os interesses do reino. Tal notícia serve como estopim para ele adotar a máscara do louco fingido, considerando que seu coração pertence à camponesa Elisa.

Por fim, na obra *El cuerdo loco*, nota-se que a loucura fingida se dá no momento em que o príncipe Antonio descobre que alguns nobres de sua corte, mais especificamente do reino da Albânia, preparam um plano “maquiavélico” para lhe destituir do poder monárquico. Para poder agir contra as intrigas, enganos e maquinações planejadas por seus inimigos, o príncipe finge ter perdido a razão, o que lhe permite dizer certas verdades e, ao mesmo tempo, reverter o jogo político a seu favor.

Como se pode perceber, os protagonistas das três comédias não são loucos, apenas fingem loucura para alcançar determinados fins. Diante da seleção desse tipo de personagem, talvez surja o seguinte questionamento: por que se deter somente em personagens que fingem loucura e não também naquelas que representam o louco “verdadeiro”? Certamente porque o louco tido como “verdadeiro” não tem conhecimento de sua própria ficção, o que não lhe permite apropriar-se de artifícios, os quais são elaborados retórica e poeticamente para ocultá-la. Sobre tal questão, diz Cesare Ripa, em sua *Iconología*, que “el loco no se estima ni a sí mismo ni a los otros, manteniéndose alejado del trato habitual con sus semejanzas, pues no conoce el bien que de dicho trato se sigue” (1996b, p. 29). Ao passo que a personagem que finge loucura aplica em si os signos de loucura com base nos modelos de loucos representados, ficcionalmente ou não, em seu tempo, que lhe permitem compor uma aparência verossímil, tal como se verá nas peças analisadas neste trabalho. Belén Atienza considera que a presença de loucos fingidos nas peças permite ao dramaturgo acrescentar complexidade ao tratamento dramático com relação ao tema da loucura, abrindo espaço para outras conexões, uma vez que as personagens “combinan una imitación de esa imagen codificada del loco patológico con la imitación de los locos del

repertorio teatral” (ATIENZA, 2009, p. 80). Roso Díaz (2007, p. 427) alerta para o fato de que o tema da loucura fingida contribui de forma significativa para o desenvolvimento da própria dramaturgia. É por isso que, em sua visão, o “loco fingido es, por tanto, un enganador activo” (ROSO DÍAZ, 2007, p. 429). Jonathan Thacker (2009, p. 176) também concorda com o fato de que a figura do louco simulado permite a Lope de Vega muitas possibilidades dramáticas, que são asseguradas pela maneira como as personagens simulam a loucura, pois, para garantir a verossimilhança de suas supostas enfermidades, essas personagens adotam como modelos de representação os discursos de loucos presentes nos tempos do dramaturgo espanhol.

No que diz respeito à questão da imitação, convém salientar que se trata de um exercício poético e retórico. Os próprios antigos já haviam postulado algumas considerações sobre o ato de imitar, tal como explicitado por Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado da Imitação*, em que ele diz ser uma atividade que, segundo determinados preceitos, refunde um modelo. Em linhas gerais, comenta que a:

imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes. E o mesmo se diga quanto a Platão e a Homero. Toda imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos (HALICARNASSO, 1986, p. 50).

No contexto ibérico dos séculos XVI e XVII, vê-se, com Alonso López Pinciano, em sua *Philosofía Antigua Poética* (1596), que imitar não é apenas copiar o que seu antecessor fizera, mas, na maioria dos casos, superá-lo. Atividade essa que decorre da superação que, em outras palavras, corresponde ao preceito de emulação¹¹.

Y si los que imitan, de tal manera imitasen, no sería mucho vituperio, antes grande hazaña y digna de loor; mas no sé yo para qué fin imitaré yo mal lo que otro escribió y inventó bien. ¡No lo puedo sufrir! Ni aun Horacio sufrirlo pudo, el cual dice, destos tales imitadores, que son “rebaño siervo” que no tienen ingenio libre para inventar, y siervo que estraga lo que otro hizo bien. Y desta manera se ha de entender Horacio, el cual también fue imitador de otros, mas no siervo, porque imitó muy bien (PINCIANO, 1998, p. 112).

¹¹ O italiano Sforza Pallavicino, em seu *Trattato dello stile e del dialogo* (1662), distingue imitação de emulação. Segundo o preceptista, a imitação “tuttavia dimostra tal somiglianza con l’imitata nelle sue più belle, più difficili, e più lodate parti, che ciascuno il quale abbia cognizione di amendue, conoscerà, la seconda esser fatta studievamente a similitudine della prima”. No que diz respeito à emulação, diz que “è procurar di conseguire con altri modi nell’animo de’lettori un simile, o maggior piacere di quello, che hanno conseguito gli Scrittori emulati” (1819, pp. 87-88).

Também se tem em conta que, nas três peças selecionadas para esta pesquisa, Lope de Vega ao imitar utiliza alguns lugares-comuns na composição do enredo de seus loucos simulados. Claudio Bazzoni (2007, p. 194) adverte que se deve “considerar a *loucura* como uma *tópica retórica*, ou seja, um lugar-comum, que é fonte dos argumentos e circunstâncias de onde os escritores tomam as ideias – de autores / autoridades ou da realidade verdadeira ou imaginada como verdadeira”. Esses lugares-comuns são preceituados pela própria Retórica, tal como explica Alfonso de Torres, em seus *Ejercicios de Retórica* (1569), em que salienta que “los antiguos les llamaron comunes porque suelen versar sobre un tema general” (2003, p. 217). Também se vê com Cipriano Soares, na obra *Arte de Retórica* (1562), que os lugares-comuns são de onde “se extraem os argumentos inerentes” (1995, p. 9). Como se verá na análise das peças dramáticas, Lope de Vega tem em conta uma série de tópicos relacionadas ao tema da loucura e do louco. Tópicos essas que contribuem para a defesa desta própria tese de doutoramento.

Para entender como Lope de Vega coloca em cena seus loucos fingidos como o resultado de uma imitação verossímil de suas supostas loucuras, levanta-se a hipótese, conforme já anunciada, de que se tratam de personagens que representam o papel do discreto, pois somente este tipo tem plenas condições de manipular sua própria aparência. João Adolfo Hansen, em seu estudo sobre o discreto no século XVII, explica que “é discreto o que não é vulgar. Como o vulgar é definido como o ‘espírito fraco’, levado pelo gosto confuso que se deixar enganar pelas aparências, discreto é aquele capaz de produzir aparências adequadas, porque tem o juízo” (1996, p. 79). Justamente por ter o juízo, que é uma capacidade intelectual, é que esse tipo faz uma representação adequada de si mesmo, por isso, diz Hansen que a discrição nesse período é um tipo de saber, uma vez que se trata de uma técnica de produzir a imagem, a qual está subordinada por preceitos retóricos. Então aquele que tem a discrição é quem sabe representar seu papel, de acordo com os padrões hierárquicos. Neste sentido, Maria Augusta da Costa Vieira explica que o discreto atua no “teatro da vida, que encontraria no mundo seu palco e em cada canto da cena um de seus antagonistas” (2012, p. 191).

Por outro lado, a contrapartida do discreto é o vulgar caracterizado como aquele que não tem o autocontrole, deixando-se levar constantemente pelas paixões. Já dizia Sêneca que: “hemos de pensar que los movimientos del alma están en perfecto estado y nos han de resultar inmejorables cuando caminan sometidos a nuestra voluntad, no cuando se dejan llevar de su propio impulso” (1968, p. 424). O vulgar é aquele que não

sabe guardar para si seus pensamentos. Esse tipo sempre muda de opinião, pois não tem nenhum critério de avaliação; por isso, é sempre inconstante e nunca se apoia na razão (DÍEZ BORQUE, 1996, p. 45). Saavedra Fajardo, em suas *Empresas políticas*, resume em poucas palavras as principais características do *vulgo*.

El vulgo torpe y ciego no conoce la verdad si no topa con ella; porque forma ligeramente sus opiniones sin que la razón prevenga los inconvenientes, esperando tocar las cosas con las manos para desengañarse con el suceso, maestro de los ignorantes; y así quien quisiere apartar el vulgo de sus opiniones con argumentos perderá el tiempo y el trabajo (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 307)

Por este motivo, não é à toa que Baltasar Gracián o vê em seu tratado como um tipo desigual.

Hay hombres tan desiguales en las materias, tan diferentes de sí mismos en las ocasiones, que desmienten su propio crédito y deslumbran nuestro concepto: en unos puntos discurren que vuelan; en otros, ni perciben ni se mueven. Hoy todo les sale bien, mañana todo mal, que aun el entendimiento y la ventura tienen desiguales (GRACIÁN, 1993, p. 120).

Em vista disso, os vulgares não sabem representar dentro do *teatro del mundo*, pois como observado pelo próprio escritor aragonés “Danse gran prisa algunos por salir y mostrarse en el universal teatro, y lo que hacen es placear su ignorancia” (GRACIÁN, 1993, p. 143). Enfim, o vulgo se deixa levar pelas aparências, pois “raras veces discierne entre lo aparente y lo verdadero” (GRACIÁN, 1993, p. 162).

De qualquer forma, convém comentar, a partir das observações de Hansen (1996, p. 84), que a discrição não está restrita a um determinado grupo estamental específico, isto é, não é uma característica exclusiva das camadas mais elevadas, pois tanto os fidalgos quanto os cortesãos também podem ser do tipo vulgar. Em outras palavras, não é porque o rei encontra-se no topo da estratificação social que está livre de ser vulgar. O estudioso define a discrição como “uma categoria intelectual que classifica ou especifica a distinção e a superioridade de ações e palavras, aparecendo figurada no discreto, que é um tipo ou uma personagem do processo de interlocução” (HANSEN, 1996, p. 83). Assim, Hansen ressalta – tendo como parâmetro o que é preconizado por Baltasar Gracián – que a discrição é considerada não como uma categoria social, mas sim intelectual. Agora, ser discreto nessa sociedade, independentemente da hierarquia social, corresponde a usufruir de um signo de distinção.

Para entender o modo como as personagens discretas, das três comédias elencadas, fingem loucura, utiliza-se o tratado italiano *Da dissimulação Honesta* (1641), com o título original *Della dissimulazione onesta*, de Torquato Accetto, que discorre, conforme observado por Hansen (1996, p. 89), sobre as necessidades e as técnicas de ocultar a verdade. Técnica esta que é muito utilizada entre aqueles que pertencem à sociedade de corte, pois, conforme Alcir Pécora (2001, p. VIII), é por meio do cálculo prudente que se torna possível manter o convívio no âmbito social. Para Accetto, “dissimulação é a habilidade de não fazer ver as coisas como são. Simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é” (ACCETTO, 2001, p. 27). De modo a exemplificar essa definição, o tratadista italiano recorre ao verso no qual o poeta Virgílio, em sua *Eneida* – livro I, verso 209 –, descreve a simulação da esperança e a dissimulação da dor da personagem Enéas, a saber: “No rosto simula a esperança, sufoca no coração a dor profunda” (ACCETTO, 2001, p. 27). Accetto também toma como referência a maneira como Homero delinea o comportamento de seu Ulisses, ressaltando o momento em que dissimula sua dor perante sua amada Penélope, como forma de acalmá-la:

E ela ouvindo, escorriam as lágrimas, deslizando em seu rosto
 como a neve que escorre nos altos montes,
 liquefeita por Euro, e depois espalhada por Zéfiro;
 que em correntezas encheu os rios:
 assim escorriam por seu belo semblante ao chorar,
 ao chorar o esposo, que estava ao lado sentado.
 Ulisses no coração tinha piedade de sua mulher gemente,
 mas seus olhos estavam firmes como o chifre ou o ferro.
 Imóveis entre as pálpebras; a arte ocultava as lágrimas.
 (apud ACCETTO, 2001, p. 30)

Torquato Accetto estabelece uma analogia entre as lágrimas de Penélope e a contenção de Ulisses às definições de úmido e seco propostos por Aristóteles¹². Edmir Míssio explica que essa correspondência pode ser interpretada da seguinte maneira: “o seco (que aqui é simulado) impede o conhecimento dos pensamentos e afetos, o úmido (que aqui não é simulado) os expõe”¹³ (2012, p. 73).

¹² Diz Aristóteles, em sua obra *Da geração e da corrupção* (Livro II, 329b, 30), que: “O úmido é o que é indelimitável por limite próprio; sendo de outro modo bem delimitável. Ao passo que o seco é o que é facilmente delimitável pelo próprio limite; mas que de outro modo é mal delimitável” (apud ACCETTO, 2001, p. 30).

¹³ Os dois exemplos citados por Accetto assemelham-se muito ao comportamento do personagem Ambrosio, da obra dramática *Los baños de Argel* (1615), de Cervantes, no momento em que diz: Aunque pensáis que me alegro, / conmigo traigo el dolor. / Aunque mi rostro semeja / que de mi alma se aleja / la

Faz-se necessário destacar que as práticas da simulação e dissimulação são aplicadas em uma determinada finalidade específica, haja vista que cada uma representa um determinado valor moral. De acordo com as explicações de Maria Augusta da Costa Vieira, torna-se possível compreender que “la *disimulación honesta* encubre una verdad mientras que la *simulación* exhibe una mentira” (2007, p. 91). Na mesma linha, Hansen comenta que “no mundo católico, a dissimulação é entendida como uma técnica de fingimento moralmente virtuoso que oculta o que realmente existe, enquanto a simulação é dada como a técnica maquiavélica que finge a existência do que não há” (1996, p. 89). Vieira diz que a simulação, nos parâmetros da política católica contrarreformista, é desprezada e condenada, pois é “pura falsidade”, uma vez que “finge ter o que na verdade não tem”¹⁴ (2012, p. 179).

Apesar da obra de Accetto ter sido publicada quase cinquenta anos após as obras dramáticas de Lope de Vega aqui elencadas, trata-se de um tratado válido para a compreensão dos conceitos “simulação” *versus* “dissimulação”, tendo em vista que o preceptista italiano oferece diversas explicações sobre as artes de fingir, que se fazem presentes no âmbito social dos séculos XVI e XVII, além de se encontrarem dispersos em vários tratados políticos. Como exemplo disso, recorre-se à obra de Luis Zapata Chaves, intitulada *Miscelánea. Silvia de casos curiosos* (1592), que traz uma série de ditos e cenas da vida literária, social e política da vida cortesã de seu tempo, isto é, período que compreende o reinado de Felipe II. O relato dessa obra se dá por intermédio de pequenos *cuentos*, chistes, motes, ditos graciosos, agudezas, entre outros. Nessa *Miscelánea* há um capítulo específico sobre a questão do fingimento, cujo título é “De Disimulación y Fingimiento”, o qual expõe a dissimulação como algo benéfico à vida humana, chegando inclusive a discordar de Cícero, pois, ao contrário do que pensa o

pena, y libre la deja, / sabed que es notorio error: / conmigo traigo el dolor. / Cúmpleme disimular / por acabar de acabar, / y porque el mal, con callar, / se hace mucho mayor, / conmigo traigo el dolor” (CERVANTES, 1966, p. 333). Pode-se entender o canto da personagem como um monólogo, já que é dirigido somente ao público, onde revela que sua alegria não passa de uma máscara, pois o que faz, perante as demais personagens, é ocultar sua dor. Ocultação está que é feita, conforme bem explicitado por Ambrosio, pela dissimulação.

¹⁴A título de exemplo, recorre-se às considerações do Padre Jesuíta Pedro de Ribadeneyra, em seu *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Christiano, para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Machiavelo, y los Políticos de este tiempo enseñan*, que condena a mentira, por se tratar de um vício, a saber: “Tras esto se sigue el no mentir, así porque la palabra del Príncipe debe ser como una palabra de Dios, verdadera, cierta, constante y segura, como porque el mismo Dios así lo manda, dice *No uses de ninguna mentira, porque nunca fue de provecho*. Y en otro lugar, hablando de los Príncipes, dice: En la boca del necio no parecen bien las palabras bien compuestas, ni en la del Príncipe la mentira. Y San Agustín, y otros Santos Doctores enseñan, que la mentira siempre es pecado, y que por ninguna cosa del mundo se debe mentir, ahora sea en las palabras, que propiamente se llaman mentira, ahora con las obras y señales exteriores, que llaman simulación” (RIBADENEYRA, 1788, pp. 282-283).

filósofo romano, Zapata Chaves narra vários *cuentos* de modo a mostrar que a dissimulação não é ruim, ao contrário: ela é muito útil para que se possa manter o bom convívio social¹⁵. Dentre os diversos *cuentos* narrados por ele, destaca-se a história de um homem que finge ser louco para alcançar um determinado propósito.

De Ruiz Díez de Mendoza me contó Don Gonzalo Hernández, duque de Sesa, que era su tío de la excelentísima duquesa, su mujer, que estaba en aprobación del hábito de Santiago en el Convento de Uclés, y como cortesanía y religión son muy contrarias, andaba muy a malas con el Prior. ¡Ah! – dijo Ruiz Díez –, ¡no daría yo un bofetón a este tacaño! – No hagáis tal – dijo otro caballero –, que no se os dará el hábito, y os cortará la cabeza el Emperador. – Pues juro a Dios que se lo he de dar, y no me ha de costar nada. – Ea, pues, si así ha de ser, dijo el otro. Luego, Ruiz Díez comienza a dar risadas sin tiempo, a hacer ademanes excusados, a andar imaginativo, a hablar y responder sin propósitos, y a hacer todas las cosas, con que él ya persuadió al convento que estaba loco. Ya que él tenía con gran arte cobrada esta opinión, comienza a jugar al abejón con todos, y entre ellos, como dijo y sin pena da un gran bofetón al Prior, y anda a los pescozones con todos, haciendo gestos y riendo, y por los mismos pasos que enloqueció, tornó a reciprocarse y menguar la creciente de la mar, y a volverse su seso a su lugar, siendo lo uno y lo otro a todos maravilloso suceso, mas no a aquel que sabía el trato (ZAPATA, 1859, pp. 115-116).

É justamente esse comportamento similar que se vê representado nas obras em que Lope de Vega faz uso da loucura fingida. No âmbito da simulação e dissimulação, pode-se entender a loucura fingida como um meio pelo qual é possível atingir um determinado fim. Nesse sentido, não é à toa que Torquato Accetto defende a ideia de que o uso da dissimulação está intimamente relacionado à noção de “acomodar-se à necessidade” (2001, p. 26), isto é, adequar-se à conveniência da ocasião. Tal aspecto relaciona-se com a própria forma de vida daqueles tempos, pois, conforme bem observado por Maria Augusta da Costa Vieira, nos séculos XVI e XVII “se reconocía que la condición humana era por sí sola imperfecta y muchas veces, para lograr fines honestos y moralmente reconocidos hacía falta engendrar determinadas situaciones” (VIEIRA, 2007, p. 91).

Pensando, agora, na própria doutrina dramática, comenta-se que as três obras selecionadas – *Los locos de Valencia*, *El mármol de Felisardo*, *El cuerdo loco* – apresentam três atos. Lope de Vega escreve, em seu tratado *Arte nuevo de hacer comedias*, que é um costume entre os dramaturgos dividir a obra em três atos (JOSÉ PRADES, 1971, p. 149). No entanto, antes de ser uma prática recorrente, havia, entre os

¹⁵ “Toda Disimulación y fingimiento, según Cicerón dice, se ha de quitar de en medio de toda vida humana; mas maravillame muy mucho que no reserve, ni exceptúe ningún caso pues se ve que lo uno y lo otro han hecho evidentes beneficios; como disimulando, en hábito tudesco” (ZAPATA, 1859, p. 112).

dramaturgos da época, certa discordância sobre o número ideal de atos em uma obra dramática: de cinco passa a quatro e, por último, para três. Juan de la Cueva, em seu *Exemplar poético* (1606), mostra-se como praticante de um teatro com quatro atos¹⁶. Cervantes, no “Prólogo al lector” de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, considera a si mesmo o precursor de um teatro com três atos¹⁷. Tanto Francisco Ruiz Ramón (1981, p. 70) como Felipe B. Pedraza Jiménez (1981, p. 70) dizem que a afirmação do autor do *Quixote* é equivocada e errônea, uma vez que existem obras anteriores escritas em três atos. De fato, basta ter em conta as obras dramáticas do século XVI para ver que os dramaturgos oscilam entre cinco, quatro e três atos, pois não havia, até então, nenhuma orientação que preceituasse a fórmula ideal. No caso específico da divisão tripartida, Ruiz Ramón (1971, p. 143) cita o *Auto de Clarindo* (1535?), de autor anônimo, e *Comedia Florisea* (1553), de Francisco de Avendaño, como exemplos de obras dramáticas organizadas em três atos, anteriores à aparição dos comentários de Cervantes e, até mesmo, de *Arte nuevo*. Neste sentido, Lope, ao contrário de seus contemporâneos, não afirma ter sido o iniciador da divisão tripartida, tanto é que atribuiu a Cristóbal de Virués a responsabilidade por tal mudança, a saber:

El Capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedias, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias
(VEGA, 2006, p. 143).

Lope, em seu *Arte nuevo*, explica em linhas gerais o que deve entrar em cada ato, tal como se vê nos versos abaixo:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio tercero
apenas juzgue nadie en lo que para
(VEGA, 2006, p. 147).

¹⁶ Juan de la Cueva comenta: “Que el un acto de cinco le he quitado, / que reducí los actos en jornadas, / cual vemos que es en nuestro tiempo usado” (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, 1971, p. 143).

¹⁷ Diz Cervantes: “yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían” (2006, p. 219).

Para entender melhor os versos de Lope, consideram-se as explicações dadas por Pellicer, em sua *Idea de la comedia de Castilla* (1635).

La primera jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible desatarla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente o dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a despejar el laberinto y concluirle a satisfacción de los circunstantes (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, 1971, p. 268).

A escolha tripartida feita pelos dramaturgos do século XVII se deve, conforme as observações de Juan Manuel Rozas (2002, versão *on-line*), à própria dinâmica dramática, pois a divisão em três atos permite a exposição, o nó e, por último, o desenlace. É justamente o que se verá ressaltado na análise das comédias elencadas neste trabalho.

Outro ponto que deve ser esclarecido é o que se refere ao gênero das obras dramáticas escolhidas. Esta tese apropria-se do termo “comédia”, por ser esta a palavra utilizada pelo próprio Lope de Vega para caracterizar suas obras. No entanto, deve-se ter em conta que o termo “comédia” utilizado aqui não apresenta o mesmo sentido que possuía no Teatro Antigo, mas equivale ao teatro contemporâneo de Lope, em que comédia converte-se em sinônimo de “tragicomédia”, aplicando-se desta forma ao teatro de forma geral. Trata-se exatamente de um dos aspectos mais polêmicos em torno a *Arte nuevo*, pois Lope de Vega defende a mistura dos gêneros dramáticos, isto é, do trágico e do cômico.

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
(VEGA, 2006, p. 141).

Para explicar seu posicionamento, Lope faz alusão aos dramaturgos latinos, citando Terêncio misturado com Sêneca, uma vez que cada um representa um determinado gênero (ROZAS, 2002). De modo a reforçar essa questão, Lope compara

metaforicamente a referida mistura com o mito do *Minotauro de Pasífae*¹⁸ que, de acordo com a mitologia grega, é um monstro com corpo de homem e cabeça de touro. Juan Manuel Rozas (2002) observa que Lope se refere a tal mito como forma de mostrar aos seus detratores o caráter híbrido de seu teatro. O dramaturgo valenciano Ricardo de Turia, contemporâneo e defensor de *Arte Nuevo*, retoma a analogia lançada por Lope, reiterando, em seu *Apologético de las comedias españolas* (1616), a ideia de que: “Lo mixto podemos comparar (porque ejemplificando declaremos mejor nuestro concepto) al fabuloso Hermafrodito” (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, pp. 177-178), que era um monstro tal como o referido por Lope.

Muitos de seus contemporâneos, que seguem uma orientação baseada nos preceitos clássicos, não veem com bons olhos tal mescla, por se tratar de uma ruptura dos preceitos antigos, em especial a divisão proposta por Aristóteles, na *Poética*, entre o trágico e o cômico (ERWIN, 1998, p. 10). De acordo com o estagirita, a “comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa” (ARISTÓTELES, 2007, p. 45), enquanto a “tragedia es imitación de personas mejores que nosotros” (ARISTÓTELES, 2007, p. 73). Além de delimitar os tipos a serem imitados em cada gênero, Aristóteles (2007, p. 47) comenta que a Tragédia, “por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis” e a Comédia, por sua vez, alcança o riso sem dor. Algo que se aproxima muito do que se vê preceituado em outra poética antiga, intitulada *Tractatus Coislinianus*, onde se diz que a Tragédia “elimina del alma los sentimientos de temor mediante la compasión y miedo” (Anónimo, 2010, p. 205) enquanto a Comédia proporciona o deleite por meio de um riso não malicioso¹⁹.

Francisco Cascales, no capítulo dedicado à Comédia, em suas *Tablas Poéticas* (1617), é um desses preceptistas da mesma época de Lope que, em um primeiro momento, condena explicitamente o teatro tragicômico, conforme se pode comprovar no diálogo abaixo:

¹⁸ “Dá-se o nome de Minotauro a um monstro que tinha corpo de homem e cabeça de touro. Na realidade chamava-se Astério ou Astérion, e era filho de Pasífae, mulher de Minos, e de um touro enviado por Posidon a este rei. Minos aterrorizado e envergonhado com o nascimento do monstro, fruto de amores contranaturais de Pasífae, ordenou ao artista ateniense Dédalo, que nessa altura se encontrava em sua corte, que construísse um imenso palácio (o Labirinto), composto de tal emaranharado de salas e corredores que ninguém, a não ser Dédalo, conseguisse encontrar o caminho para dele sair. Foi lá que encarcerou o monstro” (GRIMAL, 2011, p. 314).

¹⁹ De acordo com o *Tractatus Coislinianus*, “La comedia se distingue del vitupério, puesto que el vitupério expresa a las claras los defectos, mientras que la primera necesita de la llamada insinuación” (Anónimo, 2010, p. 207).

PIERIO. De suerte que para la perfección de la Comedia importa que todas sean personas humildes. Ya os he oído antes tratar de esto, y lo entiendo bien: más pregunto: ¿no será doble también, si la acción en parte fuere Trágica, y en parte Cómica, como si en ella hubiese desgracias, y acabase en felicidad, y a esta tal la llamaríamos *Tragicomedia*?

CASTALIO. Si otra vez tomáis en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo Tragicomedia y si el *Amphitríon* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la Tragedia y de la Comedia? El Trágico mueve a terror y misericordia: el Cómico mueve a risa. El Trágico busca casos terríficos para conseguir su fin: el Cómico trata acontecimientos ridículos: ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa Tragicomedia: que es imposible en ley de arte haverla. Bien os concederé yo, que casi quantas se representan en esos Theatros, son de esta manera: mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza, y contra el arte (CASCALES, 2006, p. 369).

Segundo Victoriano Roncero López (2006, p. 324), essa censura a tragicomédia é feita pelo preceptista para atacar, mesmo que indiretamente, o teatro de Lope de Vega. Desta forma, Cascales compara a tragicomédia a Heráclito e Demócrito. De qualquer forma, anos antes, Alonso López Pinciano, em sua *Philosophía antigua poética* (1596), já havia associado as figuras dos dois filósofos antigos aos dois gêneros dramáticos, quando diz que:

es de saber que, como la tragedia fue un retrato de Eráclito, la comedia lo es de Demócrito; y así como la tragedia con lástimas ajenas sacaba las lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa (PINCIANO, 1998, p. 381).

É comum encontrar referências aos dois filósofos nas belas-letas dos séculos XVI e XVII. De acordo com Aurora Egido (1997, p. 41), eles são bastante citados nas preceptivas dramáticas daquela época para figurar a tragicomédia espanhola, devido à mistura dos gêneros. Para a pesquisadora, Heráclito e Demócrito oferecem “la doble recepción del gran espectáculo del mundo, por el que unos lloran y otros ríen, mostrando la condición ambigua y relativa de las cosas” (EGIDO, 1997, p. 41). Aurora Egido (1998, p. 77), em outro estudo, comenta que a tragicomédia no teatro espanhol aparece antes mesmo da consolidação da *Comedia nueva*, considerando que muitas são as obras que já misturavam os princípios da comédia com os da tragédia, tal como é o caso de *La Celestina* de Fernando de Rojas. Além disso, conforme pontuado por Javier Huerta Calvo (1995, p. 46), a *Comedia nueva* não é somente tragicômica por alternar, ou até mesmo mesclar, momentos trágicos e cômicos, mas sua importância se deve ao

fato de agregar ao enredo da peça dramática outros gêneros dramáticos, tais como o entremez, o baile, a mogiganga, entre outros.

Apesar da censura de muitos sobre a maneira de entender o teatro lopesco, vê-se, a partir de *Arte Nuevo*, que Lope não rompe exatamente com os preceitos aristotélicos, até porque, segundo alguns críticos, é bem provável que Lope não tenha tido contato direto com a obra de Aristóteles. O conhecimento que o dramaturgo tem da *Poética* provém, de acordo com Juana de José Prades (1971, pp. 52-53), e também segundo as considerações de Juan de Manuel Rozas (2002, versão *on-line*), de suas leituras da *Explicatio eorum omnium quae comoediae artificium pertinent* (1548), do italiano Francesco Robortello²⁰, já que a obra de Robortello é uma espécie de releitura da *Poética* aristotélica da *mimesis* (JOSÉ PRADES, 1971, p. 147).

Neste sentido, o que Lope faz é elaborar uma doutrina dramática a partir de uma prática teatral que já vinha sendo utilizada por alguns dramaturgos anteriores, pertencentes ao século XVI, que tem, conforme observado por Ruiz Ramón (1971, p. 147), certa preocupação por imitar a natureza na ação dramática, levando-os a ultrapassar a fronteira entre o trágico e o cômico. Segundo Ruiz Ramón, esta supressão do trágico e do cômico significa, por um lado, a indistinção dos gêneros tradicionais ditados pelas poéticas e retóricas clássicas e, por outro, por haver uma preocupação em manter a verossimilhança da ação dramática com relação à natureza, podendo significar duas coisas: “lo *natural* como contraposición de lo artificial; pero también la ‘naturaleza de la acción’, lo propio de ella” (RUIZ RAMÓN, 1971, pp. 147-148).

Lope de Vega propõe a mistura do trágico e do cômico como um recurso dramático que contribui, de maneira exemplar, para despertar o deleite do público, pois, segundo suas próprias palavras a “variedad deleita mucho” (2006, p. 141). Para justificar esta afirmação, Lope usa como exemplo a própria Natureza, “que por tal variedad tiene belleza” (2006, p. 141). Em outras palavras, a mistura de elementos cômicos e trágicos é semelhante à variedade de substâncias que compõem a Natureza (ERWIN, 1998, p. 10). Pensando especificamente na representação teatral, Felipe B. Pedraza Jiménez observa que a fusão proposta pelo dramaturgo espanhol favorece o movimento dramático, tendo em vista que “junto a los momentos de gran tensión,

²⁰ Lope de Vega deixa implícito o que a crítica sugere nos seguintes versos de sua preceptiva dramática: “Si pedís arte, yo os suplico, ingenios, / que leáis al doctísimo Utinense / Robortello, y veréis sobre Aristóteles / (y, aparte, en lo que escribe *De comedia*)” (2006, p. 139).

hallamos otros en que el espectador se relaja y todo resulta risueño y sin problemas” (1981, p. 67).

O valenciano Ricardo de Turia demonstra o mesmo posicionamento de Lope, quanto à mistura do trágico e do cômico, ao confirmar em sua preceptiva que:

ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración; y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, 1971, p. 177).

Francisco de Barreda, na obra intitulada *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* (1622), também defende a mistura do trágico e do cômico.

Hay, pues, acciones entre los hombres que mezclan serenidad y borrasca, en un mismo punto, en una misma persona. Juega la fortuna con nosotros: somos teatro de su gusto, y no se tiene por bien reverenciada y temida si no está dando a cada instante muestras de su poder. El poema, pues, que retratare esta acción fielmente, habrá cumplido con el rigor de la Poesía. Esto hacen nuestras comedias con suma atención. Luego son perfectísimas. El norte de la poesía es la imitación. Mientras nuestra comedia imitare con propiedad, segura corre; no hay más arte. No hay más ley a quien sujetar el cuello. Ésta es epílogo de todas, que emite. En obedeciéndola, cumple todas. ¿Por qué no se han de mezclar pasos alegres con los tristes, si los mezcla el cielo? ¿Esta comedia no es retrato de aquellas obras? Pues si es retrato, claro está que ha de referir su imagen (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, 1971, p. 218).

Ruiz Ramón acredita que essas opiniões sobre a mistura dos gêneros ultrapassam questões de poética, na medida em que diz respeito à maneira de o homem de ver a realidade. Segundo o pesquisador, “la nueva dramaturgia es, ante todo, un nuevo punto de vista de la realidad. Ese nuevo punto de vista exige un arte nuevo” (RUIZ RAMÓN, 1971, p. 148). A mistura do trágico e do cômico, no teatro espanhol da época de Lope, não se restringe somente a uma simples mistura de elementos particulares de cada gênero, tanto é que, segundo as observações de Juana de José Prades (1971, p. 122), não é fácil identificar e separar, na *Comedia nueva*, os aspectos inerentes a cada um, considerando que não se trata de uma simples junção, mas de um misto, em que cômico e trágico se fundem, resultando na tragicomédia espanhola.

Após esclarecer alguns dos preceitos de poética, retórica e dramática que orientam o estudo do presente trabalho, torna-se necessário fazer uma apresentação, em linhas gerais, dos capítulos que o compõem. Antes de mais nada, deve-se ter em mente que, como o *corpus* é composto por obras de teatro, torna-se conveniente dedicar algumas notas sobre a dramaturgia de fins do século XVI e começo do XVII, sobretudo quando se tem em conta que esta pesquisa é realizada em uma universidade brasileira, onde muitos dos assuntos aqui tratados podem não ser tão familiares para um eventual público leitor. Desta forma, o primeiro capítulo é destinado ao estudo dos condicionamentos institucionais de representação relativos à representação dramática do período mencionado, de modo a explicitar como funciona a máquina teatral e qual a repercussão das peças teatrais na vida social dos espanhóis daqueles tempos. Por se tratar de um capítulo introdutório, decidiu-se limitar o estudo ao universo cotidiano e teatral de Madri, o que não quer dizer que não havia teatro em outras regiões espanholas. Além disso, este estudo preliminar restringe-se às características intrínsecas dos teatros comerciais dos *corrales de comedias*. Sendo assim, este trabalho não contemplará as características específicas do teatro cortesão (*de coliseo*), o qual era representado no *Coliseo del Buen Retiro de Madrid*. Da mesma forma, não se abordará o teatro religioso processional, conhecido como autos sacramentais (*autos sacramentales*). O primeiro capítulo também conta com uma parte específica sobre Lope de Vega, dramaturgo e preceptista, em fins do século XVI e na primeira década do século XVII. Não se trata de um estudo biográfico, apenas se tem o interesse em comentar como o dramaturgo posiciona-se com relação às práticas dramáticas e como ele acabou contribuindo para a consolidação do teatro espanhol do século XVII.

A partir do segundo capítulo, dá-se início à análise das peças propriamente ditas. Conforme explicitado anteriormente, este trabalho conta somente com três peças, considerando que, para verificar qual a validade das hipóteses apresentadas, se faz necessário um estudo mais atento da estrutura interna de cada obra. Além do mais, durante a leitura que determinou a escolha definitiva das peças, percebeu-se que nas obras dedicadas ao tema da loucura os enredos apresentam, em alguma medida, certas similaridades na composição do argumento, considerando que as personagens que recorrem ao fingimento da loucura basicamente têm dois propósitos: ou um meio de alcançar determinado sucesso ou para fugir de alguma obrigação ou situação que lhes são impostas. Neste sentido, o que de fato marca a singularidade de cada comédia é o modo como Lope de Vega compõe o discurso proferido por essas personagens. Desta

maneira, ao se optar por analisar “apenas” três comédias – diga-se entre aspas porque nem mesmo assim foi possível abranger todas as possibilidades de leitura –, teve-se a oportunidade de se deter nos mais diferentes tipos de jogos de linguagem empregados pelas personagens que simulam loucura.

Dito isto, comenta-se que o capítulo intitulado “Desfile de loucos simulados em *Los locos de Valencia*” coloca em discussão algumas relações inerentes à questão do fingimento da loucura na Espanha dos séculos XVI e XVII. Também se direciona o olhar às agudezas proferidas por Floriano, nos momentos em que encena o modelo do louco dotado de uma linguagem metafórica. Como quase todas as peripécias acontecem na fictícia *Casa de Locos*, de Valência, então se dedica algumas linhas para tratar das representações metafóricas que são feitas na época, de alguns hospitais de loucos e das festas que são realizadas ali dentro. Consideram-se, nesse capítulo, duas questões importantes: a primeira se dá na maneira como Lope de Vega dialoga com outros discursos da loucura de seu tempo, e a segunda, no que diz respeito aos próprios recursos cênicos utilizados pelo dramaturgo para realizar a encenação da mencionada representação. Para que se possa conciliar essas duas questões, por um lado, tem-se a preocupação de cruzar os discursos da própria loucura com outros discursos, incluindo os filosóficos e médicos, os quais trazem importantes considerações sobre a representação da loucura nos séculos XVI e XVII. Por outro lado, verifica-se como esses discursos são encenados nos *corrales de comedias*, por meio de recursos cênicos baseados em algumas preceptivas dramáticas de época.

O terceiro capítulo, cujo título é “*Theatrum mundi* em *El mármol de Felisardo*”, inicia-se com um estudo sobre os espaços de representação da peça, sendo que há uma explícita alternância entre a tópica aldeia *versus* corte. A obra coloca em evidência, ainda, os problemas decorrentes da manipulação da aparência pelas próprias personagens. O principal deles gira em torno da questão da identidade de Felisardo, que representa, no decorrer da peça, diversos simulacros, todos eles sujeitos à Fortuna, a saber: estudante, camponês, filho do rei e louco simulado. Sobre a representação específica da loucura, estuda-se o discurso engenhoso proferido pelo louco simulado Felisardo. De modo a entender os artifícios utilizados por Lope de Vega na composição do caráter e comportamento de sua personagem, tem-se em consideração o modelo do louco que apresenta algum tipo de mania, conhecido como “maníaco”, mais especificamente no que diz respeito aos melancólicos. Ao se aprofundar em tal aspecto, leva-se em consideração a doutrina dos humores para explicar as formas de terapêuticas

utilizadas pelas demais personagens para a cura da “suposta” loucura do príncipe. Também se centra no estudo de dois *cuentecillos* de loucos inseridos no enredo, o que possibilita um diálogo com outras formas discursivas dos séculos XVI e XVII.

O quarto e último capítulo, com o título “*Fallimur opiniones*: a arte de enganar e não ser enganado em *El cuerdo loco*”, tem o propósito de estudar as intrigas e tensões representadas por algumas personagens, próprias de uma corte monárquica. É nesse ambiente que o príncipe Antonio finge loucura como modo de lidar com as traições e maquinações impostas por alguns integrantes de sua casa real. Para que se possa compreender a atitude adotada pelo príncipe, recorre-se novamente aos preceitos de simulação e dissimulação, só que, desta vez, o olhar é direcionado às questões inerentes ao âmbito político. Desta forma, leva-se em consideração algumas doutrinas que fazem referência à política católica da “razão de Estado”. Sobre a temática da loucura, considera-se, nesse capítulo, alguns discursos filosóficos e médicos relacionados à melancolia, como forma de dialogar com as representações feitas por Lope de Vega em torno à loucura fingida do príncipe. Finalmente, cabe destacar que, no decorrer do capítulo, dedica-se à análise, pelo viés da Poética, Retórica e Metafísica, do discurso proferido pelo príncipe Antonio que sob a máscara da loucura simulada, manipula seus adversários até o momento em que consegue aplicar o castigo justo aos traidores.

De modo a encerrar este capítulo introdutório, faz-se necessário esclarecer que esta pesquisa defronta-se com duas questões importantes: a primeira diz respeito à representação cênica das peças nos palcos e a segunda, refere-se à representação de modelos e práticas sociais daqueles tempos. Como será possível explicitar mais adiante, o dramaturgo espanhol manipula em suas comédias os dois tipos de representação. Assim, durante o decorrer da pesquisa, tem-se a preocupação em considerar, por um lado, que as obras são escritas por Lope de Vega, antes de mais nada, para serem encenadas nos palcos. Com isso, as peças estão submetidas às normas e aos preceitos que regulamentam as próprias representações cênicas. Por outro lado, procura-se mostrar, nas análises aqui realizadas, em que medida o dramaturgo espanhol imita os modelos sociais de seu tempo, que estão subordinados aos códigos de conduta próprios dos séculos XVI e XVII.

Capítulo I. Teatro na Espanha de Lope de Vega

Imagem 1. Corral del Príncipe de Madrid, Grabado de Comba, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

1.1 Algumas notas sobre o teatro e a vida teatral no começo do século XVII

Entender o teatro espanhol do começo século XVII não é apenas se deter no texto dramático de modo isolado, isto é, exclusivamente no seu modo de composição poético e retórico; mas também perceber que este mesmo texto faz parte de um fenômeno sócio-histórico, muito presente na vida cotidiana dos espanhóis daqueles tempos. Conforme bem pontuado por José María Ruano de la Haza (2000, p. 10), alguns estudiosos do teatro deste período se esquecem de que a maioria das comédias é composta, antes de mais nada, para ser representada. Neste sentido, tendo como referência as considerações de José Sanchis Sinisterra, apoiar-se somente no texto dramático resulta em uma perda de “perspectiva adecuada para captar la complejidad del arte escénico y de su articulación con la realidad” (1981, p. 106). Basta olhar com atenção para os textos de época para ver diversos comentários, casos, memórias sobre o hábito das pessoas de irem aos teatros para ver uma representação cênica.

Juan Manuel Rozas (2002, edição *online*) comenta que o teatro dos séculos XVI e XVII é o espaço de entretenimento de muitos reinos espanhóis – como Madri, Valência e Sevilha –, por ser o local onde se representa peças de variados temas e assuntos, que despertam a curiosidade do espectador. Sendo assim, o teatro corresponde ao espaço de lazer do público, que é formado predominantemente por aqueles que podem ser classificados como *vulgares*. Neste sentido, é bem provável que este mesmo público tenha tido como referência o teatro “como imagen del mundo” (ROZAS, 2002, edição *online*). Pois, como bem se sabe, a maioria da população, dos séculos XVI e XVII, é formada por analfabetos, não havendo, desta forma, nenhuma preocupação em desencadear um processo amplo de alfabetização, o que gera uma preferência pela voz em detrimento do texto escrito.

No que se refere especificamente às práticas teatrais em Madri, Josef Oehrlein (1993, pp.12-13) faz algumas considerações para colocar em evidência sua importância na configuração do teatro espanhol no século XVII. De acordo com o pesquisador, é justamente nessa cidade onde, na maioria das ocasiões, são reguladas as práticas teatrais dos *corrales* de comédias, bem como a organização das representações dos festejos do Corpus Christi. É também o local onde os *autores de comedias* (isto é, os diretores

teatrais) formam suas companhias profissionais; portanto, a maioria dos atores e atrizes passa a morar em Madri. A própria sede da irmandade dos atores, a *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, fica nesta cidade. Outro fator significativo se dá devido à transferência definitiva da Corte Real de Valladolid para Madri, no ano de 1605, mudando o perfil do lugar, já que propicia um crescimento demográfico bastante expressivo, pois vários habitantes de outros lugarejos mudam-se para Madrid, com o propósito de ficarem mais próximos da Corte. Com isso, há um impacto positivo para o teatro, pois a concentração populacional reflete no número de pessoas que buscam o teatro como forma de entretenimento. Por último, conclui o pesquisador que Madri é o único lugar onde os atores profissionais podem atuar em diversos segmentos: teatro de *corral*, teatro de corte e teatro religioso. Acrescenta-se, aos comentários de Josef Oehrlein, o fato de ser em Madri o lugar onde Lope de Vega tem maior destaque, entre os dramaturgos de sua época, e onde suas obras dramáticas ganham maior repercussão.

Antes de o teatro adquirir um espaço de representação próprio, as peças são representadas em diversos espaços, tais como: ruas, praças, jardins, palácios, casas, pátios de hospitais e igrejas (DÍEZ BORQUE, 2002, p. 9; RUANO DE LA HAZA, 2000, p. 9). A preocupação com um lugar específico para as representações dramáticas dá-se entre os anos 1570 e 1590 (FOTHERGILL-PAYNE, 1983, p. 249), com os chamados *corrales de comedias*. Apesar de os *corrales* consolidarem-se como espaços de representação fixos, não quer dizer que os demais deixaram de ser usados ou, até mesmo, que desapareceram por completo, sobretudo quanto se tem em conta que os “cientos de villas, villorrios, lugares, lugarejos...” não possuem um espaço específico de representação (DÍEZ BORQUE, 2002, p. 34). Nos lugares mais afastados das cortes monárquicas, os dramaturgos mantêm atuantes as formas de representação mais utilizadas no decorrer do século XVI, tal como as praticadas por Lope de Rueda.

Os *corrales de comedias* mudam o panorama do teatro espanhol do século XVII, pois se passa a ter um teatro profissional por excelência. Ao destinar um local fechado para as representações, tem-se, por exemplo, a cobrança do valor da entrada ao público (VAREY, 1991, p. 11), permitindo as companhias teatrais arrecadar renda, que é destinada tanto para a manutenção dos hospitais como também para a organização interna das próprias companhias. Além disso, com um teatro permanente, torna-se possível destinar uma maior atenção ao cenário, agregando, por exemplo, algumas estruturas internas, o que é mais complicado quando se trata de um teatro itinerante (ARRÓNIZ, 1977, p. 58).

Além de assistir a uma representação teatral, o público também passa a ir ao teatro para contemplar o espaço interno dos próprios *corrales de comedias* (RUANO DE LA HAZA, 2000, p. 36). Os mais famosos são o *Corral de la Cruz*, fundado em 1579, e o *Corral del Príncipe*²¹, inaugurado em 1582, ambos madrilenses. No início, esses dois teatros estavam sob a direção das *cofradías piedadosas*, tais como a da *Pasión* e a da *Soledad* que administravam e organizavam as apresentações teatrais (VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 13). Somente alguns anos depois é que o funcionamento passa a ser supervisionado pelo *ayuntamiento*. De acordo com Josef Oehrlein (1993, p. 19), o teatro espanhol do século XVII alcança o maior esplendor com esses dois teatros. Devido à proximidade entre eles, levando em consideração que se encontram a menos de duzentos metros de distância, Othón Arróniz (1977, p. 13) diz que os dois teatros madrilenses constituem uma verdadeira zona teatral. Relata, ainda, que nesses dois espaços de representação, os dramaturgos mais importantes da época – Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca – têm suas obras dramáticas encenadas. José María Ruano de la Haza (2000, p. 38) conta que o público daqueles tempos tinha o hábito de se juntar tumultuosamente nas portas desses dois *corrales de comedias* para ver os cartazes com os anúncios das comédias que seriam representadas²².

Não se conserva nenhuma pintura de época que possa mostrar exatamente como era o espaço teatral do *Corral de la Cruz* e do *Corral del Príncipe* naqueles tempos (OEHRLEIN, 1993, p. 20). O que se tem hoje em dia são reconstituições feitas virtualmente, a partir de diversas descrições contidas nos documentos de época. Othón Arróniz comenta que os planos existentes atualmente no *Archivo del Ayuntamiento* de Madri revelam que a estrutura dos *corrales de comedias* não são tão simples como se imagina, considerando que se trata de uma estrutura complexa, “intricada madeja de callejones, puertecillas, escaleras, celosías” (ARRÓNIZ, p. 1977, p. 59). Para que se possa ter uma ideia mais definida, toma-se como exemplo tanto as explicações quanto a reconstituição gráfica do *Corral del Príncipe*, feita pelo pesquisador Manuel Canseco²³. A estrutura da fachada desse teatro (Imagem 2) é composta por tijolos avermelhados,

²¹ No lugar em que foi o *Corral del Príncipe* encontra-se atualmente o *Teatro Español* que fica situado na Calle del Príncipe, 25, Madrid. <http://www.teatroespanol.es/home/>.

²² Juan de Zabaleta, em seu memorial intitulado *El día de fiesta por la tarde* (1559), narra os hábitos daqueles que saíam de suas casas para verem alguma comédia ser encenada: “Come atropelladamente el día de fiesta el que piensa gastar en la comedia aquella tarde. El ansia de tener buen lugar le hace no calentar el lugar en la mesa. Llega a la puerta del teatro, y la primera diligencia que hace es no pagar” (1954b, p. 3).

²³ As reproduções do teatro madrilhense *Corral del Príncipe*, incorporadas neste trabalho, estão disponíveis no site: <http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/Corral.html>, consultado em 17 out. 2013.

com sete portas de diferentes tamanhos. Cada porta possui uma determinada finalidade, servindo de entrada para diferentes setores do teatro (aposentos, loja onde se vende bebidas – como *aloja* e *nieve* –, urinário dos homens, contabilidade, entrada dos homens, ingresso para alguns corredores específicos, escada própria para a *cazuela* – espaço destinado somente às mulheres).

Imagem 2. “La fachada”, El corral del Príncipe, Manuel Canseco.

O público que frequenta esses teatros é formado por todos os estamentos sociais: membros na nobreza, cavalheiros, fidalgos, artesãos, letrados (OEHRLEIN, 1993, p. 13). Desta forma, os lugares dentro dos *corrales de comedias* são organizados hierarquicamente, determinados a partir do espaço em que cada pessoa ocupa dentro da estratificação social. Sendo assim, o público que possui uma maior condição aquisitiva senta-se em lugares mais elevados e na parte superior, distantes do alvoroço dos *mosqueteiros*, que se concentram no centro do pátio (Imagem 3), para assistir em pé as encenações dramáticas (ARRÓNIZ, 1977, pp. 80-81). Muitas vezes, coloca-se telas, que nem sempre cobrem os *mosqueteiros* (público predominantemente masculino), levando em consideração que somente os protegem do sol, mas não da chuva. Quando chove esse espaço cênico se converte literalmente, segundo as observações de um viajante italiano em 1668, “en un verdadero corral” (ARRÓNIZ, 1977, p. 63). A maioria desse público é formada pelo tipo *vulgar*, que busca nos teatros somente momentos de recreação. Ignacio Arellano (1993, p. 357) descreve estes homens como muito barulhento e inquieto, que tem como costume censurar, assobiar, jogar verduras e objetos nos cenários quando uma comédia não lhes agrada. O Padre José Alcázar, na

Ortografía Castellana (1650), resume em poucas palavras o comportamento dos *mosqueteros*²⁴ nos teatros madrilenses.

En el teatro no se distingue el relámpago del rayo. No son los ciudadanos más ilustres, ni los maestros de las artes más nobles, los que rigen su rienda con aplausos, sino los sastres, los zapateros, los cocheros, los letrados y otros semejantes. Ellos, aun sin letras, son el juez por el ruido que meten, se llaman los *Mosqueteros* (*apud* HESSE, 1965, p. 47).

Não são somente os *mosqueteros* fazem barulho, a agitação também está presente na *cazuela*, onde ficam as mulheres, totalmente isoladas dos homens (OEHRLEIN, 1993, p. 23). Em um documento de época, instaurado no ano de 1608, regulamenta-se que os homens devem permanecer fora desse recinto durante as representações teatrais²⁵, como forma de manter o decoro e os bons costumes. No entanto, tal segregação não impede que alguns burburinhos surjam dentro dos *corrales de comedias*²⁶: muitos olhares se cruzam entre homens e mulheres e muitos bilhetes são trocados entre eles, com auxílio dos *alojeros*, que são os vendedores ambulantes de água, fruta e bebida dentro dos *corrales* (RUANO DE LA HAZA, 2000, p. 38).

²⁴ Conforme mostrado por Juan de Zabaleta, os *mosqueteros* são irrequietos e não tem paciência para esperar o início das peças; esse tipo de público costuma dar “priesa a los comediantes con palabras injuriosas. Ya que he llegado aquí, no puedo dejar de hablar en esta materia. ¿Por qué dicen estos hombres palabras injuriosas a los representantes? ¿Por qué no salen en el punto que ellos entran? ¿Por qué les gastan vanamente el tiempo que han menester para otros vicios? ¿Por qué el esperar es enfado? Ninguno va a la comedia que no sepa que ha de esperar, y hacérsele nuevo lo que lleva sabido, o es haber perdido la memoria, o el entendimiento. Si los comediantes estuvieran durmiendo en sus posadas aun tenían alguna razón, pero siempre están vestidos mucho antes que sea hora de empezar” (ZABALETA, 1954b, 8).

²⁵ Regulamentava-se que: no se consienta que hombre alguno entre, y este en las gradas, y tarima de mugeres: ni muger alguna entre por la puerta de los hombres al bestuario, ni a otra parte, sino fueren las que representaren, y si alguno lo hiziere los Alguaziles le pongan en la carcel, y hagan informacion dello, para que sea castigado [...] Que no se consienta, que en los aposentos señalados para mugeres, entre con ellas hombre alguno, sino fuere sabiendo notariamente ser marido, padre, hijo, o hermano: ni que en el teatro donde se haze la representacion aya silla, ni banco, ni persona alguna [...], mientras duraren las representaciones” (VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 49). O mesmo regulamento, de 1608, é reiterado na versão de 1615, onde se ressalta que: “los hombres y mugeres esten apartados, assi en los assientos, como en las entradas y salidas, para que no hagan cosas deshonestas” (VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 57).

²⁶ Juan de Zabaleta retrata muito bem o que acontecia dentro dos teatros: “Tarda nuestro hombre en sosegar poco más que el ruido que levantó la pendencia, y luego mira al puesto de las mujeres (en Madrid se llama cazuela). Hace juicio de las caras, vásele la voluntad a la que mejor le ha parecido, y hácele con algún recato señas. No es la cazuela lo que v.m. entró a ver, señor mío, sino la comedia. Ya van cuatro culpas y aún no se ha empezado el entretenimiento. No es ese buen modo de observarle a Dios la solemnidad de su día. Vuelve la cara a diferentes partes, cuando siente que por detrás le tiran de la capa. Tuerce el cuerpo por saber lo que aquello es, y ve un limero, que metiendo el hombro por entre dos hombres, le dice cerca del oído que aquella señora que está dándose golpes en la rodilla con el abanico dice que se ha holgado mucho de haberle visto tan airoso en la pendencia, que le pague una docena de limas. El hombre mira a la cazuela, ve que es la que le ha contentado, da el dinero que se le pide y envíale a decir que tome todo lo demás de que gustare. ¡Oh, cómo huelen a demonio estas limas! En apartándose el limero, piensa en ir a aguardar a la salida de la Comedia a la mujer, y empieza a parecerle que tarda mucho en empezarse la Comedia” (ZABALETA, 1954b, pp. 7-8).

Nas *cazuelas*, as mulheres²⁷ são totalmente espremidas, o que resulta em muita confusão e alvoroço, pois não é nada fácil conseguir uma acomodação adequada, devido à quantidade excessiva delas em um espaço tão pequeno. Com isso, o ato de ver e ouvir comédias acaba sendo muito prejudicado, pois, conforme o relato de Zabaleta, a mulher “que está junto a la puerta de la cazuela oye a los representantes y no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye” (1954b, p. 21). Como se não bastasse, nesse mesmo espaço aparece a figura do *apretador*²⁸, que tem a função de colocar mais mulheres dentro da *cazulela*.

Imagem 3 . "El edificio de la entrada" del Corral del Príncipe.

Na configuração do citado *corral de comedia*, abaixo da *cazuela* (Imagem 3) encontram-se dois aposentos, um de cada lado, divididos por um corredor (ARRÓNIZ, 1977, p. 88), onde a outra parte do público masculino, um pouco mais tranquilo que os *mosqueteros*, assiste às peças dramáticas.

²⁷ “La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente la hace tarea de todo el día. Conviénese con una vecina suya, almuerzan cualquier cosa, reservando la comedia del mediodía para la noche. Vanse a una misa, y desde la misa, por tomar buen lugar, parten a la cazuela. Aún no hay en la puerta quien cobre. Entran y hallán la salpicada, como de viruelas locas, de otras mujeres tan locas como ellas. No toman la delantera porque ese es el lugar de las que van a ver y ser vistas. Toman en la mediana lugar desahogado y modesto. Reciben gran gusto de estar tan bien acomodadas. Luego lo verán. Quieren entretener en algo los ojos y lo hallan en qué entretenerlos, pero el descansar de la prisa con que han vivido toda aquella mañana les sirve por entonces de recreo. Van entrando más mujeres, y algunas de las de buen desahogo se sientan sobre el pretil de la cazuela, con que quedan como en una cueva las que están en medio sentadas. Ya empiezan la holgura a hacer de las suyas” (ZABALETA, 1554b, p. 15).

²⁸ De acordo com um relato de época, trata-se, na verdade, de “un portero que desahueca allí las mujeres para que quepan más” (ZABALETA, 1954b, p. 19).

Os nobres, conforme já comentado, sentam-se em aposentos reservados (Imagem 4), que “son sitios privilegiados y se alquilaban generalmente por año a nobles o personas de elevada situación económica” (ARRÓNIZ, 1977, p. 78). Muitos destes aposentos individuais são interligados pelas casas vizinhas, permitindo que os reis e nobres possam ter acesso ao teatro sem serem reconhecidos pela plebe, o que lhes permite assegurar privacidade. A *celosía* funciona como um aparato para ocultar a identidade do monarca que está presente nos *corrales de comedias*, onde também encontra-se o público *vulgar*, obrigando-o, com base nos cerimoniais de época, a manter-se oculto para não ser reconhecido por aqueles que pertencem às ordens sociais inferiores (UCELAY, 1981, p. 154).

Imagem 3. “El lado sur del corral”, El corral del Príncipe.

Como se pode evidenciar, trata-se de um público variado, levando os dramaturgos a escreverem obras dramáticas que atendam a todos os gostos (PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 1981, p. 108). Quando o poeta vende suas obras dramáticas aos *autores de comedias*, estes, segundo os estudos de Teresa Ferrer Valls (2005, p. 9), passam a ser os novos donos delas, permitindo-lhes fazer uma série de modificações, tudo em função das necessidades das companhias teatrais, tais como: cortar cenas, fazer modificações, aumentar o texto, entre outras. Além disso, o *autor* tem a possibilidade de revender o texto dramático para os *autores* de outras companhias, e até mesmo aos impressores. Essa “prática” comercial acabou gerando diversos desentendimentos. Lope de Vega é um dos dramaturgos que, ao longo de sua

produção, acaba se queixando da forma como muitos se apropriam de suas obras, desfigurando, desta forma, o texto original, conforme bem apontado por Teresa Ferrer Valls (2005, p. 9).

O teatro é formado por um conjunto de coisas: decoração, texto, representação do ator, interação com o público, etc. No que se refere ao caráter visual das comédias, Victor Dixon (2013, p. 75) parece posicionar-se contra os pesquisadores que se apoiam na ideia de que o teatro é mais para ser ouvido do que visto, partindo do princípio de que é de fundamental importância a parte visual para a composição do conjunto, tais como: roupas, acessórios, efeitos cênicos, atuação dos atores, entre outros, para a encenação das peças. José María Ruano de la Haza (2000, p. 12) acredita que se trata de uma confusão, pois na época de Lope é comum dizer que as pessoas vão ao teatro para ouvir uma comédia. Só que o estudioso verificou que na época o verbo *oír* possui diversas acepções, sendo que uma delas é justamente a de “ver” alguma coisa. Sendo assim, as peças não são apenas para ser ouvidas, mas sobretudo para ser vistas. Juan de Zabaleta explica muito bem esta questão ao justificar que as comédias “ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas” (1954b, p. 21). O testemunho dele é bastante esclarecedor, pois o teatro é uma junção entre palavra e ação. Deste modo, não se pode deixar à margem os aspectos visual do cenário, tendo em vista que os adornos e a decoração, segundo Ruano de la Haza (2000, p. 19), fazem parte do espetáculo dramático dos teatros comerciais. Ainda, de acordo com o estudioso, as decorações e os adornos também são alguns dos elementos atrativos das representações teatrais (RUANO DE LA HAZA, 2000, p. 23).

Se se tem em conta os comentários de preceptistas e dos próprios comediógrafos, nota-se que há, desde o teatro do século XVI, uma preocupação com os elementos decorativos da cena. Um ótimo exemplo são as considerações de Bartolomé de Torres Naharro (1485-1520?) sobre as práticas teatrais de seu tempo. No *Proêmio* de sua *Propalladia* (1517), o autor apresenta alguns procedimentos dramáticos adotados em suas comédias²⁹. Com Torres Naharro, pensa-se na decoração da cena onde se transcorre a encenação dramática, pois para o comediógrafo: “el decorado en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos” (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, 1971, p. 64).

²⁹ O mencionado Proêmio é considerado por muitos críticos como o tratado espanhol mais antigo de preceptiva dramática (ARELLANO, 2005, p. 21; MENÉNDEZ-PELÁEZ, 1993, p. 79).

De acordo com Jean Canavaggio (2010, p. 135), o posicionamento de Naharro simboliza as inovações cenográficas de seu tempo.

É importante ter conhecimento que neste contexto o *autor de comedias* é o responsável por organizar as representações teatrais, segundo Ignacio Arellano (1993, p. 356), trata-se de uma espécie de empresário e diretor da companhia, levando o texto teatral para ser exibido nos palcos. Já os *poetas* são os que efetivamente escrevem as obras dramáticas. Nessa disposição, este teatro passa a ser um teatro profissional. No entanto, no decorrer do século XVI já havia, entre os dramaturgos a consciência de um teatro profissional, que se consolida e se fortifica no século XVII, justamente com a aparição dos espaços fixos destinados às encenações.

Imagem 4. "A party of Charlatans in an Italian Landscape" (1657), Karel Dujardin, Musée du Louvre, Paris.

Deve-se ter em conta que a profissionalização do teatro tem seu início com as representações dramáticas de Lope de Rueda (1510-1564), que é considerado por muitos críticos como o "primero hombre del teatro en España" (RUIZ RAMÓN, 1971, p. 97). O dramaturgo destaca-se, entre seus contemporâneos, porque tem certa preocupação na maneira como suas obras dramáticas são representadas comercialmente

(ARELLANO, 2005, p. 43). Diferentemente de muitos dramaturgos anteriores, Lope de Rueda organiza uma companhia teatral que percorre povoado e cidades espanholas, mostrando desta forma um teatro tipicamente profissional (MENÉNDEZ-PELÁEZ, 1993, p. 102). Segundo Jean Canavaggio, Lope de Rueda “sacó la farándula al aire libre” (2010, p. 135), beneficiando-se de um espaço de encenação improvisado, com o apoio econômico das fraternidades e da colaboração de atores (Imagem 5).

Destaca-se, também, o contato que Lope de Rueda tem com as companhias de teatro dos reinos italianos (MENÉNDEZ-PELÁEZ, 1993, p. 101). Nesta época, o teatro italiano já havia adquirido uma postura profissional com relação às representações, o contato com o público e, claro, à profissionalização de atores e atrizes. Em decorrência desta aproximação, Rueda incorpora em suas práticas teatrais alguns preceitos dramáticos do teatro italiano, que lhe proporciona variedade às obras teatrais (ARELLANO, 2005, p. 23). A partir desta proximidade, Lope de Rueda modifica o teatro espanhol e abre espaço para a valorização do papel profissional do ator de comédias (VAREY, 1991, p. 11). Com isso, passa-se a pensar no ator como um profissional da arte, tal como é praticado no teatro italiano. O próprio Lope de Rueda, além de escrever as peças, também atua cenicamente, representando diversos tipos de personagens tanto nos palácios quanto nos espaços públicos.

Outro ponto de relevância, quando se pensa na profissionalização teatral, é a preocupação que Lope de Rueda demonstra com relação à recepção de suas obras pelo público. Aqui já se inicia uma nova postura no que diz respeito às práticas teatrais, que desembocam na *Comedia nueva* de Lope de Vega. Trata-se da introdução de um teatro voltado para um público diversificado, onde o divertimento passa a ser uma preocupação do *poeta* e do *autor de comedias*, tendo em vista que “el espectador marcará el éxito o el fracaso de una representación, al margen de las normativas cultas” (MENÉNDEZ-PELÁEZ, 1993, p. 103). Neste sentido, o dramaturgo estabelece um acordo com o público, uma vez que este é quem julga o que se passa nos palcos.

Le public que colabore lui aussi au spectacle, avec plus ou moins de talent. En échange de son acceptation des conventions théâtrales, il impose au dramaturge et au chef de troupe un réseau cohérent de valeurs affectives, conceptuelles et spirituelles, qu’il tient pour immanentes et absolues (AUBRUN, 1984, p. 271).

Sobre os atores, cabe informar que estes operam em três situações diferentes: nos *corrales de comedias*, nos autos sacramentais em função dos festivais do *Corpus*

Christi e nas peças representadas dentro dos hospitais. Os atores profissionais espanhóis disfrutavam de uma posição social reconhecida, em virtude das proteções que lhes são concedidas, muitas vezes devido às representações religiosas-eclesiásticas (OEHRLEIN, 1993, p. 5). Os atores apresentam grande reputação social, alguns alcançam fama, atraindo o público que muitas vezes vai ao teatro apenas para ver a atuação de uma atriz ou de um ator famoso. Por outro lado, Díez Borque (2002, p. 116) comenta que se trata de uma profissão dura, uma vez que se trabalha muito e em alguns casos, se recebe pouco. O próprio Juan de Zabaleta, diz que a “primera desdicha de los comediantes es ésta: trabajar mucho para que sólo paguen pocos” (1954b, p. 3). Apesar das dificuldades, muitos conseguem enriquecer com os recebimentos que embolsam por suas atuações (DIÉZ BORQUE, 2002, p. 115). Os atores ganham destaque nos palcos devido às técnicas empregadas nas representações de seus papéis. Dentre os atores que adquirem fama e prestígio nos teatros espanhóis, destaca-se Cosme Pérez, conhecido no meio teatral como Juan Rana. Esse ator é considerado pelos seus contemporâneos como o “rey del entremés”, e muitos poetas escrevem especialmente para ele, que alcança “fama de ser el más gracioso de los cómicos españoles del siglo XVII” (BOUZA, 1991, p. 32). Também é reconhecido, nos termos de Huerta Calvo (1995, p. 143), como um *auténtico ‘loco’ cortesano* dos membros da família real.

Imagem 5. “Retrato de actor” Cosme Pérez (Juan Rana)
de alcalde villano. Autor desconhecido. Século XVII. Real Academia Española.
Imagem retirada do site ArsTheatrica Siglo de Oro

Zabaleta faz um pequeno resumo de como os atores são vistos:

los comediantes son la gente que más desea agradar con su oficio entre cuantos trabajan en la República. Tanta es la prolijidad con que ensayan una Comedia que es tormento de muchos días ensayarla. El día que la estrenan diera cualquiera de ellos de muy buena gana la Comedia de un año por parecer bien aquel día. En saliendo al tablado, ¿qué cansacio, qué pérdida rehúsan, por hacer con fineza lo que tienen a su cargo? Si es menester despeñarse, se arrojan por aquellas montañas que fingen con el mismo despecho que si estuvieran desesperados; pues sus cuerpos son humanos como los otros, y les duelen como a los otros los golpes. Si hay en la Comedia un paso de agonizar, el representante a quien le toca se revuelca por aquellas tablas llenas de saliva, hechas lodo, de los clavos mal embebidos y de astillas erizadas, tan sin dolerse de su vestido como si fuera de guadamecí, y las más veces vale mucho dinero. (ZABALETA, 1954b, p. 9)

Em linhas gerais, a profissionalização decorre da dedicação do ator que se prepara para as representações teatrais. Um bom ator, segundo os estudos de Juan Manuel Rozas tem a obrigação de saber pronunciar bem os versos, bem como possuir habilidades para cantar e dançar em cena, além de ter habilidades gestuais. Em outras palavras, nem tudo o que acontece na representação se dá por meio da palavra, mas também por intermédio dos gestos produzidos pelos atores em cena. Lope de Vega, em *El guante de doña Blanca*, comenta afirma que um bom ator: “que ha de tenere el buen representante [...] acción, memoria, lengua y osadía” (*apud* ROZAS, 1981, p. 193). Manuel Rozas (1981, p. 194) ressalta, ainda, que grande parte do sucesso de uma obra dramática dependia da atuação dos atores e atrizes. Sendo assim, não bastava que uma obra tivesse um enredo interessantíssimo se os atores não soubessem como interpretá-lo cenicamente.

O teatro espanhol aproxima-se muito das companhias teatrais da *Commedia all'improviso* italiana, mais conhecida como *Commedia dell'arte*³⁰, no que se refere a atuação das mulheres em cena, uma vez que elas são reconhecidas como profissionais do teatro (OEHRLEIN, 1993, p. 6). Não se pode deixar de fazer menção à atriz Isabella Andreini, esposa de Francesco Andreini³¹, que é ator e também um dos diretores da companhia da *Commedia all'improviso* italiana, mais especificamente dos *Gelosi*, e

³⁰ Roberta Barni explica que *Commedia dell'Arte* “é um nome posterior ao surgimento do fenômeno” (2003, p. 18).

³¹ Roberta Barni comenta que “Isabella e Francesco Andreini, atores, como os demais atores de *Commedia dell'Arte*, criam não somente um teatro profissional: inventam a profissão de ator. Com suas viagens e apresentações, e à medida que vão aprimorando seus métodos de trabalho, nasce a companhia profissional de teatro; os mecenas vão aos poucos se tornando verdadeiros empresários, e também a figura do diretor teatral (capocomico) vai se delineando” (2003, p. 35).

também é conhecido por representar a máscara do *Capitan Spavento della Valle Inferna* (D'ANTUONO, 1981, p. 221). No âmbito espanhol, as personagens de *El castigo sin venganza*, do próprio Lope de Vega, tecem considerações elogiosas sobre a atriz “Andrelina”³².

Apesar de todas as censuras levantadas pelos moralistas da época, muitos regulamentos reconhecem a presença das mulheres nos palcos dos *corrales de comedias*. Sobre a censura propriamente dita, deve-se ao fato de evidenciar, segundo aqueles que são contrários às atrizes, nos teatros uma:

feminidad tentadora y corrupta, una feminidad que no se avergüenza ni se recata, sino muy al contrario, se afirma y se ostenta con todos los atributos naturales y artificiales al servicio de su poder de seducción (SANCHIS SINISTERRA, 1981, p. 123).

Para Huerta Calvo (1995, p. 67), a presença de atrizes em cena estimula os desejos carnavais e sexuais entre el público masculino³³. Certos textos de época ajudam a compreender tal postura. Lupercio Leonardo de Argensola, em seu *Memorial sobre la representación de comedias, dirigidos al rey don Felipe II* (1598), por exemplo, mostra o caráter libidinoso das representações teatrais, sobretudo aquelas em que há a presença de atrizes em cena³⁴, pois elas, de acordo com seus comentários, despertam os apetites amorosos no público. Como se não fosse suficiente, algumas atrizes são consideradas como prostitutas (DIÉZ BORQUE, 2002, p. 115), uma vez que algumas mantêm, segundo o relato de Ignacio de Camargo, em seu *Discurso teológico sobre teatros y comedias de este siglo* (1689), casos de amancebamentos com os demais atores.

Y esto es tanta verdad que, representándose una comedia en esta corte, de la vida de Nuestra Señora, el representante que hacía de persona de

³² Na obra citada, aparecem representados alguns atores ensaiando. Sobre estes personagens-atores, diz o Duque: “Y habla una dama. / Si es Andrelina, es de fama; / !Qué acción! !Qué afectos! !Qué estremos!” (apud D'ANTUONO, 1981, p. 221).

³³ No *vestuario*, isto é, no camarim, “Halla en él a las mujeres desnudándose de caseras para vestirse de comediantas. Alguna está en tan interiores paños como si se fuera a acostar” (ZABALETA, 1954b, p. 4).

³⁴ O padre Juan de Mariana, no *Tratado contra los juegos públicos* (1609), comenta que “las tales mujeres que andan con los representantes y los acompañan son ordinariamente deshonestas y se venden por dinero; porque, ¿cómo es posible, estando rodeadas de tantos lujuriosos y ociosos de día y de noche, vivir honestamente? Cosa sería semejante a milagro, mayor ciertamente que si el fuego ardiese en el agua, y como sea así que la mayor parte la saquen de su torpe ganancia para hacer este oficio, ora sean casadas con algún representante de aquella infame compañía, o lo que acontece más veces, amancebadas con alguno, quitada de todo punto la vergüenza con la libertad y desenvoltura, vuelven a sus mañas, y afeando su cuerpo entre muchos, a todos causan perdición, y sus artificios y halagos a muchos sacan de seso [...]” (MARIANA, 1854, p. 426).

san José estaba amancebado con la mujer que representaba la persona de Nuestra Señora; y era tan público que se escandalizó y rio mucha gente cuando oyó las palabras que la purísima Virgen respondía al ángel: Quo modo fiet istud, etc. Y en esta misma comedia, llegando al misterio del nacimiento de nuestro Salvador, este mismo representante que hacía el José, reprendía con voz baja a la mujer porque miraba, a su parecer, a un hombre de quien él tenía celos, llamándola con un nombre más deshonesto que se suele dar a las malas mujeres” (*apud* RODRÍGUEZ CÁCERES; PEDRAZA JIMÉNEZ, 2011, p. 142).

Por esse motivo, José Sanchis Sinisterra (1981, p. 123) faz questão de relembrar que para uma sociedade masculina, que é repressora, a exibição do corpo feminino nos palcos teatrais é uma forma de propagar uma corrupção dos valores morais cristãos.

As atrizes também fazem uso do disfarce varonil que é um dos recursos ressaltado na dramaturgia lopesca, tanto é que Lope, em sua doutrina *Arte nuevo de hacer comedias*, diz ser um procedimento cênico que desperta o deleitamento do público.

Las damas no desdigan de su nombre
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
(VEGA, 2006, p. 146)

Devido à censura levantada pelos moralistas, Lope de Vega defende o posicionamento de que o disfarce seja adotado pela atriz “de modo que pueda perdonarse”, pois em nenhum momento tem a intenção de provocar escândalo nos palcos teatrais³⁵, mas de dinamizar o transcurso das ações. Diante de tal opinião, Lope é vituperado por levar para os palcos atrizes disfarçadas de homens³⁶; pois, segundo certos censores, se trata de uma técnica que desperta, conforme já comentado anteriormente, a sensualidade e a imaginação erótica do público, sobretudo dos *mosqueteros* (HAVERBECK, 1998, p. 15). Por este motivo, os moralistas se dedicam a escrever documentos legais que proíbem o disfarce em cena. Francisco Bandes Candamo, um preceptista de época, posiciona-se a favor da *Comedia Nueva*.

³⁵ No *Reglamentos de teatro* de 1615, publica-se a seguinte orientação: que as mulheres “no representen en habito de hombres, ni hagan personajes tales” (Varey; Shergold, 1971, p. 56).

³⁶ Esse tipo de disfarce se faz muito presente na *Commedia all'improvviso* italiana (D'Antuono, 1981, p. 219-220).

Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza. Ahí se hallarán *Los donaires de Matico*, donde está una mujer disfrazada, sirviendo de paje a su galán, con bien poca decencia en sus acciones y dichos, y me cansara en vano si trajera ejemplares de los argumentos y versos primeros de Lope, muy poco limados y reparados en todo, en aquella primera ruda infancia del tablado (CANDAMO, 1970, pp. 29-30).

De todos os modos, pode-se dizer que é por meio do disfarce varonil que Lope de Vega compõe cenas equívocas, sendo que a maioria delas desperta situações de pura comicidade, permitindo-lhe jogar, desta forma, com a identidade da dama disfarçada: “es una mujer y parece un hombre; lo cierto y lo incierto” (HAVERBECK, 1998, p. 15), bem como as constantes dúvidas geradas sobre a identidade da dama.

J.E. Varey e N.D. Shergold fazem um levantamento nos arquivos de Madri e reúnem os documentos que mostram os *Reglamentos de teatros*, e os transcrevem na íntegra, para colocar em evidência as portarias promulgadas sobre o funcionamento dos teatros espanhóis. Ao todo são três documentos, publicados nos anos de 1608, 1615 e 1641³⁷. O primeiro se refere somente aos teatros de Madri, enquanto os dois últimos apresentam provisões de caráter geral, que acabaram se estendendo aos demais espaços cênicos. Os pesquisadores explicam ainda que a portaria promulgada em 1608³⁸ resume os principais aspectos de regulamentação dos teatros madrilenses. As diretrizes elencadas mostram que os *autores de comedias* deveriam seguir os seguintes passos: pedir licença ao protetor dos hospitais para a representação de suas obras; informar a cada ano os integrantes que fazem parte de sua companhia; representar a quantidade de obras estipuladas por cada autor, seguindo um sistema de rodízio, de modo que todos os autores exibissem suas comedias em cada um dos teatros madrilenses; enviar o texto dramático dois dias antes de sua representação, para ser examinado para a emissão de uma licença; seguir os horários estipulados para as representações teatrais; informar ao público, por meio de cartazes, exatamente as comédias a serem encenadas³⁹; direcionar

³⁷ Nesta tese de doutoramento só se tem em conta os documentos de 1608 e os de 1615, por serem os pertinentes ao período estudado, deixando à margem o de 1641, por este pertencer a outra fase do teatro espanhol do século XVII, que não é estudada aqui.

³⁸ Esse documento é emitido pelo Licenciado Juan de Tejada, protetor dos hospitais de Madri e também patrocinador das comédias, não passando pelo controle do ayuntamiento de La Villa, haja vista que nos primeiros anos de funcionamento dos teatros, os responsáveis são os próprios hospitais.

³⁹ “Que las puertas de los teatros, no se abran hasta dadas las doce del día, y las representaciones, se empiecen los seys meses desde primero de Octubre a las dos, y los otros seys a las quatro de la tarde, de suerte que se acaben vna hora antes que anochezca” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 48).

o valor arrecadado para a manutenção dos hospitais. O curioso é que não se faz menção a nenhum tipo de punição, seja ela financeira ou não, para cada diretriz não seguida.

O referido documento também traz as ordens dos *comisarios de semana*, que são nomeados pelas *cofradías* dos hospitais como sendo os responsáveis por cuidar, juntamente com seus auxiliares de confiança, da venda das entradas, “sin que dejen entrar a nadie sin que pague lo que esta señalado, y que no desamparen las puertas, hasta que por lo menos este hecha la primera jornada” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 48). Após recolher o valor das entradas, esses comissários, ao final das representações, entregam o dinheiro aos *comisarios del libro*, que são os responsáveis por controlar os “livros-caixas”, onde se registram as comédias encenadas, os valores arrecadados, os gastos etc. Surpreende o fato de que esses mesmos comissários, ao final de cada ano, encaminham seus registros para um controle geral, o que se entende hoje por “balanço contábil”⁴⁰. Além disso, eles também controlam a divisão dos valores arrecadados entre as partes interessadas (hospitais, *autores de comedias* etc.).

Destina-se aos *comisarios de semana* a função de controlar a separação entre homens e mulheres na plateia, não permitindo a presença delas nos espaços reservados a eles e vice-versa. Por outro lado, cabe aos *alguaciles* o papel de manter a ordem dentro dos *corrales de comedias*, acompanhando de perto a entrada e a saída do público (tanto das mulheres quanto dos homens), para que “no haya escándalo, y alboroto, ni descompostura” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 51).

J.E.Varey e N.D. Shergold mostram que os *reglamentos* publicados em 1615 são revisados e ampliados, com orientações mais específicas ao universo teatral, onde se demonstra uma preocupação mais evidente com a organização interna, na tentativa “de controlar las compañías de actores, y imponer en ellos normas de moralidade pública” (VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 17). Como bem se sabe, apesar do status alcançado por muitos atores e atrizes, há por trás da fama certa desqualificação moral, devido os comentários tecidos pelos moralistas que os acusam deliberadamente de

corromper la moral pública con gestos, movimientos y devaneos, que despertaban en el público pulsiones sensuales, apartaban al espíritu de

⁴⁰ “Que en fin de cada vn año, el Comissario del libro de relacion por escrito al señor del Consejo, de lo que ha validado en el dicho año los dichos aprouechamientos de comedias, y como se han distribuydo, y que parte ha lleuado cada Hospital, y de los alquileres, y arrendamientos de corrales, y otras cosas, y que se deue dello, y de lo que se ha gastado en reparos, y otros gastos” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 50).

la religión e incitaban a la gente a la lujuria y otros pecados no menos mortales (GARCÍA REIDY, 2008, p. 205).

Dentre os regulamentos tratados no documento de 1615, destaca-se, em primeiro lugar, o parágrafo que diz respeito sobre à quantidade de companhias permitidas em um período predeterminado de representação. Em segundo lugar, o parágrafo que apresenta uma lista com os nomes dos *autores de comedias* nomeados para representar, com suas respectivas companhias teatrais, nos palcos teatrais⁴¹. Na sequência, sobressai-se o parágrafo no qual se autoriza aos autores e representantes, mais especificamente os casados, a companhia de suas esposas. Além disso, há uma diretriz específica sobre o cuidado que os comediantes deve ter na maneira de se vestir fora do ambiente teatral, de modo a não ir contra o decoro: “que no traigan vestidos contra las prematicas del Reino, fuera de los teatros y lugar donde representaren, que para representar se les permite el andar con ellos” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 56). Outro parágrafo não menos instigante é o que evidencia uma preocupação com a forma de se vestir das mulheres durante a encenação teatral, orientando-as para não usar roupas íntimas em cena e para não fazer uso do disfarce varonil⁴². Disfarce este que, como já demonstrado, é bastante defendido por Lope de Vega e seus seguidores nas práticas teatrais da *Comedia nueva*.

Como não poderia ser de outra forma, há um parágrafo que censura⁴³ explicitamente a representação em cena de bailes, cantos e danças que vão contra as normas sociais⁴⁴. Em virtude da quantidade de representações dramáticas, na vida social

⁴¹ “Que por Consejo se nombran por tales Autores a Alonso Riquelme, Fernan Sanchez, Tomas Fernandez, Pedro de Valdes, Diego Lopez de Alcaraz, Pedro Cebriano, Pedro Llorente, Iuan de Morales, Iuan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Herida, Andres de Claramonte, los quales y no otros ningunos lo puedan ser por tiempo de dos años, que han de correr y contarse desde el dicho dia ocho de Abril, y traigan en sus compañías gente de buena vida y costumbres, y den memoria cada año de los que traen a la persona que el Consejo señalare, y lo mismo hagan los que fueren nombrados de aqui adelante, de dos en dos años, como está dicho” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 56).

⁴² “Que las mujeres representem en habito decente de mujeres, y no salgan a representar en faldellin solo, sino que por lo menos lleven sobre la ropa, vaquero, o basquiña, suelta, o enfaldada, y no representen en habito de hombres, ni hagan personajes de tales [...]” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 56).

⁴³ “Que las comedias, entremeses, bailes, danças, y cantares que ouieren de representar, antes que las den los tales Autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan, o embien a la persona que el Consejo tuuiere nombrada para esto, el qual las censure, y con censura de licencia firmada de su nombre, para que se puedan hazer y representar: y sin esta licencia no se representen, ni se hagan, el qual las censurará, no permitiendo cosa lasciua, ni deshonesta, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no conuenga que salga en público” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 57).

⁴⁴ “Que no representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lasciuos, ni deshonestos, o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danças y bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çaruandas, carreterias, y qualesquier otros semejantes a estos: de los quales se ordena, que los tales Autores y personas que truxeren en sus compañías no vsen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inuenten otros de nueuo semejantes, con diferentes nombres. Y

do século XVII, o teatro acaba, assim como outros gêneros, sendo submetido à censura, por causa de seu poder e influência (DÍEZ BORQUE, 2002, p. 21), já que poderia interferir diretamente na “moral pública”.

Conta-se também que as obras, antes de ser encenadas para o público em geral, devem ser submetidas a um conselho que tem o poder de autorizar ou de proibir a representação⁴⁵ da peça nos palcos⁴⁶, o que contribui, de modo expressivo, à propagação de discursos moralizantes. Neste contexto se configura a controvérsia e o debate sobre a licitude do teatro, autorizando aos autores a levantar diversos argumentos a favor ou contra sua moralidade do teatro (GARCÍA REIDY, 2008, p. 205). Os moralistas que escrevem contra a comédia colocam em evidência os efeitos que as representações exercem sobre o público, já que são capazes de lhes mover os afetos⁴⁷.

Los argumentos o asuntos de las comedias son la mayor parte impuros, llenos de lascivos amores, entretejidos de mil artificiosos enredos, de galanteos profanos, de papeles amorosos, de rondas, de músicas, de paseos, de dádivas, de visitas, de solicitudes torpes, de finezas locas, de empeños destinados, de quimeras y de empresas imposibles, que las facilita ordinariamente un criado, una tercera, una llave, un jardín, una puerta falsa, un descuido del padre, del hermano, del marido de la dama; y, por último, suelen parar en una comunicación deshonestas, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, en un adulterio, en que hay muchos lances torpes, alabanzas lisonjeras de la hermosura, hipérboles mentirosos, expresiones afectadas del amor, promesas de constancia, competencias y, en suma, una gentilica idolatría ajustada puntualmente a las leyes infames de Venus y de Cupido y a los torpes documentos de Ovidio en el libro *De arte amandi* (*apud* RODRÍGUEZ CÁCERES; PEDRAZA JIMÉNEZ, 2011, p. 142).

qualesquier que huuieren de cantar y bailar, sea con aprouacion de la persona del señor del Consejo a cuyo cargo estuuire el hazer cumplir lo susodicho. El qual ha de tener particular cuenta y cuidado, de no consentir que se hagan los dichos bailes, y que sin su aprouación no se haga ninguno, aunque sea de los lícitos” (*apud* VAREY; SHERGOLD, 1971, p. 56).

⁴⁵ O próprio Lope de Vega teve uma participação breve como censor de livros (DÍEZ BORQUE, 2002, p. 24).

⁴⁶ Cuando se llega a representar comedias, los autores han primero representado ante uno del Consejo que por comisión particular es Protector de ellas, y con jurisdicción privativa, y por su mano se remiten al Censor que tienen nombrado, que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes y los pasos que no son para representados, los hace borrar y hasta que no están borrados no se da licencia para representarlas y el primer día de la comedia nueva asiste el Censor y Fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado, y en cada corral hay un alcalde de Casa y Corte para mantener al público en sosiego, y si los representantes contraviniesen les castiga [...]. (*apud* HESSE, 1965, p. 60). Além disso: se instala en los intersticios de un orden religioso y político tendente a la rigidez y al inmovilismo, que subvierte discreta o descaradamente sus cimientos, que cuestiona sus principios fundamentales, que burla sus sistemas de control y se burla de sus dispositivos punitivos, que sobrevive, en fin, a sus tentativas de aniquilación y renace una y otra vez, extendiéndose y propagándose como el fuego y como la peste [...].” (SINISTERRA, 1981, pp. 105-106).

⁴⁷ Juan de Mariana chama a atenção para o fato de que: “Grande es el poderío del deleite y sus fuerzas increíbles, porque dado que blando y halagüeño, en poco tiempo, si no se usa de recato, vence y se apodera de todas las partes y potencias del alma, resuelve el vigor de las virtudes, y del alcázar, puesto en lo alto, la razón y entendimiento le derriba y despeña en todo género de vicio” (MARIANA, 1854, p. 418).

Neste sentido, os moralistas atacavam as peças que eram encenadas no teatro, pois sabiam que a maioria do público que frequentava os *corrales de comedia* é composta pelo *vulgo*, que não tem o menor discernimento para entender as coisas, e com isso seus sentidos são influenciados por uma determinada encenação: “son los oídos, vehículo de todo engano y mentira. Peligros, pues, del oído, que es una puerta abierta a la penetración en el alma de lo insidioso” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 166).

Nem mesmo os dramaturgos escaparam do discurso vituperioso de alguns moralistas e religiosos. Alejandro García Reidy (2008, p. 206), ao estudar a imagem deles perante o olhar dos censores do século XVII, conclui que estes profissionais não chegaram a ser tão censurados como os atores e atrizes, sendo somente acusados de contribuir para a disseminação da imoralidade no contexto social da época⁴⁸.

Outros moralistas discutem o papel das companhias de teatro que tem como objetivo maior o interesse econômico, contribuindo para que atender aos gostos do público, sem se preocupar em ajustar as comédias ao decoro moral (GARCÍA REIDY, 2008, p. 207).

Apesar dos detratores da comédia, as representações teatrais são aceitas publicamente, pois por meio delas é que muitas casas assistencialistas e hospitais conseguem verba para a manutenção (DÍEZ BORQUE, 2002, p. 22). As encenações teatrais têm um papel de destaque na manutenção de muitos hospitais. Apesar destas censuras⁴⁹, é importante ter em conta que elas não impactam diretamente nas representações, por se tratar de um grupo minoritário. São raras as situações em que há algum tipo de proibição de encenação de obras dramáticas nos *corrales de comedias*, exceto em razão de doença ou falecimento de algum integrante da família real⁵⁰. Fora isto, as representações se mantem atuantes nos palcos espanhóis durante o século XVII.

⁴⁸ Nos *Diálogos de las comedias* (1620), um autor anônimo comenta que “los que han compuesto esta mala pestilencia de comedias, si no han sido castigados como merecen y no se han remediado con la penitencia, cada vez que se leen o representan estas sus farsas tienen en el infierno pena particular” (*apud* GARCÍA REIDY, 2008, p. 206).

⁴⁹ Lope de Vega é censurado por Fray Antonio de Lorea, em seu *El siervo de Dios...* (1676), ao dizer que “había hecho Lope de Vega más mal con sus comedias en España que Lutero con sus herejías en Alemania” (*apud* RODRÍGUEZ CÁCERES; PEDRAZA JIMÉNEZ, 2011, p. 168).

⁵⁰ Entre 1597 e 1599, os impedimentos se deram por causa da morte da irmã do rei Felipe II e mais adiante devido à morte do próprio rei (PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 2011, p. 21). Em 1635, em razão do falecimento de Lope de Vega aos 73 anos. Depois, somente entre 1644 e 1650 por causa da morte da rainha Isabel de Bourbon em 1644 e devido ao falecimento do príncipe Baltasar Carlos (OEHRLEIN, 1993, p. 8).

1.2 Lope de Vega, dramaturgo e preceptista

Como é sabido, o tratado *Arte Nuevo de hacer comedias*, publicado pela primeira vez na obra *Rimas*, em 1609⁵¹, apresenta algumas das características da *Comedia Nueva* e, claro, as opções dramáticas de Lope de Vega. Antes da publicação em si, o dramaturgo faz uma apresentação oral na *Academia de Madrid*, como forma de se defender daqueles que o acusavam de romper com a doutrina clássica aristotélica (FERRER VALLS, 2005, p. 3). Trata-se de uma de preceptiva dramática, pois, por meio desse texto, é possível depreender uma série de conceitos sobre o modo de composição de sua obra dramática. Muitos pesquisadores acabam interpretando o texto de Lope como um tipo de epístola, aproximando-o ao gênero epistolar da *Arte poética* horaciana (PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 2009, p. 37). Para Juan Manuel Rozas (2002), por exemplo, trata-se de uma “epístola-discurso”. Rinaldo Froldi, por sua vez, diz que *Arte Nuevo*:

se nos muestra como un garboso *sermo* horaciano, que contiene una elegante y socarrona sátira de los pedantes, sugerida por Lope por la consciencia segura del valor que posee su obra teatral, apoyada en una ironía cuya finura constituye la última prueba, si fuera necesaria, de que el autor no fue un espíritu lego, sino un ingenio de primera magnitud (FROLDI, 1968, p. 178).

Porqueras-Mayo (1985, p. 407) também defende a opinião de que *Arte Nuevo* encontra-se inserido na antiga tradição da epístola, especialmente aquelas de uso oral. No entanto, o autor acaba acrescentando um novo olhar, ao aproximar o texto de Lope de uma *loa*, que é um gênero próprio do universo teatral espanhol. De acordo com o estudioso, pode-se estabelecer tal aproximação pois o texto, por ter sido apresentado na *Academia de Madrid*, funciona como uma peça teatral, protagonizada por Lope de Vega que, segundo sua visão, nada mais é do que a principal personagem de *Arte Nuevo*.

A preceptiva de Lope parte, conforme observado por Jesús G. Maestro (1998, p. 194), de sua própria experiência como dramaturgo e a partir disso, ele acaba transformando-a em uma preceptiva dramática, a qual provoca grande repercussão entre os escritores de peças de teatro de seu tempo. Trata-se, segundo as palavras do

⁵¹ Juana de José Prades (1971, p. 17) observa que a mencionada doutrina deve ter sido escrita pelo dramaturgo entre os anos de 1605 e 1608.

pesquisador, de uma poética experimental que desemboca na “canonização” do tratado *Arte nuevo*.

Lope de Vega contribuiu sobremaneira na composição de obras dramáticas, na profissionalização teatral e na concepção de um teatro específico do século XVII. Devido à fama que o dramaturgo alcança, ele passa a ser conhecido por seus contemporâneos como *Fénix de los ingenios* (FERRER VALLS, 2005), levando-o a ser “popular” não somente em terras espanholas, mas também em outros reinos (italianos, franceses, portugueses, etc) (PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 2011, pp. 237-269). Muitos textos da época retratam a repercussão das obras de Lope no âmbito teatral. Um bom exemplo é a anedota de Cristóbal de Salazar Mardones, em sua *Ilustración y defensa de la ‘Fábula de Píramo y Tisbe’* (1636), que conta:

ser en Madrid uno de los mejores lugares que hoy se conoce, en edificios y grandeza de ciudadanos, taller de ingenios y corte del rey de España, muchos de los que a ella venían eran más movidos de la fama de Lope de Vega, y por ser un hombre tan insigne, que por la grandeza de Madrid (*apud* PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 2011, p. 56).

Lope de Vega sobressai-se entre os dramaturgos de seu tempo por apresentar um teatro que rompe com o modelo dramático antigo, de cunho aristotélico, e com as preceptivas dramáticas italianas. Ele deixa isso bem claro em seus escritos: primeiro no Prólogo de seu *El Peregrino en su Patria*, onde diz que suas comédias, como as de muitos outros dramaturgos, não guardam os preceitos, depois explicita em seu *Arte nuevo* que “Cuando he de escribir una comedia / Encierro los preceptos con seis llaves” (VEGA, 2006, p. 136). Tal posicionamento acaba “provocando una verdadera querella en la que se enfrentan partidários y adversarios de la comedia nueva” (CANAVAGGIO, 1956, p. 49). Lope é acusado pelos “conservadores” de ser um bárbaro, por não seguir com os preceitos aristotélicos. Portanto, em seu *Arte nuevo*, conforme já anunciado, justifica que se trata de uma escolha dramática e não de uma ausência de conhecimento: “pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente” (VEGA, 2006, p. 151) . Por meio das palavras de Lope, nota-se que o poeta tem como parâmetro os gostos do público dos *corrales de comedia*, pois é ele quem paga para ver as peças serem representadas. O que se vê, conforme observado por María Luisa Lobato, é que “los intereses comerciales le llebaban a dirigirse al grupo mayoritario de quienes seguían su teatro” (2009, p. 26). Deste modo, o dramaturgo não

hesita em dizer que: “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio⁵² para darle gusto” (VEGA, 2006, p. 133). Com isso, justifica que sua preceptiva tem como fundamento a regra de “que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba” (VEGA, 2006, p. 131). Apesar de Lope ter em conta o público *vulgar* no momento de compor suas obras dramáticas, não significa que ele não tecesse, no decorrer de sua produção, considerações de desaprovação quanto à postura do *vulgo* (DÍEZ BORQUE, 1996, pp. 46-50; LOBATO, 2009, pp. 35-37), tais como na obra *El castigo sin Venganza*, onde diz que “el vulgo no es censor / de la verdad, y es error / de entendimientos groseros / fiar la buena opinión, / de quien inconstante, y vario, / todo lo juzga al contrario / de la ley de la razón” (*apud* LOBATO, 2009, p. 36).

Para agradar a esse público específico, Lope faz uso do artifício dramático “engañar con la verdad” (VEGA, 2006, p. 148), o qual também é utilizado por muitos de seus contemporâneos. O próprio *Fénix de los Ingenios* revela que essa estratégia é tomada do dramaturgo Miguel Sánchez⁵³, a saber:

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria.
(VEGA, 2006, p. 48)

De acordo com José Roso Díaz (1997, p. 169), esse mecanismo é importante para o teatro espanhol do século XVII, uma vez que afeta a composição da intriga da obra dramática e, ao mesmo tempo, é muito significativo para a própria ação. Neste caso, o uso da verdade, dependendo da forma como é articulada pelo dramaturgo, pode se tornar um importante meio para a elaboração de enganos (1997, p. 177). Já com Juan Manuel Rozas, entende-se que se trata de um “truco dramático de levantar pistas para aclarar el desarrollo de la obra y de su desenlace, pero haciéndolo de tal modo que el espectador dude de ellas y aun las juzgue falaces” (2002, versão *on-line*).

Conforme Valbuena Prat, nas comédias de Lope é possível encontrar também uma série de “juegos de enigmas y emblemas” (1969, p. 144), pois o dramaturgo, assim como muitos outros de seu tempo, tem muito interesse nas agudezas provenientes dos

⁵² Explica María Luisa Lobato (2009, p. 26) que a expressão *hablar en necio* é muito utilizada por Lope, não só no *Arte nuevo*, mas em outros textos, para se referir ao público majoritário dos teatros espanhóis.

⁵³ Segundo Juan Manuel Rozas (2002, versão *on-line*), as notícias que se tem de Miguel Sánchez são muito escassas. No entanto, é possível encontrar várias menções ao poeta em diversos dramaturgos da época, tais como: Cervantes no *Prólogo das Ocho comedias*; Augustín de Rojas em seu *Viaje entretenido* (1603).

mencionados jogos. Por esta razão, em seu *Arte Nuevo*, ele aposta no preceito do “hablar equívoco”, que é outro procedimento dramático que ajuda a manter o interesse do público, tal como explicitado nos versos abaixo:

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que sólo entiende lo que el otro dice.
(VEGA, 2006, p. 149)

Explica Enrique García Santo-Tomáz (2006, p. 149, n. 323) que Lope se refere aos jogos “conceptistas”, quer dizer, ao uso de equívocos, com versos de duplo significado. Este recurso mantém uma relação intrínseca com “engañar con la verdad” (VEGA, 2006, p. 48), pois é justamente com os jogos de linguagem que o poeta consegue assegurar o engano de muitas situações dramáticas. Fernando Rodríguez de la Flor (2005, p. 145) interpreta essa “incertidumbre anfibológica” (VEGA, 2006, p. 149) como um recurso retórico, prevalecendo um discurso com dois significados e dois sentidos, cujo resultado agrada muito ao espectador.

Conforme explicitado anteriormente, a maior parte do público dos *corrales de comedias* é formada por analfabetos e iletrados, ou seja, pelos *mosqueteros* e pelas mulheres das *cazuelas*. O mais curioso disso tudo é que as pessoas que fazem parte desse público “se complacían en escuchar el exquisito lenguaje, pleno de musicalidade de la estrofa, de los ‘conceptos’ difíciles, de los alardes retóricos y del ‘hablar equívoco’” (JOSÉ PRADES, 1971, p. 152). Lázaro Carreter (1984) diz que para o leitor de hoje pode parecer difícil imaginar como aquele público se deleitava com tantos versos rebuscados. Acontece que o público daquele tempo estava acostumado a escutar tais composições poéticas. María Luisa Lobato esclarece esse embate ao ressaltar que o público vulgar, mesmo não entendendo com clareza os jogos de linguagem, acaba aplaudindo porque o que percebem na verdade não era a composição dos versos, mas sim a ação com um todo, pois seguem entusiasmados “los alambicados vaivenes psicológicos, los juegos de identidad, las idas y venidas entre galanes y damas” (2009, p. 27), bem como a própria atuação dos atores e atrizes em cena. Em um documento de época, conta-se que esse público vai ao teatro para:

ver allí ya lo adornado del teatro y de las apariencias, ya la variedad de los trajes, lo artificioso de las jornadas, lo conceptuoso de los versos, el buen sentir de las frases, lo articulado de las voces, lo acionado de los

representantes y lo entretenido de la graciosidad, con que divertidos no discurren en las imposiciones, tiene en que hablar la plebe a su placer y a su gusto, bien contentos a tan poca costa [...] (VAREY; SHERGOLG, 1971, p. 169).

Juan de Zabaleta define o posicionamento do público *vulgar* em seus comentários sobre a *Comedia*, oferecendo ao leitor algumas linhas que visam orientar o *vulgo* como *oír / ver* bem uma peça encenada nos *corrales*.

Ahora bien, quiero enseñar al que oye Comedias a oírlas, para que no saque del Theatro más culpas de las que llevó. Procure entender muy bien los principios del caso en que la Comedia se funda, que con esto empezará desde luego a gustar de la Comedia. Vaya mirando si saca con gracia figuras el Poeta, y luego si las maneja con hermosura: que esto hecho bien, suele causar gran deleite. Repare en si los versos son bien fabricados, limpios y sentenciosos, que si son de esta manera le harán gusto y doctrina, que muchos por estar mal atentos, pierden la doctrina y el gusto. Note si los lances son nuevos y verosímiles, que si lo son hallará en la novedad mucho agrado, y en la verosimilitud le hará grande placer ver a la mentira con todo el aire de la verdad. Y si en todas estas cosas no encontrare todo lo que busca, encontrará el deleite de acusarlas, que es gran deleite (ZABALETA, 1754b, pp. 11-12).

Stanilasv Zimic (1976, p. 116) comenta que Miguel de Cervantes se mostra contra este tipo de recurso no teatro, pois, como bem se sabe, o público predominante da *Comedia nueva* é formada pelos *mosqueteros* que, na maioria das vezes, não compreendem estes jogos engenhosos; mas que mesmo assim, deleitam-se com eles. Neste sentido, o pesquisador comenta que o autor do *Quijote* censura o público *vulgar* que, imerso em sua própria ignorância, aplaude esses discursos elevados.

De qualquer forma, Lope de Vega não é o único dramaturgo a defender a prática de levar para o palco obras que atendam ao gosto do público dos *corrales de comedias*, pois, conforme observado por Díez Borque (1996, p. 41), se trata de um recurso cênico muito usual na época. Se se tem em conta as outras preceptivas dramáticas, sobretudo as das primeiras décadas do século XVII, encontram-se vários outros com a mesma postura. A título de exemplo, recorre-se a Ricardo de Turia, por meio de seu *Apologético de las comedias españolas*, no qual diz que: “los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque de ver que no van conforme las reglas que pide aquella compostura” (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, 1971, p. 179). Outro exemplo significativo é o de Tirso de Molina – defensor e seguidor declarado da *Comedia nueva* –, sobre o caminho seguido por Lope de Vega, defendendo-o com as seguintes palavras: “si él en muchas partes de sus escritos dice

que no guarda el arte antiguo, lo hace por conformarse con el gusto de la peble, que nunca consintió el freno de leyes y preceptos” (*apud* SÁNCHEZ ESCRIBANO; PORQUERAS MAYO, 1971, p. 212). Estes exemplos mostram que não é algo composto somente por Lope, mas sim revela que o dramaturgo segue em compasso com as práticas teatrais de seu tempo.

Apesar de todas essas discussões ao redor do significado do *vulgo* em *Arte nuevo*, convém destacar que o público dos famosos *corrales de comedia* não era formado apenas pelo *vulgo* que embora fosse a maioria, não seriam os únicos. Conforme enfatizado no subcapítulo anterior, trata-se de um público variado, levando em consideração que os discretos também se fazem presentes. É o que ressalta Díez Borque, ao dizer que o “público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores” (1996, pp. 44-45). Lope de Vega tem plena consciência disso, assim como muitos de seus contemporâneos⁵⁴, tanto é que suas peças são direcionadas para um público bem variado. O engenho de Lope encontra-se justamente no fato de saber agradar aos diferentes tipos de público, seja ele vulgar ou discreto. Isto se deve às escolhas dramáticas seguidas pelo poeta, pois em uma mesma obra é possível se divertir com as ações das personagens e, ao mesmo tempo, se deleitar com os artifícios engenhosos dos versos. Tal aspecto corresponde ao que o pesquisador João Adolfo Hansen comenta sobre a questão da representação que:

deve ser suficientemente discreta para ser entendida como imitação e paródia por discretos que conhecem suas referências letradas; ou como mera diversão pelo vulgar que se divertem com a cena burlesca, ignorando as convenções que as produzem (HANSEN, 1996, p. 92).

É o que faz Lope de Vega, uma vez que ele procura agradar a todos. Neste sentido, ele encontra-se muito articulado com o teatro do momento, colaborando de maneira exemplar ao escrever peças que atendam a todos os gostos. Com isso, os

⁵⁴ Tirso de Molina, em seu *El vergonzoso en Palacio* (1621), mostra muito bem essa questão: “La música ¿no recrea / el oído, y el discreto / no gusta allí el conceto / y la traza que desea? / Para el alegre, ¿no hay risa? / Para el triste, ¿no hay tristeza? / Para el agudo, agudeza. / Allí el necio, ¿no se avisa? / El ignorante, ¿no sabe? / ¿No hay guerra para el valiente, / consejos para el prudente, / y autoridad para el grave? / Moros hay si quieres moros; / si apetecen tus deseos / torneos, te hacen torneos; / si toros, correrán todos. / ¿Quieres ver los epítetos / que de la comedia he hallado? / De la vida es un traslado, / sustento de los discretos, / dama el entendimiento, / de los sentidos banquete, / de los gustos ramillete, / esfera del pensamiento, / olvido de los agravios, / manjar de diversos precios, / que mata de hambre a los necios / y satisface a los sabios. / Mira lo que quieres ser / de aquestos bandos” (*apud* DÍEZ BORQUE, 1996, p. 45).

vulgares acabam se deleitando com as ações das personagens lopescas, enquanto os discretos têm a oportunidade de apreciar o modo de composição dos versos. Indo mais além, com o apoio de Maria Grazia Profeti, o discreto também se entretém, pois “el rey y su corte se rién de un rey de burlas y de una corte absurdos e ‘irreales’” (2013, p. 225). Em outras palavras, o discreto se diverte vendo seus próprios valores e costumes sendo parodiados no teatro. Tanto é que muitos dos equívocos nos códigos de conduta representados nos palcos somente são reconhecidos por esse tipo, que ri conscientemente, uma vez que reconhece os códigos ali representandos (PROFETI, 2013, p. 224). É evidente que o riso do discreto é diferente do apresentado pelo vulgar, haja vista que este não reconhece os signos pelos quais ri enquanto que aquele, por saber exatamente do que se trata, ri em seu devido momento.

Lope de Vega, no prólogo de *Peregrino en su Patria*, apresenta pela primeira vez algumas considerações escritas sobre seu teatro (CANAVAGGIO, 1956, p. 50), como forma de rebater os vitupérios recebidos. Trata-se de um discurso ornamentado, próprio do gênero demonstrativo, com sentenças em latim, de modo a mostrar sua erudição⁵⁵. Da mesma maneira, apresenta para seus adversários o resultado de seu trabalho como dramaturgo. Assim sendo, Lope faz questão de listar todas as obras dramáticas que compôs até então, como forma de dar a conhecer aos seus detratores seu posicionamento.

y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición [...] que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos, así porque se conozcan como porque vean si se adquiere la opinión con el ocio y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia e infamia murmuración (VEGA, 1973, p. 57).

Tanto Teresa Ferrer Valls (2005, p. 6) quanto María Luisa Lobato (2009, p. 30) advertem que Lope de Vega censura aqueles que se aproveitam de sua fama, utilizando seu nome em obras dramáticas que não foram compostas por ele. Além disso, ressaltam as pesquisadoras que algumas peças acabaram sendo publicadas após serem adulteradas pelos próprios *autores de comedias*. Desta forma, o que faz Lope é listar as obras escritas por ele e, com isso, firmar seu nome entre os demais dramaturgos. O *Fénix de*

⁵⁵ Nas mais diversas obras de Lope de Vega perfilam referências aos textos de Ovídio, Cícero, Juvenal, Quintiliano, Plutarco, Aristóteles, Santo Agostinho, Alessandro, Afrodiseu, Heliodoro, Plínio, Isócrates, entre outros. José María Díez Borque (1996, p. 54) diz que muitas delas são tomadas a partir da leitura de outros textos, tais como as *oficinas* e miscelâneas que circulavam no ambiente sócio-histórico, prática esta que era comum nos séculos XVI e XVII.

los ingenios não evoca, com essa atitude, seus direitos de “autoria”, por ser uma concepção que não existia na época. Sendo assim, não se trata de um plágio, tal como se passa a entender a partir do século XIX, mas sim de furto. Com o passar do tempo, o dramaturgo espanhol acompanha de perto a publicação de suas obras dramáticas, na famosa coleção intitulada como *Partes de comedias de Lope de Vega*.

No prólogo⁵⁶ de sua obra dramática *Los locos de Valencia*, Lope faz um discurso retórico em torno à questão “*ser*” versus “*parecer*” para censurar aqueles que condenam sua obra, mas que por trás o imitam e seguem seus preceitos dramáticos: “después de imitallos, los condenan” (*LV*, p. 102). A censura para com sua obra dá-se por meio da inveja, que busca diminuí-la perante o universo teatral, quando na verdade os que o vituperam sofrem de ignorância e preguiça (Thacker, 2000, p. 13). O poeta, portanto, questiona-se sobre tal atitude.

Pues ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmuran? (VEGA, 1973, p. 64).

Neste sentido, Lope de Vega defende que a reputação deve ser solidificada a partir dos atos e méritos, de modo que a aparência exterior corresponda ao impulso interior (Thacker, 2000, p. 13). O dramaturgo diz que aqueles em que “la arrogante apariencia cubre la interior ignorancia” (*LV*, p. 101) são os verdadeiros loucos. Explica Thacker (2000, p. 14) que, como o interior não coincide com o exterior, esses desatinados são assim definidos por Lope, uma vez que eles não possuem o bom senso de julgar as coisas tais como elas são.

Joaquín de Entrambasaguas dedica o trabalho *Una guerra literaria del siglo de oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos* para traçar um panorama no que se refere às desavenças entre os que são a favor e contra Lope de Vega e sua dramaturgia. O autor, ainda, levanta uma série de documentos históricos, entre eles, poemas difamatórios e injuriosos, sátiras, cartas ofensivas, citações dissimuladas feitas nas próprias obras dramáticas, nos poemas e na narrativa. Entrambasaguas define as divergências, metaforicamente, como se houvesse uma guerra entre os engenhos das belas-lettras da época. Os que censuram Lope na realidade são motivados pelo fato de não conseguirem alcançar a mesma fama que o dramaturgo. Em resumo, o “*Fénix de los*

⁵⁶ O prólogo é dedicado ao francês Simon Chauvel (Xabelo), que é um dos principais apoiadores de Lope de Vega na batalha contra seus detratores (Thacker, 2000, p. 13).

Ingenios era el dueño de la popularidad y de la estimación universales a que ellos habían aspirado sin alcanzarlas” (ENTRAMBASAGUAS, 1932, p. 20). Entre seus contemporâneos, há muitos que são a favor da *Comedia Nueva*. Da mesma forma, há outros que censuram o teatro de Lope, como Cascales e Argensola e, ainda, há os que o elogiam e o imitam, tais como Boyl, Guillén de Castro, Tirso, Ricardo de Turia, Barreda etc. Todos, de certa forma, ajudam na consolidação da *Comedia nueva*.

Dentre os embates enfrentados por Lope de Vega com os demais dramaturgos de seu tempo, destaca-se a desavença entre ele e Cervantes. Desavença esta que aparece, muitas vezes de forma velada, na produção de ambos. Conforme observado por Ignacio Arellano e Carlos Mata (2011, p. 201), há um conflito mútuo que ora beira a admiração, ora o desprezo.

Um dos aspectos mais comentados na crítica cervantina e lopesca é o momento em que o autor do *Quixote* atribui a Lope de Vega a expressão *monstruo de naturaleza*. Trata-se de um epíteto que, para muitos pesquisadores, é lançada por Cervantes de maneira elogiosa no prólogo de suas *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615). Para outros, no entanto, não está claro com qual intenção Cervantes utiliza o mencionado termo, deixando em aberto uma interpretação que oscila “entre lo admirativo y lo zumbón” (PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 2011, p. 18). De todo modo, trata-se de um termo de duplo significado: arte, por um lado, e natureza, por outro (LEY, 1997, p. 579). Nesse prólogo, Cervantes faz uma breve descrição da repercussão de Lope e de suas obras dramáticas no âmbito teatral:

alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar u oído decir por lo menos que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo (CERVANTES, 2006, p. 219).

Este fragmento serve de testemunho para mostrar que o teatro daquela época pode ser considerado como profissional, onde todos os envolvidos buscavam adequar-se ao modelo ditado pela *Comedia nueva*. Neste sentido, a interpretação de Jean Canavaggio (2010, 136) aproxima-se do que se entende sobre a dinâmica da *Comedia nueva*, pois, de acordo com o pesquisador, Lope é um dramaturgo que consegue se apropriar de um negócio rentável, onde todos os envolvidos no processo dramático

estão vinculados, direta ou indiretamente, com suas obras. Assim, cabe pensar que os *autores de comedias* (isto é, os diretores como se entende atualmente) têm interesse de comprar suas obras. Como consequência, os atores e atrizes buscam vincular-se às companhias teatrais que, além de serem atuantes comercialmente, utilizam o texto lopesco em suas encenações dramáticas.

Na visão de Carroll B. Johnson, os fragmentos “alzóse con la monarquía cómica” e “Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes” (1981, p. 100) podem ser interpretados como imagens de violência e discórdia de Cervantes para com Lope. Cervantes lança diversas censuras com relação ao teatro do *Fénix de los ingenios*⁵⁷, pois o teatro de seu adversário alcança fama, enquanto o seu não tem a mesma repercussão nos *corrales de comedia*, tendo em vista que, conforme apontado por Maria Grazia Profeti (2012, pp. 557-558), a maneira de compor suas peças encontra-se pautada por um sistema ultrapassado para o momento, isto é, muito distante da dramaturgia contemporânea.

Uma das características que podem ter contribuído para o sucesso de um e fracasso do outro é que Lope sabe, ao contrário de Cervantes, adequar seu teatro às exigências do teatro comercial do momento, atendendo, desta forma, aos pedidos dos *autores de comedia* e, como não poderia ser diferente, de seu público. É interessante perceber, com Díez Borque (1978, p. 3), que o apogeu da produção dramática de Lope se dá justamente com a consolidação dos *corrales de comedia*, como lugar especialmente destinado às representações teatrais. Neste sentido, as comédias lopescas são pensadas pelo dramaturgo fundamentalmente para a sua representação cênica (ARELLANO, 1993, p. 368). Se se tem em conta a característica do teatro cervantino, percebe-se que o texto dramático de las *Ocho comedias* distancia-se do tipo de teatro que estava em voga naquele momento. Maria Grazia Profeti chama a atenção para o fato de que:

Cervantes no tiene en cuenta las necesidades y hasta la composición de las compañías, proponiendo textos que prevén unos veinte actores en escena (a veces más); considerando que los personajes secundarios se podían duplicar o triplicar (PROFETI, 2012, p. 556).

⁵⁷ As palavras de Cervantes são retomadas, algumas décadas depois, quase integralmente, pelo preceptista Francisco Bances Candamo, na primeira versão de *Theatro de los teatros* (1689-1690), onde ele diz que Lope: “Buscó él mismo Representantes, dispuso compañías, y avasalló todos los Farsantes, en quien tuvo un absoluto dominio, porque los enseñó y los enriqueció, dándoles mil y novecientas comedias” (1970, p. 29). Só que de maneira elogiosa, de modo a mostrar a herança de Lope para com o teatro espanhol das primeiras décadas do século XVII.

Neste caso em especial, Lope de Vega, por saber como funciona a dinâmica utilizada pelas companhias teatrais, tem pleno conhecimento de que a economia de personagens em cena é de fundamental importância para o desenvolvimento das ações.

Outro aspecto que distancia o teatro de Cervantes das práticas teatrais do século XVII diz respeito às *acotaciones escénicas*, pois suas obras dramáticas são excessivamente detalhistas e também dispensáveis para as companhias teatrais (PROFETI, 2012, p. 557). Sobre a postura do autor do *Quixote* perante a maneira como compõe essas rubricas, diz Varey que o autor “parece confundir el arte de dramaturgo con el del novelista” (*apud* PROFETI, 2012, p. 557). Quer dizer, Cervantes parece levar para o teatro a maestria que tinha para compor textos narrativos, fazendo com que suas obras fossem mais destinadas à leitura do que propriamente à representação cênica. O próprio Cervantes parece ter em conta seu modo de composição dramática, em sua *Adjunta al Parnaso*, quando faz a seguinte revelação: “yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan” (1995, p. 1350). Sobre esta questão, diz Maria Grazia Profeti (2012, p. 563) que, apesar de Cervantes demonstrar um interesse especial para com a encenação teatral e de inserir em suas obras diversos jogos de representação de *teatro dentro del teatro*, acabou tendo como resultado obras teatrais que necessitam uma leitura atenta, já que é preciso voltar a reler diversas passagens, de modo a depreender o sentido do texto. Ou seja, o que se vê, conforme bem apontado pela pesquisadora, é uma leitura típica de obras narrativas, que se distancia muito de uma peça de teatro que tem como fundamento básico a evolução dinâmica das ações executadas por atores e atrizes.

Outro ponto relevante é que, enquanto Lope rompe com diversos preceitos aristotélicos, Cervantes defende, segundo Jean Canavaggio (1956, p. 55), o teatro de imitação greco-latina, coincidindo, desta forma, seu posicionamento com o teatro antigo, tal como defendido por Pinciano que, por intermédio de sua *Philosophía Antigua Poética*, faz uma releitura da *Poética* de Aristóteles.

Canavaggio (1956, p. 65) observa que, apesar de Cervantes lançar uma série de comentários acerca de seu posicionamento em relação ao teatro, na prática demonstra certas contradições entre a preceptiva lançada no *Quijote* e sua aplicação concreta em suas obras dramáticas. O pesquisador ainda mostra que Cervantes acaba reconhecendo, na obra *El Rufián Dichoso*, as mudanças em seu teatro quando a *Curiosidad* pergunta à *Comedia*, personagens alegóricas, o motivo pelo qual se opta pelas mudanças, esta lhe

responde: “los tempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes” (*apud* CANAVAGGIO, 1956, p. 66). Isto confirma o que Lope de Vega e seus seguidores tanto debatem sobre o fato de o teatro ter adotado uma preceptiva dramática segundo as práticas teatrais do momento.

Em resumo, é importante ter em conta que Lope, embora fazendo o uso de certo anacronismo, não “criou” o teatro de seu tempo. O que ocorre é que ele sabe como ninguém reconhecer as melhores técnicas dramáticas utilizadas por seus antecessores, reunindo-as na chamada *Comedia nueva*. Em *El Peregrino en su pátria*, Lope diz dar continuidade a um teatro que já estava em curso.

Y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado en que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oydas de los españoles (VEGA, 1973, p. 63).

Alberto Porqueras-Mayo (1985, p. 402), após cotejar o tratado *Arte nuevo* com outras preceptivas dramáticas, mostra que Lope conhece muito bem as preceptivas dramáticas precedentes, uma vez que recupera uma série de preceitos ditados por outros dramaturgos. Neste sentido, Jean Canavaggio (2010, p. 137) comenta que Lope é um grande colaborador de uma “empresa colectiva”, na qual acabou conseguindo se destacar de maneira sobressalente. Chales V. Aubrun⁵⁸ vai além ao mostrar que “la comédie espagnole est une oeuvre collective” (1984, p. 271), onde cada intregante tem um papel relevante para a encenação. Lope de Vega, que desempenha o papel de poeta, logicamente não é menos importante dentro do universo dramático; mas que, de qualquer forma, não deixa de ser mais um integrante de fundamental importância, contribuindo de maneira exemplar para a configuração do panorama do teatro espanhol do século XVII.

⁵⁸ “Chaque spectacle est aussi le fruit d’un travail en commun. Le dramaturge et le maître d’oeuvre (‘autor’) dirigent le travail de la troupe, à la façon d’un atelier. Le secrétaire (ou ‘papelista’) du dramaturge et un poète-comédien sont leurs indispensables collaborateurs. L’un de ceux-ci, souvent le souffleur (‘apuntador’), prend des notes (‘saca apuntes’) pendant la séance de travail où l’on met au point la représentation, et puis, il communique les instructions du dramaturge et de l’autor aux acteurs: car il n’y a pas toujours une répétition. L’autor a la haute main sur les systèmes de signes qui s’adressent à la vue et que ‘sémiologiquement’ il doit coordonner: l’action (entrées et sorties), le geste, la mimique, le vêtement (‘capa y espada’, ‘de camino’...), le fard (‘afeites’), la disposition des objets sur la scène (meubles et toiles peintes). Le dramaturge s’adresse à l’oreille, plus distraite, du public: il invente le canevas, qui doit être clair; il donne des consignes au poète de la troupe, à qui il confie parfois la totalité, parfois une partie du discours dramatique; il veille notamment à l’adéquation des mètres et des strophes au dialogue, au récit, au soliloque; il dirige le musicien ou le chœur, si besoin est” (AUBRUN, 1984, p. 271).

Capítulo II. Desfile de loucos simulados em *Los locos de Valencia*

Imagem 6. Frontispício da *Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega 1620*), Biblioteca Nacional de España (BNE).

Imagem 7. Fragmento do "Prólogo" de *Los locos de Valencia* (1590-1595), Lope de Vega, Biblioteca Nacional de España (BNE)

1.2 E as cortinas se abrem: o início da simulação da loucura

A comédia *Los locos de Valencia* (1590-1595) inicia-se com a chegada do Cavaleiro Floriano ao reino de Valência. A personagem entra em cena esbaforida e muito assustada, pois acredita que cometeu um grave crime no Reino de Zaragoza: pensa ter matado o Príncipe Reinerio. Seu medo é tão evidente que qualquer coisa lhe atormenta, até um fenômeno simples da natureza: “me assombré del más pequeno murmurar del viento” (*LV*, p. 108). Apesar da possível seriedade do fato, o comportamento ridículo de Floriano transforma a cena em uma situação cômica. Diante de tal circunstância, Floriano recorre à ajuda de seu amigo Valerio. O interessante da cena é que a aparência de Floriano parece denunciá-lo como culpado, tanto é que Valerio lhe comenta: “Más muerto estáis que el muerto” (*LV*, p. 109). Como não poderia ser de outra forma, o amigo mostra-se curioso sobre a identidade da pessoa que o cavaleiro supostamente matou em um duelo. Em termos teatrais, pode-se dizer que a curiosidade de Valerio é um recurso pelo qual Lope de Vega desperta o interesse do público para a intriga que está por vir.

VALERIO	Sólo quiero saber vuestro enemigo. ¿Quién es este hombre muerto?
FLORIANO	Si alguien pasa podrarme suceder...
VALERIO	¿Es caballero?
FLORIANO	No sé, por Dios.
VALERIO	¡Ah, voluntad escasa! O no os fiáis de mí como primero o hacéis burla de mí.
FLORIANO	Ya me declaro: sabed que he muerto al príncipe Reinerio.
VALERIO	¡Jesús! ¡Qué mal suceso! (<i>LV</i> , p. 110)

A revelação de Floriano é de fundamental importância para que se possa compreender as decisões tomadas por ele. Como se vê, ele supostamente não mata uma pessoa qualquer; mas, sim, uma autoridade real, um sucessor de um reino. Por isso justifica sua ação: “Huime, porque es bien que luego huya / el que ha salido bien de un mal suceso, / aunque en contrario desto el duelo arguya” (*LV*, p. 112). Para que Valerio tome conhecimento do que realmente aconteceu – da mesma forma que o público –, Floriano relata o que de fato lhe sucedeu:

FLORIANO

Con dos hombres, en forma de justicia,
 arrodados bien, quiso matarme
 con muestras de tiránica codicia.
 Yo entonces, por poder mejor librarme,
 en una calle angosta retíreme,
 y allí, como un león, vino a buscarme;
 mas como aquel que ya morir no teme,
 cruzando las espadas en estrecho,
 tirándole un revés, arrodeleme,
 y en ese mismo ser, caminó al pecho
 con tal destreza entre el broquel y el brazo,
 que allí cayó difunto.
 (LV, p. 112)

Fazendo uso das palavras de Valerio, o dano é evidente, de modo que não há muito o que se fazer. Valerio até queria ajudar seu companheiro, porém, diante da gravidade do fato, ele acaba não o ajudando diretamente, uma vez que ele também poderia se comprometer: “Que os quiera yo esconder, aunque soy rico, / no puedo contra un rey aseguraros”. Sendo assim, Valerio diz que não pode abrigar Floriano em sua casa, porque, conforme já comentado, ele pensa que cometeu um delito contra uma autoridade real. No entanto, não deixa de auxiliar Floriano, mesmo que indiretamente, ao propor-lhe fingir ser privado de razão: “¿Sabréis haceros loco y disfrazaros? [...] / habéis de haceros tan furioso / que todo el mundo por furioso os crea” (LV, p. 114), como forma de ingressar no Hospital de Loucos, pois só ali ele poderia encontrar um esconderijo seguro. Floriano no início parece pouco se importar com a proposta de Valerio, contudo este deixa bem claro que somente em uma Casa de Loucos ele poderia se livrar da morte: “Si aqui vuestros peligros se aventuran / y os encerráis en una cárcel destas, / creed que de la muerte os aseguran” (LV, p. 114). Depois dos argumentos de Valerio, Floriano vê que somente por meio da simulação da loucura tem plenas condições de ter sua vida preservada.

Cabem aqui algumas considerações sobre a questão do fingimento da loucura, própria daqueles tempos, com a finalidade de escapar de alguma obrigação, seja ela jurídica ou civil. Hélène Tropé (2010, pp. 57-58), em seu estudo sobre a Inquisição e a loucura na Espanha dos séculos XVI e XVII, comenta que em diversas ocasiões o réu, após ter cometido um crime, finge ter enlouquecido, de modo a se livrar de alguns castigos, ou até mesmo, como forma de amenizar as penas ditadas nos processos inquisitoriais. O ato de fingir estar desprovido de razão deve-se ao fato de que o louco não era submetido aos processos jurídicos, impossibilitando seu castigo (TROPE, 2010, p. 63). O próprio *Manual de Inquisidores para uso de las inquisiciones de España y*

Portugal, do século XIV, no capítulo dedicado ao “Interrogatorio del reo”, de Nicolao Eimerico, adverte aos inquisidores que os:

hereges son muy astutos para disimular sus errores, afectan santidad, y vierten fingidas lágrimas que pudieran ablandar a los jueces más rigurosos. Un inquisidor se debe armar contra todas estas mañas, suponiendo siempre que le quieren engañar (EIMERICO, 1821, pp. 17-18).

Dentre os vários exemplos de enganos levantados por Eimerico, destaca-se o que é dedicado à simulação da loucura: “La novena treta es fingirse locos”. Por este motivo, o Santo Ofício sempre recorre à tortura como meio para desmascarar aos hereges fingidos (TROPÉ, 2010, p. 63). Diante de tal prática social e jurídica⁵⁹, não é de estranhar a proposta de Valerio a Floriano, já que adotar o fingimento da loucura, para se ausentar de certas obrigações e/ou punições, é algo conhecido pelo público dos *corrales de comedias*.

Apesar de concordar com a proposta de fingir loucura, Floriano demonstra preocupação com o modelo de loucura a ser imitado, pois, dependendo do grau de simulação, poderia não obter o resultado esperado. Tal inquietação fica explícita no momento em que Floriano diz: “si el fingimiento a la verdad excede” (*LV*, p. 115). Em outras palavras, sua atenção se direciona à questão da verossimilhança da farsa. Desta forma, Valerio soluciona o problema ao colocar em evidência o meio inicial para a simulação de Floriano, o qual funciona como justificativa para sua admissão no Hospital de Loucos. De acordo com Valerio, “para fingir os basta ser amante” (*LV*, p. 115), porque é comum encontrar, em diversas obras dos séculos XVI e XVII, representações fictícias de situações nas quais os amantes perdem a razão por questões amorosas. Por este motivo, trata-se de um verso emblemático para Floriano fazer uso da prática de representação da simulação.

É por meio de tais práticas sociais que as personagens de *Los locos de Valencia* vão conduzindo as situações de fingimento da loucura. A primeira simulação de Floriano se dá com base no modelo de louco que apresenta como mania questões amorosas. De modo a persuadir Pisano, o porteiro do hospital, Valerio apresenta Floriano como um estudante de filosofia que tem o juízo corrompido pelo amor. Tal

⁵⁹ Conforme observado por Fernando Bouza, fingir loucura deveria ser um costume muito antigo, tanto é que Justiniano, na obra *Digesto* (libro 27, título X, 5), já havia salientado que “muchos [que] fingen locura o demencia para que se les nombre un curador y librarse así de las cargas civiles” (*apud* BOUZA, 1991, p. 183).

proposta é apoiada na tópica relativa ao amor que desencadeia a loucura naquele que ama (TROPE, 2003, p. 140, n. 431), sobretudo, nos estudantes. O próprio Lope de Vega metaforiza este tipo de enfermidade ao dizer que os responsáveis são Platão e Cupido. Por esse motivo, não é de se admirar que Valerio afirme para Pisano que: “el estudio y el amor / suelen quitar el juicio” (LV, p. 140). Sobre tal questão, diz Baltasar Gracián (1993, p. 131) que: “es la pasión enemiga declarada de la cordura, y, por el consiguiente, de la elección”. Um bom exemplo disso, é uma pequena história que narra Gonzalo Correa, em seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), sobre um estudante que enlouquece ao se lembrar de seus amores.

Estábame yo en mi estudio, estudiando la lición y acordéme de mis amores; no podía estudiar, non. (De cantar viene a ser refrán harto y a propósito de lo que enseña la experiencia de cuantos se distraen y cansan mal, y dejan el estudio, en que no ha de haber pasión que altere el sosiego; que por eso escuela, palabra griega, significa quietud, ocio y descanso (GONZALO CORREAS, 1906, p. 137).

A imagem de que o estudante é propensão para perder a razão, deve-se em parte ao excesso nos estudos. Como bem se sabe, com base na ética aristotélica, todo excesso ou falta é uma forma de vício⁶⁰. No caso em questão, o exagero dos estudantes com relação aos estudos, resulta na perda do juízo⁶¹.

Em uma cena paralela, o público toma conhecimento da história de Erifila, uma jovem dama de Toledo, que foge da casa de seus pais com seu criado, Leonato, por quem acredita estar apaixonada. Ao chegar em Valência, Leonato apresenta a cidade para a dama:

⁶⁰ Segundo Aristóteles, em sua *Ética a Nicômaco*, “A virtude é, então, uma disposição estabelecida que leva à escolha de ações e paixões e que consiste essencialmente na observância da mediania relativa a nós, sendo isso determinado pela razão, isto é, como o homem prudente o determinaria. E é um estado mediano entre dos vícios, um constituído pelo excesso e outro constituído pela deficiência. Acresça-se que é um estado mediano no qual, enquanto os vícios carecem ou se excedem no que é certo tanto nas paixões quanto nas ações, a virtude encontra e adota a mediania” (2013, p. 77).

⁶¹ Não se pode deixar de mencionar, aqui, o que acontece com a personagem Dom Quixote. Como é bem sabido, ele acaba perdendo o juízo após passar dia e noite lendo ininterruptamente os mais diversos livros de cavalaria. Para representar esse processo, Cervantes ressalta que o *Caballero manchego* “teve o cérebro consumido pela leitura dos livros fantasiosos por não respeitar o próprio limite físico” (CRUZ, 2009, p. 111). Erasmo de Rotterdam, por exemplo, em seus *Coloquios familiares*, comenta que “el soñar y no dormir es oficio de locos” (*Apud* VILANOVA, 1949, p. 47). O próprio Huarte de San Juan, em seu *Examen de Ingenios para las Ciencias* (1578), recupera um aforismo de Hipócrates, para exemplificar que “los que de noche tienen gran sequía, durmiendo se les quita” (1977, p. 127). A partir desse exemplo, o autor explica que se faz necessário ter uma boa noite de sono, para que a umidade do cérebro possa ser restabelecida. Robert Burton, em sua *Anatomía de la Melancolía* (1621), também deixa explícito que “a causa de muchas vigílias es el cérebro seco” (2008, p. 231).

LEONATO
 Ésta, Erifila, es Valencia;
 la puerta es ésta de Cuarte;
 aquí dio Venus y Marte
 Éstos son sus altos muros,
 y aquéste el Turia, que al mar
 le paga en agua de azahar
 tributo en cristales puros.
 Aquél es el sacro Aseo
 y éste el alto Micalete.
 (LV, p. 116)

No que diz respeito à representação teatral, é muito importante que as personagens demarquem o local onde a obra se passa. No fragmento acima, Lope de Vega, por meio do discurso de Leonato, faz uma breve descrição dos principais pontos emblemáticos de Valência, tornando-a mais visual para seu público (TROPE, 2003, pp. 116-117, n. 140). Percebe-se que Lope apoia-se na técnica retórica da acumulação que, no caso em questão, fica por causa de dados específicos sobre o espaço dramático, onde transcorre o enredo, situando o espaço de representação ao espectador (ARELLANO, 1996, p. 40).

Ao chegar em Valência, Leonato acusa Erifila de não amá-lo, já que até então ela não se entregou por completo para ele, isto é, sexualmente. Como pretexto, ele usa como desculpa a diferença hierárquica entre eles: “Que el amor que puso en mí / lo que ha podido agradarte, / hace que pueda igualarte” (LV, p. 119). Erifila se justifica dizendo que como não são casados não poderia entregar-se para ele, uma vez que tal atitude a colocaria em perigo. O modo de se comportar de Leonato evidencia o problema das relações hierárquicas, pois, conforme apontado por Hélène Tropé (2003, p. 120, n. 185), só se aceita socialmente o amor entre pessoas do mesmo estrato social; fora desse padrão, o amor converte-se em pura loucura. Esse posicionamento é revelado pela própria personagem quando justifica para sua dama o motivo de tal atuação: “Confieso que fue locura / querer a tu desigual” (LV, p. 119). E reitera mais adiante “Amor entre desiguales / poco vale y menos dura” (LV, p. 120). Por ser um tipo de amor rechaçado, do ponto de vista social, Leonato joga a culpa em Erifila por ela se encontrar em tal situação, afirmando que seu amor não possui nada de honesto. Conforme observado por Maravall (1972, p. 81), esse tipo de amor é impróprio e antinatural. A postura negativa de Leonildo é assegurada quando ele demonstra possuir apenas um amor deleitável e não sublime: “después de gozado abrasa / si antes de gozado enciende” (LV, p. 125). Esse discurso irônico coloca em evidência, conforme observado por Hélène Tropé

(2003, p. 125, n. 266), o que Leão Hebreu discute, no primeiro diálogo de seu tratado *Diálogos de amor*, a respeito das diferenças entre o amor sublime e carnal. Segundo o filósofo português, o amor deve ser proveitoso e honesto, para depois ser deleitável. Quando o amor só proporciona prazer “deixa de ser amado depois, porque todas as coisas que deleitam nossos sentidos materiais, de sua natureza, quando possuídas, acabam por ser aborrecidas e não amadas” (HEBREU, 2001, pp. 64-65). Porém, o discurso de Erifila acaba sendo em vão, uma vez que ele decide abandoná-la e seguir seu caminho. Só que, antes disso, Leonato rouba as joias de Erifila. Essa atitude funciona como uma ruptura no que diz respeito às questões amorosas, para dar ênfase aos assuntos financeiros: “Dejemos amor, y dame / esas joyas que guardaste / cuando a Requema pasaste” (*LV*, p. 127). Leonato, mais uma vez culpa Erifila por se encontrar nessa situação: “No ha sido / sino tu amor desonesto. / ¡Dame las joyas, infame!” (*LV*, p. 129). A dama de Toledo custa a acreditar na postura de Leonato, e acaba cedendo-lhe seus pertences, porque se vê ameaçada com uma adaga. Como se não bastasse se apropriar indevidamente das joias de Erifila, Leonato também rouba suas roupas, deixando-a seminua, apenas com roupas íntimas, tal como anunciado pelo dramaturgo na seguinte rubrica cênica: “quede Erifila en un juboncillo y un manteo”⁶² (*LV*, p. 134), abandonada, nessas condições, próxima à Casa de Loucos de Valência. Com isso, Erifila não vê outra saída a não ser se lamentar de sua atual condição: “Pero gran Consuelo ha sido / robarme sólo el vestido / que el alma no me robó” (*LV*, p. 134).

Erifila demonstra, para o público, receio para com sua aparência, pois “na sociedade de corte o ser social do indivíduo é identificado à representação que faz de si para os outros” (HANSEN, 1996, p. 93). É a partir de tal representação que o indivíduo, com base na opinião dada pelo outro, consegue ganhar honra. Portanto, deve-se usar os signos necessários para conseguir produzir uma determinada imagem. Por isso, há uma preocupação social constante para manter as aparências, por intermédio do cálculo das “operaciones precisas para la conservación del rango y del prestigio social” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 40). Isto se deve ao fato de que todos estão sujeitos ao olhar e à opinião do outro. É justamente por meio do olhar do outro que se consegue assegurar uma determinada aparência e uma determinada posição social.

⁶² De acordo com o Diccionario de Autoridades (versão *online*), *Juboncillo* é o diminutivo de *jubón*, dentre os diversos significados, fazia referência à roupa íntima. Já a palavra *Manteo*, também se referia a um tipo de roupa íntima, porém mais específico para as mulheres: “cierta ropa interior, de bayeta o paño, que traen las mujeres de la cintura abajo, ajustada y solapada por delante”.

No caso de Erifila, ao perder suas roupas, ela perde juntamente sua condição de nobre, uma vez que sem elas não é possível identificá-la de acordo com a posição ocupada por ela dentro da hierarquia social. Conforme bem observado por Belén Atienza, naquela época as roupas “estaban fuertemente reglamentadas y cada persona estaba obligada a vestirse según su clase social y su profesión. Perder el vestido entonces significaba también perder la identidad social” (2009, p. 28). Neste sentido, as aparências produzidas pela vestimenta de Erifila, ou melhor, pela falta dela, pode ser relacionada, na cena teatral em questão, com a tópica do *ser* e do *parecer*. Já dizia Baltasar Gracián, em seu *Oráculo manual y arte de prudencia*, que “Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos de los que se pagan de lo aparente” (2005, p. 156). De fato, os demais acabam olhando para Erifila não pelo que ela é, mas pelo que aparenta ser. Tal percepção pode ser sustentada por intermédio de sua fala: “Pues, ¿qué dirá quien me viere? / ¡Ay, Dios, gente suena ya!” (*LV*, p. 136). Como Erifila encontra-se muito próxima dos portões da Casa de Loucos, e ali há uma forte movimentação, então revela ao público as consequências que pode vir a sofrer: “Sí éstos me ven / que por loca me tendrán” (*LV*, p. 139). Dito e feito, por Erifila encontrar-se com roupas íntimas, acaba sendo anunciada como louca declarada por Tomás, um dos loucos do hospital, pois não se considera como convencional que uma pessoa racional e, principalmente, de seu estamento social aparecesse vestida em público de tal forma, ao menos que estivesse louca. Neste sentido, o fato de Erifila encontrar-se despida pode ser considerado, conforme apontado por Françoise Vigier (1983, pp. 243-244), como uma forma de exclusão social, o que podia ser interpretado facilmente como um ato de loucura. Na época, “las acciones de desnudarse o de romperse las vestiduras eran consideradas como signos inequívocos de pérdida del juicio” (SÁEZ RAPOSO, 2007, p. 447). Da mesma forma que “el estar descalzo y desnudo era un atributo reconocible en la iconografía de la locura” (ATIENZA, 2009, p. 19). Nas palavras de Bouza, “la desnudez era considerada característica de la locura furiosa”⁶³ (1991, p. 114).

⁶³ Nas bela-letras é possível encontrar representações que relacionam a nudez com a loucura, como por exemplo no poema italiano *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto, na passagem em que Orlando, tendo o juízo corrompido, “Rompió después los paños y desnudo / mostró el vientre y el pecho el fiero Marte / y comenzó locura tan horrenda / que otra mayor dudo que se entienda” (ARIOSTO, 2002, p. 1513). No caso do Teatro, vê-se no *Entremés del loco*, do dramaturgo Juan Vélez, a cena em que Lorenzo é declarado louco e é obrigado a desnudar-se para se vestir como um desatinado, isto é, com uma *camisa*⁶³. A personagem Gigatón é quem faz a seguinte declaração: “Llegó su hora: / luego al punto traed aquí recado / de vestir a este loco que ha llegado”. “Sacanle una vestidura de loco” (VÉLEZ, 1661, p. 200).

Frente à nudez, Erifila explica o porquê de sua aparência, porém seu discurso acaba sendo em vão, pois todos que ali estão a declaram como louca, considerando que eles não conseguem definir em qual posição social ela se encontra. Estão na porta do hospital Pisano, porteiro da Casa de loucos, e dois loucos pacíficos, Tomás e Martín. Essas personagens pensam que a justificativa de Erifila, isto é, a questão do roubo, é apenas imaginação, pois, segundo a interpretação deles, tudo isso se resume ao *tema* de sua loucura.

ERIFILA
 Ya me han echado de ver.
 Quiero dar voces diciendo
 que me robaron aquí,
 porque se duelan de mí
 los que me fueron oyendo,
 porque así disculparé
 esta desnudez villana
 y en la piedad valenciana
 algún remedio hallaré
 (LV, p. 144)

Como se isso não bastasse, uma vez dentro do hospital, Erifila não vê outra solução a não ser se integrar ao universo dos desatinados, por meio da simulação, fingindo, desta forma, mil loucuras. Para Jonathan Thacker (2000, pp. 11-12), Erifila finge estar louca como forma de desculpar sua desonrosa situação, o que pode explicar o motivo pelo qual a personagem assume outra identidade: a de Elvira.

ERIFILA
 (Ya soy de seso incapaz;
 que en lugar donde no hay seso
 es la opinión pertinaz.
 ¡Alto! Yo quiero ser loca,
 pues ya no hay otro remedio,
 aunque la causa no es poca,
 y este furor viva en medio
 del daño que me provoca.)
 (LV, p. 171)

Em outra cena, Verino, quando leva Floriano para ser internado, vê Erifila e logo se apaixona pela beleza desta suposta louca. As exclamações de Verino resumem bem a maneira como teve suas paixões a floradas: “¡Jesús! ¡Qué gran perfección!” (LV, p. 150). Chega inclusive a se questionar se realmente se trata de uma mulher ou de algum ser divino: “¿Era mujer lo que vio era algún ángel del cielo?” (LV, p. 151). Para representar

tal condição, resume em poucos versos a dinâmica com a qual se converte em um louco apaixonado: “Después que vi la mujer / que ahora llevan de aquí / o todo el seso perdí”. Lope de Vega, para representar o mal de amor de Verino, alude à questão “el amante se transforma / en lo amado” (*LV*, p. 151). Por fim, conclui Verino, por meio de uma metáfora, que nessa Casa dos Loucos é “donde deajo un cuerdo sano / y traigo un enfermo loco” (*LV*, p. 150), isto é, deixa Floriano que, estava apenas fingido loucura, e ele, que antes era lúcido, agora se encontra sob os domínios de Cupido; portanto, deixa a Casa de Loucos como um louco de amor.

Antes de seguir com o estudo de *Los locos de Valencia*, faz-se necessário comentar que é em uma Casa de Loucos onde todas as peripécias são executadas pelos loucos fingidos, Floriano e Erifila. Esse recinto converte-se em um espaço ficcional por excelência, considerando que Lope de Vega não representa exatamente o referente histórico desses hospitais de desatinados⁶⁴. O que faz o dramaturgo é uma representação verossímil de uma Casa ficcional de loucos que dialoga com outras representações de hospitais de loucos de seu tempo. Dentre essas destacam-se, a título de exemplo, o *Hospital de necios* (1582), de Luis Hurtado de Toledo, e *El hospital de los locos incurables* (*Hospidale de'pazzi incurabili*, 1586), de Tomaso Garzoni. Conforme as observações de Hélène Tropé (2003, pp. 17-22), a primeira obra é dedicada à alegoria do hospital de amor, enquanto a segunda é destinada à alegoria da loucura universal. Segundo a autora, ambas as obras não fazem referência a nenhum hospital de loucos específico, apenas ficam no campo metafórico da loucura. Outra obra que deve ser citada é o auto sacramental *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso. Para Martine Bigeard, as representações de um hospital de loucos nas Humanas Letras podem ser interpretadas, não no sentido literal de um hospital, mas de “une représentation symbolique du monde entier, conçu comme un gigantesque asile de fous” (1972, p. 147).

É bem provável que as representações metafóricas desses hospitais de loucos tenham como referente a Nave dos Loucos, conhecido na época como *Narrenschiff*, muito presente nas representações dos séculos XV e XVI. Como se sabe, trata-se de um curioso barco que navega nos rios da Renânia e dos canais flamengos, cujas personagens (heróis fictícios, modelos éticos e/ou tipos sociais) embarcam em uma

⁶⁴ Para saber maiores detalhes sobre os aspectos históricos que norteiam essas Casas de loucos, mais especificamente os da cidade de Valência, ver o estudo de Hélène Tropé intitulado *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII. Los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*. Valencia: Diputació de València, 1994.

viagem simbólica em busca de seus destinos e verdades (Foucault, 2005, p. 9). Não se pode deixar de mencionar *A Nau dos insensatos* (*Narrenschiff*, 1494), do poeta Sebastian Brant⁶⁵, por ser uma obra que repercute na época, a partir da tradução latina de Jakob Locher, de 1497 (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1985-86, p. 510). Trata-se de um poema satírico que narra a viagem de alguns loucos que decidem partir para a Cocanha, terra dos desatinados, cujo barco, sem remos nem velas, naufraga antes mesmo de chegar a seu destino. Sebastian Brant personifica a loucura, de modo que ela tenha voz própria e tenha autonomia para questionar⁶⁶.

A estampa abaixo (Imagem 9), provavelmente de Albrecht Dürer, representa um grupo de tripulantes que se aventura, nas palavras de Brant, levianamente ao mar. Essas personagens simbolizam o universo da loucura, pois, conforme a iconografia da época, esse tipo de vestimenta, chapéu com guiso e *savo*, é próprio dos loucos. Alguns tripulantes insensatos desse barco portam em suas mãos um cetro de madeira que é considerado, segundo Martine Bigeard (1972, pp. 84-85), um atributo simbólico da loucura.

Imagem 8. Albrecht Dürer. Texto na estampa:
 “A nau dos insensatos – Rumo à
 Insensatolândia! – Sejam todos alegres –
 Doutor Grifo” (BRANT, 2010, p. 20).

⁶⁵ Na mesma direção tem-se *Stultiferae Naves* (1500), de Josse Bade.

⁶⁶ Diz a loucura: “quem haveria de olhar, consultar e examinar cartas marítimas e bússolas ou ponderar sobre o curso da ampulheta? Quem se disporia a verificar as estrelas para localizar onde estão o Boieiro e a Ursa, ou ainda Arcturo e Híades? Por isso, encontramos as Simplégades, e os rochedos se lançaram contra nosso navio, golpeando os dois flancos e deixando-o em pedaços, de modo que poucos conseguiram salvar-se dos destroços. Atravessamos as ondas de má fortuna em nossa tentativa de chegar em terra, mas Cila, Caríbdis e Sirtes nos colocaram fora da trilha correta” (BRANT, 2010, pp. 325-326).

Além da vestimenta, alguns instrumentos musicais também ajudam a representar o universo do louco, pois, de acordo com a pesquisadora, os tamborins, as gaitas e os pandeiros fazem parte dessa representação iconográfica. Vale destacar ainda que os guizos, ademais de compor a vestimenta do louco, conforme já mencionado, também têm a função de reproduzir sons, contribuindo para a composição dramática da figura do louco. Retomando o exame da estampa de Dürer, além dos elementos que compõem a cena, a condição da loucura fica evidente quando se observa a fisionomia e o comportamento desses tripulantes que demonstram insensatez.

Outra representação de destaque sobre a Nave dos loucos é, sem sombra de dúvida, a pintura flamenga de Hieronymus Bosch conhecida como *Le nef des fous* (*A nave dos loucos*) (Imagem 10). Nessa obra diversos personagens representam os diferentes tipos sociais, que estão presos aos seus vícios dentro dessa barca de loucos. De acordo com algumas interpretações críticas, essa pintura demonstra tanto o desequilíbrio mental dos tripulantes, como também pode ser entendida como uma sátira a um dos sete pecados capitais, a gula, devido à maneira como o pintor organiza espacialmente os elementos constituintes da cena representada e também à forma como compõe a reação dos tripulantes diante da comida e bebida (BOSCH, 2011, p. 98). Nesta representação, é possível reconhecer a figura do louco no canto superior à direita, que leva a vestimenta típica dos loucos bufões: capuz, guizos pendurados na cintura, cetro⁶⁷ com a insígnia da loucura na ponta, representada pela caricatura de um louquinho. Também é possível reconhecer o universo da loucura na bandeira que contém o desenho de uma lua, que é um dos símbolos iconográficos dos lunáticos⁶⁸

⁶⁷ *Cetro* “es cierta forma de báculo, insignia real que usaban los reyes en demostración de su majestad e imperio, y particularmente se atribuía a Júpiter” (COVARRUBIAS, 2006, p. 514).

⁶⁸ É possível encontrar nas Humanas Letras algumas representações que associam a lua à loucura, como por exemplo, cita-se o poema *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto. O poeta conta, no canto XXXIV, que o cavaleiro Astolfo, ao se encontrar em um lugar muito próximo do que vinha a ser o Paraíso, toma conhecimento, por intermédio dos conselhos de um ancião – que representava o próprio São João –, de que a loucura de Orlando era um certo tipo de punição, tendo em vista que Deus “el seso le ha quitado” e, como se não fosse suficiente, “el claro entendimento le ha ofuscado” (ARIOSTO, 2002, p. 2213). Esse ancião revela a Astolfo que a razão de Orlando poderia ser encontrada na lua, “porque la medicina verdadera / que sabio lo hará allí se encierra” (ARIOSTO, 2002, p. 2215). Na verdade, o poeta conta que no reino da lua, “cuanto acá abajo habéis perdido, / allá lo hallaréis muy recogido” (ARIOSTO, 2002, p. 2219). Aristolfo admira-se dessa revelação e se coloca ainda mais maravilhado quando viaja ao reino da lua, em uma espécie de carruagem guiada por quatro cavalos em fogo ardente. Lá Aristolfo encontra um outro mundo, e sai em busca da lucidez de Orlando e eis que se depara com um recipiente, identificado com a seguinte inscrição: “Seso de don Roldán, señor de Brava” (ARIOSTO, 2002, p. 2225). Aristolfo se dá conta de que havia muitos outros recipientes que guardavam o juízo de muitos que na terra o perderam. Além do *Orlando furioso*, destaca-se o *Quixote* de Cervantes. No capítulo LXIX da segunda parte, o narrador conta os artifícios utilizados pelo *bachiller* Sansão Carrasco para persuadir Dom Quixote a abandonar a cavalaria andante, motivo de sua loucura. Sansão disfarça-se de *Caballero de la Blanca Luna*, para duelar com Dom Quixote. De acordo com Maria Augusta Vieira (1998, p. 153), o escudo de

(BOSCH, 2011, p. 98). De acordo com Sebastián de Covarrubias, usa-se o seguinte provérbio: “Estar la luna sobre el horno”, o qual condensa as relações entre a lua e a loucura, para mostrar o momento em que o louco se encontra furioso, na ocasião da lua cheia, “y allí se toma horno por la cabeza del hombre que es como una hornaza, y entonces le hiere de lleno” (2006, pp. 1218-1219). O escritor mostra que é justamente dessa concepção que aparece o termo lunático, para representar aqueles que perderam o juízo, devido à influência da lua⁶⁹.

Imagem 9. Bosch, Hieronymus, *Le nef des fous*, 1491, óleo sobre tela, 58 cm x 33 cm, Musée du Louvre, Paris.

Sansão reflete a imagem de Dom Quixote na lua pintada, como se fosse um tipo de espelho, deixando-o concentrado somente em sua própria imagem e disperso do duelo. Segundo María Roca Mussos (2006, p. 137), a lua representada no escudo de Sansão Carrasco pode ser interpretada como um tipo de espelho fúnebre, que anuncia a morte que está por vir. Esse sentido negativo é confirmado quando se tem em conta que Dom Quixote é “vencido pelas armas as quais tanto admirava” (CRUZ, 2009, p. 148). No caso de Dom Quixote, a morte se dá metaforicamente, pois não perde a vida, mas sim o direito de seguir como cavaleiro andante.

⁶⁹ De acordo com Belén Atienza (2009, p. 70), acreditava-se, naqueles tempos, que o juízo dos loucos variava conforme o ciclo lunar. A autora cita, como exemplo, o que diz Estebán Pujasol Presbytero (1637), em sua obra *El sol solo y para todos sol: de la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*, sobre a influência da lua na mente dos loucos: “No falta quien diga que el cerebro sigue el movimiento de la Luna, de manera que cuando ella crece, el se aumenta, y crece; y cuando menguante, se disminuye en sustancias, y virtud, según lo advierte Aristóteles en su lib. 2 *De las partes de los animales*, y aun cada día se experimenta en los locos de los hospitales, pues vemos en ellos en semejantes ocasiones mudanzas, y sentimientos tales” (PUJASOL PRESBYTERO, 1637, p. 3).

É dentro de uma Nave de Loucos, no sentido metafórico, que ocorre a primeira aparição de Floriano com a máscara da loucura incorporada. Sua entrada em cena é anunciada por meio da seguinte rubrica: “Entre Floriano fingiendo el loco con su sayo” (*LV*, p. 156). A partir disso, a personagem surge disfarçada com *el sayo* que, na época, possuía um valor emblemático da loucura, tendo em vista que era um tipo de roupa usada pelos loucos dos hospitais, o que permite colocar em evidência a condição dos insensatos internados (TROPÉ, 2003, p. 156, n. 640; VIGIER, 1983, p. 248). No caso do enredo em questão, essa roupa tem uma função importante no que se refere ao papel da simulação de Floriano, pois, ao usar esse *sayo de locos*, ele modifica intencionalmente o valor de sua representação perante a sociedade, deixando o mundo dos lúcidos para fazer parte do universo dos insensatos, reiterando dessa forma seu papel de louco. Como já comentado poucos parágrafos atrás, as relações sociais giram em torno do valor da aparência, o qual ajuda a regulamentar o comportamento de cada um, contribuindo para a composição de diversos simulacros.

Quanto à representação dramática, a vestimenta de Floriano é importante para que o público associe sua imagem com a de um louco. Evangelina Rodríguez Cuadros, em seus estudos sobre o vestuário no teatro do século XVII, comenta que as roupas utilizadas pelos atores em cena possuem uma “poderosa capacidade de significación sócio-histórica y dramática” (2000, pp. 2-3), permitindo, dentro do contexto dramático, identificar com facilidade o papel desempenhado pela personagem. É vestido com as roupas de um louco que Floriano consegue ressaltar a simulação de sua loucura, apresentando-se burlescamente perante os demais. De todo modo, vale frisar que não basta apenas estar vestido como um louco, mas é necessário também fingir loucura por meio do discurso.

FLORIANO
 ¡Grillos a mí! ¿Por qué o cómo?
 ¿Sois vos desta casa honrada
 el discreto mayordomo?
 Seguidme, pues, si os agrada;
 veréis qué lágrimas tomo.
 Que conmigo no es bastante
 el veros hacer gigante,
 aunque me veis pastorcillo;
 que os daré con un ladrillo,
 y un turrón de Alicante.
 (*LV*, p. 157)

Floriano, com a máscara de Beltrán, entra exclamando que quer receber o tratamento terapêutico repressivo utilizado nos loucos. Hélène Tropé (2003, p. 156-157, n. 541) explica que *grillo* é um dos objetos utilizados na contenção dos loucos furiosos. A personagem age dessa maneira como forma de garantir a verossimilhança de sua atuação como louco fingido. Como se vê, ele se dirige a um suposto *discreto mayordomo*⁷⁰. De acordo com Hélène Tropé (2003, p. 157, n. 643), não se sabe exatamente com quem Floriano fala: é bem provável que ele estivesse conversando, propositalmente, com algum ser imaginário. Em diversos textos de época é possível encontrar relatos sobre loucos que conversam sozinhos. Floriano, sabendo disso, se baseia nesse modelo de louco para convencer os demais de que realmente estava louco. Outro aspecto que chama a atenção, na segunda parte do fragmento em destaque, é a presença de linguagem supostamente carente de lógica. Conforme Frédéric Serralta (2004, p. 174), esse tipo de linguagem é próprio do universo burlesco, sendo muito utilizado pelos loucos fingidos no teatro lopesco. Floriano, como simula ser desprovido de razão, apropria-se de uma série de estratégias discursivas para garantir a verossimilhança de sua representação. Por isso, não mede esforços para compor versos com rimas sem coerência interna, entre os elementos combinados, tais como os pares: *gigante / Alicante* e *pastorcillo / ladrillo*. Como resultado, abre-se espaço para uma linguagem carregada de comicidade.

O resultado esperado por Floriano é garantido, pois tanto Fedra quanto Laida, ao presenciarem sua atuação, assustam-se com sua maneira de se comportar. Para impressioná-las ainda mais, Floriano emula as ações dos loucos festivos, que desempenham nas cortes o papel de bufão. Desta forma, Floriano faz uso de certas reverências de maneira jocosa, colocando-se à disposição das demais personagens: “Aquí tenéis un esclavo / cuerdo, humilde y diligente” (LV, p. 158). Essa maneira de se dirigir às pessoas recai exatamente no recurso retórico da *captatio benevolentiae* que, de acordo com as práticas retóricas, tem como finalidade conquistar o ânimo dos ouvintes (CICERÓN, 1997, p. 114), quando se coloca em condição inferior do mesmo. Neste caso específico, Floriano tenta demonstrar cordialidade aos demais e, com isso, ter a possibilidade de representar o papel divertido do “loco del rey”. É importante ter em mente que Floriano, por ter sua origem do universo de corte, não representa um homem

⁷⁰ Segundo o *Diccionario de Autoridades* (versão on-line), *mayordomo* corresponde a “El Xefe principal de alguna Casa ilustre, a quien están sujetos y subordinados los demás criados, y a cuyo cargo está el gobierno económico de ella”.

qualquer de burlas, tais como os *bufones vulgares*, mas aquele que sabe reconhecer o momento exato para lançar uma agudeza e, com riso, provocar o riso. Desta forma, Floriano, de maneira calculada, apropria-se da fala de Pisano, de modo a compor uma agudeza engenhosa.

PISANO	Éste es un gran estudiante
	Que de amor enloqueció
FLORIANO	Y éste un asno que tiró
	dos coces a un elefante.
	(LV, p. 240)

Esse tipo de atuação é usado por Floriano de maneira estratégica, pois a partir de um discurso aparentemente carente de lógica, ele consegue suscitar o riso e a distração tanto das demais personagens quanto do público. É por intermédio desse recurso que Floriano consegue manter, ao longo do enredo, a máscara de louco fingido (TROPÉ, pp. 225-245). Se se têm em conta os preceitos poéticos seiscentistas, vê-se que a fala incongruente de Floriano segue em compasso com as diretrizes do gênero cômico, tendo em vista que esse tipo de construção é previsto pelo poeta para assegurar a comicidade da cena. De acordo com Hansen, “Os gêneros baixos admitem, por definição, essas incongruências inverossímeis que se tornam verossímeis para figurar a desproporção dos vícios e tipos viciosos” (2002, p. 70). No caso em questão, o comentário “inverossímil” de Floriano vem justamente para reforçar o caráter de sua loucura fingida. Em seu jogo da simulação da loucura, Floriano deixa transparecer seu caráter fingido, como na seguinte fala:

FLORIANO
Soy un hombre que no soy,
Porque ser no es menester;
que sin ser mejor estoy,
y así disfrazo mi ser
porque huyendo de ser voy.
(LV, p. 158)

Apesar de Floriano colocar em evidência os fatos considerados como verdadeiros, as demais personagens não acreditam em suas palavras: primeiro porque ele foi declarado como louco; segundo, porque seu próprio discurso é marcado por um caráter paradoxal. Isto fica evidente quando se tem em conta o valor semântico transmitido pela expressão sintática: “Soy un hombre que no soy”, ou seja, um sentido opositivo, tendo em vista que ele repete duas vezes a palavra “soy”, sendo que na segunda vez o lexema aparece

se opondo à primeira por meio de uma negação representada pelo advérbio “no”. Tendo como ponto de partida os preceitos retóricos, percebe-se que esse tipo de estrutura utilizada por Floriano corresponde a um oxímoro (*oxýmoron*) que representa a união de duas palavras antitéticas, considerando que um dos lexemas acaba anulando o valor do outro (MORTARA GRAVELLI, 1988, p. 279). Tendo como referência a etimologia da palavra grega *oxýmoron*, vê-se que ela significa “loucura extrema” (*oxýs* “agudo” e *morós* “loco”) (MORTARA GRAVELLI, 1988, p. 279). Esse conceito é perfeito para marcar a fala sem nexos de Floriano. Por esse motivo, não é à toa que as demais personagens não dão o devido crédito à sua confissão, considerando que para elas esse tipo de discurso não passa de mais um dos sintomas da própria loucura.

Ao mesmo tempo, a frase paradoxal de Floriano – “Soy un hombre que no soy” – revela um dos temas mais encenados nos palcos do século XVII, conforme Hansen (1996, p. 89) a saber: “do ser e do não ser”, pois faz parte dos próprios códigos de representação social. O pesquisador explica que toda vez que o “discreto é encenado nas letras”, esse e outros temas – grande teatro do mundo, inconstância da fortuna – fazem-se presentes, como forma de evidenciar o problema da “identidade instável”, uma vez que as representações sociais giram em torno da aparência, a qual está em constante mudança. Em *Los locos de Valencia*, essa falta de constância faz com que Floriano assuma diferentes papéis ao longo da comédia. Para Belén Atienza (2009, p. 2; p. 83), essas facetas podem ser representadas em três formas de “no ser”: a do louco, a do ator e a do delinquente. Formas essas que, segundo a autora, são descentradas de si mesmas e separadas das demais, conferindo um jogo de espelhos, onde o “real” aparece na peça de modo mais confuso e inacessível. É por meio dessas máscaras que Floriano relata seus acontecimentos de forma deliberada, sem ter nenhum tipo de crédito e/ou consequência direta. Por este motivo, o louco fingido não tem nenhum tipo de receio de trazer ao conhecimento das demais personagens a seguinte revelação: “Mirad que os digo verdades; / que no me descubrais ninguna” (*LV*, p. 160). Conforme explicitado no primeiro capítulo, Lope de Vega coloca na boca de sua personagem o recurso dramático “engañar con la verdad” (VEGA, 2006, p. 148), contribuindo para o desenvolvimento da ação.

Em outro discurso, Floriano lamenta-se por não ter conseguido concretizar seu amor por Celia, uma mulher que, conforme sua descrição, encontra-se “entre discreta y hermosa, / libre y de buen parecer” (*LV*, p. 158), tendo em vista que aparece no meio do caminho um grande rival: nada mais, nada menos do que o príncipe Reinero. Para

explicar seu infortúnio amoroso, Floriano diz tudo por meio de metáforas, as quais não são compreendidas pelas demais personagens, uma vez que elas não têm conhecimento do contexto no qual elas se inserem. Explica que se encontra naquela situação, isto é, escondido em uma Casa de Loucos, sob a máscara de um louco fingido, por causa “de aquel serafín ingrato / por quien soy loco en Valencia” (LV, p. 159). Nesses versos, Celia é metaforizada por meio da expressão “serafín ingrato” (TROPE, 2003, p. 159, n. 687). O adjetivo “ingrato” empregado para qualificar Celia se deve ao fato de que ela “Daba entrada a toda gente; / pero al mejor pretendiente”, no caso o príncipe Reinerio. Essa preferência demonstrada pela dama acaba desencadeando o duelo entre príncipe e cavaleiro, no qual este acabou supostamente matando o primeiro. Como Floriano acredita que matou o príncipe, não apenas foge como também assume outra identidade: a do louco de Valência.

Floriano, além de fazer as vezes de um bufão de corte, também representa o papel de um louco inventivo. Com essa outra máscara da loucura, ele passa a fazer uso da Retórica a seu favor, de modo a manter a simulação de sua loucura. Devido a esse propósito, não é incomum presenciá-lo emitindo os mais diferentes tipos de metáforas e alegorias. A título de exemplo, destaca-se o momento em que no meio de sua fala sobre *celosas pasiones*, diz: “quiero hacer un silogismo. / Todo hombre que ama es celoso; / todo celoso los tiene, / porque es al temor forzoso, pues de imaginarlos viene / aquel efecto enojoso” (LV, p. 163). De acordo com Aristóteles (2004, p. 49), silogismo retórico é um tipo de raciocínio dedutivo no qual o argumento se dá por meio de três proposições: sendo que as duas primeiras são as premissas enquanto que a última é a conclusão. Desta forma, Floriano encerra sua posição, por intermédio desse silogismo, de que ninguém pode evitar que a pessoa amada engane o amado. Ao manipular o discurso de tal maneira, Floriano parece imitar o modelo do louco engenhoso. Tal capacidade pode ser explicada quando se tem em conta de que se trata de uma personagem que representa o modelo do discreto.

Após presenciar Floriano, ou melhor Beltrán, como um louco orador, Fedra revela sentir admiração por ele. Tanto é que chega a comentar com Laida algumas de suas impressões: “Estraños discursos hace. / Sin duda, Laida, que nace de su claro entendimiento” (LV, p. 164). Floriano percebe que Fedra demonstra interesse por ele, e dá impulso ao jogo amoroso do amor. Fedra oferece para ele uma *cinta*. De acordo com as práticas sociais da época, a cinta representa o símbolo do amor, dada pela dama, “que el galán tenía a gala llevar” (TROPE, 2003, p. 165, n. 746). Ao ver que Fedra lhe

oferece esse objeto, Floriano, que tanto se lamenta pela perda de Celia, percebe que é tempo de mudança.

FEDRA FLORIANO	Ésta es mejor, porque es verde. Sí, porque tal esperanza en ningún tiempo se pierde; quiero hacer una mudanza que de la vuestra me acuerde. (LV, pp. 167-168)
-------------------	--

Ao ser apresentado por Fedra com uma cinta verde, Floriano deixa de pensar em Celia, sua primeira investida amorosa, e passa a se interessar por Fedra. Como se pode comprovar no diálogo acima, ele comenta que a cinta veio em boa hora, pois devido ao significado de sua cor, uma nova esperança surge em sua vida. Na época, esperança pode ser entendida, conforme registrado no *Diccionario de Autoridades* (versão *on-line*), como um tipo de afeto, “o pasión del alma con que esperamos el bien ausente que juzgamos por conveniente”. Floriano justifica para o público, em um monólogo, o motivo de sua mudança.

FLORIANO
(Temo que por bien me parezca,
porque sé que a Celia ofendo.
Aunque ya, Celia cruel,
pues te pudiste trocar,
podrá mi pecho fiel.)
(LV, p. 168)

No entanto, o amor por Fedra é brevíssimo, pois basta ver Erifila pela primeira vez para Floriano perder os sentidos.

FLORIANO
¿Qué es lo que a mis ojos tengo?
¿Para un rayo celestial
del sol la vista prevengo?
¡Oh, pererina belleza,
pobreza de mi ventura
y de los cielos riqueza!
¡Corona de la hermosura!
¡Bien de la naturaleza!
¿Estoy conmigo o sin mí?
(LV, p. 172)

Aqui, nota-se que Floriano faz uso de um discurso elogioso, com a finalidade de exaltar a beleza de Erifila. Para enaltecer a amada, Floriano se vale de várias estratégias

retóricas, dentre elas faz uso do epíteto (*epítheton*), cuja função é qualificar uma palavra a partir da associação com outra, formando dessa maneira um tipo de perífrase nominal (MORTARA GRAVELLI, 1988, p. 252), como em *rayo celestial* e *peregrina beleza*. O efeito desse *trópos* é o de revelar a imagem de uma mulher perfeita. Ao usar tais epítetos, Floriano, como diria Aristóteles (1994, p. 249), “sale de lo corriente y da singularidade a la expresión”, deixando sua fala mais poética, ou melhor, nos termos do próprio filósofo, mais próxima das musas. Diz ainda o Estagirita que os epítetos são apropriados para quem fala com emoção, tal como nos discursos elogiosos. Ao mesmo tempo, Floriano faz uso da hipérbole (*hyperbolé*), que, segundo as definições de Cipriano Soares, em sua *Arte de retórica* (1562), “é um exagero fictício cujo valor é igual no sentido de aumentar e de diminuir” (1995, p. 92) durante a representação. No caso em questão, a linguagem hiperbólica vem para amplificar a beleza de Erifila, como se ela fosse um ser divino (TROPE, 2003, p. 171, n. 814). Para Aristóteles (1994, p. 286), as hipérboles oferecem um ar juvenil, uma vez que revelam veemência, a qual se faz presente na fala de Floriano. Também, esse exagero acaba justificando a rapidez com que ele mudou de interesse amoroso, pois ao se interessar por Erifila, deixa Fedra à margem.

Outro ponto que não se pode ignorar é o fato, seguindo os estudos de Hélène Tropé (2003, p. 191, n. 1059), de que Lope de Vega tem em conta, em *Los locos de Valencia*, alguns conceitos oriundos das doutrinas neoplatônicas, tais como as discutidas por Leão Hebreu, em seus *Diálogos de Amor* (1568), e por Marsilio Ficino, em seu *De amore* (1594). No fragmento acima, Floriano, ao ressaltar a beleza de Erifila, faz alusão ao conceito de que o amor se comunica também através dos olhos. O posicionamento de Floriano é reiterado, mais adiante, quanto diz que: “Yo vi los belos y divinos ojos / por donde vertió locura y fuego” (*LV*, p. 191). De acordo com Platão (2010, p. 147), na obra *Fedro*, há uma alteração física e psíquica na pessoa que se deixa receber através dos olhos a beleza da pessoa amada, elevando seu desejo mais íntimo. Marcilio Ficino (2001, p. 15), em *De amore*, ao recuperar a doutrina platônica, diz que o amor é o anseio de desfrutar da beleza que se vê com os olhos. Por este motivo, não é à toa que Floriano contempla a *peregrina belleza* de Erifila, comparando-a a um *rayo celestial*.

Não foi somente Floriano que se encantou por Erifila, pois esta também é enfeitiçada pela beleza dele. Acontece que nenhum dos dois está louco, mas estão naquela Casa de Loucos representando o papel de um desatinado. Por este motivo,

fingem loucura reciprocamente. Para Roso Díaz, as mentiras recíprocas e simultâneas desencadeiam uma série de complicações para o enredo, considerando que ambas as personagens “confían en sus embustes y, sin conocer que han sido víctimas de otros, crean controlar la situación, lo que provoca importantes complicaciones en el desarrollo de la intriga” (1997, p. 173). O importante é que o público tem conhecimento de que elas estão mentindo, pois só assim percebem o jogo cênico. Como as personagens não sabem que o outro está simulando ser desprovido de razão, ambas dissimulam o receio de serem descobertos.

ERIFILA	¡Ay, Dios! ¿Qué tiene este loco que tan suspenso me mira?
FLORIANO	Yo lo fuera, a mirar poco lo que cielo y tierra admira. (¡Ay de mí, que me destruyo si la pienso en hablar sin seso!)
ERIFILA	(¿En qué pienso que no huyo? El miedo, yo le confieso; mas el detenerme es suyo. ¡Qué buena presencia y talle! ¡Oh, temor!, déjame hablalle, o déjame ir, voluntad!) (LV, p. 174)

Os versos que se encontram entre parênteses evidenciam o discurso que as personagens fazem para o público, sem que o outro escute o que está sendo revelado. Como se vê, Erifila admira-se do olhar lançado por Floriano. Este, por sua vez, mostra temor em ser descoberto, pois, ao estar hipnotizado pela beleza de Erifila, teme não conseguir manter a simulação de sua loucura, sobretudo quando se tem em conta o verso em que diz que tem medo de “hablar sin seso”, pois *seso* corresponde metaforicamente, segundo o *Diccionario de autoridades* (versão *on-line*), “juicio, cordura, prudencia o madurez”.

De qualquer forma, ambos, por se encontrarem sob o domínio de Eros, decidem levar adiante a simulação da loucura, como forma de manter a atração que um sente pelo outro, mesmo receiando que suas máscaras possam cair e revelar suas verdadeiras identidades. Para José Roso Díaz (2007, p. 425), fingir estar enfermo não deixa de ser um tipo de engano, sobretudo quando se trata de finalidade amorosa. Sendo assim, nesse ato da simulação, para dar coerência à falta de juízo, essas personagens assumem outras identidades, de modo a sustentar esse jogo amoroso sob o domínio da loucura.

ERIFILA	¿Sabes que soy Doralice?
FLORIANO	Tu hermosura me lo dice.
ERIFILA	¿Seré yo tu Mandricardo?
	De aqueste sí me acobardo
	aunque dél me satisface.
	El otro tenía seso,
	no puede ser que tú seas.
FLORIANO	Que me falta, te confieso;
	pero cuando el alma veas,
	yéras un notable exceso.
ERIFILA	Pregúntale a mi escudero
	si ha venido aquí Rugero.
FLORIANO	Aquí dice que llegó
	y um poco de agua pidió
	en casa de un zapatero.
	(LV, pp. 181-182)

Lope de Vega faz alusão às personagens do poema italiano *Orlando furioso* (1516), de Ludovico Ariosto. Erifila assume a identidade de Doralice, enquanto Floriano passa a representar o papel de Madricardo. É como se as personagens, dentro de suas representações, dialogassem, conforme bem observado por Belén Atienza (2009, p. 81), com as representações ficcionais de seu tempo. Na visão de Jonathan Thacker (2000, p. 22), a ficção de Ariosto torna-se um código entre os amantes, que só eles compreendem. A partir da atuação dessas personagens, o que Lope faz é parodiar as antigas histórias cavaleirescas, o que pode ser comprovado no momento em que introduz a figura de *un zapatero*. Figura esta que acaba “rebajando grotescamente los conocidos héroes a vulgares personajes, esto es, evocándolos acometiendo acciones prosaicas en vez de hazañas” (TROPE, 2003, p. 182, n. 958-690). Para Thacker (2000, p. 21), as personagens lopescas assumem a identidade de outras personagens ficcionais da cavalaria andante como forma de alcançar seus objetivos na “vida real”, isto é, na representação que está em curso nos palcos.

A complexidade da simulação da loucura de Floriano vai aumentando quando este assume, para Erifila, consecutivamente, diversas outras máscaras, transformando sua representação em forma de um longo espiral. Primeiro diz ser Mandricardo, depois diz ser Beltrán, que é sua identidade “verdadeira” dentro do hospital. Como se isso não bastasse, diz ser todos os doze pares de Carlos Magno.

Como resultado desse jogo de identidade, ambos se deliciam de suas ações inventadas para a execução de um jogo amoroso. Erifila admira-se muito da invenção de Floriano e revela ao público: “(¿Cómo este loco me agrada! / O está en su seso o estoy yo / de mi seso enajenada) (LV, p. 185). Floriano, por sua vez, gosta tanto de sua

atuação que conta para o público que, para manter a simulação da loucura, “que no me falta sentido / cúpleme dissimular” (*LV*, p. 185), isto é, ocultar que é sensato. Floriano, como diria Baltasar Gracián (1993, p. 131), em seu *El Discreto*, reconhece a ocasião exata, sabe fazer distinções, a fim de manter, com êxito, uma outra representação, de acordo com a conveniência. No entanto, Floriano e Erifila não conseguem continuar com seus galanteios amorosos, pois, como se encontram internados em um Casa de Loucos, são separados por Pisano. De acordo com Belén Atienza (2009, pp. 65-66) a principal atuação dessa personagem, ao longo da comédia, é a de apartar os amantes, como forma de manter a “ordem” dentro do hospital, fazendo com que essa interrupção provoque na comédia efeitos cômicos.

PISANO

Ya está, señora, vuestra saya a punto;
entraos acá, que quiero que se os pruebe.
y vos, Beltrán, no os alleguéis a ella;
que sois muy gentilhombre y atrevido,
y donde no gobierna entendimiento,
tiene mucho lugar el apetito.
(*LV*, p. 186)

Após a separação do casal de loucos simulados, Lope insere uma nova peripécia. Eis que Valerio retorna à Casa de Loucos para revelar a Floriano que se encontra apaixonado por uma louca do hospital “más hermosa que el orden de los cielos, / que los planetas y los elementos” (*LV*, p. 189). Floriano, claro, fica curioso para saber quem venceu o *raro entendimiento* de seu amigo. Valerio, para surpresa de Floriano, diz que perdeu sua lucidez para a louca Erifila. A partir dessa revelação, Lope introduz na obra um novo conflito, pois, como ambos estão interessados na mesma mulher, disputas serão realizadas. No teatro do século XVII, o público gosta de ver representados os conflitos amorosos, por isso é tão comum encontrar obras que fazem menção aos triângulos entre amantes. Para encenar este e outros embates, Lope de Vega coloca na boca de suas personagens uma série de metáforas, com o propósito de compor uma linguagem de difícil codificação, como se verá na próxima discussão.

2.2 Agudezas da loucura

Floriano, em *Los locos de Valencia*, representa o modelo do louco engenhoso. Explica Rogelio Reyes Cano (1996, p. 469) que este tipo de demente, em seus breves momentos de lucidez, utiliza o jogo verbal da agudeza. É possível observar que Floriano, ao longo da simulação da loucura, compõe discursos enigmáticos, por intermédio de uma série de metáforas agudas, a fim de impressionar as demais personagens e provocar a admiração. Para que se possa compreender esse tipo de linguagem, toma-se como referência o que diz Emanuele Tesauro, em seu *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654), mais especificamente no capítulo dedicado às “Agudezas humanas”, sobre as agudezas da loucura. Para o autor, a loucura, da mesma forma que a paixão e a inspiração, é considerada como um tipo de furor que ocasiona uma alteração no entendimento (TESAURO, 1741, p. 77). Tal alteração “pode gerar metáforas atrozes e sério-cômicas que ao mesmo tempo causam riso e assombro” (BAZZONI, 2007, p. 191). No que se refere especificamente ao furor relacionado à loucura, faz-se necessário comentar que, de acordo com o tratadista seiscentista, alguns loucos podem ser considerados mais engenhosos do que muitos lúcidos, uma vez que são propensos a fabricar em suas fantasias metáforas jocosas e símbolos agudos. Interpretada por Tesauro pelo viés da Retórica, a loucura “no es otra cosa que metáfora, que toma una cosa por otra” (1741, p. 80), ou seja, os loucos estabelecem diversas relações entre coisas distantes, formando agudezas inesperadas, uma vez que esse tipo de louco apresenta em seu engenho natural, conforme pontuado pelo doutrinista, dois talentos naturais: a perspicácia, que “penetra las más lejas, y menudas circunstancias⁷¹ de cualquier sujeto”, e a versatilidade, que

velozmente junta todas estas circunstancias entre ellas; o con el sujeto las anuda, o divide; y las aumenta, o disminuye: deduce la una de la otra, señala la una por la otra, y con maravillosa destreza pone la una en lugar de la otra” (TESAURO, 1741, p. 70).

Por este motivo, não é por acaso que o tratadista aproxima esse tipo de louco, dotado de um *belísimo ingenio* ou, até mesmo, de um engenho sutil, próprios dos Poetas e dos

⁷¹ As circunstâncias citadas por Tesauro (1741, p. 70) são: “sustancia, material, forma, accidente, propiedad, causas, efectos, fines, simpatías, el semejante, el contrario, el igual, el superior, el inferior, las señales, los nombres propios, y los equívocos”.

Matemáticos, que também estão propensos à loucura. Isto ocorre porque a “loucura decorre de um estado de fantasmagoria, quando, incendeia o entendimento, um único fantasma (imagem mental, segundo a filosofia aristotélica) domina a mente” (BAZZONI, 2007, p. 192).

Como forma de exemplificar tal questão, Tesauro relata uma série de casos de loucos extravagantes que estabeleceram uma relação intrínseca entre o que dizem e o que fazem correlatos às suas respectivas loucuras (BAZZONI, 2007, p. 194). Dentre os mais diversos casos narrados pelo preceptista, destaca-se, a título de exemplo, a situação de um louco que, em sua fantasia,

se imprimió de la imagen de una gran tinaja de tierra, que había visto; y entrándole el frenesí de que él era aquella tinaja, cuando pasaba gente, gritaba diciendo: *Ve de lado para que no me quiebres, porque yo soy la tinaja*: ni se atreía a caminar, ni a echarle, sino puesto derecho sobre los pies, con las manos sobre las caderas, parecía una tinaja con asas; y como tinaja, estrañamente amaba el vino, y decía: *Llenemos la tinaja, para que enjuta no haga moho* (TESAURO, 1741, pp. 80-81).

A associação estabelecida por esse louco, nada mais é, para o tratadista italiano, que metáforas e agudezas. De fato, quando se vê o comportamento do louco, percebe-se que tanto seu discurso quanto suas ações estão relacionadas ao tema de sua loucura. Em primeiro lugar, o louco adverte para que os demais tivessem cuidado para não quebrá-lo, já que se considera um vaso de barro. Em segundo, seu gesto corporal assemelha-se a um vaso, pois, ao colocar as mãos nos quadris, parece representar um vaso. E, por último, por imaginar ser um vaso, faz menção à utilidade do mencionado objetivo, ao pedir para que as pessoas lhe deem vinho para beber, como forma de encher o vaso, para que não mofasse. Para Tesauro, esse tipo de loucura “no era otra cosa que metáfora de una fantasma por otra; de la cual nació la aguda alegoría, pues cuanto hacía, o decía era correlativo” (1741, p. 81) ao tema da loucura.

Lope de Vega, em *Los locos de Valencia*, representa Floriano baseado nos modelos de loucos que apresentam algum tipo de mania e, em alguns casos, furiosos. Sendo assim, tendo como referência o *Il Cannocchiale Aristotelico*, pode-se dizer que Floriano, por ser um discreto, simula o tipo de louco dotado de agudeza, formando, tal como os loucos furiosos exemplificados por Tesauro, conceitos agudos. É possível perceber que Floriano representa um tipo engenhoso, uma vez que, devido ao seu conhecimento, sabe juntar, conforme alertado pelo tratadista, as mais diferentes circunstâncias. Um bom exemplo desse tipo de representação é quando Floriano não

tem mais interesse amoroso por Fedra, por isso atua com mais vivacidade em seu papel de louco, conforme se pode ver no fragmento abaixo.

FLORIANO	(Ya que desta he de guardarme y conozco su intención, quiero, huyendo su pasión, con mi pasión remediarme. Fingireme menos cuerdo de lo que otras veces fui.) (LV, p. 193)
----------	--

Essa fala é de fundamental importância para o jogo da simulação e dissimulação, pois, como já citado, Floriano não quer mais investir na conquista amorosa com Fedra e, sabendo de suas intenções, diz que “(Fingireme menos cuerdo / de lo que otras veces fui)”, demonstrando a intenção de simular disparates ainda maiores dos que representou até então. Assim sendo, Floriano não mede esforços para manter um diálogo desprovido de sentido para Fedra e, de certa forma, até grosseiro, com a finalidade de que esta desistisse da referida conquista amorosa (TROPÉ, 2003, p. 196, n. 1131).

FLORIANO	¿Habéis visto por allá una cosa que perdí?
FEDRA	Y tú, ¿no me has visto a mí que ando en pena por acá?
FLORIANO	Hermana, si andáis en pena, muy cierta tendréis la gloria.
FEDRA	¡Oh, palabra de vitoria, de grandes misterio llena!
FLORIANO	¡Oh, sabrosa berenjena, membrillos y zanahoria, que echó en arrope de Coria el poeta Juan de Mena!
FEDRA	(¡Qué presto le vuelve el seso el furioso frenesí!) (LV, pp. 194-196)

Neste fragmento, Floriano recorre a uma linguagem grotesca, com o propósito de criar uma representação negativa de si mesmo perante Fedra. Além disso, trata-se de um diálogo muito distante de um galã em uma situação de amor cortês. Floriano, por ser um discreto, sabe usar a linguagem de acordo com a ocasião: quando corteja Erifila, recorre explicitamente ao amor cortês; agora que não deseja mais corresponder a nenhum tipo de galanteio com Fedra, faz uso de uma linguagem vulgar, ofendendo-a ao chamá-la, por exemplo, de “hi deputa golosa” (LV, p. 197). Essa vulgaridade fica evidente a partir do valor pejorativo das palavras *berenjenas* e *zanahoria*, já que essas hortaliças, nos

séculos XVI e XVII, possuem conotações sexuais, uma vez que estão associadas aos órgãos genitais femininos e masculinos, representando, desta forma, um mundo degradado (TROPÉ, 2003, p. 196, n. 1127). Além disso, as *berenjenas* também se associam à loucura, pois, como diz Covarrubias, partindo da doutrina dos humores, elas podem desencadear a melancolia, uma vez que “entristecen el ánimo, dan dolor de cabeza, y al que usa mucho de comerlas, con los demás daños le sale el rostro su mala calidad, poniéndole su color lívida y verde oscura” (2006, p. 314). No que diz respeito ao *membrillo*, também apresenta uma conotação sexual; o próprio Covarrubias chama a atenção para o fato de que a etimologia de *membrillo* é o diminutivo da palavra *membrum*, devido a certa “semejanza que tienen los más dellos con el miembro genital y femenino” (2006, p. 1268). Além disso, é um dos ingredientes usados nos feitiços de amor⁷² (TROPÉ, 2003, p. 196, n. 1127). Enfim, ao fazer referência às *berenjenas*, *zanahorias* e aos *membrillos*, Floriano remete-se de forma indireta à sexualidade. Neste sentido, pode-se pensar que a personagem representa o tipo de louco que não sabe ocultar seus afetos, por isso é considerado como um desatinado, pois se tem em conta os códigos de conduta da época, vê-se que no espaço cortesão os afetos decorrentes do amor são submetidos às normas de ocultação e controle (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 105). Neste contexto, Floriano representa o papel do amante que “s’oppose à la société de l’ordre dans la mesure où son comportement est fondamentalement associal” (BIGEARD, 1972, p. 103). Nota-se aqui a presença de certo universo carnavalesco, levando em conta, a partir das considerações de Augustin Redondo (1997, p. 192), que é justamente na época das festas carnavalescas, que se vê uma total liberdade nas relações sexuais, sobretudo aquelas que são consideradas proibidas. Ao fazer menção a um amor lascivo, Floriano se distancia completamente de um amor sublime, o qual provavelmente é esperado por Fedra nesse momento de galanteio. Sendo assim, pode-se estabelecer uma relação entre a loucura e a luxúria, tendo em vista que esta última ganha espaço quando se perde a razão por causa da primeira. Dentro desse contexto, vê-

⁷² Basta se lembrar de Tomás Rodaja, da obra *El licenciado Vidriera* de Cervantes, que perde o juízo e acaba se convertendo no “loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto”, pois passa a imaginar que era feito de vidro, após ser enfeitado por um *membrillo* e de sofrer os efeitos colaterais produzidos pela referida erva amatoria: “Y así, aconsejaba de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás uno destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad quererla, como si hubiese en el mundo hierbas, encantos, ni palabras, suficientes a forzar el libre albedrío; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman veneficios, porque no es otra cosa lo que hacen, sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones” (CERVANTES, 2001, p. 277).

se a presença da figura de um louco possuidor de toda classe de vícios que provoca escândalos com seus apetites amorosos e sexuais (HEERS, 1988, p. 125). Para exemplificar esse tipo de louco, Jacques Heers toma como exemplo a pintura alegórica *Os sete Pecados Capitais* (1480), conhecida também como *Os sete pecados mortais* de Hieronymus Bosch, a qual representa os sete pecados capitais (ira, soberba, luxúria, preguiça, gula, avareza, inveja), que estão distribuídos em sete seções trapezoidais. Dentre elas, destaca-se a representação da luxúria. No pormenor abaixo (Imagem 11), representa-se de um louco que testemunha aqueles que se deixam levar pelos prazeres terrenos. No caso em questão, o louco encontra-se ao lado de alguns casais de amantes. Segundo Walter Bosing, é muito comum encontrar na época de Bosch a representação de loucos “entre bebedores e pares amorosos, saltitando” (2010, p. 30) ou simplesmente observando-os. Ainda de acordo com o autor, a alusão ao pecado da luxúria tem como apoio alguns elementos emblemáticos que remetem aos jardins de amor, tais como os prados, que compõem o cenário do pormenor do quadro do pintor flamengo, e o vinho e a cereja, que são representados na mesa que se encontra ao lado esquerdo da tenda (BOSING, 2010, p. 30). A respeito do vinho, cabe destacar, a partir da doutrina teológica-moral tomista, que se trata de uma bebida luxuriosa, pois, ao bebê-la em abundância, há um incentivo para que se desempenhe ações demasiadas que conduzam ao prazer venéreo (AQUINO, 1994, p. 464).

Imagem 10. Seção trapezoidal “Luxúria”, *Os sete Pecados Capitais* (1480), de Hieronymus Bosch, Museo del Prado, Madri.

No que diz respeito especificamente à luxúria, Cesare Ripa, por meio da emblemática, diz que “es un ardiente y desenfrenado apetito de la carnal concupiscencia, sin observancia de leyes ni de lo que impone Natura, sin mostrar respeto alguno por el sexo ni por los órdenes o estados” (1996b, p. 33). Já Santo Tomás de Aquino, com base em Santo Isidoro, afirma que o “*lujurioso* viene a significar *entregado a los placeres*” (1994, p. 464), sendo que os venéreos são os que mais degradam a mente do homem, pois desatam a alma humana de maneira particular devido ao excesso. Segundo o preceptista, o ser humano pode ser deleitar no ato venéreo, porém ordenado pela reta razão, tendo como orientação a justa medida (AQUINO, 1994, p. 465). Sendo assim, ele defende o argumento de que o ato venéreo “es muy necesario en la conservación del género humano” (AQUINO, 1994, p. 466). Agora, se as ações forem desempenhadas sem o uso reto da razão e em excesso, claro está que será vicioso. Por este motivo, “es propio de la lujuria el incumplir el orden y moderación que la razón exige en los actos venéreos. Por tanto, la lujuria es ciertamente pecado” (AQUINO, 1994, p. 466).

Do ponto de vista filosófico, Marsilio Ficino, em suas reflexões sobre a concepção do amor, chama a atenção para o fato de que “en la enfermedad de la locura el hombre es arrastrado más allá de la figura humana, y de hombre se convierte casi en bestia” (2001, p. 198). Realmente Floriano representa um comportamento quase animalesco, ao encenar a figura de um louco que se encontra com os apetites amorosos aflorados sexualmente. É possível comentar, a partir das observações de Ignacio Arellano (1996, p. 47) sobre as comédias do século XVII que fazem esse tipo de representação, que o discurso platônico acaba sendo excluído, devido às referências sexuais e eróticas feitas pelos protagonistas dessas obras dramáticas. Claro está que, no caso específico de Floriano, se trata de uma estratégia discursiva, principalmente quanto se tem em conta que a própria personagem revela que “Cuando allí pierdo el sentido / soy en extremo discreto” (LV, p. 198). Quer dizer, tudo não passa de um recurso retórico, permitindo a Floriano simular, para Fedra, o modelo de louco com os apetites sexuais aflorados. Por isso, faz uso de uma linguagem obscena como forma de dar verossimilhança à sua própria representação. O próprio Santo Tomás de Aquino coloca em evidência que, quando um pessoa encontra-se sob o domínio do pecado capital da

luxúria, tende a pronunciar palavras desonestas, lascivas, nécias ou, até mesmo, tontas, uma vez que a razão, que pondera o discurso, encontra-se comprometida⁷³.

Como se não bastasse o uso de uma linguagem vulgar para com Fedra, Floriano, de maneira calculada, faz uma paródia burlesca da tópica da dama (TROPE, 2003, p. 197, n. 1145-1146), tal como explicitado nestes versos: “Tiene de nieve y pimientos / los dientes y las encías” (LV, p. 197). Aqui, Floriano nega a brancura de sua pele, característica muito estimada em uma mulher dentro da concepção petrarquista, ao compará-la aos *pimientos* que, de acordo com Covarrubias (2006, p. 1363), são um tipo de especiaria utilizada para tostar e avermelhar os alimentos. Além disso, desconfigura a idealização da dama ao dizer que seu sorriso é tão desproporcional que é possível ver inclusive a gengiva de suas mandíbulas. Ao fazer com que sua personagem faça esse tipo de descrição, mesmo que de maneira breve, Lope de Vega coloca em prática o exercício retórico da *descripción*, muito utilizado nos colégios jesuíticos. Na *Progymnasmata*, de Aftônio⁷⁴, há um capítulo específico “Acerca de la descripción”, em que o retórico grego explica que uma “descripción es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado”⁷⁵ (AFTONIO, 1991, p. 253). É evidente que Floriano não faz uma descrição completa, tal como preceituado por Aftônio, que diz que é “necesario que quienes describen personajes vayan desde el principio hasta el final, esto es, de la cabeza a los pies” (1991, p. 254), pois a personagem lopesca concentra-se somente na parte destinada ao rosto⁷⁶.

⁷³ Diz Aquino que: “En primer lugar, por razón de la materia del discurso, en cuyo caso tenemos las conversaciones torpes [...] el lujurioso, cuyo corazón está lleno de torpes deseos, fácilmente pronuncia palabras obscenas. En segundo lugar, por parte de la causa. Dado que la lujuria produce inconsideración y precipitación, es lógico que obligue a pronunciar palabras poco pensadas, que llamamos *tontas*. En tercer lugar, por razón del fin, ya que el lujurioso, al buscar el deleite, ordena hacia él sus palabras, y así pronuncia palabras *jocosas*. En cuarto lugar, en cuanto al sentido de las palabras, que la lujuria pervierte por la ceguedad mental produce. De ahí que fácilmente se incline a pronunciar necedades, dado que con sus palabras prefiere los deleites que apetece a cualquiera otra cosa” (AQUINO, 1994, p. 469).

⁷⁴ É bem provável que Lope de Vega tenha tido contato direto com a obra de Aftônio, pois a *Progymnasmata* era uma obra muito utilizada pelos jesuítas no ensino de Retórica nos colégios. De acordo com os estudos de Ignacio Arellano e Carlos Mata (2011, pp. 30-37), tem-se o conhecimento de que o dramaturgo espanhol frequentou os colégios jesuítas, tal como o *Colegio Imperial de Madrid*, o que pode ter contribuído para que ele tenha tido contato com o texto do retórico grego.

⁷⁵ Conceito similar é preceituado por Alfonso de Torres, em seus *Ejercicios de Retórica* (Alcalá de Henares, 1569), onde evidencia que: “la descripción es un discurso que representa ante los ojos aquello que muestra. Mediante ella se pinta una imagen tan completa de las cosas de que se trata, que da la impresión de que las cosas no están siendo descritas, sino que están sucediendo ante nuestros ojos” (TORRES, 2003, p. 317).

⁷⁶ Segundo Alfonso de Torres, a descrição de pessoa também é chamada como *prosopografía*, cujo propósito é a pintura, por meio do discurso, da “persona del amante, el lujurioso, el avaro, el voraz, el ébrio, el dormilón, el envidioso, el traidor, el parásito, el alcahuete, el charlatán, el jactancioso y el fanfarrón” (2003, p. 217).

Entretanto, da maneira como a descreve acaba sendo suficiente para compor uma imagem degradante de Fedra.

As estratégias discursivas aparecem com mais força no diálogo em que Floriano recorre à linguagem do jogo para compor um discurso enigmático. Para que se possa compreender o sentido que o jogo adquire nos versos de *Los locos de Valencia*, é importante trazer ao conhecimento que os jogos fazem parte da vida cotidiana dos séculos XVI e XVII. Devido à recorrência dos jogos no âmbito social, surge uma série de tratados filosóficos e/ou moralizantes que trazem reflexões e orientações, muitas vezes com um sentido doutrinador, sobre o universo dos jogos⁷⁷. Muitos deles são considerados como viciosos por vários doutores da Igreja Católica, pois, segundo os inumeráveis argumentos defendidos por eles, muitos jogadores passam horas excessivas ocupados com os jogos, deixando à margem as obrigações para com a República, o que prejudicava o Bem Comum⁷⁸. São considerados viciosos aqueles que não sabem usufruir das recreações humanas, passando dia e noite jogando excessivamente nas casas de jogos e tabernas. Esses jogadores são conhecidos como *tahúres*, conforme conta Juan de Zabaleta, em seu *El día de fiesta por la mañana en Madrid*⁷⁹. Alcocer, em seu *Tratado del juego* (1558) censura a postura dos *tahúres*⁸⁰, como sendo os responsáveis pela disseminação do vício do jogo dentro da República⁸¹.

⁷⁷ Vale a pena citar alguns exemplos, tais como: *Remedio de jugadores*, de Pedro de Covarrubias (1519); *Tratado del juego* (1558), do frei franciscano Francisco de Alcocer; *Días geniales o lúdricos* (1573), de Rodrigo Caro; *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603), de Francisco de Luque Faxardo; *Tratados contra los juegos públicos* (1609), de Juan de Mariana; *Reglas y leyes que se han de observar en los juegos del rebesino, malilla y cientos* (1640), anônimo, entre outros.

⁷⁸ Alcocer, em seu *Tratado del juego* (1558), relata que: “los gobernadores de las Repúblicas viendo que los hombres usaban mal de muchas cosas que ellas de suyo eran lícitas, las prohibieron a sus súbditos y de ello hicieron estatutos y leyes humanas deseando tener las Repúblicas bien ordenadas y disciplinadas y desterrados de ellas los vicios y viciosos. Y como una de las cosas acarreadoras de vicio y raíz de ellos, sea el juego excesivo y demasiado, prohibieron ciertas maneras de juegos, y que no se pudiese jugar más de hasta cierta cantidad” (1558, p. 2).

⁷⁹ De acordo com Zabaleta, eles sempre caem no erro, “porque si ganan, juegan porque ganaron; y si pierden, porque perdieron. Porque perdió, o porque ganó la noche antes, se levanta el Tahúr, no sólo con gana, sino con prisa; no sólo con prisa, sino con ansia de ir a la casa de juego” (1754a, p. 93).

⁸⁰ Em diversos tratados de época, há várias censuras com relação à postura dos *tahúres*. Antonio de Guevara, por exemplo, os descreve como homens perdidos na corte, “los cuales mantienen sus caballos y atavíos de sólo jugar, trafagar y engañar a muchos bobos con dados falsos, con naipes señalados, con compañeros sospechosos y aun con partidos necios; por manera que muchos pierden sus haciendas y ellos pierden sus ánimas con todos” (1942, pp. 122-123). Covarrubias define *tahúr* como “El que continúa mucho el juego; que si se repite tahúr tahúr, dice hurtar, porque muchos de tahúres dan en ladrones cuando no tienen qué jugar” (2006, p. 1457).

⁸¹ Diz Alcocer: “como lo hacen los tahúres y jugadores que días y noches ocupan en juegos. Esto cualquiera de los jugadores y de ellos que está presentes a los juegos lo verá claramente si con un poco de atención considerare lo que acaece en los juegos, y lo que hacen los viciosos en jugar continuamente” (1558, p. 16).

No entanto, há outros doutrinadores religiosos que defendem, até certo ponto, a prática dos mesmos no âmbito social, uma vez que, nas palavras de Santo Tomás de Aquino, “el juego es necesario para la vida humana” (2004, p. 562). Alcocer corrobora os argumentos apresentados pelo Doutor da Igreja Católica ao dizer que “la recreación moderada y honesta es lícita y buena” (1558, p. 2), pois é uma forma de divertimento e descanso das obrigações e deveres fundamentais da vida cotidiana. Adverte ainda o tratadista que para ser considerada a prática do jogo como uma ação virtuosa, deve-se jogar com moderação⁸². Desta forma, relembra a virtude preceituada por Aristóteles, chamada *Eutrapelia*, que visa a moderação, onde os extremos são considerados como viciosos. Nas belas-letras do século XVII, vê-se com Cervantes esse caráter positivo do jogo no *Prólogo* de suas *Novelas Ejemplares*, em que diz que: “digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan” (2009, p. 52). Esse modo de entender o jogo permite aos preceptistas da época, sejam eles religiosos ou não, esclarecer em quais ocasiões sua prática é permitida no convívio social⁸³.

Dentre os jogos praticados na Espanha dos séculos XVI e XVII, o de baralho é considerado como o mais famoso por excelência, tendo em vista que é praticado por todos os estamentos sociais⁸⁴ (SANZ AYÁN, 1994, pp. 214-215; CHAMORRO FERNÁNDEZ, 2005, p. 12). Essa disseminação acontece entre todos os estamentos sociais, conforme bem mostrado por Alcocer, tendo em vista que os jogos de cartas são considerados como jogos mistos, “porque están en ventura y parte en saberlos jugar”, isto é, não depende de tanta estratégia como acontece com outros jogos (1558, p. 28).

Como o baralho é bastante recorrente na época, então se destina alguns lugares especializados, as famosas *casas de juegos*, para que os jogadores possam se reunir e desfrutar do período de *ócio* (GARCÍA GARCÍA, 1999, p. 24). Esses recintos possuem

⁸² Cristóbal Suárez de Figueroa, na obra *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615), é outro tratadista de época que defende, a partir do que havia preceituado Torquato Tasso, a prática do jogo como meio de “deleite y entretenimento de los ánimos cansados” (2004, p. 524), desde que praticado de forma comedida. Para defender o mencionado argumento, o tratadista relembra como os jogos foram importantes para os antigos, oferecendo uma série de exemplos ao leitor.

⁸³ Alcocer comenta “cuándo es lícito jugar y cuándo es pecado venial, y cuándo mortal, y lo que en los juegos se gana cuándo se adquiere con buena conciencia, y cuándo hay obligación de restituirlo” (1558, prólogo).

⁸⁴ Luque Fajardo, em seu *Fiel desengaño contra la ociosidade y los juegos* (1603), coloca bem essa questão ao observar que o jogo de baralho era: “donde, todos juntos al tablero, corren parejas el alto, el humilde, el noble, el plebeyo, el rico, el pobre; pues el día que juegan de la cofradía son de los tahúres participando este vil título, todos entran en rueda en una mesa, en igual silla. Porque allí no hay más que saber si no trae dinero que jugar; y aun muchas veces se hace mayor cortesía al de menor estofa” (*apud* CHAMORRO FERNÁNDEZ, 2005, p. 12).

um sistema complexo de ofícios e de funções, há inclusive uma ordem hierárquica, a qual é obedecida pelos jogadores (CHAMORRO FERNÁNDEZ, 2005, p. 36)⁸⁵. As pessoas mais distintas, como por exemplo os nobres, reúnem-se em lugares mais “discretos”, as chamadas *casas de conversación* (SANZ AYÁN, 1994, p. 215; GARCÍA GARCÍA, 1999, p. 24). De qualquer forma, o termo *conversación*, no século XVII, nada mais é que um eufemismo para designar jogo, sobretudo os jogos de cartas, que dissimulam aquele vício⁸⁶ (ÉTIENVRE, 1990, p. 194).

Mesmo sendo as *casas de conversación* destinadas a princípio aos jogos lícitos, há algumas transgressões, as quais são retratadas de forma cômica e/ou satírica, pois nesses recintos muitos têm a vida arruinada, perdendo verdadeiras fortunas, devido à usura em ganhar as partidas, por causa dos inúmeros lances sem nenhum retorno⁸⁷ (LUJÁN, 1988, p. 162). Lope de Vega, no auto sacramental “*Dos ingenios y esclavos*” *del santísimo sacramento*, representa a ideia de jogar ininterruptamente, o desassossego do jogador, e a ideia fixa pelo jogo.

Aquel loco
que la baraja voltea,
es el Juego; este cuitado
de noche y día juega
con tan gran desasosiego,
que si gana, hasta que pierda
vuelve a jugar, y si pierde,
por ganar vuelve a su tema;
cobra mil enfermedades
por no alzarse de una mesa,
y últimamente ha perdido
el tiempo; aunque sus riquezas
hubiese ganado todas.
(*apud* PÉREZ, 1981, p. 140)

⁸⁵ Conta Zabaleta que os homens costumavam ir às casas de jogos com três propósitos: “unos a jugar, otros a entretenerse y otros a los den barato” (1754b, p. 45). Segundo Covarrubias (2006, p. 288), dar barato significa “sacar los que juegan del montón común, o del suyo para dar a los que sirven o asisten al juego”. O próprio Zabaleta explica que esse tipo de jogador “van las más veces sin delito porque los lleva la necesidad, pero ellos tienen bien mala fortuna. Estos son los más desdichados de los pobres, pues no tienen oficio con que ganar de comer ni ánimo para pedirlo” (1754b, p. 45).

⁸⁶ Zabaleta considera o jogo de baralho como vicioso já que muitos acabam fazendo mexericos, devido ao longo período ocioso, pois nesses recintos “el ejemplo malo le ofusca el entendimiento. Ve a unos decir mal de otros, y él también dice mal de alguno, con la embriaguez del mal ejemplo; ve porfiar, y porfia. [...] Oye decir chanzas pesadas, y dice pesadas las chanzas” (1754b, p. 52).

⁸⁷ Zabaleta pinta muito bem esse quadro, quando diz que: “Con ganarle una vez, le obliga a que se empeñe para que le gane otra: con ganarle otra, le obliga a que se destruya: el sustento de sus hijos, y su mujer le gana: el vestido de su mujer, y sus hijos le tira: la paz domestica le desaparece: el mayor dolor que le deja, cuando acaba de ganar es haber de volver a su casa. En el semblante lleva escrita su desdicha, y como es desdicha buscada, no causa lastima, sino enojo” (1754b, p. 44).

Diferentemente do jogo de baralho, o de xadrez, além de despertar momentos de prazer e de passatempo, é considerado como um jogo cortesão, por pertencer ao grupo dos jogos que consiste, segundo Alcocer⁸⁸, em ciências e indústria humana por se valer de uma estratégia regulada por uma ciência e pelo uso do intelecto. Pedro de Covarrubias, em sua obra *Remedio de jugadores* (1519), mais especificamente no capítulo “Del juego del ajedrez”, compartilha dessa mesma opinião, pois diz que o jogo de xadrez “es juego de ingenio y de industria provechoso no sólo para huir el tedioso y triste ocio: más también para contemplar lo que significa y tomar aviso” e, mais adiante, conclui que “este pasatiempo no es sino para los muy ociosos ingenios por redimir los de malos pensamientos o para los congojados que desean desafiar la mente de algun gran cuidado que les da pena y trabajo” (1543, pp. X-XIII).

Desse modo, o xadrez é considerado como um jogo tranquilo e nada vicioso (DELEITO Y PIÑUELA, 1989, p. 191). Direccionando um olhar para a sociedade cortesã, Baldassare Castiglione mostra, em seu *El cortesano* (1528), que o xadrez é um jogo próprio de corte, por ser discreto “que es un gentil y agudo juego y un buen pasatiempo” (CASTIGLIONE, 1994, p. 251). Muitos nobres se reúnem, nas já mencionadas *casas de conversación*, com o propósito de praticar jogos engenhosos, por intermédio de discursos elaboradíssimos; e, também como forma de exercitar as sutilezas verbais. Desta forma, celebram-se concursos de sentenças agudas, onde se premeia aqueles que as desvendassem (DELEITO Y PIÑUELA, 1989, p. 194).

Em *Los locos de Valencia*, Lope de Vega vai mais além do que fazer uma mera representação do jogo como modelo social de seu tempo. O dramaturgo apropria-se do caráter lúdico do jogo, para compor uma série de metáforas e de jogos verbais. Não é só Lope que mantém essa prática discursiva, mas muitos outros contemporâneos de seu tempo (CHAMORRO FERNÁNDEZ, 2005, pp. 29-30)⁸⁹. O procedimento utilizado por esses poetas só é possível quando se tem em consideração, a partir dos estudos de Jean-Pierre Étienvre, que “toda poesía es juego” (1990, p. 13). Explica o autor que a poesia pode ser considerada como jogo, uma vez que “la norma del verso se yuxtapone a la fantasía de las imágenes, corriendo parejas la métrica” (ÉTIENVRE, 1990, p. 14) com o

⁸⁸ São “juegos que consisten en ciencia e industria humana, como son los juegos de pelota, bolos, argolla, ballesta, bolear, ajedrez, jugar cañas, justar, correr, luchar, faltar, tirar una lanza o dardo, y todos los semejantes: en que comúnmente aquello vence y gana que es más diestro y sabe más” (ALCOCER, 1558, p. 27).

⁸⁹ Como exemplo, cita-se a obra de Luis Quiñones de Benavente intitulada *El juego del hombre*.

significado das palavras. Desta forma, os escritores fazem discursos cifrados com a linguagem utilizada nos próprios jogos (ÉTIENVRE, 1990, p. 133).

Esse recurso, de fato, sustenta a simulação da loucura de Floriano, tendo em vista que, conforme já mencionado a partir de Tesauro, alguns loucos são representados como engenhosos, considerando que possuem a habilidade de fazer uma série de agudezas (HANSEN, 1996, p. 81) e por isso elaboravam um discurso carregado de uma linguagem de difícil codificação. É pensando nesse referente sócio-histórico que Floriano se apropria da linguagem utilizada no jogo, para que seu discurso adquira um sentido enigmático aos seus interlocutores.

No caso específico do universo social do jogo de baralho, este acaba convertendo-se, entre os poetas do século XVII, em motivo para composição poética. Neste sentido, o “poeta juega con las palabras igual que el tahúr con los naipes: hace envites con el lenguaje y brujelea la realidad a través de las metáforas y demás figuras” (ÉTIENVRE, 1990, p. 31). Em *Los locos de Valencia*, Lope compõe versos metafóricos com base nesse jogo, o que ajuda a garantir a verossimilhança da representação da loucura simulada feita por Floriano, que adota uma linguagem de difícil codificação no momento em que Fedra o questiona sobre o fato de não ser correspondida amorosamente por ele.

FEDRA	¿Qué hiciste de aquella cinta que de esperanza te di?
FLORIANO	Perdila luego que vi la figura por la pinta; que como no estaba ciego de amor ni de confianza, descarté aquella esperanza porque me entró mejor juego, ¿Qué te entró?
FEDRA	
FLORIANO	Una reina de oros, carta nueva en la baraja, que hace a mil reinas ventaja para ganar mil tesoros. Aunque un diablo de un caballo de por medio se metió, que con más cartas que yo pretende desbaratallo. Y son cosas tan pesadas amistad y bien querer, que adelante podría ser que me entrase flux de espadas. (LV, pp.200-201)

Por meio do presente diálogo, Floriano faz uso de uma linguagem metafórica, carregada de agudezas⁹⁰, com o objetivo de fazer referência de maneira indireta aos seus casos amorosos: Celia, Fedra e Erifila (TROPÉ, 2003, p. 156, n. 1186). Tudo começa na ocasião em que Floriano é presenteado por Fedra com uma cinta verde, conforme comentado anteriormente. Ao ganhar tal presente, Floriano deixa de pensar em Celia – seu primeiro intento amoroso – e passa a se interessar por Fedra. O próprio Floriano comenta que a cinta veio em boa hora, pois devido ao significado de sua cor, verde, uma nova esperança surge em sua vida.⁹¹ Margarita Ucelay observa que se trata da cor “de esperanza y ésta es una ilusión ingenua con que se engaña la juventud” (1981, p. 145). A autora toma como base o que diz Baltasar Gracián, em seu *El Criticón*, “color alegre, por lo que promete y el que más engaña” (*apud* UCELAY, 1981, p. 150). A partir do mencionado por Gracián, pode-se sugerir que a cor verde, além de representar uma nova esperança para Floriano, também faz menção à ingenuidade de Fedra, que acabou sendo iludida pelo galã, uma vez que seu intento amoroso foi passageiro. Tal mudança se deve à entrada de Erifila em cena, que muda o rumo do jogo amoroso, já que Floriano se apaixona na primeira vez em que a vê. No discurso de Floriano, Fedra é representada alegoricamente pelo próprio presente. Ao perder o interesse pela mencionada dama, Floriano coloca em evidência que descartou a possibilidade de manter laços amorosos com ela, ao dizer: “descarté aquella esperanza”. Isto se deve ao surgimento de uma oportunidade mais interessante, o que fica claro na seguinte fala: “porque me entró mejor juego”. A partir da indagação de Fedra, Floriano lhe responde com uma nova metáfora, que “una reina de oros” entrou no jogo, isto é, uma nova mulher. Quando Floriano diz que há “carta nueva en la baraja”, pode-se entender que seus olhos se voltam para Erifila e que não há mais espaço para Fedra nesse jogo amoroso. No entanto, Floriano revela que a jogada se complica quando “un diablo de un caballo” entra na partida. No universo dos jogos daqueles tempos, *caballo*, além de ser uma carta do baralho, também pode ser entendido metaforicamente como *tahúr desenfrenado*⁹². Se se têm em conta os desejos amorosos das personagens de *Los locos de Valencia*, é possível reconhecer que Floriano faz menção ao seu oponente Valerio, que também mostra interesse por Erifila (TROPÉ, 2003, p. 201, n. 1195). Logo, trata-se de um

⁹⁰ Hansen explica que “a metáfora é o próprio fundamento da agudeza” (2000, p. 321).

⁹¹ Diz Floriano, no início da comédia: “Sí, porque tal esperanza / en ningún tiempo se pierde; / quiero hacer una mudanza / que de la vuestra me acuerde” (*LV*, p. 168).

⁹² Luque de Fajardo, em seu *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, comenta que “Llaman caballos a una suerte de tahúres que juegan como bestias, sin atención ni acuerdo de hombres” (*apud* CHAMORRO FERNÁNDEZ, 2005, p. 82)

concorrente. Com isso, Floriano, ao prever o “flux de espadas”, deixa implícito um possível duelo com Valerio (TROPÉ, 2003, p. 201, n. 1202). Na linguagem do jogo de baralho, *flux* “casi siempre aparece como lance, o jugada, o como combinación de algún juego” (CHAMORRO FERNÁNDEZ, 2005, p. 102). Também se entende metaforicamente que “hacer flux era arruinarse” (LUJÁN, 1988, p. 173). Aqui, o louco fingido demonstra insegurança com relação ao jogo amoroso com Erifila, devido à presença de um forte adversário. Essa instabilidade relaciona-se indiretamente com o significado do próprio baralho, tendo em vista que se trata de um jogo que não necessita de nenhum tipo de cálculo prévio, já que é tudo ao acaso⁹³. Para Belén Atienza (2009, p. 83), essa inconstância, própria dos jogos de azar, permite a Lope de Vega conferir na relação do louco e do jogo de baralho um sentido teatral, devido à dinâmica com que as personagens se relacionam entre si, conforme descrito, de maneira enigmática, por Floriano.

Após compor um discurso cifrado tendo como referência o jogo de baralho, Floriano recorre ao *juego de pasa pasa* para explicar a Erifila, de forma metafórica, o motivo pelo qual dialoga com Fedra sobre assuntos amorosos. Explica Sebastián de Covarrubias que o *juego de pasa pasa*, também conhecido como *juego de manos*, *masecoral*, *masejicomar*⁹⁴, leva este nome “porque con unas pelotillas y unos cubiletes dan a entender se pasan de un cubilete a otro, con sólo tocar el maestro el palillo. Esto lo hacen con gran sutileza y todo lo demás, de manera que los que no están muy advertidos se admiran” (2006, p. 1347). É a partir desse jogo que Floriano faz uma série de agudezas sobre sua relação com Fedra.

FLORIANO
Como ella es mujer burlona
y criada en esta casa,
jugamos de pasa pasa.

⁹³ Conforme pontuado por Alcocer (1558, p. 27), o jogo de baralho insere-se na categoria daqueles “que consisten en sola ventura y dicha como son los juegos de los dados y carnicoles, [...], en los cuales sin ninguna ciencia hay sino como aciertan a salir los dados, carnicoles o naipes” (1558, p. 27).

⁹⁴ “Todos estos nombres tiene el embajador que nos hace, como dicen, del cielo cebolla, por la liberalidad que tiene en trocar las cosas, y así el juego de manos. Y entre otros traen el de los cubiletes, adonde meten ciertas pelotillas que a nuestro parecer quedan dentro, y al asentar el cubilete las saca y las pone en otro que nos muestra ponerle cerca del vacío, y con un palillo da ciertos golpes y dice ciertas palabras repitiendo el ‘pasa pasa’, de donde tomó nombre el juego; y alzando muy despacio el cubilete, no se halla nada en él. Da otros golpecitos al otro cubiletes, y halla las pelotillas todas en él; toma luego tres cubiletes, y pone a nuestro parecer en cada uno la suya, y después derruécalos todos con la vara y están vacíos; torna a ponellos y hálladas todas tres en el cubilete, y volviendo a dejarlas todas tres dentro, las halla después repartidas cada una en su cubilete” (COVARRUBIAS, 2006, p. 1144).

y hícele la mamona.
 Si otra cosa hemos tratado
 yo y aquesta chocarrera,
 luego en tu desgracia muera
 frío, cocido y asado.
 (LV, pp. 207-208)

Floriano, nos versos acima, define Fedra como *mujer burlona*. O adjetivo *burlón* é usado para indicar aquele que é “amigo de burlarse con otros, pero sin perjuicio” (COVARRUBIAS, 2006, p. 371). Com isso, percebe-se que, quando Floriano emprega o adjetivo *burlona*, caracteriza Fedra como uma mulher propensa aos jogos de burla, os quais não provocam nenhum tipo de dano ao outro. Essa propensão se deve ao fato de Fedra, conforme bem marcado por Floriano, ter sido criada dentro da própria Casa de Loucos, onde acontecem os mais diversos tipos de burlas. Essa relação com o universo da loucura é um meio pelo qual Floriano rebaixa Fedra (TROPÉ, 2003, pp. 207-208, n. 1277). Além disso, é importante ter em conta que o substantivo *burla* significava também “la cosa de poco valor y de juguete” (COVARRUBIAS, 2006, p. 371). É a partir desse significado que Floriano justifica para Erifila que sua relação com Fedra não tem nenhum valor, tendo em vista que tudo não passa de um jogo, no caso em questão, do *juego de pasa pasa*. Por intermédio desse jogo, Floriano diz que *hícele la mamona*⁹⁵ a Fedra que corresponde a um ato de desprezo. Desprezo este que é sustentado quando se refere a Fedra como *aquesta chocarrera*. O uso do pronome *aquesta* que, a princípio, demonstra distância (tanto de quem fala, quanto de quem escuta) metaforiza-se no verso em questão, tendo em vista que demonstra, para Floriano, que Fedra não passa de um caso encerrado, isto é, distante. Tal posicionamento é confirmado pelo uso do adjetivo *chocarrera*⁹⁶ que corresponde às pessoas relacionadas ao universo da bufonaria, tais como os *graciosos* e os *truhanes*. No caso em questão, o termo relaciona-se de maneira pejorativa, indicando que Floriano, durante esse *juego de pasa pasa*, burla-se do amor de Fedra. Para Hélène Tropé, quando Floriano faz menção a este jogo, remete-se “al universo artificial, degradado e inmortal de los titereros y presdigitadores que engañaban a la gente con sus manos” (2003, pp. 207-208, n. 1277).

⁹⁵ Explica Covarrubias que *mamona* “vulgarmente se toma por una postura de los cinco dedos de la mano en el rostro de otro, y por menosprecio solemos decir que le hizo la mamona” (2006, p. 1230).

⁹⁶ Covarrubias comenta que *chocarrera* é “El hombre gracioso y truhán, *quasi* iocarrero, a *ioco*, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos, porque con aquella vida tienen libertad y comen y beben y juegan; y a veces medrán más con los señores que con los hombres honrados y virtuosos y personas de letras. Dicen que en los palacios de los príncipes no pueden pasar sin estos” (2006, p. 522).

Floriano, que se encontra sob a identidade de Beltrán, joga agudamente por intermédio da linguagem dos jogos, compondo uma série de agudezas. Lope de Vega, ao colocar metáforas na boca de sua personagem, consegue obter a simpatia de seu público, pois elas proporcionam o exercício da adivinhação. Tal exercício desperta o deleite, pois é muito prazeroso para o espectador descobrir o que está oculto nas palavras da personagem. De acordo com Aristóteles (2004, pp. 245-246), uma das principais características da metáfora é justamente a da adivinhação. Para que isso ocorra, é importante que aquele que compõe uma metáfora saiba fazer as devidas relações, de modo que o parentesco entre as coisas comparadas seja evidente para o destinatário. Nas palavras de Aristóteles, o prazer só ocorre quanto a pessoa que elabora uma metáfora consegue “poner la cosa ante nuestros ojos” (2004, p. 246). Hansen (2000, p. 336) esclarece que esse recurso é muito usado pelos escritores das letras seiscentistas, uma vez que sua formulação metafórica permite que o leitor visualize sensorialmente aquilo que está sendo destacado pelos poetas.

Outro momento de fundamental importância para a elaboração desses jogos verbais é quando Floriano toma conhecimento, por intermédio do louco pacífico Tomás, de que um oficial de justiça, chamado Liberto, estava à procura, dentro da Casa de Loucos, de um cavaleiro conhecido como “Floriano”, por ser considerado o responsável pela morte do Príncipe Reineiro: “le van a buscar por todo el mundo / con retratos que llevan de su rostro” (*LV*, p. 227). Ao se inteirar de que ele estava em busca de sua própria pessoa, Floriano, muito engenhosamente, dissimula sua aparência.

De todas as cenas em que Floriano oculta sua identidade, destaca-se justamente essa em que ele transfigura sua própria aparência física⁹⁷. Trata-se do apogeu de seu fingimento, pois o espectador acompanha essa informação, por intermédio da seguinte rubrica cênica: “Entre Floriano tisonada la cara” (*LV*, p. 233), isto é, com a face enegrecida de carvão. Floriano, ao ocultar sua fisionomia, faz uso da dissimulação, jogando exatamente conforme preceituado por Baltasar Gracián, no aforismo *Cifrar la voluntad*, onde diz que: “El más plático saber consiste en disimular. Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto” (2005, p. 155). A expressão corporal faz parte

⁹⁷ José Enrique López Martínez (2014, p. 64) comenta que a mudança de identidade, em *Los locos de Valencia*, restringem-se apenas a uma mudança de nome, como é o caso de Beltrán por Floriano. No entanto, se se tem em conta as práticas de representação dos séculos XVI e XVII, principalmente no que diz respeito à simulação e dissimulação, pode-se afirmar que essa mudança vai muito além de ser apenas uma substituição de nomes. No caso específico de Floriano, como se pode comprovar na análise que se segue, ele não apenas muda seu nome; mas, acima de tudo, transfigura sua própria aparência física, o que lhe permite jogar agudamente com as demais personagens.

do jogo da dissimulação, pois ao expressar certos afetos, acaba-se denunciando para o outro aquilo que se pretendia ocultar. Fernando Rodríguez de la Flor (2005, p. 161) explica que há uma prática de controlar o corpo, camuflando-o, de modo que os afetos não sejam revelados. Após entrar em cena, Floriano estabelece uma complicitade com o público, revelando-lhe suas intenções e o motivo pelo qual incorpora a máscara fingida.

FLORIANO
 ¡Bueno vengo desta vez
 con la máscara fingida;
 bien parece que esta vida
 es un juego de ajedrez!
 ¡Oh, cómo es mudable y vana!
 Y échase en esto de ver
 que una pieza blanca ayer,
 puede ser negra mañana.)
 (LV, p. 233)

Por se tratar de uma personagem perspicaz e versátil, nos termos de Emanuele Tesauro, Floriano compara metaforicamente a vida como se fosse um jogo de xadrez⁹⁸, de modo a mostrar que ela tem suas surpresas, sendo portanto inconstante, o que fica claro quando diz que ela pode ser uma “pieza blanca ayer” e “negra mañana”. As palavras de Floriano fazem menção à tópica da roda da fortuna. Nos séculos XVI e XVII, a fortuna é representada de forma emblemática, sendo explicada por Cesare Ripa, em sua obra *Iconología*, na qual diz que “fortuna se mueve de continuo cambiando siempre de aspecto, pues a unos los alza y a otros los abate” (1996a, p. 441), deixando implícita a ideia de que a vida é uma eterna inconstância⁹⁹. É diante de tal adversidade que Floriano expõe para Erifila – que nesta altura já compartilhava com o amado o jogo da simulação

⁹⁸ É possível encontrar esse tipo de comparação em diversas obras do século XVII, sobretudo as pertencentes ao gênero breve. A título de exemplo, destaca-se, em primeiro lugar, o símil feito por Francisco de Navarrete y Ribera, em seu *Baile de la batalla* – publicado na obra *Flor de sainetes* (1640) – , onde diz que: “Las guerras parecen juegos de cartas, que una vez se perde, y otra se gana” (*apud*, ÉTIENVRE, 1990, p. 141).

⁹⁹ Essa ideia da inconstância acabou se convertendo em uma tópica, muito representada nas belas-letas. Como exemplo, destaca-se o que diz Antonio de Guevara, em sua obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539): “la fortuna es inconstante en lo que da y muy incierta en lo que promete, de una hora a otra cae uno y sube otro, muérase éste y sucede aquél, abaten al privado y subliman al abatido, no admiten al que viene y ruegan al que se va, creen a los simples y desmienten a los sabios, de los animosos tienen sospecha y fiense de los cobardes, creen la mentira e impugnan la verdad, finalmente digo, que siguen la opinión y huyen de la razón” (1942, pp. 96-97). Robert Burton, em sua *Anatomía de la melancolía*, diz que a medida que a roda da fortuna gira o homem pode se encontrar em uma posição favorável ou desfavorável, dependendo da ocasião: “si un hombre está favorecido o recomendado por algún grande, todo el mundo le aplaude; si cae en desgracia, en un instante todos le odian” (2008, p. 34).

da loucura – o motivo pelo qual ocultou sua verdadeira face. Neste caso, segundo Belén Atienza (2009, p. 81), a loucura fingida converte-se em um tipo de jogo de cumplicidade entre os amantes, pois ambos conversam entre si por meio de uma linguagem cifrada, que somente é compreendida por eles.

FLORIANO

Mi señora,
 juego al ajedrez ahora
 porque es un juego discreto.
 Un rey con dos mil peones,
 siendo yo un caballero pobre,
 me persigue hasta que cobre
 su venganza en mis traiciones.
 Hoy me ha venido a buscar
 a aquesta casa un arfil,
 que con un jaque sutil
 un mate me quiere dar;
 y porque en mi mal se alegra,
 ya de matarme resuelto,
 de pieza blanca me he vuelto,
 como veis, en pieza negra.
 (LV, pp. 233-234)

Floriano, ao fazer referência ao jogo de xadrez, demonstra para Erifila que suas ações seguem uma estratégia que mantém suspensa a máscara da loucura fingida. Como se trata de uma linguagem enigmática, Floriano diz tudo por meio de metáforas engenhosas. Pode-se pensar que as personagens – da mesma forma que Lope de Vega e seu público – compartilham das regras do jogo de xadrez, isto é, o valor das peças e de seus possíveis movimentos no tabuleiro; mas que cada jogada é, conforme pontuado por Hansen (2000, p. 324) em seus estudos sobre a agudeza, engenhosa e imprevista. É este conhecimento compartilhado que permite que exista a composição de uma linguagem enigmática e, claro, de sua possível decifração, já que tudo é marcado por convenções. Desta forma não é por acaso que Floriano assimila metaforicamente as personagens da intriga às peças do jogo de xadrez: rei, bispo, cavalo, peões (TROPÉ, 2003, p. 1603). Para entender como se dá essa relação, convém ter em conta o que diz Pedro de Covarrubias, em seu tratado “Del juego de ajedrez”, em que explica o funcionamento do jogo de xadrez comparando-o à própria estrutura hierárquica da época, “donde cada persona, sea ésta peón, caballero, rey, reina reconoce su función y hace su papel en la vida” (1981, p. 139). De acordo com as relações estabelecidas no mencionado tratado, tem-se a impressão de que Pedro de Covarrubias utiliza como referência a própria política da “razão de Estado” para compor metaforicamente as mencionadas

conexões¹⁰⁰. Segundo essa analogia, a posição de Floriano não é muito favorável, pois ele diz que há “Un rey con mil peones”, isto é, metaforicamente um exército formado por muitos soldados¹⁰¹, e ele, nesse “juego discreto”, não passa de um “caballero pobre”, já que não possui nenhum exército a seu favor. Conta ainda Pedro de Covarrubias que o rei é uma das peças mais importantes do jogo de xadrez, da mesma forma que no âmbito social; portanto, “su vida vale por mil” (1543, p. XII). O tratadista, da mesma forma como aparece em diversas doutrinas políticas de seu tempo, coloca em evidência a imagem do corpo natural do homem, para se pensar na organização da sociedade daquela época, onde cada membro e/ou parte do corpo corresponde a um determinado estamento social. Nas explicações de João Adolfo Hansen, sobre a política da “razão de Estado”, trata-se da “metáfora do corpo”, já que se

figura a sociedade política como um corpo de ordens e estamentos subordinados a um só, conforme o modelo do corpo humano definido escolasticamente, em que o tronco e os membros se submetem à cabeça” (HANSEN, 2006a, pp. 137-138).

No caso específico da figura do rei, diz Pedro de Covarrubias que “el rey es en el reino la cabeza o el corazón en el cuerpo del animal” (1543, p. XII), ou seja, ele encontra-se no topo da hierarquia social. Tal analogia pode explicar a metáfora utilizada por Floriano, pois hierarquicamente ele se encontra em um estrato social inferior, o que limita a sua jogada. Isto se deve ao fato de Floriano representar o papel de *caballero*, pois, conforme as explicações de Pedro de Covarrubias, os “caballeros al principio no tienen tanto lugar a donde salten como después de salidos adelante” (1543, pp. XII-XIII). Dessa maneira, Floriano demonstra sua desvantagem ao dizer que está prestes a receber um ataque final, o qual será executado por um *arfil* que metaforicamente pode ser entendido como um tipo de juiz, já que, neste jogo da vida, cabe-lhe o papel de julgar de maneira reta e sábia¹⁰². No caso em questão, a figura do *arfil* aparece em cena para prender o assassino do Príncipe Reinerio. Levando em consideração as regras do xadrez, na situação de *jaque* a possibilidade de fuga ou defesa diminui muito, deixando

¹⁰⁰ Pedro de Covarrubias, após estabelecer uma analogia entre as peças do xadrez e o papel social de cada um, chega a conclusão de que “será ordenado el reino ocupándose cada uno en lo que conviene, y no se entremetiendo en lo ajeno” (1543, p. XII), isto é, cada um deve manter o decoro de acordo com o estamento social, como forma de alcançar o bem comum.

¹⁰¹ De acordo com Sebastián de Covarrubias, Peón também corresponde ao “soldado de a pie, dicho infanteria, y de allí se dijeron los peones del ajedrez” (2006, p. 1354).

¹⁰² Segundo Pedro de Covarrubias, “en los arfiles se entienden los jueces. Y porque hay dos diferencias de pleitos y causas: unas son civiles a cerca de las posesiones y otros bienes, otras son criminales: está un arfil en la blanca para las primeras y otro en la negra para [las] segundas” (1543, p. XI).

implícito o possível término da partida e, como não poderia ser de outra forma, a derrota do jogador atacado. Ao se ver encurralado em tal situação, Floriano não encontra outra solução senão ocultar a própria fisionomia. Assim ele explica a Erifila o motivo pelo qual entra em cena com a face do rosto enegrecida de carvão. Tal justificativa se dá por meio da seguinte metáfora: “de pieza blanca me he vuelto, / como veis, en pieza negra”. Floriano, nesses versos, cria uma antítese entre “blanco” *versus* “negro” e, por sua vez, uma oposição entre as conotações que essas cores¹⁰³ possuem (branco: honradez, inocência, em antonímia ao preto: culpa, escuridão, peso) (TROPE, 2003, p. 233, n. 1603). Também se pode estabelecer uma conexão intrínseca com as estratégias utilizadas no jogo de xadrez, pois, de acordo com Pedro de Covarrubias, “la manera de saltar de blanca en piedra de piedra en blanca: significa las celadas y los engaños que en la justa guerra se deben y pueden hacer” (1543, p. XIII). Além disso, é possível instituir uma relação mais ampla, no que se refere ao significado dessas cores, com a própria prática dos jogos no âmbito social do século XVII. De acordo com o discurso metafórico de Juan de Zabaleta, essas

Casas de Juego llaman a los nuevos blancos, porque entran cándidos. De los que han cursado algún tiempo, dicen que son negros como la pez¹⁰⁴. Lo que aprendieron allí, les quitó la blancura de la sinceridad. Negros han quedado con las malicias, sin inocencia con las falsedades. Aquí es la Fuente Sibara, a pocos sorbos de garito queda negro el que llegó blanco: se hace el que llegó cándido, taimado y vicioso (1754b, pp. 52-53).

Por meio desse jogo antitético, percebe-se a própria mudança da personagem no decorrer da peça. É possível pensar que Floriano, ao optar pelo jogo de xadrez, mostra-se consciente de sua posição no jogo de simulação e dissimulação e que tem pleno domínio da situação em que se encontra.

Tendo como referência as práticas de representação dos séculos XVI e XVII, tanto Floriano quanto Erifila representam personagens discretas, pois ele explica para sua amada sua situação por intermédio de metáforas, as quais são perfeitamente compreendidas por ela, chegando inclusive a admirar-se da invenção do amado. Diante da situação de pasmo de Erifila, Floriano confessa-lhe que sua mudança se deve à

¹⁰³ Sobre o uso das cores, de modo em geral, Ángel Valbuena Prat (1969, p. 145) observa que Lope de Vega, em diversas obras, sejam elas dramáticas ou não, “juega con los colores y las pasiones o estados del alma, como un deporte de cinta de colores que, en efecto, divertía, entretenía a galanes y damas de la época”.

¹⁰⁴ Explica Sebastián de Covarrubias (2006, p. 1360) que *pez*: “puede significar la resina que se saca de los pinos, negra”.

presença da justiça dentro do hospício: “Dicen que trae mi retrato / y por eso me recato / y vengo desconocido” (LV, p. 234). Segundo seu posicionamento, incorporar essa máscara da dissimulação é uma forma de passar despercebido e de se livrar do perigo, ou seja, da prisão. Por isso, completa seu esclarecimento: “que no seré conocido / tan loco y desfigurado” (LV, p. 235). A partir dessa atuação, Floriano representar um tipo de camaleão. Explica Fernando Rodríguez de la Flor (2005, p. 229) que, no contexto social dos séculos XVI e XVII, camaleão é uma espécie de figuração de *Proteo*, pois sua mudança tem como finalidade a preservação de sua natureza oculta¹⁰⁵.

No que diz respeito à dissimulação propriamente dita, o procedimento adotado por Floriano pode ser compreendido a partir do que diz Torquato Accetto, pois para o tratadista italiano

às vezes mudar de manto para vestir-se conforme a estação da fortuna, não com a intenção de causar dano, mas de não sofrê-lo, que é o único interesse pelo qual se pode tolerar quem costuma valer-se da dissimulação, pois assim não é fraude; e mesmo em sentido tão moderado não se lhe deve lançar mão senão por grave motivo, de modo que seja eleita como um mal menor, tendo antes como objeto o bem (ACETTO, 2001, p. 19)

Outro ponto que dever ser considerado é no que diz respeito ao efeito cômico provocado pela loucura dissimulada de Floriano. Segundo o preceptista Pinciano, em sua *Epístola* dedicada à Comédia, chama a atenção para o fato de que nas “respuestas disimuladas, hay también mucho lugar de risa, y en las disparatadas” (1998, p. 405). Por trazer essa carga divertida, a ocultação da verdade por Floriano contribui para o clímax da comédia, já que por meio de tal máscara Floriano faz uma burla com o oficial de justiça.

FLORIANO	Y, yos, ¿conocéisme a mí?
LIBERTO	Ni os conozco ni aun quisiera.
FLORIANO	Pues a fe que os importara.
LIBERTO	Tenéis muy negra la cara.
FLORIANO	Más negro, a ser blanco, fuera.

¹⁰⁵ Robert Burton, em sua *Anatomía de la melancolia*, explica que: “al ver a un hombre convertirse en cualquier cosa, como un camaleón, o como Proteo, que se transforma en todas las formas posibles, representar veinte partes y personajes a la vez, ser oportunista y variar como el planeta Mercurio, bueno con lo bueno, malo con lo malo; tener una cara, un aspecto y un carácter diferente para cada uno con el que se encuentra; capaz de adoptar todas las religiones, humores, inclinaciones de mover la cola como un *spaniel*, con obediencias fingidas e hipócritas, de enfurecerse como un león, ladrar como un perro, luchar como un dragón, moder como una serpiente, tan manso como un cordero y sin embargo enseñar los dientes como un tigre, llorar como un cocodrilo, insultar a algunos, y aun así otros le dominan, allí se rebajan, tiranizan en un sitio, se les frustra en otro; un sabio en casa, un necio fuera, haciendo reír a la gente” (2008, p. 32).

LIBERTO
FLORIANO

Vos seréis gavián manco.
De ser como soy me alegro.
¿Sabéis por qué estoy tan negro?
Porque no deis en el blanco.
(LV, pp. 243-244)

Floriano joga com Liberto como se estivesse desafiando-o a descobrir sua verdadeira identidade. Como se encontra por trás da máscara da loucura, Floriano rebaixa a figura de Liberto ao chamá-lo de “gavián manco”. Apesar de *Gavián* ser, conforme definido por Sebastián de Covarrubias, uma ave de rapina muito conhecida “por la astucia y sutileza” (2006, p. 965), esse sentido é anulado ao caracterizá-lo com o adjetivo *manco*. Diante disto, Liberto é ridicularizado por Floriano, bem como a missão daquele oficial de justiça (TROPÉ, 2003, p. 244, n. 1760). A atitude desse louco fingido abre espaço para outros equívocos, que serão discutidos no próximo subcapítulo.

2.3 O “baile de locos”: o teatro dentro do teatro

O caráter burlesco do louco é encenado por Lope de Vega por meio de distintos signos de representação da loucura. No terceiro ato de *Los locos de Valencia*, destaca-se a encenação de uma festa de loucos, que é anunciada pelo médico Verino: “Hoy, día de los Santos Inocentes, / hace fiesta Valencia en esta casa, / que se llama *porrate*¹⁰⁶ en nuestra lengua” (LV, pp. 277-278). De acordo com o historiador Jacques Heers, o *día de los Santos Inocentes*, também conhecido como *fiesta del Obispillo de Inocentes* (louco festivo), comemora-se no dia 28 de dezembro e faz parte de muitas das festas natalinas¹⁰⁷ de caráter religioso que costumam ser solenizadas no “interior de las catedrales y colegiadas” por meio de “rituales insólitos y danzas litúrgicas” (1988, p. 91). Essas festas religiosas estabelecem uma relação estreita com o universo da loucura, não no sentido de exaltá-la, mas devido à assimilação que se estabelece entre a criança e o louco. Isto se deve ao significado que se atribui às festas natalinas, pois nesse período ocorre a “celebración del Niño y en primer lugar de la niñez de Cristo, luego todos los niños y por lo tanto de los débiles, los incapacitados, también los que han de vivir sin protección” (HEERS, 1988, p. 93). Por este motivo, o louco é identificado, em diversas ocasiões, como uma criança incapacitada, por não possuir certas funções cognitivas¹⁰⁸.

Especificamente em *Los locos de Valencia*, a comemoração do dia dos Santos Inocentes adquire uma conotação mais popular e mais próxima do paganismo, já que se encontra fora do espaço religioso, considerando que essas mesmas festas, tendo como base o estudo de Heers, estendem-se também às ruas, por meio de “desfiles, danzas grotescas, mojigangas y cencerradas” (1988, p. 117), permitindo que o sentido pagão sobressaia-se em relação ao religioso. De acordo com Harvey Cox, é comum encontrar, nessas festas de loucos, muitas inversões dos costumes e convenções religiosas. Como exemplo esclarecedor, o pesquisador destaca a maneira como os clérigos pertencentes

¹⁰⁶ “Los *porrats* eran unas ferias que tenían lugar con ocasión de las fiestas en honor de un santo. Estas ferias se celebraban en lugares determinados de la ciudad, o fuera de ésta, lugares que siempre estaban en relación con el santo que se celebraba (proximidad de una capilla, cofradía o iglesia bajo su advocación)”. (TROPÉ, 2003, p. 278, n. 2151).

¹⁰⁷ As festas de loucos que se comemoravam durante o período natalino são: o dia da Natividade de Nosso Senhor, o dia de São Estevão (26 de dezembro) e o dia da Circuncisão (1 de janeiro), o da Epifania (6 de janeiro), o da oitava da Epifania (14 de dezembro), a festa de São Nicolau (6 de dezembro) (HEERS, 1988, p. 91).

¹⁰⁸ Muitos refrões de época colocam em evidência essa relação, tal como o coletado por Gonzalo Correias, “A los niños y locos y beodos, Dios los guarda todos” (1906, p. 7).

ao grupo de ordens menores saem do recinto religioso com os rostos pintados e vestidos com as roupas de seus superiores, burlando-se dos “pomposos rituales eclesiásticos y cortesanos” (COX, 1993, p. 17), praticados nas cerimônias convencionais. Rogelio Reyes Cano (1996, p. 478), por sua vez, comenta que nessas festas de loucos, além das inversões de cunho religioso, também alguns dementes assumem provisionalmente funções mais elevadas socialmente, sobretudo no âmbito político, como forma de ridicularizar algumas convenções sociais.

Hélène Tropé ressalta que nos festejos do dia dos Santos Inocentes alguns loucos saem disfarçados, com roupas coloridas, para arrecadar esmolas que são utilizadas na manutenção das próprias instituições¹⁰⁹. Os loucos responsáveis por este ritual são chamados de *bisbet* (*obispillo*), facilmente reconhecidos como uma criança inocente, que vão “montado sobre su burro, burlescamente tocado de una mitra y provisto de un tambor” (TROPÉ, 2003, p. 39).

Em *Los locos de Valencia* há uma cena em que Lope mostra explicitamente o momento em que os loucos se reúnem para arrecadar verbas para o hospital¹¹⁰, conforme anunciado na seguinte rubrica cênica: “entre Pisano con un azote, y todos los locos delante, que serán Laida, Tomás y Martín, Belardo, Mordacho, Calandrio, portugués” (LV, p. 299).

PISANO	Pasen delante y pónganse por orden, sin hacer ni decir cosa que enfade, porque alegren la gente que los vea, y den liberalmente la limosna.
TOMÁS	¿No sabe qué ha de hacer? Estarte quedo y llevar el azote poco a poco.
MARTÍN	¿Hay quién nos dé limosna? ¿Hay quién nos haga alguna caridad a aquestos pobres?
BELARDO MORDACHO	¿Hay quién les dé limosna a aquestos locos? Ut, sol, fa, sol, re, mi, sol, fa, re, ut. (LV, p. 300)

Neste contexto, o louco é facilmente reconhecido devido à maneira de se vestir, já que sua roupas são carregadas de signos emblemáticos que são atribuídos ao próprio

¹⁰⁹ Conta Gonzalo Correas, em seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, que: “El loco, donde halla un dinero, ahí busca otro. (Este refrán es propio de Aragón, donde la moneda son dineros de poco más valor que blanca; y en Zaragoza algunos locos mansos piden limosnas para el Hospital; pues adonde una vez les dan, acuden otra, como lo hacen todos los pobres que andan por las puertas; y aconseja este refrán que adonde halláremos provecho, no le perdamos, aunque sea poco)” (1906, p. 81).

¹¹⁰ Esse costume é representado por Lope de Vega na obra *El loco por fuerza* (1597-1608), no momento em que a personagem Osuna conta que “Dos locos van cada día / a pedir esmola por la ciudad / con una guarda” (1916, p. 48).

universo da loucura¹¹¹. Portanto, não é nada incomum encontrar representações de loucos portando “caperuza con cascabeles, sayo gironado y de colorines, cetro burlesco o *marotte*, cráneo rapado, cascabeles, vejigas, pellejos animales” (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1985-86, p. 501). A gravura abaixo (Imagem 12), retirada de uma carta de baralho, mostra, conforme análise de Belén Atienza¹¹², a figura de um louco caracterizado com os signos emblemáticos da loucura.

Imagem 11. Atribuída a Jacquemin Gringonneur, "Loco". Jean Duchesne, *Jeux de cartes* (Paris: Crapelet, 1844, *apud* ATIENZA, 2009, p. 18. **IENTZA, 2009, p. 18)**

Os hospitais não apenas arrecadam dinheiro com as esmolas pedidas pelos loucos, que saem disfarçados pelas ruas, mas também por meio de verbas que recebem

¹¹¹ No *Entremés del loco* há uma referência ao louco que sai fantasiado pelas ruas, tocando alguns instrumentos, quando a personagem Gigatón descreve que: “Con aqueste que es loco sossegado / habéis de andar atado; / y con el morteruelo que os entrego, / tocaréis por las calles” (VÉLEZ, 1661, p. 201).

¹¹² “El loco aparece representado como un ser gigantesco, descalzo y desnudo de cintura para abajo, aunque con los genitales cubiertos. Entre sus piernas colosales se encuentran cuatro hombres diminutos o quizá niños, vestidos con sayos. Tres de los hombres diminutos le tiran piedras al loco, mientras que el cuarto está abrazado a una de sus piernas, aunque apenas le llega bajo la rodilla. De cintura para arriba el loco lleva una especie de capa hecha de jirones de colores amarillo y azul a rombos. En la cabeza lleva un gorro puntiagudo con un cascabel. Entre sus brazos extendidos el loco juega con una ristra de cascabeles gigantes” (ATIENZA, 2009, p. 19).

ao promoverem festas que são celebradas dentro dos próprios recintos (TROPÉ, 1994, pp. 333-352; 2003, p. 39). Françoise Vigier comenta que os “habitants de la ville y viennent voir les fous et se divertir de leur folie en échange d’une aumône” (1983, p. 251). Esse hábito de ir aos hospitais de loucos pode ter contribuído para que as pessoas passassem a frequentá-los como um meio de diversão, já que é uma forma de entretenimento ver os loucos desfilarem disfarçados alegoricamente com os mais variados signos do universo da loucura (ATIENZA, 2009, p. 53). Muitos pagam para ver, inclusive, os furiosos que se encontram presos em celas ou jaulas (GONZÁLEZ DURO, 1994, p. 173). Outro motivo pelo qual se visita esses recintos deve-se ao fato, de acordo com Francisco Sáez Raposo (2007, p. 445), da própria curiosidade de vê-los se comportarem de um modo “extravagante”. De acordo com Fernando Rodríguez de la Flor (2005, p. 186), trata-se de uma época em que há uma “pasión de ver” a loucura sendo representada pelos próprios loucos. Essas visitas permitem certa aproximação entre lúcidos e loucos, pois aqueles são fascinados pelo comportamento destes¹¹³.

Também é possível encontrar relatos de reis e nobres que recorrem, conforme as considerações de Enrique González Duro (1994, p. 179), aos hospitais em busca de loucos pacíficos, que despertam muita curiosidade, além de serem capazes de promover um divertido espetáculo da loucura em suas cortes. Lope de Vega mostra ficcionalmente, em seu *El peregrino en su patria*, que um conde italiano, chamado Emilio, ao visitar a Casa de Loucos de Valência, tem o desejo de levar consigo um louco, por isso lhe “prometió una gran limosna si se le daban tal que perdida la furia le sirviese de entretenimiento”¹¹⁴ (1973, pp. 338-339). Martine Bigeard conta que a prática

¹¹³ Luis Vélez de Guevara (1963, p. 43) conta que as personagens de *El diablo Cojuelo*, Cleofás e Cojuelo, visitam essa casa de loucos onde se encontravam alguns “de los convalecientes pidiendo limosna para los que estaban furiosos, llegaron a un patio cuadrado, cercado de celdas pequeñas por arriba y por abajo, que cada una dellas ocupaba un personaje de los susodichos”. Outra representação que serve de exemplo é a cena representada no *Entremés famoso de los locos*, de Francisco de Monteser, na qual as personagens Don Blás e Don Alejo visitam uma casa de loucos: “DON BLÁS: ¿De qué Santo es este Templo? / DON ALEJO: Es Hospital General. / DON BLÁS: ¿Y esto que han labrado nuevo? / DON ALEJO: Es la Casa de los locos. / DON BLÁS: ¿Caben todos aquí dentro? / DON ALEJO: No todos, que sueltos andan los más. / DON BLÁS: ¿Y podré yo verlos? / DON ALEJO: Sí, que esto es cosa muy fácil. / DON BLÁS: Allá cantan” (1661, p. 57f).

¹¹⁴ Outro exemplo significativo é o que se vê em *El Licenciado Vidriera* de Cervantes, onde Tomás Rodaja foi convocado, por um príncipe, para entreter a corte de Valladolid, a saber: “Las nuevas de su locura y de sus respuestas y dichos se extendió por toda Castilla, y llegando a noticia de un príncipe, o señor, que estaba en la corte quiso enviar por él, y encargóselo a un caballero amigo suyo que estaba en Salamanca que se lo enviase. [...] El caballero gustó de su locura y dejóle salir por la ciudad, debajo del amparo y guarda de un hombre que tuviese cuenta que los muchachos no le hiciesen mal, de los cuales y de toda la corte fue conocido en seis días” (2001, pp. 281-282).

de loucos, como bufões de corte, é muito antiga e recorrente nas cortes da Espanha¹¹⁵. Além disso, a autora coloca em evidência que as “relations du roi avec son buffon son très paternelles, souvent même affectueuses: le buffon fait partie de la famille” (1972, pp. 127-128). Bigeard acrescenta ainda o fato de que não era nada incomum encontrar notícias de que muitos loucos e bufões de corte recebem proteção de seus reis, tais como: abrigo, comida, roupas e até mesmo presentes, como terras ou títulos de nobreza. Segundo Fernando Bouza (1991, pp. 13-14), esses loucos convertem-se nas famosas *gentes de placer*, tais como os *truhanes*, que proporcionam diversão às cortes de Madri e Valladolid em torno aos anos de 1540. Diante disto, conclui o historiador que “es seguro que si el rey se ríe, toda la corte le sigue en terremoto de carcajadas” (BOUZA, 1991, p. 80). A partir dos tratados humorais da época, que o riso era usado no combate da melancolia, sobretudo no que diz respeito às autoridades, tais como príncipes e reis.

Lope de Vega faz alusão ao dia dos *Santos Inocentes* e usa a mencionada data como pretexto para a realização de um casamento fingido entre as personagens Freda e Floriano. Como é sabido, Freda finge loucura com o propósito de se aproximar de Floriano e, com isso, conquistar seu coração. Na simulação da loucura, Freda dissimula sua intenção de se casar com esse louco: “soy tan igual a Beltrán / que con él me casarán” (*LV*, p. 258). O casamento é proposto como um método terapêutico para a sua suposta loucura.

Para assegurar a máscara da loucura fingida, Freda se submete aos caprichos de sua criada, pois esta sabe da verdade e pode a qualquer momento revelar aos demais sua simulação. Na *Comedia nueva* encontram-se cenas nas quais as damas tem como confidentes suas próprias criadas que, além de servi-las, também as ajudam em suas conquistas amorosas (JOSÉ PRADES, 1963, p. 178). Aqui, esse tipo de dependência sofre uma ruptura, justamente quando ocorre inversão nos papéis sociais, o que é muito próprio das representações de um *mundo al revés*: Laida passa a ocupar o lugar de Freda e esta, o de sua criada. Para usufruir de seu novo papel, Laida, que também se vale da simulação da loucura, atua como se fosse rainha, conforme demonstrado em suas palavras: “El que yo gobierno / como absoluta señora” (*LV*, p. 255). Freda aceita ser

¹¹⁵ Um bom exemplo é o que conta Alcocer, em seu já mencionado *Tratado del juego*: “Suelen los Príncipes y grandes señores preciarse de tener en sus casas personas semejantes y hacerles largas mercedes porque les hablan a sabor de su paladar lisonjeándolos y alabándoles todo lo que dicen y hacen aunque sea malo y ofensa de Nuestro Señor, y poniendo tacha en lo que hablan y hacen con los contrarios de los tales señores, y contándoles cuantas cosas pasan en la corte sin tener cuenta si tocan en la fama de sus próximos, y diciendo veinte deshonestidades y malicias que llegan a lo vivo del corazón” (1558, p. 279).

rebaixada socialmente e assume as funções desempenhadas por uma criada, porque seu desejo de viver um louco amor lhe tira a razão: “Seguir quiero este furor, / que el amor furor se llama” (LV, p. 259). Nesse sentido, Fedra se submete a todas as fantasias de sua criada, conforme este diálogo:

FEDRA	¿Qué queréis, Reina y señora?
LAIDA	Aguardo más de un[a] hora un poco de agua y anís.
FEDRA	Descuidóse el maestresala y vertióse el escabeche.
LAIDA	Úntele el pecho con leche y denle con una bala. (LV, p. 259)

Nas práticas de representação seiscentistas, há vários relatos de loucos que acreditam ser o que não são. Para Belén Atienza (2009, p. 81), Fedra e Laida imitam não a loucura “patológica” mas a loucura ficcionalizada nos livros; desta forma, ela conclui que se trata de “una ficción que imita a otra ficción”. No caso em questão, conforme observado por Hélène Tropicé (2003, p. 254, n. 1903), trata-se da tópica da figura do louco que acredita ser rei, ou louca que pretende ser rainha¹¹⁶.

Como se não bastasse assumir o lugar de sua dama, Laida demonstra falta de decoro para com sua senhora no momento em que lhe dá algumas bofetadas.

FEDRA	¿Reina vos? ¡Mentís, villana!
LAIDA:	¿Mentís? ¡Tomá un bofetón! /
FEDRA:	¿Bofetón a mí? ¡Ah, traición!
	¡Esperad, doña avellana!
	(LV, p. 259)

¹¹⁶ Tropicé cita como exemplo a obra de Pedro Mercado, *Diálogos de Philosophia natural y moral* (1574), na qual ele mostra esse tipo de loucura ao colocar na boca de sua personagem Ioancio o exemplo de loucos que “se fingen reyes o grandes y avérseles otras personas usurpando su reyno o grandeza, imaginando siempre en las rentas y vassalos de tal señorío” (1574, p. 118). Após apresentar uma lista de outros tipos de loucos que se declararam ser outra pessoa ou até mesmo algum objeto, Mercado (1574, p. 118) conclui que “esto acaece tan comúnmente, que creo haber en España infinitos hombres de mucha cuenta, que por este camino perdieron el juicio”. O próprio Lope de Vega (1916), oferece ao seu público, na comédia *El loco por fuerza*, um exemplo interessante de loucos, só que neste caso não fingidos, que acreditam ser o que não são: “Ríndete, Luzbel, que soy / el ángel San Nicolás” y outro loucos diz: “Pues yo soy Poncio Pilatos, / no más de hasta mitad; / que de medio abajo soy / el rocín de San Martín”. Outro exemplo significativo é o que conta José de Valdieso, em sua loa intitulada *El baile de los locos de Toledo* (1616), sobre alguns loucos que imaginam ser outras pessoas, como se pode ver no seguinte diálogo: “LOCA 1: Escucha que soy Condesa. / LOCO 1: Pues yo soy Emperador. / LOCO 2 : Yo soy Rey y gran señor. / LOCA 2 : Yo emperatriz. / LOCA 3 : Yo Marquesa. / LOCA 2: Yo Marquesa. / LOCA 3: Yo Marquesa, / y si te pesa / Archipámpano seré” (1616, p. 248).

Este fragmento permite evidenciar que se trata de uma cena dinâmica, onde as personagens atuam com gestos e movimentos, tornando-a cômica, pois ao levar um bofetão, Fedra é rebaixada socialmente por sua criada Laida.

Para assegurar verossilhança à loucura de Fedra, Lope de Vega representa o modelo de louco afetado pelo amor (SOUZA, 2014, pp. 178-179). Para isso, o dramaturgo recorre à tópica “loucura de amor”, também conhecida como *maladie d’amour* ou *érotés*. É importante ter em conta que se trata de um tema antigo, uma vez foi preceituado pelos tratadistas antigos gregos, latinos e árabes, que se detiveram na análise deste tipo de enfermidade amorosa, como Aristóteles, Platão, Galeno, Avicena, Posidônio, entre outros. Segundo as observações de Luciano García Lorenzo (1989, p. 216), esse assunto é recuperado e reciclado pelos preceptistas espanhóis dos séculos XVI e XVII¹¹⁷. De acordo com o autor, trata-se de uma época em que a falta de razão é tratada tanto do ponto de vista filosófico quanto da doutrina dos humores.

Sobre a mencionada tópica, Lope de Vega tece algumas considerações, a partir do que diz o médico Verino sobre a loucura de Fedra.

VERINO
Un poco la sentí de calentura;
viene también los humores melancólicos;
aqueste mal se llama *catalepsis*,
con el furor y frenesí partícipe;
aunque más propiamente los antiguos
llamaron este mal de vuestra Fedra
erotes, que es un género de tristes
que sólo del amor están enfermos;
el frenesí conturba los sentidos,
levanta en ellos furia y fiera cólera,
hácese cuando acaso el que le tiene
percibe dentro en sí vanas imágenes.
(LV, pp. 273-274)

Nesses versos, Verino relaciona o “mal de amor” com os sintomas de *furor* e *frenesí*, que podem ser considerados como variações de loucura. Galeno diz que “La sumisión del alma a los males del cuerpo se observa visiblemente en las melancolía, los frenesíes y la locura” (2003, p. 182). Huarte de San Juan, em seu *Examen de Ingenios*, com base na medicina galênica, equipara *frenesí*, *manía* e *melancolía* como humores semelhantes, tendo em vista que são “pasiones calientes del cerebro” (1977, p. 128), os quais

¹¹⁷ Tais como Huarte de San Juan, com seu *Examen de ingenios para las ciencias* (1578); Andrés Velázquez, com o *Libro de la Melancholia, en el cual se trata de la naturaleza de esta enfermedad* (1585); Cristóforo de Vega, com a obra *Opera Omnia* (1621); Alfonso de Santa Cruz, *De melancholia inscriptus* (1622).

influenciam na imaginativa, podendo levar uma pessoa a fazer coisas fora do senso comum. Neste contexto, o amor é compreendido, conforme o estabelecido pelo tratadista Jacques Ferrand, em sua obra *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, como “principio y el origen de todas nuestras alteraciones, y el compendio de todos los trastornos del alma” (1996, p. 25). Lope de Vega, em seu *El peregrino en su patria*, oferece uma definição *Erotes* como “aquella melancolía que procede de mucho amor” (1973, p. 141). É com base nesse repertório que Lope representa a loucura fingida de Fedra.

VERINO

Del frenesí escribe Posidonio
que es hinchazón de las membranas cerca
de la cabeza, con calor tan vivo
de fiebre aguda que enajena el seso.
Pudieranse aplicar muchos remedios;
pero si vos queréis que yo no os canse,
si le quitáis la vista deste loco.
(LV, pp. 274-275)

De acordo com Bienvenido Morros Mestres, a definição de Lope pode ter sido retirada da obra *Officina*, de Ravisius Textor, que na época corresponde a um tipo de polianteia. Morros Mestres traduz do latim ao espanhol o trecho em que Posidônio explica como *frenesí* foi compreendido pelos antigos. Vale a pena ver o que ele diz, de modo que se possa perceber a maneira como Lope representa alguns preceitos que fazem parte da mentalidade de seu tempo.

Posidonio escribe que el frenesí es un hinchazón de las membranas cerca de la cabeza, con fiebres agudas, que aliena la mente y proviene de la bilis amarilla: si es húmeda, produce sueños profundos; si seca, vigílias; si húmeda, con un poco de frío, provoca necedad (*apud* MORROS MESTRES, 1998, p. 238).

Diante do *frenesí* de Fedra, muitos se admiram de seu comportamento inventivo. No decorrer da simulação da loucura, a sobrinha do administrador do hospital, canta e baila sem nenhum tipo de propósito. Em uma das cenas de fingimento, a dama, propositalmente, imita o canto de um galo e fala coisas sem nexos. Gerardo chega inclusive a pensar que ela está sob algum tipo de feitiço. Muito engenhosamente, a dama incita ainda mais a preocupação de seu tio.

FEDRA

No es hechizo el amor, sino el hechicero.

El hechizo es la gracia y la hermosura;
y si queréis saber el que me han dado,
mirad el talle de Beltrán, y luego
me juzgaréis por loca venturosa.
(LV, p. 264)

A partir do discurso e do comportamento desatinado de Fedra, Verino conclui que a melhor forma de curá-la é por meio de seu *tema*, isto é, do motivo de sua loucura: o amor pelo louco Beltrán. Para isso, não vê outra solução senão a de realizar, todos os seus desejos amorosos, de modo que ela recobre o juízo.

VERINO
Subirle donde está y entretenella
con decir que muy presto haréis las bodas,
pues ésta fue la tema de su furia;
porque sabed que la mujer al hombre
como la forma a la materia quiere.
(LV, p. 275)

De acordo com as observações de Hélène Tropé, Lope de Vega equivoca-se na citação de um preceito aristotélico, em que “el hombre representa la forma apetecida por la materia que es la mujer” (2003, p. 275, n. 2137). Para a pesquisadora, a inversão do mencionado conceito é um procedimento cômico, de modo a ridicularizar o médico pretensioso¹¹⁸. A comicidade da personagem também aparece, conforme observado por Belén Atienza (2009, p. 64), figurada em seu próprio nome, considerando que a palavra “verino” lembra o sufixo “verí” que em catalão significa “veneno”, que é, segundo a autora, incompatível com o ofício desempenhado por ele. Acrescenta-se a esse caráter ridículo de Verino uma possível analogia com a personagem *dottore* da *Commedia all'improvviso* italiana¹¹⁹. No teatro italiano, esse tipo adota em sua representação o uso de dialetos e falas especializadas (HUERTA CALVO, 1995, p. 128). Conforme as explicações de Roberta Barni, cabe a essa personagem a utilização de um discurso repleto de “erudição e pedantismo”. A pesquisadora complementa, ainda, que essa

¹¹⁸ Nas obras das belas-letas e no teatro do século XVII, é muito comum encontrar representações da figura do médico de maneira cômica e/ou satírica, com base em modelos que se comportam “como si fuesen ignorantes, avaros, pedantes y crueles con los pacientes; además, hablan una jerigonza latino-española y sólo recomiendan purgas y sangrias” (MARIE BOBES, 2002, p. 1217).

¹¹⁹ Em diversas obras dramáticas do teatro espanhol é possível encontrar personagens médicos que fazem alusão à figura do *dottore*. A título de exemplo, recorre-se ao *Entremés famoso del doctor rapado*, de Pedro Morla, onde a personagem doutor é representada exatamente como aquele que fala o latim macarrônico, de maneira burlesca, no momento em que faz o diagnóstico das enfermidades de seus pacientes. Diz o doutor: “Amor según Avicena, / *est quidam* calor del cuerpo, / *generata* de refugio, / *estrellarum* de los cielos / [...] / *Tumor malus*, / *e est appetitus secus* / *quumquo* van unas tras otras, / la femina más que *genus*” (1636, p. 193).

máscara “surge de uma intenção satírica, como de uma vontade de aliviar o peso do humanismo em suas expressões mais reacionárias e antiquadas” (2003, pp. 23-24).

Em *Los locos de Valencia*, a pesar de alguns equívocos cômicos nos ditos de Verino, não se pode deixar de reconhecer que a personagem encena alguns dos tratamentos terapêuticos utilizados no tratamento da loucura da época. Isso fica evidente no diálogo em que o médico estabelece com o administrador Gerardo sobre a melhor forma de curar os desatinos de Fedra. De acordo com Gerardo: “Mil veces he pensado por volvella / a su primer sentido / contentalla / con fingir que la caso con el loco.” (LV, p. 276). Verino corrobora esse pensamento, ao dizer: “se finja el desposorio con el loco; / que, por dicha, la fuerza deste gusto / la volverá como primero estaba” (LV, p. 278). É importante lembrar que essa mentalidade de seguir com os desejos do louco faz parte dos métodos terapêuticos utilizados para os desprovidos de razão nos séculos XVI e XVII, pois se acredita que é prejudicial deixar de atender os desejos do louco.

VERINO

Ése es discreto y único remedio
sin revolver Galenos ni Avicenas;
nunca encerréis al loco melancólico,
sino sacalde a ver gustos y fiestas
y dale vino, si saberlo quiere,
que desbatara mucho aquellas sombras,
de humos densos y vapores crasos;
que, en efecto, es humor árido y frío.
(LV, pp. 276-277)

Lope de Vega, em seu *El peregrino en su patria*, comenta que a cura da loucura de amor pode ser alcançada com “espectáculos, representaciones, músicas y cosas alegres, que separaban el entendimiento de aquella imaginación profunda” (1973, p. 141). Por esse motivo, não é de se admirar que as personagens decidam celebrar um casamento, de modo a realizar uma festa, conforme mencionado pelo próprio dramaturgo, com música e com recursos alegres. Para seguir com esse método terapêutico, as personagens propõem a Floriano/Beltrán que simule um casamento fingido com a “louca” Fedra.

VERINO

Está la pobre Fedra
loca por vos, frenética y furiosa,
y morirá si no os casáis con ella.

Gerardo y yo lo habemos concertado;
por eso estad a punto, que esta tarde
pienso que se ha de hacer el desposorio.
(LV, p. 282).

Verino deixa explícito a ideia de que se trata de um casamento fingido: “Burlas será todo, / que no queremos más de que se alegre” (LV, p. 282). Floriano mais uma vez simula ser outro, só que desta vez assume o papel de um ator teatral, como se pode comprovar por meio de suas considerações: “yo me siento cuerdo un poco / y pienso hacer muy bien el desposado” (LV, p. 283). As personagens têm consciência de que vão fazer uma encenação, portanto, reúnem-se para levar adiante essa pequena “peça teatral”. Roso Díaz (2007, p. 427) comenta que incluir um casamento fingido na cena contribui para o desenvolvimento da ação dramática.

Diversos tipos de loucos, com suas manias e vícios, participam desse casamento fingido. Lope de Vega parece ter em conta o *Elogio da loucura* (1509), de Erasmo de Rotterdam, em que a Loucura funciona como artifício retórico, uma vez que ela é personificada, a fim de representar o papel daquele que lança um sermão às manias e vícios dos mais variados desatinados do seu tempo (CRUZ, 2009, p. 127). Tais exageros dessas personagens extravagantes são representados pelo culto à sabedoria, paixões amorosas, cultivo à arte, ambição pela fama, fé religiosa, realização heroica, entre outras (CRUZ, 2009, p. 127). Ao mesmo tempo em que Erasmo lança um discurso mordaz aos que vivem presos em seus vícios, o filósofo argumenta de modo a mostrar que sua Loucura é capaz de proporcionar prazer aos homens, tornando-se indispensável à vida humana. De modo a exemplificar tal posicionamento, Erasmo conta o caso de um louco que:

foi bastante louco para passar dias inteiros sozinhos no teatro, a rir, a aplaudir e a se divertir, acreditando assistir à representação das mais belas peças, quando não se apresentava absolutamente nada. No resto da vida, conduzia-se às mil maravilhas: “Seus amigos, diz Horácio, achavam-no prestativo, sua mulher, delicioso, seus serviçais, indulgente, e ele não se enfurecia por uma garrafa aberta”. Os cuidados da família e os remédios o curaram; recobrou o juízo e disso lamentou-se nestes termos: “Por Pólux! Matastes-me, ó meus amigos! De modo algum me salvastes, arrancando-me a alegria, forçando-me a renunciar à encantadora ilusão de meu espírito” (ROTTERDAM, 2004, p.45)¹²⁰.

¹²⁰ No contexto ibérico do século XVI, Huarte de San Juan, em seu *Examen de ingenios para las ciencias*, conta uma história muito similar, sobre um louco que proporcionava alegria não só para si, mas para aqueles que compartilhavam de seus desatinos, tal como se pode comprovar nessa fala: “— Yo os doy mi palabra, señor doctor, que de ningún mal suceso he recibido jamás tanta pena como de ver a este paje sana; porque tan avisada locura no era razón trocarla por un juicio tan torpe como a éste le queda en

Por esse motivo, não é à toa que Erasmo (2004, p.45) diz que “quanto mais se é louco, mais se é feliz”, desde que não exceda ao gênero de uma loucura saudável. De acordo com Antonio Vilanova (1949, p. 26), essa visão demonstra que, ao longo do século XVI e XVII, há uma preferência acentuada pela figura do louco como fonte inesgotável de burlas e risos.

As personagens lopescas aparecem em *Los locos de Valencia* como se estivessem representando um desfile de loucos, tal como no *Elogio da locura*, de Erasmo de Rotterdam. De acordo com Foucault (2005, p. 17), toda a última parte dessa obra é feita a partir de uma longa dança de loucos, em que cada ofício e cada estado desfilam por sua vez, formando uma grande roda de desatinados. Na opinião de Martine Bigeard (1972, p. 140), os mencionados desfiles tem como propósito lançar uma sátira social, por meio de um desfile caricatural dos diferentes tipos sociais¹²¹.

Muitos tipos de loucos desfilam no decorrer de *Los locos de Valencia*, presos às suas manias. Destacam-se, em primeiro lugar, as personagens Tomás e Martín, que representam o modelo de louco pacífico, isto é, que não têm acesso de fúria, ou algo similar. Esses dois loucos levam consigo a ideia erasmista do caráter universal da loucura (TROPÉ, 2003, p. 61). Caráter este que é condensado agudamente no verso em que Tomás diz: “Todo este mundo es loco” e Martín responde em concordância, dizendo “Y encubiertos” (*LV*, pp. 313-314). Trata-se da representação da loucura no *Theatrum mundi*, deixando em evidência a tópica da loucura universal¹²² (TROPÉ, 1999, p. 183). Outro louco que se sobressai é Calandrio por representar, de maneira cômica, a figura do português, que é um tipo de personagem recorrente no teatro

sanidad. Paréceme que de cuerdo y avisado lo habéis tornado necio, que es la mayor miseria que a un hombre puede acontecer” (1977, p. 108).

¹²¹ Aurelio Capmany explica que esas procissões seguiam uma espécie de representação mímica, onde cada estrato social se ocupava de uma determinada posição: “La gran rueda comienza por la salida de la Muerte y del predicador. Dos hermosas doncellas son llamadas en primer lugar a la danza; luego la Muerte llama al Santo Padre que ha de ser el guiador de ella, y sucesivamente van entrando un cardenal, un rey, un patriarca, un duque, un arzobispo, un condestable, un obispo, un caballero, un abad, un escudero, un deán, un labrador, un monje, un usero, un fraile, un portero, un ermitaño, un contador, un diácono, un recaudador, un subdiácono, un sacristán, un alfaquí y un santero” (1931, p. 385).

¹²² Baldasarre Castiglione, em *El Cortesano*, apresenta um conceito similar ao afirmar que “en cada uno de nosotros hay alguna simiente de locura” (1994, p. 114). Conceito este que acabou circulando no contexto sócio-histórico, conforme mostrado por Gonzalo Correias, em seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627): que “todos tenemos nuestra locura” tal como expressado no refrão “Todos somos locos, los unos de los otros” (1906, p. 1016). Quem segue nessa mesma direção é Baltasar Gracián com *El Criticón* (1653), em que apresenta os loucos como representantes de todos os vícios e loucuras possíveis. A personagem Critilo, em um de seus discursos filosóficos, afirma que “Hay locura de todo el mundo. ¡Y con cuánta razón se llamó jaula de todos!” (2009, p. 524). Para Gracián, o mundo está repleto de loucos, motivo pelo qual se pode considerar o mundo como “jaula de todos”.

espanhol dos séculos XVI e XVII (TROPÉ, 2003, p. 56). Para dar mais dramaticidade a este tipo, Lope de Vega o representa como um apaixonado que, por uma dama, “perdió en Coimbra el seso, y por el mundo, / cual otro Orlando, fue peregrinando” (LV, p. 309), até chegar a ser internado na Casa de loucos de Valência. Figura não menos importante é a do poeta, representada por Belardo, que, no decorrer da obra, tece algumas considerações sobre a Poesia: “Dos cosas, o dos partes propriamente / ha de tener la poesía, y éstas / dicen que son dulzura con provecho” (LV, p. 304). Por intermédio de Belardo¹²³, Lope de Vega alude ao preceito horaciano do ensinar deleitando¹²⁴. Lope também faz menção ao músico, representado por Mordacho, que se encontra obcecado por seu ofício: “Todo cuanto hay en todo, todo es música; / música el hombre, el cielo, el sol, la luna, / los planetas y los signos, las estrellas; / músicas la hermosura de las cosas; / ut, sol, fa, sol, re, mi, fa, sol, re, ut” (LV, p. 303). Nesses versos, Lope de Vega alude à filosofia pitagórica¹²⁵, cujo princípio é o de estabelecer uma harmonia entre as esferas e como essa organização pode vir a influenciar na própria terra (TROPÉ, 2003, p. 56, n. 2490). Esses loucos apresentados por Lope de Vega estão dominados por suas próprias manias e vícios. Não se trata de loucos perigosos para a sociedade, mas que, devido aos seus excessos e caprichos, são confinados nas Casas de Loucos por não estarem totalmente aptos para conviverem na vida social, uma vez que vivem uma ilusão (BIGEARD, 1972, p. 96).

¹²³ Cervantes, no *Coloquio de los perros*, também apresenta uma visão cômica de um poeta que se encontra internado em um Hospital de Loucos. Diferentemente de Lope de Vega, o escritor do *Quixote* tece considerações mais afinadas com relação à ideia fixa desse poeta, ridicularizando-o por meio dos exageros das ações dessa personagem. Na obra cervantina o poeta queixa-se, nos termos utilizados por Cervantes (2001, p. 617), “lastimosamente de su fortuna”, por não admitir seu fracasso, após aplicar literalmente, ao pé da letra, os ensinamentos da *Arte Poética* de Horácio (BIGEARD, 1972, p. 95).

¹²⁴ Conforme preceituado pelo poeta latino: “ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida. Se algum preceito deres, sê breve, para que rapidamente apreendam e decorem as tuas lições os ânimos dóceis e fiéis de quem te ouve: tudo o que for supérfluo ficará ausente da memória, carregada em demasia. As tuas lições, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade e não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia, como quando se tira viva do ventre de Lâmia a criança há pouco por esta devorada. As centúrias dos mais velhos repudiam todo o poema que não for proveitoso, mas os que pertencem à tribo de Ramnes não gostam desdenhosos, dos poemas auterosos. Recebe sempre os votos, o que souber misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor: é este o livro que dá dinheiro aos Sósios, que passa os mares e oferece ao célebre escritor imortal renome” (HORÁCIO, s/d, pp. 105-107).

¹²⁵ Os pitagóricos também tinham uma preocupação com a música, já que praticavam a purificação musical (PIGEAUD, 1987, p. 155). Conta o orador Quintiliano (1916, p. 47) a anedota de que Pitágoras e seus discípulos tinham como opinião “que el mundo había sido fabricado al son de la música”.

A presença de um grupo de desatinados contribui para que a cena que representa o casamento fingido adquira as características de um *entremez*¹²⁶. De acordo com Javier Huerta Calvo (1995, p. 61), uma das características desse gênero breve é a de justamente oferecer um desfile de personagens ridículos, perante um juiz e/ou um examinador, com seus defeitos e manias. No caso em questão, esse desfile é apresentado para um *caballero* que entra no hospital para visitar, como é de costume, os loucos que estão reclusos. Segundo sua opinião, a visita vale a pena, pois aquela Casa de Loucos de Valência representa uma das sete maravilhas do mundo¹²⁷.

CABALLERO

De las cosas, Leonato, más notables
que en aquesta ciudad insigne he visto
después que ando por ella rebozado,
es aqueste hospital, obra famosa
entre las más que aqueste nombre tienen;
que aunque el de Zaragoza lo sea tanto,
que pienso que con él competir puede,
éste puede a su lado alzar frente
por una de las siete maravillas
que la piedad en este mundo ha hecho.
(LV, p. 305).

É por meio do espetáculo da loucura que Pisano vê a oportunidade de angariar público. Como a personagem faz as vezes de um *alguacil de comedia*, então convida o ilustre visitante, isto é, o *caballero*, para ver a representação de um casamento fingido, que está sendo organizada pelos integrantes da própria Casa de Loucos.

PISANO

Veos tan inclinado a gustar dellos,
que si queréis gozar aquesta tarde

¹²⁶ A Comedia nueva conta com a presença de outros gêneros dramáticos (loa, *entremez*, baile, *mogiganga*), que tanto podem ser colocados entre cada ato ou, até mesmo diluídos na própria representação dramática (ERWIN, 1998, p. 11).

¹²⁷ A admiração citada pelo Caballero se deve à maneira como esse recinto é representado no teatro e nas belas-letras dos séculos XVI e XVII. Pedro de Mercado coloca na boca de Damián a notícia de que em Valência havia uma Casa de Loucos de grande popularidade: “me acaesció en Valencia la más alta gracia del mundo, viendo la casa de los orates, que es muy de ver muestra que se trataba de una institución muy famosa”. Damián encanta-se ao ver a maneira como os loucos eram tratados: “Me maravillé de verlos sueltos y sin prisión ninguna” (1574, pp. 118-119). Essa fama também é mencionada, em *Los locos de Valencia*, por Valerio: “Tiene Valencia un hospital famoso, / adonde los frenéticos se curan / con gran limpieza y celo cuidadoso” (LV, p. 114). Lope de Vega reitera essa mesma opinião em *El peregrino en su patria* (1600), quando faz a seguinte descrição: “un hospital famoso que Valencia tiene, donde después de la cura general de varias enfermedades intentan que la tenga el seso, con la mayor comodidad de limpieza, aseo y cuidado de aquellos a quien les falta, que en otra parte de España hasta ahora se ha visto” (1973, p. 238).

del acto más curioso que habéis visto,
os llevaré donde podáis gozarle.
(LV, p. 311)

A fala de Pisano pode ser interpretada como um anúncio para o público. Nessa cena, em especial, o *caballero* representa metaforicamente o público do *corral de comedias*. É como se Lope estivesse convidando o público que presente para acompanhar uma outra representação, dentro daquela que já está em andamento. A repetição do vocábulo *gozar* parece não ter sido feita em vão por Lope, mas de maneira proposital, com o intuito de mostrar que se trata de um instante de entretenimento ou, no sentido da época, de grande deleite. Nesse momento, Lope de Vega representa uma cena à parte, pois parece incorporar, dentro do enredo principal, um outro gênero dramático, sugerindo a representação de uma *loa*.

A presença do *caballero* reforça, ainda, a ideia de que, em *Los locos de Valencia*, Lope de Vega aplica recursos dramáticos próprios do *teatro dentro del teatro*. Laurent Gobat (1997, p. 76), a partir dos estudos realizados por Georges Forestier sobre o teatro francês, comenta que para que se possa realizar o *teatro dentro del teatro* é de fundamental importância que pelo menos uma das personagens em cena assuma o papel de espectador. Sendo, portanto, o *caballero* o espectador, Pisano vê-se na obrigação de explicar-lhe o argumento daquela encenação.

PISANO
Páguenos el cielo caridad tan grande
Sabed, señor, que un noble caballero,
que es administrador en esta casa,
trajo con su mujer una sobrina,
extremo de cordura y de belleza,
y ésta se enamoró de tal manera
de un loco desta casa, que hoy ha estado
cerca de dar el alma a quien le hizo.
Por consejo del médico se hace,
de burlas, de los dos el desposorio;
porque como ella ha dado en esta tema,
con esta industria piensan aplacalla;
será cosa de ver y nunca vista.
(LV, p. 311)

A princípio pode parecer que Lope de Vega é redundante ao resumir todo o acontecimento. Porém, pensando nos recursos teatrais da época, entende-se que essa “repetição” faz parte da *loa*, gênero dramático breve, que tem como propósito o anúncio do que está por vir, isto é, do que será representado. O verso “será cosa de ver y nunca vista” reforça esse caráter puramente teatral, pois a partir dele “la ficción teatral se mira

a sí misma y se expone al público” (TARAVACCI, 2013, p. 242). Neste sentido, acaba adquirindo a consciência de que tudo aquilo é pura representação, o que permite com que o jogo ficcional seja posto em evidência, pois tanto o público quanto os personagens/atores passam a manter uma maior cumplicidade. Cumplicidade esta que é garantida quando todos acompanham a organização do espaço teatral. Gerardo, que representa o papel de *autor de comedias*, é quem orienta como os objetos devem ser dispostos no espaço teatral.

GERARDO	¡Hola! Haced que sillas saquen o bancos, porque no ocupen, y haced que se desocupen cuantos hoy la furia aplaquen que no hay boda si no hay gente. [...]
PISANO	Ya están aqui los asientos.
GERARDO	Siéntese vuestra merced.
CABALLERO	Aquí basta.
GERARDO	¡Hola!, traed Sillas.
CABALLERO	Cesen cumplimientos. (LV, pp. 319-321)

As referências às *sillas* e aos *bancos* mostram a organização da cena, permitindo que o espectador não apenas mantenha sua atenção ao enredo em andamento, mas perceba como se estrutura a *máquina teatral* que está por trás da encenação (TARAVACCI, 2013, p. 242). Como se trata de um enredo à parte, então a cena se desenvolve na medida em que as personagens assumem seu lugar e passam a representá-la de forma não ensaiada. O fragmento abaixo é um ótimo exemplo para mostrar o momento em que as personagens decidem os papéis a ser representados.

FEDRA	Yo sé que os pesa mi daño; mas decid, ¿qué es del padrino?
VERINO	Dad, señor, licencia vos a ese hidalgo, vuestro paje.
CABALLERO	A la boda hacéis ultraje, que yo lo seré, por Dios.
VERINO	No, no; basta que él lo sea.
CABALLERRO	¡Hola, Leonato!
LEONATO	¡Señor!
CABALLERO	Ya eres padrino.
LEONATO	He temor de vestime la librea porque es muy pegajoso, y entre locos no hay cordura; aunque tan bella locura me tiene el seso envidioso.
FEDRA	¿Quién sois vos, que sois padrino?

LEONATO	Un hidalgo toledano.
FEDRA	¿Estáis de los cascos sano?
LEONATO	Blando voy con el camino, Pero bien puedo servir.
FEDRA	Todo, que sois hombre honrado. (LV, pp. 322-323)

É por meio da improvisação que as personagens de *Los locos de Valencia* celebram um casamento fingido¹²⁸. Apesar de não se tratar de uma celebração religiosa, alguns rituais são seguidos pelas personagens, como por exemplo a entrada do noivo, que é anunciada por Verino: “Aquí viene el desposado”. Gerardo, por sua vez, convida a todos os presentes para recepcioná-lo: “Salgámosle a recibir” (LV, p. 324). A entrada de Floriano é feita em companhia de alguns loucos do hospital, conforme se vê descrita na seguinte rubrica: “Salgan de dos en dos los locos: Martín y Tomás; Belardo y Calandrio; Laida y Mordacho y detrás Pisano con Floriano de la mano, vestido de desposado lo más gracioso que pueda” (LV, p. 324). A presença desses loucos evidenciam ao público de que, de fato, se trata de um casamento simulado e não da representação de uma boda religiosa. Essa inversão, de um *mundo al revés*, é reiterada na rubrica em que o dramaturgo descreve a vestimenta usada por Floriano para representar o papel de noivo, que entra em cena vestido *lo más gracioso*. Ao se vestir como um gracioso, pode-se dizer que Lope de Vega dialoga mais uma vez com o gênero breve, já que a cena apresenta características de um entremez, muito similar às *comedias de disparates*, em que se apresentam as personagens com trajes ridículos e exagerados (CASADO SANTOS, 2013, p. 96).

¹²⁸ Tendo em vista que as personagens de *Los locos de Valencia* não têm um roteiro preestabelecido para encenar o mencionado casamento, pode-se sugerir, uma vez mais, um diálogo com a *Commedia all'improviso* italiana. Conforme Carlos Arturo Arboleta (1990, p. 12), a improvisação é a “técnica primordial de actuación de los comediantes italianos”, onde os atores têm o argumento, porém não têm o texto fixo, levando-os a interpretar o argumento no momento da própria representação, adaptando-se ao público que estava presente. Comenta Roberta Barni (2003, pp. 28-30) que, como “os atores não possuíam um texto escrito a ser decorado e encenado”, cada um acaba se especializando mais em uma determinada máscara e/ou tipo, compondo para si um próprio repertório que lhes serviam em diversos outras encenações. De qualquer forma, a autora adverte para que não se interprete esse teatro de “*improviso*” como sendo algo feito sem nenhum tipo de preparação, considerando que havia, sim, uma preparação por parte dos integrantes da companhia teatral, sobretudo dos atores. Esse teatro, com início no século XVI, é atuado por atores profissionais, a maioria representando personagens mascarados, cujas máscaras simulam tipos sociais fixados historicamente, para um público muito variado (D’ANTUONO, 1981, p. 218). Esse teatro italiano tinha como base o *canovaccio*, que era uma espécie de roteiro, e partir desse texto base os atores interpretavam de modo improvisado a cena que ali estava descrita. Conforme as observações de Nancy L. D’Antuono (1981, p. 218), trata-se de um teatro onde o gesto acaba prevalecendo sobre a própria palavra, e onde a máscara é o que determina o tipo de ação a ser encenada por um ator profissional. No geral, os enredos giravam em torno a enganos, tretas e bulas. Sobre a *Commedia all'improviso*, é bem possível que Lope tenha acompanhado a exibição de peças dramatizadas por atores italianos nos próprios reinos espanhóis (Thacker, 2004, p. 1723; D’ANTUONO, 1981, p. 220).

Para celebrar o casamento simulado entre os loucos fingidos, Freda e Floriano, Lope inclui em sua comédia a representação de um “baile de louco” que apresenta um caráter extremamente teatral. Aqui é importante comentar que muitos escritores se dedicam a representar a figura do louco em bailes que são inseridos em pequenas peças dramáticas, mais conhecidas como gênero breve.

No que diz respeito à presença de um baile em *Los locos de Valencia*, faz-se necessário cruzar o discurso da própria obra com outros discursos de seu tempo. Desta forma, tem-se em conta que Don Francisco de Menester, no *Baile del gusto loco*, coloca em evidência o caráter festivo dessas festas de loucos, por intermédio da própria Loucura personificada, que diz: “Afuera, afuera, afuera, / que sin la locura no puede haber festa” (1668, p. 69), o que pode sugerir uma cena extremamente teatralizada. Na mesma direção segue o dramaturgo José de Valdivieso, em sua *loa* intitulada *El baile de los locos de Toledo*, em que também representa essa mesma característica festiva da Loucura ao representar seus “locos saltando y bailando con alegría” (1616, p. 249). De acordo com González Duro (1994, p. 174), trata-se de um baile frenético, que faz parte do desfile processional, o qual contrasta com a solenidade religiosa. Nesse sentido, é um grande espetáculo vê-los todos mascarados em suas próprias loucuras. Além disso, Valdivieso representa os loucos do Hospital de Nuncio de Toledo participando da festa de *Corpus Christi*, todos fantasiados com os signos conotativos da loucura, com um típico baile de loucos, no qual os integrantes são representados “con cascabeles / y con varios instrumentos / vestidos de mil colores / y jirones muy diversos” (VALDIVIESO, 1616, p. 248). Em *Los locos de Valencia*, Lope de Vega faz alusão a esse tipo de vestimenta, ao descrever, em uma rubrica cênica, a maneira da entrada da personagem Erifila em uma cena na qual simula estar desprovida de razão: “Entre Erifila con sayo de jirones y una caperucilla de loco” (*LV*, p. 203). De acordo com Martine Bigeard (1972, p. 84), as roupas utilizadas pelos atores que representam o papel de loucos nas peças teatrais são muito coloridas, sendo que o amarelo e o verde acabaram se convertendo nas cores simbólicas da loucura. No que se refere especificamente à encenação dramática, essas roupas são perfeitas para as exhibições teatrais, devido ao seu aspecto extremamente visual.

Ao incluir em sua comédia um *baile de locos*, Lope de Vega segue com os preceitos dramáticos da época, pois os bailes integrados ao enredo agradam muito ao

público¹²⁹. Tal contentamento, em *Los locos de Valencia*, corresponde ao pagamento realizado pelo *caballero*: “Serame de grandíssimo regalo; / y enseñadme la casa muy de espacio, / que de limosna os mando veinte escudos” (*LV*, p. 311). O valor pago tem um duplo sentido: em primeiro lugar, observa-se que Lope faz a representação de algumas práticas sociais de seu tempo, sobre as pessoas que desembolsam uma determinada quantia, conforme já mencionado, para ver o desfile de loucos dentro dos hospitais; e, em segundo, o dramaturgo faz menção ao teatro comercial, pois se vê representado no ato de pagar para ver a execução de uma representação. Esse baile é anunciado por Calandrio, personagem que representa o português apaixonado.

CALANDRIO	¿Vós queréis que folixemos ¹³⁰ ,
	pois que contento me acho?
MORDACHO	¡Pardiez, Calandrio, bailemos
	si quiere aqueste gabacho!
	(<i>LV</i> , pp. 329-330)

A inclusão desse baile, em uma Casa de Loucos é pertinente para o contexto da obra, pois se considera como um lugar propício para que os desatinados possam bailar enquanto outros fazem as maiores loucuras¹³¹. Além disso, a representação de um baile permite a Lope de Vega desdobrar a cena, pois algumas personagens atuam como espectadores e outras, como atores. Indo mais além, o público do *corral de comedias* observa a atuação das personagens que representam o público da própria cena e das demais que assumem o papel de atores. Mais uma vez se tem o uso do recurso dramático *teatro dentro del teatro*, que permite o desencadeamento de um, nos termos de Zimic (1976, p. 111), jogo de espelhos entre a ilusão e a verdade teatral. Explica Irene Andrés-Suárez (1997, p. 13) que nesse tipo de teatro, o jogo de espelhos nada

¹²⁹ Podem-se destacar, a título de exemplo, as explicações oferecidas, pelo o compilador da obra *Ociosidad entretenida*, mais especificamente no prólogo ao leitor, que diz que: “Bailes que con dulce de sus consonancias te hará gastar las horas desocupadas” (Anónimo, 1668, s/n), ou seja, proporcionando ao público momentos de distração e satisfação.

¹³⁰ A dança proposta por Calambrio, *folixemos*, parece fazer alusão, segundo Hélène Tropé, a um tipo de dança conhecida na época como *folijones*, uma espécie de dança derivada das *folias*, dança de procedência lusitana. Lope reforça a ideia de um baile ao indicar na rubrica cênica que os personagens “Hacen éstos una máscara de locos”. No caso em questão, a palavra *máscara* é utilizada, conforme observado por Hélène Tropé (2003, p. 330, n. 2805), no sentido metafórico para figurar *danza*.

¹³¹ De acordo com Sebastián Covarrubias “es el hospital donde los curan. [Una de las grandes locuras que hay hoy en el mundo es osar, el que es loco, motejar de loco al que es tenido por cuerdo. De los que bailan a los locos no hay diferencia, decía el rey don Alonso de Nápoles, si no que unos los son mientras bailan y otros mientras hacen locura. Y a este propósito dijo un santo que más vale arar y cavar en los días de fiesta que bailar. Ningún frenesí se estima por mayor que una voluntad obstinada de pecar (2006)”.

mais é do que um jogo dialético entre a realidade e as aparências, permitindo que a peça teatral seja composta a partir de vários planos, o que contribui para o efeito da ilusão teatral. De acordo com a autora, essa ilusão permite que “la representación de la obra principal se da como algo perteneciente al mundo real, mientras que lo que sucede en la /las interior/ es corresponderia al mundo ficticio, imaginário” (ANDRÉS-SUÁREZ, 1997, p. 13). Voltando a peça *Los locos de Valencia*, a presença desse *baile de locos* cumpre um papel fundamental no que se refere ao desenlace da própria obra, considerando que essa festa funciona como força motriz para a solução de todas as loucuras simuladas ao longo da comédia pelas próprias personagens.

Eis que entra Erifila em cena e, ao tomar conhecimento de que Floriano se casou com Fedra, sente-se traída, tendo em vista que ela não tem conhecimento da farsa que está em andamento¹³². Diante de tal fato, a dama não mede esforços para denunciar a todos a máscara fingida de Floriano:

ERIFILA	¿Piensas, traidor Floriano, con ese sayo fingido...
FLORIANO	(¡Vive Dios, que soy perdido!) ¡Ta, ta!
ERIFILA	Desvía la mano. ... haciéndote falso loco, ¿encubrir de aquesta suerte del gran Reinero la muerte? (LV, p. 333)

A partir da revelação de Erifila, todos os que estavam ali presentes admiram-se e acusam Floriano de ser um traidor, porque os enganou declaradamente. Além disso, essas personagens queixam-se do fato de Floriano colocá-los em perigo, pois eles poderiam ser acusados, pelas autoridades da corte real, de serem cúmplices de um “crime”. Pisano é quem resume muito bem o posicionamento de todos: “¡Oh, traidor! ¿Con este engaño / quieres remediar tu daño / y que la muerte nos den?” (LV, p. 334). Diante de tais acusações, o *caballero*, que a princípio não passava de um simples visitante da Casa de Loucos, intervém e aproveita a oportunidade para revelar sua verdadeira identidade. Como resultado disso, todos ficam surpresos, em especial Floriano, pois ele é nada menos do que o próprio Príncipe Reinero.

CABALLERO	¡Oh, cielo santo y bendito!
-----------	-----------------------------

¹³² O que prova a importância do dramaturgo estabelecer um pacto com seu público, que passa a ter conhecimento de que tudo aquilo não passa de um cena fingida.

FLORIANO ¡Cuántas maravillas son
 CABALLERO las que salen de tu mano!
 FLORIANO ¿Conósceme, Floriano?
 VALERIO ¿Es sombra o es ilusión?
 CABALLERO Yo soy, no te cause espanto.
 VALERIO ¡Príncipe!, ¿que no eres muerto?
 CABALLERO ¿Es Reínero?
 VALERIO Él mismo.
 CABALLERO ¿Certo?
 VALERIO Yo soy, no te admires tanto.
 VALERIO Pues, señor, ¿no te mató
 Floriano?
 REINERO No, pues vivo.
 FLORIANO De ti la vida recibo
 que tu muerte me quitó
 Pero, dime: ¿de qué suerte
 Fue suceso tan extraño?
 REINERO Mi muerte ha sido un engaño.
 (LV, pp. 333-334)

Como já discutido anteriormente, Floriano se vale dos artificios do fingimento para ocultar sua “participação” na morte do príncipe Reínero. No entanto, o jogo executado por Floriano volta-se contra si mesmo, no momento em que ele descobre que não é apenas o enganador, mas também o enganado. Tem-se, aqui, o que Pinciano chama de riso passivo, que é justamente “cuándo la risa se convierte en burla del que pretende que otro sea reído y burlado” (1998, pp. 410-411). Isto se deve ao fato de que não é só Floriano que faz uso da simulação, mas também o príncipe Reínero que soube, igualmente, aplicar as técnicas do fingimento a seu favor. Em primeiro lugar, finge sua própria morte e, em segundo, simula ser um *caballero*. Por meio de um longo discurso, escrito em forma de *romance*¹³³, o príncipe Reínero revela tudo o que lhe aconteceu desde as incansáveis investidas amorosas com Celia até o dia de sua suposta morte. O príncipe revela ainda que Floriano matou na verdade um pajem de sua corte, que portava consigo as insígnias de um príncipe: “Aquel paje del broquel / traía mi nombre y traje, / a quien tú diste una herida / de que ya difunto yace” (LV, p. 338). Diante do acontecido, o príncipe aproveita a ocasião para fingir sua morte e enterra o pajem em segredo: “Hice que por la ciudad / fama de mi muerte echasen” (LV, p. 338). O príncipe Reínero justifica-se dizendo que espalhar a notícia de que estava morto foi a única

¹³³ No contexto dos séculos XVI e XVII, entende-se por *romance* uma “composición de la Poesía Española, em que se observan alternativamente los mismos asoantes, en todos los segundos y cuartos versos de cada copla de las que le componen. El que consta de versos de ocho sílabas se llama Romance llano, o Romance absolutamente, y el que consta de versos de once sílabas, Romance heroico, real el endecasílabo”. *Diccionario de autoridades* (versão on-line).

solução que ele encontrou para comover o coração de sua amada, Celia, que, até então, não lhe correspondeu no amor: “para ver si [Celia] se condolía / en la muerte de mis males” (*LV*, p. 338). Pode parecer curioso o fato de que uma autoridade, como no caso um príncipe, recorra à simulação; mas, no contexto é perfeitamente aceitável o uso de tal artifício. Para que se possa compreender o motivo pelo qual o príncipe se apropria de tal recurso, é preciso ter em mente que na “representação da aparência, o fingimento é regra” (HANSEN, 1996, pp. 86-87), para aqueles que representam o discreto.

O reaparecimento do príncipe, na comédia lopesca, pode ser considerado como uma estratégia utilizada por Lope de Vega com a finalidade de manter o decoro do gênero cômico. Para Pinciano (1998, p. 385), as mortes trágicas provocam compaixão e este sentimento, por sua vez, pertence única e exclusivamente ao gênero trágico. A possível morte do príncipe, no início de *Los locos de Valencia*, e a não confirmação, no final, vêm a reforçar um dos princípios da comédia que é “pertubación al principio y quietude al fin” (PINCIANO, 1998, p. 386). Essa tranquilidade apontada pelo tratadista aparece no momento em que Floriano se dá conta de que não matou o príncipe Reinerio.

A revelação do príncipe abre espaço para as demais personagens declararem que, da mesma forma como Floriano, fingiram ser desprovidos de razão. Leonato reaparece em cena para esclarecer que Erifila é na verdade filha de senhores honrados, e que ele a roubou e a abandonou nas ruas de Valência. Valerio reconhece que ao invés de ajudar o companheiro Floriano, acabou prejudicando-o. O próprio Floriano perde perdão à autoridade real. O príncipe Reinerio é quem revela a Fedra que o casamento entre ela e Floriano era fingido. Fedra, por sua vez, também confessa que se fingiu de louca, apenas com o propósito de se casar com o louco “Beltrán”. Laida declara seu comportamento fingido.

A partir de todos estes esclarecimentos, as personagens fazem declarações de amor aos seus pares: Floriano para Erifila, Valerio para Fedra e Leonato para Laida. Neste momento, torna-se imprescindível comentar que todos esses arranjos amorosos estão pautados pela própria estrutura social, pois cada um declara para o outro que pertence à mesma ordem social. Isto se deve ao fato de que todos os preceitos sociais que foram infringidos agora voltam ao seu devido equilíbrio. Por esse motivo, não é à toa que Lope, após mostrar ao público que suas personagens se reencontram com a verdade, dá a elas um final digno de memória. Final este que é marcado com a celebração dos três matrimônios, os quais, na opinião de Belén Atienza (2009, p. 80) colocam um ponto final na desordem estabelecida, devido à loucura, na comédia. No

entanto, o equilíbrio é finalmente restaurado, na obra, no momento em que os casamentos são abençoados pelo próprio príncipe Reiner, autoridade máxima da comédia.

Capítulo III. *Theatrum mundi* em *El mármol de Felisardo*

Imagem 12. *Los cómicos ambulantes* (1793-1794), Francisco de Goya y Lucientes, Museo del Prado, Madri.

3.1 Da aldeia para a corte: em direção à loucura

Lope de Vega, em *El mármol de Felisardo*, coloca em evidência o lugar-comum da aldeia *versus* corte¹³⁴. No decorrer da obra o dramaturgo alterna os quadros que compõem cada ato entre aldeia e corte. Essa tópica é bem retratada por Antonio de Guevara na obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), em que faz um elogio ao modo de vida das pessoas que vivem nas aldeias e vitupera aquelas que fazem parte do mundo artificioso da corte, pois estas levam uma vida menos virtuosa do que aquelas. Guevara (1942, pp. 67-77) coloca em evidência uma série de argumentos, de modo a contrastar as diferenças entre os modos de vida na aldeia e na corte. De todos os argumentos elencados no decorrer de sua obra, destacam-se, a título de exemplo, as seguintes comparações: nas aldeias as pessoas podem morar em suas casas, gozando plenamente de suas moradias, pois não há gastos excessivos, uma vez que não há a necessidade de ostentar luxo; por outro lado, nas cortes muitas pessoas dependem de um aposento na corte do rei, dividindo o mesmo espaço; na aldeia vive-se “conforme a razón y no según la opinion”; na aldeia aproveita-se melhor o tempo para ler um livro, rezar, ir à igreja, visitar os doentes, caçar nos campos, passear com os amigos, entre tantas outras atividades, enquanto na corte gasta-se muito tempo: “en visitar, en pleitear, en negociar, en trampear”; na aldeia cultivam-se todos os alimentos para o próprio sustento, o que não acontece na corte, onde “a peso de oro lo han de comprar”, na aldeia não se preocupa tanto com a maneira de se vestir como na corte, onde a preocupação com a aparência é muito maior.

É dentro desse ambiente de aldeia que Lope de Vega dá início ao conflito de Felisardo, um jovem estudante da cidade, que chegou ali há pouco tempo, acompanhado por seu criado, para estudar na solidão dos campos. Explica o estudante que é justamente na aldeia: “donde con más libertad / estudio en la soledad” (*MF*, p. 512). Sua presença desperta a curiosidade dos aldeãos que comentam sobre sua origem: alguns dizem que ele é o filho do rei; outros, do Almirante. Além disso, há aqueles que acreditam que Felisardo está destinado ao ofício de eclesiástico, devido às roupas que usa. A dúvida com relação à verdadeira identidade de Felisardo é importante para o desenvolvimento do enredo, uma vez que abre espaço para a representação da loucura,

¹³⁴ De acordo com Ángel Valbuena Prat (1969, p. 106), “La contraposición de la vida de aldea a la cortesana, se convirtió en uno de los tópicos más repetidos” dos séculos XVI e XVII espanhóis.

como se verá mais adiante. No teatro do século XVII, é muito comum encontrar peças que tratam da questão da dúvida da identidade da personagem, pois é algo que desperta a curiosidade do público como também é um ótimo recurso para que o poeta tenha condições de desenvolver as peripécias das personagens envolvidas.

Para chamar a atenção de Elisa, Felisardo apropria-se de um discurso engenhoso para dissertar sobre Filosofia, dando destaque para o papel dos “filósofos que hacían / vida por las soledades, / huyendo de las ciudades / en que la virtud perdían” (MF, p. 512), como forma de justificar o motivo pelo qual ele optou em estudar na aldeia e não no campo. Também não deixa de fazer menção à Teologia, para justificar a beleza de Elisa, como se fosse feita por “rayos del sol” criados por Deus. Ademais, ele diserta sobre o motivo pelo qual ele está interessado por ela com base em questões pertinentes a algumas disciplinas do *quadrivium*¹³⁵, representantes das Artes Liberais da época, sendo elas a Música e a Astronomia. Na obra *El mármol de Felisardo*, a Música é referenciada para mostrar que a “armonía celestial”, segundo os argumentos de Felisardo, encontra-se cifrada na própria dama. No que diz respeito à Astronomia, Felisardo diz que se trata de uma arte muito útil para explicar que Elisa corresponde para ele como o “cielo cifrado / donde sus estrellas viera. / Viera el sol, viera su lumbré, / sus polos, norte y lucros, / y de todo el cielo, en veros, / la celestial pesadumbre” (MF, p. 513). A partir desse discurso elevado, a personagem é representada como pertencente ao tipo intelectual do discreto. Tanto é que Elisa reconhece-o como possuidor de um “ingenio cortesano” (MF, p. 513).

Elisa demonstra sentir insegurança diante do galanteio recebido de Felisardo, uma vez que ele o faz utilizando um discurso considerado, de certo modo, como artificioso para aqueles que fazem parte do universo da aldeia, por ser semelhante ao utilizado no âmbito cortesão. Devido às incertezas, Elisa questiona o motivo pelo qual lhe são dirigidas tantas amabilidades, tendo em vista que, segundo o que se comenta na aldeia, ele está predestinado a ser um cardeal, até mesmo porque se veste como tal: “No hay para qué lo neguéis; / que el hábito os significa / de la Iglesia” (MF, p. 514). Da mesma forma, Elisa coloca em discussão o fato de Felisardo não saber ao certo sua origem pois, como já comentado, há muitos burburinhos de que ele pode ser filho de uma autoridade real. Elisa recupera essa dúvida nos seguintes versos: “Si amanecéis algún día / hijo de un rey o almirante, / ¿no véis, señor estudiante, / que vendré a quedar

¹³⁵ As outras duas disciplinas são a Aritimética e a Geometria.

muy fría?” (MF, p. 15). A preocupação de Elisa se deve ao fato de que se realmente Felisardo fosse o filho de um rei ou de um almirante, a relação entre os dois poderia ser comprometida, partindo do princípio de que o casamento entre pessoas de estratos sociais distintos não é bem aceito socialmente. Felisardo esclarece que tudo não passa de um engano e a interroga sobre a questão do livre-arbítrio: “¿no estará en mi mano, mi estado de elección? (MF, p. 514). Felisardo faz ainda questão de deixar claro para Elisa que, independentemente de sua origem, ela é sua escolhida e terá a mesma *fortuna*, isto é, o mesmo destino que ele.

FELISARDO
que aunque dicen que nací
de honrado padre, ¡por Dios!,
que sé quién es como vos,
ni que en mi vida le vi!
[...]
mas cualquiera que yo sea,
vos tenéis mi igual fortuna
(MF, p. 514).

Apesar dos afetos amorosos de Elisa por Felisardo, seu pai, Doristeo, não consente a relação entre ambos, uma vez que sua honra pode ser comprometida. No teatro, a *dramatis personae* do pai representa uma figura de autoridade – assim como a do esposo e do irmão – cuja função dramática é resguardar a honra da dama e, com isso, proteger a ordem ético-social da família (RUIZ RAMÓN, 1971, p. 153). Neste sentido, Doristeo cumpre seu papel, pois ao ver Elisa com Felisardo, confronta-o:

DORISTEO
Estudiante en mi tormento,
pésante de mis afrentas,
extranjero de mi intento,
¿qué te debe el honor mío,
que tan atrevidamente
has hecho este desvarío?
(MF, p. 528)

Ao ser questionado por Doristeo, Felisardo tenta persuadi-lo, revelando seu amor pela jovem, haja vista que a considera como esposa. Mesmo assim, ele demonstra insegurança diante da suposta diferença social entre sua filha e o galã, devido à incerteza sobre sua origem.

DORISTEO	¿Quién es tu padre?
FELISARDO	Algún hombre
	que su nombre me encubrió.

DORISTEO	Luego ¿no sabes su nombre?
FELISARDO	¿Ése es tu yerno, o soy yo?
DORISTEO	Tú eres.
FELISARDO	Pues ¿qué preguntas?
	No basta ser quién yo soy,
	ya que conmigo te juntas?
	(MF, p. 529)

A preocupação de Doristeo é justificável quando se leva em consideração, a partir do que diz Antonio de Guevara (1942, p. 90), que é um grande “privilegio de aldea que uno case sus hijas con otros sus iguales y vecinos”. Em vários momentos da obra Doristeo comenta que o sangue¹³⁶ é muito importante, pois é ele que determina o estamento social. Mesmo assim, Doristeo reconhece a grandeza de espírito de Felisardo, já que ele em nenhum momento deixa sua filha desamparada. Em contrapartida, adota-o como filho: “Seas quien fueres, di de hoy más / que eres mi hijo”. Felisardo, por sua vez, demonstra gratidão e diz que: “Ya no seré murmurado / de quien no sabe quién soy / pues, engendrándome hoy, / quedo de tal padre honrado” (MF, p. 535). A resposta de Felisardo coloca em evidência uma preocupação da época, que é a questão da murmuração. Nas explicações de Gustavo Illades Aguiar (2007, p. 162), sobre o contexto social espanhol dos séculos XVI e XVII, murmurar¹³⁷ é um meio de difamar as pessoas, o que evidentemente pode colocar a honra em risco. Isso se deve ao fato de que, segundo as considerações de João Adolfo Hansen, “a honra resulta de uma opinião” (1996, p. 95). Por este motivo, há o receio generalizado de cair em murmuração. Em diversas doutrinas¹³⁸ discute-se o ato de murmurar como sendo pecado, por ser uma ação que fere a reputação do outro. A partir das explicações de Ruiz Ramón, entende-se o motivo pelo qual as pessoas tem uma preocupação em “viver

¹³⁶ Como exemplo, destaca-se o diálogo privado entre Doristeo e Jacinto: “DORISTEO: ¿Qué sangre habrá que me asombre? / ¿No soy hidalgo? / JACINTO: Él también, / pero es diferente el nombre. / Es cosa muy desigual / tu sangre de la real. / DORISTEO: ¡Pluguiera a Dios que éste fuera / un hombre vil!” (MF, p. 526).

¹³⁷ Sebastián de Covarrubias diz que murmurar é a ação de “decir mal de alguno, medio entre los dientes” (2006, p. 1303).

¹³⁸ Dentre elas, cita-se, como exemplo, o *Tractado muy provechoso contra el común y muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia*, de Hernando de Talavera, no qual explica que “Murmurar es pecado mortal porque destruye la fama de otro. Murmura quien calla el bien de otro o amengua o echa “á mala parte” las cosas buenas que se dicen de otro. Murmura quien descubre y exagera las “menguas ajenas” a quien no las saben. Murmura quien añade sobre lo que oye o da “testimonios falsos” (apud ILLADES, 2007, p. 172). Na mesma direção segue Juan de Zabaleta, na obra *El día de fiesta por la tarde*, ao tratar sobre o comportamento das pessoas que vão ao teatro, que diz que “El que murmura, ordinariamente hace mal a dos, y a dos impedidos, a un sordo y a un ciego. El sordo es aquel de quien se murmura, porque no lo oye, y el ciego, aquel delante de quien se murmura, porque no lo sabe. Si el que no lo oye lo oyera, pudiera ser que diera tal razón de sí, que quedara libre de la acusación” (1754b, p. 12).

en permanente tensión vigilante con todos los sentidos y el ánimo atentos a la opinión ajena” (1971, p. 159).

Paralelamente às cenas representadas na aldeia, Lope de Vega coloca em cena os conflitos políticos da corte do rei de Gelandá. O Almirante, que assume o papel de secretário, avisa ao rei que seu reino está sob ameaça, uma vez que os bárbaros escoceses estão se preparando para uma invasão. Diante do perigo iminente, o rei de Gelandá e o Almirante, em uma conversa privada, relembram a existência de um outro filho natural que, até então, está sendo criado em segredo. Com a morte de seu único herdeiro, Primislao, durante os combates, a presença do filho bastardo é solicitada. Desta forma, é por intermédio da boca do Almirante que o público toma conhecimento sobre a identidade do futuro príncipe.

ALMIRANTE

Tu hijo natural es Felisardo,
criado con secreto, y pretendiendo
que tenga por la Iglesia el bien que aguardo,
hasta la última dignidad subiendo,
que si faltase el príncipe Primislao,
que no lo quiera Dios...
(MF, p. 522)

A morte de Primislao não foi por acaso, considerando que funciona na comédia como pretexto para que a verdadeira identidade de Felisardo seja revelada não somente a ele, mas também às demais personagens que lhe passam a conferir à devida honra.

ALMIRANTE

Alzaos, que sois heredero
de Gelandá, que el primero
ya de los cielos lo es.
Murió Primislao, señor,
hijo legítimo al Rey,
y hereda por vuestra ley
vuestro natural valor;
que aunque no lo habéis sabido,
sois su hijo natural
del Rey.
(MF, p. 540)

A mudança repentina da condição social de Felisardo pode ser explicada a partir da representação da *rueda de la fortuna*, tendo em vista que, conforme bem delineado por Antonio de Guevara, entre os espanhóis dos séculos XVI e XVII, “todos desean ver mudanza en la fortuna, porque de aquella manera piensan los pobres de enriquecer y los ricos de más mandar” (1942, p. 132). Sobre tal questão, José Antonio Maravall explica

que ascender ou baixar socialmente é um dos grandes temas da *Comedia nueva*. Neste sentido, a “fortuna” serve, segundo o pesquisador, como exemplo de casos “anormales de ascensión y descenso vertiginosos, en la posición social de un individuo” (1972, p. 58).

A partir da nova aparência, Felisardo é obrigado a desempenhar um novo papel, dentre eles, contrair matrimônio com Drusila, filha do Almirante, de modo a manter os interesses políticos do reino. Norbert Elias diz que nas cortes “europeias” é muito comum que o casamento seja realizado apenas para a manutenção de uma “fundação e o ‘prosseguimento’ de uma ‘casa’ que corresponde à posição social do marido, aumentando o máximo possível seu prestígio e suas relações, de modo que o casal ganhasse ou pelo menos mantivesse a posição e reputação” (2002, p. 73). Em *El mármol de Felisardo*, os laços matrimônios do filho do rei são decididos sem que ele mesmo pudesse opinar, pois o que está em jogo é a preservação do reino de Gelanda.

Como possuidor de uma voz de autoridade, o rei faz um discurso para Felisardo, proibindo-o de amar qualquer mulher que não seja do mesmo estrato social que o dele. Apesar de Felisardo revelar a seu pai que está comprometido com Elisa; o rei não a reconhece como esposa dele.

REY

La verdad te digo:
y el hombre de tu prendas a la obediencia
de un padre como yo, pero al ejemplo:
si no quieres casarte, no te cases;
pero tratar mujeres que lo estorben,
no es cosa de sufrirlo yo ni el reino;
y por él y por mí te certifico
que mientras no te casas con Drusila
o con otra mujer que sea tan buena,
la primera que trates o que quieras
será tu destrucción, porque sin duda
daré mi reino al más cercano deudo
(MF, pp. 565-566)

Diante da postura impositiva do rei, Felisardo lamenta-se para o criado o fato de ter perdido sua amada e lhe pede ajuda: “¡Ay, Tristán! ¿Qué harás por mí?” (MF, p. 568). O criado, por sua vez, ao ver a tristeza de seu amo, responde-lhe que inventará uma situação, na qual ele terá a oportunidade de estar novamente ao lado de Elisa: “Un remedio te dará / con que el Rey te ruegues a ti / que hables y quieras a Elisa” (MF, p. 568). É a partir do dilema vivenciado por Felisardo que Tristán sugere a ele que se finja de louco, de modo a convencer o rei a mudar de opinião. Para isso, orienta-o a simular

que está apaixonado por uma estátua de mármore, como se fosse seu único e verdadeiro amor.

TRISTÁN Pues advierte:
 ¿no has visto en esos jardines,
 sobre una fuente que vierte
 cristal en vez de jazmines,
 dos ninfas de bronce fuerte,
 y una de mármol encima?

FELISARDO Sí, amigo.

TRISTÁN Pues da en querella:
 a ésta sirve, adora, estima,
 di que es la cosa más bella
 que tu pensamiento anima;
 hasta que te finjas tal
 de mortal melancolía,
 que vengas a estar mortal,
 y deja a la industria mía
 el remedio de tu mal
 (MF, p. 569).

Tristán tem um papel muito importante na simulação da loucura de Felisardo, pois, além de sugerir que seu amo encene uma enfermidade, também o ensina como representá-la, com a finalidade de convencer os demais de sua suposta loucura. Felisardo admira-se da proposta feita por seu criado: “¿Un mármol quieres que quiera?”. Tristán, diante do assombro de seu amo, contesta-lhe: “Un mármol has de querer” e justifica “¿No ves que es todo quimera? / Es un aviso gallardo” (MF, p. 569). Com isso, Tristán avisa a ele para se preocupar somente em fazer uma representação convincente, deixando por sua conta os demais detalhes, pois é ele quem se encarregará de propor, no momento certo, a cura para sua suposta loucura. Depois de Tristán conseguir persuadir Felisardo, encerra-se o segundo ato com o seguinte comentário:

FELISARDO Ahora bien, el fin aguardo,
 que el fin todo lo declara.

TRISTÁN Ven y verás en qué para
 El mármol de Felisardo.
 (MF, p. 569)

O diálogo entre as duas personagens coloca em evidência o caráter teatral da farsa. A fala de Tristán parece um convite feito ao espectador, convidando-o a participar do fingimento da loucura de Felisardo. Em outras palavras, é como se Lope estivesse estabelecendo um contrato com seu público, alertando-o para o fato de que o que está por vir não passa de uma representação teatral, onde tudo é fingimento.

3.2 Representação do louco “maníaco”

Para compor o caráter da loucura de Felisardo, Lope de Vega baseia-se em modelos de loucos que apresentam algum tipo de mania. Em *El mármol de Felisardo*, o dramaturgo toma como referência o tipo de louco de ideia fixa, cuja enfermidade só floresce quando lhe tocam o “tema”, isto é, o motivo de sua loucura. Costumava-se dizer, conforme explicitado no *Entremés del loco*, que “Cada loco se sale con su tema” (VÉLEZ, 1661, p. 201). No caso específico, Lope mostra para seu público que o tipo de loucura representado por Felisardo tem como referência exemplos retirados dos mitos antigos, em que as personagens representam estar apaixonadas por algo não convencional: não por uma mulher, como era de se esperar; mas, por algo que vai contra a natureza. O Almirante é quem relata alguns casos de loucos, de modo a estabelecer um paralelo com a loucura de Felisardo.

ALMIRANTE

Señor,
si crédito se concede
a las historias de amor,
la naturaleza excede:
Semíramis, siendo tal,
a un caballo se rindió;
Pasife, a otro animal,
Jerjes, una planta amó,
y el cónsul Crispo, un moral;
a su sombra, amó Narciso,
a un ciervo, amó Cipariso,
Porcio, una imagen de Elena.
Antonio amó una murena,
Y Suevio, una yegua quiso;
Juno, Alcides, Pígmalión,
a tres mármoles amaron;
a un ateniense, en razón
castigó a su religión:
que con un mármol le hallaron,
según esto, ¿qué te admira
que ame el Príncipe una piedra?
(MF, p. 588)

Dentre os exemplos mencionados pelo Almirante, salientam-se os casos nos quais as personagens (Juno, Alcides, Pígmalião) apaixonam-se por estátuas de mármore, com destaque especial para Pígmalião. Segundo conta o poeta Ovídio em suas *Metamorfoses*, Pígmalião, após se decepcionar com o vício das mulheres, decide não se casar; porém, constrói uma estátua de marfim e por ela se apaixona, chegando ao ponto

de enlouquecer, tratando-a como se fosse uma mulher de verdade. Algo similar acontece com Felisardo; contudo, a única diferença entre essas duas personagens é que a obsessão da personagem lopesca é totalmente fingida, enquanto a de Pigmalião é verdadeira.

É com base nesse modelo que Felisardo representa o papel do louco melancólico, mais especificamente do tipo que apresenta uma determinada mania. Explica Martine Bigeard que os maníacos “rapporte tous ses raisonnements, ses sentiments au thème de sa manie” (1972, p. 82). Conforme já exposto, sua mania consiste em estar apaixonado por uma estátua de mármore. Com isso, todo o seu discurso é elaborado em função dessa “mania”. Diante do estado mental de seu filho, o Rei lamenta-se e pede conselhos a Aurelio, seu secretário dentro da corte.

REY	¿Puede haber más desventura? ¡Suceso extraño!
AURELIO	¡Y qué extraño!
REY	Basta que mi vida dura, Para acrecentar mi daño.
AURELIO	Señor, remedio procura; contra la melancolía, la música es gran remedio.
REY	¿Podrá ser dulce armonía? ponerse al mal de por medio?
AURELIO	Los espíritus desvía, y, pues tiene ese poder, podrá contra la tristeza.
REY	Llamad quien lo sepa hacer. (MF, p. 570)

Este diálogo é esclarecedor com relação à terapêutica empregada no tratamento do humor melancólico. Se se têm em conta os tratados de medicina da época, apreende-se que a música exerce um papel relevante no combate da melancolia. Jackie Pigeaud (1987, p. 156) demonstra que os antigos acreditam que a música pode ser usada como um recurso terapêutico para a cura da loucura. Comenta também que tal terapêutica não costuma ser utilizada para doenças físicas, posto que, conforme o pesquisador, a música deve tratar apenas doenças da alma, ou, até mesmo, relacionadas a ela. Para exemplificar tal questão, Pigeaud baseia-se nos antigos e, dentre eles, relembra o caso contado por Posidônio, filósofo grego, sobre a história do músico Dámon que “qui se trouvait auprès d’un joueur de flûte jouant sur le mode phrygien devant des jeunes gens ivres es qui se livraient à des actes fous; il lui demanda de jouer sur le mode dorien et les jeunes gens s’arrêtèrent aussitôt” (*apud* PIGEAUD, 1987, p. 155). Pitágoras ressalta a

importância da música na contenção das paixões, dependendo do instrumento musical escolhido (PIGEAUD, 1987, p. 159), pois, conforme pontuado no *Diccionario de Ciencias Médicas*, alguns instrumentos são capazes de produzir certas notas harmônicas, adequadas ao estado do enfermo: “Con ello se distrae la atención del loco, y se hace accesible a nuevas impresiones” (1824, p. 274). Pode-se dizer também que a música, tendo como referência os conceitos de Quintiliano (1916, p. 54), exerce um papel importante no que diz respeito à retórica dos afetos; pois, segundo o retor latino, a música pode mover ou acalmar as paixões.

No universo social seiscentista, a música é considerada como um dos meios utilizados para reestabelecer o desequilíbrio dos humores, sendo possível encontrar uma série de ditos populares que colocam em evidência o caráter benéfico da música. Como exemplo, recorre-se ao refrão dito pelo Cavaleiro Manchego de Cervantes, que resume bem esse conceito: “Antes he yo oído decir – dijo don Quijote – que quien canta, sus males espanta” (CERVANTES, 1998, p. 238). O dramaturgo Francisco de Monteser, no *Entremés famoso de los locos*, também coloca em evidência as supostas propriedades apaziguadoras, dos ânimos dos loucos, atribuídas à música (SÁEZ RAPOSO, 2007, p. 446), tal como se pode comprovar na voz da personagem Madre de las locas: “que hoy de música, es la cura, / y es lo que más los amanía” (MONTESER, 1661, p. 58f).

No caso da obra *El mármol de Felisardo*, a música é inserida pelas personagens como um modo de abrandar o espírito melancólico do filho do Rei. Sendo assim, o monarca de Gelandia não hesita em solicitar a presença de um grupo de músicos na corte. Cabe destacar que a cena ganha um sentido teatral, tal como se pode comprovar no fragmento abaixo:

AURELIO	Aquí la gente de placer.
REY	Cantad algo, allegad sillas, Hablad, hijo de mis ojos, que a todos nos maravillas de ver con cuántos enojos la vista a la tierra humillas; alza los ojos del suelo.
AURELIO	Aquí hay quien baile y cante.
FELISARDO	Ya para mí no hay consuelo.
AURELIO	Llamen un representante.
REY	Bien dices.
AURELIO	Venga Florelia

(MF, p. 570).

Toda a cena tem um sentido teatral, que vai desde a organização do espaço dramático até o momento da encenação da peça em si. Esse sentido é reforçado com a presença de

um representante profissional, no caso em questão, Florelío. Também, as personagens agrupam as cadeiras de modo a acomodar os integrantes da corte, que acabam assumindo o papel de público da apresentação dos músicos. A complexidade desse tipo de cena, no teatro dos séculos XVI e XVII, acentua-se, segundo as explicações de Irene Andrés-Suárez (1997, p. 13), quando toda essa representação de personagens-atores *versus* personagens-espectadores, acontece sob o olhar do público real, nos termos próprios da época de Lope, dos *corrales de comedias*. Com isso, percebe-se o sentido especular de *El mármol de Felisardo*. De acordo com Laurent Gobat (1997, pp. 91-92), para que uma peça tenha tal especularidade deve refletir a si mesma, como se fosse um espelho, considerando que a obra não se limita somente ao texto dramático, mas coloca em representação todas as partes que a compõem¹³⁹. Neste sentido, a organização da cena, diante dos olhos do próprio público, funciona como um recurso básico do *teatro dentro del teatro*, que é a de lhe proporcionar um certo distanciamento do que será representado a seguir. Tal distanciamento é utilizado para alertá-lo de que se trata de uma representação fictícia, isto é, de que uma cena ilusória que será encenada (ANDRÉS-SUÁREZ, 1997, pp. 18-19). As rubricas do dramaturgo confirmam a organização do cenário teatral: “Entran los músicos” e “Templan los músicos” (MF, p. 570). Paralelamente aos aspectos pertinentes à representação dramática, especificamente nas práticas de representações sociais, os músicos são conhecidos, tal como referenciado pelo próprio Lope de Vega, como “gente de placer”, pois sempre se fazem presentes nas festas e bailes, celebrados nas cortes espanholas dos séculos XVI e XVII. É justamente essa “gente de placer” que contribui, em *El mármol de Felisardo*, para o desenvolvimento da cena.

FELISARDO	Acabad ya de templar.
REY	No templéis, que se amohína.
TRISTÁN	Quien templar puede escuchar, sufrirá una medicina.
AURELIO	Ya comienzan a cantar. (MF, p. 571)

Felisardo, propositalmente, mostra-se descontente com a presença dos músicos, uma vez que ele tem consciência de que eles estão no palácio para representar uma cena

¹³⁹ Segundo a pesquisadora: “Vemos al autor, al director, a los actores, a los músicos, los decorados, el escenario, el texto dramático, los acesorios, al publico, etc., a la vez que las relaciones que mantienen los unos con los otros” (GOBAT, 1997, p. 92).

fingida. Para simular loucura, ele mostra-se inquieto com a demora para o início do concerto musical, perguntando aos músicos se eles terminaram de *templar*, que, no contexto da cena, nada mais é do que “poner en su punto las cuerdas de las vihuelas, los caños de los órganos y de los demás instrumentos” (COVARRUBIAS, 2006, p. 1465). Diante do comportamento do príncipe, o rei pede a essa “gente de placer” que comece a cantar o quanto antes, uma vez que seu filho está *amohiado*¹⁴⁰, isto é, encolerizado, enraivecido, furioso... Antes do início da apresentação musical, Tristán adverte que Felisardo “sufrirá una medicina”; e, como resultado disso, terá os ânimos *templados*¹⁴¹, ou seja, apaziguados.

MÚSICOS

*Ardiéndose estaba Troya
torres, cimientos y almenas;
que el fuego de amor a veces
abrsa también las piedras.
(MF, p. 571)*

No entanto, Felisardo, que está apenas fingindo ser desprovido de razão, de maneira muito engenhosa inverte toda a situação a seu favor, ou seja, ao invés de a música lhe proporcionar um momento de alegria, conforme era o esperado pelos integrantes da corte, ele se comporta como se aquela poesia, cantada pelos músicos, estivesse estimulando ainda mais sua loucura. Isto se deve ao fato de que os músicos fazem referência explícita ao motivo de sua alienação. De maneira burlesca, Felisardo contesta os músicos por meio de um discurso, que sugere uma espécie de parodia do discurso da razão, sobre seu amor pela estátua de mármore.

FELISARDO

Abrasóme todo:
ve, mármol frío de brasa,
mármol mío, mármol bello,
mármol liso, blanco, hermoso,
del escultor cifra y sello,
que sois todo milagroso
desde la punta al cabello.
¿Qué piedras sois, que abrasáis?

¹⁴⁰ Diz Covarrubias sobre o verbo: “Amohinarse. Enojarse, tomar cólera y hinchársele las narices; y así mohino se dijo *quasi musino*, o del verbo latino *musso*, *mussas*, por regonzar y hablar entre dientes, como suele hacer el que está mohino, o del nombre toscano muso, que vale la nariz y el hocico; porque el mohino da cierta señal en esta parte del rostro evidente de su disgusto” (2006, p. 155).

¹⁴¹ Segundo o *Diccionario de Autoridades* (versão on-line), *templar* pode significar, metaforicamente, como “moderar, sosegar la cólera, enojo, ò violencia de génio de alguna persona”.

¿Sois pedernal, que encerráis
 en vuestras entrañas fuego?
 (MF, p. 571)

Felisardo faz uso do discurso elogioso, com a finalidade de exaltar as qualidades de sua amada, ou melhor, de sua estátua de mármore e para isso usa vários recursos retóricos, dentre eles a presença do epíteto (*epitheton*), cuja função é a de qualificar uma palavra a partir da associação com outra, formando dessa maneira um tipo de perífrase nominal como em “mármol bello” e “mármol hermoso”. Aqui, o efeito desses *trópos* é a produção de uma imagem perfeita da referida obra de pedra. Ao usar tais epítetos, Felisardo, como diz Aristóteles, “sale de lo corriente y da singularidad a la expresión” (2004, p. 249), deixando sua fala mais poética, mais próxima da linguagem das musas. Diz ainda o filósofo que os epítetos são apropriados para quem fala com emoção, tal como nos discursos encomiásticos (ARISTÓTELES, 2004, p. 249). Ao mesmo tempo, Felisardo utiliza a linguagem hiperbólica – que tem como função o exagero, o excesso – para amplificar a beleza da estátua de mármore como se ela fosse um ser divino. De modo a convencer os demais de sua enfermidade mental, Felisardo recorre aos efeitos produzidos pela antítese, que nada mais são do que a contraposição de ideias em expressões que, de distintos modos, se opõem com o objetivo de tornar sua fala sem nexos. Esse caráter apositivo fica evidente no verso: “mármol frío de brasa”, em que há o contraste entre frio *versus* calor. Felisardo, no decorrer de sua fala, faz uso da repetição do objeto elogiado “mármol”, que, de acordo com os preceitos retóricos, é um recurso da oratória conhecido como anáfora (*anaphorá*), cujo papel é o de propiciar maior força expressiva do enunciado. Aqui, a repetição contribui para a encenação da loucura de Felisardo, já que por meio de tal recurso, ele consegue demonstrar sua fixação pela estátua de pedra.

A partir desse discurso, Felisardo representa muito bem o papel de um louco dotado de agudeza, pois, apesar de sua ideia fixa pelo mármore, não deixa de colocar em evidência seu engenho para com a Poesia. Felisardo compõe metaforicamente, conforme definido pelas palavras do Almirante, “un mármol amor” (MF, p. 572), isto é, um poema dedicado ao mármore. Apesar de seu caráter engenhoso, as demais personagens não deixam de demonstrar admiração frente a tamanha loucura, tanto é que uma delas chega a comentar com o rei que é impossível compreender o significado daquela fala: “No hay quien lo entienda señor” (MF, p.572), mesmo após reconhecer a agudeza poética de Felisardo. A falta de entendimento dessas personagens reside no

conteúdo do discurso e não na composição retórica do mesmo. Acontece que não é natural que uma pessoa ame e faça, como Felisardo, um louvor a uma estátua de mármore, como se ela possuísse vida própria, pois é contra a natureza: é natural que um homem ame uma mulher e é antinatural que um homem deseje uma estátua de mármore. O modo de se comportar de Felisardo, na referida cena, reflete muito as considerações de Cesare Ripa quando coloca em evidência que “el hecho de estar loco no consiste sino en hacer cosas sin decoro y saliéndose del común uso de las gentes” (1996b, p. 28). Claro está que tudo é realizado de maneira estratégica, tendo em vista que é justamente por meio de tal atuação que Felisardo consegue manter a máscara de louco fingido.

Para fazer referência à loucura de Felisardo, Aurelio anuncia a presença de um comediante, conforme já anunciado, que entra em cena acompanhado de alguns músicos, para cantar uma *loa* para Felisardo, uma vez que a música não foi suficiente para abrandar suas paixões. Como dito em outro momento, a *loa* pertence ao gênero breve e, em diversos casos, aparece inserida na própria comédia, cuja função dramática é a de anunciar o que está por vir na encenação em curso. A mencionada *loa* é representada somente pelo comediante Florelío que, conforme descrição em uma rubrica, entra vestido a caráter: “Sale Florelío, con ropa de loa” (MF, p. 572). Vale abrir parênteses para explicar, tendo como base de apoio os estudos de Javier Huerta Calvo (1985, p. 49), que as *loas*, no teatro dos séculos XVI e XVII, geralmente são recitadas por um ator ou por uma atriz. Em *El mármol de Felisardo*, é justamente Florelío que se encarrega de encenar uma *loa*, baseada em histórias antigas que envolvem a questão do mármore, motivo da loucura do filho do rei.

FLORELIO	Pintaba la Antigüedad a Saturno que comía su moral filosofía que todo lo acaba el tiempo, pues si son hijos los días de los años, unos y otros se los va comiendo aprisa. La antigua Troya abrasada, de que apenas hay cenizas; los siete montes de Roma, de Sagunto las reliquias, confirman esta verdad, porque del tiempo la ira ásperos montes consume, altos mármoles derriba.
FELISARDO	¡Vos mentís como villano; que el mármol que yo conquisto ofenderá el tiempo vano!
ALMIRANTE	¿Tan grande locura he visto?

REY	Tenedle.
FLORELIO	Para mi loa en tragedia.
FELISARDO	¿Tú, mi mármol, por el suelo?
FLORELIO	¡Gran señor!
REY	No hay comedia.
FELISARDO	Matarélo, ¡vive el cielo!
REY	Furioso está; asídle bien, y llevadle a su aposento; vengan médicos también.
FELISARDO	A mi mármol, ¡lindo cuento! Aunque mil golpes le den. (MF, p. 573)

A *loa* recitada por Florelío serve de pretexto para que Felisardo simule novamente estar desprovido de razão, pois, diante do assunto tratado pelo comediante, converte-se em um louco furioso. A partir do diálogo que se estabelece após a apresentação de Florelío, surge uma cena dinâmica, na qual as personagens parecem gesticular com grande afinco. Felisardo, como não poderia ser de outra forma, é quem mais exagera na atuação, chegando inclusive a ameaçar o comediante de morte, o que torna a cena cômica e muito próxima do gênero entremesil. Claro está que essa exageração é proposital, para manter firme a máscara do louco fingido. Florelío, que no início era apenas o ator de uma *loa*, acaba se convertendo em espectador de tamanha loucura e, muito ironicamente, comenta que aquela *loa* se transformou numa *tragedia*. Diante do comportamento disparatado de Felisardo, o rei é convencido de que o filho se encontra louco e o declara como um furioso. Como resultado disso, ordena que seus súditos o contenham. Nos séculos XVI e XVII, os loucos não são vistos como perigosos, mas muito pelo contrário, encontram-se integrados no convívio social; exceto os mais furiosos, que são isolados e recebem algum tipo de contenção¹⁴².

Diante do quadro de Felisardo, o Almirante sugere ao rei que seria muito interessante a presença de algumas cortesãs, de modo que pudessem animá-lo e, com isso, fazer com que ele se esquecesse daquela estátua de mármore.

ALMIRANTE
Trayendo damas con quien
le quites el pensamiento
del mármol que quiere bien,
porque todo será viento
cuando presentes estén,
porque del ser a no ser
hay diferencia infinita.
(MF, p. 576)

¹⁴² Em *Los locos de Valencia*, por exemplo, o porteiro do hospital, Pisano, comenta que, se um louco extravasar, deverá ser contido, “pero si se queja, / jaula ha de haber” (LV, p. 150).

Porém, todo o intento acaba sendo em vão, pois Felisardo, como está fingindo loucura, despreza a presença dessas damas. É utilizando o recurso do fingimento que Felisardo simula possuir tal fixação para com a estátua de mármore, chegando ao ponto de demonstrar desejo de se casar com o referido objeto: “Mármol, ¿cuándo será el día / que nos casemos los dos?” (*MF*, p. 587). O rei fica desolado ao ver o filho dizer tamanha loucura: “¿Posible es que um hombre puede / amar un mármol?” (*MF*, p. 587). Diante dos disparates de Felisardo, as demais personagens não veem outra saída senão chegar à conclusão de que Felisardo é um caso perdido. Aurelio é um dos que se admira de tudo que o filho do rei diz até então: “¡Qué locuras tan notables! / Perdido está, no hay remedio” (*MF*, p. 588). Diante dessas observações, o Rei esbraveja: “¡Ah, sucesos miserables! / ¡Un hijo muerto, otro loco!” (*MF*, p. 588). A partir do referido quadro, o Rei decide recorrer a um médico, de modo a buscar uma possível cura.

Ao ver o desespero do rei, eis que Tristán aparece em cena, de maneira bem burlesca, com o propósito de colocar seu plano em ação. Aqui, é importante ter em conta que público tem pleno conhecimento de que se trata de um jogo de mentiras, o que contribui para a comicidade da cena. Como Tristán sabe que Felisardo não está louco, convence o rei e os demais a não chamarem um médico, uma vez que a farsa poderia ser comprometida.

TRISTÁN
 Pues? cuánto va que los remedios varios
 de Hipócrates, Galeno y Avicena,
 con tanta confusión de letuarios,
 no le podrá librar de aquesta pena
 mejor que yo?
 (*MF*, p. 593)

É exatamente nesse ponto que Tristán põe em execução seus planos. Com isso, aconselha o Rei a seguir os desejos do louco Felisardo, a fim de fazê-lo desistir de sua obsessão para com a estátua de mármore. Para esta empreitada, o criado narra duas histórias de loucos, como se verá a seguir.

3.3 Cuentos de Locos no palco lopesco¹⁴³

Umas das características da dramaturgia de Lope de Vega é a presença de outros gêneros discursivos inseridos em sua obra dramática. No caso específico da comédia *El mármol de Felisardo*, o que chama a atenção é a inserção de dois *cuentecillos* de loucos, que são agregados ao enredo. Apesar de o dramaturgo trazê-los, não deixa de respeitar a unidade dramática relacionada à ação, tal como defendido por ele em seu *Arte nuevo de hacer comedias*.

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica:
quiero decir inserta de otras cosas
que del primer intento se desvíen;
ni que della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo
(VEGA, 2006, p. 141).

Como se verá mais à frente, em nenhum momento Lope desvia a atenção do público da ação principal ao incluir dois *cuentecillos*, mas, muito pelo contrário, a presença deles colabora com a dramatização da cena, haja vista que os mesmos são articulados diretamente ao enredo principal¹⁴⁴, isto é, à representação da loucura fingida por Felisardo.

Antes de entrar no estudo específico das duas histórias de loucos presentes na obra, convém ter em mente primeiro as principais características do mencionado gênero *cuentecillo* e de sua importância para o âmbito social dos séculos XVI e XVII. Assim, não se pode deixar à margem os estudos de Maxime Chevalier, os quais trazem importantes considerações sobre o tema. De acordo com o pesquisador, trata-se de um

¹⁴³ Parte do estudo do presente capítulo encontra-se publicado em: Ana Aparecida Teixeira de Souza. “Cuentecillos de locos en la comedia *El mármol de Felisardo* de Lope de Vega”. In: *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 1137-1144.

¹⁴⁴ pode-se sugerir que Lope de Vega parece ter bem em conta os princípios aristotélicos da unidade de ação, tanto é que seu comentário coincide com o que diz Cascales, em suas *Tablas Poéticas*: “PIERIO. [...] Que sea de una acción. ¿quién lo duda? pues queda dicho que no ha de tomar el Poeta a imitar sino sola acción, y que ésta no ha de ser simple, sino compuesta de otras acciones accesorias, que llaman Episodios, insertos en la principal de tal manera, que todas juntas miren a un mismo blanco, y acabada la principal, queden todas acabadas. Que sea entera, también entiendo: queréis decir, que conste de principio, medio y fin. Que sea justa, es que tenga justa y competente grandeza la obra Poética (CASCALES, 2006, p. 357)”.

tipo de “relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada que [...] intenta producir un efecto jocoso” (CHEVALIER, 1975, p. 9). Estes *cuentecillos* têm ampla difusão escrita e, sobretudo, oral. Muitos escritores dedicam-se a reuni-los em diversas compilações destinadas às narrativas breves¹⁴⁵. Enfim, retomando as palavras de Chevalier, “por todas partes brotan estas florecillas humildes, transplantadas del fecundo terruño” (1975, p. 15) das práticas de representação orais. Por este motivo, não é de se admirar que os relatos breves se fazem presentes na vida social, tanto no contexto de aldeia quanto no cortesão, uma vez que essas pequenas narrativas, conforme bem pontuado por Chevalier, “andaban de boca en boca” (1975, pp. 14-15), favorecendo a disseminação entre todos os estamentos sociais. O pesquisador comenta também que os relatos breves servem como um meio de diversão e entretenimento nas conversas¹⁴⁶.

Devido à presença constante dos *cuentecillos* em seu âmbito sócio-histórico, Lope não hesita em levá-los aos palcos, uma vez que este tipo de gênero agrada muito ao público. Já dizia o filósofo Cícero (2006, p. 56), em seu *El orador*, que utilizar pequenas histórias intercaladas no discurso contribui para despertar o deleite do ouvinte. O próprio Quintiliano (1916, p. 275), em suas *Instituciones Oratorias*, apoiado nos preceitos ciceronianos, conclui que as fábulas agregadas ao discurso costumam alterar imensamente os humores, sobretudo nas pessoas pertencentes ao universo rústico. Quer dizer, trata-se de um recurso retórico capaz de proporcionar prazer aos sentidos, ou seja, o deleite. Retornando ao contexto espanhol, vê-se com Pinciano que o deleite é uma característica própria do teatro cômico, partindo da noção de que a “comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por el deleite y la risa” (1998, p. 381). Como estudado no primeiro capítulo, Lope é um dramaturgo

¹⁴⁵ Como Pedro Mexía, com *Silvia de varia lección* (1546); Juan de Timoneda, com as obras *Buen aviso y portacuentos* (Valencia, 1564) e *Sobremesa y alivio de caminantes* (Valencia, 1569); Melchor de Santa Cruz, com *Floresta española de apotegmas y sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles* (1574); Luis de Zapata Chaves, com suas *Misceláneas* (1566), Juan Rufo com *Las seiscientas apotegmas* (1596); Gaspar Lucas Hidalgo com *Diálogos de apacible entretenimento* (1603); entre outros

¹⁴⁶ Maria Augusta da Costa Vieira (2009, p. 20) diz que essas pequenas narrativas faziam parte da instrução intelectual do cortesão, considerando que uma das principais qualidades do homem de corte era a de saber contar com graça alguma anedota, de modo a incitar o riso por meio de jogos de palavras, metáforas, refrões, entre outros recursos discursivos. Basdassare Castiglione (1994, p. 268), em seu *El cortesano*, diz que, para se conviver bem nas cortes, é de fundamental importância que os cortesãos saibam contar algum cuento gracioso, com um certa gracia, considerando que “de las gracias y motes suelen mover la risa”, o que pode possibilitar aos ouvintes momentos de deleite e, conforme pontuado por Victoriano Roncero López (2006, p. 303), descanso e entretenimento das preocupações cotidianas. Complementa ainda Castiglione, a partir do que havia sido preceituado por Aristóteles, que o riso é algo necessário para o homem, portanto, deve-se, mesmo dentro das cortes, proporcionar momentos que incitem à prática do riso, evidentemente que tudo feito a partir das regras do decoro.

profissional e sempre busca inserir elementos, dentro de seu teatro, para atrair a atenção de seu público, tal como explicitado em seu *Arte nuevo*.

Em *El mármol de Felisardo*, o dramaturgo espanhol aposta em dois *cuentecillos de locos*, pois sabe que são do agrado de seu público. Fernando Bouza, mostra que ler ou escutar “cuentecillos de hombres sin seso” (1991, pp. 11-12) é uma forma de divertimento. Vale acrescentar, a partir das observações de Belén Atienza (2009, pp. 26-27), que essas anedotas de loucos não apenas estão dispersas nas próprias obras de ficção, mas também em textos filosóficos, médicos, jurídicos e teológicos. Da mesma forma, essas pequenas “historinhas” também passam a fazer parte do próprio tópico da loucura no mundo, oriundas do *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam (BOUZA, 1991, p. 11; THACKER 2004, p. 1723; 2009, p. 177).

É com base nessas histórias que Tristán se vale do poder argumentativo, com o propósito de convencer o Rei de Gelanda sobre como proceder diante da loucura do príncipe. Nos termos de Montesinos, pode-se inferir que Tristán cumpre exatamente com o papel atribuído ao criado na *Comedia nueva*, considerando que este tipo de personagem “es sugeridor de tramas y el que pone remedio a los males”¹⁴⁷ (1951, p. 62). De fato, é Tristán quem propõe a maneira de curar a suposta loucura de seu amo, apoiando-se na opinião de que é bom prosseguir com os desejos do louco. Para fazer com que sua proposta seja convincente, Tristán recorre aos ditos populares que, conforme a explicação de Quintiliano (1916, p. 279), funcionam retoricamente como um argumento forte, uma vez que são carregados de autoridade, considerando que é algo consentido por todos. Assim sendo, Tristán lança o seguinte refrão: “Bien sabemos / que hacer la tema que los locos quieren, / sosiegan muchas veces los extremos” (MF, p. 593). A partir deste refrão, é possível aproximar-se dos princípios da época, pois, segundo Albarracín Teulón, acredita-se que é “peligroso querer arrancar al maniático de su diversión” (1954, p. 151). Para o pesquisador, trata-se de um princípio que dita as diretrizes que regem alguns métodos terapêuticos na cura da loucura nos séculos XVI e XVII. De modo a exemplificar este tipo de tratamento, Lope coloca na boca de Tristán dois *cuentecillos de locos*. Para Chevalier (1975, p. 17), na *Comedia nueva* os relatos breves geralmente são contatos pelas personagens que representam o papel do gracioso,

¹⁴⁷ É possível estabelecer aqui uma relação com o primeiro *Zanni*, da *Commedia all'improvviso* italiana, que também representava o papel do criado, não de um criado qualquer, mas sim de um “criado astuto, ingenioso, de mucho mundo y cínico, cuyo mayor gusto es engañar a los demás” (D’Antuono, 1981, p. 219).

lacaio ou criado. No caso da obra *El mármol de Felisardo* é exatamente uma personagem cômica que se encarrega de contá-los.

TRISTÁN

De un loco las historias nos refieren,
que dijo que era gallo y que cantaba,
tema en que muchos que la imitan mueren,
y como nadie crédito le daba,
el hombre perecía en mal tan fiero,
hasta que un hombre que en lo cierto estaba,
dijo que era verdad, y a un gallinero
llevó a este loco y le dejó encerrado,
donde el sentido le volvió primero,
porque después de haber dos días cantado,
saltó de las gallinas sucio y feo,
muerto de hambre y de su tema honrado.
(MF, p. 593)

Esse primeiro *cuentecillo* é sobre um louco que acredita ser um galo e por isto canta como tal. Segundo o entendimento que se tem, esse tipo de loucura pode levar uma pessoa à morte. Como ninguém acredita em sua obsessão, o louco acaba sendo consumido em seu próprio desatino, até que um homem resolve levá-lo a sério, colocando-o para viver encarcerado em um galinheiro, onde passou os dias cantando. Depois de conviver tantos dias com as galinhas, o louco reconhece-se naquela situação, recobrando a razão. O médico Galeno observa que este tipo de comportamento é próprio dos melancólicos que encham a cabeça de fantasias e imaginações¹⁴⁸. Em seu tratado médico encontra-se um caso similar de um louco¹⁴⁹ que “al ver cantar a unos galos imitaba su sonido entrechocando sus brazos contra los costados de la misma forma que

¹⁴⁸ É possível encontrar, nos textos de época, diversos exemplos que colocam em evidência “medios más o menos ingeniosos para disipar las ideas extravagantes” de muitos loucos melancólicos, os quais são similares à terapêutica citada por Tristán em seus *cuentecillos*, como se pode ver nos seguintes exemplos: “Alejandro Tralles curó a una mujer que creía haberse tragado una culebra, poniendo con disimulo un animal de esta especie en la vasija, al mismo tiempo que la enferma estaba vomitando. Zacuto cuenta que un joven se creía condenado, y se sanó por haberle introducido en su cuarto a un hombre vestido de ángel, que le anunció el perdón de sus pecados. Ambrosio Pareo curó a un enfermo que creía tener ranas en el vientre, purgándolo y poniendo furtivamente algunas ranas en el sillico. Un demonomaniaco se negaba a tomar toda especie de alimento, porque creía estar muerto; Foresto logró hacerlo comer presentándole a otro que se hacía el muerto como él, el cual a su vez se puso a comer, y cuestionado por el enfermo le contestó que los muertos comían muy bien, porque de otro modo no era posible que vivieran; entonces el enfermo movido por el ejemplo pidió él mismo que le trajeran algún alimento. Alejandro Tralles cuenta que Filotino desengañó a un hombre que creía no tener cabeza, poniéndole un gorro de plomo, cuyo peso le dio a reconocer su error” (*Diccionario de Ciencias Médicas*, 1824, p. 273).

¹⁴⁹ É interessante comentar que há diversas versões de relatos de loucos que imaginam ser galos. Uma delas é contada por Tesouro (1741, p. 81) sobre um homem que “en las más nobles asambleas, quando se le movía aquella loca imaginación, repentinamente galleaba; y extendiendo el cuello, sacudiendo los brazos en forma de alas, echaba una voz tan aguda, y fuerte como de gallo, a quien todos los gallos respondían”.

ellos baten sus alas antes del canto” (GALENO, 1997, p. 259). O tratadista inglês Robert Burton (2008, p. 61), em sua *Anatomía de la melancolía* (1621), chama a atenção para o fato de que esta forma de se comportar pode ser interpretada perfeitamente como um tipo de loucura.

Após contar o caso de um louco que imita um galo, Tristán narra mais um *cuentecillo* sobre outro desatino de ideia fixa.

TRISTÁN

Otro loco ¿no dijo que tenía
un cascabel metido en la cabeza,
y se daba a entender que le tañía,
hasta que un barbero la agudeza,
haciéndole una herida, en sangre envuelto
le sacó el cascabel?
(MF, p.)

Este outro é sobre um louco que acredita ter um guizo dentro da cabeça, mostrando aos demais que escuta o som ruidoso do referido objeto, o que pode sugerir que o tal guizo lhe causa dor. Diante da mania do louco, um barbeiro resolve fingir que acredita em sua loucura, simulando uma ferida na cabeça, como forma de extrair supostamente a esfera de metal. Após fingir o procedimento, o barbeiro mostra-lhe um guizo ensanguentado. Com esta atitude, consegue convencê-lo de que ele se livrou daquele mal. Com esse *cuentecillo*, Lope de Vega traz para sua obra a crença sobre a “extirpação da pedra da loucura”, representada sobretudo nos Países Baixos, a partir do século XV (BRABANT, 1976, pp. 77-78). É possível encontrar uma série de pinturas e gravuras dessa época com representações de tal procedimento na vida cotidiana. As alusões atribuídas às cirurgias na região da cabeça aparecem na medicina antiga de Hipócrates. Para o médico grego, em seu *Aforismo 262*, “Doliendo la parte posterior de la cabeza, es bueno sangrar la vena perpendicular de la frente”¹⁵⁰ (HIPÓCRATES, 1904, pp. 61-62).

¹⁵⁰ O médico desenvolve essa sentença em seus tratados hipocráticos, onde é possível ver os detalhes de tal prática médica “Si las venas de la cabeza llevan exceso de sangre, un pasado dolor afecta a toda la cabeza, y (llega) hasta el cuello, y se desplaza por toda la cabeza unas veces a una parte y otras a otra: y cuando uno se levanta, le coge el vértigo; pero no tiene fiebre. Cuando presente esta situación, rasúrale la cabeza, si es que (el dolor) no cede con fomentos y hazle una incisión en la frente, a partir de la cabeza, en el lugar donde cesa el cabello. Una vez que se ha hecho la incisión, apartando la piel, cuando haya salido la sangre, derrama sal fina. Después que en tu opinión haya salido la sangre (suficiente), habiendo restablecido el corte, cose un hilo doble toda la incisión. A continuación, untando un apósito pequeño en una mezcla de cera y resina, lo aplicas sobre la herida, debajo, y (encima) aplicas un trozo de lana lavada. Véndale completamente y no se lo quites en siete días a no ser que tenga dolor. Si lo tiene, quítaselo. Hasta que esté sano, dale a beber el agua de la harina de cebada no mondada y que tome el caldo de la cocción de cebada pelada y que bebe sobre ello agua (HIPÓCRATES, 1990, p. 98)”.

Com o passar dos séculos, estas dores de cabeça, ocasionadas pelo excesso de sangue na cabeça, ganham outras conotações. Hyacinthe Brabant (1976, p. 76), ao estudar os tratamentos burlescos da loucura nos séculos XVI e XVII, chama a atenção para o fato de que muitos transtornos mentais e dores de cabeça são interpretados por alguns pacientes como um inseto, um pequeno animal, um objeto ou até mesmo um demônio, que está em constante movimento no interior do crânio, causando-lhes um sofrimento insuportável. O investigador complementa que esta crença intensifica-se nesse período, já que as doenças do corpo não são muito compreendidas pelas pessoas com pouca instrução, facilitando que tudo seja rodeado por muito mistério, o que contribuiu para fortalecer a ideia de que as pedras que se formam no interior da cabeça causam a loucura.

A partir do *cuentecillo* de Tristán, é possível estabelecer uma conexão¹⁵¹ entre a comédia *El mármol de Felisardo* e a pintura intitulada *Extracción de la piedra de la locura* (1490), de Hieronymus Bosch¹⁵². No quadro de Bosch (Imagem 14), a cena representa um paciente que se submete a uma cirurgia, devido a uma aparente pedra que está alojada dentro da sua cabeça. Esta representação pictórica é enquadrada por uma

¹⁵¹ A doutrina *ut pictura poesis*, da qual os antigos, como Simónides de Cleos, Plutarco, Aristóteles, Horácio, entre outros, se utilizaram para tratar da imitação da poesia e da pintura. De modo a exemplificar este conceito, veja-se o que diz Horácio, em seu *Arte Poética*: “Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não reecar o olhar penetrante dos seus críticos, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará” (HORÁCIO, s/d, p. 109)”. Hansen explica que Horácio “não diz que a pintura é poesia, ou que uma possa ser convertida à outra, pois sabe que o ver não é o dizer” (1997, p. 180). O poeta latino estabelece uma analogia quanto aos procedimentos retóricos utilizado por ambas as artes na composição de um determinado estilo. Sendo assim, Hansen complementa a noção de que a *ut pictura poesis* é “uma doutrina genérica da verossimilhança necessária” (1997, p. 181), tanto na poesia quanto na pintura, baseada nas partes retóricas da invenção disposição e elocução, que possibilitam alcançar os três conceitos esperados por poetas e pintores: o de ensinar (*docere*), deleitar (*delectare*) e (*movere*). No século XV esse preceito, que chega na Espanha por intermédio da *Arte Poética* de Horácio, é utilizado para estabelecer uma analogia entre literatura e poética e, no século XVII, soma-se à “consciencia del carácter al mismo tiempo narrativo y utilitario de la pintura” (PORTÚS PÉREZ, 1999, p. 31). No âmbito especificamente espanhol, Alonso López Pinciano apresenta em sua preceptiva, *Philosophía Antigua Poética*, a noção de que “el pintor dista tres grados de la verdad, lo cual hace el poeta como el pintor, porque la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte” (PINCIANO, 1998, p. 96).

¹⁵² As primeiras obras do pintor flamenco chegaram na Espanha no século XV, quando os Reis Católicos estabeleceram contatos comerciais e políticos com Flandres (SÁNCHEZ-JIMÉNEZ, 2011, p. 330). A presença das pinturas boschianas intensificou-se na primeira metade do século XVII, durante o reinado de Carlos V, e, nessa mesma época, Bosch, segundo os Comentaristas de la pintura (1564), de Felipe de Guevara, já era bastante conhecido pelos integrantes da corte madrilense, quando comenta “que nuestra edad tanto celebra de Hyerónimo Boch o Bosco” (GUEVARA, 1788, p. 41). Além disso, Felipe de Guevara coloca em evidência que Bosch havia sido imitado por muitos outros pintores da época. Na segunda metade do século XVI, Felipe II comprou, durante o período em que permaneceu nos Países Baixos, a maior parte dos quadros do pintor flamenco para sua coleção particular. Como os quadros faziam parte da corte espanhola, é bem provável que Lope de Vega conhecesse alguma das obras de Bosch (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2011, p. 373) quando se tem em conta que o dramaturgo frequentava a corte.

inscrição, em latim, que traz o seguinte discurso do paciente: “Maestro, quítame pronto esta piedra, mi nombre es Lubbert Das” (BLANCA, 2009, p. 324), confirmando sua suposição.

Imagem 13. “Extracción de la piedra de la locura” (1490), Hieronymus Bosch (El Bosco), Museo del Prado, Madri.

A atitude do paciente parece ingênua e inclusive estúpida, por acreditar nos embusteiros que se encontram ao seu redor (BLANCA, 2009, p. 324). Walter Bosing (2010, p. 28) comenta que o nome do paciente é, na verdade, uma alegoria, considerando que “Lubbert” é frequentemente utilizado, no contexto da época, para designar pessoas muito estúpidas. O funil, que aparece representado sobre a cabeça do falso médico, possui um significado importante para a interpretação da cena, pois, conforme bem observado por Hyacinthe Brabant (1976, p. 78), trata-se do símbolo do engano e da própria loucura. Diante disso, Sagrario López Poza questiona-se: “quién es el verdadero loco, si el enfermo o el médico” (2006, p. 20). De acordo com alguns críticos, essa pintura se insere no âmbito da sátira, devido à mentira ardilosa dos personagens que fingem retirar a pedra da cabeça do louco, tendo em vista que eles só estão interessados

em seu dinheiro¹⁵³. Segundo os estudos críticos boschianos, a bolsa do paciente, atravessada por um punhal, revela que a operação cirúrgica é somente uma desculpa para apropriar-se do dinheiro dos tontos (BOSCH, 2011, p. 92). Neste sentido, a atitude desses personagens pode ser interpretada como censurável, especialmente quando se tem em conta que eles pertencem ao universo religioso. Com isto, a sátira de Bosch é no sentido de colocar em evidência, tendo como base os termos aristotélicos, uma feiura moral e assim denunciar os vícios e os maus costumes de um determinado estamento social de seu tempo (ARISTÓTELES, 2007, p. 92).

Apenas para mostrar que esse mesmo assunto aparece representado em outras pinturas da época de Bosch¹⁵⁴, convém mencionar, a título de exemplo, a obra do pintor Jan Sanders van Hemessen intitulada *El cirujano* (1550-1555). Nessa obra pictórica (Imagem 15), o pintor representa um barbeiro extraíndo uma possível pedra da cabeça de um paciente que, na interpretação de Brabant (1976, p. 82), é um soldado que foi ferido durante um combate.

Imagem 14. Hemessen, Jan Sanders van, *El cirujano*, 1550-1555, óleo sobre tela, 100 cm x 141 cm, Museo del Prado, Madri.

¹⁵³ Trata-se de um tema antigo, pois Rhazès, médico árabe de origem persa, diz que muitos médicos charlatões de seu tempo usam alguns truques para enganar muitos pacientes: “Il y a tant de petits artifices grâce auxquels les charlatans ou médecins prétendus en imposent aux personnes crédules, qu’un livre entier, si j’avais besoin d’en faire un qui se vanteront de pouvoir guérir l’épilepsie et qui feront pour cela une ouverture derrière la tête, en forme de croix, puis ils prétendront avoir tiré de la plaie quelque chose qu’ils avaient tenu caché jusque là dans leur main...” (apud BRABANT, 1976, p. 75).

¹⁵⁴ Em diversas pinturas e gravuras dos séculos XVI e XVII, é possível encontrar a representação da extração da pedra da loucura: *A surgeon extracting the stone of folly* (1519), de Pieter Huys; *L’opération de la pierre de folie* (1557) e *L’opération des pierres de tête* (1559), ambas de Pierre Breughel l’Ancien; *Die Steinoperation* (1630), de Pieter Jansz Quast; *L’opérateur* (siglo XVII), de Jan Steen; entre outros exemplos.

A diferença que se encontra entre o quadro de Bosch e o de Hemessen, deve-se ao fato de que este parece imitar os afetos humanos (dor, angústia, desespero) enquanto que na obra de Bosch as personagens não demonstram sentir nenhum tipo de afeto, sendo representadas de modo estático. Na obra de Jan Sanders van Hemessen, o procedimento da extirpação da pedra da loucura ganha um sentido mais teatral, isto é, bem típico de um “teatro dos afetos”, devido à maneira como o semblante das personagens é encenado. Como se vê, tanto o médico charlatão quanto o louco são imitações pictóricas de expressões humanas: este de dor e aquele de deboche. Para Sagrario López Poza (2006, p. 20), a expressão dessas personagens é o meio pelo qual Hemessen apoia-se para satirizar essa prática “medicinal”.

De qualquer forma, diferentemente de Bosch e de Hemessen, Lope não representa o assunto da *Extirpación de la piedra de la locura* satiricamente, mas o mostra a partir de uma visão cômica¹⁵⁵ com a perspectiva de incitar o riso não nocivo, já que, tendo como apoio os preceitos de Aristóteles (2007, p. 45), percebe-se que a atitude do barbeiro, diante do louco, não provoca nem dor nem dano.

Agora, retomando a dramaturgia de *El mármol de Felisardo*, pode-se inferir que os dois *cuentecillos* de loucos servem para Tristán convencer os integrantes da corte a não contrariarem a mania de Felisardo. Tanto é que o Almirante, após ser persuadido pelos dois relatos breves, comenta que: “Satisfaciendo un loco su deseo, / no dudes de que su templa porfia” (MF, p. 594). É justamente por isso que o rei decide realizar os desejos do príncipe, mostrando a todos os integrantes da corte sua decisão: “Si en esto estaba su remediar su muerte, / trate Tristán el modo de casarse” (MF, p. 594).

A partir deste resultado positivo, entende-se que os *cuentecillos* de Tristán funcionam na obra como um recurso persuasivo para explicar uma situação parecida com o assunto do enredo¹⁵⁶. Desta forma, esses dois relatos breves de loucos narram casos semelhantes à loucura fingida de Felisardo e, ao mesmo tempo, sugerem formas de tratamento da dita enfermidade. Enfim, os *cuentecillos* de Tristán podem funcionar

¹⁵⁵ Um exemplo cômico, no teatro do século XVII espanhol, sobre esse tipo de tratamento médico aparece representado no *Entremés de la burla del ropero* (1656), de Francisco de Avellaneda, onde se destaca a presença de um cirurgião que diz cuidar da saúde mental de seus “pacientes”, quando na verdade somente se preocupa em usurpar o dinheiro deles, mesmo daqueles que nem sequer enfermos se encontram.

¹⁵⁶ Para Aristóteles (2005, p. 181), este modo serve para convencer o outro. Cícero (1997, p. 35), por sua vez, esclarece que o exemplo confirma ou fortifica uma causa por autoridade ou caso semelhante. Já Quintiliano (1916, p. 272) diz que o exemplo é usado para provar o que se quer e isto pode ocorrer por meio da semelhança. Aristóteles (2005, p. 408) também faz referência à analogia, tendo em vista que os exemplos permitem “que uno sea capaz de ver la semejanza”, contribuindo para que haja a persuasão.

como “la narración de un episodio con el fin de ratificar lo que se trata” (MORTARA GRAVELLI, 1988, p. 298).

Com isso, Tristán não mede esforços para organizar o casamento fingido entre Felisardo e a “estátua” de mármore. Para dar andamento à farsa, Felisardo vê-se obrigado a revelar à Elisa que sua loucura é fingida: “Todo lo que te han contado / deste mármol, es fingido; todo Tristán lo ha trazado; / ser loco, concierto ha sido (MF, p.583). Após declarar seu segredo, pede auxílio à sua amada para levar adiante, nos termos da época, a “*indústria*”¹⁵⁷ arquitetada pelo criado. É Tristán quem explica ao casal como devem proceder durante a exibição para a corte, pedindo a Elisa para assumir o lugar da estátua no momento da celebração do casamento fingido. Quando se pensa na própria representação teatral, pode-se dizer que o criado assume o papel de *autor de comedia*, considerando que é ele quem, além de dirigir a cena, atribui a cada personagem/ator seu papel.

Para dar andamento ao casamento fingido, os integrantes da corte participam da farsa, conforme descrito na seguinte rubrica: “Sale el Rey, el Almirante y Drusila con otras damas y acompañamiento, y Felisardo de boda” (MF, p. 597). Todos assumem seus papéis: o rei como autoridade patriarcal, Tristán como bufão, Drusila como madrinha, os cortesãos da corte como convidados, Elisa como estátua e, por fim, Felisardo como noivo (HERNÁNDEZ VALCÁRCEL (1988-1989, p. 82). Pode-se sugerir que essa cena se remete à tópica *del gran teatro del mundo*¹⁵⁸, considerando que cada um representa o papel que lhe é determinado previamente por um “autor”, no caso em questão, por Tristán.

¹⁵⁷ De acordo com o *Diccionario de autoridades* (versão on-line), entende-se por *industria* aquilo que “Se toma también por el ingenio y sutileza, maña o artificio”.

¹⁵⁸ Tanto nas belas-letras quanto no teatro dos séculos XVI e XVII, abundam referências que comparam a vida a comédia, proveniente de textos filosóficos antigos como os de Sêneca, em suas *Epístolas Morales a Lucilio*, e Epíteto, com seu *Enquiridión*. Este último lembra que “nesta vida és um representante de uma Comédia, tal, qual ao Autor dela parecer; se breve, breve; se longa, longa. Se quiser que representes um pobre, faze por representar aquela figura o melhor que puderes: e assim se for a de um manco, ou de um Príncipe, ou de um plebeu, porque teu ofício é representar bem a figura que te derem; o escolher qual há de ser, é de outrem” (EPÍTETO, 19-?, p. 81). A velha alegoria estoica acaba sendo reciclada, com o próprio Deus representando o papel de autor (VILANOVA, 1950, p. 173). Neste contexto, “el mundo y la vida son percibidos como um teatro en el que los hombres son a la vez actores y observadores y Dios es espectador supremo” (ANDRÉS-SUÁREZ, 1997, p. 11). Cabe destacar que o maior expoente no tema, dentre os escritores de época¹⁵⁸, é sem sombra de dúvida Calderón de la Barca, com sua obra intitulada *El gran teatro del mundo* (1655), em que as personagens Mundo e Autor são alegorizadas. O sentido alegórico deste auto calderoniano “equipara el papel de los actores a la existencia del hombre y su representación a la conducta moral que sigue en esta vida” (VILANOVA, 1950, p. 185). Trata-se de uma interpretação-chave para entender o sentido vida-comédia por meio de um pensamento católico.

Tristán alcança seus propósitos uma vez que, por intermédio de suas manobras burlescas, consegue fazer com que a estátua seja substituída a própria Elisa. Como todo bufão que se preze, Tristán, de maneira graciosa, conduz a entrada triunfal da noiva que aparece, conforme a descrição da seguinte rubrica: “vestida ricamente, el rostro velado con un velo, y las manos como figura de mármol, sin moverse” (*MF*, p.598).

FELISARDO	¡Oh bella imagen divina la hermosa mano me dad!
AURELIO	Ya toma su mano helada.
FELISARDO	Padre, ¿es aquésta mi esposa?
REY	Sí, Príncipe, que es la cosa que más tengo deseada.
FELISARDO	¿Juras que me la darás por mujer?
REY	Digo que juro que es tu mujer.
FELISARDO	No procuro otro bien. [...]
FELISARDO	En fin, ¿qué yo estoy casado con la que veis?
REY	Yo lo firmo, y digo que la confirmo por heredera en mi Estado.
FELISARDO	¿Vosotros no la juráis por vuestra señora y Reina?
ALMIRANTE	Digo que en Gelandá reina digo que los dos reináis.
FELISARDO	Decid que la Reina viva.
TODOS	¡Viva!
FELISARDO	Tú, señora, di si has de ser mi esposa.
ELISA	Sí. (<i>MF</i> , pp. 598-599)

Por meio do diálogo acima, Felisardo manipula o discurso de modo a alcançar seu objetivo que, conforme já comentado, é o de se casar com Elisa e não com uma estátua de mármore. Para assegurar que o casamento seja confirmado, Felisardo pergunta ao rei se “aquela” estátua é realmente sua mulher, e este lhe confirma que sim. Após todas as confirmações e juramento, eis que a estátua aceita o casamento, revela-se como a mulher amada de Felisardo, e, como não poderia ser diferente, todos demonstram admiração. Salienta-se que a reação das personagens é decorrente do fato de que a farsa acabou sendo desfeita para dar espaço a uma nova realidade que surge diante dos olhos de todos. Diante da revelação de Elisa, Felisardo, por sua vez, confessa aos integrantes

da corte de Gelandá o fingimento de sua loucura. Ao tomar conhecimento da encenação de Felisardo, o Rei demonstra a princípio indignação: “Digo que he sido enganado” (MF, p. 599). Para Carmen Hernández Valcárcel (1988-1989, p. 82), as consequências da pantomima coincidem com a tópica “del engañador engañado”. No entanto, ao saber que seu filho não é, de fato, um louco rematado, abençoa as bodas realizadas. Tal bênção funciona para restaurar o equilíbrio, uma vez que na *Comedia nueva* é assegurado à figura do rei autoridade, por se tratar de uma personagem que “reúne el poder y la majestad, fuente y raíz de todo poder y todo honor, fundamento de justicia y de orden” (RUIZ RAMÓN, 1971, p. 152). Por este motivo, não é de se espantar que tudo termina em festa, pois todas as *burlas* são convertidas em *veras*, o que permite revelar o caráter cômico de *El mármol de Felisardo*.

Capítulo IV. Fallimur opiniones: a arte de enganar e não ser enganado em *El cuerdo loco*

Imagem 15. Fragmento do "Prólogo" de *El cuerdo loco* (1605), Biblioteca Nacional de España (BNE).

4.1 Encenação dos conflitos e tensões de um universo de corte

A comédia intitulada *El cuerdo loco* (1605) transcorre em um ambiente tipicamente de corte, sendo encenada no reino da Albânia¹⁵⁹. Apesar de a “Espanha” possuir vários reinos monárquicos, Lope de Vega ambienta algumas de suas obras dramáticas em reinos distantes, exóticos e/ou peregrinos. De acordo com José F. de Montesinos (1922, p. 155), o reino da Albânia pode ser considerado como um lugar fictício, onde acontecem situações que não podem ser encenadas em algum reino existente.

A maioria das personagens que compõe a galeria da obra representa a alta nobreza: príncipes, duques, cortesãos, cortesãs, entre outros. O argumento utilizado por Lope de Vega gira em torno de conflitos e tensões próprias de uma corte monárquica. A comédia *El cuerdo loco* coloca isso em evidência através das ações de algumas personagens que visam aos interesses particulares. Para Fernando Rodríguez de la Flor (2005, p. 26), esse tipo de conduta exercida por alguns integrantes, de um contexto monárquico, desencadeia um processo de desequilíbrio entre os cortesãos por meio de maquinações e intrigas. Daí a preocupação com a questão do engano devido a tantas tramóias. Luis Vélez de Guevara, faz questão de pontuar que a Corte é o lugar por excelência do engano, pois na reunião de tantas pessoas só pode conduzir a ações calculadas: “cada uno disinio y negocio diferente, y pretendiéndose engañar los unos a los otros, levantándose una polvareda de embustes y mentiras, que uno no se descubría una brizna de verdad por un ojo de la cara” (1963, p. 37). Assim, o engano abre espaço para a propagação de vícios, conforme bem apontado por Antonio de Guevara:

En la corte, los que son extremados topan con otros extremados, es a saber, el que es furioso halla con quien reñir, el travieso con quien se acuchillar, el leído con quien disputar, el adúltero con quien pecar, el malicioso con quien murmurar, el goloso con quien gustar, el tahúr con quien perder, el codicioso con quien trampear, el importuno a quien moler, el loco con quien competir, el agudo con quien se desanimar y aun el necio quien le engañar y el vivo quien le mofar. (GUEVARA, 1942, pp. 98-99)

¹⁵⁹ Outro dado importante é que, segundo a base eletrônica ARTELOPE, essa comédia se passa na época do imperador. “Un trasfondo muy vago de época que remite a la segunda mitad del XV o a todo el XVI, con una corte de Albania (la Albania veneciana) con capital en Buda (Budva, en realidad) planteada en términos de irrealdad: época de expansión turca, tras la caída de Constantinopla, y de intervención otomana en los asuntos de la Europa oriental”. Disponível em: <http://artelope.uv.es/baseArteLope.html>. Acesso em: 27 dez. 2012.

O mesmo posicionamento aparece em Saavedra Fajardo, quando diz que:

flaqueza es de nuestra naturaleza depravada la cual se agrada más de la mentira que de la verdad. Más nos lleva a los ojos y la admiración un caballo pintado que uno verdadero, siendo aquel una mentira de este. ¿Qué es la elocuencia vestida de tropos y figuras sino una falsa apariencia y engaño? (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 305)

Antonio de Guevara vitupera a vida da corte pois é, segundo um de seus tantos argumentos, nesse espaço o tudo “se permite, todo se disimula, todo se admite, todos caben, todos pasan, todos se sufren, todos se compadecen, todos se sustentan y todos viven” (1942, p. 98). Dentro deste contexto, o cortesão é comparado metaforicamente, conforme bem explicitado por Fernando Rodríguez de la Flor (2005, p. 64) a um minotauro, uma vez que vive encerrado em si mesmo e dentro de seu próprio espaço, que é a corte, a qual, por sua vez, representa alegoricamente um labirinto. O pesquisador tem como referência a obra intitulada *Retrato crítico de la corte y del cortesano* (1669), de Francisco Fulvio Frugoni.

Es laberinto la Corte
Y su monstruo el Cortesano
que biforme, entre el enredo
se esconde para hacer daño
(*apud* RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 65)

É dentro desse labirinto mítico que o público toma conhecimento dos primeiros enganos. O primeiro deles é marcado por um momento de tensão, ambientado na corte do reino da Albânia, quando se vê que a primeira aparição do príncipe Antonio é feita com o rosto encoberto, tal como detalhada na seguinte rubrica: “El príncipe Antonio, rebozado; el conde Próspero, con la espada desnuda para matarle, y Lucinda, su hermana, poniéndose delante” (CL, p. 11). O príncipe Antonio, ao ocultar sua identidade, provoca uma série de dúvidas nas demais personagens. No que se refere ao âmbito de corte, trata-se de um lugar de aparências, pois as pessoas quase nunca dizem o que realmente são, uma vez que estão sempre encobertas por alguns segredos. Com efeito, o príncipe Antonio esconde o fato de estar interessado em contrair matrimônio com Lucinda.

Por não saber a verdade, o Conde Próspero, irmão de Lucinda, quer descobrir a identidade do homem que se encontra nos aposentos de sua irmã, tendo em vista que estava preocupado com sua própria honra, pois, com base em Norbert Elias, “‘perder a honra’ significava perder a condição de membro” (2001, p. 112) da sociedade de corte, decorrente do “veredito da opinião”, no caso em questão, dos demais integrantes do reino da Albânia. No teatro espanhol do século XVII, na falta da figura paterna é o irmão quem se encarrega de cuidar da dama, o que pode ser comprovado na fala de Lucinda: “y aunque porque sois mi hermano / parte os toca mi honor” (*CL*, p. 12). Felipe B. Pedraza Jiménez lembra que a mulher, na *Comedia nueva*, “es siempre depositaria del honor de un varón el padre o el hermano, si es soltera; el marido, si es casada” (1981, p. 83). Por isto, segundo o pesquisador, há a necessidade de controle e vigilância por parte de seus responsáveis, porque, quando as normas são burladas por uma mulher, há o desencadeamento de “un grave problema social para el padre o marido a quienes la sociedad exige la inmediata venganza, si desean seguir siendo respetables” (1981, p. 83). Desta forma, para acalmar a tensão, Lucinda explica ao seu irmão que é bem provável que aquele homem, que ali está, estivesse à procura de alguma dama do palácio: “que damas hay en mi casa / con quien por ventura pasa / esa ciega liviandad” (*CL*, p. 12). E mais adiante: “Habiendo tantas mugeres / que me sirven, ¿no podría / ser alguna dama mía?” (*CL*, p. 13). Próspero contesta os argumentos utilizados por Lucinda como forma de lhe mostrar que sua honra está em perigo e, com isso, acusa-a de ser “tan vil y infame mujer” (*CL*, p. 14). Em um monólogo à parte, Lucinda explica ao público que o Príncipe será, na verdade, seu esposo.

Lope de Vega, ao apresentar o primeiro conflito, faz com que o público tome conhecimento de outro ainda maior, pois se anuncia que algumas personagens nobres planejam destituir o príncipe Antonio de suas funções como monarca. Dentre elas, destaca-se Dinardo, duque de Ibéria, pois é justamente quem manipula e conduz as demais personagens a agirem contra o príncipe. A atitude de Dinardo coloca em evidência o que diz Saavedra Fajardo sobre os nobres que persuadem os outros a agirem contra o príncipe: “No con menor astucia suelen algunos engañar primero a los ministros de quien se fia el príncipe, dándoles a crear falsedades que impriman en él” (1845, p. 304). Um grande exemplo dos enganos promovidos por Dinardo é quando ele se vale das práticas oratórias para convencer Rosania, viúva do rei Felipo e madrasta do príncipe, a planejar a morte de Antonio. Pensando “maquiavelicamente” Dinardo mostra a Rosania aquela situação como uma oportunidade única: “La ocasión nos ofrece los

cabellos / para gozar de aqueste principado” (CL, p. 17). Ainda de acordo com seus argumentos, com a morte do rei ela está à mercê dos “caprichos” do príncipe e, como se isso não fosse suficiente, sem nenhum poder sobre os súditos da Albânia. Ao mesmo tempo, a partir da *captatio benivolentiae*, Dinardo expõe a Rosania que ela está prestes a perder sua posição social e seus privilégios na corte, já que o príncipe Antonio “querrá casarse, y en trayendo / nuera a tu casa, ha de querer mandarte; y él, tu império también aborreciendo, / ha de querer de su palacio echarte” (CL, p. 17). Os argumentos utilizados por Dinardo podem ser explicados quando se tem em conta que, na sociedade de corte, “qualquer ameaça à posição privilegiada [...] ao sistema hierarquizado de privilégios como um todo, significava uma ameaça àquilo que dava valor, importância e sentido aos indivíduos dessa sociedade” (ELIAS, 2001, p. 95). Para que Rosania não venha a perder sua posição na corte, Dinardo diz: “Quítale el principado, pues que tienes / la ocasión que te digo entre las manos, / que si a perderla por descuido vienes, / tarde se lloran pensamientos vanos” (CL, p. 17). Mas, segundo Dinardo, caso Rosania siga com os planos: “serás señora de ellos, muerto Antonio / y yo tu esclavo en dulce matrimonio” (CL, p. 18). O objetivo de Dinardo é o de se casar com Rosania e, com isso, poder participar ativamente das funções políticas do reino da Albânia. Tendo em vista a proposta de Dinardo, pode-se dizer que o duque parece que adapta, dentro do contexto político católico, alguns dos conceitos oriundos da doutrina de Maquiavel, mais especificamente de *O Príncipe*, pois ele não hesita em aplicar o seguinte preceito: “Nas ações de todos os homens, e sobretudo na dos príncipes, em que não há tribunal ao qual reclamar, considera-se o fim” (2010, pp. 87-88). Em outras palavras, Dinardo acredita que se deve chegar até as últimas consequências para alcançar o que se deseja politicamente; por isso, segue nesse jogo político com o seguinte pensamento: “Luego se intente, / que esto es morir o vencer” (CL, p. 35).

No decorrer da comédia, Dinardo é aquele que elabora a maior parte das tensões, arquitetando uma série de rivalidades entre os integrantes da corte, devido à sua inveja¹⁶⁰ para com o príncipe Antonio, o que ocasiona discórdia que se intensifica quando o nobre descobre que ele perdeu, para o Conde Próspero, sua posição social

¹⁶⁰ Saavedra Fajardo chama a atenção para a questão da “inveja”, pois, de acordo com suas considerações, é algo perigoso para a República, “porque cria discordias y bandos, de donde nacen las guerras civiles, y de estas las mudanzas de dominio” (1845, p. 58). E complementa essa explicação com a noção de que: “Ninguna envidia más peligrosa que la que nace entre nobles: y así ha de procurar que los honores y cargos no parezcan hereditarios en las familias, sino que pasen de unas a otras; ocupando los muy ricos en puestos de ostentación y gasto, y los más pobres en aquellos con que puedan rehacerse y sustentar el esplendor de su nobleza” (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 59).

dentro da corte, tendo em vista que ele exercia o cargo de general do exército da Albânia. Essa descoberta se dá no momento em que está exercendo sua autoridade, de forma áspera e insolente, aos soldados, chegando ao ponto de ser confrontado por um deles que se nega a seguir obediente aos seus comandos.

SOLDADO 3

Duque, cuando sujetos estuvimos
a tu gusto, bien sabes que obedientes
más que soldados de Alexandro fuimos
Ahora que a gobiernos diferentes
nos ha entregando el príncipe, no es justo
que con palabras y obras nos afrentes.
(CL, p. 28)

Dinardo responde de modo surpreso: “no he sabido que el príncipe haya dado mi cargo a otro” (CL, pp. 28-29). A fala do duque permite evidenciar que nas cortes a posição que se ocupa na hierarquia social é muito instável (ELIAS, 2001, p. 108). Na comédia em questão, o príncipe Antonio transfere o cargo de Dinardo para Próspero, pois ele quer compensá-lo pelo episódio na câmara de Lucinda. Se se tem em conta os estudos de Norbert Elias (2001, p. 107), sobre a sociedade de corte, entende-se a atitude do príncipe Antonio, pois os reis têm o poder de alterar a qualquer momento a posição social e o prestígio de cada integrante de sua casa real, tudo segundo seus objetivos políticos, como forma de amenizar certas tensões e manter o equilíbrio social. É o que se vê nas decisões do príncipe Antonio, que pretende prevenir qualquer tipo de tensão com o conde. De qualquer forma, ao receber uma nova posição na corte do reino da Albânia, Próspero adverte ao Príncipe que Dinardo se queixará diante de tal mudança.

PRÓSPERO	Quedará el duque quejoso, que fue general primero; y pues ya con él salía; y al punto que va a salir das a la ignorancia mía lo que no sabré regir, y él de experiencia sabía, ¿qué dirá Albania de ti?
ANTONIO	Próspero, nunca a los reyes se ha de responder así; si ellos derogan las leyes, ¿no es porque las hacen?
PRÓSPERO	Sí.
ANTONIO	Pues yo hice general al duque y deshacer puedo

lo que hice.
(*CL*, p. 22)

O príncipe Antonio confessa ao público o motivo pelo qual toma a referida atitude, pois quer de alguma forma atribuir honra a Próspero, uma vez que essa honra pode estar comprometida devido ao fato de ele aparecer com o rosto encoberto nos aposentos de Lucinda: “Con este cargo en efecto / va el conde Próspero honrado” (*CL*, p. 23). Diante disso, o príncipe acredita que, ao oferecer um cargo importante para Próspero, confere-lhe honra. No entanto, suas decisões deixam Dinardo rancoroso. Em um monólogo à parte, Dinardo expõe ao público algumas considerações negativas sobre o príncipe.

DINARDO

Antonio es mozo y vario, e imperfecto
el pensamiento en esta edad, y ahora
a la hermana de Próspero sujeto,
sin duda por honrarle, pues la adora
le dio este cargo. Iré a quejarme quiero,
que lo contrario mi labor desdora
y pierdo el bien que de Rosania espero.
(*CL*, p. 30)

Dinardo questiona a decisão do príncipe Antonio, devido à sua perda de privilégio, e mostra-se totalmente descontente porque perdeu seu cargo para o Conde Próspero. Tal insatisfação decorre, também, da situação de que, dentro da estrutura hierárquica da sociedade de corte, o duque “tem a primazia frente ao conde na convivência oficial em sociedade” (ELIAS, 2001, p. 83). Diante da maneira de se comportar de Dinardo, Antonio faz o seguinte comentário: “¡Qué impaciente / trae a este necio el furor!”. A censura feita pelo príncipe deve-se ao fato de Dinardo não manter a representação adequada, segundo a posição que ele ocupa dentro da estrutura hierárquica da corte. É por faltar com o decoro e por não dominar suas paixões que Dinardo questiona ironicamente a seu senhor: “¿Es porque no tengo hermana / por quien tan sujeto estás?” (*CL*, p. 33). Quando é questionado sobre suas decisões, o Príncipe Antonio sabe se impor perante seus súditos, mostrando-se, como diria Baltasar Gracián, “señor de sí, y lo será de los demás”. Nas palavras de Saavedra Fajardo (1845, p. 42), o bom príncipe é aquele que, além de dominar a si próprio, também sabe comandar seus subordinados. É por meio desse domínio que o príncipe consegue advertir seus súditos quanto ao lugar de cada um dentro da hierarquia social.

ANTONIO

Callad, duque; esa braveza
y servicios de mi padre,
dichos por vos, son bajeza;
agradeced a mi madre
que no os cortan la cabeza.

Próspero es un gran soldado;
ni su hermana me ha obligado,
ni sabéis lo que decís.
(*CL*, pp. 33-34)

De acordo com as condutas de corte, Antonio de Guevara adverte que “no debe el cortesano alterarse ni escandalizarse si no puede hablar al rey, si le negó la audiencia en privado, si no proveyeron a su memorial, si no respondieron a su petición” (1942, p. 114). Neste sentido, Dinardo apresenta uma atitude indecorosa diante de seu senhor, já que se comporta de modo oposto ao previsto nos modelos de conduta da época, esperado para aqueles que exercem o cargo de duque. Como não poderia ser de outro modo, Antonio direciona a espada para Dinardo, como uma forma de afrontá-lo e, com isso, mostrar seu devido lugar dentro do corpo social. Ao ver que poderia ser severamente punido, Dinardo ajoelha-se aos seus pés, como forma de “mostrar” submissão ao seu senhor. Coloca-se aqui o verbo mostrar entre parênteses, a fim de chamar a atenção para o fato de que o duque simula estar arrependido por jogar ao vento palavras cruéis para com seu príncipe. E nesse jogo de simulação, Dinardo dissimula sua intenção que é a de fazer com que Antonio perdesse suas funções reais perante a corte da Albânia.

No caso de Dinardo, a perda de seu lugar privilegiado, dentro da hierarquia social, funciona como um estopim para que ele leve adiante os planos de destituir o príncipe de seu trono real. Para tal empreitada, Dinardo manipula outros dois soldados, Tancredo e Leonildo, para participar do mencionado plano. Rosania demonstra interesse na proposta de Dinardo; contudo, acredita que matar o príncipe não o ajudaria a concretizar seus propósitos. Além disso, Rosania manifesta que isso tampouco seria útil para o reino da Albânia: em primeiro lugar, quando se leva em consideração o fato de que “El príncipe / es mozo y es amado de sus súditos” (*CV*, p. 36), e em segundo, porque o reino estaria em risco, já que ficaria disponível para que os governantes, de qualquer outro reino, pudessem conquistá-lo. Diante de tais argumentos, a solução encontrada por Rosania é a de envenenar o príncipe, de modo que este perca o juízo.

ROSANIA

¿Cuánto mejor es darle una bebida
con que se vuelva loco, y en estando
inhábil para el cetro del gobierno,
con gusto general obedecerme,
y entregándome yo en las fortalezas,
dar de ellas y de mí, como a marido,
la posesión al duque?
(CL, p. 36)

A partir do discurso de Rosania, é possível perceber, com apoio nos estudos de Françoise Vigier (1983, p. 241), que Lope de Vega representa nos palcos a questão da exclusão do poder do monarca. Exclusão esta que se dá por intermédio da loucura, pois, de acordo com a proposta de Rosania, ao ser intoxicado com um veneno, o príncipe Antonio perderá a razão, ficando, desta forma, inapto para continuar segurando, metaforicamente, o *cetro del gobierno*. Diante da proposta de Rosania, os integrantes da casa real – Dinardo, Leonildo e Tancredo –, admiram-se de sua invenção.

LEONILDO
DINARDO
TANCREDO

¡Extraña industria!
¡Oh ingenio de muger!
¡Notable engano!
porque escusáis con él de ensangrentaros
en vuestro rey, ocasionando al cielo.
¿Más cómo podrá darse la bebida?
Esa dificultad lo impide todo.
(CL, p. 36)

DINARDO

Apesar de se surpreenderem com o engenho e a sutileza de Rosania, eles a questionam como será possível envenenar o príncipe, devido aos obstáculos que eles terão de enfrentar. Juntamente com a proposta, Rosania explica-lhes que o veneno deve ser acrescentado na bebida que o príncipe Antonio costuma beber todos os dias.

ROSANIA

Antonio toma
cierta epítima todas las mañanas,
contra el humor que tiene el melancólico,
ésta forma Roberto, cocinero,
porque en una substancia se resuelven
oro, coral, bezar, perlas, jacintos,
unicornios, canela y ámbar; éste
es hombre bajo al fin, y será fácil
hacer que, con dinero, entre estas cosas
mezcle las que supiéredes que pueden
volverle loco.
(CL, pp. 36-37)

Trata-se de uma bebida usada para prevenir a melancolia¹⁶¹ que, de acordo com a doutrina dos humores, é provocada por um desequilíbrio entre eles¹⁶². Segundo Sebastián Covarrubias (2006, p. 1264), nada mais é do que uma enfermidade que provoca a alienação da mente, podendo, conforme explicitado por Belén Atienza (2009, p. 127), levar um indivíduo à loucura. Tal enfermidade é ocasionada pela bÍlis negra, que se converte em um fluido tóxico, o qual prejudica o raciocínio, uma vez que obscurece o entendimento. Emblematicamente Cesare Ripa aponta que a melancolia

produce en los hombres los mismos resultados que la fuerza del invierno sobre los árboles y plantas, pues agitándolas con la nieve, vienen a quedar secas, estériles, desnudas, despojadas de todo y sin ninguna belleza. Del mismo modo, no hay nadie que no rehuya y no trate de esquivar, como la cosa más desagradable del mundo, el trato y conversación de los hombres melancólicos, siempre empeñados en poner su pensamiento en las cosas más difíciles o peores, que se hacen para ellos presentes y reales, dando signos de enormes dolores y tristezas (RIPA, 1996b, p. 65).

Como o príncipe Antonio é a cabeça do reino, então cabe a ele a prevenção desse humor, pois a melancolia é considerada como um humor não adequado para aqueles que se encontram no poder, porque “não faz o Príncipe tão majestoso, como se requer, nem de ânimo grande, como se necessita, mas o torna engenhoso, ainda que parcimonioso e calado” (HANSEN, 2006a, p. 138). Para Felice Gambin, o melancólico “es el personaje opuesto a los ideales cortesés, a las buenas maneras, al mundo de los valores” (2008, p. 54). Desta forma, a melancolia passa a ser uma preocupação de muitos preceptistas políticos, devido aos problemas que tal humor pode provocar naqueles que se encontram no centro do poder monárquico. Para Belén Atienza, a

¹⁶¹ Nos séculos XVI e XVII aparece uma quantidade expressiva de obras dedicadas às questões próprias da melancolia, tais como os apontados por Belén Atienza (2009, p. 107): *Diálogos de filosofía natural y moral* (1557) onde se encontra inserida a obra *Diálogo de la melancolía*, de Pedro Mercado; *Examen de ingenios* (1575), de Huarte de San Juan; *Libro de la melancolía* (1585), de Andrés Velázquez; *Dignotio et cura affectuum melancholicorum* (1622), de Alfonso de Santa Cruz; entre muitos outros.

¹⁶² Núria Perez (2005, pp. 35-39), partindo da obra de Huarte de San Juan, explica, de forma resumida, que a doutrina dos humores busca relacionar a interação entre o corpo humano (microcosmo) com o universo (macrocosmo), em uma espécie de harmonia. De acordo com essa doutrina, “o corpo humano é o resultado da combinação entre os quatro humores: fleuma, sangue, bÍlis amarela e bÍlis escura, os quais se relacionam com as estações do ano (outono, primavera, verão, inverno) e com os planetas (Lua, Júpiter, Marte, Saturno), de modo a determinar os temperamentos das pessoas (sanguíneo, fleumático, colérico, melancólico)” (CRUZ, 2009, pp. 112-113). Quando há um determinado desequilíbrio entre ambas as partes, surgem as doenças.

desordem provocada pela melancolia “se opone el orden de la virtud y la templanza, por las cuales el ser humano se hace dueño de sí mismo” (2009, p. 127).

Dentro desse contexto, conforme explicitado por Christine Orobitg (2010, p. 27), nos séculos XVI e XVII encontram-se algumas analogias entre melancolia e veneno, as quais são realizadas por alguns doutrinistas, tais como Furió Ceriol, em seu *El consejo y consejos del príncipe* (1559), e Juan Eusebio Nieremberg, em sua *Curiosa y oculta filosofia* (1649). Essas representações são feitas devido à aproximação entre a melancolia e o veneno, considerando que ambos são compostos por uma substância densa. Partindo de tal aproximação, esses doutrinadores propõem para a cura da melancolia a simpatia e antipatia das coisas; portanto, é comum utilizar um contraveneno, como é caso do *bezar*¹⁶³ (OROBITG, 2010, pp. 27-28), que é um dos ingredientes citados por Rosania na preparação da bebida contra o humor melancólico.

Outro ingrediente, que também é mencionado pela madrastra do príncipe, é o ouro. De acordo com Felice Gambin (2010, p. 279), há vários tratados filosóficos e médicos da época que citam o ouro como sendo um dos componentes utilizados na cura da melancolia. Dentre esses filósofos, destaca-se, segundo o autor, o tratadista florentino Marsilio Ficino, com a obra *Tres libros sobre la vida*, em que ele se posiciona quanto ao uso do ouro no tratamento terapêutico dos desequilíbrios humorais¹⁶⁴. Gambin (2010, pp. 282-284) comenta que Ficino é muito citado por Lope de Vega em suas obras, com destaque para *La Dorotea*¹⁶⁵, na qual o elemento *oro potable* é um dos elementos utilizados na cura da melancolia. Nessa obra, o protagonista Fernando sofre de uma *extraña melancolía* e, devido a tal enfermidade, faz uso da *epítima*¹⁶⁶, bebida contra o humor melancólico. É interessante observar que os ingredientes mencionados

¹⁶³ De acordo com Sebastián de Covarrubias, *bezar* é um tipo de “Piedra que se cría en las entrañas y en las agallas de certa cabra montesa en las Indias, la cual vale contra todo veneno y enfermedad de tabardillo, y cualquier otra maligna y ponzoñoza” (2006, pp. 324-325). Conclui Covarrubias, com base na medicina antiga que a mencionada pedra é considerada, metaforicamente, como “señora del veneno”, haja vista possuir virtude contra o mesmo.

¹⁶⁴ “Todos aprecian el oro por encima de cualquier otra cosa como la más equilibrada de todas ellas y la más inmune a la corrupción. Está consagrado al Sol a causa de su esplendor, y a Júpiter por su naturaleza templada. Puede, por tanto, templar maravillosamente el calor natural con el humor, preservar a los humores de la corrupción e infundir en los miembros y en los espíritus las virtudes propias del Sol y de Júpiter” (FICINO, 2006, pp. 65-66).

¹⁶⁵ Felice Gambin (2010, pp. 282-284), além de mencionar *La Dorotea*, cita outras obras de Lope, nas quais o *oro potable* é representado como um tipo de medicina para a prevenção e/ou cura da melancolia, a saber: *Los torneos de Aragón* (Es hijo del sol hermoso, / es antídoto dichoso / contra la melancolía); *Los embustes de Celauro* (“el antídoto admirable”); *Rimas sacras* (“Sois bebida en que les dio / tan divino oro potable”).

¹⁶⁶ Em *La Arcadia*, Lope de Vega (1975, p. 372) descreve que: “fue su vista la medicina más famosa y la epítima más saludable, porque fue una bebida composta de oro, esmeraldas, corales y perlas” (VEGA, 1975, p. 372).

por ele são quase os mesmos elencados por Rosania em *El cuerdo loco*, como se pode comprovar no fragmento abaixo.

Eso no quisiera que me preguntáredes, porque parece que la naturaleza distilo todas las flores, todas las yerbas aromáticas, todos los rubíes, corlaes, perlas, jacintos y diamantes, para conhacionar esta bebida de los ojos y este veneno de los oídos (*apud* GAMBIN, 2010, p. 288).

No que se refere especificamente ao uso do ouro¹⁶⁷, Marsilio Ficino explica que para conseguir o efeito desejado, isto é, a prevenção e/ou cura do humor melancólico, faz-se necessário transformá-lo primeiramente em *oro potable*, que é uma substância sutil e de fácil penetração¹⁶⁸. Lope de Vega, em *La Arcadia*, tece algumas considerações de que o “oro anima al corazón, quita el miedo, da virtud al pulso, y en la boca prohíbe el mal olor y bebido ayuda a conservar la vida” (VEGA, 1975, p. 346).

É pensando na conservação da vida que o príncipe Antonio recorre ao uso de *epítima* para se manter prevenido contra a melancolia. Rosania, como conhecia bem a rotina do príncipe, recorre a Roberto, cozinheiro da casa real, pois é somente através dele que conseguirá envenenar o príncipe Antonio, considerando que é ele quem prepara a *epítima* todos os dias. Por ser um criado, Rosania acha que ele pode ser facilmente corrompido com um condado. Roberto finge aceitar a proposta de Rosania e inverte a situação, pois se sente na obrigação de alertar o príncipe sobre as intenções de sua madrastra, mostrando-se fiel ao reino da Albânia.

¹⁶⁷ A partir dos estudos de Felice Gambin (2010, p. 280) é possível encontrar outras representações que negam o caráter medicinal do ouro. No âmbito espanhol, por exemplo, Francisco del Rosal, em sua obra *La razón de algunos refranes. Alfabetos tercero y cuarto de origen y etymología de todos los vocablos de la lengua castellana* (1601), apresenta uma atitude contrária ao uso do ouro para os tratamentos médicos¹⁶⁷. O próprio Sebastián de Covarrubias, ao definir *oro potable*, diz ser incrédulo quanto aos efeitos ditados por alguns tratadistas de seu tempo, pois diz que se trata de uma invenção dos alquimistas, “que persuaden poderse desatar este metal de manera que puede pasar por las vías y venas como hace el agua; no creo nada de esto” (2006, p. 1328), que são representados nas belas-letras e no teatro do século XVII de forma satírica e/ou cômica. Cervantes, por exemplo, representa a figura do alquimista com um tom mais ameno, com uma fina ironia, no já mencionado episódio “los locos del hospital”, o qual se encontra inserido no *Coloquio de los perros*. O alquimista explica aos demais loucos – poeta, matemático, arbitrista – sua busca pela pedra filosofal, a partir da transmutação do ouro e da prata, com o propósito de prolongar e conservar a vida.

¹⁶⁸ Para isso, o tratadista oferece ao seu leitor a seguinte receita: “Tendrás oro casi potable con el siguiente procedimiento: recoge flores de borraja, de buglosa, de toronjil que llamamos cidronela. Y cuando la Luna entra en el León o en el Carnero o en el Sagitario y mira al Sol o a Júpiter, cuécelas con azúcar blanco disuelto en agua de rosas y añade con cuidado tres hojas de oro por onza. Bébelo todo en ayunas y con un vino dorado. Bebe igualmente la sopa de capón destilada al fuego o consumida de otra manera junto con julepe de rosas en el que habrás desmenuzado previamente algunas hojas de oro. Apagará por añadidura con agua purísima de manantial oro incandescente, desmenuzando dentro hojas de oro. Mezcla en proporción adecuada esta agua con vino de color áureo y come, junto con esta bebida, una yema de huevo fresco (FICINO, 2006, p. 66).

ROBERTO

Rosania

tu madrastra, con los grandes
del reino, porque no mandes
más los estados de Albania,
loco te quiere volver
y por inhábil quitarte
el reino; escúchame el arte
con que lo quieren hacer.
(CL, p. 42)

Além de expor a traição de Rosania, o cozinheiro conta com detalhes os mecanismos que serão utilizados por ela para envenená-lo. De acordo com suas explicações, a intenção de Rosania é a de acrescentar algumas ervas em sua bebida matinal, a *epítima*, de modo que ele se converta em um louco.

ROBERTO

Yo les diré

que en las aromas eché
las yerbas de aquel veneno.
Bébele en mi confianza,
fígete loco, y entiende
quién, cuándo y como te vende,
que quien sufre, mucho alcanza.
Y cuando con gran secreto
puedas venganza tomar,
podrás a Albania mostrar
la salud de tu sujeto.
(CL, p. 44).

A partir do fragmento em questão, fica evidente que Roberto, além de delatar as maquinações de Rosania, também propõe ao príncipe que inverta o jogo a seu favor, isto é, finja que realmente foi envenenado pela *epítima*, convertendo-se, desta maneira, em um louco simulado. Para poder fazer tal inversão, o cozinheiro adverte o seu senhor para não se deixar levar pela ira e, no momento oportuno, castigar os que estão desestabilizando a harmonia do reino, tal como se pode ver nos seguintes versos: “Refrana, señor, la fúria / hasta que el tiempo a la injuria / ponga en la mano la espada” (CL, p. 44). Neste sentido, pode-se dizer, tendo mais uma vez o apoio do que diz Montesinos (1951, p. 62), que o cozinheiro, em *El cuerdo loco*, faz as vezes do papel do gracioso *da comedia nueva*, pois, como já dito anteriormente, cabe a este tipo de personagem sugerir alguma solução para um determinado conflito vivenciado por seu amo. O príncipe Antonio admira-se da invenção de Roberto e tem a perspicácia de

reconhecer, como todo discreto¹⁶⁹, nos termos de Baltasar Gracián, a necessidade de incorporar a máscara do louco fingido, para manter seu reino protegido. Ademais, reconhece a lealdade de seu criado para com seu reino.

ANTONIO
 Ángel, cielo, hombre de Dios
 un rey se fía de ti;
 si vivo, y vivo por ti,
 hemos de reinar los dos.
 Como Alejandro he de ser;
 yo beberé ese veneno.
 (CL, p. 44)

Ao fazer essa escolha, o príncipe demonstra possuir o controle de seus afetos; pois, mesmo conhecendo os planos malignos de Dinardo e Rosania, não toma nenhuma atitude precipitada, nem mesmo devido ao calor do momento¹⁷⁰. Sabe-se que na sociedade de corte, para manter um certo convívio social ou até mesmo, conforme Norbert Elias (2001, p. 126), para assegurar algum prestígio social, faz-se necessário um maior controle dos afetos, por meio de estratégias e máscaras. De acordo com Aurora Egido, “el hombre no debía rendirse a los humores, sino que tenía que dominarlos, como quien ejerce su poder y libertad sobre la naturaleza” (1997, p. 26).

Devido à necessidade de se controlar as paixões, há um retorno, nos séculos XVI e XVII, do estoicismo, por se tratar de uma filosofia que tem como pressuposto o autocontrole das paixões. Neste sentido, não é por acaso que as obras de Sêneca são recuperadas, e muitos de seus preceitos reciclados, tendo em vista que o filósofo oferece uma série de exemplos para mostrar os malefícios para a vida social, daqueles que se deixam levar pelas paixões, sobretudo pela ira, sendo considerada por ele como a pior delas, por ser a mais difícil de controlar¹⁷¹ e a que resplandece mais facilmente no rosto¹⁷². Em seu tratado *De la ira*, Sêneca observa que os homens¹⁷³ não estão livres das

¹⁶⁹ De acordo com Gracián (1993, p. 131), para acertar na escolha a primeira lição é perceber a ocasião: “Regúlase con el tiempo, atiende al puesto, hace distinción de personas, y ajústase adecuadamente a la ocasión, con que viene a ser perfectísimo el delecto”.

¹⁷⁰ Sobre os afetos, “En la ira no es un hombre el mismo que antes, porque con ella sale de si.” (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 38).

¹⁷¹ Sêneca (1968, p. 452) diz: “¡Lucha contigo mismo! Si no puedes vencer la ira, es que ella comienza a vencerte. Si la obligamos a esconderse, si no se le da salida, enterraremos sus primeros brotes: procuremos tenerla oculta y secreta en cuanto nos sea posible”.

¹⁷² Sêneca (1968, p. 334) faz a seguinte descrição: “Brillan sus ojos y se inflaman, su cara se tiñe plenamente de un color rojo, hirviéndole la sangre en lo más profundo de sus entrañas; le tiemblan los labios y le rechinan los dientes, se le erizan los cabellos y horroriza el mirarlo; es obligada la respiración, y estridente; se percibe el ruido de las articulaciones, que crujen sobre sí mismas; cuando gime, parece que brama; su palabra se rompe en voces destempladas y poco claras, chocando sus manos con mucha

paixões, mas que há uma forma de mantê-las sob controle: “ninguna de las pasiones son tan feroces y desenfrenadas que no pueden ser dominadas por una disciplina” (SÉNECA, 1968, p. 389). O que se faz frente a um excesso é o controle, que na maioria das vezes se dá por meio da dissimulação, pois, ao controlar as paixões, nada mais útil do que dissimular, de modo a não demonstrar o verdadeiro afeto, tal como exposto pelo filósofo no seguinte exemplo: “las ofensas de los poderosos han de ser soportadas con cara alegre” (SÉNECA, 1968, p. 420). O filósofo conta que da mesma forma que não é virtuoso vingar-se dos afrontamentos, também não é conveniente dar a entender que se está ofendido pelas ofensas recebidas¹⁷⁴.

Essa filosofia estoica é adaptada à política da doutrina católica da “razão de Estado”, que propõe aos governantes o controle de seus afetos, de modo que o excesso de uma determinada paixão não comprometa o “Bem Comum”¹⁷⁵. No caso específico dos reis e príncipes espanhóis, diz Saavedra Fajardo que os mesmos não só podem como devem saber controlar suas paixões, usando-as de maneira calculada. O escritor adverte que aquele que não sabe controlá-las

en su pecho se levantan tempestades furiosas de afectos, con las cuales perturbada y ofuscada la razón desconoce la verdad y aprende las cosas, no como son, sino como se las propone la pasión (SAAVEDRA, 1845, p. 38).

frecuencia y la tierra es pisoteada y golpeada con los pies; se excita todo su cuerpo, lanzando atroces amenazas; así se presentan ante nosotros aquellos que se dejan arrastrar por la ira; de formado su rostro por la congestión que les consume”.

¹⁷³ Como as crianças e os velhos. “los únicos que sufren esta enfermedad [la ira] son los niños y los ancianos, que son los que más se irritan por cualquier cosa; y todo ser débil es irritable por naturaleza.” (SÉNECA, 1968, p. 356).

¹⁷⁴ Para exemplificar tal questão, selecionou-se o seguinte caso contado por Sêneca: “No dudo que Harpago aconsejaría también al rey de los persas, y su señor, algo por el estilo, y que ofendido por ello, le hizo servir, para que se la comiera, la propia carne de sus hijos, y que a continuación le preguntase si la había gustado el condimento. Más tarde, cuando le vio suficientemente lleno de amargura con sus propias desgracias, ordenó que le presentaran las cabezas de su hijo y le preguntó qué le había parecido la comida. No faltaron las palabras al desgraciado, ni cerró la boca: ‘Delante del rey – dijo – cualquiera comida es agradable’ ¿Qué consiguió con esta adulación? Que no se le obligase a continuar comiendo hasta terminar con los restos (1968, p. 452). O presente relato mostra a ação atroz do rei para com seu súdito, fazendo-o comer a carne de seus próprios filhos. A partir desse fato, Sêneca demonstra “que la ira se puede ocultar, aun cuando nazca de la desgracia más espantosa; y que es posible obligarla a pronunciar palabras de todo punto contrarias a sí misma” (1968, p. 457). Em outras palavras, vê-se claramente a aplicação da dissimulação para não expor para o outro um determinado afeto. No caso da história em questão, o filósofo chama a atenção para o fato de que, perante uma autoridade, se deve ainda ter total domínio sobre suas ações, de modo a não sofrer nenhum tipo de castigo, sendo necessário até mesmo “reír, incluso en los funerales de los hijos” (1968, p. 457).

¹⁷⁵ Santo Tomás de Aquino, em sua *Suma de Teología*, chama a atenção para o fato de que o rei deveria procurar manter “el bien común de todo el reino, con su mandato mueve a cada uno de los magistrados a quienes les tiene encomendado el gobierno de las distintas ciudades. El objeto de la voluntad es el bien y el fin en común” (p. 751).

Portanto, o príncipe deve governar não com as paixões, mas com o autocontrole. Com isso, há uma ruptura entre o modo de agir e falar, considerando que nem sempre as ações correspondem ao que está sendo dito e *vice-versa*, já tudo passa a ser pensado para ser representando em uma espécie de teatro do social (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 28), considerando que a pessoa que representa “está eminentemente estruturada por las técnicas teatrales de su presentación externa, y que esta, a menudo, es la perfecta inversión del contenido real del corazón” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 294).

Justamente por Antonio conhecer seus afetos, consegue dissimulá-los¹⁷⁶. Devido ao seu autocontrole, consegue chegar ao ponto de fingir loucura até o momento exato de revelar sua máscara e reaver seu trono. A princípio, pode parecer fora de lugar que uma figura real recorra à técnica da simulação da loucura para proteger seu reino de uma traição. No entanto, para os padrões seiscentistas, essa atitude pode ser considerada como discreta, tendo em vista que é próprio do discreto “que, sendo engenhoso sempre, também é capaz de fingir a falta de engenho e prudência ou a vulgaridade e a loucura” (HANSEN, 1996, p. 86). Como o discreto sabe fazer distinções, então também tem a capacidade de “se aplicar o ‘o pior’, quando o ‘pior’ é discretamente ‘melhor’ – por exemplo, como fingimento de falta de discrição adaptado à circunstância” (HANSEN, 1996, p. 84). É justamente por ser um discreto que Antonio se vale de seu conhecimento político e social para produzir uma nova representação, conforme se detalhará no próximo subcapítulo.

¹⁷⁶ De acordo com Norbert Elias, “cada um também tem de conhecer a fundo suas paixões para ser capaz de dissimulá-las” (2001, p. 121).

4.2 Simulação da loucura como estratégia política

Para que se possa entender a atitude do príncipe Antonio no decorrer da comédia, faz-se necessário ter em conta, mesmo que em linhas gerais, o que vem a ser a política católica da “razão de Estado”, tendo em vista que muitas das decisões tomadas pelo príncipe da Albânia parecem representar alguns mecanismos políticos oriundos da mencionada doutrina. Para iniciar tal estudo, toma-se aqui a definição de Giovanni Botero, em sua obra *Della Ragion di Stato* (1588)¹⁷⁷, por ser um dos primeiros doutrinadores de época a apresentar uma doutrina específica à referida política (BORRELLI, 1994). No início da obra, Botero explica *Che cosa sai ragione di Stato*.

Ragione di Stato si è notizia de'mezzi atti a fondare, conservare e ampliare un dominio. Egli è vero che, sebbene assolutamente parlando, ella si stende alle ter parti sudette, nondimeno pare che più strettamente abbracci la conservazione che l'altre, e dell'altre due più l'ampliazione che la fondazione. E la causa si è perché la ragione di Stato suppone il Principe e lo Stato, che non suppone, anzi precede affatto, la fondazione, come è manifesto, e l'ampliazione in parte precede. Ma l'arte del fondare e dell'ampliare è l'istessa, perché chi amplia giudiziosamente ha da fondare quel che amplia e da fermarvi bene il piede (BOTERO, 2009, p. 7).

Em outras palavras, trata-se de um tipo de política utilizada para significar “il ricorso ala forza o, comunque, a strumenti eccezionali da parte di un soggetto di potere politico che agisca spinto dalla necessità di conservare il comando personale e di garantire l'ordine nella società” (BORRELLI, 1994). Também pode ser entendido, nas explicações de João Adolfo Hansen, como um tipo de política que “visa à manutenção da unidade interna do reino, entendido como um corpo de ordens e estamentos fortemente hierarquizado, garantindo sua soberania contra inimigos externos” (2006, p. 136). Sendo assim, considera-se como um “remédio forte”, pois é “apropriado para a cura da perturbação provocada pelos apetites descontrolados, que comprometem a harmonia do Estado” (MÍSSIO, 2012, p. 122). Por se tratar de um remédio, não significa que é algo agradável, pois, dependendo da estratégia utilizada, pode-se visar por alternativas nada confortáveis, já que em muitos casos recorre-se ao uso da fraude e, até mesmo, da violência (MÍSSIO, 2012, p. 122). Desta forma, o príncipe costuma

¹⁷⁷ Após a sua publicação em italiano, Hansen (2006a, p. 140) comenta que essa obra “teve dezenas de traduções em várias línguas, principalmente espanhol, e circulou na península Ibérica durante todo o século XVII, tornando-se um dos fundamentos da ‘política católica’ do Estado português”.

valer-se de certas estratégias, tais como as artes de fingimento, que são justamente as que têm relevância para esta tese, que são vituperadas moralmente, por não serem virtuosas. Eis que a simulação e a dissimulação são utilizadas como recursos de fundamental importância para a manutenção da política da “razão de Estado”. Vê-se com Botero, ao tratar da *secretezza*, isto é, da técnica de ocultamento e do segredo que o príncipe deve praticar. De acordo com suas considerações a

dissimulazione si chiama un mostrare di non sapere o di non curare quel che tu sai e stimi, come simulazione è un fingere e fare una cosa per un'altra; e perché non è cosa più contraria alla dissimulazione, che l'impeto dell'ira, conviene che'l Principe moderi sopra tutto questa passione in maniera tale, che non prorompa in parole o in altri segni d'animo o di affetto (BOTERO, 2009, p. 46).

Conforme preceituado pelo Padre Pedro de Ribadeneyra (1788, p. 282), a dissimulação relaciona-se diretamente à ocultação do segredo, através do silêncio. Sendo assim, o Príncipe deve saber calar e guardar os segredos do Estado. Portanto, Saavedra Fajardo garante que: “Necia seria la ingenuidad que descubriese el corazón, y peligro el imperio sin el recato. Decir siempre la verdad seria peligrosa sencillez, siendo el silencio el principal instrumento de reinar” (1845, p. 285). O príncipe deve sempre estar advertido, pois, conforme preceituado pelo florentino Francesco Guicciardini, nunca se deve dizer “a ninguém o que não queres que se saiba, porque são várias as coisas que levam os homens a tagarelar” (1995, p. 93), seja por ingenuidade, malícia ou ganância. Desta forma, o segredo converte-se, conforme analisado por Fernando Rodríguez de la Flor (2005, p. 56), em uma ação de duas vias: pois, por um lado, há um controle por tudo o que é proferido pela boca e, por outro, uma censura por tudo o que chega através dos ouvidos. Por este motivo, o “secreto vela la intención, encubre el sentido de la acción y produce una suspensión desorientadora en el otro” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 58). Os discretos recorrem ao segredo ocultando suas intenções e paixões, enquanto os vulgares são geralmente os faladores, pois não guardam para si o que pensam, falam sem pensar a primeira coisa que lhes vem à cabeça.

Maquiavel, em *O Príncipe*, ainda que não use explicitamente o termo “razão de Estado”¹⁷⁸, apresenta em sua obra uma série de mecanismos que um monarca deve utilizar para manutenção e controle do poder político (MÍSSIO, 2012, p. 122). Desta forma, *O Príncipe* é entendido “como uma regra puramente do Estado, cuja única lei seria a da necessidade da própria conservação” (HANSEN, p. 2006a, p. 137). Dentre os preceitos ditados pelo escritor florentino, destaca-se o que ele diz sobre o uso da mentira aplicado pelo monarca em sua vida social e política.

quem melhor se sai é quem melhor sabe valer-se da natureza da raposa. Mas é necessário saber colorir bem essa natureza e ser grande simulador e dissimulador, pois os homens são tão simples e obedecem tanto às necessidades presentes que o enganador sempre encontrará quem se deixe enganar (MAQUIAVEL, 2010, p. 86).

Segundo a doutrina de Maquiavel, um príncipe não precisa ter todas as qualidades exigidas para um monarca, mas aparentar tê-las, tal como se pode ver no fragmento abaixo.

Assim, deves parecer piedoso, fiel, humano, íntegro, religioso e sê-lo, mas na condição de estares com o ânimo disposto a, quando necessário, não o seres, de modo que possas e saibas tornar-se o contrário. [...] Precisa, portanto, ter o espírito preparado para voltar-se para onde lhe ordenarem os ventos da fortuna e as variações das coisas e, como eu disse acima, não se afastar do bem, se puder, mas saber entrar mal, se necessário (MAQUIAVEL, 2010, p. 86).

Maquiavel propõe que o Estado tenha um caráter autônomo e uma racionalização nas ações de cunho político, nas palavras de Maravall, um tipo de “ciencia del Estado” (MARAVALL, 1984, pp. 336-338). O escritor escreve sua doutrina política com base nas “prácticas políticas de las ciudades italianas, lo que se llamaba Estado moderno” (MARAVALL, 1984, p. 333). A obra de Maquiavel acabou sendo condenada, no âmbito da Península Ibérica, porque apregoa uma doutrina baseada na política católica, por preconizar “un arte de gobernar puramente técnico y separado de los principios morales y religiosos (la ‘razón de Estado’)” (CANAVAGGIO, 1995, p. 231). Arte esta que caminhava em sentido oposto às doutrinas defendidas na Península Ibérica, predominantemente de cunho teológico.

¹⁷⁸ Alcir Pécora (2003, p. 128) chama a atenção para o fato de que o contemporâneo de Maquiavel, Francesco Guicciardini, fez uso do termo e que, anos mais tarde Giovanni della Casa, com sua obra *Orazione a Carlo V*, acabou divulgando-o.

Muitos doutrinadores espanhóis dos séculos XVI e XVII censuram a obra do escritor florentino. Recorre-se, a título de exemplo, ao *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Principe Christiano para gobernar y conservar sus Estados, Contra lo que Nicolás Machiavelo, y los Políticos de este tiempo ensãn* (1595), do Padre Pedro de Ribadeneyra. Como o próprio título evidencia, o tratado mostra que um príncipe virtuoso não deve se apoiar na doutrina de Maquiavel. Essa preocupação é tanta que no capítulo intitulado “Que las virtudes del Principe Christiano deben ser verdaderas virtudes, y no fingidas, como enseña Machiavelo”, o doutrinador mostra que a mentira proposta pelo escritor de *O Príncipe* não é aceita moralmente, tendo em vista que

Machiavelo enseña una doctrina muy falsa, impía e indigna, no solo de pecho Christiano, pero de hombre prudente y entendido; porque en el libro que escribió del Principe, muchas veces dice y repite, que para engañar mejor y conservar su Estado, debe fingir el Principe, que es temeroso de Dios, aunque no lo sea; y templado, aunque sea disoluto; y clemente, siendo cruel; y tomar la máscara de las otras virtudes, cuando le viene a cuento, para disimular sus vicios, y ser tenido por lo que no es (RIBADENEYRA, 1788, pp. 261-262).

No que diz respeito à simulação propriamente dita, Ribadeneyra diz que o príncipe que faz uso dessa prática converte-se em um “perfectísimo hipócrita”, chegando ao ponto de parecer um “monstruo compuesto de varias figuras”¹⁷⁹. Para mostrar como o príncipe finge ser o que não é, a fim de alcançar seus propósitos, o padre jesuíta conta o caso de um príncipe que

se vistió de hábito de Monje, y vivió como Monje en un Monasterio, que él mismo había fabricado, estando entre los Monjes cantando en el Coro, y haciendo las otras ceremonias religiosas, para engañar fácilmente, destruir y asolar a sus Vasallos y Estados (RIBADENEYRA, 1788, p. 270).

Ribadeneyra (1788, p. 274) traz para sua discussão a ideia de se comportar, metaforicamente, como uma raposa. Explica Alcir Pécora que, nos termos da Igreja, é

¹⁷⁹ “Oveja y sea Lobo, con el rostro de hombre, y el corazón de Vulpeja; que tenga más pintas que un Leopardo, con la risa en la boca, y el cuchillo en la mano; y con la voz de Jacob, y las manos de Esaú: y con el beso de falsa paz mate a Abner y Amasa, como Jacob; y venda a Christo como Judas; y remede la voz del hombre para engañarle, y le despedace y trague, y después llore como el Cocodrillo; y por defuera parezca blanco, y dentro tenga la carne dura y negra como el Cisne; y sea como las manzanas de la tierra de Sodoma, hermosas y coloradas a la vista, y en tocándolas, se deshagan en humo y ceniza; y como las Monas, que imitan las acciones del hombre, y siempre se quedan Monas; y como la Mariposa, que vuela, y parece hermosa, y dexa su semilla, de la qual se cria la Oruga pintada con varias colores, que roe y consome la lozanía y fruta de los árboles. Tal es el Principe hipócrita y taymado que pinta Machiavelo, que quiere que de a Dios las hojas, y los frutos al demonio” (RIBADENEYRA, 1788, pp. 269-270).

condenável quando se passa “a fingir maliciosamente o que não é, vale dizer, se ‘simular’ como trapaça, engano ou vaidade de uma coisa que é falsa” (2001, p. XXI). Por este motivo, de acordo com o padre Ribadeneira, o príncipe que faz uso explicitamente de tal artifício, além de ser hipócrita, pode colocar em perigo a conservação de seu próprio Estado. Apesar de o padre jesuíta condenar a simulação, ele permite o uso da dissimulação, salvo algumas exceções, quando, por exemplo, no momento em que o príncipe encontra-se cercado de inimigos, os quais podem colocar em risco a saúde do Estado e do “Bem Comum”, como se pode comprovar nas seguintes palavras: “que andando entre enemigos, necesario es que vayan armados, y que con los disimulados usen de alguna disimulación” (RIBADENEYRA, 1788, p. 279). Como exemplo, o padre diz que nos tempos de guerra, é necessário

que se hagan con tal maña y artificio, que el enemigo pueda entender otra cosa diversa, y aun contraria de lo que se pretende hacer; porque esto no es mentir, sino hacer las cosas con prudencia para bien de la República (RIBADENEYRA, 1788, p. 283).

Embora o preceptista abra espaço para o uso da dissimulação, não deixa de colocar algumas ressalvas: “pero miren bien hasta donde há de llegar, sin que Dios se ofenda, y los términos y limites que ha tener su recato artificio, para que siendo Príncipes Christianos y discípulos de Christo, no se hagan discípulos de Machiavelo” (RIBADENEYRA, 1788, pp. 279-280). Por fim, conclui que

como dice el Doctor Navarro, hay dos artes de simular y disimular: la una, de los que sin causa ni provecho mienten y fingen que hay lo que no hay, o que no hay lo que hay: la otra, de los que sin mal engaño, y sin mentira dan a entender una cosa por otra con prudencia, cuando lo pide la necesidad o utilidad (RIBADENEYRA, 1788, pp. 283-284).

Compartilha de um posicionamento semelhante Saavedra Fajardo em sua Empresa XLIII, intitulada *Ut sciat regnare (Para saber reinar, sepa dissimular)*, em que também se mostra contrário ao uso do fingimento com fins danosos (MÍSSIO, 2012, p. 132). Fajardo, tendo como base as doutrinas que tratam das artes da simulação e dissimulação, sobretudo *O Príncipe* de Maquiavel, levanta uma série de questionamentos e, ao final deles, demonstra que para garantir o bem da República, muitas vezes o monarca deve recorrer às artes de fingimento.

¿Qué puede durar lo que se funda sobre el engaño y la mentira? ¿Cómo puede substituir lo violento? ¿Qué firmeza habrá en los contratos, si el príncipe que ha de ser la seguridad de ellos falta a la fe pública? ¿Quién se fiará de él? ¿Cómo durará el imperio en quien o no cree que hay Providencia divina o famas de sus artes que de ella? No por esto quiero al príncipe tan benigno que nunca use de la fuerza, ni tan cándido y sencillo que ni sepa disimular ni cautelarse contra en engaño: porque viviría expuesto a la malicia, y todos se burlarían de él. (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, pp. 281-282).

Saavedra Fajardo abre a possibilidade para o uso da dissimulação que não prejudica e que não seja nociva para o “Bem Comum” da República.

Solamente puede ser lícita la disimulación y astucia, cuando ni engañan ni dejan manchado el crédito del príncipe; y entonces no las juzgo por vicios, antes o por prudencia o por virtudes hijas de ella convenientes y necesarias en el que gobierna. Esto sucede cuando la prudencia, advertida en su conservación, se vale de la astucia para ocultar las cosas según las circunstancias del tiempo, del lugar y de las personas, conservando su consonancia entre el corazón y la lengua, entre el entendimiento y las palabras (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 284).

Desta forma, está autorizado o uso de “palabras indiferentes y equívocas y poner una cosa en lugar de otra con diversa significación, no para engañar, sino para cautelarse o prevenir el engaño o para otros fines lícitos” (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 284). No âmbito católico, a dissimulação, com fins honestos, relaciona-se diretamente à ideia de preservar o Estado e não ser enganado pelos inimigos. Por este motivo, não é por acaso que Saavedra Fajardo (1845, p. 283) recupera uma sentença que o Rei Ludovico XI, da França, utiliza para ensinar seu filho Carlos VIII: *qui nescit dissimulare nescit regnare*. Sentença esta que é versão ao dito de Tibério: “Quem não sabe fingir não sabe viver / *Qui nescit fingere nescit vivere*”¹⁸⁰, que é referenciado pelo historiador romano Tácito, mais especificamente em seus *Annales*. De acordo com João Adolfo Hansen (1996, p. 89), é a partir da obra de Tácito que o discreto católico apropria-se das práticas de dissimulação.

A obra de Cornélio Tácito é dedicada aos assuntos políticos da Roma antiga. De acordo com o doutrinista florentino Francesco Guicciardini, em sua obra *Ricordi* (1530), o historiador romano “ensina muito bem a quem vive sob os tiranos o modo de viver e governar-se prudentemente, assim como ensina aos tiranos as maneiras de fundar a tirania” (1995, p. 55). No que diz respeito à dissimulação, especificamente,

¹⁸⁰ O dito de Tibério acabou ganhando diversas versões, tais como: “Nescit regnare, qui nescit simulare (Que no sabe reynar, quien no sabe simular y fingir). Que son las palabras que el Rey de Francia Ludovico XI, en su vida traía siempre en la boca” (*apud* RIBADENEYRA, 1788, p. 277).

Tácito diz que Tibério “de las virtudes que creía tener, ninguna estimaba tanto como la capacidad de disimulo” (1991, pp. 235-236). Segundo Edmir Míssio (2012, pp. 114-115), no decorrer dos *Annales*, fica explícito que o ato de dissimular é aplicado tanto pelos governantes, que almejam manter o poder, quanto pelos governados, que procuram manter seus cargos e, até mesmo, a própria vida. Com isso, os integrantes da vida política de Roma colocam-se à disposição de seus governadores, chegando inclusive a apelar à adulação, com forma de manter-se preservados. O pesquisador destaca, como exemplo disso, o momento em que Tácito faz menção à morte de Augusto e à ascensão de Tibério ao trono. Naquela ocasião, busca-se controlar as feições faciais, de modo a não demonstrar os “verdadeiros” afetos.

Pero em Roma cónsules, senadores, caballeros corrieron a convertirse en siervos. Cuanto más ilustres, com tanta más falsia, apresuramiento y estudiada expresión – que no parecieran alegres por la muerte del príncipe ni demasiado tristes por el advenimiento de un sucesor – , mezclaban lágrimas y alegría, lamentos y adulaciones (TÁCITO, 1991, p. 51).

Tácito evidencia em seus *Annales* que para Tibério “a dissimulação é dispositivo de defesa do governo, confundindo-se com a própria simulação” (MÍSSIO, 2012, p. 115). Por isso, mesmo em situações conflitantes, o monarca não deixa de fazer uso das artes de fingir.

A Tiberio ya lo abandonaba su cuerpo, ya sus fuerzas, pero no su disimulo; el rigor de su espíritu era lo mismo; manteniendo su atención en el hablar y el mirar, de vez en cuando exhibía una rebuscada amabilidad con que ocultaba su manifiesta decadencia (TÁCITO, 1991, p. 387).

Assim como muitas outras obras romanas, os *Annales* são recuperados no início do século XVI¹⁸¹. Muitos dos exemplos políticos narrados por Tácito são atualizados e adaptados ao pensamento e ao contexto político do período contrarreformista (ANTÓN MARTÍNEZ, 1991, p. 330). Devido às constantes referências à obra do historiador latino, passa-se a usar o termo “tacitismo” (CANAVAGGIO, 1995, p. 231; MODESTO SANTOS, 1990, p. XXIII).

¹⁸¹ “El pensamiento de Tácito se conoció en Europa desde comienzos del siglo XVI, gracias a la edición romana de 1515 y, sobre todo, a la obra del humanista Andrea Alciato, que hizo otras dos ediciones así como un comentario en latín, y que retomó muchas de sus máximas en sus famosos *Emblemas*” (CANAVAGGIO, 1995, p. 231).

Saavedra Fajardo, no prólogo de suas *Empresas políticas o idea de un príncipe cristiano* (1640), tece algumas considerações favoráveis sobre Cornélio Tácito, afirmando que se trata de um “gran maestro de príncipes, y quien con más buen juicio penetra sus naturales y descubre las costumbres de los palacios y cortes y los errores o aciertos del gobierno” (1845, p. VII).

Sobre a recepção da obra de Tácito nos reinos da “Espanha” conta Beatriz Antón Martínez (1991, p. 330) que os *Annales* chegam tanto por vias indiretas quanto diretas. No que diz respeito às vias indiretas, o preceito de Tácito é introduzido por intermédio de obras de outros autores, tais como: Andrea Alciato, Mureto, Guicciardini, Boccalini etc. Também se conta com os comentários feitos pelos próprios tratadistas, doutrinistas, cronistas, historiadores, teólogos, juristas e diplomáticos espanhóis: Juan Luis Vives¹⁸², Antonio Agustín, Gerónimo Zurita, Juan Verzosa e Saavedra Fajardo¹⁸³. Sobre as vias diretas, a pesquisadora relata que os jesuítas são os que mais contribuem para este processo, uma vez que são eles que, além de traduzirem os *Annales* de Tácito, também interpretam seu conteúdo politicamente, introduzindo-o em seus tratados. O pesquisador João Adolfo Hansen complementa essa observação quando diz que os tacitistas costumam “comparar a política à medicina, prescrevendo remédios, purgas e venenos eficientes para manter [...] a saúde do ‘bem comum’” (2006a, pp. 150-151). Tal processo permite para que o dito de Tácito passe a fazer parte da doutrina católica da “razão de Estado” (MODESTO SANTOS, 1990, p. XXIII). Os tratadistas políticos que mais se espelham nas obras de Tácito são os preceptistas Baltasar Álamos de Barrientos, em 1614, com seu *Tácito español, ilustrado com aforismos* (CANAVAGGIO, 1995, p. 233), e Saavedra Fajardo, em 1640, com suas *Empresas políticas o idea de un príncipe político Cristiano* (HANSEN, 2006a, p. 150).

Faz-se necessário sublinhar que tanto Maquiavel quanto Tácito propõem em seus tratados que os assuntos políticos sejam tratados de maneira autônoma, isto é, desvinculados de preceitos religiosos (CANAVAGGIO, 1995, p. 231). Apesar de os dois escritores defenderem tal posicionamento, ressalta-se que *O Príncipe* é rebatido, enquanto os *Annales* são aceitos por muitos doutrinadores políticos espanhóis (CANAVAGGIO, 1995, p. 231). Como se sabe, *O Príncipe* é uma das obras incluídas

¹⁸² “Vives es el primer escritor español, y uno de los primeros de Europa, que recomendará la lectura de Tácito por ser ‘sumamente útil’”. (MODESTO SANTOS, 1990, p. XXVI).

¹⁸³ Saavedro Fajardo (1819, p. 24) mostra que “De las partes septentrionales, y también de Francia e Italia venían caminando recuas de libros de *Política* y razón de estado, aforismos, diversos comentarios sobre Cornelio Tácito y sobre las repúblicas de Platón y Aristóteles.”

pelos inquisidores espanhóis no primeiro *Índice* de 1559 (CANAVAGGIO, 1995, p. 231). Essa condenação abre espaço para a disseminação dos *Annales* nas práticas políticas católicas do contexto Ibérico¹⁸⁴. Modesto Santos (1990, p. XXIV) mostra em seu estudo que isto se deve ao fato de que: “el primeiro subordina la ética a la política, el segundo independiza la ética de la política”. João Adolfo Hansen explica que “Nos usos católicos de Tácito, o fingimento aparece como um travestimento oportuno do maquiavelismo, pois faz o jogo dos interesses da ‘razão de Estado’ e ao mesmo tempo mantém a aparência da moral e virtude católicas” (1996, p. 89).

Agora, no que se refere propriamente à simulação da loucura, no âmbito político, que é o maior interesse desta tese, vê-se com Maquiavel, mais especificamente na obra *Discorsi sopra la prima decada di Tito Livio*, um capítulo específico sobre a questão da fingimento da loucura, cujo título é “Come egli è cosa sapientissima simulare in tempo la pazzia”. De acordo com a pesquisadora Marina Marietti, trata-se do “thème du tyrannicide à celui de la folie” (1981, p. 148). O doutrinista florentino, uma vez mais, tem em conta os casos contados pelo historiador antigo Tito Lívio, dentre os quais se destacam as ações de L. Junius Brutus, que simula, no conceito tacitista, a estupidez como forma de escapar da atenção do tirano (MARIETTI, 1981, p. 148). Maquiavel recupera os feitos de Brutus e os atualiza em sua obra, como forma de mostrar o quanto é prudente fingir ser desprovido de razão em determinados contextos. Trata-se de estratégia política utilizada na conquista da confiança do tirano para, no momento oportuno, derrubá-lo. Explica Mariana Marietti (1981, p. 151) que o doutrinista florentino aprova tal recurso, uma vez que por meio do fingimento da estupidez, ao mesmo tempo em que se consegue proteção, também prepara a ocasião para a execução de uma estratégia política.

* * *

¹⁸⁴ Apesar de Tácito ter tido uma recepção bem mais favorável do que Maquiavel, não quer dizer que também não tenha recebido algum tipo de censura. O próprio Padre Pedro de Ribadeneyra, no prólogo de seu tratado destinado a amplificar as virtudes que deve ter o príncipe cristão, censura todos aqueles governadores que “tienen por oráculo lo que dice Cornelio Tácito” dedicando, desta forma umas tantas linhas para vituperar o escritor dos *Annales*, pois, segundo sua visão, “Cornelio Tácito fue Gentil e Idolatra, y enemigo de Christo, nuestro Redentor, y de los Christianos (de los cuales, como hombre impio y desbaratado, habla vil y despreciadamente)” (1877, pp. VI-VII).

Com base nas mencionas práticas de representação, examina-se a maneira como o príncipe Antonio passa a fingir loucura. Essa simulação tem seu início durante um dos cerimoniais de corte, mais especificamente o que é dedicado ao despertar real, tal como explicitado na seguinte rubrica: “salga el príncipe, lavándose, con una ropa de levantar y desabotonado. Un paje con fuente, el maestresala con la toalla en la mano” (CL, p. 46). Durante esse ritual, um outro criado entra com a bebida, conforme descrito em outra rubrica: “El maestresala con una toalla al hombro y un bolsillo y salba”. Para Norbert Elias, o despertar real é tido como um importante espetáculo, tendo em vista que “seu quarto era reconhecidamente o palco de um ritual peculiar, quase tão solene quanto um cerimônia oficial” (2001, p. 100). Roger Chartier também aponta que o monarca sempre se encontra rodeado por muitos olhares, podendo ser considerado, desta forma, “a la vez actor y espectador, del ceremonial de la corte” (1988, p. 62). Para levar adiante sua representação dentro da configuração hierárquica, o príncipe Antonio realiza todos os protocolos que lhe são atribuídos dentro da corte. Os demais nobres – Rosania, Dinardo, Leonildo – acompanham de perto os preparativos do príncipe e, durante a realização do mencionado ritual, aguardam ansiosamente para ver o efeito do veneno que, supostamente, foi acrescentado à bebida matinal pelo cozinheiro Roberto.

DINARDO

Aquí estamos retirados todos,
mientras se acaba de vestir el príncipe,
y se el efecto que pensamos hace
la bebida, saldremos al escándalo.
(CL, p. 46)

Como o príncipe Antonio sabe que o seus inimigos estão à sua espera, então, para convencê-los de que, de fato, foi envenenado pela *epítima* e que, como resultado disso, perdeu o juízo, assume por completo a máscara da loucura fingida. Para dar verossimilhança à sua primeira representação, na condição de um alienado, ele teatraliza os efeitos colaterais do veneno.

CELIO

ANTONIO

CELIO

ANTONIO

Bebe, señor.

Bebo.

Has hecho

mal rostro.

Siento en el pecho

un cierto dolor sutil

que camina al corazón.

(CL, 1922, p. 48)

Aqui, Antonio manipula a própria aparência, fazendo a expressão de um rosto deformado, como se o veneno realmente o tivesse alterado. Do ponto de vista da doutrina dos humores, Esteban Pujasol Presbytero (1637), em sua obra *El sol solo y para todos sol: de la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*, diz que, quando há algum tipo de desequilíbrio, as partes que compõem o corpo humano natural deixam de ser perfeitas. No caso específico do rosto, o doutrinista comenta que:

la faz [el rostro] es disforme y desproporcionada de tal manera, como naturalmente las cosas semejantes proceden, y nacen de otras semejantes a las mismas, es señal manifiesto de contumacia, y malignidad en los humores, y que la temperatura del cuerpo sea pecante, desigual e imperfecta (PUJASOL PRESBYTERO, 1637, p. 83).

Agora a expressão corporal do príncipe Antonio, nos termos aristotélicos, corresponde a uma feiura física, pois é bem sabido, a “máscara cómica es algo feo y deforme” (ARISTÓTELES, 2007, p. 45). Cícero, em seu *El orador*, mantém postura similar ao postulado pelo preceptista estagirita, ao dizer que é motivo para o risível aquilo que é feio e deformado, na expressão latina, *turpitudinem et deformitatem* (RONCERO LÓPEZ, 2006, p. 295). No que se refere especificamente à expressão corporal, diz o retor latino que os oradores devem estar atentos ao modo de se comportarem perante o auditório.

En cuanto al rostro, que tiene una gran importancia tras la voz, ¡cuánta dignidad y gracia porta! Y si bien hay que procurar que no haya en él nada impropio ni afectado, es sobre todo en los ojos donde es muy importante moderar la expresión. Y es que de la misma forma que el rostro es la imagen del alma, así los ojos son los intérpretes; los propios temas que se tratan moderarán su alegría y, sucesivamente, su tristeza (CICERÓN, 2006, p. 54).

O italiano Baldassare Castiglione, em *El cortesano*, conforme observado pelo pesquisador Victoriano Roncero López (2006, p. 303), tem em conta a doutrina ciceroniana, pois também comenta que é motivo de riso “una cierta desproporción o deformidad”, que não causa dano ao outro “porque solamente nos reímos de aquellas cosas que em sí desconviene y parece que están mal, pero realmente no lo están” (CASTIGLIONE, 1994, p. 272). Algo simular-se vê com Alonso López Pinciano, em sua *Philosophía antigua poética*, que, baseada na poética aristotélica, da mesma maneira que “un rostro humano mueve a admiración, uno feo mueve a risa”. Desta

forma, conclui o preceptista español que “un cuerpo o un rostro naturalmente feo y contrahecho causan risa” (1998, p. 390).

Quando o príncipe Antonio assume o referido disfarce cômico, produz em cena uma quebra de decoro, já que não se comporta de acordo com sua posição hierárquica, deixando de seguir, como diria Cícero (2006, p. 60), com a conveniência que é apropriada à situação. Recordando o que diz Lope de Vega em seu *Arte nuevo*, “Si hablare el rey, imite cuando pueda la gravedad real” (VEGA, 2006). Justamente por não seguir com as convenções sociais que o príncipe elabora outra representação: a de um louco. Segundo Roger Chartier (1988, p. 62), trata-se de um princípio fundamental na sociedade de corte, pois o indivíduo é identificado a partir dos signos que lhe são atribuídos pelos demais. Naqueles tempos, a realidade é totalmente dependente da aparência, pois, conforme colocado por Gracián, “La mayor sabiduría, hoy encargan políticos que consiste en hacer parecer. Saber y saberlo mostrar es saber dos veces” (1993, p. 141). Maria Augusta da Costa Vieira (2012, p. 208), ao estudar o fingimento de algumas personagens cervantinas, chama a atenção o fato de que todas as relações sociais daqueles tempos são pautadas por normas do decoro, de modo que as falas e os gestos das personagens são calculados para provocar determinadas respostas. No caso em questão, o príncipe Antonio incorpora os signos da loucura e adapta a maneira de se comportar de um louco, seja nas palavras, seja nas ações, com o propósito de levar adiante o jogo da simulação e dissimulação.

Diante do comportamento do Príncipe Antonio, os criados entram em um conflito direto entre eles, pois Finardo acusa Celio de ser o traidor, já que foi ele quem trouxe a bebida para seu senhor e declama: “Al príncipe has muerto” (CV, p. 49). Perante o desespero dos criados, os traidores entram em cena e simulam surpreenderem-se com a situação e dissimulam satisfação perante a concretização dos planos. De maneira cômica Dinardo, que é o principal organizador da traição, finge um desmaio, de modo a ocultar sua satisfação em ver o príncipe fora de juízo, o que ocasiona um burburinho entre os demais integrantes da corte da Albânia. Sobre o comportamento de Dinardo, convém retomar o que diz Antonio de Guevara, sobre as artimanhas utilizadas para que se possa alcançar algum interesse político: “en la corte como todos son astutos y resabidos, saben los vicios disimular” (1942, p. 116). A representação simulada de Dinardo serve para que não haja nenhum tipo de suspeita com relação à sua participação no envenenamento de seu soberano. Tancredo e Leonildo lamentam-se, claro que fingidamente, de modo que a culpa seja jogada no cozinheiro Roberto, por ser ele o

responsável por preparar a bebida. Já Rosania, por sua vez, lamenta a perda de seu “filho”.

Como se trata de uma cena dinâmica, com a participação de muitas personagens em uma mesma cena, Lope de Vega lembra ao seu público que as ações desempenhadas pelo príncipe Antonio não passam de um jogo de simulação da loucura. Para fazer tal rememoração, o dramaturgo, em uma cena à parte, coloca na boca de seu protagonista o discurso no qual revela que se encontra em seu pleno juízo.

ANTONIO
[Por mi vida, que estoy bueno,
como estaba concertado;
basta, que han imaginado
que es la epítima veneno.
Que no tengo nada, no;
bueno estoy...]
(CL, p. 50)

Após incorporar a máscara da loucura fingida, o príncipe Antonio passa a dizer verdades sem que ninguém as tomem como verdadeiras. Assim, “el personaje tiene que exagerar aún más en todas sus locuras para que el engaño no sea conocido, lo que puede llevar su fingida enfermedad al puro disparate” (ROSO DÍAZ, 2007, p. 428). A primeira cena em que o representante da Albânia faz uso desse recurso é no momento em que lança um discurso a favor de seu criado, Roberto, que é acusado injustamente de traidor por Dinardo e Rosania.

ANTONIO
¿A mi amigo el español,
al que es más claro que el sol?
Afuera, librarle quiero.
Traigan tiros, traigan balas,
el príncipe le socorre;
arrimad luego a la torre
manta de guerras y escalas.
¿A Roberto? ¡Afuera, perros!
(CL, pp. 50-51)

Dinardo percebe que não deu muito certo colocar a culpa em Roberto, então direciona a culpa para Lucinda, amada do príncipe, como sendo a mandante do veneno. Diante disto, manda prendê-la, por ser, segundo suas maquinações, a principal culpada pela enfermidade do representante da Albânia. Para convencer a corte de que ela é a responsável por aqueles infortúnios, apoia-se no argumento de que as mulheres tem o

poder de manipular os homens por meio de feitiços. Diante da observação de Dinardo, Tancredo confirma este posicionamento ao dizer que, de fato, se encontram “mil mugeres a hombres dan / echizos para querer” (CL, p. 51)¹⁸⁵.

Diante das falsas acusações lançadas contra Lucinda, o príncipe Antonio discursa por meio de metáforas, de modo a censurar a atitude de seus inimigos, sem que eles possam decifrá-las por completo.

ANTONIO
No prendáis a Deyanira,
advertid que Hércules viene.
Yo soy Hércules, que pienso
matar alguna serpiente,
cuando a mí salvo lo intente,
y así os doy mi reino a censo.
(CL, 1922, p. 52).

Para compor um discurso de difícil decodificação, o príncipe substitui Lucinda e sua própria pessoa pelas figuras de Deyanira e Hércules, respectivamente. Como se sabe, Lope de Vega tem a prática de fazer alusão às personagens mitológicas em suas comédias. Em *El cuerdo loco*, o dramaturgo refere-se a Deyanira que, no Livro IX das *Metamorfosis* de Ovídio é descrita como “la más hermosa de las jóvenes y envidiable esperanza de los pretendientes” (2011, p. 509), por quem Hércules se apaixona. No que diz respeito ao herói, Ovídio conta que seu segundo trabalho foi o de estrangular uma serpente de várias cabeças, vencendo-a. Para reforçar os esforços desempenhados pela personagem para lograr tal feito, o poeta abre espaço para que Hércules relate sua própria experiência.

Era ella fértil por sus propias heridas y ninguna cabeza del número de cien fue cortada impunemente, de modo que su cuello era más flerte por um doble heredero. Yo a ésta, que se ramificaba por las culebras que nacían de la matanza y que crecía por el mal, la domeñe, y, uma vez domeñada, la enterre” (OVIDIO, 2011, p. 513).

¹⁸⁵ Sobre esse comentário, convém mencionar que naqueles tempos algumas mulheres são acusadas de feiticeiras. Nas belas-letas dos séculos XVI e XVII, encontram-se representações de mulheres que utilizam feitiços para conseguir feitos amorosos. Para exemplificar tal questão, uma vez mais se recorre à *Novela del Licenciado Vidriera*, de Cervantes, para relembrar que Tomás Rodaja perde o juízo após comer um *membrillo* enfeitado por uma mulher, que queria conquistá-lo a qualquer custo: “Y así, aconsejaba de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás uno destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad quererla, como si hubiese en el mundo hierbas, encantos, ni palabras, suficientes a forzar el libre albedrío; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman veneficios, porque no es otra cosa lo que hacen, sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones” (CERVANTES, 2001, p. 277).

Essa exposição é de fundamental importância para que se possa traçar um paralelo entre Hércules e o príncipe Antonio. A partir da narrativa ovidiana, percebe-se que o príncipe dissimula sua própria ira contra Dinardo. Trata-se de uma atitude sábia, pois, conforme bem observado pelo florentino Francesco Guicciardini, “é muito prudente [...] saber dissimular a insatisfação que se tem com outros” (1995, p. 107). Desta forma, por intermédio de uma linguagem alegórica, oculta possuir uma força semelhante à de Hércules e que, devido a isso, tem plenas condições de se vingar de seus traidores, que são representados metaforicamente por meio de uma serpente. Neste sentido, estabelece-se uma possível relação com o preceito de Torquato Accetto, quando este defende que a prática da dissimulação está intimamente relacionada à noção de “acomodarse a la necesidad”, isto é, à adequação à situação.

O discurso proferido pelo príncipe Antonio é interpretado por seus inimigos como disparatado, pois entendem as comparações aos heróis mitológicos como incoerente com a realidade (SERRALTA, 2004, p. 175). Diante desse “surto” de loucura, os integrantes da casa real ordenam prisão ao príncipe. Perante esta decisão, Antonio lança um discurso ainda mais enigmático, inserindo propositalmente uma sentença em italiano, com o objetivo de revelar seu retorno ao trono: “A reinar torno. / *Qualque giorno, qualche giorno, / será la nostra, patrón*” (CL, p. 52). Sua fala pode ser interpretada como disparatada para Rosania, Dinardo, Tancredo e Leonildo, primeiro por misturar o espanhol e o italiano; e, segundo, por apresentar incerteza com relação ao seu retorno, quando inclui o pronome indefinido *qualque*, o qual é reiterado duas vezes. Além disso, Antonio encerra seu discurso com um vocativo de modo a fazer um chamamento ao *patrón* que, de acordo com Covarrubias¹⁸⁶, era um tipo de santo protetor. Saavedra Fajardo¹⁸⁷, ao explicar como um príncipe deveria manter a segurança e a firmeza de seu reino, comenta que é prudente, em um momento de necessidade, que ele possa recorrer a seu *patrón*. É justamente o que Antonio faz aqui pois, mesmo tendo o controle da situação, como sendo o representante de um monarca católico, não deixa de recorrer ao seu santo para solicitar auxílio em seu fingimento da loucura, contra as ações indecorosas de alguns dos integrantes da corte. É, ainda, por meio desse discurso

¹⁸⁶ “Patrón. Del nombre latino PATRONUS, *advocatus*. Lamamos con este nombre a cualquiera que nos favorece y ampara.” (COVARRUBIAS, 2006, versão eletrônica).

¹⁸⁷ “Esta obligación del estado eclesiástico es más precisa en las necesidades grandes de los reyes de España, porque siendo de ellos casi todas las fundaciones y dotaciones de las iglesias, deben de justicia socorrer à sus patrones en la necesidad [...]”. (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 170).

metafórico que o príncipe Antonio tem a possibilidade de dissimular sua intenção de retornar ao trono e vingar-se de seus inimigos.

Em outra cena, Dinardo dirige-se aos nobres albaneses para anunciar o “trágico acontecimento” com o príncipe Antonio, como exposto neste verso: “haya nuestro gran príncipe perdido / el mayor bien del hombre, que es el seso” (CL, p. 55). Para alcançar seu propósito, Dinardo assume a máscara do orador, já que se apropria do discurso retórico para concluir seu plano. Em primeiro lugar, a personagem parece ter em conta o gênero demonstrativo que, segundo lembrado por Antonio de Nebrija (2006, p. 113) em sua *Retórica*, por causa do nome grego *epidicticon*, também é conhecido como de exibição. Conforme preceituado na *Retórica a Herênio* (2005, p. 161), utiliza-se para o elogio ou vitupério do corpo e da alma, bem como de alguma matéria e/ou causa. Encontra-se preceito similar com Cipriano Soares em sua *Arte de Retórica*, em que diz que se utiliza esse gênero “para louvar os homens ilustres e para censurar os perversos. Usa-se também para o elogio e vituperação de outros objetos, quer dos seres animados quer dos inanimados” (1995, p. 32). Em *El cuerdo loco*, Dinardo utiliza o gênero demonstrativo para fazer, claro que simuladamente, um longo encômio às qualidades do príncipe Antonio. De acordo com Antonio de Nebrija, quando o elogio é dirigido a uma pessoa específica, deve-se buscar o argumento “a partir del ánimo, del cuerpo y de las circunstancias externas” (2006, p. 115). Por esse motivo, Dinardo não hesita em colocar em destaque as qualidades do príncipe, tais como nesses versos selecionados: “era más amado / y digno del gobierno y señorío / deste noble y antiguo principado” (CL, p. 55). Por meio de seu discurso, Dinardo procura despertar os afetos de seu auditório, isto é, dos nobres albaneses, pois o mencionado gênero é, conforme Cipriano Soares, o mais “apropriado para tratar suavemente as emoções do espírito” (1995, p. 32).

Após deleitar os ânimos dos nobres albaneses, por meio de um discurso elogioso ao príncipe da Albânia, eis que Dinardo inicia um discurso direcionado às questões relativas ao comando do próprio reinado, tendo em vista que, diante da “impossibilidade” de Antonio de se manter no trono, argumenta que o reino está “órfão” de governante sendo, portanto, necessária a escolha de um substituto. De acordo com a maneira como conduz o discurso, pode-se sugerir que Dinardo apoia-se em alguns aspectos do gênero deliberativo que, conforme explicitado na *Retórica a Herênio* (2005, p. 151), é destinado à indagação sobre qual ação é melhor, dentre várias apresentadas nas assembleias, para o Bem Comum. Ou seja, para Cipriano Soares, trata-se do que se delibera, visando sobretudo à questão da utilidade de “mostrar se algo é fácil,

importante, agradável, sem perigo” (1995, p. 42). Antonio de Nebrija chama a atenção para o fato de que a “deliberación versa sobre la necesidad de hacer algo” (2006, p. 121). O retor comenta também que as causas podem se mover entre o útil e o honesto. No caso de *El cuerdo loco*, Dinardo diz que é necessário que alguém assuma as funções reais e, para mostrar a honestidade de sua proposta, comenta que o príncipe Antonio pode voltar a assumir o trono, caso recupere a razão.

DINARDO

Y por que pueda ser que Antonio vuelva
a su primero ser, es justo acuerdo,
que en tanto en este voto se resuelva
que vuelve a estar como primero cuerdo
no ha de dejar el arte monte o selva,
de cuantos viven en humano acuerdo,
donde no se procuren yerbas tales
que le puedan curar tantos males.

Con esto excusaréis las disensiones
sobre el reinar, y al tiempo limitado,
si le tiene este mal, claros varones,
a Antonio volveréis su principado.
(CL, p. 56)

Antonio de Nebrija (2006, p. 125) e Cipriano Soares (1995, p. 40) ressaltam que se deve considerar, nesse gênero, o ânimo, isto é, o estado de espírito dos que deliberam, pois há diferenças quando se deliberam muitos ou individualmente¹⁸⁸. Em *El cuerdo loco*, os que deliberam são os próprios nobres albanenes, sendo que entre eles, encontram-se os traidores do príncipe, portanto, acabam apresentando considerações a favor da proposta de Dinardo, de modo a persuadir os demais nobres que não fazem parte da farsa do duque. Dentre as opiniões apresentadas por eles, destaca-se o comentário feito por Tancredo, o qual assegura a proposição deliberada por Dinardo.

TANCREDO

Yo por mi voto digo que sería
escándalo elegir príncipe nuevo,
ni a Rosania quitar la monarquía:
esto digo, esto siento y sentir debo.
(CL, p. 56)

¹⁸⁸ Explica Antonio de Nebrija que “en caso de que sean muchos, es muy distinto que sea el senado o el pueblo, ciudadanos de Roma o habitantes de Fidenas, Griegos o Bárbaros. En caso de que sea uno solo, importa si tratamos de persuadir a Catón o a Mario [...]. Por esto, se ha de atender al sexo, a la dignidad, a la edad, pero la diferencia la marcarán sobre todo las costumbres” (2006, p. 125). Cipriano Soares, por sua vez, diz que “De fato, no caso de serem muitos, interessa muito saber se é o senado, se o povo, se os Romanos, os Hispanos ou os Gauleses. No caso de ser individualmente, se delibera Catão ou Cícero, se César ou Pompeu. Além disso, devem ser considerados o sexo, o estatuto, a idade, mas sobretudo os costumes trarão a diferença” (1995, p. 40).

Da mesma forma, deve-se levar em conta, segundo as orientações de Antonio de Nebrija (2006, p. 119)¹⁸⁹ e de Cipriano Soares (1995, p. 44), sobre quem é que persuade, pois “interessa também, quem é a pessoa do orador, persuadir de algo ou dissuadir é próprio de uma pessoa nobre” (SOARES, 1995, p. 44)¹⁹⁰. Por esse motivo, não é de se surpreender que no meio do discurso, Dinardo faz algumas considerações sobre sua própria pessoa, de modo a dar autoridade, já que, por ser um duque, diz servir aos interesses do reino da Albânia: “Si alguno con valor le pretendiera, / bien sabéis que soy yo, con acción justa / que tengo a él” (CL, p. 56). Perante a credibilidade de Dinardo, Tancredo demonstra sentir confiança diante daquele que persuade.

TANCREDO

¿Quién ha de repugnar a tus razones,
viendo tu parecer tan ajustado
con razón, oh duque valeroso,
de nuestro bien y el público celoso?
(CL, p. 56)

Como um perfeito orador, Dinardo lança sua proposta, dizendo que a melhor maneira para manter o “Bem Comum” da República é a de que Rosania assuma “temporariamente” as funções reais. A fim de mover os afetos dos albaneses, Dinardo relembra a memória do Rei Philipo, pai do príncipe Antonio, associando sua imagem à de Rosania.

DINARDO

Ella debe elegirse la primera,
si por ventura del gobierno gusta,
pues veis en ella un cierto ejemplo y tipo
de vuestro muerto príncipe Philipo.
(CL, p. 56)

Muito simulada, Rosania mostra-se surpresa com a devoção dos albaneses e discursa de modo a agradecer a confiança que lhe é depositada.

ROSANIA

Yo os agradezco, nobles albaneses
el favor que me hacéis, pues olvidados

¹⁸⁹ Antonio de Nebrija diz que “Importa mucho también de qué clase es la persona que trata de persuader, porque la vida pasada, si es que fue insigne, o un linaje o la edad o la fortuna despiertan interés, y hay que evitar que lo dicho no concuerde con quien lo dice” (2006, p. 125).

¹⁹⁰ Cipriano Soares complementa que: “Depende do sábio, do homem de bem, do eloquente, expor a sua opinião sobre assuntos da máxima importância, para que possa prever pelo espírito, provar pela autoridade, persuadir pelo discurso” (1995, p. 44).

de los particulares intereses,
me dais la posesión destes estados
(CL, p. 57)

Para dramatizar ainda mais a cena, Rosania confessa, fingidamente, não achar justo assumir o lugar do príncipe Antonio, seu senhor, e que a melhor decisão é a de retornar ao seu reino de origem, na França. Dinardo, outro simulado, assume a fala, de sua amante para lhe fazer uma falsa súplica e, deste modo, auxiliá-la no fingimento de sua representação, sem que os demais nobres percebam o verdadeiro interesse que ela tem para assumir o trono real.

DINARDO
No nos des, gran señora, ese disgusto,
pues allá no es tu vista de importancia;
mira que pones esta humilde tierra
en dura confusión y eterna guerra
(CL, p. 57).

Após os nobres deliberarem que Rosania assumirá o lugar do príncipe Antonio, eles se dirigem ao povo, para que, segundo as palavras de Dinardo, “se justifique con el pueblo ciego” (CL, p. 57) a loucura do príncipe e que, diante deste fato, o reinado estará sob os cuidados de Rosania. Dinardo anuncia: “Ya veis al príncipe nuestro / inábil para reinar” (CL, p. 58). E na voz de Rosania: “Pueblo, bien le veis suspenso, / loco y fuera de sentido” (CL, p. 58). Para comprovar a loucura de Antonio, Dinardo manda expô-lo diante da povo.

DINARDO
Si os queréis certificar,
pueblo, de que gobernar
el principado no puede
Antonio, y que es bien que herede
la princesa su lugar,
para justificación
de su conciencia y la nuestra,
se os dará satisfacción
muy a gusto de la vuestra,
y como es obligación.
Tinta y pluma me traed.
Entretanto, gran señor,
hablad, nombrad, conoced.
(CL, p. 58)

A partir das palavras proferidas por Dinardo no fragmento em questão, pode-se sugerir que ele faz alusão ao gênero judiciário, cujo discurso “comporta acusação pública”

(*Retórica a Herênio*, 2005, p. 55), considerando que ele assume a máscara de um “juiz” para fazer uma espécie de julgamento da loucura do príncipe Antonio, como forma de comprovar aos cidadãos de que, de fato, ele está incapacitado para representá-los. Para lhes mostrar que a decisão tomada pelos nobres procedia, Dinardo e os demais integrantes da corte fazem uma série de perguntas ao príncipe, para comprovar que ele não tem nenhuma condição para respondê-las, já que se encontra desprovido de razão.

DINARDO	Yo, ¿quién soy?
ANTONIO	Un gran traidor.
DINARDO	Esto que dice entendido, mirad qué mayor locura.
ROSANIA	Pues aún más habéis de ver.
ANTONIO	Y yo, ¿quién soy? La mujer de ese traidor.
ROSANIA	¿Qué más prueba?
ANTONIO	Todas aprendiste de Eva a quitar al hombre el ser.
TANCREDO	¿Conócenos?
ANTONIO	Como en Flandes al yelo, el mundo a los ricos.
LEONILDO	¿Quién somos, por que nos mandes?
ANTONIO	Otros traidores más chicos, Que vais siguiendo a los grandes.
LEONILDO	Privado está de sentido. (CL, pp. 58-59)

Na simulação da loucura, o príncipe Antonio, de maneira prudente, dissimula suas intenções e diz certas verdades sem que ninguém as leve a sério. Por esse motivo, ao ser questionado por seus traidores, o príncipe responde exatamente aquilo que lhe perguntam, revelando-lhes o que realmente ele são, só que por meio de um discurso metafórico. Rosania é representada em sua fala como a representante de Eva, pois, como se sabe, no *Antigo Testamento*, no Livro do Gênesis (3, 1-24), ela desobedece os conselhos ditados por Deus, no momento em que come o fruto da árvore proibida¹⁹¹, que representa o conhecimento do bem e do mal, e, com essa ação, comete o maior dos pecados¹⁹². E como se isto não fosse suficiente, também conduz seu companheiro, Adão, a cometê-lo também¹⁹³. Em seu discurso, o príncipe Antonio diz que Dinardo

¹⁹¹ “Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais” (Gn 3,3).

¹⁹² “Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal” (Gn 3,5).

¹⁹³ “E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela” (Gn 3, 6).

aprendeu com Rosania, que metaforicamente faz as vezes de Eva, “a quitar el hombre el ser”, levando-o a ser um grande traidor do reino da Albânia.

Devido à sua suposta condição de alienado, os demais não reconhecem o fingimento de sua loucura e, muito menos o sentido do discurso do príncipe, o que pode ser confirmado no momento em que Leonildo diz que o príncipe Antonio “Privado está de sentido”. A atitude do príncipe coloca em evidência um ditado recorrente no âmbito popular, pois, conforme comentado por Gonzalo Correas, em seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), entende-se que: “Cuando se dice a uno la pura verdad, como en burlas, de manera que él no la cree, sino lo contrario, y queda engañado” (CORREAS, 1906, p. 523). No âmbito teatral, Antonio utiliza o recurso dramático “engañar con la verdad”, o qual é, conforme já estudado, preceituado por Lope de Vega em su *Arte nuevo*, garantindo o suspense da cena. Sobre o engano, diz Pinciano, em sua *Philosophía antigua poética* (1596), que é motivo de riso: “¿qué más de reír de ver los enredos de una alcahueta o rufián marañados para enganar al uno y al otro?” (PINCIANO, 1998, p. 384).

Agora, no âmbito político propriamente dito, a atitude do príncipe Antonio lembra muito o que o padre jesuíta Antonio de Castro, em sua *Fisiognomía de la virtude y del vicio* (1676), relata sobre o uso da dissimulação, usando como exemplo o caso de Tiberio.

Ya deste Príncipe [Tiberio] entendían todo lo contrario de lo que mostraba, así en el rostro, como en sus acciones y palabras. Sus promesas las tenían como amenazas: sus enojos los tomaban en risa; sus agasajos los creían por crueldad. Tanto disimuló Tiberio que últimamente desengañó, y dixo la verdad con la mentira; obligó a que se le creyese todo lo contrario de lo que parecía, y ostentaba en la aparincia (*apud* RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 236).

Além disso, é possível sugerir, a partir do contexto social dos séculos XVI e XVII, que Lope de Vega, no fragmento destacado, estabelece uma conexão com uma das características erasmianas, considerando que, para Erasmo, em su *Elogio da loucura*, “los estúpidos son los únicos que dicen la verdad” (2011, p. 253) e não são censurados por isso¹⁹⁴. Como o príncipe Antonio apresenta-se sob a máscara da loucura,

¹⁹⁴ Em diversas obras da época é possível encontrar algum tipo de referência a essa questão. Muitos fingiam ser bobos, pois sabiam que “la condición de bobo hace reír a todos que ignoran su fingimento, le da acceso a las casas” (NAVARRO DURÁN, 1997, p. 45), e, com isso, podem falar o que lhes vem à mente sem serem censurados. Como exemplo, cita-se um fragmento d’*El entremés del loco*, no qual as personagens, por meio de um canto, colocam em debate as aproximações entre os loucos e as crianças, que sempre dizem a verdade, tal como se pode ver nesse diálogo: “GIGATÓN: ¿En que niños, y locos /

os demais não o condenam, senão o contrário, divertem-se com a situação. Dinardo, por exemplo, é um dos que se admira da invenção do príncipe, quando diz: “Qué notable enloquecer” (CL, p. 52), pois interpreta o discurso de Antonio como burlesco, por ser considerado como fora de propósito. Para se divertir ainda mais com essa situação, Dinardo pede para o príncipe escrever-lhe uma carta.

TANCREDO	Pluma y papel han traído
DINARDO	Escribe una carta aquí.
ANTONIO	¿Y para quién?
DINARDO	Para mí.
ANTONIO	¿Pues dónde te has partido?
	¿Cartas para hombres presentes?
	Más bien decís; aguardaldas,
	traidores contra inocentes;
	presentes están ausentes
	que andan siempre a las espaldas.
	Yo escribiré para ti.
FILIPO	Cuanto dice es desvarío.
DINARDO	Ya no escribas para mí.
ANTONIO	Escribiré a quien confío
	que ha de librarme de ti.
	(CL, pp. 58-59)

Muito engenhosamente, o príncipe questiona a Dinardo o motivo pelo qual ele deve escrever uma carta para ele, perguntando-lhe se ele partiu para um lugar, uma vez que não faz nenhum sentido escrever *cartas para hombres presentes*. O que se vê questionado aqui é a questão da verossimilhança¹⁹⁵, que nada mais é do que manter a semelhança com a verdade. O preceptista Pinciano, ao explicar as partes que compõem a fábula, diz que quer

son semejantes? / LORENZO: En que locos, y niños / dicen verdades. / SACRISTÁN: ¿Por qué dice agudezas / un loco siempre? / LORENZO: Porque está desvelado / cuando otros duermen. / LOCO SIMPLE: ¿Por qué todos a un loco / miran atentos? / LORENZO: Porque un loco ya saben, / que hace ciento (VÉLEZ, 1661, p. 202)”.

¹⁹⁵ Para exemplificar a questão da verossimilhança da fala do príncipe Antonio, vale lembrar, aqui, o momento em que Dom Quixote (DQ I, XXII) e Sancho Pança cruzam com um grupo de presos que, acompanhado por dois guardas, ia em direção às *galeras* para que cada um deles pudesse ser punido pelos crimes cometidos. Diante da situação daqueles desafortunados, Dom Quixote não hesita em perguntar a cada um deles o motivo pelo qual teria de cumprir pena. De todos eles, destaca-se o diálogo que o Cavaleiro Manchego estabelece com Ginés de Passamonte “—Y ¿cómo se intitula el libro? — preguntó don Quijote. / —*La vida de Ginés de Pasamonte* — respondió él mismo. / —Y ¿está acabado? — preguntó don Quijote. / —¿Cómo puede estar acabado — respondió él —, si aún no está acabada / mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta / última vez me han echado en galeras (CERVANTES, 1998, p. 243)”. A resposta de Ginés de Pasamonte revela exatamente a questão da manter semelhança com a verdade, pois, como se trata de um livro sobre sua vida, não faz nenhum sentido que o mesmo estivesse terminado, uma vez que sua vida ainda não havia sido findada. Esse posicionamento coincide com o que diz o príncipe Antonio sobre escrever uma carta para alguém que se encontrava presente.

poner el fundamento a esta fábrica de la verosimilitud, y digo que es tan necesaria, que, adonde falta ella, falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no hace acción verisímil, a nadie imita. Así que el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad (PINCIANO, 1998).

De todo modo, Antonio se aproveita da ocasião para escrever uma carta totalmente cifrada, de modo a jogar com seus inimigos. Em uma cena à parte, Antonio revela ao público que nessa carta: “Mucho hablo, por mi daño; / quiero fingirme más loco, / no caigan en el engaño” (CL, p. 61). Sobre o modo de se comportar do príncipe, vale a pena ter em conta o que diz Baltasar Gracián, em seu *Oráculo manual y arte de prudencia*, pois, de acordo com seu aforismo:

Auméntese la simulación al ver alcanzado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad: muda el juego por mudar de treta, y hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez” (2005, pp. 108-109).

Sendo assim, não é por acaso que o príncipe finge, por meio de seu discurso, os maiores disparates, de modo que os demais pensem que ele se encontra totalmente alienado à sua “real” situação. Como se trata de uma representação teatral, então Dinardo lê em voz alta para que as demais personagens tomem conhecimento, bem como o público presente. Eis o conteúdo da carta escrita pelo príncipe Antonio:

Al Rey de tres personas y uno solo,
 escribe Abel contra Caín, su hermano,
 con sangre en el arena de aquel llano
 por donde corre néctares Páctolo:
 Señor, en cuyos pies estriba el polo,
 besándose el ángel soberano,
 a cuya inmensa y sacrosanta mano
 pide su luz la lámpara de Apolo:
 Caín, ciego del humo de su trigo,
 tan envidioso está de mi cordero,
 que de mi sangre le manchó conmigo;
 apelo a vos, pues que sin culpa muero;
 no le matéis, Señor, tiemble en castigo,
 no llore Adán porque venganza espero.
 (CL, p. 61)

A referida carta é escrita em forma de soneto, considerando que esta estrutura poética ajuda a compor a tensão dramática da cena. Diego Marín, ao estudar o uso da versificação dramática nas obras de Lope de Vega, comenta que o soneto é utilizado pelo dramaturgo para tratar de um conflito vivenciado pela própria personagem. Trata-

se “de tensión derivada de un obstáculo externo, como el amor no correspondido, los celos o el punto de honra” (1962, p. 51). Em *El cuerdo loco*, o conflito principal do príncipe Antonio é a maneira de lidar com as ações viciosas de alguns nobres que lhe estão traindo.

É o que se vê no mencionado soneto, onde mais uma vez o Príncipe faz alusão às personagens bíblicas, com o propósito de dramatizar, mesmo que de maneira indireta, a situação na qual se encontra inserido. Com isso, relembra o episódio, narrado no Gênesis (4, 16) sobre os conflitos entre os irmãos Caim e Abel¹⁹⁶, filhos de Adão e Eva. A partir desse relato bíblico, o príncipe Antonio transforma-se em Abel e Dinardo, por sua vez, é convertido em Caim, tal como colocado no seguinte verso: “escribe Abel contra Caín”, pois é por meio da carta que o príncipe denuncia a traição cometida pelo Duque, não só contra sua pessoa, mas também contra o próprio reino da Albânia. Por se tratar de uma traição, o príncipe Antonio diz que, metaforicamente, seu sangue foi derramado, tal como o de Abel: “con sangre en el arena de aquel llano / por donde corre néctares Páctolo”. Explica o príncipe que a hipocrisia de Dinardo se deve ao fato de que ele, tal como Caim, está “ciego del humo de su trigo”. Devido a essa “cegueira”, Dinardo acabou sendo movido pela inveja do “cordero” de Antonio, isto é, do trono do reino da Albânia. Da mesma forma como Deus proíbe que qualquer um mate Caim¹⁹⁷, o príncipe Antonio pede para que façam o mesmo com relação a Dinardo, considerando que no momento certo este receberá o castigo apropriado para o crime cometido: “no le matéis, Señor, tiemble en Castigo”. Por último pede para que não chorem por ele, já que, na ocasião apropriada, a vingança será aplicada. Sobre as estratégias utilizadas pelo príncipe, percebe-se que durante toda sua representação, perante seus traidores, consegue manter o controle e com isso dissimula sua intenção que é a de expor a falsidade de Dinardo.

Após a leitura da carta feita por Dinardo, o príncipe Antonio levanta-se furioso e faz um longo discurso ao povo albanês, para lhes contar a verdade de sua situação. Tancredo, ao ver que o príncipe Antonio comporta-se como um “louco furioso”, sugere aos demais sua contenção. Dinardo concorda em isolá-lo do convívio social: “Sin duda /

¹⁹⁶ Como é sabido, o primeiro era lavrador da terra enquanto o segundo, pastor de ovelhas. Ambos ofertaram a Deus os frutos de seus trabalhos, porém este demonstrou gostar mais das ofertas apresentadas por Abel e isso deixou Caim irado, levando-o a matar seu próprio irmão. Devido ao crime atroz cometido por Caim, Deus o censura, advertindo-o de que: “A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra” (Gn, 4, 10) e o amaldiçoa: Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra” (Gn 4, 12).

¹⁹⁷ “O Senhor, porém, disse-lhe: Portanto qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado. E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achasse” (Gn 4, 15).

que por las calles se fuera” (*CL*, p. 63). Diante desse comentário, o príncipe Antonio dirige-lhe um questionamento irônico: “Qué queréis, canalla fiera, / contra la verdade desnuda”. O duque aproveita que está no poder para ordenar que o príncipe seja preso, em uma torre, juntamente com Lucinda.

Como se não fosse suficiente prender o príncipe Antonio, os traidores planejam uma armadilha contra ele, simulando o assassinato de Lucinda, que será executado por Leonildo, de modo que a responsabilidade pelo homicídio da dama seja direcionada ao príncipe. Com essa tramoia, Dinardo e Rosania poderão comprovar publicamente, como se detalhará no próximo capítulo, que o representante do reino da Albânia encontra-se, de fato, “fora” de seu estado racional.

4.3 O enganador converte-se em enganado

Saavedra Fajardo, em sua Empresa XLVI, *Fallimur opiniones (Reconozca los engaños de la imaginación)*, dedica umas quantas páginas para orientar o príncipe como se portar diante do engano. O escritor inicia sua discussão por meio de um emblema que é representado por um barco, em plena navegação, cuja visão que se tem do remo é totalmente enganosa, devido à refração da luz: “a la vista se ofrece torcido y quebrado el remo debajo de las aguas cuya refracción causa este efecto” (1845, p. 298). A partir desse emblema, Saavedra Fajardo afirma que, na mesma proporção, “así nos engaña muchas veces la opinión de las cosas” (1845, p. 298). Por este motivo, ele diz que o príncipe deve ser advertido de que a qualquer momento pode ser enganado, mesmo que por um motivo qualquer: “o por amor o pasión propia, o por siniestra información, o por los halagos de la lisonja, o porque le es odiosa la verdad que le limita el poder y da leyes a su voluntad” (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 299). Sobre essa forma de engano, Francesco Guicciardini, em seu *Ricordi* (1530) chama a atenção para o fato de que “os homens se enganam si mesmos” constantemente, em qualquer situação. No caso específico da política, Saavedra Fajardo salienta que o príncipe deve ter em conta que a “razão de Estado” nada mais é do que “un arte de engañar o de no ser engañado” (1845, p. 299). Para que se possa fazer uso desses enganadores e artes políticas, ressalta o doutrinador que é necessário que se tenha um bom conhecimento sobre “la naturaleza del hombre”, considerando “ningún enemigo mayor del hombre que el hombre”. Para explicitar tal questão, Saavedra Fajardo relembra, com base no Livro de Ezequiel (2, 6)¹⁹⁸, que o homem anda entre enganadores e que vive entre escorpiões. O mesmo acontece com os cortesãos: “porque casi todos procuran adelantar sus pretensiones con el engaño del príncipe, o con descomponer a los beneméritos de su gracia y favores por medio de su mismo poder” (1845, p. 301), o que obriga o príncipe a estar sempre em alerta quanto a qualquer sinal de malícia.

De fato, o príncipe Antonio demonstra estar prevenido diante das maquinações elaboradas por seus traidores. Deste modo, quando é encarcerado em uma torre, aproveita a ocasião para contar a Lucinda, que também se encontra presa, que Leonildo,

¹⁹⁸ “E tu, ó filho do homem, não os temas, nem temas as suas palavras; ainda que estejam contigo sarças e espinhos, e tu habites entre escorpiões, não temas as suas palavras, nem te assustes com os seus semblantes, porque são casa rebelde” (Ez 2,6).

a pedido de Rosania e Dinardo, é encarregado de encomendar sua morte e que ele será o culpado por isso.

ANTONIO

Advierte que la princesa,
con el duque mi enemigo.
a Leonildo le han mandado
que te mate, cuando yo
te abraze.
(CL, p. 70)

Como não poderia ser diferente, Lucinda admira-se ao saber que ela está destinada a ser morta por Leonildo, a pedido de alguns integrantes da casa real, como forma de que seu irmão possa se vingar do príncipe Antonio, matando-o.

LUCINDA

¿Pues matarme a mí por qué?

Mira, señor, que estás loco.

ANTONIO

No lo estoy viéndote poco,

más da a mis palabras fe;

que yo soy un loco cuerdo,

hasta que llegue aquel día

que vuelva, Lucinda mía,

en mi reyno y en mi cuerdo.

LUCINDA

¿Qué dices?

ANTONIO

Esto que digo.

LUCINDA

¿Si estás loco, o se es de veras

esto que dice?

ANTONIO

En quimeras

anda Lucinda conmigo.

(CL, p. 71)

Diante de tal circunstância, o príncipe orienta sua amada a andar em “quimeras” com ele, isto é, a simular uma cena diante de Leonildo, de modo que eles possam inverter o jogo estabelecido por seus traidores. Jogo este onde o enganador se converte em enganado. Quando Leonildo chega para matar Lucinda, ela finge que Antonio quer se casar com ela de qualquer forma: “De este loco en que he de ser / oh por fuerza su mujer”, e mais adiante, complementa: “Dice que he de estar vestida / de boda, y que entonces quiere / abrazarme” (CL, p. 72). A partir da cena simulada por Lucinda, Leonildo acaba sendo persuadido por ela e passa a atuar conforme a situação. Como o propósito dele é o de matá-la no momento em que ela estiver abraçada com o príncipe Antonio, então, vê uma ótima oportunidade para colocar em prática o mencionado plano. Por este motivo, incentiva Lucinda a atender aos caprichos do louco, de modo a

não deixá-lo ainda mais furioso, permitindo-lhe que se ausente da torre para se vestir de noiva.

LEONILDO	A lo que hiziere estad, señora, advertida, que dicen que es su remedio; dejad que os dé mil abrazos.
LUCINDA	Temo que me haga en medio; pero quiérole de suerte que allá me voy a vestir, y traer, si he de morir, la mortaja de mi muerte. (CL, p. 72)

Lucinda deixa o recinto e finge que vai se preparar para as bodas, quando na verdade sai para buscar uma daga, que será utilizada para Antonio matar Leonildo, e um lençol, que servirá para ocultar o corpo do defunto. Nesse meio-tempo, o príncipe conversa com o traidor, de modo a distraí-lo.

ANTONIO	¿Quién es el que aquí puso los pies?
LEONILDO	Ved qué furioso se ha puesto. Un criado tuyo soy.
ANTONIO	¿Cómo te llamas?
LEONILDO	Leonildo.
ANTONIO	¿Eres traidor?
LEONILDO	Nunca he sido Traidor.
ANTONIO	Ni yo loco estoy.
LEONILDO	Tú estás loco.
ANTONIO	Si tú eres traidor.
LEONILDO	¡Qué falso argumento!
ANTONIO	Yo te digo lo que siento y tú dices lo que quieres. (CL, pp. 72-73)

Antonio diz para Leonildo que não está louco, porém este não acredita. Para que Leonildo possa mudar de opinião, Antonio pede para lhe fazer alguns questionamentos, como forma de avaliar se ele está ou não fora do juízo: “Pregúntame algún suceso, / y si te respondo bien, / verás que tengo sentido” (CL, p. 73). Desta forma, o príncipe submete-se às perguntas levantadas por Leonildo. Para realizar tal empreitada, Leonildo organiza suas perguntas por meio de temas de cunho filosófico e teológico, formando uma gradação descendente, uma vez que inicia seu questionário pelo assunto de maior importância até chegar no de menor, a saber: Deus, céu, homem, alma, sentido, vontade e, por fim, memória. O método utilizado por Leonildo, para testar os conhecimentos do

príncipe, é o da demonstração, que é bem semelhante ao indicado por Aristóteles (2006, p. 47) em seu *De Anima*, pois “o ponto de partida de toda demonstração” é feito por meio daquilo que se deseja provar. Por esse motivo, Leonildo direciona perguntas diretas para o príncipe Antonio, de modo que ele possa demonstrar¹⁹⁹ cada um dos temas acima citados. A primeira delas gira em torno do significado de Deus, como se pode ver no diálogo abaixo.

LEONILDO	¿Qué es Dios?
ANTONIO	Una esencia, un ser.
LEONILDO	¿Y qué más?
ANTONIO	Son tres personas, como en una tres coronas que el papa suele traer. (CL, p. 73)

Ao ser questionado por Leonildo sobre o que é Deus, o príncipe Antonio responde-lhe que se trata de *una esencia, un ser*²⁰⁰. E ele completa seus argumentos figurando Deus como sendo “tres personas” que, conforme demonstrado por Santo Tomás de Aquino (2001, p. 332), são o Pai, o Filho e o Espírito Santo²⁰¹. Além disso, o príncipe menciona que essas mesmas três pessoas aparecem representadas alegoricamente na mitra composta de “tres coronas, / que el papa suele traer”. Vale a pena comentar que a mitra de três coroas apresenta diversas outras significações, tais como as três virtudes teológicas (fé, esperança, caridade); bem como os três poderes papais (temporal, espiritual, moral), entre outros, mas sempre seguindo a divisão tripartida²⁰². Após tratar da questão dedicado à Deus, Leonildo questiona o príncipe sobre o que é o céu.

¹⁹⁹ Aristóteles explica que, “No que diz respeito às demonstrações, elas não só partem de princípios, como têm um fim: o silogismo ou a conclusão” (2006, p. 58).

²⁰⁰ Santo Tomás de Aquino (2001, pp. 108-119), em sua *Suma de Teología*, demonstra diversas questões referentes à existência de Deus. Conforme demonstrado pelo filósofo, “Dios no es cuerpo”, haja vista que não é algo nem palpável, nem muito menos algo que se possa ver corporeamente, pois é uma essência, sendo desta forma o seu próprio ser, tal como inferido pelo príncipe Antonio. De acordo com o próprio Santo Tomás de Aquino, como Deus não é corpo, “De ahí que sea imposible que Dios sea un compuesto de materia y forma”. Diz também que, por Deus não possuir corpo, é demonstrável apenas pelos efeitos, os quais podem ocorrer de cinco maneiras distintas: do movimento, da causa eficiente, do possível e do necessário, da hierarquia de valores e do ordenamento das coisas.

²⁰¹ Sobre estas três pessoas, explica Santo Tomás de Aquino que constituem três relações: “paternidad, filiación y procesion, son llamadas *propiedades personales* como si constituyeran persona, pues la paternidad es la persona del Padre; la filiación, la del Hijo; la procesión, la del Espíritu Santo” (2001, p. 332).

²⁰² Cf. análise apresentada no artigo intitulado “A tiara papal”, o qual se encontra disponível em: <http://www.ecclesiaheraldica.com.br/inicio/modules/articles/article.php?id=2>. Acesso em 24 jun. 2014.

LEONILDO
ANTONIO

¿Qué es cielo?
Yo no estudié
filosofía, Leonildo;
hablaré con mi sentido
no más de aquello que sé.
[Bien le entretengo] Es el cielo
Esta superficie clara
que nos cubre y nos ampara
como soberano velo;
hay otros muchos sobre él,
con nombre de sus planetas,
hasta aquel de las perfectas
almas, que perdió Luzbel.
(CL, pp. 73-74)

O príncipe Antonio utiliza o recurso retórico da modéstia, tal como preceituado pelo retor Quintiliano²⁰³, em suas *Instituciones Oratorias*, de modo a conquistar a benevolência e simpatia de Leonildo, ao dizer não ter estudado Filosofia e que responderá à mencionada questão somente por meio daquilo que conhece, por seu próprio *sentido* que, na doutrina tomista, corresponde ao próprio intelecto. No entanto, quando se vê sua resposta, percebe-se que, na verdade, o príncipe conhece muito bem o assunto tratado. A atitude do príncipe corresponde ao preceito defendido por Saavedra Fajardo: “El saber ser ignorante a su tiempo es la mejor prudencia” (1845, p. 286). Com isso, o príncipe Antonio conquista a atenção de Leonildo, o que fica evidente no momento em que diz “Bien le entretengo”: ele discursa como um discreto. Com base na Metafísica, o príncipe, em primeiro lugar, apresenta as características físicas, no momento em que define o céu como uma *superficie clara*. Em segundo lugar, o discurso de Antonio adquire um sentido mais filosófico, tendo em vista que personifica o céu como protetor dos homens na terra, que os protege com seu *velo*, o qual “cubre y nos ampara”. Suas explicações não param por aí, quando menciona que acima do céu “hay muchos otros”. Dentre os argumentos demonstrados por Santo Tomás de Aquino para definir o céu, um deles ajuda a explicar a exposição feita por Antonio, quando mostra que o céu é dividido em oito esferas: “La esfera fija de las estrellas, y las siete esferas de los planetas. Se puede decir: Ocho cielos” (2001, pp. 640-641). Por último, o príncipe Antonio interpreta o céu no sentido metafórico²⁰⁴ ao dizer que dentre os muitos

²⁰³ Segundo Quintiliano (1916, p. 178): “tácitamente hará recomendable su persona si dice que es inferior en el talento y poder a los contrarios”.

²⁰⁴ Santo Tomás de Aquino (2001, p. 641) demonstra que céu também pode ser interpretado no sentido metafórico: “Así, a veces la misma Santa Trinidad es llamada cielo por su sublimidad y luz espiritual”.

céus, um deles é de onde Luzbel²⁰⁵, o próprio Diabo, que perdeu as perfeitas almas, isto é, os demais anjos que foram expulsos com ele do céu por Deus²⁰⁶.

Agora Leonildo direciona seu questionamento às questões mundanas, mais especificamente ao significado do próprio homem.

LEONILDO
ANTONIO

¿Qué es hombre?
Un pequeño mundo,
echo a la margen de Dios,
que nació de aquellos dos
en que todo el resto fundo.
(CL, p. 74)

Para se referir ao homem, Antonio utiliza uma metáfora para dizer que se trata de “un pequeño mundo”. Mundo este que é, conforme sua própria afirmação, “echo a la margen de Dios”. Tal verso condensa o que aparece no Gênesis (1: 26, 27): “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” e completa “E criou o Deus o homem à sua imagen”²⁰⁷. No fragmento em análise, vê-se que o príncipe Antonio parece se basear no mencionado texto bíblico para ampliar sua explicação, dizendo que Deus não apenas criou o homem, mas também o restante do mundo, como explicitado neste verso: “en que todo el resto fundo”. Isto fica evidente quando Santo Tomás de Aquino coloca em evidencia que “Dios es principio de todo ser” (2001, p. 119), tendo em vista que é a partir dele que se tem a criação de todo o

²⁰⁵ Jean-Louis Fleckniakoska (1964, p. 31) comenta que o Diabo era conhecido como *Satán* ou *Satanás*, *Lucifer* ou *Luzbel*, também é “designé par le titre de Roi, de Prince des Ténèbres ou de Prince de ce Monde”. O pesquisador lembra ainda que o *Demón* (Demônio) é um dos nomes dos anjos que o seguiram em sua revolta contra Deus, convertendo-se em seus servos.

²⁰⁶ É possível sugerir que Antonio faz alusão ao episódio bíblico que trata de Lúcifer. Como se sabe, trata-se de um dos anjos mais perfeitos do céu, conforme contado no livro de Ezequiel: “Estiveste no Éden, jardim de Deus; de toda a pedra preciosa era a tua cobertura: sardônia, topázio, diamante, turquesa, ônix, jaspe, safira, carbúnculo, esmeralda e ouro; em ti se faziam os teus tambores e os teus pífaros; no dia em que foste criado foram preparados” (Ez 28, 13). / “Tu eras o querubim, ungido para cobrir, e te estabeleci; no monte santo de Deus estavas, no meio das pedras afogueadas andavas” (Ez 28, 13). No entanto, essa perfeição é corrompida quando ele é dominado pela iniquidade, levando-o a querer igualar-se a Deus, tal como relatado no livro de Isaías: “E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte” (Is, 14: 13). / “Subirei sobre as alturas das nuves, e serei semelhante ao Altíssimo” (Is 14: 13)”. Diante de tal atitude, esse anjo acabou sendo expulso do céu, juntamente com outros anjos: “Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que delibitava as nações!” (Is 14: 12).

²⁰⁷ Explica Santo Tomás de Aquino (2001, p. 115) que quando se afirma que o homem foi feito à imagem de Deus, não que dizer em quanto corpo, “sino en cuanto que el hombre supera a los otros animales”, devido à sua razão e entendimento. No Livro do Gênesis (1: 27), o homem sobressai-se aos demais animais, uma vez que pela razão e entendimento tem capacidade de manter o domínio “sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra”.

universo. Como o homem não é formado apenas de substância corpórea, então Leonildo aproveita a ocasião para perguntar ao príncipe o que vem a ser a alma.

LEONILDO	¿Qué es el alma?
ANTONIO	Es una forma sustancial, que perfecciona todo el compuesto.
LEONILDO	Eso abona tu seso, y que es cierto informa, si no es que con la locura hablaste en filosofía.
ANTONIO	Alguna supe algún día que tuve seso y ventura. (CL, p. 74)

Mais uma vez, recorre-se à *Suma de teología* para entender o que diz a personagem lopesca sobre a alma²⁰⁸. De acordo com Santo Tomás de Aquino, a alma que é o primeiro principio vital, “no es cuerpo, sino acto del cuerpo” (2001, p. 672). O próprio Aristóteles demonstra, em seu *De anima*, que a “alma não é corpo²⁰⁹, mas algo *do* corpo” (2006, p. 76). Sendo assim, a alma humana, que também pode ser chamada, nos termos utilizados por Santo Tomás de Aquino, como entendimento, “es algo incorpóreo y subsistente” (2001, p. 674). Aristóteles ressalta ainda que a alma (forma) se une ao corpo (matéria), portanto “é a alma que mantém junto o corpo, pois, quando ela o abandona, ele se dissipa e corrompe” (2006, p. 69). Por este motivo, “a alma nada sofre ou faz sem o corpo, como por exemplo irritar-se, persistir, ter vontade e perceber em geral” (ARISTÓTELES, 2006, p. 47). O príncipe Antonio parece ter em conta esses preceitos, pois define a alma como sendo uma “forma / sustancial que perfecciona / todo el compuesto”. Ou seja, a alma (forma) é a substância responsável pela perfeição do

²⁰⁸ Com respeito à alma, Lope de Vega também faz um discurso filosófico e teológico em *Los locos de Valencia*. Durante a avaliação da loucura de Floriano, o médico Vernino faz-lhe algumas perguntas com o propósito de averiguar o grau de insanidade, a saber: “Verino: ¿Tú sabes lo que es alma? / Floriano: Sé que es alma / acto primero y perfección del cuerpo. / Verino: ¿Y sabes qué es tener pasión en ella? / Floriano: ¡Y cómo, si lo he visto en mis trabajos! / Y aun tengo un alma yo dentro en la mía / por quien me faltan de pasar algunos. / Verino: ¿Alma en tu alma? / Floriano: Alma dentro el alma. / Verino: ¿Sabes tú en qué lugar el alma vive? / Floriano: Dentro, en el corazón, dicen algunos, / siguiendo el Sabio en los Proverbios” (LV, pp. 280-281). Floriano faz a representação de um estudante que perdeu o juízo por causa do amor. No entanto, não deixa de falar como um discreto. Portanto, não é de se surpreender que Verino, em sua avaliação, tenha chegado à conclusão de que: “Sin duda que éste fue gran estudiante, / que aun habla cuerdamente estando loco” (LV, p. 282).

²⁰⁹ Aristóteles (2006, pp. 71-72) já havia chegado à mesma conclusão, afirmando que “a alma não é corpo, pois o corpo não é um dos predicados do substrato, antes ele é o substrato e a matéria. É necessário, então, que a alma seja substância como forma do corpo natural que em potência tem vida”.

composto. Composto este que, nos termos aristotélicos²¹⁰, é a própria junção da alma com o corpo. Tal perfeição deve-se ao fato de a alma (forma) ser superior ao corpo (matéria)²¹¹.

Diante das respostas elaboradas pelo príncipe Antonio, para cada uma das questões, Leonildo, que custa a acreditar na lucidez de seu senhor, coloca em evidência a ideia de que o louco, em um determinado estado de furor, pode falar com sabedoria. O príncipe Antonio representa o papel do louco dotado de grande capacidade intelectual, por isso consegue oferecer respostas concretas aos temas filosóficos e teológicos levantados por Leonildo. Os antigos interpretam esse comportamento como um furor que desencadeia um tipo de inspiração. Como exemplo, cita-se Platão, em seu *Fedro*, onde diz que “los mayores bienes nos vienen por la locura, si es concedida por don divino”²¹² (2010, p. 131). Marcilio Ficino recupera a filosofia platônica, na obra *Tres libros sobre la Vida* (1489), na qual comenta que aqueles que, quando dominados pela melancolia²¹³, se entregam

con pasión a la filosofía, apartan su mente del cuerpo y de las cosas corpóreas y las unen a las incorpóreas, ya sea porque una ocupación demasiado absorbente exige a su vez una mayor concentración de la mente a la verdad incorpórea se ven forzados a separarla del cuerpo (FICINO, 2006, p. 27).

Como resultado disso, Ficino conclui, tendo como referência Demócrito e Platão, que muitos melancólicos “superan a veces en ingenio a todos los demás hombres en un grado tal que más parecen divinos que humanos” (2006, p. 27). Por esse motivo, Leonildo chega à conclusão de que *con la locura / hablaste en filosofía*, isto é, como se

²¹⁰ Aristóteles comenta que a substância pode ser de três modos, “dos quais um é a forma, outro a matéria e, por fim, o composto de ambas” (2006, p. 76).

²¹¹ Quem explica bem essa questão é o próprio Tomás de Aquino, pois, segundo seu discurso: “hay que tener presente que una forma, cuanto más alta es su categórica, tanto más domina la materia corporal y menos inmersa está en ella, y tanto más la impulsa por su operación y su capacidad. [...] Pero de todas las formas, la más categoría es el alma humana. Por eso, su poder sobrepasa de tal manera al de la materia corporal, que tiene una capacidad y una operación en la que de ninguna manera participa la materia corporal. Esta facultad es llamada entendimiento” (2001, p. 685).

²¹² Platão (2010, p. 183), divide a loucura divina em quatro partes, as quais são relacionadas aos quatro deuses, sendo elas: loucura profética (Apolo); loucura iniciática (Dionísio); loucura poética (Musas); e, por fim, loucura amorosa (Afrodite e Eros).

²¹³ Esclarece Belén Atienza que Ficino faz a distinção entre dois tipos de melancolia: uma saudável e outra nociva: “la ‘*melancholia atrabilis*’ (melancolía de la bilis negra) que provoca enfermedad y locura y la ‘*melancholia candida bilis*’ (que puede traducirse como ‘melancolía brillante’ o ‘incluso melancolía blanca’) que acerca a los seres humanos al conocimiento de lo divino y puede llevarlos a predecir el futuro” (2009, pp. 129-130).

o príncipe Antonio apenas estivesse em um momento de inspiração divina e não exatamente lúcido.

Agora, retomando os assuntos metafísicos propriamente ditos, a próxima pergunta de Leonildo é sobre o significado de *sentido*, como se pode ver no fragmento abaixo:

LEONILDO
ANTONIO

¿Qué es sentido?
Una potencia
que lo de afuera aprehende,
y el entendimiento entiende
por aquesta misma ciencia.
(CL, p. 74)

Diante do questionamento de Leonildo, o príncipe Antonio explica-lhe que *sentido* é um tipo de *potencia*. Aristóteles (2006, p. 103), em seu *De Anima*, diz que são cinco os sentidos: visão, audição, olfação, gustação e tato. Quando o príncipe diz que o sentido é “una potencia / que lo de afuera apreende”, pode-se entender, com base no que diz Santo Tomás de Aquino, que o “sentido es una cierta potencia pasiva sometida por naturaleza a la alteración proveniente de los objetos sensibles exteriores” (2001, pp. 715-716). O doutrinista coloca em evidência, ainda, que não é o sentido que conhece a natureza das qualidades sensíveis; mas sim o *entendimiento* por ser a mais alta das potências.

LEONILDO
ANTONIO

¿Qué es voluntad?
Es por quien
el hombre quiere o no quiere,
y que, entendiendo, refiere
al bien, o al daño también.
(CL, p. 75)

O príncipe Antonio, ao ser questionado sobre a vontade, direciona sua resposta para as ações do homem, como sendo algo que “el hombre quiere o no quiere”. Sobre esta resposta, Santo Tomás de Aquino discursa que “Somos dueños de nuestros propios actos en cuanto que podemos elegir esto o aquello” (2001, pp. 747-755). Outro aspecto importante levantado pelo filósofo é que “la voluntad mueve a todas las potencias del alma, como causa eficiente, para la ejecución de sus respectivos actos” (AQUINO,

2001, p. 755). Como o homem, por intermédio de sua vontade, pode querer ou não querer alguma coisa, então o príncipe Antonio relaciona essa vontade ao ato de direcionar suas ações “al bien, o al daño también”. De modo que o homem possa escolher entre um ou outro, seja para o bem ou seja para o mal. Isto pode ser explicado também com relação ao livre-arbítrio²¹⁴, que, segundo Santo Tomás de Aquino, é uma potência pertencente ao homem. Caso o homem não a tivesse, ele não teria a opção de fazer suas escolhas, então “inútiles serían los consejos, las exhortaciones, los preceptos, las prohibiciones, los premios y los castigos” (AQUINO, 2001, p. 758). Seguindo a doutrina tomista, convém reforçar a ideia de que a escolha é algo fundamental ao homem que, por meio de seu livre-arbítrio e/ou vontade, tem a opção de querer ou de não querer algo. De qualquer forma, adverte Santo Tomás de Aquino que a “elección nos pertenece, por supuesto que contando siempre con la ayuda divina” (2001, p. 755). Para finalizar esses questionamentos filosóficos e teológicos, a última pergunta levantada por Leonildo é sobre a questão da memória.

LEONILDO
ANTONIO

¿Qué es la memoria?
Un tesoro

LEONILDO

de las intenciones es.
No hay cosas de que no des
respuesta con gran decoro.
(CL, p. 75)

O príncipe Antonio, ao definir memória como um *tesoro*, parece ter em conta o que diz Santo Agostinho de Hipona (1999, pp. 266-268) no *Livro X* de suas *Confissões*. Por ser a memória um tesouro, então, diz o filósofo que se encontra guardada, metaforicamente, em um “imenso palácio”, porque é o lugar onde “estão tesouros de inumeráveis imagens”, armazenadas ao longo da vida humana, podendo o homem revisitá-las a qualquer momento, exceto aquelas que já foram completamente esquecidas. É o lugar onde está escondido tudo aquilo que se pensa. É onde, também, todos os sentidos experimentados são armazenados²¹⁵. É o lugar onde se registram todas as ações²¹⁶ que

²¹⁴ Explica Santo Tomás de Aquino que “la voluntad y el libre albedrío no son dos potencias, sino una” (2001, p. 758).

²¹⁵ “Lá se conservam distintas e classificadas todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta. Por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca. Enfim, pelo tato entra tudo o que é duro, mole, quente, frio, brando ou áspero, pesado ou leve, tanto extrínseco como intrínseco ao corpo” (HIPONA, 1999, p. 267).

²¹⁶ “É lá onde me encontro a mim mesmo, e recorro as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las” (HIPONA, 1999, p. 268).

foram praticadas e onde se guardam experiências e conhecimentos²¹⁷. É a partir de tudo aquilo que foi guardado²¹⁸, nos termos augustinianos, nesse “santuário infinitamente amplo” que se torna possível agir, conforme explicitado por Santo Tomás de Aquino (1990, p. 418), com uma certa prudência²¹⁹. Diante do exposto, entende-se o discurso do representante da Albânia, pois não apenas considera a memória como um tesouro, mas amplia sua metáfora para um “tesoro / de las intenciones”; pois, por meio do aprendido, vivido e experimentado, pode-se agir com prudência.

Enquanto Antonio manteve um longo discurso filosófico com Leonildo, Lucinda teve tempo hábil para buscar os objetos necessários para a execução do plano proposto pelo príncipe Antonio e retornar à cena, conforme descrito na seguinte acotação: “Vuelve Lucinda con una sábana cosida a moda de costal / y una daga” (CL, p. 75). Leonildo pergunta à dama o que ela traz em suas mãos. Ela responde metaforicamente: “La mortaja de mi muerte” (CL, p. 75). Diante da resposta da dama, Leonildo, em uma cena à parte, revela ao público seu receio em ser descoberto: “¡Válame Dios! ¿si ésta advierte / que la he de matar ahora?” (CL, p. 75). Essa revelação ajuda a manter o suspense da ação. Lucinda aproveita o descuido de Leonildo e entrega ao príncipe a adaga. A ação de Lucinda gera suspeitas em Leonildo, levando-o a questioná-la sobre o que ela entregou ao príncipe. Este, muito engenhosamente, responde-lhe que um simples papel. Diante disso, Leonildo pede para ver o que está escrito. Enquanto Leonildo examina o mencionado papel, Antonio aproveita a oportunidade para matá-lo, conforme descrito na rubrica: “En comenzando a ler Leonido, le da con la daga el príncipe” (CL, p. 76). O príncipe Antonio não hesita em nenhum momento em tirar a vida de Leonildo, muito pelo contrário, demonstra coragem para agir diante de tal complô: “¡Muere, traidor, porque seas / el primero en mi venganza!” (CL, p. 76). Ao ser apunhalado, Leonildo, antes de morrer, confessa: “Castigo de Dios me alcanza” (CL, p. 76). Após a consumação do ato, Antonio e Lucinda enrolam o corpo em um lençol, atando os pés com uma liga, para que ninguém possa ver o corpo descoberto. É

²¹⁷ “É lá que estão também os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem”(HIPONA, 1999, p. 268).

²¹⁸ Santo Agostinho de Hipona (1999, p. 268) diz que “Deste conjunto de ideias, tiro analogias de coisas por mim experimentadas ou em que acreditei apoiado em experiências anteriores. Teço umas e outras com as passadas. Medito as ações futuras, os acontecimentos, as esperanças. Reflito em tudo, como se me estivesse presente”. Algo muito similar é comentado por Santo Tomás de Aquino (1990, p. 419), quando ressaltar que “Convien que de las cosas pasadas saquemos como argumentos para hechos futuros. Por eso mismo, la memoria de lo pasado es necesaria para aconsejar bien en el futuro”.

²¹⁹ Diz Santo Tomás de Aquino que “la prudencia aplica el conocimiento universal a cosas particulares, de las cuales se ocupan los sentidos, para la prudencia son necesarios muchos elementos sensibles, y entre ellos está la memoria” (1999, p. 418).

importante comentar que a atitude de Antonio, nessa cena, adota a noção, conforme explicação de Hansen (2006a, p. 145) de *necesidade* própria da política de “razão de Estado”, em uma autonomia política, “constituída como livre de qualquer vínculo moral”. Apesar da violência encenada, a cena apresenta diversos momentos cômicos, justamente como forma de amenizar a situação, nos quais são representados o temor de Lucinda, que lança diversas considerações: “Estoy mortal”, “Siempre temo a los defuntos”, “¡Líbreme el cielo!” (CL, pp. 76-77).

Para dar andamento aos planos de recuperar o reino da Albânia, o príncipe Antonio prepara uma nova cena simulada, com o propósito de assustar e enganar os guardas que estão protegendo a torre onde se encontra encarcerado. O príncipe chama um deles para contar o que aconteceu dentro daquele recinto: “Leonildo mató a mi dama, / porque dicen que me ha dado / veneno, y la amortajó / como veis” (CL, p. 77). Porém o guarda não acredita em suas palavras e o acusa como sendo o culpado pela morte da dama devido à sua loucura: “Y si tú la has dado muerte, / no lo niegues, ni a Leonildo / culpes” (CL, p. 78).

No decorrer da obra, percebe-se que o príncipe Antonio, na simulação da loucura, desempenha uma série de ações a seu favor e, com isso, consegue dissimular sua intenção de recuperar seu reino e de se vingar de seus traidores. Para reforçar o grau de sua loucura, Antonio faz um longo discurso para Tancredo, lamentando a falsa morte de sua amada. Ao mesmo tempo, não deixa de expor a verdade com relação à traição de seus adversários.

ANTONIO
Mira, en tanta adversidad,
¿quién habrá que no se rinda?
Pues no me he rendido yo,
que otra vez me habéis de ver
con la espada del poder
que la envidia me quitó.
Ahora todo es pasión,
todo suspiros y enojos,
todo abrir muy bien los ojos,
todo por una traición.
(CL, p. 83)

Diante do comportamento do Príncipe, Tancredo entende que se trata de um louco furioso e não consegue ver a verdade em seu discurso. Comenta com o público, em uma cena à parte: “¡Brava locura le ha dado! / Con la muerte se ha aumentado / su peligroso accidente” (CL, p. 84). É ele quem se encarrega de informar a Dinardo e a Rosania que

o príncipe, após a morte de Lucinda, encontra-se fora de controle, devendo receber a devida contenção, tal como se pode comprovar nestes versos: “Porque está furioso / el príncipe, y es forzoso / que le pongáis en prisión (CL, p. 84). Como se não fosse suficiente arquitetar uma farsa contra o príncipe Antonio, Dinardo não deixa de se divertir à custa do príncipe que, a seu ver, está “enlouquecido”. Por isso, mesmo sabendo que é Leonildo o causador da morte de Lucinda, aproveita a oportunidade para questionar, de maneira irônica, o motivo pelo qual Antonio cometeu tal atrocidade contra ela. Diante de tal interrogatório, o príncipe, mais engenhoso ainda, responde-lhe com o seguinte discurso:

ANTONIO
Y dicen mucha verdad,
que yo la he muerto de amor,
teniéndosele muy fuerte,
que también se llama muerte
morir de pena y dolor.
Yo soy quien quité su vida
de traidores, y yo fui
quien en tierra la escondí,
que estará bien escondida.
Sólo yo con gran cuidado
de que no la podré hallar.
(CL, p. 85)

O príncipe Antonio confessa que ele é o culpado pela morte de Lucinda, só que no sentido metafórico, pois afirma ser o responsável pela “morte” de amor. Como se essa revelação, por si só, não fosse suficiente, o príncipe, para sustentar sua confissão, diz: “Yo soy quien quité su vida”. Faz-se necessário chamar a atenção para o fato de que o verbo *quitar* apresenta, dentro deste contexto, uma interpretação de duplo sentido, pois, se se tem em conta as várias acepções do *Diccionario de Autoridades* (versão *on-line*), entende-se, em uma primeira leitura, que o príncipe de fato mata²²⁰ Lucinda e, em uma segunda leitura, percebe-se que, na verdade, o príncipe menciona ter preservado²²¹ a vida da amada, afastando-a dos próprios traidores, o que pode ser comprovado nos versos em que anuncia ter escondido-a muito bem, de modo que ninguém a possa encontrar. Apesar de o príncipe Antonio revelar a Dinardo e Rosania a verdade, mesmo

²²⁰ De acordo com o *Diccionario de Autoridades* (versão *online*), um dos significados para o verbo *quitar* é: “En el sentido moral, vale despojar o privar de alguna cosa: como Quitar la vida, Quitar el sueño. Latín. *Privare. Tollere*”.

²²¹ O outro sentido apresentado, no *Diccionario de Autoridades* (versão *online*), para *quitar* é: “Tomar alguna cosa, separándola y apartándola de otras, o del lugar y sitio en que estaba. Viene del Hebreo Kiter que significa apartar o dividir”.

que de forma metafórica, estes não compreendem seu discurso, pois acreditam que se trata apenas de um surto de loucura. Diante da postura de seus traidores, Antonio aproveita a oportunidade para censurá-los:

ANTONIO
 Llega tú, fingida harpía
 y general de mi mal,
 general de hacer traiciones,
 general de hacer enredos,
 donde son soldados miedos
 y armas invenciones,
 donde es el campo mentira
 y mi vida la batalla,
 que vuestras ofensas calla,
 sólo porque Dios la mira.
 Y llega tú, vil serpiente,
 que diste muerte a mi padre,
 fiera madrastra y no madre,
 que quien eso dice, miente,
 que a mi madre fue una santa
 a quien sucedió tu ser,
 para no más de poner
 en padre y hijo planta.
 (CL, pp. 86-87)

O primeiro a ser censurado é Dinardo, sendo comparado metaforicamente a uma “fingida harpía”. De acordo com Sebastián de Covarrubias (2006, p. 1027), as harpias representam um tipo de ave monstruosa: com o rosto de donzela e o restante do corpo formado pelas partes de uma ave de rapina. Lope de Vega tem em conta esse tipo de representação ao compor o caráter de Dinardo que, apesar de simular em seu semblante a inocência de uma donzela, no restante de seu corpo dissimula a crueldade e a usura. As *harpías* são convertidas em “símbolo de los usurpadores de haciendas ajenas, de los que las arruinan y maltratan” (COVARRUBIAS, 2006, p. 1027). É exatamente dessa maneira que Dinardo se comporta, pois, ao usurpar o reino da Albânia, provoca o desequilíbrio no reino, prejudicando a manutenção da prática política do “Bem Comum”. Como já é de conhecimento, Dinardo exercia o cargo de general do exército, por este motivo o príncipe Antonio não demonstra nenhum tipo de receio ao chamá-lo de “general de hacer traiciones” e “general de hacer enredos”, já que é ele quem arquiteta a intriga no reino e manipulado os demais integrantes da casa real a agir de maneira indecorosa e, sobretudo, pecaminosa. Neste sentido, não é à toa que o príncipe diz metaforicamente, que sua vida é uma batalha, considerando que ele está lutando contra esse traidor, em um campo de mentiras, onde Deus é espectador de tamanha perversidade.

Rosania, por sua vez, é a segunda a ser censurada pelo príncipe Antonio, sendo figurada como uma “vil serpiente”, por apresentar os mesmos atributos dessa besta²²²: artilosa, astuta, enganosa, peçonhenta, cruel entre tantos outros. Essas qualificações negativas parecem ser originadas no Livro do Gênesis, onde a serpente é convertida por Deus em um ser maldito²²³, após ter enganado e persuadido Eva a desobedecê-lo, levando-a, desta forma, a cometer um pecado mortal contra a própria humanidade. Desde então, todas as associações que são feitas em relação à serpente sempre são realizadas com um sentido nocivo, considerando que se trata de um ser que corrompe e destrói. Sentido este que é ressaltado por Antonio, quando evidência que Rosania diz ser sua “madre”, mas age como sendo uma “fiera madrastra”: engando não só a ele, mas também o reino da Albânia.

Dinando aproveita a “falta” de controle do príncipe para dar continuidade aos seus planos. Após acreditar que Leonildo matou Lucinda, pede para Tancredo levar uma carta ao Conde Próspero com a finalidade de lhe comunicar a morte de sua irmã, informando que o responsável por tal crueldade é o próprio príncipe Antonio, durante um ataque de loucura. A proposta de Dinardo é a de, a partir da revelação contida na carta, colocar o Conde contra o príncipe, pois ele se sentirá na obrigação de se vingar, como forma de recuperar sua honra, diante de tal barbaridade. De fato é o que acontece, pois Tancredo retorna com a notícia, a pedido do próprio irmão de Lucinda, de que este, após tomar conhecimento de que Antonio difamou seu sangue e o de seus antepassados, acabou aliando-se ao exército liderado pelo Sultão Baxá. Pede para lhe entregar o príncipe, de modo que ele possa se vingar adequadamente. Caso seu pedido seja negado, diz que se voltará contra seu próprio reino, invadindo-o com auxílio de um exército estrangeiro.

Di a Rosania y dile al duque,
si ellos tienen el gobierno,
que me entreguen preso a Antonio,
pues allá le tienen preso,
que con verle en mi poder,
me dejarán satisfecho,
y licenciaré la gente
a sus casas y a su pueblos.

²²² Ao definir serpente, Sebastián de Covarrubias não deixa de fazer referência ao episódio bíblico: “Esta bestia dicha serpiente tomó por instrumento el enemigo universal del género humano, y revestido en ella engaño a nuestra madre Eva” (2006, p. 1438).

²²³ “Então o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida” (Gn 3,14).

(CL, pp. 98-99)

Dinardo e Rosania aproveitam o momento de fúria do Conde Próspero para se livrarem do príncipe Antonio, pois, conforme comentado pelo duque, o irmão de Lucinda matará o príncipe por eles: “para nuestro intento vino, / porque él le dará la muerte / que nosotros, de cobardes, / no hemos osado” (CL, p. 99). É certo que o povo da Albânia os culpará de entregar o representante do reino em tal circunstância. Por esse motivo, Dinardo não perde tempo em preparar a seguinte justificativa: “que por la vida de un loco / no se han de perder millones / de vidas” (CL, p. 100).

Enquanto Rosania e Dinardo discutem o destino do príncipe Antonio, este, mesmo dentro da prisão, prepara-se para retomar seu reino. Para levar adiante a vingança contra seus traidores, o príncipe conta com o auxílio de Lucinda que entra na corte disfarçada de aldeã e com uma cesta nas mãos, fingindo para os dois guardas que protegem a cela de seu amado que está ali apenas para lhes vender algumas frutas. Na verdade, Lucinda apropria-se de tal aparência para levar, dentro da cesta, uma adaga para entregar ao príncipe, que a utilizará para fugir da prisão. De modo a distraí-los, Lucinda conversa com um dos guardas, que se encontra admirado por sua beleza, enquanto que o príncipe Antonio entretém o outro guarda por meio de um discurso metafórico.

GUARDA 1	Andronio, entretén y engana a Antonio mientras hablo esta villana, que de oro me ha parecido.
GUARDA 2 ANTONIO	¿Qué hace vuestra alteza? Estoy aquí divertido viendo la mucha belleza del árbol que ha producido tales manzanas.
GUARDA 2 ANTONIO	Son bellas. Y advirtiéndote que el comerlas fue la perdición de Adán, pienso que ocasión te dan de que te pierdas por ellas.
GUARDA 2	Harto mejor, a este punto, me quisiera yo perder por aquel bello trasunto.
ANTONIO	También ha de haber mujer, para que esté todo junto. Adán serás tú, y aquella Será Eva, y yo seré la serpiente, que por ella con mi engaño te daré...

GUARDA 2
ANTONIO
GUARDA 2

Dilo.
Esta manzana bella.
¡Qué extrañas locuras!
(CL, pp. 105-106)

Os guardas acreditam que estavam enganando o príncipe Antonio quando na verdade é ele quem os engana, o que fica evidente no discurso acima. Sobre tal artimanha, diz Torquato Accetto que “será mais astuto quem mais souber a aparência de todo, pois, mostrando crer em quem quer nos enganar, pode-se fazer com que ele creia em nosso modo” (2001, p. 42). Para se passar por estúpido, o príncipe finge estar entretido com a beleza de uma árvore que produziu maçãs. O guarda não percebe a dimensão do discurso de seu senhor, pois acredita que aquele comentário, sem propósito evidente, é decorrente da falta de juízo, conforme explicitado neste verso: “¡Qué extrañas locuras!”. Na verdade, uma vez mais, o príncipe Antonio alude ao episódio bíblico, narrado no Antigo Testamento, sobre Adão e Eva. A árvore mencionada pelo príncipe não é a que se encontra em seu reino, mas se trata de uma referência simbólica, já que se remete à “árvore do conhecimento do bem e do mal” (Gn 2, 9). No presente discurso, o príncipe assume o papel da serpente que, conforme relatado no Gênesis (3,1), é a criatura “mais astuta que todas as alimárias do campo que o Senhor” fez. De fato, o príncipe age com astúcia, que nada mais é do que o artifício com que se promove o engano contra o outro (COVARRUBIAS, 2006, p. 238), tal como as artimanhas utilizadas pela serpente contra Eva, só que não no sentido negativo, considerando que seu engano é lançado contra aqueles que estão agindo de má-fé. No caso em questão, o príncipe Antonio engana os guardas, que são convertidos em uma espécie de Adão e Eva, porque são persuadidos e enganados por ele, tal como revelado nos seguintes versos: “Adán serás tú, y aquella / Será Eva, y yo seré / la serpiente, que por ella / con mi engaño te dará... Esta manzana bella”. Maçã esta que metaforicamente representa a adaga utilizada por ele para matar um dos guardas. O outro, que galanteia Lucinda, tem a vida poupada, ficando amarrado: “que hombre por amor culpado / cuando soy el juez yo, / no puede ser condenado” (CL, p. 107). Diante de tal circunstância, o guarda reconhece a atitude do príncipe, agradecendo-o por sua benevolência: “Pague, gran señor, el cielo / esta piedad” (CL, p. 107).

Antes da fuga de Antonio da prisão, Tancredo, acompanhado por “cuatro soldados con arcabuzes” (CL, p. 107), dirige-se até a torre para buscá-lo e entregá-lo ao

Conde Próspero, que, como mencionado anteriormente, o espera para recobrar sua honra. Para dramatizar sua situação, o príncipe lança outro discurso enigmático.

ANTONIO
 Pues déjame despedir
 desta prisión y de todo.
 Prisión, yo voy a morir,
 la garganta acomodo
 al cuchillo tirano.
 Quedaos adiós, mi prisión,
 pues fue nuestro intento vano;
 los que desdichados son
 en nada ponen la mano
 que tengan ventura alguna.
 Yo os amé, aunque no os serví,
 por no querer la fortuna;
 para vos, prisión, nací,
 aunque en conjunción de luna.
 Acordaos, si sois servida,
 de que en vos pasé la vida
 y de que muero por vos.
 Adiós, mi prisión, adiós.
 (CL, pp. 108-109)

Como é possível observar, a princípio parece que o príncipe Antonio faz um discurso próprio de um louco, já que o direciona para uma “prisão”, como se este recinto tivesse ganhado vida própria. Trata-se de um procedimento retórico muito similar ao utilizado por Felisardo na comédia *El mármol de Felisardo*, quando ele faz um discurso amoroso para uma estátua de mármore. Nesse discurso específico, o príncipe Antonio metaforiza a prisão para representar os próprios soldados, para os quais seu apelo é dirigido. Em primeiro lugar, ele conta que está condenado a morrer pelo “cuchillo tirano”. Por este motivo, despede-se não da prisão propriamente dita, mas, sim, de seus soldados. Depois se lamenta, ainda que os ame, de não os ter representado como monarca. Por último, anuncia que morrerá por eles. Como resultado, os soldados se admiram das palavras do príncipe Antonio e este, de maneira agudíssima, declara o procedimento adotado em sua farsa: “Ahora sabeis, soldados, / que yo he sido un cuerdo loco” (CL, p. 109).

Após presenciarem tal cena, os soldados conversam entre si sobre o estado do príncipe Antonio, e percebem que ele foi encarcerado injustamente e que sua honra foi manchada, como se pode comprovar por meio da fala do Soldado 1: “Mucha pena me ha de ver al príncipe, / mi señor natural, sin culpa preso” (CL, p. 115). Da mesma maneira, o Soldado 3 chega à conclusão de que ele não se encontra “perdido” no mundo dos desatinados, tal como se ressalta no seguinte verso: “Cuerdo le he visto yo, que no está loco” (CL, p. 115). Al final, percebem que não é Antonio o traidor, mas Tancredo,

que está obedecendo às ordens dos tiranos Rosania e Dinardo. Em vista disso, eles enfrentam Tancredo, com o propósito de reivindicar a liberdade de seu senhor. Todos os soldados declamam em coro: “¡Qué lindo disparate! / ¿Quién puede al natural señor de todos / prender? ¡Muera el villano!” (CL, p. 116).

Ao ser libertado pelos soldados albaneses, o príncipe Antonio declama um longo discurso onde esclarece todas as tramas, em forma de *romance*, relatando seus infortúnios. A partir dos estudos de Diego Marín (1962, p. 27), observa-se que a mencionada forma métrica é geralmente usada por Lope de Vega em suas peças dramáticas, para que as personagens possam estabelecer uma relação de cumplicidade. Neste sentido, pode-se dizer que o príncipe Antonio, em uma espécie de *capitatio benevolentiae*, busca garantir a simpatia daqueles soldados para sua causa: “Generosos albaneses, / yo soy el príncipe vuestro; / amigos, yo soy Antonio, / y no loco, sino cuerdo (CL, p. 116). Por meio de seu discurso, o príncipe Antonio desnuda os planos de Dinardo e Rosania e a traição cometida contra o reino da Albânia. Do mesmo modo, afirma-lhes que, ao contrário do que o duque e a sua madrastra proclamaram, ele está apto para exercer seu papel de monarca: “Cuerdo estoy para reinar; / la verdad, hijos, os cuento; / vuestro padre soy” (CL, p. 118). Também esclarece o mal-entendido com o Conde Próspero, revelando-lhes que ele não manchou sua honra, uma vez que Lucinda já é sua esposa. Antonio aproveita a oportunidade para lhes advertir da invasão iniciada pelo exército turco, que colocariam muitos albaneses como “esclavos en alma y cuerpo”. Antonio, como conhece as estratégias militares, propõe aos soldados um plano para combater os invasores. Diante do discurso prudente do príncipe, todos reconhecem-o como sendo, de fato, o representante deles: “Tú eres el príncipe nuestro, / danos esos pies a todos” (CL, p. 120). Portanto, esses soldados albaneses disponibilizam-se para auxiliá-lo na proteção do reino da Albânia.

Em outra cena, conforme descrição feita em uma rubrica, os traidores se apresentam triunfalmente diante dos cidadãos: “Báyanse uno tras otro y salgan con gran música, coronados y con cetros el duque y Rosania, y sultán y el conde” (CL, p. 122). Dinardo e Rosania celebram, por meio de uma festa na corte, o novo governo. Enquanto os traidores festejam, o príncipe Antonio entra na festa disfarçado, para executar sua vingança: “El príncipe y cinco soldados vestidos de máscara con sus arcabuzes al hombro entran de dos en dos al son de una caja de guerra, y al dar la vuelta apuntan los arcabuzes a los cuatro” (CL, p. 123). Por meio da dissimulação, Antonio oculta sua verdadeira aparência, exibindo-a, com muita prudência, na ocasião em que ordena

prisão aos traidores. Explica Hansen que “a dissimulação é a forma que sua prudência assume publicamente quando adapta o comportamento à circunstância, numa aparência adequada” (1996, p. 83). É devido à aparência apropriada para o momento que Dinardo admira-se da revelação de Antonio. Contudo, não deixa de ser atrevido, uma vez mais, para com seu senhor. É justamente quando Antonio o enfrenta diante de toda a corte, colocando-o em seu devido lugar

ANTONIO ¿Ves como tú eres loco y yo soy cuerdo?
 Pues ves al cielo, duque, con la vara
 de su justicia, que indignaste tanto,
 y me ves a mí que a ejecutarla vengo,
 ¿y dices que me prendan?
 (CL, p. 124)

O príncipe Antonio, como todo discreto, discerne o momento adequado para confessar aos albaneses o motivo pelo qual estava fingindo loucura, que nada mais era senão assegurar o “Bem Comum” do reino, protegendo-o não apenas de seus traidores, mas também da invasão do exército turco. Os albaneses percebem que tudo aquilo não passava de um terrível engano e o reconhecem como representante do reino da Albânia, o que lhe permite recuperar sua identidade inicial. O comentário do Conde Próspero resume bem esse quadro: “Señor, tú eres mi rey, tú eres mi príncipe; / si sabes que engañado te he ofendido, / por tu misma piedad perdón te pido” (CL, p. 124). É interessante perceber que Lope de Vega representa, nessa cena, um dos fundamentos da política da Doutrina Católica, que preceitua que o poder do rei nasce a partir de um contrato firmado entre o próprio monarca e os súditos. Conforme explicação de João Adolfo Hansen, trata-se da doutrina do “pacto de sujeição”, feita por Francisco Suárez na obra *De legibus*, em Portugal, “tornando-se um dos fundamentos do direito absoluto”, recorrente também nos reinos espanhóis²²⁴ (2006a, p. 138). Lope de Vega deixa explícito o pacto estabelecido entre o príncipe Antonio e os integrantes do reino que o reconhecem como o soberano do reino da Albânia. Como se pode notar, a partir dos estudos de Hansen, o poder não nasce imediatamente de Deus – como é o caso dos

²²⁴ Diz Suárez (IV, 4, 11) “que tal transferência do poder da república para o príncipe não é delegação mas quase alienação ou um perfeito abandono do poder que estava na comunidade [...] assim quando o homem particular se vende e se entrega a outro escravo, esse *dominium* é puramente e simplesmente instituído pelo homem. Com efeito, estando suposto este contrato, o escravo é obrigado, por direito divino como por direito natural, a obedecer a seu mestre. Da mesma forma, o poder (*potestas*), tendo sido transferido ao rei, este é feito por ele superior ao reino que o deu a ele, porque, dando-se a ele, o reino se submeteu como súdito (*se subiecit*) e privou-se da liberdade anterior, como se conclui, guardadas as proporções, do exemplo da escravidão” (*apud* HANSEN, 2006a, p. 155, n. 11).

luteranos e calvinistas –, mas de um pacto firmado “entre o rei e a população, que se alienou da soberania na sua pessoa fictícia ou mística imortal como um único ‘corpo místico’ de vontades unificadas na alienação” (2006b, p. 140).

Apesar de todas as maquinações de Dinardo e Rosania, no fim, Antonio é quem joga melhor, pois com sua loucura simulada consegue assegurar outra representação e, como se não bastasse, com seu fingimento engana todos aqueles que o pensavam estar enganando. Conforme comentado por João Adolfo Hansen, esse tipo de jogo é bem característico do discreto que, simulando estupidez, finge “crer em quem deseja enganá-lo com o fingimento” (1996, p. 89). A atitude de Antonio pode perfeitamente não ser considerada como censurável, pois, conforme preceituado por Saavedra Fajardo, para ser um bom príncipe é de fundamental importância que ele esteja

advertido en las artes y fraudes ajenas. La misma experiencia dictará los casos en que ha de se usar el príncipe de estas artes, cuando reconociera que la malicia y doblez de los que tratar, con él obliga a ellas: porque en las demás acciones siempre se ha de descubrir en el príncipe una candidez real de la cual tal vez es muy conveniente usar aun con los mismos que le quieren engañar; porque estos si la interpretan a segundos fines se pertuban y desatinan, y es generoso engaño el de la verdad; y si se aseguran de ella, le hacen dueño de lo más íntimo del alma sin armarse contra él de segundas artes. (SAAVEDRA FAJARDO, 1845, p. 285).

Salienta-se que fingir loucura na posição do príncipe Antonio pode ser considerado como moralmente aceitável, haja vista que o príncipe se encontrava em uma situação de traição por parte dos nobres de sua casa real. Para sustentar tal posicionamento, faz-se necessário lembrar que, apesar de o príncipe utilizar a máscara da loucura, não mentiu em seu discurso, muito pelo contrário, sempre disse a verdade acerca de sua situação e sobre o caráter de seus traidores, colocando em evidência a falsidade dos mesmos. O florentino Francesco Guicciardini, em sua obra *Ricordi* (1530), diz que se pode usar “a simulação apenas em alguma coisa muito importante” (1995, p. 95). De fato, o príncipe Antonio não é um simulador, já que apenas se beneficia, conforme os termos utilizados pelo preceptista italiano, da “utilidade da simulação” diante de uma situação iminente. Pensando na serventia da simulação, Saavedra Fajardo (1845, p. 284) cita alguns exemplos para mostrar em quais circunstâncias o engano é considerado não como um vício, mas sim como uma ação virtuosa. Dentre os exemplos referenciados pelo doutrinista, destaca-se, haja vista o assunto tratado, o momento em que relembra “las locuras fingidas de David delante del

rey Achis”. No Antigo Testamento, mais especificamente no primeiro livro de *Samuel*, narra-se que David, diante da morte iminente, fingi-se de louco.

E Davi levantou-se, e fugiu aquele dia de diante de Saul, e foi a Aquis, rei de Gate. Porém os criados de Aquis lhe disseram: Não é este Davi, o rei da terra? Não se cantava deste nas danças, dizendo: Saul feriu os seus milhares, porém Davi os seus dez milhares? E Davi considerou estas palavras no seu ânimo, e temeu muito diante de Aquis, rei de Gate. Por isso se contrafez diante dos olhos deles, e fez-se como doido entre as suas mãos, e esgravatava nas portas de entrada, e deixava correr a saliva pela barba. Então disse Aquis aos seus criados: Eis que bem vedes que este homem está louco; por que mo trouxestes a mim? Faltam-me a mim doidos, para que trouxésseis a este para que fizesse doidices diante de mim? Há de entrar este na minha casa? (1 Samuel 21:10-15)

Para Saavedra Fajardo, a ação de Davi, assim como a de outros mencionados por ele, são dissimulações lícitas: “porque no tuvieron por fin el engaño, sino encubrir outro intento; y no dejan de ser lícitas porque se conozca que de ellas se ha seguir el engaño ajeno, porque este conocimiento no es malicia sino advertimiento” (1845, p. 284).

De fato, o príncipe Antonio sabe se impor com prudência perante as fraudes, as falsidades e os enganos impostos por seus inimigos. Como representante do reino da Albânia, e metaforicamente sendo figurado como a “cabeça” do “corpo” do reino²²⁵, cabe a ele o restabelecimento do equilíbrio político, corrompido por Rosania e Dinardo. Após a falsidade desses traidores ser exposta para todos, não há outra solução a não ser reconhecer, por meio de uma confissão, o pecado cometido.

ROSANIA

Príncipe, si a tu grande entendimiento
no hubiera dado el cielo igual ventura,
no hubieras puesto en nuestros libres cuellos
tan seguras las plantas; él te ayuda,
que siempre la justicia favorece.
Yo soy la mujer del duque; estos estados
pensé tiranizar; hoy es el día
que reina me llamé

DINARDO

Cuerdo, el más cuerdo
que ha visto el mundo, con tu sabia industria,
has vencido la envidia y las traiciones
mayores que se han visto. Yo no pido
perdón, que no merezco; antes quisiera
que fuera aqueste cetro el mismo palo
en que mandarás que me dieran muerte,

²²⁵ Alcir Pécora, a partir da oratória de Antônio Vieira, comenta que o rei representa a “Cabeça que zela pela saúde inteira, a ‘concórdia’, do ‘corpo místico’ do Reino” (2003, p. 137). Hansen, também explica, a partir de santo Tomás de Aquino, com a obra *De regno*, que “o rei é ‘cabeça’ ou ‘razão suprema’ do reino. Dirige-o racionalmente, como a cabeça dirige o corpo. Assim, se a ação da cabeça tem por fim a harmonia e a ordem racionais do corpo, a ação do rei tem por fim a harmonia e a ordem do corpo político” (2006a, p. 139).

y este laurel la sogá.
(*CL*, pp. 124-125)

O reequilíbrio é instaurado, finalmente na peça, com o perdão oferecido pelo príncipe Antonio: “Pues ya tenéis perdón todos” (*CL*, p. 128). O exército turco regressa ao seu reino. Roberto, por ter se mantido fiel ao seu senhor, ganha “diez villas”, além de receber o “título de marqués”. Norbert Elias explica que “a ascensão social pode ser controlada e dirigida a partir da posição do rei no âmbito de tal figuração” (2001, p. 90). O príncipe assume publicamente o casamento com Lucinda, que passa a ser senhora do reino da Albânia. É importante salientar que com esse cerimonial, o Príncipe consegue reparar a honra do conde Próspero.

Considerações Finais

Conforme exposto, no início, este trabalho conta com a tese de que o tratamento do tema da loucura nas comédias de Lope de Vega estrutura-a partir dos preceitos poéticos e retóricos de seu tempo e das práticas de representação dos séculos XVI e XVII. O percurso realizado para a legitimação da mencionada tese conta-se com as seguintes abordagens: 1) encenação de personagens que representam a categoria intelectual do discreto; 2) elaboração de discursos metafóricos e agudos; 3) aplicação dos conceitos de simulação e dissimulação na ação desempenhada pelas personagens; 4) imitação de modelos de loucos recorrentes nos séculos XVI e XVII e, por último, 5) representação de outros discursos e convenções de seu tempo em torno ao tema da loucura. Esses itens norteiam a análise das peças dramáticas: *Los locos de Valencia*, *El mármol de Felisardo* e *El cuerdo loco*.

A primeira questão abordada se refere à encenação nos palcos lopescos da categoria intelectual do discreto. Como se comprova, Floriano, Felisardo e Antonio, tendo em vista as práticas de representação da época, pertencem a tal categoria, uma vez que suas ações são calculadas previamente, de modo a representarem, diante das demais personagens, o papel do louco fingido. Relembrando o que diz João Adolfo Hansen (1996, p. 86) sobre a figura do discreto, somente este tipo possui a capacidade de produzir a imagem de um louco. O cavaleiro Floriano, em *Los locos de Valencia*, consegue simular diversas aparências: em determinadas cenas compõe uma imagem negativa de si mesmo, ao fazer uso de um discurso baixo, enquanto em outros momentos elabora a imagem de um perfeito discreto, ao utilizar um discurso engenhoso. Felisardo, de *El mármol de Felisardo*, por sua vez, ao fingir ser desprovido de razão, produz a imagem de um louco de ideia fixa, uma vez que passa a dirigir, propositalmente, todas suas manifestações de amor a uma estátua de mármore, com a finalidade de convencer os demais personagens de sua suposta loucura. Finalmente, o príncipe Antonio, da peça *El cuerdo loco*, quando adota a máscara de um louco, exhibe propositalmente a aparência de uma pessoa incapacitada para governar o reino da Albânia, devido à sua suposta “fragilidade” intelectual, conseguindo, dessa forma, manipular seus traidores e reverter o jogo político a seu favor. Enfim, as conclusões em torno do caráter dessas três personagens podem ser sustentadas a partir do que diz

Aurora Egido (1997, p. 23) sobre a dramaturgia de Lope de Vega que, de acordo com seus estudos, é repleta de personagens discretas e discretos.

Por serem personagens discretas, Floriano, Felisardo e Antonio têm plenas condições para comporem uma série de discursos engenhosos e metafóricos, que lhes permitem garantir a verossimilhança de suas respectivas loucuras fingidas. Por meio de suas falas, essas personagens podem, além de manipularem suas respectivas aparências, controlar as demais a agirem conforme seus propósitos. No caso específico de Floriano, destacam-se os momentos nos quais elabora discursos agudíssimos, a partir da linguagem dos jogos de baralho e xadrez, onde estabelece relações entre as personagens da peça, sua condição diante delas e a verdade que aparece de forma cifrada. Felisardo, não muito diferente, compõe elogios a uma estátua de mármore, incompreensíveis para os integrantes da corte de Gelandia, não por causa da composição poética utilizada, já que os mesmos são regrados por preceitos retóricos, mas por ser contra a natureza amar uma escultura. O príncipe Antonio também profere discursos metafóricos e engenhosos, baseados nas doutrinas teológicas e na mitologia antiga que lhe auxiliam na manutenção da máscara da loucura fingida. A maneira como Antonio conduz sua fala deve-se ao fato de ser um conhecedor das Letras que, conforme apontado por Hansen, “inclui vários saberes, como a história, a poesia, a filosofia moral e conhecimentos técnicos úteis para a administração e a guerra. Trata-se, dessa maneira, de compor o elenco dos saberes que formam o bom soberano” (HANSEN, 2006a, p. 142). O próprio Baltasar Gracián, no último capítulo de seu *El discreto*, faz um breve resumo de todas as ciências de que um discreto deve ser conhecedor.

la Filosofia Moral le hizo prudente; la Natural, sabio; la Historia, avisado; la Poesía, ingenioso; la Retórica, elocuente; la Humanidad, discreto; la Cosmografía, noticioso; la sagrada lección, pío; y todo él en todo género de buenas letras consumado (GRACIÁN, 1993, p. 183).

De fato, após analisar vários pronunciamentos do príncipe Antonio, em distintas situações, nota-se que se trata de uma personagem que conhece diversas ciências, permitindo-lhe manter a máscara da loucura fingida, por meio da manipulação do próprio discurso.

No que diz respeito às práticas de representação, pode-se dizer que a simulação e dissimulação são determinantes para que as personagens Floriano, Felisardo e Antonio possam calcular a representação verossímil de suas supostas loucuras. É possível

perceber que essas personagens discretas, na simulação de suas loucuras, conseguem dissimular suas verdadeiras intenções. Floriano, ao assumir a máscara do louco simulado, dissimula sua intenção de fugir da Justiça, que estava à sua procura devido ao delito que imaginou ter cometido contra o príncipe Reinero. Felisardo, por sua vez, ao fingir ser desprovido de razão, dissimula seu desejo de se casar com Elisa. Já o príncipe Antonio por intermédio da simulação da loucura tem a oportunidade de dissimular sua intenção de recuperar o trono, bem como se vingar dos traidores do reino da Albânia. Em suma, quando as demais personagens descobrem o fingimento da loucura de Floriano, de Felisardo e do príncipe Antonio, todas as *burlas* acabam sendo convertidas em *veras*. Em outras palavras, todas as intrigas e complicações, decorrentes da prática de representação da simulação da loucura, são solucionadas e tudo retoma seu estado inicial, o que permite dar fim à comédia encenada.

Para que essas personagens possam simular loucura, Lope de Vega, tal como exposto no decorrer desta pesquisa, imita diversos modelos de loucos, recorrentes em obras ficcionais e tratados médicos de seu tempo, a fim de que suas personagens persuadam as demais de que realmente estão loucas. Como se mostra no decorrer da análise da peça, Floriano, durante a simulação da loucura, exhibe distintas máscaras: finge perder o juízo devido à questões amorosas; aplica em si próprio alguns signos emblemáticos da loucura, de modo a ser um louco de hospital; assume a aparência de um *loco de corte*, isto é, de um bufão; e, finalmente, apropria-se do papel do louco dotado de agudeza. Por outro lado, Felisardo baseia-se no modelo de louco de ideia fixa, ou seja, que apresenta uma “mania”, pois simula, em todas as cenas, estar apaixonado por uma estátua de mármore, enquanto o príncipe Antonio representa o louco melancólico, tal como descritos nas doutrinas humorais, o que lhe permite, ao estar supostamente sob a alteração de um determinado humor, convencer seus inimigos que, de fato, havia enlouquecido.

Na última abordagem apresentada, postula-se possíveis diálogos de que Lope de Vega tenha estabelecido com outros discursos e convenções dos séculos XVI e XVII em torno à representação da loucura. Por este motivo, estabeleceu-se o cruzamento do discurso proferido pelas personagens lopescas com algumas referências socioculturais, médicas e filosóficas, que permitem evidenciar o modo como a loucura é entendida naquela época. De todo modo, não se pode deixar de comentar que das três comédias estudadas, *Los locos de Valencia* é, sem sombra de dúvida, a que mais apresenta signos de representação relacionados ao universo da loucura. Desta forma, não foi surpresa ver

que, dos estudos encontrados sobre a encenação da loucura no teatro lopesco, a grande maioria deles se detém com mais afinco a essa obra. É bem provável que isto tenha acontecido porque nessa comédia as referências ao mundo dos desatinados são mais explícitas, ao passo que em *El mármol de Felisardo* e em *El cuerdo loco* aparecem de maneira mais sutil.

De igual modo, pode-se dizer que é possível conciliar as duas questões salientadas no capítulo introdutório, isto é, ao longo da análise das peças está presente a preocupação de correlacionar os aspectos relacionados à representação cênica com os assuntos específicos das práticas de representação seiscentista. Tal conciliação é benéfica para o resultado final da análise, partindo do pressuposto de que se pode colocar em evidência que, a partir da encenação do louco fingido nas três peças estudadas, Lope de Vega joga com distintas “realidades”. Neste sentido, é possível afirmar que o dramaturgo espanhol demonstra que as encenações desempenhadas pelas personagens que fingem loucura são marcadas por convenções de época. Por se tratar de obras dramáticas, entende-se que a “verdade” nada mais é que a própria ilusão; quando esta se desfaz, acaba-se com a representação primeira e tudo volta ao seu curso natural. Apenas para relembrar, Erasmo de Rotterdam, em seu *Elogio da loucura*, mostra como as aparências vão mudando, em uma peça de teatro, no momento em que as máscaras vão sendo tiradas pelos próprios comediantes.

Alguns atores estão no palco representando seus papéis; alguém tenta tirá-los a máscara para mostrar aos espectadores seus rostos ao natural; não vai esse furioso atrapalhar toda a peça e não merece ser expulso do teatro? Seu ato mudou todas as aparências: a mulher do palco torna-se, de repente, um homem; o juvenzinho, um velho; o rei se transforma num Dama, e o deus, num João-ninguém. Destruída a ilusão, toda obra se estraga; a fantasia, a pintura do rosto, era isso mesmo que encantava os olhos (2004, p. 31).

Em *Los locos de Valencia*, a troca de máscaras e papéis acontece durante todo o curso da encenação da peça, pois Floriano, mesmo sob a máscara da loucura fingida, atua de distintas maneiras, segundo a ocasião do momento. Essa inconstância na mudança de máscaras não é feita na peça somente por Floriano, mas também por outras personagens que fingem loucura, a fim de alcançar seus propósitos, como Erifila, Fedra, Laida e o próprio príncipe Reinero. No caso de *El mármol de Felisardo*, fica evidente que as representações são feitas por intermédio de convenções sociais, pois, como é possível ver, Felisardo muda de estado, devido à força repentina da Fortuna. Tal

mudança impacta diretamente na sua posição dentro da hierarquia social: de aldeão, que desconhecia sua origem, descobre que na verdade é filho do rei. Ao assumir uma outra representação, a qual não era compatível com a que representava anteriormente, passa a fingir loucura, como forma de se livrar dos atributos e funções que lhe são designados. E, finalmente, em *El cuerdo loco* as representações sociais são feitas por intermédio do olhar do outro: o príncipe Antonio, por exemplo, ao assumir a máscara da loucura, perde sua autoridade real diante de seus súditos. Da mesma forma, todas as demais personagens da peça acabam sendo submetidas à opinião alheia que lhes confere uma determinada representação dentro daquele círculo social.

Para finalizar este trabalho, pode-se dizer que por meio das abordagens selecionadas, é possível afirmar que a representação da loucura no teatro de Lope de Vega encontra-se, de fato, articulada pelos preceitos poéticos e retóricos, bem como pelas próprias práticas de representação. Essa forma de entender o teatro lopesco contribui para apreciá-lo como um teatro engenhoso e não apenas uma simples reprodução empírica do contexto social e histórico da maneira como se entende a loucura nos séculos XVI e XVII.

Referências Bibliográficas

- ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Apresentação de Alcir Pécora. Tradução de Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AFTONIO. *Progymnasmata*. In: *Ejercicios de Retórica*. Introducción, traducción y notas de María Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991, pp.
- ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín. *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- ALCOCER, Fray Francisco de. *Tratado del juego*. Salamanca: Casa de Andrea de Portonarijs, 1558.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”. In: ANDRÉS-SUÁREZ, Irene; LÓPEZ DE ABIABA, José Manuel; RAMÍREZ MOLAS, Pedro (coords.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Editorial Verbum, 1997, pp. 11-29.
- ANÔNIMO. *Retórica a herênio* [Cícero]. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Editora Hedra, 2005.
- ANÓNIMO. *Tractatus Coislinianus*. In: ARISTÓTELES. *Poética. Anónimos sobre la comedia*. Edición bilingüe, introducción y notas de Paloma Ortiz García, Madrid: Editorial Dykinson, 2010, pp. 203-211.
- ANÓNIMO. “Prólogo”. In: *Entremés famoso de los locos*. In: Anónimo (comp.), *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras*. Escogidos de los mejores ingenios de España. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1668, s/n.
- ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz. “La receptio del Tacitismo en España la ‘via hispánica’”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 53, No. 2 (1991), pp. 329-345.
- AQUINO, Santo Tomás de. *Suma de teología Tomo I. Parte I*. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- _____. *Suma de teología IV. Parte II-II(b)*. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- _____. *Suma de teología IV. Parte II-II(a)*. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo. *Teoría y formas del metateatro en la “Commedia dell’Arte”, El Quijote y algunas obras dramáticas de Cervantes*. Tese de doutorado. Graduate School of Syracuse University, 1990.

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2005.

_____. “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (coords.), *Lope de Vega, Comedia Urbana y Comedia Palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro: Universidad de Castilla -La Mancha, 1996, pp. 37-60.

_____. *Historia de la literatura española. Renacimiento y Barroco*. Volumen II. Madrid-León: Everest, 1993.

ARELLANO, Ignacio; MATA, Carlos. *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid: Homolegens, 2011.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso. Tomo I y II*. Edição bilingue de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 2002.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2013.

_____. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

_____. *De Anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Retórica*. Edición de Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

_____. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

ARRÓNIZ, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.

ArsTheatrica Siglos de Oro. Dirección de Evangelina Rodríguez, Tatiana Jordá e J. L. Canet. Plataforma digital disponível em <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/index.html>.

ARTELOPE: base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. Edición Joan Oleza Simó. Universidad de Valencia, 2010. Plataforma digital disponível em <http://artelope.uv.es/baseArteLope.html>.

ASZYK, Ursula. “Los locos de Valencia de Lope de Vega: un paradigmático intento de dramatización y teatralización del discurso de la locura a finales del siglo XVI”. In: *Itinerarios*, Universidad de Varsovia, 2009, Vol. 10, pp. 45-63.

ATIENZA, Belén. *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009.

AUBRUN, Charles Vicent. "Lope de Vega, dramaturge", *Bulletin of Hispanic Studies*, 61: 3, 1984, pp. 271-282.

_____. *La Comedia Española (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1968

AVELLANEDA, Francisco de. *Entremés de la burla del Ropero*. In: *Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses, y loas de diversos autores*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1661, pp. 120-130.

BANCES CANDAMO, Francisco. *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir. London: Tamesis Books Limited, 1970.

BARNI, Roberta. "Introdução". In: SCALA, Flaminio. *A loucura e Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*. São Paulo, Editorial Iluminarias, 2003, pp. 15-50.

BAZZONI, Claudio. "Dom Quixote e a agudeza do furor", *Revista USP*, nº 74, jun/jul/ago, 2007, pp. 188-196.

Bíblia. Disponível em <https://www.biblionline.com.br/>

Biblioteca Nacional de España (BNE). Disponível em <http://www.bne.es>.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em www.cervantesvirtual.com/

BIGEARD, Martine. *La folie et les fous littéraires en Espagne: 1500-1650*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1972.

BLANCA, Diego. "Pintura flamenca". In: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *La guía del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 307-343.

BORRELLI, Gianfranco. *Ragion di Stato. L'arte italiana della prudenza politica*. Disponível em <http://www.filosofia.unina.it/ars/introcatalogo.html#nota1>, consultado em 03/03/2014.

BOSCH, Hieronymus. *Coleção Mestres da Pintura*. Tradução de Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril Cultural, 2011.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch. Cerca de 1450 a 1516. Entre o céu e o inferno*. Köln: Taschen, 2010.

BOTERO, Giovanni. *La ragion di stato*. A cura di Chiara Continisio. Roma: Donzelli Editore, 2009.

BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias. Oficio de burlas*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.

BRABANT, Hyacinthe. "Les traitements burlesques de la folie aux XVIe et XVIIe siècles". In: *Folie et Dérailson à la Renaissance*. Edición de Fédération

Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1976, pp.75-95.

BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. Tradução de Karin Volobuef. São Paulo: Octavo, 2010.

BURTON, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Edición de Alberto Manguel. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

CANAVAGGIO, Jean-François. "El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca". *Críticón*, 108, 2010, pp. 133-142.

_____. "Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote", *Anales Cervantinos*, nº 7, 1956, pp. 13-107.

_____. "Variations Cervantines sur le thème du théâtre au théâtre", *Revue des Sciences Humaines*, 1972, 37, n. 145, pp. 53-68.

CANAVAGGIO, Jean-François (Dir). *Historia de la Literatura Española. Tomo III. El siglo XVII*. Barcelona: Editorial Ariel, 1995.

CAPMANY, Aurelio, "El baile y la danza", IN: Carreras y Candi, Francisco (direc.), *Folklore y Costumbres de España*, Tomo II, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1931, pp. [verificar paginação]

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Florencia: Francisco Martínez, 1633.

CARRETER, Lázaro. *Estilo Barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

CASADO SANTOS, María José. "La comedia burlesca y su puesta en escena". In: *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (Editores). Navarra: Eunsu, 2013, pp. 87-102.

CASCALES, Francisco. *Tablas Poéticas*. In: Antonio García Berrio. *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las 'Tablas Poéticas' de Cascales*. Madrid, 2006.

CASTIGLIONE, Baldassare. *El cortesano*. Edición de Mario Pozzi. Traducción de Juan Boscán. Madrid: Cátedra, 1994.

CERVANTES, Miguel de. *Coloquio de los perros*. In: *Novelas Ejemplares*. Edición de Jorge García López. Estudios preliminar de Javier Blasco. Barcelona: Crítica, 2001, pp. 539-623.

_____. *El licenciado Vidriera*. In: *Novelas Ejemplares*. Edición de Jorge García López. Estudios preliminar de Javier Blasco. Barcelona: Crítica, 2001, pp. 265-301.

_____. "Prólogo". In: *Novelas Ejemplares I*. Edición de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2009.

- _____. “Prólogo al lector ‘Ocho comedias y ocho entremeses’”. In: *Entremeses*. Edición de Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. *Don Quijote de La Mancha*. Edición conmemorativa del IV Centenario. Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española. Edición y notas de Francisco Rico. São Paulo: Alfaguara, 2004.
- _____. *Don Quijote de la Mancha*. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Edición del Instituto Cervantes – Crítica, 1998.
- _____. “Adjunta al Parnaso”. In: *Viaje del Parnaso*. Colección Obra Completa III. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 1347-1356.
- _____. *Los baños de Argel*. In: *Teatro Completo*. Edición prologada y anotada por Agustín Blánquez, 1966, pp. 293-375.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés. *Léxico del naipe del Siglo de Oro*. Gijón: Ediciones Trea, 2005.
- CHARTIER, Roger. “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”. In: *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Edición de Isabel Morant Deusa. Valencia: Fundación Cañada Blanch, 1998, pp. 61-72.
- CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- CICERÓN. *El orador*. Edición de Sánchez Salor. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. *De la invención retórica*. Edición de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CIVIL, Pierre. “Ut pictura poesis en los versos preliminares del Libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado”. In: GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz; CORDÓN MESA, Alicia. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, pp. 419-432.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revistas de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- COVARRUBIAS, Pedro de. “Del juego del ajedrez”. In: *Remedio de jugadores*. Salamanca: Juan de Junta, 1543.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Universidad de Navarra: Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.
- COX, Harvey. *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*. Versión castellana de Rafael Durbán Sánchez. Madrid: Taurus, 1983.
- CRUZ, Ana Aparecida Teixeira da. *Dimensões da loucura nas obras de Miguel de Cervantes e Lima Barreto: Don Quijote de la Mancha e Triste fim de Policarpo Quaresma*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.
- D'ANTUONO, Nancy L. "Lope de Vega y la Commedia dell'Arte: temas y figuras" In: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Dirección de Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981, pp. 217-228.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Recurso elaborado por el Instituto de Investigación Rafael Lapesa y editado en Madrid por la Real Academia Española. Disponible : <http://web.frl.es/DA.html>.
- Diccionario de Ciencias Médicas por una sociedad de los más célebres profesores de Europa*. Traducido al castellano por varios facultativos de esta corte. Tomo XXII. Madrid: Imprenta de Don Mateo Repullés, 1824.
- DÍEZ BORQUE, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- _____. "Lope de Vega y los gustos del vulgo". In: *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1996, pp. 37-63.
- _____. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- DIXON, Victor. "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias". In: *En busca del fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Frankfurt – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, pp. 71-92.
- EGIDO, Aurora. "Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica". In: STROSETZKI, Christoph (ed.). *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Frankfurt – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 1998, pp. 68-101.
- _____. "Introducción". In: GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 7-134.

- EIMERICO, NICOLAO. *Manual de inquisidores para uso de las inquisiciones de Españã y Portugal*. Traducida del francés en idioma castellano por Don J. Marchena, con adiciones del tradutor acerca de la Inquisición de España. Mompeller: Imprenta de Feliz Aviñon, 1821.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Sússekind. Prefácio de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Una guerra literaria del siglo de oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.
- EPÍTETO. *Manual de Epíteto filósofo*. Tradução de Frei Antonio de Souza. São Paulo: Edições Cultura, 19-?.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre. *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe. Siglos XVI-XVIII*. Londres: Támesis, 1990.
- FERRAND, Jacques. *Melancolía erótica o enfermedad de amor*. Traducción de Julián Mateo Ballorca. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1996.
- FERRER VALLS, Teresa. "Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación". *Entresiglos: Portal de literatura*. Universitat de València, 2005. Disponible em: <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Sustento.pdf>, consultado em 07/01/2014, pp. 01-20.
- FICINO, Marsilio. *Tres libros sobre la vida*. Traducción de Marciano Villanueva Salas. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.
- _____. *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis. "Les rôles de Satan dans les 'autos' de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, 1964, Tome 66, n. 1-2, pp. 30-44.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "Del carro al corral: La comunicación dramática en los años sesenta y ochenta del siglo XVI". **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, VIII, 2 (Invierno, 1983), pp. 249-261.
- FROLDI, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática Valencia y al primer Lope*. Salamanca: Anaya, 1968.
- GALENO. *Sobre las facultades naturales, Las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo*. Introducción, traducción y notas de Juana Zaragoza Gras. Madrid: Editorial Gredos, 2003.

- _____. *Sobre la localización de la enfermedades (De locis affectis)*. Edición de Luis García Ballester y Salud Andrés Aparicio. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- GAMBÍN, Felice. “De una extraña melancolía: beber y tomar oro en La Dorotea de Lope de Vega”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº 4, 2010, pp. 269-295.
- _____. “El melancólico en la corte”. In: *El debate sobre la melancolía en el España de los Siglos de Oro*. Presentación de Aurora Egido. Prólogo de Giulia Poggi. Traducción de Pilar Sánchez Otín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 53-74.
- GARCÍA GARCÍA, Bernado. *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. “Amor y locura fingida: Los locos de Valencia, de Lope de Vega”. In: RUANO DE LA HAZA, José María (Ed.) *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 213-228.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro. “La mirada moralista: el lugar del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro”. In: María Cecilia Trujillo Maza (Dir. & Coord.), *Lectores, editores y audiencia: la recepción de la literatura hispánica*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008, pp. 205-211.
- GOBAT, Laurent. “Juego dialéctico entre realidad y ficción: El retablo de las maravillas de Cervantes”. In: ANDRÉS-SUÁREZ, Irene; LÓPEZ DE ABIABA, José Manuel; RAMÍREZ MOLAS, Pedro (coords.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Editorial Verbum, 1997, pp. 73-97.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. “Alteraciones y naufragios: una hipótesis para la fecha de Los locos de Valencia de Lope de Vega”, *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, núm. 13, 2008, pp. 107-118.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique. *Historia de la locura. Siglos XIII al XVII*. Tomo I. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1994.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Edición de Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 2009.
- _____. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 2005.
- _____. *El Discreto*. In: *Obras completas II*. Madrid: Biblioteca Castro, 1993, pp. 91-199.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo español*. Madrid: Ediciones Atlas, 1943.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2011.

- GUEVARA, Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Edición y notas de M. Martínez de Burgos. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. Edición de Antonio Ponz. Madrid: Jerónimo Ortega, 1788.
- GUICCIARDINI, Francesco. *Reflexões (Ricordi)*. Apresentação Carmelo Distante. Tradução Sérgio Mauro. São Paulo: Editora Hucitec / Instituto Italiano di Cultura São Paulo / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1995.
- GUZMÁN, Pedro de. *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discurso*. Madrid: Imprenta Real, 1614.
- HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da imitação*. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial”, *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Berkeley, Año XXIII, n. 45, 1997, pp. 177-191.
- _____. “Razão de Estado”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: MIC-FUNARTE / Companhia das Letras, 2006a, pp. 135-156.
- _____. “Educando príncipes no Espelho”, *Floema Especial*, Ano II, n. 2 A, 2006b, pp. 133-169.
- _____. “Agudezas seiscentistas”. In: PEREIRA, Lawrence Flores; ROSENFELD, Kathrin H. (Orgs.). *Literatura e pensamento entre o final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica*, Programa de Pós-Graduação em Letras (UFSM), n. 24, 2002, pp. 57-72.
- _____. “A retórica da agudeza”, *Letras Clássicas*, nº 4, 2000, pp. 317-342.
- _____. “O Discreto”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: MIC-FUNARTE / Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- HAVERBECK, Erwin. “El arte nuevo de hacer comedias. Una nueva estética teatral”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 1998, nº 14, pp. 7-17.
- HEBREU, Leão. *Diálogos de amor*. Apresentação de João Vila-Chã. Tradução de Giacinto Manuppella. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- HEERS, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Traducción de Xavier Riu i Camps. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen. “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro de Lope de Vega”, *Anales de filología Hispánica*, 1988-1989, n. 4, pp. 75-96.
- HESSE, José. *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Madrid: Taurus, 1965.

- HIPÓCRATES. *Aforismos y pronósticos*. Edición de Antonio Zozaya. Madrid: Tercer Millar, 1904.
- _____. *Tratados Hipocráticos VI. Enfermedades*. Edición de Assela Alamillo Sanz y María Dolores Lara Nava. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- HIPONA, Santo Agostinho de. *Confissões*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s/d.
- HUARTE DE SAN JUAN, JUAN. *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición preparada por Esteban Torre. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- HUERTA CALVO, Javier. *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1995.
- _____. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Tauris, 1985.
- ILLADES, Gustavo. “Sátira, prédica y murmuración: genealogía de una contienda por la voz en el Quijote de 1615”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27. 1, 2007 [2008], pp. 161-178.
- JOSÉ PRADES, Juana de. “Estudio preliminar”. In: Lope de Vega. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- JOHNSON, Carroll B.. “El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes”. In: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Dirección de Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981, pp. 95-102.
- LEY, Charles David. “Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles”. *Actas del quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Coords. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier. Vol. 2, Université de Bordeaux, 1997, pp. 579-585.
- LOBATO, María Luisa. “*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope”. In: Oana Andreia Sâmbrian-Toma (coord.) *El Siglo de Oro antes y después del Arte Nuevo*. Craiova: Editura Sitech, 2009, pp. 25-40.
- LIÑAN Y VERDUGO, Antonio. *Guía y avisos de forasteiros que vienen a la corte*. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Barcelona, 2005. Disponível em http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_GuiaForasteros.pdf. Acesso em 17/04/2014.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique. “Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, vol. 2, n. 1, 2014, pp. 53-96.

LÓPEZ POZA, Sagrario. “Amentes, dementes, stulti (representaciones de los privados de razón en el Siglo de Oro”. In: GRAZIA PROFETI, Maria (ed.), *Follia, follie*. Firenze, Alinea Editrice, 2006, pp. 9-44.

NAVARRO DURÁN, Rosa. “El arte de fingirse boba y otras recreaciones: La boba para los otros y discreta para sí”. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.). *La década de oro en la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro: Universidad de Castilla – La Mancha, 1997, pp. 41-59.

MAESTRO, Jesús G. “Aristóteles, Cervantes y Lope: *El Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental”. *Anuario Lope de Vega IV*. Lleida: Editorial Milenio, 1998, pp. 193-208.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MARAVALL, José Antonio. “Sobre Maquiavelo y el Estado Moderno”. In: *Estudios de historia del pensamiento español*. Vol. II. Madrid: Ediciones Cultura Hispanica, 1984.

_____. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*. In: *Obras de Juan de Mariana*. Tomo Segundo. Madrid: M. de Rivadeneyra, 1854, pp. 413-462.

MARIE BOBES, Jesús. “El doctor, figura cómica en los entremeses”. In: LOBATO, María Luisa; DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (Eds.). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1217-1228.

MARIETTI, Marina. “Folie simulée et tyrannicide: réflexions sur un chapitre de Machiavel (*Discours*, III, 2)”. In: REDONDO, Augustin; ROCHON, André (orgs.) *Visages de la folie (1500-1650)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 147-153.

MARÍN, Diego. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Editorial Castalia, 1962.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. “Literatura bufonesca o del loco”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXIV, 1985-86, pp. 501-28.

MENÉNDEZ-PELÁEZ, Jesús. *Historia de la literatura española. Renacimiento y Barroco*. Volumen II. Madrid-León: Everest, 1993.

- MERCADO, Pedro. “Diálogo sexto de la melancolía”. In: *Diálogos de Philosophía natural y moral*. Granada: Casa de Hugo de Menos, 1574 [Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia].
- MÍSSIO, Edmir. *A Civilidade e as Artes de Fingir. A partir do conceito de Dissimulação Honesta ‘de’ Torquato Accetto*. São Paulo: Edusp, 2012.
- MODESTO SANTOS. “Estudio introductorio”. In: Baltasar Álamos de Barrientos. *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, pp. VII-LIII.
- MONTESER, Francisco de. *Entremés famoso de los locos*. In: Anónimo (comp.), *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras*. Escogidos de los mejores ingenios de España. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1668, fóllos. 56-62.
- _____. *Baile del Gusto Loco*. In: Anônimo (comp.), *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras*. Escogidos de los mejores ingenios de España. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1668, fóllos. 68v-71v.
- MONTESINOS, José F. “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”. In: *Estudios sobre Lope*. México: El colegio de México, 1951, pp. 13-70.
- _____. “Examen literario de ‘El cuerdo loco’”. In: *El Cuerdo Loco. Teatro Antiguo Español IV*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922, pp.149-197.
- MORLA, Pedro. *Entremés famoso del doctor rapado*. In: *Parte veinte y nueve: contiene doce comedias famosas de varios autores*. Valencia: Silvestre Esparta, 1636, f. 163v-194v.
- MORLEY, Griswold S.; BRUERTON, Courtney. *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- MORROS MESTRES, Bienvenido. “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”, *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 209-252.
- MORTARA GRAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1988.
- NEBRIJA, Antonio de. *Retórica*. Introducción, edición crítica y traducción de Juan Lorenzo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- OEHRLEIN, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 1993.
- OROBITG, Christine. “Melancolía e inspiración en la España del Siglo de Oro, *Bulletin of Spanish Studies*, 2010, vol. 87, n. 8, pp. 17-31.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

- PALLAVICINO, Sforza. “Beneficio di questa investigazione per approfittarsi degli autori senza rubare: E ciò che sia rubare, imitare, emulare negli scrittori”. In: *Trattato dello Stile e del Dialogo*. Modena: Co’Tipi della Società Tipografica, 1819, pp. 81-88.
- PÉCORA, Alcir. “Política do céu (Anti-Maquiavel). In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: MIC-FUNARTE / Companhia das Letras, 2003, pp. 127-148.
- _____. “O libro do prudente secretario”. In: *Da dissimulação honesta* de Torquato Accetto. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. VII-XXI.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *El Siglo de Oro habla de Lope. Cuadernos de teatro clásico*, Madrid, 2011, nº 27.
- _____. *El teatro según Lope de Vega, Vol. 1, Cuadernos de teatro clásico*, Madrid, 2009, nº 25.
- _____. *Manual de literatura española. IV. Barroco: teatro*. Navarra: Cénlit Ediciones, 1981.
- PÉREZ, Louis C. “Con relación a los naipes en el teatro del XVII”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 33, n. 2, 1981, pp. 139-147.
- PEREZ, Núria. “Del macrocosmos al microcosmos: la doctrina de los cuatro humores”. In: *Del arte de curar en los tiempos de Don Quijote (médicos, cirujanos, boticários, barberos y similares)*. Barcelona: ACV Ediciones, 2005, pp. 35-39.
- PIGEAUD, Jackie. *Folie et cures de la folie chez les médecins de l’antiquité gréco-romaine. La manie*. Paris: Société d’édition “Les Belles Lettres”, 1987.
- PINCIANO, Alonso López. *Philosophía antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- PLATÓN. *Fedro*. Introducción, traducción, notas y comentario de Armando Poratti. Madrid: Istmo, 2010.
- PORQUERAS-MAYO, Alberto. “El Arte Nuevo de Lope o la loa dramática a su teatro”. *Hispanic Review*, vol. 53, nº 4, 1985, p. 407.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.
- PROFETI, Maria Grazia. “La doble cara de la comedia burlesca”. In: *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (Editores). Navarra: Euns, 2013, pp. 219-228.
- _____. “Cervantes, Lope y el teatro áureo”, *eHumanista / Cervantes*, nº 1, 2012, pp. 552-567.

- PUJASOL PRESBYTERO, Esteban. *El sol solo y para todos sol: de la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*. Barcelona: Pedro Lacavallería, 1637.
- QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituciones Oratorias*. Tomo I. Traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Imprenta de Perlano Páez y Compañía, 1916.
- REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el 'Quijote'. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- REYES CANO, Rogelio. “‘Predicadores locos’, ‘Locos predicadores’ y ‘Locos agudos’ en la Literatura Española del Siglo de Oro: los cuentecillos de Juan García”. In: *Philologia (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, pp. 461-480.
- RIBADENEYRA, Pedro de. *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Principe Christiano, para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Machiavelo, y los Políticos de este tiempo enseñan*. Madrid: Oficina de Pantaleón Aznar, 1788.
- RIPA, Cesare. *Iconología. Tomo I*. Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja. Traducción del latín y griego de Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Mancero. Madrid: Ediciones Akal, 1996a.
- _____. *Iconología. Tomo II*. Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja. Traducción del latín y griego de Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Mancero. Madrid: Ediciones Akal, 1996b.
- ROCA MUSSONS, María A. “Don Quijote y sus espejos”. In: PROFETI, Maria Grazia. *Follia, Follie*. Firenze: Alinea Editrice, 2006, pp.129-148.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, nº. 13-14, 2000, pp. 2-3. Disponible: <http://parnaseo2.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/CL-29.pdf> , acceso em 17/04/2014.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano. “El humor y la risa en las preceptivas de los siglos de oro”. In: ARELLANO, Ignacio; RONCERO LÓPEZ, Victoriano (ed.), *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006, pp. 287-328
- ROSO DÍAZ, José. “El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega”. In: *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 425-439.

- _____. “Las estrategias del engaño para el desarrollo de la acción en la obra dramática de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega III*. Lleida: Editorial Milenio, 1997, pp. 169-180.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/>, consultado em 20/08/2013.
- _____. “Sobre la técnica del actor Barroco”. *Anuario de Estudios Filológicos*. Tomo III. Cáceres, UNEX, 1981, pp. 191-202.
- RUANO DE LA HAZA, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Empresas políticas o idea de un príncipe cristiano*. Barcelona: Imprenta de D. Juan Oliveres, 1845.
- _____. *República Literaria y Diálogo de las las locuras de Europa*. Madrid: Imprenta de García, 1819.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro”. In: *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 441-453.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico; PORQUERAS MAYO, Alberto. *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1971.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *El pincel y El Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- SANCHIS SINISTERRA, José. “La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro”. In: *III Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Coordinación de José Monleón. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1981, pp. 95-130.
- SANTOS, Modesto. “Estudio introductorio”. In: Baltasar Álamos de Barrientos. *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*. Barcelona: Editorial Anthropos, pp. VII-LIII.
- SANZ AYÁN, Carmen. “Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos”. In: ALCALA-ZAMORA, José N. (dir). *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: Temas de Hoy, 1994, pp. 193-215.

- SÉNECA. *De la ira*. In: *Tratados filosóficos. Tragedias. Epístolas Morales*. Prólogo de José María Pemán. Madrid: E.D.A.F, 1968.
- SERRALTA, Frédéric. “Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope”, *Criticón*, n. 92, 2004, pp. 171-184.
- SOARES, Cipriano. *Arte de Retórica*. Trad. Silvério Augusto Benedito. Parte integrante da Dissertação de Mestrado em Literaturas Clássicas – Área de Literatura Latina, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, em 1995. (mimeog.)
- SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. “La representación de la locura y del mal de amor en la obra Belardo, el furioso, de Lope de Vega”. In: MAESTRO, Jesús G. (direc.). *Amor, adulterio y sexo en el Teatro. Theatralia, XVI*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 175-186.
- _____. “Cuentecillos de locos en la comedia El mármol de Felisardo de Lope de Vega”. In: *Pictiva aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 1137-1144.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Parte traducida de Toscano, y parte compuesta por Cristóbal Suárez de Figueroa. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Barcelona, 2004. Disponible em: http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_PlazaUnivers.al.pdf, Acceso em: 29/04/2014.
- TÁCITO, Cornelio. *Anales*. Livros I-VI. Introducción, traducción y notas de José L. Moralejo. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- TARAVACCI, Pietro. “Espacio, tiempo y memoria en el juego metateatral de la comedia burlesca”. In: *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (Editores). Navarra: Eunsa, 2013, pp. 241-254.
- Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998, Base de Datos, <http://teso.chadwyck.com>.
- TESAURO, Emanuele. Agudezas humanas. In: *Cannocchiale Aristotelico: esto es, antejojo de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa locución. Tomo I*. Traducido al español por Fray Miguel de Sequeyros. Madrid: Antonio Marín, 1741.
- THACKER, Jonathan. “La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega”. In: Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson (eds.) *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 175-188.

_____. “La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega” In: LOBATO, María Luisa; DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (Eds.). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1717-1729.

_____. “Lope de Vega’s exemplary early comedy, *Los locos de Valencia*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 52, n. 1, 2000, pp. 9-29.

TORRES, Alfonso de Torres. *Ejercicios de Retórica*. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices a cargo de Violeta Pérez Custodio. Prólogo de Luisa López Grigera. Alcañiz / Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos / Editorial Laberinto / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de. “Prohemio”. In: *Propalladia*. Tomo I. Dirigida por Fernando Dávalos Aquino. Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1780, pp. 7-11.

TROPÉ, Hélène. “Inquisición y la locura en el España de los siglos XVI y XVII”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2010, vol. 87, n. 8, pp. 57-79.

_____. “Introducción”. In: VEGA, Lope de. *Los locos de Valencia*. Madrid: Editorial Castalia, 2003, pp.9-64.

_____. “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en Los locos de Valencia de Lope de Vega” In: *Anuario Lope de Vega*, nº 5, 1999, pp. 167-186.

_____. *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII. Los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*. Valencia: Diputació de València, 1994.

UCELAY, Margarita. “Corte y teatro de Falimundo en *El Criticón*”, *Hispanic Review*, vol. 49, nº 2, 1981, pp. 143-161.

VALBUENA PRAT, Ángel. “La nueva dramática de Lope”. In: *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969, pp. 89-153.

VALDIVIESO, José. “El Baile de los Locos de Toledo”. In: *Flor de las Comedias de España, de diferentes autores. V Parte*. Recopiladas por Francisco de Ávila. Barcelona: Casa Sebastian de Cormellas, 1616, pp. 248-249.

VAREY, J. E. “Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional”. In: *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis Books Limited, 1991, pp. 9-17.

VAREY, J. E.; SHERGOLD. N. D. *Teatros y comedias en Madrid: Estudios y documentos*, (Fuentes, III). London: Tamesis Books Limited, 1971.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

- _____. *La hermosura de Angélica*. Edición de Marcela Trambaioli. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- _____. *Los locos de Valencia*. Edición, introducción y notas de Hélène Tropé. Madrid: Editorial Castalia, 2003.
- _____. *El mármol de Felisardo*. In: *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*. Tomo IV. Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1993, pp. 501-600.
- _____. *La Arcadia*. Edición, introducción y notas de Edwin S. Morby. Madrid: Editorial Castalia, 1975.
- _____. *El peregrino en su patria*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Editorial Castalia, 1973.
- _____. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juana de José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- _____. *Lo fingido verdadero*. In: *Comedias. Volume I*. Prólogo, selección y epílogo por Luis Guarnier. Barcelona: Editorial Iberia, 1955, pp.
- _____. *El Cuerdo Loco*. In: *Teatro Antiguo Español IV*. Edición de José F. Montesinos. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.
- _____. *El loco por fuerza*. In: *Obras de Lope de Vega*. Tomo II. Edición de Cotarelo y Emilio Mori. Madrid: Real Academia Española, 1916, p. 276.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis. *El diablo Cojuelo*. Madrid: Espase-Calpe, 1963.
- VÉLEZ, Juan. *Entremés del loco*. In: *Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses, y loas de diversos autores*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1661, pp. 194-202.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes. Estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 2012.
- _____. “Agudeza y discreción: los cuentos de locos en el Prólogo del *Quijote II*”. In: *Política y literatura: Miguel de Cervantes frente a la modernidad*. Edición de Jesús Maestro y Eduardo Urbina. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
- _____. “Discreción y simulación como prácticas de representación en el celoso extremeño”. In: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Monterrey: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp.87-97.
- _____. *O dito pelo não-dito. Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.

- VIGIER, Françoise. "Folie et exclusion dans les 'comedias' de Lope de Vega". In: REDONDO, Augustin (org.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI-XVII siècles)*. Paris: Publications de la Sorbone, 1983, pp. 239-255.
- VILANOVA, Antonio. "El tema del Gran Teatro del Mundo", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1950, vol. 23, pp. 153-188.
- _____. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- VV.AA. "A tiara Papal". In: *Heráldica Eclesiástica Católica*. Disponível em: <http://www.ecclesiaheraldica.com.br/inicio/modules/articles/article.php?id=2>, acesso em: 24/06/2014.
- VV.AA. *La Guía del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.
- ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la mañana en Madrid*. Madrid: Imprenta de Juan de San Martín, 1754a.
- _____. *El día de fiesta por la tarde en Madrid*. Madrid: Imprenta de Juan de San Martín, 1754b.
- ZAPATA, Luis. *Miscelánea*. In: *Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*. Tomo XI. Madrid: Imprenta Nacional, 1859.
- ZIMIC, Stanilasv. "Cervantes frente a Lope y a la Comedia nueva. (Observaciones sobre 'La entretenida')". *Anales Cervantinos*, nº 15, 1976, pp. 19-120.

* * *