



miguilim

revista eletrônica do netli

volume 8, número 3, set.-dez. 2019

CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO COMÉDIA EM *EL CABALLERO DE OLMEDO*, DE LOPE DE VEGA¹



REFLECTIONS ON COMEDY AS GENRE IN LOPE DE VEGA'S *EL CABALLERO DE OLMEDO*

Gabriel Furine CONTATORI
Érico NOGUEIRA

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 09/09/2019 • APROVADO EM 03/12/2019

Resumo

No presente artigo, buscamos analisar alguns episódios cômicos presentes na tragicomédia seiscentista *El caballero de Olmedo* (1641), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562 – 1635), a fim de discutir, primeiro, os mecanismos poéticos e retóricos que engendram o riso; segundo, a catarse cômica no contexto das letras espanholas seiscentistas; e, terceiro, as finalidades horacianas da poesia – *docere* e *delectare* – garantidas pelos episódios cômicos. No tocante à metodologia, realizamos uma abordagem bibliográfica e analítica, que considera as ordens de verossímeis vigentes no século XVII. A partir dessa metodologia, como resultados, apresentamos procedimentos poéticos e retóricos que efetuam o riso, a vergonha enquanto emoção a ser purgada na comédia, e o combate à feitiçaria enquanto finalidade educativa da

peça. Concluimos com argumentos que exemplificam a importância da abordagem histórica de um texto dos Seiscentos.

Abstract

In this article, we analyse some comic episodes present in the 17th century tragicomedy *El caballero de Olmedo* (1641), by Félix Lope de Vega y Carpio (1562 – 1635), in order to discuss, first, the poetic and rhetorical mechanisms that engender laughter; second, the comic catharsis in the context of 17th century Spanish letters; and, third, the traditional Horatian ends of poetry – *docere* and *delectare* – brought about by the comic episodes. Concerning the methodology, we perform bibliographical and analytical broach, that considers the orders of credible in force in the 17th century. From this methodology, as a result, we present the poetic and rhetorical mechanisms that engender laughter; shame as emotion to be purged in comedy and the fight against witchcraft as the educational purpose of the play. We conclude with arguments that exemplify the importance of the historical approach of text 17th century letters.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Poética. Retórica. Teatro Espanhol. Comédia. Século XVII.

KEYWORDS: Poetics. Rhetoric. Spanish Theatre. Comedy. 17th Century Letters.

Texto integral

Para quem se propõe a analisar um texto dito dramático, o primeiro a fazer é tentar entender o que é drama, no contexto histórico desse texto. Nas letras espanholas do século XVII – cuja preceptística acata e desenvolve as teorizações de Aristóteles e de Horácio, principalmente – , o drama é um modo de imitação. Na *Poética*, Aristóteles afirma que drama são aquelas composições que imitam agentes, isto é, “pessoas que agem e obram diretamente” (ARISTÓTELES, *Poética*, 3, 1448a 27). Assim sendo, na poesia dramática, conforme elucida Luis Alfonso de Carvallo, no *Cisne de Apolo* (1602), “nunca el Poeta habla en su nombre, pero induze, o introduze personas que hablen y representen el mismo caso, de cuyo genero de poesía son las comedias, tragedias, coloquios, diálogos, y algunas églogas” (CARVALLO, 1602, p. 120).

Para uma análise profícua de um texto dramático do século XVII, pois, segundo propomos neste artigo, outra tarefa pertinente é considerar a historicidade do texto. A relação entre emissor e receptor é, na leitura, assimétrica (JOUVE, 2002, p. 23). Isto porque, de acordo com Hansen (2006a, p. 84), “sempre há um intervalo histórico e semântico entre o texto e sua recepção, pois autor e leitor estão em pontos diferentes do tempo”. Neste sentido, devemos entender, num primeiro momento, que um texto dos Seiscentos, dramático ou não, nem é propriamente “literário”, nem exatamente “barroco”.

No que tange ao primeiro aspecto, nos séculos XVI, XVII e até meados do século XVIII, não há “literatura”, mas, sim, “boas (ou “belas”) letras”. No volume 5, de 1716, do *Vocabulario Portuguez & Latino*, Raphael Bluteau distingue, primeiramente, “Letras divinas” e “Letras humanas”. A primeira diz respeito à Sagrada Escritura, ao passo que a segunda são “as boas letras. As humanidades” (BLUTEAU, 1716, v. 5, p. 89). Com relação a essa definição, Lachat (2019, p. 49) explica que as letras humanas do século XV ao XVIII são “associadas aos *studia humanitatis* de Cícero, englobando os estudos de gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral. São essas cinco, portanto, as matérias fundamentais das letras”. Até meados do século XVIII a definição de “literatura” está associada à ideia de “letras”, segundo constatamos no *Vocabulario* de Bluteau², e no dicionário histórico espanhol *Autoridades*³. É apenas a partir de meados do século XVIII e início do XIX que surgirá a concepção moderna que temos hoje de literatura (LACHAT, 2019, p. 50-51)⁴.

Se no século XVII não havia literatura, também não havia “barroco”. Curtius (1979, p. 7) relembra que a divisão do tempo em períodos ou seções é uma tentativa pedagógica de ordenação, mas que possui falhas e problemas. O pesquisador aponta que essa periodização passa para o campo literário, apoiada nos pressupostos da História da Arte: “[passa-se] a transpor para a literatura a formação de períodos de História da Arte segundo os estilos que se sucedem. Temos assim os estilos literários romântico, gótico, renascentista, barroco, etc., até ao impressionismo e expressionismo” (CURTIUS, 1979, p. 12). No que tange ao Barroco, Hansen (2006b, p. 16) afirma que se trata de um termo anacrônico que busca “classificar e unificar” as representações do século XVII. Na verdade, segundo o pesquisador, “o ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin” (HANSEN, 2006b, p. 16).

Na perspectiva sucessiva dos estilos – citada, por exemplo, por Curtius –, o Barroco, “perola tosca & desigual” (BLUTEAU, 1712, v.2, p. 58), sucede o Classicismo e dele se opõe, pois, nessa leitura teleológica e anacrônica, o Barroco é

informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, exuberância, dinamismo, incongruência, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, angústia, jogo de palavras, nihilismo temático, horror do vácuo (HANSEN, 2006b, p. 18-19, grifos no original).

Partindo, pois, da constatação aparentemente desconcertante de que no século XVII não há barroco – e, conseqüentemente, do corolário segundo o qual as características acima elencadas são-lhe anacronicamente atribuídas, dado que nas Belas-Letras a produção letrada (e não literária) é orientada por procedimentos “retóricos, imitativos e prescritivos, diferentes dos critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica” (HANSEN, 2008, p. 19) –, neste artigo objetivamos analisar alguns episódios cômicos da tragicomédia *El caballero de Olmedo* (1641), de Félix

Lope de Vega (1562 – 1635), a fim de discutir, primeiro, os mecanismos que propiciam o riso; segundo, a catarse cômica (no contexto das letras espanholas seiscentistas); e, terceiro, as finalidades horácianas da poesia, garantidas pelos episódios cômicos.

O gênero comédia na preceptiva aristotélica e espanhola seiscentista

Na Espanha do século XVII, o termo “comédia” foi usado de modo genérico para aludir aos três gêneros que integravam o repertório do chamado “teatro maior”, isto é, a tragédia, a comédia e a tragicomédia, em oposição aos entremezes, bailes, autos, entre outros, que compunham o repertório do chamado “teatro menor” (ÁLVAREZ-SELLERS, 1996, p. 16). Assim, neste artigo o objeto de análise é o gênero comédia tal como foi proposto por Aristóteles, na *Poética*, e retomado nas preceptivas espanholas dos Seiscentos.

Desse modo, recordemos que nos séculos XVI, XVII e XVIII, os gêneros são “(...) protocolos que classificam e hierarquizam as matérias tratadas segundo usos particulares, oficiais e não-oficiais, tornando-as adequadas a destinatários específicos (...)” (HANSEN, 2006b, p. 35). Se os gêneros seguem protocolos, devemos elucidar que nas Belas-Letras não há a ideia de descontinuidade ou de ruptura com os modelos “antigos” ou da chamada “tradição clássica”. Assim, os preceitos de Aristóteles, Horácio, Quintiliano, dentre outros, permanecessem atuais na produção letrada do século XVII espanhol, que é marcada pelas “continuidades do tempo” (LACHAT, 2019, p. 58) e não pela ruptura. Logo, os protocolos genéricos da comédia do século XVII na Espanha serão, basicamente, uma continuidade do pensamento aristotélico desenvolvido na *Poética*.

Na *Poética*, no capítulo quatro, Aristóteles aponta a matéria que concerne à comédia: *mimesis* das “ações ignóbeis” dos homens de “baixas inclinações” (ARISTÓTELES, *Poética*, 4, 1448b 25-27). Além disso, no capítulo posterior, o Filósofo aponta uma característica importante da comédia: ela não imita homens inferiores “quanto a toda espécie de vício, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo” (ARISTÓTELES, *Poética*, 5, 1449a 22-24).

Nos Seiscentos espanhóis, os preceptistas acatam e desenvolvem as ideias aristotélicas. Assim, por exemplo, Alonso López Pinciano, na *Philosophia antiqua poética* (1596), dirá que a comédia é “imitación de los peores y no según todo género de vicio, sino según el vicio que es ridículo” (PINCIANO, 1998, p. 343). No *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) – preceptiva na qual se apresentam as convenções poéticas e retóricas da *comedia nueva* –, Lope de Vega, embora proponha a mescla da tragédia e da comédia, aponta – seguindo a *Arte Poética* (14-8 a.C.), de Horácio⁵– que cada gênero deve fazer a parte que lhe cabe:

Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo

nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza” (LOPE DE VEGA, 2012, v. 174-180).



Em outros momentos de seu tratado, Lope de Vega acentua as distinções aristotélicas entre a tragédia e a comédia, como, por exemplo, na passagem em que discute os meios da imitação:

También cualquiera imitación poética / se hace de tres cosas, que son, plática, / verso dulce, armonía, o sea la música, / que en esto fue común con la tragedia, / sólo diferenciándola en que trata / las acciones humildes y plebeyas, / y la tragedia, las reales y altas (LOPE DE VEGA, 2012, v. 54-60).

As ações “humildes y plebeyas”, de acordo com as convenções da *comedia nueva* propostas por Lope de Vega, são realizadas por dois grupos de personagens: o gracioso e a criada (o correlato feminino do gracioso) (ROZAS, 2002)⁶. Isso não significa, evidentemente, que os personagens baixos não possam dividir o tablado com outros. Neste sentido, Arango (1980, p. 377) comenta que o gracioso é um desdobramento do protagonista e com ele divide os diálogos, evitando que a peça tenha longos monólogos. Na tragicomédia *El caballero de Olmedo*, objeto deste artigo, as ações humildes e, portanto, próprias à comédia são realizadas pelo escudeiro do protagonista D. Alonso, isto é, Tello, o gracioso, e pela alcoviteira e feiticeira Fabia, o correspondente feminino do gracioso.

O riso por meio das ações e das palavras

Nas Boas-Letras há uma aproximação entre a Poética e a Retórica (CHIAPPETTA, 2001, p. 49). Essa aproximação permite que o estilo (grave, mediano ou humilde), no campo retórico, passe a integrar as convenções genéricas, no campo poético (CARVALHO, 2007, p. 171). Assim, soma-se às convenções poéticas da comédia o estilo humilde. Esse imbricamento incide, diretamente, sobre a propiciação do riso.

O riso nas preceptivas seiscentistas é entendido como sensação física oriunda da representação de ações baixas e ridículas, pois, como recorda Pinciano, na *Philosophia antiqua poética*, “la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo (...). Sea, pues, el fundamento principal que la risa tiene su asiente en fealdad y torpeza” (PINCIANO, 1998, p. 389). De modo idêntico, anos mais tarde, em 1617, Francisco Cascales, nas *Tablas poéticas*, dirá que o riso é “una burla sin dolor de alguna cosa torpe y fea” (CASCALES, 2015, p. 195). E, além disso, o licenciado distinguirá o riso da comédia do riso da vida cotidiana. Em suas palavras:

No tomo yo la risa por aquel contento que recibimos, quando encontramos a nuestro amigo, o hallamos buenos a nuestros hijos y muger, o quando nos envian algun presente: estotra es una risa maliciosa, aguda, ingeniosa, fundada en la fealdad y torpeza agena, asi de cosas, como de palabras (CASCALES, 2015, p. 195).

Com a aproximação das duas disciplinas já mencionadas, o riso, conforme podemos constatar na citação acima, pode ser propiciado por dois meios: ou pelas “cosas” ou pelas “palabras”. Da mesma maneira, na *Philosophia antiqua poética*, Pinciano dirá que o riso está fundado nas “obras y palabras (...) en las cuales hay alguna fealdad y torpeza” (PINCIANO, 1998, p. 395). Tanto “cosas”, na terminologia de Cascales, quanto “obras”, nos termos de Pinciano, dizem respeito à representação de ações. Sobre essa questão, Pinciano dá, entre outros, o exemplo da representação de um homem avarento que desenterra seu ouro com grande afã e depois o enterra novamente (PINCIANO, 1998, p. 395).

Para exemplificar como o riso é propiciado por meio das palavras e das ações, é pertinente citar um trecho do episódio de *El caballero de Olmedo*, no qual Fabia pede o auxílio de Tello para roubar o dente molar de um ladrão que havia sido enforcado. No que diz respeito ao roubo do dente do ladrão enforcado, Rico (2016, p. 125) comenta que as feiticeiras costumavam utilizar dentes molares de enforcados para seus conjuros. Vejamos, pois, a passagem:

Vase.

TELLO:

Y yo a dar a mi señor,
Fabia, con licencia tuya,
aderezo de sereno.

FABIA

Detente.

TELLO

Eso fuera bueno,
a ser la condición suya
para vestirse sin mí.

FABIA

Pues bien le puedes dejar,
porque me has de acompañar.

TELLO

¿A ti, Fabia?

FABIA

A mí.

TELLO

¿Yo?

FABIA

Sí,

que importa a la brevedad
deste amor.

TELLO

¿Qué es lo que quieres?

FABIA

Con los hombres, las mujeres
llevamos seguridad.
Una muela he menester
del salteador que ahorcaron
ayer.

TELLO

Pues ¿no le enterraron?

FABIA

No.

TELLO

Pues ¿qué quieres hacer?

FABIA

Ir por ella, y que conmigo

vayas solo acompañarme.

TELLO

Yo sabré muy bien guardarme:
de ir a esos pasos contigo.
¿Tienes seso?

FABIA

Pues, gallina,
Adonde yo voy, ¿no irás?

TELLO

Tú, Fabia, enseñada estás
a hablar al diablo.

FABIA

Camina.

TELLO

Mándame a diez hombres juntos
temerario acuchillar,
y no me mandes tratar
en materia de difuntos.

FABIA

Si no vas, tengo de hacer
que el propio venga a buscarte.

TELLO

¡Que tengo de acompañarte!
¿Eres demonio o mujer?

FABIA

Ven, llevarás la escalera,
que no entiendes destes casos.

TELLO

Quien sube por tales pasos,

Fabia, el mismo fin espera

(LOPE DE VEGA, 2016, v. 586-622).

Além de a ação de roubar o dente de um ladrão para fins pouco ortodoxos ser baixa, torpe, feia e digna de aversão e vitupério por parte do auditório, ela é empreendida por tipos inferiores e piores que a média. O ridículo da ação, que engendra o riso, é acentuado quando se reforça o caráter vicioso do personagem Tello. O escudeiro de Alonso é covarde⁷: tem medo de se envolver em “materia de difuntos” (v. 614). Além do mais, a covardia de Tello é acentuada também pelas palavras, o que possibilita o riso. A esse respeito, Fabia chama Tello de “gallina”. “Gallina” é um termo coloquial para se referir a uma pessoa “cobarde, pusilanime y tímida” (DRAE, *versión online*). Na língua espanhola, há o adjetivo “cobarde”, entretanto, a alcoviteira opta por um termo da linguagem coloquial que reforça o estilo humilde e baixo da comédia e, por conseguinte, auxilia na propiciação do riso por meio das “palabras”.

Em outro momento do episódio, o riso dá-se, exclusivamente, pelas palavras de Tello:

TELLO

Fui con ella (que no fuera)

a sacar de un ahorcado

una muela; puse a un lado,

como arlequín, la escalera.

Subió Fabia, quedé al pie,

y díjome el salteador:

‘Sube, Tello, sin temor,

o, si no, yo bajaré’

¡San Pablo, allí me caí!

Tan sin alma vine al suelo,

que fue milagro del cielo

el poder volver en mí.

Bajó, desperte turbado

y de mirarme afligido,

porque, sin haber llovido,

estaba todo mojado



No trecho acima, Tello narra para D. Alonso a ação baixa de roubar o dente do enforcado. O evento não é representado, mas, pelas palavras, Tello consegue pô-lo ante os olhos dos ouvintes, que, mesmo sem vê-lo, dele riem. Como se sabe, para Horácio, na *Arte Poética*, as ações representadas no palco movem mais do que aquelas transmitidas pelo ouvido (cf. *Arte Poética*, v. 180-181). Longino, contudo, em *Do Sublime*, salienta que, a depender da capacidade do orador, este conseguirá por “sob os olhos dos ouvintes” (LONGINO, *Do sublime*, XV, 1) aquilo que é transmitido pelo pensamento. Em sua fala, Tello mobiliza o humor escatológico, baixo e ridículo, para se referir à função fisiológica de urinar. De acordo com Arellano (2008, p. 645), a escatologia era um dos recursos usados na comédia burlesca do século XVII. A escatologia se refere à

dimensión corporal y [de] las funciones fisiológicas. Son elementos eludidos en otros territorios de la literatura o del teatro (...). Todo lo considerado repulsivo, bajo o grosero tiene cabida en la comedia burlesca, que en buena parte opera la reducción de los personajes poniendo de relieve las funciones orgánicas primarias que los acercan al reino animal y rebajan cualquier pretensión espiritual o elevación metafísica.

De acordo com a passagem acima do *Caballero*, Tello, ao comentar com Alonso suas realizações com Fabia, diz que, após ir até o quarto do enforcado para roubar-lhe o dente, encontrou-se todo molhado, embora não tivesse chovido. Em outras palavras, urinou-se de medo. O riso radica, justamente, aí: embora a cena não seja representada, o auditório, pelo ridículo das palavras de Tello, a vê sob seus olhos e dela ri. Esse episódio, portanto, é um exemplo da mobilização do riso por meio das palavras.

A peça apresenta um outro episódio em que há uma tentativa de roubo e que propicia o riso por meio das ações e das palavras ridículas. Próximo ao desenlace do *Caballero*, Tello busca, por meio do fingimento, roubar a corrente de ouro que Fabia havia recebido de D. Alonso, como pagamento pelos serviços prestados, isto é, por auxiliá-lo a se aproximar de D. Inés. Dada sua longa extensão, analisaremos apenas um fragmento do episódio:

Vase Don Alonso.

TELLO:

Guárdete el cielo.

Pues puedo hablar sin recelo,

a Fabia quiero llegar.

Traigo cierto pensamiento
para coger la cadena
a esta vieja, aunque con pena
de su astuto entendimiento.
No supo Circe, Medea,
ni Hécate, lo que ella sabe;
tendrá en el alma una llave
que de treinta vueltas sea.
Mas no hay maestra mejor
que decirle que la quiero,
que es el remedio primero
para una mujer mayor;
que con dos razones tiernas
de amores y voluntad,
presumen de mocedad
y piensan que son eternas.
Acabóse. Llego, llamo.
Fabia... Pero soy un necio;
que sabrá que el oro precio
y que los años desamo,
porque se lo ha de decir
el de las patas de gallo.

Sale Fabia.

FABIA

¡Jesús, Tello! ¿Aquí te hallo?
¡Qué buen modo de servir
a don Alonso! ¿Qué es esto?
¿Qué ha sucedido?

TELLO

No alteres
lo venerable, pues eres
causa de venir tan presto;

que por verte anticipé
de don Alonso un recado.

FABIA
¿Cómo ha andado?

TELLO
Bien ha andado,
porque yo lo acompañé.

FABIA
¡Estremado fanfarrón!

TELLO
Pregúntalo al Rey, verás
cuál de los dos hizo más;
que se echaba del balcón
cada vez que yo pasaba.

FABIA
¡Bravo favor!

TELLO
Más quisiera
los tuyos.

FABIA
¡Oh, quién te viera!

TELLO
Esa hermosura bastaba,
para que yo fuera Orlando.
¿Toros de Medina a mí?
¡Vive el cielo!, que les di
reveses, desjarretando,

de tal aire, de tal casta,
 en medio del regocijo,
 que hubo toro que me dijo:
 “Basta, señor, Tello, basta”.
 “No basta”, le dije yo,
 y eché de un tajo volado
 una pierna en un tejado.

FABIA

Y ¿cuántas tejas quebró?

TELLO

Eso al dueño, que no a mí.
 Dile, Fabia, a tu señora,
 que ese mozo que la adora
 vendrá a despedirse aquí;
 que es fuerza volverse a casa,
 porque no piensen que es muerto
 sus padres. Esto te advierto.
 Y porque la fiesta pasa
 sin mí, y el Rey me ha de echar
 menos – que en efeto soy
 su toricida -, me voy
 a dar materia al lugar
 de vítores y de aplauso,
 si me das algún favor.
 (LOPE DE VEGA, 2016, v. 1915 – 1983).

A intenção de Tello é baixa: roubar a corrente de ouro de Fabia. Para o logro de seu objetivo, o servo de D. Alonso mobiliza uma estratégia igualmente censurável: fingir estar apaixonado pela alcoviteira. Tello considera a feiticeira uma mulher velha – veja-se, por exemplo, os termos que utiliza para classificá-la: “vieja”, “mujer mayor”, e, além disso, diz que tem “patos de gallo”. Mas, para persuadi-la, o escudeiro se vale do recurso retórico da *captatio benevolentiae*. Para captar sua benevolência, Tello chama a feiticeira de “hermosa” – embora, como vimos, reitere, constantemente, que Fabia é uma mulher velha – e, além disso, Tello se vangloria e salienta seu bom êxito na tourada. Diante de tamanha vangloria,

Fabia, nada ingênua, chama-o de “fanfarrón”. O adjetivo, certamente, causaria o riso, pois seu significado é o seguinte: “Que se precia y hace alarde de lo que no es, y en particular de valiente” (DRAE, *versão online*). Tello justamente faz alarde acerca do que não é: valente.

A descrição que Tello faz para Fabia de suas investidas contra os touros não visa a destacar suas virtudes, mas propiciar o riso. O escudeiro afirma que golpeava os touros de tal maneira que eles lhe diziam “Basta, señor, Tello, basta” (v.1965). Ora, o próprio uso da figura retórica da prosopopeia, que atribui características humanas a seres ou coisas inanimadas, assegura o riso, pois, como relembra Pinciano (1998, p. 405) na prosopopeia “hay también mucha simiente de risa”. Ademais, o uso da hipérbole, que destaca que as pernas dos touros arrancadas por Tello iam parar nos telhados das casas, também não visa a destacar suas virtudes, mas caucionar o riso.

Logo, o riso é propiciado tanto pelas ações baixas e ridículas quanto pelas palavras mobilizadas pelos personagens. Ademais, suas ações são viciosas e, por isso, devem ser tomadas pelos espectadores como modelo de aversão. O amor que Tello por Fabia não é virtuoso, mas vicioso.

Artifícios retóricos e a propiciação do riso

Segundo constatamos na seção precedente, o riso pode ser propiciado pelas palavras que aludem a coisas ridículas. Todavia, o riso por meio das palavras pode ser efetuado também pelo uso de artifícios retóricos: “(...) que de la arte de bien decir puede tomar la suya el cómico para él hacer reír (...)” (PINCIANO, 1998, p. 396). No *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega prescreve dois procedimentos elocutivos que propiciam o riso: o *engañar con la verdad* e o *hablar equívoco (anfibológico)*:

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. / Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice (LOPE DE VEGA, 2012, vv. 319-326)

O *engañar con la verdad*, segundo se depreende dos comentários de Baltasar Gracián no *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), é um artifício por meio do qual o indivíduo “entiende siempre lo contrario de lo que quiere que entienda” (GRACIÁN, 1999, p. s/n). Esse artifício dramático não visava a enganar ao público, mas sim a um personagem (LAMA, 2011, p. 119-120). Para que sejam propiciados sentidos equivocados, o “engañar con la verdad” conta com outro artifício: o *hablar equívoco (anfibológico)*. Assim sendo, o *falar equívoco* e o *enganar com a verdade* estão relacionados (LAMA, 2011; GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2012). Com relação ao

falar equívoco, García Santo-Tomás (2012, p. 149) comenta que esse recurso diz respeito ao uso de palavras que, em determinadas situações, possuem duplo sentido e/ou ambiguidades.

Em *El caballero de Olmedo* há um episódio que congrega ambos os artifícios elocutivos: o encontro da alcoviteira e feiticeira Fabia com D. Pedro. A fim de auxiliar o leitor nas análises seguintes, convém tecer um breve comentário sobre o episódio. Doña Inés, filha de D. Pedro, foi pedida em casamento por D. Rodrigo. Entretanto, Inés estava apaixonada por D. Alonso, que lhe retribuía o amor. Para evitar o casamento com Rodrigo, Inés diz ao pai que deseja se tornar freira. A fim de iniciar sua preparação religiosa, Doña Inés solicita a D. Pedro que contrate uma professora de costumes e um professor de canto e de latim. Os professores contratados por D. Pedro são a alcoviteira Fabia e o escudeiro de D. Alonso, Tello. Ambos fingem essas profissões a fim de permitir que Inés e Alonso se encontrassem às escondidas. Assim, com exceção de D. Pedro e D. Rodrigo, os demais personagens, mas também o auditório dos *corrales*, sabiam a verdade encoberta no fingimento.

No trecho em análise, Fabia se dirige até a casa de Inés para a primeira aula de costumes:

FABIA

Paz sea en aquesta casa.

PEDRO

Y venga con vos.

FABIA

¿Quién es
la señora doña Inés,
que con el Señor se casa?
¿Quién es aquella que ya
tiene su esposo elegida,
y como a prenda querida
estos impulsos le da?

PEDRO

Madre honrada, esta que veis,
y yo su padre.

FABIA

Que sea
 muchos años, y ella vea
 el dueño que vos no veis.
 Aunque en el Señor espero
 que os ha de obligar piadoso
 a que acetéis tal esposo,
 que es muy noble caballero.

PEDRO

Y ¡cómo, madre, si lo es!

(LOPE DE VEGA, VEGA, 2016, v. 1410-1426).

Fabia comenta que Inés se casa com o Senhor (v. 1413); que já tem o esposo escolhido (v. 1415); que esse esposo é nobre cavaleiro (v. 1424-1425); e que não é possível ser visto por D. Pedro (v. 1421). Com base nisso, notamos que os termos “Señor”, “esposo”, “invisible”, “noble caballero” mobilizados por Fabia são portadores de duplo sentido. Isto porque, essas definições, para D. Pedro, pai de Inés, referem-se a Deus, enquanto que para Fabia, Inés, Tello, mas também o auditório, aludem a D. Alonso Manrique. Logo, por meio da verdade, Fabia engana D. Pedro, visto que, de fato, Inés já havia escolhido um esposo que era nobre cavaleiro e que não podia ser visto (pelo menos até aquele momento) por D. Pedro: Alonso. Todavia, por meio do contexto da ação, há a geração dos duplos sentidos, o que faz com que D. Pedro seja enganado pela verdade e pense que o esposo escolhido por Inés seja Deus, uma vez que essa havia escolhido fingidamente seguir a vocação religiosa.

Certamente, o auditório, conhecedor da verdade dissimulada sob os véus do fingimento e que entendia perfeitamente os duplos sentidos evocados nas palavras da alcoviteira Fabia, ria neste episódio. Aliás, o fato de os espectadores saberem também que Fabia era alcoviteira e não professora de costumes também é fator primordial para propiciar o riso pelas “obras” ou pelas “cosas”.

Embora não seja objeto deste artigo, é pertinente comentar a aproximação entre esses procedimentos elocutivos propostos por Lope de Vega com o conceito de “dissimulação honesta” discutido, em 1641, na Itália, por Torquato Accetto no tratado *Da dissimulação honesta*. Segundo Accetto (2001, p. 27), a “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). Conforme sintetiza Pécora (2001, p. XX), a *dissimulação honesta* é “uma técnica básica de ocultar ou adiar a verdade (...) [é] uma regra de medir ou buscar o verdadeiro numa situação em que a verdade é sempre indireta e construída a partir de situações públicas embaraçosas ou confusas (...)”. Tal como os artifícios “lopescos”, a habilidade “accettiana” consiste na ocultação da verdade por meio de situações ambíguas. Isso

demonstra que era corrente, nos Seiscentos, discussões sobre procedimentos de ocultação da verdade.

Outro recurso retórico que propicia o riso é o tropo da alegoria⁸. No livro VIII da *Instituição oratória*, ao tratar dos tropos, Quintiliano apresenta a alegoria e a ela se refere da seguinte forma: “[*alegoria*], que se traduz por *inversio*, mostra um significado pelas palavras e outro sentido ou até mesmo o contrário. A primeira espécie se constrói sobretudo por sucessivas metáforas” (QUINTILIANO, *Instituição oratória*, VIII, 6, 44). Sobre a definição de Quintiliano acerca da alegoria, Hansen (2006a, p. 30-31) diz o seguinte:

Do ângulo do tropo, ela [a alegoria] é uma *transposição*. Retoricamente, o tropo é a transposição semântica de um signo *em presença* (convencionado aqui por S₁) para um signo *em ausência* (S₂). A transposição baseia-se na relação possível entre um ou mais traços semânticos dos significados de S₁ e S₂. (...). Assim, como linguagem figurada na Retórica antiga, o tropo implica dois sentidos: o *figurado*, que é o próprio tropo que o leitor lê, e o *literal* ou *próprio*, que é um ideal de sentido próprio, sem figuração, implícito no tropo. A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado (grifos no original).

Em suma: “A alegoria (grego *allós* = *outro*; *agouren* = *falar*) diz *b* para significar *a*” (HANSEN, 2006a, p. 7, grifos no original). Em *El caballero de Olmedo*, em outro momento do já mencionado episódio do roubo do dente molar do enforcado, Tello mobiliza a alegoria, pois diz uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido. No trecho em questão, Tello comenta para Alonso sobre o convite de Fabia para roubar o dente:

TELLO

Llega de presto a la reja;
Mira que Fabia me aguarda
para un negocio que tiene
de grandísima importancia.

ALONSO

¡Negocio Fabia esta noche
contigo!

TELLO

Es cosa muy alta.

ALONSO

¿Cómo?

TELLO

Yo llevo escalera,
y ella...

ALONSO

¿Qué lleva?

TELLO

Tenazas.

ALONSO

Pues ¿qué habéis de hacer?

TELLO

Sacar una dama de su casa.

ALONSO

Mira lo que haces, Tello:
no entres adonde no salgas.

TELLO

No es nada, por vida tuya.

ALONSO

Una doncella ¿no es nada?

TELLO

Es la muela del ladrón
que ahorcaron ayer
(LOPE DE VEGA, 2016, v. 663-678).

Atentemo-nos à expressão de Tello: “Sacar una dama de su casa” (v. 672). Alonso interpreta-a em seu sentido literal, o que o leva à perplexidade, pois seu escudeiro roubaria uma dama, uma “doncella” de sua casa. Contudo, Tello está dizendo “*b* para significar *a*” (nos termos de Hansen), ou, como diz Quintiliano, diz uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido. “Dama”, na fala de Tello, não alude ao sentido primário, de “muger hermosa y bizarra, que ostenta lozanía y belleza” (AUTORIDADES, 1732, *versão online*), mas à dama, “una de las piezas del axedrez, llamada así, por ser la principal después del Rey (...)” (AUTORIDADES, 1732, *versão online*).

Desse modo, podemos esquematizar as transposições semânticas de Tello do seguinte modo: “Dama” = peça do tabuleiro; “Casa” = casa do tabuleiro. O movimento do jogo alude ao movimento de tirar o dente da boca do enforcado. Assim, “dama” passa a ter o sentido de “dente” e “casa” o de “boca”. Este sentido, aliás, é reforçado pelo próprio escudeiro, que, ao ser indagado por D. Alonso (“Una doncella ¿no es nada?”) diz que se referia não ao roubo de uma donzela, mas ao da “la muela del ladrón / que ahorcaron ayer” (v. 677-678).

O auditório, que sabia antes de Alonso o plano de Tello e Fabia, riria do equívoco cometido por D. Alonso. Os espectadores entenderiam, diferente de Alonso, perfeitamente o *b* que significa o *a*. A alegoria, portanto, pode ser um tropo mobilizado para a produção do riso por meio das palavras.

Catarse cômica no contexto das letras espanholas seiscentistas

Aristóteles nada preceitua sobre a catarse da comédia em sua *Poética*. Além do mais, se comparado à tragédia e a epopeia, o gênero comédia é pouco discutido no tratado aristotélico. Ainda assim, a preceptiva seiscentista buscará preencher as lacunas do seu texto. Destarte, nos Seiscentos será proposta uma catarse para a comédia que tem como fim purgar os vícios da alma por meio do riso e do passatempo: “La comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa limpia del alma los vicios” (CASCALES, 2015, p. 177). Entretanto, a questão é complexa.

Como vimos anteriormente, a preceptiva seiscentista não entende o riso como emoção. Aliás, na citação acima de Cascales, percebemos que o riso e o passatempo são veículos por meio dos quais se purga os vícios da alma. Na *Retórica*, no livro segundo, Aristóteles não considera o riso como *pathos*. No contexto do teatro grego antigo, Duarte (2003, p. 19-20) também não considera o riso uma emoção, mas apenas “um veículo para a expressão de uma emoção ou de uma sensação (física, no caso das cócegas) e, nesse sentido, um fenômeno assemelhado ao choro”. Mas, então, qual seria a emoção suscitada na imitação cômica em *El caballero de Olmedo*?

Ao analisarmos os episódios cômicos da peça – no caso, o do roubo do dente molar do ladrão enforcado para usos pouco ortodoxos e o da tentativa de roubo, empreendida por Tello, da corrente de ouro de Fabia –, evidenciamos que a emoção aristotélica suscitada é a vergonha, que possibilita em *El caballero de*

Olmedo a eclosão do riso, veículo por meio do qual se efetua a catarse (purgação dos vícios da alma). Ambas as ações empreendidas por Tello e Fabia são baixas e ridículas. Ademais, no âmbito retórico, são ações viciosas, dignas de censura e aversão pelo auditório. Neste sentido, Aristóteles comenta que “nos envergonhamos de palavras, ações e intenções vergonhosas” (*Retórica*, I, 9, 1367a).

Conforme Aristóteles (*Retórica*, II, 6, 1383b, grifo nosso), “a vergonha pode ser definida como um certo pesar ou perturbação de espírito relativamente a vícios, presentes, passados ou futuros, suscetíveis de comportar uma perda de reputação”. Ora, o gênero comédia imita ações viciosas (tal como as ridículas) e a preceptiva do século XVII defende que a comédia deve purgar os vícios da alma. Dessa maneira, é plausível que a vergonha seja a emoção suscitada na imitação cômica da peça em estudo. É claro que não objetivamos esgotar a discussão. Mas, ao nosso ver, propor a vergonha como emoção a ser purgada é viável, especialmente, por conta da relação entre a arte poética e a arte retórica nos Seiscentos.

Os episódios cômicos e as finalidades horacianas da poesia

As ações baixas, além de suscitarem a emoção da vergonha, que possibilita a eclosão do riso, veículo por meio do qual se efetua a purgação dos vícios da alma (catarse), asseguram as finalidades horacianas da poesia, em voga no século XVII: ensinar (*docere*) e deleitar (*delectare*)⁹. Com relação ao ensino, Luis Alfonso de Carvallo, no *Cisne de Apolo*, salienta que a comédia serve para “reformular las costumbres” (CARVALLO, 1602, p. 286). De modo próximo, Pinciano (1998, p. 381) diz que o gênero cômico ensina “lo útil y lo danoso a la vida humana”. Acerca dessa questão, cabe lembrar que no episódio do roubo do dente do enforcado para uso na feitiçaria, Tello alerta Fabia sobre sua conduta pouco cristã: “Quien sube por tales pasos, / Fabia, el mismo fin espera” (LOPE DE VEGA, 2016, v. 621-622). O mesmo fim é, evidentemente, a morte.

Com isso, ao purgar os vícios da alma, o auditório aprenderia que tais condutas, como as de Fabia, não são dignas de louvor, mas de vitupério. Além disso, compreenderia que a prática de tais ações poderia acarretar algum castigo. Devemos recordar que a prática de feitiçaria era totalmente condenada no século XVII. No tratado *Jardín de flores curiosas, en que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia y geographia, con otras cosas curiosas y apazibles* (1570), de Antonio de Torquemada, discute-se que as feiticeiras valem-se da ajuda do demônio para seus feitiços: “[los hechiceros] invocan nombres de demônios y se aprovechan de su ayuda” (TORQUEMADA, 2012, p. 732). Além do mais, a prática de feitiçaria era condenada judicialmente, conforme constatamos no *Tratado y summa de todas las leyes penales, canônicas, ciuviles y destos reynos: con las adiciones al libro de penas y delitos y nuevas prematicas* (1622), de Francisco de la Pradilla Barnuevo. Conforme ele, os feiticeiros e adivinhos são, pelo Direito Canônico, açoitados e arrastados em praça pública; ao passo que os bruxos são queimados (PRADILLA BARNUEVO, 1622, p. 19). Evidentemente, as ações de Tello e sua covardia também são reprováveis.

No tocante ao deleite, Mateo Luján de Sayavedra, na *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1604), salienta que o riso na comédia é deleitoso: “(...) que dicen que la comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite de la risa y aunque todas tienen un fin, que es enseñanza, entretenimiento y deleite” (SAYAVEDRA, 2014, p. 208). Assim, além de purgar os vícios e aprender, o auditório também se deleita rindo da imitação cômica.

Pela representação de homens piores e de suas ações baixas, a comédia objetiva corrigir os costumes. Dessa maneira, ao mesmo tempo que ri e se deleita das ações cômicas, o auditório deve tomá-las não como modelo de emulação, mas de aversão. Assim, é necessária a representação de tipos viciosos, afinal é apenas por meio de sua representação que a comédia pode ensinar, ou, nas palavras de Carvallo (1602, p. 288), dar “el remedio” para os espectadores.

Considerações finais

Se, como vimos na introdução deste artigo, a relação entre emissor e receptor, no ato de leitura, é assimétrica, é certo que o leitor, ao se deter em textos mais recuados no tempo, como os dos séculos XVI, XVII e XVIII, encontrará tempos e espaços já passados que, talvez, nada tenham de semelhante com o seu. Assim, ler e analisar esses textos com base numa perspectiva que considera o contexto de produção e recepção, bem como as *technai* retóricas e poéticas que pautaram a elaboração desses textos, como objetivamos neste artigo, é um caminho tanto para se ter uma melhor compreensão do texto quanto para evitar anacronismos.

Certamente, é mais fácil mobilizar “modos de análise e leitura (...) já suficientemente assentados” (CARVALHO, 2019, p. 33) pela crítica. Assim, ao invés de analisarmos diferentes procedimentos retóricos mobilizados para propiciação do riso por meio das palavras, poderíamos ter logo dito: dualidade, paradoxo, antítese. Mas, como nos recorda Lima (1995, p. 109), “a facilidade é uma arma enganosa”. Assim, veredas novas sempre podem ser tomadas, e, embora o caminho possa ser mais pedregoso, certamente o resultado será mais profícuo.

Notas

1 Este artigo está vinculado à pesquisa de Iniciação Científica “*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: estudo poético e retórico”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Proc. nº 2018/18709-0.

2 “LITERATURA: Erudição, sciencia, notícia das boas letras” (BLUTEAU, 1727, v. 9, p. 562).

3 “LITERATURA: El conocimiento y ciencia de las letras” (AUTORIDADES, v. 4, 1734, *versão online*).

4 Para um detalhamento sobre o assunto, cf. LACHAT (2019) (citado).

5 Na *Arte Poética*, diz Horácio: “Que cada gênero, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe compete” (HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 92).

6 Entre os versos 269-276 do *Arte nuevo*, Lope de Vega indica cinco dos seis personagens da *comedia nueva*: rei, velho, amantes (entende-se o galã e a dama) e o recitante (*gracioso*).

7 Na *Retórica*, de Aristóteles, a covardia (vício) é o contrário da coragem (virtude) (ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 9, 1366b).

8 Cabe dizer que na *Philosophia antigua poética*, Pinciano (1998, p. 401) comenta que a alegoria pode propiciar o riso e, se for ridícula, poderá gerá-lo de forma mais eficiente.

9 É arquiconhecida a fala de Horácio a respeito da união do útil e do agradável, enquanto finalidades da poesia: “Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável; pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor” (HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 343-344).

Referências

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

ÁLVAREZ-SELLERS, M. R. Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: para una poética de los géneros en los siglos de oro. In: GRANJA, Agustín de la; BERBEL, Juan Antonio Martínez (eds). MIRA DE AMESCUA EN CANDELERO, 1996, Granada. *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, 1996, p. 7-19.

ARANGO, Manuel Antonio L. El *gracioso*: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca. *Thesaurus*, Bogotá, n. 2, p. 377-386, 1980.

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

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 239-269.

AUTORIDADES. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>. Acesso em 10 ago. 2019.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. Historicidade sem crenças. *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 121, p. 33-44, 2019.

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

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

CASCALES, Francisco. *Tablas poéticas*. London: Classic Reprint Series, Forgotten Books, 2015.

CHIAPPETTA, Angélica. Retórica e crítica literária na Antiguidade. *Phaos*, Campinas, IEL/UNICAMP, n. 1, p. 39-60, 2001.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE). Disponível em: < <https://dle.rae.es/>>. Acesso em 10 ago. 2019.

DUARTE, Adriane da Silva. A catarse na comédia. *Letras clássicas*, São Paulo, USP, n. 7, p. 11-24, 2003.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. Introducción. In: LOPE DE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas, 2012. p. 11-82.

GRACIÁN, Baltasar. *Oraculo manual y arte de prudencia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/oraculo-manual-y-arte-de-prudencia--0>> . Acesso em 10 ago. 2019.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 17-91.

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

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Floema*, Vitória da Conquista, UESB, n. 2, p. 15-84, 2006b.

HORÁCIO. *Arte Poética*. introdução, tradução e comentário. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Mem Martins: Inquérito, 1984.

JOUVE, Vicent. O que é a leitura?. In: JOUVE, Vicent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 17-33.

LCHAT, Marcelo. Letras e literatura: continuidades e discontinuidades. *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 121, p. 45-60, 2019.

LAMA, Víctor. Engañar con la verdad, *Arte nuevo*, v. 319. *Revista de Filología Española*. Madrid, v. XCI, p. 113- 128, 2011.

LIMA, Luiz Costa. A face renascentista. In: LIMA, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 77-104.

LONGINO. Do sublime. In: *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 69-114

LOPE DE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edição de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas, 2012.

LOPE DE VEGA, Félix. *El Caballero de Olmedo*. Edição de Francisco Rico. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas, 2016.

PÉCORA, Alcir. O livro do prudente secretário. In: ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. VII-XXI.

PINCIANO, Alonso López. *Philosophia antiqua poética*. Edição de José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

PRADILLA BARNUEVO, Francisco de la. *Tratado y summa de todas las leyes penales, canonicas, civiles y destos reynos*: con las adiciones al libro de penas y delitos y nuevas prematicas (primera y segunda parte). Edición de Nicolas de Assiayn. Pamplona, 1622.

QUINTILIANO, Marcos Fabio. *Instituição oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. Tomo III.

RICO, Francisco. Introducción. In: LOPE DE VEGA, Félix. *El caballero de Olmedo*. Madrid: Catedra / Letras Hispánicas, 2016. p. 11-95.

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-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-delope-de-vega-0/html/>>. Acesso em 11 ago. 2019

SAYAVEDRA, Mateo Luján de. *Segunda parte de la vida del pícaro Gusmán de Alfarache*. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Works of Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em: <<http://users.ipfw.edu/jehle/cervante.htm>>. Acesso em 11 ago. 2019.

TORQUEMADA, Antônio. Jardín de flores curiosas, en que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia, y geographia, con otras cosas curiosas, y apazibles. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. *Lemir (Revista de Literatura Española Medieval y Renacimiento)*. Valencia, n. 16, p. 605-834, 2012.

Para citar este artigo

CONTATORI, Gabriel Furine; NOGUEIRA, Érico. Considerações sobre o gênero comédia em El caballero de Olmedo, de Lope de Vega. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 3, p. 89-112, set.-dez. 2019.

Os autores

Gabriel Furine Contatori é graduando em Licenciatura em Letras (Português e Espanhol) na Universidade Federal de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Proc. nº 2018/18709-0.

Érico Nogueira é doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal de São Paulo.