

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

DANIELLE THEODORO OLIVIERI

**O ESPAÇO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE EM TRÊS ENTREMEZES
CERVANTINOS**

Rio de Janeiro

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

O ESPAÇO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE EM TRÊS ENTREMEZES
CERVANTINOS

DANIELLE THEODORO OLIVIERI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literaturas Hispânicas)

Orientador: Prof. Doutor Miguel Angel Zamorano Heras

RIO DE JANEIRO

2018

O ESPAÇO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE EM TRÊS ENTREMEZES CERVANTINOS

Danielle Theodoro Olivieri

Orientador: Prof. Doutor Miguel Angel Zamorano Heras

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos mínimos para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literaturas Hispânicas)

Aprovada por:

Presidente, Prof. Doutor Miguel Angel Zamorano Heras – UFRJ

Prof^a. Doutora Silvia Inés Cárcamo de Arcuri – UFRJ

Prof^a. Doutora Ana Isabel Guimarães Borges – UFF

Prof. Doutor Victor Manuel Ramos Lemus – UFRJ – Suplente

Prof^a. Doutora Gladys Viviana Gelado – UFF – Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018

CIP - Catalogação na Publicação

T49e Theodoro Olivieri, Danielle
 O espaço como categoria de análise em três
 entremeses cervantinos / Danielle Theodoro
 Olivieri. -- Rio de Janeiro, 2018.
 99 f.

 Orientador: Miguel Angel Zamorano Heras.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
 Graduação em Letras Neolatinas, 2018.

 1. O espaço como categoria de análise. 2. Lope de
 Rueda e a origem do entremez. 3. Teatro breve do
 Século de Ouro. 4. Entremeses cervantinos. I.
 Zamorano Heras, Miguel Angel, orient. II. Título.

**A Vinicius, Denize e Gabriel, verdadeiros
amigos.**

IN MEMORIAM

**Aos meus avós Arézio, Hélio e
Clotilde.**

AGRADECIMENTOS

A Deus que iluminou meu caminho e me capacitou para que eu chegasse até aqui. Obrigada por se fazer presente em minha vida.

A minha querida e amada Virgem Maria, mãe que tanto amo e respeito. Obrigada por me cobrir com seu manto materno e ficar do meu lado em todos os momentos. Assim como São João Paulo II, ousou dizer hoje e sempre: *Totus tuus Mariae!*

Aos meus pais, Vinicius e Denize, e irmão, Gabriel, por acreditarem em mim, pelo apoio e esperança para seguir em frente. O que eu seria sem vocês? Nada! A presença de vocês, nas melhores e piores situações, significou a certeza e a segurança de que eu não estou sozinha nesta caminhada. Amo muito os três.

Aos tios Inácio e Angela, aos primos Vinicius e Caroline, verdadeiros anjos em minha vida. Jamais esquecerei tudo o que fizeream por mim.

Ao Professor Miguel Angel Zamorano pela paciência e carinho nas orientações, pelo incentivo que tornou possível a conclusão desta dissertação. Posso dizer que minha formação acadêmica, inclusive pessoal, não teria sido a mesma sem seus ensinamentos. Muito mais que orientador, um grande amigo.

A Rafaela Iris, amiga de todas horas. Agradeço o apoio, as palavras de incentivo, o companheirismo, os conselhos, os risos, os bons momentos. Sem sua amizade, tudo teria sido mais difícil.

A todos os familiares e amigos que sempre me apoiaram nesta jornada.

A Prof.^a Dr.^a Silvia Carcamo e a Prof.^a Dr.^a Ana Isabel Borges por terem aceito participar da Banca Examinadora de Defesa.

A Prof.^a Mercedes Catena, minha primeira professora de espanhol no ensino médio. Sem você eu não teria chegado até aqui.

A todos os professores que passaram por minha vida durante o ensino fundamental e médio.

A todos os professores da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas.

A CAPES que possibilitou a realização dessa pesquisa com a bolsa concedida.

Sinopse

Estudo sobre a dramaturgia breve de Miguel de Cervantes, desde a perspectiva da construção espacial. A atenção dada a construção espacial da obra trata de enriquecer e ampliar seu sentido e a competência interpretativa do leitor/pesquisador. Nos entremezes cervantinos, o espaço auxilia, entre outros fatores, na compreensão do sentido das ações no teatro de Cervantes.

RESUMO

O ESPAÇO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE EM TRÊS ENTREMEZES CERVANTINOS

Danielle Theodoro Olivieri

Orientador: Prof. Doutor Miguel Angel Zamorano Heras

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literaturas Hispânicas).

O hispanismo brasileiro possui numerosos estudos dedicados à obra de Miguel de Cervantes, porém há poucos dedicados exclusivamente à análise de sua dramaturgia breve e à função que o espaço nela desempenha. Acreditamos que considerá-lo como categoria de análise de obras de teatro do Século de Ouro permite incrementar a capacidade interpretativa do leitor/pesquisador, devido a uma melhor visualização das ações e gestos, possibilitando a clarificação de diversos aspectos que, seguramente com outras propostas de análise, passam despercebidos. Toda a obra dramática gira em torno do espaço e ganha significado a partir dele e, por isso, a atenção à forma pela qual o teatro áureo construía e formava espaços deve ser considerada uma via para entendê-lo, estudá-lo e caracterizá-lo melhor.

Nossa investigação, portanto, pretende delimitar modos de leitura e interpretação da obra dramática a partir da construção espacial. Isto é, mediante a análise crítica de três entremezes - *El viejo celoso*, *La Cueva de Salamanca* e *El Retablo de las Maravillas* (1615) - e das características singulares da construção do espaço no presente gênero, buscaremos comprovar que o estudo da construção espacial intensifica a experiência de leitura do texto dramático, além de facilitar a compreensão de outros fatores, como, por exemplo, as possibilidades de materializar tais espaços em encenações.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura espanhola, Teatro do século de ouro, Espaço, Miguel de Cervantes, Entremezes.

RESUMEN

EL ESPACIO COMO CATEGORÍA DE ANÁLISIS EN TRES ENTREMESSES CERVANTINOS

Danielle Theodoro Olivieri

Orientador: Prof. Doutor Miguel Angel Zamorano Heras

Resumen da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literaturas Hispânicas).

El hispanismo brasileño posee numerosos estudios dedicados a la obra de Miguel de Cervantes, pero hay pocos dedicados exclusivamente al análisis de su dramaturgia breve y a la función que el espacio en ella desempeña. Creemos que considerarlo como categoría de análisis de obras de teatro del Siglo de Oro permite incrementar la capacidad interpretativa del lector / investigador, debido a una mejor visualización de las acciones y gestos, posibilitando la clarificación de diversos aspectos que, seguramente con otras propuestas de análisis, pasan desapercibidos. Toda obra dramática gira en torno al espacio y gana significado a partir de él y, por eso, la atención a la forma por la cual el teatro áureo construía y formaba espacios debe ser considerada una vía para entenderlo, estudiarlo y caracterizarlo mejor.

Nuestra investigación, por lo tanto, pretende delimitar modos de lectura e interpretación de la obra dramática a partir de la construcción espacial. Esto es, mediante al análisis crítico de tres entremeses - *El viejo celoso*, *La Cueva de Salamanca* e *El Retablo de las Maravillas* (1615)- y de las características singulares de la construcción del espacio en el presente género, procuraremos comprobar que el estudio de la construcción espacial intensifica la experiencia de lectura del texto dramático, además de facilitar la comprensión de otros factores como, por ejemplo, las posibilidades de materializar tales espacios en escenarios.

PALABRAS CLAVE: Literatura Española, Teatro del Siglo de Oro, Espacio, Miguel de Cervantes, Entremés

ABSTRACT

THE SPACE AS AN CATEGORY OF ANALYSIS IN THREE CERVANTINE ENTREMESES

Danielle Theodoro Olivieri

Orientador: Prof. Doutor Miguel Angel Zamorano Heras

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literaturas Hispânicas).

Brazilian hispanism has numerous studies dedicated to the work of Miguel de Cervantes, but there are few dedicated exclusively to the analysis of his brief dramaturgy and the function that space plays in it. We believe that considering it as a category of analysis of Golden Century plays allows the reader/researcher to improve his / her interpretative capacity, due to a better visualization of the actions and gestures, making possible the clarification of several aspects that, surely with other proposals of analysis, go unnoticed. The whole drama revolves around space and gains meaning from it, and so attention to the way in which the golden theater constructed and formed spaces should be considered a way to understand, study and characterize it best.

Our investigation, therefore, intends to delimit ways of reading and interpreting the dramatic work from the spatial construction. That is, through a critical analysis of three entremeses - *El viejo celoso*, *La Cueva de Salamanca* e *El Retablo de las Maravillas* (1615)- and the unique characteristics of the construction of space in the present genre, we will try to prove that the study of spatial construction intensifies the experience of reading the dramatic text, besides facilitating the understanding of other factors, for example, the possibilities of materializing such spaces in scenarios.

KEY WORDS: Spanish Literature, Theater of the Golden Age, Space, Miguel de Cervantes, Entremés

SUMÁRIO

I PARTE: INTRODUÇÃO

1. APRESENTAÇÃO	14
1.1 A gênese da pesquisa.....	14
1.2 Introdução.....	16
2. A CONSTRUÇÃO ESPACIAL NO TEATRO ESPANHOL DO SÉCULO DE OURO....	19
2.1 O espaço como categoria de análise	19
2.2 A imaginação espacial.....	23
2.3 Lugar da ação, lugar da representação e lugar da ficção.....	27
3. A TEORIA TEATRAL E A TIPOLOGIA ESPACIAL: ALGUMAS PRECISÕES TERMINOLÓGICAS.....	32

II PARTE: TEATRO BREVE DO SÉCULO DE OURO: O ENTREMEZ

1. LOPE DE RUEDA E AS ORIGENS DO ENTREMEZ NOS <i>PASOS</i>	38
1.1 Espaço.....	45
2. O ENTREMEZ CERVANTINO.....	48

III PARTE: ANÁLISE DAS OBRAS

1. El viejo celoso.....	54
2. La Cueva de Salamanca	65
3. El retablo de las Maravillas.....	78

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
---------------------------	----

ANEXO.....	93
------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95
---------------------------------	----

I PARTE: INTRODUÇÃO

1. APRESENTAÇÃO

1.2 A gênese da pesquisa

Literatura não! Pode parecer estranho iniciar este trabalho com esta frase, mas durante muito tempo esse foi meu posicionamento sobre pesquisar (e trabalhar) em literatura. Das poucas certezas que tinha em minha adolescência e parte da vida adulta, o *não* aos estudos literários era uma certeza. Se eu gostava de ler: sim, gostava. E muito! Em minha infância, os livros sempre estiveram presentes. Meus pais trataram de cultivar em mim o amor pela leitura. Depois de cada livro lido, um debate sobre as impressões de leitura acontecia em casa. E isso era muito bom. Então, por que um rechaço tão grande? Havia em minha mente a ideia de que a literatura estava associada unicamente ao lazer, de que se tratava de uma área pouco voltada para a pesquisa. Certamente haveria, pensava eu, outras coisas a serem estudadas, por isso *Literatura não*. Em outras palavras, eu gostava de literatura, mas não via nela algo produtivo. Eu estava errada!

Em 2010, ingressei na UFRJ. Ainda cultivava tal ideia nos primeiros semestres. No entanto, a partir do terceiro período, minhas certezas começaram a fragmentar-se gradualmente. Tive o prazer de cursar Literatura espanhola II com a Prof.^a Dr.^a Silvia Carcamo. Me identifiquei com cada texto e obra que eram debatidos em aula. Embora o curso tivesse sido maravilhoso, não queria dar o braço a torcer, minha resposta continuava a mesma: *Literatura não!* Fui avançando nos períodos, conhecendo novas áreas, novos campos de estudo até que, no final do curso de Espanhol IV, o Prof. Dr. Miguel Angel Zamorano me convidou para fazer Iniciação Científica em língua espanhola. Aceitei e comecei a pesquisar, de modo geral, os marcadores discursivos em espanhol. Estava feliz, mas não me sentia completa como pesquisadora. Faltava algo, mas não sabia (ou não queria admitir) exatamente o que era.

Depois de um encontro de orientação, o Prof. Miguel me convidou para assistir a uma aula sua no curso de Literatura Espanhola I. Aceitei ir. Naquele momento o grupo lia e debatia alguns entremezes cervantinos. Diferentemente do que eu imaginava, me vi interagindo com a turma, queria saber mais, entender o que se passava no *mundo entremesil de Cervantes*, um gênero dramático que eu desconhecia.

Ao chegar em casa, percebi que a aula não tinha acabado, pelo menos não em mim. Questionamentos e perguntas ainda estavam vivos em minha mente. Conversando com uma amiga, hoje docente da UFF, sobre minhas incertezas acadêmicas ouvi mais ou menos o seguinte: os pesquisadores nascem da mistura de prazer e saber; quando um questionamento transcende a sala de aula, quando se dorme com uma pergunta, se levanta com a mesma pergunta, surgem dúvidas e hipóteses, problematizações que nem sempre terão resposta imediata.

Eu me encontrava assim, os entremezes cervantinos ocupavam minha mente e, de modo particular, a intervenção de um personagem, o *compadre*, de *El viejo celoso* (uma das obras que compõe este trabalho) parecia dirigida a mim: (...) “éste es de aquellos que traen la sogá arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen.” (Cervantes, 1982). Esta intervenção funcionou como uma espécie de aviso: não se pode fugir muito tempo daquilo que está dentro nós. A literatura estava dentro de mim, mas eu a evitava. A partir daí me encontrei como pesquisadora.

Esta dissertação, portanto, nasce de um encontro comigo mesma, representa a junção de peças – como em um quebra-cabeças - que pereciam, até então, soltas em minha vida, imagens disformes que começaram a tomar forma e sentido. Assim, deixo a antiga afirmativa, *Literatura não*, para trás, pois:

Nós, através da Literatura, conhecemos o mundo, conhecemos experiências que nunca viremos a passar. E, portanto, a Literatura abre-nos para experiências e vivências de coisas que nós nunca atravessamos ou nunca poderemos atravessar. Então é sempre um acréscimo de conhecimento, nós temos sempre a possibilidade de conhecer. É dessa combinação de afeto e conhecimento, creio eu, que nós podemos encontrar a maneira mais equilibrada e ao mesmo tempo mais interessante de olhar para a Literatura.

(Helena Buescu, 2014, p.93)

1.2 Introdução

O presente estudo tem como foco a dramaturgia breve, mais especificamente os entremezes, de Miguel de Cervantes, autor que ao promover uma verdadeira reelaboração do gênero o elevou ao patamar das Comédias (Asensio, 1970) ao ir da simplicidade cênica à complexidade espetacular (González, 2015). Intencionou considerar o espaço como uma categoria de análise visando delimitar modos de leitura e interpretação da obra dramática. Mediante a análise crítica de três entremezes - *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* e *El retablo de las maravillas* (1615) - e das características particulares da construção do espaço no presente gênero, nos esforçamos para demonstrar que o estudo da construção espacial se faz altamente relevante por intensificar a experiência de leitura e os sentidos do texto dramático, além de facilitar a compreensão de outros fatores, como, por exemplo, suas possibilidades de encenação. Para isso, adotamos, como pressuposto teórico norteador, os estudos de Rubiera Fernández (2005).

O teatro do Século de Ouro é, sem dúvida, uma parte da literatura espanhola que mais desperta e suscita novas possibilidades de pesquisa. Sendo um campo bastante rico e vasto, podemos encontrar diferentes propostas para análise do texto teatral deste período e o fato de apresentarem certa complexidade permite que sejam abordados desde diversas perspectivas que, muitas vezes, focam em um único aspecto, desconsiderando outros. Durante muito tempo, dada a impossibilidade de se realizar uma análise científica adequada do texto dramático a partir de sua representação, se concebeu o teatro como *hecho literario* impedindo o desenvolvimento de um estudo, uma perspectiva mais ampla que considerasse também seu “destino eminentemente espetacular” (*op. cit.* p. 7-8), isto é, a teatralidade.

Diante disso, muitos autores – como García Barrientos (2004), Corvin (1997), Ubersfeld (2005) - se esforçaram para elaborar estudos acerca da importância do espaço como categoria de análise de obras teatrais. No entanto, com o objetivo de obter conclusões de caráter geral e aplicáveis a todo tipo de teatro, a maioria destes estudos desconsiderou os textos dramáticos do Século de Ouro em face do drama moderno e dos grandes clássicos do teatro grego, inglês e francês (*op. cit.* p. 82). Em outras palavras, a proposta destes autores está mais voltada para a análise de obras teatrais contemporâneas, não privilegiando a singularidade do teatro áureo.

Ademais, distanciando-se em quatro séculos do atual período, os textos dramáticos áureos geram inúmeras dificuldades de leitura e interpretação nos leitores modernos.

Permeados de *huecos*, lacunas, e silêncios, tais textos exigem muito mais do leitor que outros gêneros literários. Na época em que foram publicados, os textos teatrais também apresentavam os mesmos espaços em branco, mas não causavam grandes dificuldades ao público leitor. Antes de serem impressas, as obras dramáticas eram exaustivamente apresentadas nos *corrales de comedia*. Mais tarde, dado o excesso de apresentações, as peças eram reorganizadas para leitura e publicadas geralmente em coleções com obras de um mesmo dramaturgo ou vários. Dessa forma, os espectadores passam a leitores e não tinham, portanto, dificuldades para ler e interpretar corretamente o texto (*op. cit.* p.12), uma vez que os sentidos obscuros, indeterminações e imprecisões se solucionavam facilmente pela lembrança do que haviam presenciado nos *corrales*. O leitor moderno, entretanto, não conta com essa possibilidade.

Para amenizar as dificuldades quanto a leitura e estudo deste tipo de obra, Rubiera Fernández (2005) propõe, conforme abordaremos mais detalhadamente na primeira parte desta dissertação, analisar o drama áureo desde a perspectiva da construção espacial, que irá considerar o caráter espetacular de ditas obras - mesmo que atualmente só possam ser lidas – e exercitará a competência interpretativa e imaginativa do leitor. Ao ler o texto teatral, o leitor deverá considerar que este foi escrito para uma possível apresentação espetacular e não para a leitura a princípio. Sendo assim, não serão adotados pelo dramaturgo os mesmos procedimentos usados por autores na escrita de um romance e, com isso, muitas informações não necessitam ser explicitadas por ele, pois estão inseridas no parlamento dos personagens, podem ser facilmente inferidas pelo contexto ou deduzidas pelos gestos dos atores. Dessa forma, considerar o caráter espetacular do texto dramático permite uma maior definição de suas características formais que o diferenciam de outros gêneros pensados desde sua origem para a leitura (*op. cit.* p. 17).

Embora a proposta de Rubiera Fernández (2005) tenha sido fundamental para o estudo das obras que compõe nosso *corpus*, foi necessário dialogar com uma bibliografia que abarca diferentes campos, porém relacionados: *a teoria teatral*, a partir dos autores Bobes Naves (2010), García Barrientos (2004) e Ryngaert (1996) ; *o teatro breve do Século de Ouro*, considerando os estudos de Rey Hazas (2002), Briones (2000), Gonzáles Ollé (1987) e Maire Bobes (2003); *a crítica cervantista*, de modo específico a ocupada do estudo e edição dos entremezes como, por exemplo, Castilla (2007), Asensio (1970), Spadaccini (1982), Zimic (1992), Balbín (1948) e Casaldueiro (1974). Incluir em nossa pesquisa a visão dos autores acima mencionados nos possibilitou formar um olhar mais abrangente sobre a dramaturgia breve

cervantina, uma vez que esta apresenta características particulares que não conseguiríamos recuperar somente com o suporte dado pelo viés da construção espacial.

Ademais, a obra de teatro breve de Miguel de Cervantes evidencia o trabalho de um dramaturgo atento às mudanças de estética que iam se produzindo na composição das peças e nos palcos de seu tempo. Frequentemente associado como o autor que inicia a novela moderna, Cervantes também dominava a arte da dramaturgia. A pesar das opiniões da crítica, tanto antiga quanto moderna, o criador de Dom Quixote e Sancho Pança era um autêntico homem de teatro (González, 2002) e o conhecia profundamente, de modo que estabelece continuamente um diálogo com a literatura (e também com a sociedade) de sua época. Para Spadaccini (1982), este é um fator a ser considerado em qualquer estudo sobre o entremez cervantino. Sendo assim, julgamos necessário reservar a segunda parte desta dissertação para uma abordagem, mesmo que sucinta, sobre a origem dos entremezes nos *pasos* de Lope de Rueda, uma vez que traços de sua influência se sintetizam, de algum modo, nas diferentes obras do teatro breve cervantino. Dedicaremos a terceira parte deste trabalho a análise das obras.

2.A CONSTRUÇÃO ESPACIAL NO TEATRO ESPANHOL DO SÉCULO DE OURO

2.1 O espaço como categoria de análise

Ao longo dos últimos anos, muito se tem discutido sobre as diferentes propostas metodológicas de análise do texto teatral do Século de Ouro. Rubiera Fernández (2005) afirma que a complexidade que envolve tais textos possibilita que possam ser abordados desde diversas perspectivas que, muitas vezes, acabam por privilegiar um único aspecto, desconsiderando outros. Segundo autor, durante muito tempo se concebeu o teatro como *hecho literario* impedindo o desenvolvimento de um estudo, uma perspectiva mais ampla do texto dramático que considerasse também seu “destino eminentemente espectacular” (Rubiera Fernández, 2005, p.7-8)

Atualmente, muitos estudiosos e críticos de teatro (Bobes Naves, 2010; Rubiera Fernández, 2005; García Barrientos, 1999; por exemplo) passaram a adotar *el espacio* como categoria dramática fundamental para os estudos do teatro áureo¹. Para Rubiera Fernández (2005), considerá-lo como elemento essencial de análise permite aumentar a complexidade interpretativa do leitor/pesquisador, além de ampliar seu sentido de imaginação espacial, de modo que este seja capaz de clarificar diversos aspectos, elementos, significados que - seguramente com outras propostas de análise - passam despercebidos.

Bobes Naves (1997), em *Semilogía de la obra dramática*, considera que o espaço é a categoria de análise mais relevante do gênero dramático. Para a autora, o estudo de obras teatrais a partir da configuração espacial é muito produtivo, pois todos os elementos dramáticos adquirem, no espaço, sentido na unidade global da obra (1997, p.387). Dessa forma, tomando como referência os estudos de Jansen (1984) que buscou caracterizar o gênero teatral através do contraste com o narrativo, Bobes Naves (1997) aponta que se neste último caso (gênero narrativo) é o narrador que forma a obra, no gênero dramático é o espaço que determina e configura os elementos nele inseridos.

Sendo assim, o gênero narrativo se estrutura como uma história originada por um ou mais de um narrador que, atuando como categoria fundamental, organiza a composição e

¹ Outras importantes publicações que abordam o espaço como categoria de análise de obras dramáticas são: *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, disponível nas *Actas de las II Jornadas de teatro clásico*, e *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro* (ed. Eberhard Geisler), cujos artigos e diferentes aplicações mostram que esta perspectiva pode ser bastante produtiva para a análise e interpretação de obras.

disposição de motivos e formas verbais do discurso (Bobes Naves, 1997, p. 399). O mecanismo de comunicação que compõe uma obra de caráter narrativo como o romance, por exemplo, faz do narrador um elemento intermediário situado entre a matéria narrada e o discurso narrativo, por um lado, e os leitores, por outro (1997, p. 399). O distanciamento dos fatos, a voz cedida aos personagens, o tempo da ação e da narração e sua simultaneidade em relação aos fatos narrados bem como os espaços divididos, ou não, com os personagens pode ser manipulado, criado e modificado pelo narrador que busca adaptar tudo segundo seus interesses e finalidades. Sobre isso, Bobes Naves (1997) afirma que:

El narrador es una creación textual del autor, que lo sitúa como observador de unos hechos, como creador de lo que cuenta, como sujeto que vive y a la vez narra, es decir, como un personaje de dos caras, o bien lo reduce a una voz moralizadora del discurso, al que imprime una distancia, una visión irónica, una pretendida objetividad, una declarada objetividad, etc. (Bobes Naves, 1997, p. 399).

Desde a perspectiva da autora, a categoria “espaço” não apresenta maior importância que as outras categorias na organização do texto narrativo, e, além disso, se situa entre dois planos: a história ou enunciado e o narrador ou enunciação, que se se identifica, seja em seus movimentos ou situações espaciais, com o presente do (s) personagem (s), com maior ou menor grau onisciência e onipresença. No entanto, pode permanecer estático, privar-se de seu movimento, e manter seu olhar sobre uma única lente. Desse modo, é possível afirmar que o gênero narrativo apresenta uma sobreposição de dois planos temporais, funcionais, linguísticos e espaciais devido a relação existente entre dois sujeitos: o narrador, que enquadra a história dentro de um argumento concreto, e o personagem, que pertence à história. (1997, p. 400).²

O texto dramático³, no que tange este aspecto, diferencia-se do narrativo, uma vez que a sobreposição de duas dimensões não acontece. Dado seu fim espetacular (Rubiera Fernández,

² Bobes Naves (1997) afirma que cada um destes sujeitos – narrador e personagem – aportam implicações a todos os aspectos para os quais direcionam sua visão, seu estilo verbal, a distância pela qual optou ou a perspectiva adotada para narrar a história. (1997, p. 400). A consequência disso é que o tempo de um destes sujeitos pode afetar o tempo do outro, por exemplo, se o tempo do narrador altera sua distância com relação ao tempo do personagem, há mudanças nas relações de espaço, linguagem, visão, etc. Disso resultam planos temporais, espaciais, discursivos diferentes que equilibram e articulam o discurso narrativo. (Bobes Naves, 1985 *apud* Bobes Naves, 1997, p. 401).

³ Entendemos o Texto Dramático como um texto escrito em forma dialogada, resultado da ação humana e, portanto, um produto histórico-cultural, de caráter artístico-literário, originalmente pensado para representação espetacular.

2005) - uma futura apresentação em um espaço e tempo determinado e limitado - o gênero dramático deve ater-se ao presente e não aceita qualquer voz que não seja a dos personagens, segundo afirma Bobes Naves (1997). Em consequência disso, o texto dramático não pode consolidar-se em uma dupla dimensão, o dramaturgo/autor não pode atribuir a um narrador a função de elaborar e planificar a matéria dramática ou a forma linguística, tampouco permitir que realize reflexões e opiniões sobre o texto. Ademais, o próprio dramaturgo na qualidade de escritor do texto, tal como apontam Bobes Naves (1997) e Jansen (1984), deve ocultar-se do mundo ficcional por ele criado, uma vez que:

(...) convencionalmente los personajes, sus diálogos, sus relaciones con el tiempo y el espacio constituyen un mundo autónomo y cerrado, separado por el telón y la línea de candilejas: ni el autor ni el espectador tienen acceso a ese mundo que al levantarse el telón sorprenden en su devenir, en un tramo de su propia sucesión cronotópica. (Bobes Naves, 1997, p. 401).

O drama conta, portanto, de um plano temporal, um espaço e personagens que orbitam coordenadas temporais e espaciais particulares, únicas, que se constroem por sua própria força, não por determinação de um narrador. Dessa forma, a ausência de um narrador e a limitação do texto a somente um plano em todas as categorias e unidades faz com que o espaço adquira maior importância que no gênero narrativo, pois o lugar imaginário criado pela fábula - que entenderemos como *espaço dramático* - será representado no espaço real de um cenário do qual faz parte uma cenografia que transforma o *espaço cênico* - cenário - em diferentes lugares onde se movem os personagens - *espaço lúdico* (1997, p. 402).

Toda a obra dramática gira em torno do espaço e ganha significado a partir dele. Rubiera Fernandez (2005), em seu estudo sobre a simbolização dos espaços, destaca que muitas vezes os espaços dramáticos, além de atribuírem significados a outras categorias, são dotados pelo dramaturgo de valores e sentidos que possibilitam sua interpretação simbólica (2005, p. 95). Para o autor, uma casa, um jardim, um castelo, uma montanha, um tribunal, uma sala ou quarto, por exemplo, podem remeter à visão metafórica de mundo do escritor dramático. Com isso, podemos, mediante a uma série de identificações e oposições, tecer questões como honra, violência, amor, homem/mulher, liberdade/opressão, cidade/campo, etc. (2005, p. 95).

Ademais, forma parte de um processo de comunicação, que não exclui, porém, sua finalidade para leitura. (Bobes Naves, 1997, p. 84)

Por um lado, cada um desses lugares são construídos por procedimentos cenográficos que os tornam facilmente identificáveis; por outro lado, se relacionam gradativamente a uma série de situações dramáticas que se repetem, favorecendo uma possível identificação entre um determinado espaço e um valor simbólico (*Id.*, 2005). Ubersfeld (2005), por sua vez, entende que o espaço teatral funciona como lugar da reorganização de todos os signos do mundo, seria uma das possibilidades de se interpretá-lo. Entretanto, essa interpretação não deve ser concebida como uma cópia do mundo, mas como um espaço mediador da relação do homem com seu espaço sociocultural, pois:

El teatro es una actividad cultural que habla siempre de los conflictos sociales y humanos a la sociedad que los produce. Estos conflictos o problemas se transponen estéticamente en los corrales de comedias españoles y por eso podemos tratar hoy en la comedia de las representaciones, del espacio político, de espacio religioso o del espacio sexual. (Rubiera Fernández, 2005, p. 96)

Em suma, ao considerar o espaço como uma peça-chave para estudar o texto dramático, é possível supor que a atenção à forma na qual o teatro do Século de Ouro construía e formava os espaços possa ser considerada uma via para entendê-lo, estudá-lo e caracterizá-lo melhor. Entender os meios e métodos usados pelo autor/dramaturgo para criar espaços onde se darão os conflitos e distintas situações na obra “es el primer paso para propiciar una recreación imaginativa más completa que enriquezca la experiencia del lector, colaborador indispensable en la construcción del sentido” (Rubiera Fernández, 2005, p.166).

Cabe ressaltar que, embora estudos recentes apontem o espaço como categoria dramática essencial, ainda é pouco conhecido e estudado pelo hispanismo brasileiro, o que se comprova pelo número limitado de pesquisas que contemplam tal perspectiva de análise.

2.2 A imaginação espacial

Conforme mencionamos no apartado anterior, devemos considerar o fato de que todo texto dramático se destina a uma possível representação espetacular, uma vez que não seria lógico criá-los se não fosse para cumprir este objetivo. Entretanto, sem desconsiderar a representação cênica, as obras dramáticas, no Século de Ouro, tiveram outro meio de recepção: a leitura.

Entre os séculos XVI e XVII, os dramaturgos criavam obras dramáticas e as vendiam a companhias de teatro que adquiriam os direitos autorais sobre elas e as adaptavam, de acordo com seus interesses, para a representação nos *corrales de comedia*. Mais tarde, depois que se esgotavam as possibilidades de obter lucro com sua passagem aos palcos, as obras eram reorganizadas para leitura e publicadas geralmente em coleções com textos de um mesmo dramaturgo ou vários. Os leitores, antes espectadores das peças agora impressas, não tinham, portanto, dificuldades para ler e interpretar corretamente os sentidos do texto (Rubiera Fernández, 2005, p.12), uma vez que toda obscuridade, indeterminações e imprecisões se solucionavam facilmente pela lembrança do que haviam presenciado nos *corrales*.

No entanto, quatro séculos depois, os leitores modernos não encontram nos textos dramáticos dessa época uma leitura fácil ou, até mesmo, prazerosa. Rubiera Fernández (2005) aponta que a distância temporal existente entre a divulgação das obras de teatro áureo e a diversidade de versões que delas circulam possam ser algumas das causas que geram dificuldade na leitura. O leitor do século XXI não pode, por exemplo, recorrer a uma representação que possibilite o total entendimento da peça lida. Além disso, aparte das dificuldades de leitura, a impossibilidade de se realizar uma análise científica adequada de texto dramático a partir de sua representação favoreceu sua inclusão no âmbito literário e, com isso, os estudos e pesquisas em torno de tais textos passam a adotar metodologias que desconsideram seu caráter teatral, a teatralidade (2005, p. 14).

Contudo, é possível ler e estudar os textos dramáticos desde outra perspectiva, sem rejeitar sua potencialidade espetacular, através da: *imaginação espacial*. Não se trata de substituir uma metodologia de análise por outra, mas de tornar mais produtiva a leitura do texto dramático a partir de uma dimensão essencial para realizar uma leitura mais adequada das obras teatrais, como aponta Rubiera Fernández (2005). Em palavras do autor:

Sin esta dimensión no se puede realizar una verdadera lectura teatral del texto dramático. Esta imaginación espacial es más que una recreación virtual o hipotética de la escenificación, pues tiene en cuenta no sólo el modo en que se hacen patentes los espacios de la ficción sobre el escenario de la época sino todas las referencias complementarias que van construyendo el universo espacial de la ficción dramática, que va más allá de lo que es visto u oído efectivamente por el espectador.

(Rubiera Fernández, 2005, p. 14)

A imaginação espacial consiste, portanto, em uma perspectiva de análise que considera também a dimensão espetacular e busca relacionar o espaço histórico real, o espaço da ficção e sua transposição para o espaço cênico. Entretanto, conforme o exposto ao longo deste apartado, tal perspectiva não exclui outras categorias de análise, mas se soma a elas. Com isso, para um estudo mais produtivo, é necessário considerar o caráter específico de certos traços constitutivos das obras dramáticas como, por exemplo, o discurso teatral. Dámaso Alonso (1976) aponta que, dentro do âmbito dramático, a linguagem verbal é transformada em virtude da condição espacial. Segundo o autor, a linguagem teatral é fônica, visual e, ao mesmo tempo, espacial (Dámaso Alonso, 1976 *apud* Rubiera Fernández 2005, p.15).

Dessa forma, a linguagem dramática deve ser pensada, ou melhor, imaginada em um espaço no qual se projeta uma representação. Essa previsão afetará possivelmente traços constitutivos do texto escrito. Rubiera Fernández (2005) propõe, para aplicar o sentido de imaginação espacial na análise de obras teatrais, partir da imagem do dramaturgo no momento de composição do texto dramático. Evidentemente não serão adotados por ele os mesmos procedimentos usados na elaboração de uma obra lírica, como os poemas, ou de um romance, por exemplo, uma vez que os mecanismos de criação da obra dramática são significativamente distintos e afetam tanto a forma do discurso quanto o modo de recepção que, como já sabemos, pode ser de dois tipos: a leitura e a representação.

O dramaturgo, então, possivelmente imagina em primeiro lugar o desenvolvimento da ação dramática representada no espaço do teatro e, através de anotações periféricas, à margem dos diálogos – *didascálias* - fornece aos “autores y recitantes” uma série de informações “para que sepan cuál es su concepción del espectáculo” (2005, p.16). Em outras palavras, é consciente de que sua obra não será lida ou vista pelo público de forma imediata, mas antes passará pelas mãos dos que a vão representar e, por isso, se preocupa em dar-lhes indicações precisas e, ao mesmo tempo, fundamentais para a transposição do texto dramático ao espaço cênico (2005, p.16). Muitas dessas informações, porém, não necessitam ser explicitadas pelo dramaturgo, pois estão inseridas no parlamento dos personagens ou podem ser facilmente inferidas pelo contexto.

Considerar todo o processo acima descrito nos permite apreciar “cómo del texto escrito se despegan, se elevan y toman forma o cuerpo unos actores vestidos de cierto modo, que se mueven en unos espacios determinados y que envueltos en una compleja red de signos desarrollan una acción dramática fundamentalmente conducida por el dialogo” (2005, p. 17). Sendo assim, imaginar, prever, uma possível realização espetacular do texto dramático propicia uma maior compreensão de suas características formais que o diferenciam de outros gêneros pensados desde sua origem para a leitura. Além disso, faz com que o leitor de teatro apreenda imaginativamente a teatralidade contida desde a composição da peça dramática (2005, p. 17).

Desse modo, um leitor que exercita sua capacidade imaginativa é, de certa forma, mais competente que um leitor limitado a codificar e decodificar o conteúdo dos diálogos sem maiores esforços de interpretação. Este possivelmente não conseguirá entender os “silêncios” do texto, o significado de objetos, movimentos, lugares, posturas, gestos, pois seu foco está no *significado conceitual e associativo* das sentenças produzidas pelos personagens, desconsiderando o *significado pragmático* que permeia toda a obra.⁴ O leitor que aplica o sentido de imaginação espacial ao longo da leitura de uma obra de teatro conseguirá interpretá-la e entendê-la de forma mais abrangente, além de apreender mais facilmente os sentidos do texto.

No entanto, embora seja muito produtivo aplicar o sentido de imaginação espacial na análise, leitura e interpretação de obras dramáticas, como viemos demonstrando, podem surgir algumas dúvidas quanto a sua aplicação prática, o que já era previsto por Rubiera Fernández (2005). Muitos podem se perguntar: como partir da imagem do dramaturgo no momento de elaboração do texto dramático se a cena imaginada por ele, no século XVII, se distancia em séculos de um leitor moderno (que muito provavelmente desconhece ou conhece pouco dos costumes, valores sociais, morais e ideológicos desse período)? Como aplicar a imaginação espacial na leitura de obras teatrais do Século de Ouro quando não se domina completamente os códigos e convenções que regiam tais obras em sua dimensão espetacular se era justamente o conhecimento disso que possibilitava o leitor da época realizar uma previsão da cena imaginada no palco sem que fossem necessárias excessivas didascálias? (2005, p.18)

⁴ Graciela Reyes (1990), em *La pragmática lingüística*, entende que o significado conceitual é aquele encontrado facilmente nos dicionários de uma língua. Entretanto, desde a perspectiva da autora, as palavras (frases, sentenças, orações) só significam quando inseridas em um contexto. Para Graciela Reyes (1990), uma mesma palavra, sentença ou frase pode ter distintos significados dependendo de quem a pronuncia, do lugar onde é pronunciada, no momento em que é pronunciada. Se trata de um nível de significado de transcende dicionários e enciclopédias. A essa porção de significado chamamos: *significado pragmático*.

Em primeiro lugar, não se pode determinar que dois ou mais leitores imaginem uma cena do mesmo modo, ainda que fossem grandes conhecedores da sociedade e do teatro barroco. A imaginação das cenas que compõe uma peça nunca será padrão e divergirá entre cada leitor, porém, é necessário levar sempre em conta as características próprias do teatro áureo que o diferenciam de outros gêneros.

Considerando isso, é fundamental que o leitor/estudioso associe a leitura do texto teatral à leitura de textos críticos que tratam de explicar e aclarar as dúvidas e incógnitas em torno da encenação de peças barrocas, como, por exemplo, Ruiz Ramón (1983), Rubiera Fernández (2005), Briones (2000). É importante considerar também estudos de historiadores e etnógrafos que se dedicaram a fornecer um panorama geral acerca dos costumes, hábitos, contexto sociopolítico e cultural dos séculos XVI e XVII, entre estes citamos Maravall (2009), Fernández Alvarez (2010), Domínguez Ortiz (2007) e Deleito y Piñuela (2014). Essa dimensão de caráter mais teórico poderia ser, talvez, o ponto de partida para colocar em prática a construção imaginária das cenas teatrais.

Em suma, adotar o sentido de imaginação espacial na análise de obras dramáticas, além de enriquecer a capacidade interpretativa do leitor/pesquisador, é um meio eficaz para clarificar distintos aspectos sobre a concepção de lugar e ação dramática, a poética do espaço e a questão da fluidez e flexibilidade espacial nas obras pensadas para representações nos *corrales de comedia* (Rubiera Fernández, 2005, p. 168), conforme veremos nos tópicos seguintes.

2.3 Lugar da ação, lugar da representação e lugar da ficção

Tendo em vista o tema e os objetivos desta pesquisa, bem como gênero das obras que compõe nosso *corpus*, é impossível não tecer uma reflexão acerca do lugar da ação e de sua importância para os estudos da dramaturgia do Século de Ouro. A força da ação, associada a noção de espaço, é um ponto-chave para analisar obras deste período. Valle-Inclán (2000) afirmava que a ação é um elemento constitutivo do teatro espanhol e, portanto, essencial em qualquer estudo. Para o autor:

El drama español se caracteriza por la unidad de acción y la variedad de lugar. La acción como un proyectil, como un vendaval, pasa arrastrando los personajes

(Valle Inclán, 2000 apud Rubiera Fernández, 2005, p.26)

Por volta de 1580, diferente do que acontecia em anos anteriores, se consolida na Espanha um local fixo, comercial, para a encenação de obras de teatro: *os corrales de comedia*. Neste lugar – definido como *lugar da representação* (Id., 2005) – tudo é possível. Há uma infinita metamorfose de lugares dramáticos e personagens, de modo que uma coisa se transforma em outra num abrir e fechar de olhos. O público presente poderia, então, ver-se transportado a tempos e lugares distintos em poucos minutos, bastava somente uma palavra ou um gesto do personagem. Dito de outra forma, o método usado para situar o espectador no lugar da ficção/dramático, lugar onde se realizam as ações dramáticas, é o parlamento dos personagens. Tal fato era “para algunos un desatino y para otros una maravilla llena de oportunidades para desplegar la imaginación” (2005, p. 27).

Ruiz Ramón (2000), no que tange este tema, parte do princípio de que uma das características mais marcantes do teatro áureo é justamente a possibilidade de poder ser representado em qualquer lugar, seja ele interior ou exterior, tanto a nível cênico quanto textual. A criação dos espaços dramáticos já não está condicionada ou limitada por sua realização no *lugar da representação*, mas se transforma e se (re)constrói infinitas vezes através da rica e ativa energia simbolizante ⁵ da imaginação dos espectadores (2000, p.19). Para o autor, essa

⁵ O processo de representação de obras do Século de Ouro não tem como objetivo imitar de modo realista ou ilusionista os lugares da ficção. O que predomina é o caráter simbólico da representação que confia, antes de tudo, no poder da imaginação e, por isso, é pouco frequente encontrar em obras deste período alguma alusão ou explicação direta/explicita ao público sobre a variação do lugar dramático (Rubiera Fernández, 2005). Não estamos dizendo aqui que esta informação sobre a mudança de espaços não exista, pois sua total ausência pode gerar mal-entendidos. A ideia que apresentamos é a de que tal informação esteja contida, na maioria

dinâmica existente entre a imaginação do público e o espaço cênico, associados à performance dos atores, permite que a ação dramática e sua representação cênica transcorram sem interrupções - ou maiores explicações do que acontece em cena – fazendo com que os espectadores sejam transportados, em segundos, dos *corrales de comedia* espanhóis ao palácio do rei de Portugal, por exemplo. Assim, é possível observar que em obras dramáticas deste período, dentro de um mesmo ato ou jornada há uma (ou mais) variação no lugar da ficção.

Tirso de Molina, em *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, foi um dos vários dramaturgos do Século de Ouro a valer-se da possibilidade de mesclar lugares e tempos. A ação dramática transcorre em diferentes cenários muito distantes entre si: Nápoles, Tarragona, Sevilla e Dos Hermanas. A obra, de modo geral, se centra nas aventuras amorosas de Dom Juan, um nobre espanhol. Dotado de um espírito libertino, Dom Juan se dedica a seduzir mulheres e, depois de conseguir uma noite com elas, fugir. O personagem que sempre respondia às críticas que recebia por seu mal comportamento com a frase “*tan largo me lo fiáis*” acaba pagando muito caro por seus atos delinquentes. Ainda que toda a obra esteja repleta de variações do lugar dramático, tomaremos, para aclarar o que até aqui apresentamos, a primeira jornada da obra como exemplo.

A peça se inicia com a primeira burla de Dom Juan, que se faz passar pelo Duque Octavio, noivo da Duquesa Isabella, para passar uma noite com ela. O engano não dura muito e a farsa é descoberta pela Duquesa que logo chama os guardas e o rei. Tudo se passa no interior do castelo do rei de Nápoles.

*(Salen don JUAN Tenorio e ISABELA, duquesa.)
Palacio del rey de Nápoles, amanecer.*

ISABELA: Duque Octavio, por aquí
podrás salir más seguro.

JUAN: Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.

ISABELA: Mi gloria, ¿serán verdades
promesas y ofrecimientos,
regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades?

das vezes, nas intervenções dos personagens ao longo da peça. Sendo assim, o teatro do Século de Ouro é simbólico no sentido de que não pretende representar iconicamente a realidade ou recriar exatamente um aspecto da vida.

JUAN: Sí, mi bien.

ISABELA: Quiero sacar
una luz.

JUAN: Pues, ¿para qué? 10

ISABELA: Para que el alma dé fe
del bien que llevo a gozar.
(...)

ISABELA: ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?

JUAN: ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.

(Tirso de Molina, 2003, p. 2)

Ao ser descoberto, Dom Juan foge pelos aposentos reais e é, por ordem do rei, procurado pelos guardas para ser preso. Contudo, consegue escapar com a ajuda de seu tio, Dom Pedro Tenório, homem de confiança do imperador, por uma das sacadas do Palácio. A intenção do jovem sedutor era chegar, de barco, junto com Catalinón, seu laçao, à Espanha, mas acaba naufragando nas proximidades da praia de Tarragona, onde comete seu segundo ato infracional contra a pescadora Tisbea, que o salva de um afogamento.

PEDRO: Di quién eres.

JUAN: Ya lo digo:
tu sobrino.
(...)

PEDRO: Álzate, y muestra valor,
que esa humildad me ha vencido.
¿Atreveraste a bajar
por ese balcón?

JUAN: Sí atrevo,
que alas en tu favor llevo.
en tu favor: gracias a
ti

PEDRO: Pues yo te quiero ayudar.
Vete a Sicilia o Milán,
donde vivas encubierto. 110
JUAN: Luego me iré. luego: de inmediato

PEDRO: ¿Cierto?

JUAN: Cierto.

(...)

PEDRO: Esa mocedad te engaña.

Baja, pues, ese balcón.

JUAN: (Con tan justa pretensión,
gozoso me parto a España). 120

(...)

(Dentro gritos de "¡Que me ahogo!")

Un hombre al otro aguarda,
que dice que se ahoga. 500

¡Gallarda cortesía!
En los hombros le toma.
Anquises le hace Eneas,
si el mar está hecho Troya.
Ya, nadando, las aguas
con valentía corta,
y en la playa no veo
quien lo ampare y socorra.

(...)

(Tirso de Molina, 2003, p. 4-5)

As poucas cenas desta primeira jornada evidenciam uma infinita gama de ações que, em poucos versos, nos situam dentro dos aposentos da Duquesa Isabella, na sala do rei, na sacada - espaços internos - do palácio de Nápoles e, em seguida, em um barco - espaço externo - que nos leva até a praia de Tarragona. Esses breves fragmentos nos dão exemplo claro da riqueza de possibilidades na variação de lugar no desenrolar da ação dramática que o teatro áureo possuía. A dramaturgia do Século de Ouro espanhol ⁶ trabalha, como vimos, com a possibilidade de conduzir os personagens por variados e diferentes espaços dramáticos independentemente do lugar da representação. Portanto, é possível considerar que um dos elementos mais característicos do teatro espanhol do Século de Ouro, se comparado a outras formas dramáticas mais atreladas ao conceito de unidade da ação, é a variação de lugar na ação dramática. Dessa forma, será comum em obras deste período que o lugar da ficção mude na medida em que a força da fábula vá movendo os personagens de um lado a outro (Rubiera Fernández, 2005, p. 29).

⁶ É válido ressaltar que nem todas as formas teatrais adotam os mesmos procedimentos para mostrar o conjunto de acontecimentos acima descrito. Cada época e cada país privilegiam convenções próprias que regulam os espetáculos e que permitem ou não a representação de determinadas ações dramáticas. O teatro francês, por volta de 1630, por exemplo, aborda de outra forma o tema do lugar da ação dramática e sua variedade. Para os dramaturgos franceses deste período, era necessário igualar a percepção da ficção teatral à vida cotidiana e, desde esse ponto de vista, seria impossível incluir em um mesmo lugar da representação diferentes espaços dramáticos. Dessa forma, como a arte devia imitar fielmente a vida e a natureza, não haveria a possibilidade de representar em duas ou três horas o que aconteceu há mil anos atrás, tampouco um fato acontecido em lugares completamente diferentes e distantes. A dramaturgia espanhola, porém, opta pelo procedimento oposto (2005, p.25-30).

Como é possível notar, não estamos ignorando o caráter espetacular das obras de teatro áureas em nossa abordagem. Porém, no que tange o conteúdo deste apartado, é possível que surjam algumas dúvidas quanto ao lugar da ação no texto escrito, ou melhor, na peça teatral como obra literária. Se em uma representação o espectador percebe a variação do lugar da ação dramática pela intervenção dos personagens, o mesmo será feito pelo leitor. O dramaturgo do Século de Ouro normalmente não torna explícito o lugar onde transcorre a ação à margem do diálogo, mas sim dentro deste, ao longo das intervenções dos personagens ou em didascálias, ainda que este recurso seja algo menos frequente.

O título também pode servir como bússola e indicar ao leitor (e ao espectador) o espaço dramático em que se está. Um exemplo disso é o entremez cervantino que compõe nosso *corpus*: *La cueva de Salamanca*. Entretanto, nem sempre esse recurso pode ser um instrumento totalmente confiável, pois a variação no lugar da ação dramática em obras deste período não se limita ao lugar expresso no título, como ocorre em *El Burlador de Sevilla*. Em suma, expresso em didascálias ou incluso no parlamento dos personagens, não convém a um teatro que foca no efeito que causa no espectador “ (...) dejar indeterminada la localización, que es un primer elemento situacional imprescindible para enmarcar los acontecimientos y orientar las expectativas de sentido” (Rubiera Fernández, 2005, p. 38).

Não obstante, ainda que a variação de lugar da ação dramática seja algo comum em peças do século XVII, o dramaturgo, dependendo de seus interesses e no efeito que quer causar no espectador, pode construir toda a obra em um único espaço dramático, isto é, toda a ação dramática transcorre em uma casa, em um castelo, uma sala ou jardim. O entremez *El Juez de los divorcios (1615)*, de Miguel de Cervantes, é um exemplo disso. Toda a ação dramática ocorre em um tribunal, ou seja, o encadeamento das ações acontece em um lugar único. Em síntese, a dramaturgia do Século de Ouro, de modo geral, não se ata a uma lógica limitada que obrigue o dramaturgo a adequar o desenvolvimento da obra a limites espaço-temporais estritos (*Op. cit.*, 2005).

Ya represento mil cosas,
No en relación, como de antes,
Sino en hecho; y así, es fuerza
Que hay que mudar lugares;
Que, como acontecen ellas
En muy diferentes partes,
Voime allí donde acontecen
(...)

(Cervantes, *El rufián dichoso*, vv 1245-1251)

2. A TEORIA TEATRAL E A TIPOLOGIA ESPACIAL: ALGUMAS PRECISÕES TERMINOLÓGICAS

Nos capítulos anteriores apresentamos brevemente um panorama geral sobre o espaço teatral como categoria de análise. Ao longo de tais capítulos surgiram alguns conceitos fundamentais dentro desta perspectiva como, por exemplo, *espaço da representação*, *espaço dramático*, *imaginação espacial*. Esses e outros termos são usados seguindo os pressupostos teóricos de Rubiera Fernández (2005), cujos estudos foram adotados como base desta dissertação. No entanto, nos últimos anos, diferentes autores se dedicaram a estudar o espaço teatral estabelecendo propostas de classificações e nomenclaturas que, muitas vezes, são contraditórias entre si. Um mesmo termo, dependendo do autor, pode abranger campos e significados totalmente distintos.

Além disso, outro problema deve-se ao fato de que muitos estudiosos, com o objetivo de estabelecer teorias aplicáveis a toda forma teatral, não consideraram as obras dramáticas do Século de Ouro, focando apenas no drama moderno ou em obras de teatro clássico grego, inglês ou francês (2005, p. 82). Com isso, surgem diferentes e variados manuais de teoria do espaço teatral de validade geral. Porém, a maioria destes materiais não são tão produtivos para a análise do teatro áureo, uma vez que este apresenta características próprias que impedem uma aproximação com metodologias de análise contemporâneas. Tendo em vista tais fatores, julgamos necessário reservar este pequeno capítulo para aclarar a terminologia que usaremos e evitar, assim, ambiguidades e mal-entendidos.

Desde uma perspectiva geral, vários autores, como Pavis (1985), consideram que é necessário, antes de tudo, realizar uma distinção básica quando se trata de analisar uma obra dramática: espaço da ficção (ou representado) x espaço material (ou físico), que para Vitse (2003) se traduz em espaço dramático x espaço cênico. Tal distinção pode parecer muito útil, porque deixa evidente o lugar cênico onde se representa a obra dramática e o lugar ficcional onde se imagina que se desdobra a ação.

Consideremos, por exemplo, a comédia *Los cabellos de Absalón*, de Pedro Calderón de la Barca, que recria a passagem bíblica do rei Davi e a violação de sua filha Tamar por seu irmão Amnón, que, por tal ato, atrai a ira e vingança de Absalón, irmão de ambos. A presente obra surge nos *corrales de comedia* por volta de 1635 e se passa basicamente no palácio do rei Davi.

Temos, desse modo, bem claro o lugar cênico da representação – *los corrales* – e o lugar que o espectador vai construindo imaginativamente a partir da fábula representada – o palácio do rei David. A distinção entre esses dois níveis de espaço é válida e útil, porém, para Rubiera Fernández (2005), diante da complexidade do teatro áureo é necessário estender as categorias para que se produza uma descrição mais precisa (2005, p.83), tanto para o estudo do texto dramático impresso – como acontece nesta dissertação – quanto para textos dramáticos representáveis.

Em seus estudos, Rubiera Fernández (2005), para formar uma proposta de quadro terminológico, tratou de considerar a teoria semiológica (Bobes Naves, 1997 e 2000) e os últimos estudos em encenação da comédia (Ruano y Allen, 1994; Arellano, 1999; Lara Garrido, 1989; J. Varey, 1987).

A partir disso, um dos conceitos adotados pelo autor é o de *ámbito escénico* que se refere ao conjunto de lugares de atuação e de recepção: os *corrales de comedias*. Já o *espacio teatral* é um termo de caráter mais geral. É usado para fazer menção ao espaço teatral considerado genericamente para diferenciá-lo, por exemplo, do espaço do romance ou da lírica. Se trata, portanto, de um termo que engloba todo o referente à espacialidade no teatro. O investigador prossegue com sua proposta terminológica com o *espacio escénico* e *espacio escenográfico*. O primeiro diz respeito aos espaços visíveis (seja no cenário, no palco central ou fora do cenário ao ar livre) e aos ocultos – debaixo do palco ou “dentro”, isto é, o espaço situado atrás das cortinas do vestuário. O *espacio escenográfico*, por sua vez, abrange os *espacios verbais*, que podem se materializar sobre o cenário, e *no verbais*, que incluem espaços criados pelo cenário espetacular (cortinas, saídas e entradas, escotilha, vestuário, móveis, etc.) e fornece ao espectador elementos suficientes para uma rápida caracterização, além de criar as primeiras expectativas sobre a peça.⁷

Sem dúvida, a possibilidade de se concretizar e de se visualizar sobre a cena um espaço construído por meio de diferentes recursos não-verbais nos permite, também, tecer um estudo mais produtivo sobre os espaços ideais da ação, sobre os personagens, entre outros elementos. Mas, sem ignorar a afirmativa acima, há um consenso entre os estudiosos da dramaturgia do

⁷ García Barrientos (2003), no que tange a oposição entre visível/invisível, verbal/não-verbal, dentro/fora, prefere a distinção entre espaços patentes, latentes (ou contíguos) e invisíveis para o espectador, não para os personagens, e ausentes ou autônomos que somente significam verbalmente. Rubiera Fernández (2005), porém, opõe, como mostramos, espaços visíveis e espaços ocultos, sem deixar, no entanto, de advertir a importância dos conceitos anteriores para determinados tipos de análise. (Romera, 2015, p. 32)

Século de Ouro sobre o fato de que o espaço propriamente dito se cria mediante a palavra. Segundo Arellano (1999), este seria o procedimento pelo qual os dramaturgos do século XVII deixavam evidente toda sua maestria, explorando ao máximo todos os valores visuais da palavra (1999, p. 197).

Com base nisso, Rubiera Fernández (2005) adota o termo *decorado verbal* para referir-se ao momento quando, através do verso, das palavras, da voz dos personagens, se nomeia e se descreve o que se representa em cena. Tal recurso pode ser complementado ou não com a materialização sobre o cenário da referência verbal. Ademais do *decorado verbal*, o autor aborda outro procedimento: a *ticsoscopia* ou *relato ticoscopico*, que consiste em recriar mediante a palavra cenas de difícil ou impossível representação sobre o palco como, por exemplo, uma corrida de touros, um naufrágio ou uma guerra. Assim, um personagem em um lugar elevado – montanha, muralha ou monte – descreve um acontecimento distante (2005, p. 92-93). Esse procedimento conta com o sentido de imaginação espacial do espectador que terá de reconstruir imaginativamente aquilo que não vê em cena.

Desse modo, de diferentes maneiras, tanto na mente do espectador quanto do leitor, se cria um espaço imaginário que resulta do projetar de determinados procedimentos cenográficos, sejam verbais ou não-verbais, sobre um ou mais espaços cênicos. Cada um desses espaços imaginários criados desta forma constituem o *espaço dramático*. Em outras palavras, se trata do lugar imaginário que se configura mediante distintos procedimentos teatrais onde se desenvolve a ação dramática fictícia (2005, p.93).

Até aqui buscamos expor de modo geral o marco teórico e terminológico proposto por Rubiera Fernández. Muitos conceitos adotados por ele, como já mencionamos, partem de uma reestruturação de outros estudos. No entanto, há dois conceitos referentes a duas formas de utilizar o espaço cênico que se destacam em comparação a outras propostas de análise do espaço teatral: *espaço itinerante* e *espaço lúdico*.

Vitse (1985), referindo-se ao espaço do teatro áureo, recorre ao termo “flexibilidade” para caracterizá-lo. Conforme demonstramos anteriormente com *El Burlador de Sevilla*, a possibilidade de construir em uma mesma peça dramática diversas ações em tempos e lugares distintos é uma característica essencial do teatro espanhol do Século de Oro. Rubiera Fernández (2005), considerando disso, defende o uso do termo *espaço itinerante* como uma categoria de análise para explicar, por exemplo, uma cena com personagens em movimento por um espaço

dramático que vai mudando sem que haja modificação do espaço cênico (2005, p. 108). Tal conceito, diz respeito a uma cena dinâmica que resulta na transição a um novo lugar da ficção sem que os personagens sejam obrigados sair da cena e voltar posteriormente. Dito de outra forma, se trata do deslocamento de personagens de um lugar a outro para não deixar a cena vazia.

O *espaço lúdico*, por sua vez, é usado pelo autor para dar conta do recurso de mostrar, sobre um mesmo espaço cênico, vários grupos de atores que representam ao mesmo tempo, criando subcenas simultâneas nas quais frequentemente se alternam os diálogos (2005, p.126). Esse conceito consiste em uma reelaboração da proposta de Pavis (2001) e Bobes Naves (1997), que se centra basicamente no desenvolvimento dos gestos dos atores. Para Rubiera Fernández (2005), a definição adotada por ambos autores é pouco produtiva para a análise do texto escrito, pois exclui todo o verbal, atendo-se somente a aspectos gestuais e corporais do ator. Sendo assim, a reelaboração conceitual proposta pelo pesquisador visa adaptá-la a condições de análise do texto dramático escrito representável nos *corrales de comédia*. Em suma, o *espaço lúdico*, segundo Rubiera Fernández, designa cenas em que dois ou mais grupos representam simultaneamente ações dialogadas. No caso de uma representação, o espectador vê e escuta alternadamente cada um dos diálogos que se desenvolve de forma independente. Já na leitura o processo ocorre de outro modo: o leitor imagina as ações que ocorrem ao mesmo tempo e lê cada diálogo sucessivamente para, no final da leitura, organizar retrospectivamente toda a cena (2005, p.128).

As considerações feitas nesta primeira parte visam aclarar o marco teórico com o qual trabalhamos e sua importância para a análise de obras do Teatro do Século do Ouro. Ademais, buscamos delinear, ainda que brevemente, o panorama teatral deste período desde a criação dos *corrales de comédia* e das características particulares da composição e encenação do drama áureo desde a perspectiva da construção espacial. Partindo disso, discorreremos, na segunda parte deste trabalho, sobre o teatro breve, especificamente o entremez cervantino, sua origem nos *pasos* de Lope de Rueda, sua singularidade em relação à dramaturgia breve aurisecular e à construção do espaço. Acreditamos que retomar a origem do entremez nos *Pasos* nos permitirá conceber de modo mais produtivo a evolução do teatro breve ao longo do século XVI e, com isso, perceber as diversas características que se modificam progressivamente até culminar no entremez do século XVII.

II PARTE: O TEATRO BREVE DO SÉCULO DE OUTRO: O ENTREMEZ

1. LOPE DE RUEDA E AS ORIGENS DO ENTREMEZ NOS *PASOS*⁸

Ao longo do século XVI, um fato peculiar na intensa atividade teatral do Século de Ouro chama a atenção: o desenvolvimento do teatro breve, sobretudo, dos entremezes⁹ (González, 2015). Sua ascensão deve-se ao fato de serem parte fundamental da representação nos *corrales*, uma vez que entre uma jornada e outra da comédia se representava uma peça breve, seja ela *entremés*, *jácara*, *mojiganga* ou *baile*. Tendo em vista que duração espetacular das comédias girava entre duas e três horas, era necessário manter a atenção do público e o drama breve exercia essa função. No final de cada ato/jornada, o espectador se divertia e se alegrava com uma obra curta, cômica e burlesca.

O entremez, portanto, pode ser definido, segundo o *Diccionario de Autoridades*, como uma “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio”. Asensio, por sua vez, o entende como um gênero popular que abarca “historietas moldeadas en la imaginación colectiva” cuja originalidad “no reside en la materia, sino en el modo de enfoque, el repertorio de entes cómicos, la tonalidad del diálogo” (Asensio, 1970, p. 19). Ambas definições identificam o *entremés* como um subgênero dramático de caráter cômico que, diferente da comédia, exerce uma “función de esparcimiento y diversión, con frecuencia impregnada de un espíritu crítico y burlesco, en forma de sátira o parodia” (Castilla, 2007, p. 16.).

Se consideramos as definições acima, vemos que o gênero em questão (assim como os demais gêneros breves) está fortemente associado à comédia. Essa associação, no entanto, nem

⁸ Não será nosso objetivo neste estudo realizar uma análise minuciosa acerca da evolução do teatro breve. A magnitude do tema exigiria uma pesquisa direcionada integralmente para esta questão, de modo a expor com mais detalhes e exemplos as diferentes fazes e causas - culturais, literárias, sociais - que configuraram esta evolução.

⁹ O Teatro breve do Século de Ouro possui uma considerável variedade de gêneros. Além dos entremezes, se destacam *loas*, *bailes*, *jácaras* e *mojigangas*. Estes, segundo Rey Hazas (2002), têm como centro o entremez que mesclando-se com os demais dá lugar a *loas e jácaras entremesadas*, *bailes entremesados* e *mojigangas dramáticas* (2002, p. 7). Embora a dramaturgia breve aurisecular seja bastante rica, nos deteremos - dada a complexidade do tema e aos objetivos centrais desta dissertação - especificamente ao entremez que, de um modo ou de outro, perpassa os outros gêneros mencionados.

sempre existiu. Rey Hazas (2002), em sua antologia sobre o Teatro Breve do Século de Ouro, argumenta que o termo *entremés* passou a ser utilizado inicialmente para denominar breves e cômicos episódios dramáticos que não tinham, a princípio, relação com a comédia (2002, p.12). Somente em 1547, mais concretamente com a *Comédia de Sepúlveda*, o entremez ganha o sentido teatral anteriormente mencionado: “No os puede dar gusto el sujeto así desnudo de aquella gracia con que el proceso dél suele ornar los recitantes y otros muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia, que no tienen cuerpo en el sujeto della.” (Prólogo de la *Comedia de Sepúlveda*, 1547). A fixação do gênero, entretanto, inicialmente chamado *pasos*, no teatro áureo deve-se ao sevilhano Lope de Rueda (Briones, 2000).

Artesão de ofício, Lope de Rueda deixa a profissão para dedicar-se à dramaturgia. González Ollé (1987) aponta que sua primeira atividade no teatro data de 1542, em Sevilla, junto a sua própria companhia de teatro, onde exercia a dupla função de dramaturgo e ator. Certamente há casos semelhantes ao de Rueda neste mesmo período, como por exemplo Alonso de la Vega,¹⁰ mas “no creo que exista caso tan claro de esta situación en la dramática española (...) por lo que documentalmente sabemos, con el relieve de Rueda” (1987, p. 12). A anterior ocupação nos leva a supor, porém, que Lope de Rueda não obteve “una regular formación intelectual ni literaria cuando la abandonó por la vida de la farándula” (1987, p.13), no entanto a prévia dedicação ao modesto serviço manual o permitiu conhecer muito bem os gostos populares que, inseridos em sua forma de fazer teatro, seja como dramaturgo ou ator, lhe garantiram bastante êxito. De acordo com Peter Brook:

Todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular. El teatro popular es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso. La tradición popular es también sátira feroz, y grotesca caricatura, pero su primera intención es provocar desvergonzadamente la alegría y la risa. El teatro sagrado se ocupa de lo invisible. El teatro tosco, popular, se ocupa de las acciones humanas, y debido a que es directo y toca con los pies en tierra, debido a que admite la risa y lo licencioso (...).

(Peter Brook, 1973, p. 97)

¹⁰ Gómez Canseco (2010) afirma entre os séculos XVI e XVII os atores se viam obrigados a exercer outro ofício, uma vez que esta profissão era pouco valorizada e reconhecida neste período. Sendo assim, não só Lope de Rueda trabalhou em outra área, mas também Alonso de la Vega e Tomás Gutiérrez que eram calceteiros (responsáveis pelo calcamento de ruas ou de outras superfícies com pedras e/ou paralelepípedos); Pedro de Montiel, fiandeiro de seda e Alonso Rodríguez, escritor.

A experiência ativa na composição das obras e nos palcos, associados à sua vivência posterior, possibilitou que Rueda se aprofundasse na descoberta de seus próprios e específicos recursos de comediante/autor. O *ex-batihoja*¹¹ sevilhano se encontrava, portanto, em perfeitas condições para criar obras e, ao mesmo tempo, para “escribirse papeles a la medida de sus facultades (y tambien para improvisar)” (1987, p.13). É possível comprovar o anteriormente exposto através dos escritos deixados por autores contemporâneos a Lope de Rueda ou que conservam a memória de sua arte. Alguns desses escritos ora exaltam o êxito de Rueda como dramaturgo, ora como ator. Em algumas passagens, se alude ambos casos, como nestes testemunhos deixados por Cervantes e Góngora:

Las comedias...aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno; que todas estas figuras y otras muchas hacía el tal Lope de Rueda con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.

(Cervantes, *Prólogo al lector*, 1982, p. 91)

A fe que Lope de Rueda tan buen viejo no hacía, y fue gran representante.

(Góngora, *Las firmezas de Isabela*, 1993, p. 217)

Lope de Rueda e sua companhia de teatro passaram por diferentes cidades espanholas, como Segóvia (1558), Sevilla (1559), Valencia (1560), Toledo e Madrid (1561), Córdoba (1564) (González Ollé, 1987, p.10). O teatro ambulante de Rueda conquista cidades e povoados e o êxito de suas representações o converteram “en el primer hombre de teatro en España” (Ruiz Ramón, 1983, p. 96). Não escreve teatro para ganhar fama, tampouco por diversão, mas, diferente de outros autores, escreve teatro para viver de teatro. Para Rueda, segundo Ruiz Ramón (1983), o importante era divertir o público com um “nutrido repertório de obras teatrales” (1983, p.97) e estas, se desejam alcançar a aprovação de seus espectadores satisfazendo seus gostos, devem estar permeadas de “pasos graciosos que provoquen la carcajada” e não construídas segundo as regras da arte (Ruiz Ramón, 1983). Para Rueda, não é necessário criar tramas essencialmente originais quando se tem à mão variados e inúmeros argumentos. Ademais, Lope de Rueda não estava preocupado com a posteridade, mas unicamente com o presente e com o público que havia conquistado. O público, com o qual mantém contínuo contato, afirma Ruiz Ramón (1983), era o que mais importava a Rueda; para

¹¹ Ao longo dos séculos XVI e XVII, foi comum em Sevilla o trabalho como *batihoja*, que consistia em um ofício manual de transformar ouro e prata em finas lâminas, como se fossem uma folha de papel.

ele escrevia suas peças e também para alguém mais: “para el famoso farsante Lope de Rueda”. Isto é, o dramaturgo Lope de Rueda escreve para o ator Lope de Rueda considerando os papéis que melhor representa, os gestos e a entonação que mais se encaixam a sua personalidade. Seu teatro, portanto, “está escrito desde interior del teatro, buscando la máxima eficacia cómica de la palabra teatral” (1983, p. 97).

Somente em 1567, aproximadamente depois de dois anos de sua morte, Timoneda publica, em Valencia, a primeira versão impressa de suas principais criações: *Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados*, *Medora* (comédias), *Camila* e *Timbria* (Colóquios pastoris em prosa). Em todas essas obras, sejam comédias ou colóquios, Timoneda percebeu que havia um diferencial: a presença de 14 breves cenas cômicas que destoavam do tom geral de cada obra e, além disso, eram independentes dela no que diz respeito ao desenvolvimento argumental. Partindo deste diferencial, Timoneda estabeleceu uma *Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colóquios y poner en otras obras*. Com intenção meramente enunciativa, sem o intuito de entrar em uma análise individual de cada obra, cito abaixo a relação dos 14 *pasos* de Rueda:

- Da comédia *Eufemia*
 - o *paso* de *Polo y Vallejo y Grimaldo*
 - o *paso* de *Polo y Olalla, negra*
- Da comédia *Armelina* → o *paso* de *Guadalupe y de Mencieta*
- Da comédia *Los engañados* → o *paso* de *Pajares y Verginio*
- Da comédia *Medora*
 - o *paso* de *Gargullo y de Estela Y de Logroño*
 - o *paso* de *Ortega y Perico*
 - o *paso* de *la Gitana y de Gargillo*
- Do colóquio de *Camila*
 - o *paso* de *Pablos Lorenzo y de Ginesa, su mujer*
 - o *paso* de *Pablos y Ginesa*
- Do coloquio de *Tymbria*
 - o *paso* de *Troyco y Leno sobre la mantecada*
 - o *paso* de *Ysacro y la negra*
 - o *paso* de *Mesiflua y Leno*
 - o *paso* de *Troyco y Leno*
 - o *paso* de *Leno y Sulco, su amo, sobre el ratón*

(González Ollé, 1987, p. 15)

No mesmo ano e cidade em que foi publicado o volumen anterior, Timoneda edita o *Compendio llamado El Deleitoso, en el cual se contienen muchos passos graciosos del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, para poner en principios y entremedias de colloquios y comedias* (Timoneda, 1567 *apud* 1989, p.15). No total, esta nova edição possui 7 *pasos* que Timoneda enumerou, mas sem atribuir-lhes nenhum título. Foi Fernánides de Moratín quem (ao publicar cinco deles em *Orígenes del teatro español, 1830*) lhes atribuiu os títulos pelos quais os conhecemos: *La carátula, Cornudo y Contento, El convidado, Pagar y no pagar, Las aceitunas*. Os dois *pasos* restantes foram batizados, segundo Gonzáles Ollé (1989), por C.A de la Barrera em *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, publicado em Madri em 1860: *Los criados* e *La tierra de Jaula*.

Três anos depois da primeira publicação de *El Deleitoso*, Timoneda lança, em Valencia, o terceiro volume de *pasos: Registro de representantes, a do van registrados por Joan de Timoneda muchos y graciosos passos de Lope de Rueda y otros diversos autores*. Esta nova edição é composta de 6 *pasos*, os três primeiros são anônimos e os três últimos de Lope de Rueda. Assim como na publicação anterior, os três novos *pasos* de Rueda não apresentam título. Coube novamente a Fernández de Moratín e Barrera batizá-los: *El rufián cobarde, Los lacayos y los ladrones* e *La generosa paliza*. Graças a atividade editorial de Timoneda as obras de Lope de Rueda foram preservadas. No total, são 24 os *pasos* de segura autoria de Rueda publicados pelo editor valenciano.

Desde a perspectiva de Gonzáles Ollé (1987), o traço mais comum entre os *pasos* é sua dependência a outra obra dramática “de mayor envergadura” (1987, p.23) em cuja representação cênica se incluem. Tal subordinação, entretanto, não afeta sua unidade e autonomia internas. A inserção do *paso* em uma *obra larga*, como a comédia, exige um imediato condicionamento no que diz respeito ao tempo. Isto é, o *paso* resulta em uma obra curta, de pouca duração. A obrigatoriedade na limitação temporal, por sua vez, o priva de autêntico desenvolvimento argumental “dejándolo reducido a uma mínima anécdota desenfadada, de carácter puramente verbal muchas veces: errores, torpezas, burlas, marrullerías, engaños, amenazas, humillaciones, etc” (1987, p. 25). A limitação temporal afeta também o número de personagens que compõe cada *paso*, não é comum haver mais de 6 personagens em cada obra. Ademais, devido a esta mesma brevidade temporal, o *paso* não deve gerar grandes expectativas no público, mas sim fazer com que a atenção deste não se perda. Para este fim, se recorre frequentemente a manifestações ruidosas e movimentos violentos,

insultos, discussões, golpes, apresentação de situações grotescas, cujas consequências se apuram até limites absurdos em poucos instantes (González Ollé, 1987). Se tratam de recursos ordenados com o fim de criar a comicidade.

Entre tais recursos, talvez o mais importante para a história do teatro espanhol, está o ritmo coloquial do diálogo. Rueda abandona o verso como instrumento expressivo de seu teatro, substituindo-o por uma *prosa hablada* (Ruiz Ramón, 1983). Se trata de uma linguagem pensada e orientada mais para o ator Lope de Rueda que para o autor Lope de Rueda, uma linguagem que não procede da comédia italiana ou de qualquer outra, mas sim da linguagem coloquial cotidiana, presente e viva na sociedade de seu tempo. Uma linguagem “de intemperie, de plaza pública, no del libro” (1983, p. 98). Além disso, considerando os estudos de Ruiz Ramón (1983), a introdução desta nova e viva linguagem no teatro gera, também, a introdução, no plano dramático, de traços individualizados, da vida cotidiana. Isso origina o chamado realismo de Lope de Rueda, um realismo que permeia toda sua produção dramática e brota, especificamente, da linguagem empregada nos diálogos das obras. Para o autor, o realismo associado aos personagens é um *hecho lingüístico*, uma vez que o que os coloca nessa realidade é sua palavra, não suas ações ou seu caráter. Dessa forma,

La conquista de la palabra real dramática, cuya sintaxis y cuya fonética tiene la virtud de hacer reales, con realidad vital, a los personajes sobre el tablado, es la gran hazaña de Lope de Rueda, su más genial aportación al teatro. Si crea un teatro popular y lo hace triunfar es porque crea para el teatro un lenguaje popular, no unos tipos o personajes populares.

(Ruiz Ramón, 1983, p. 98)

Os personagens dos *pasos* são, na maioria das vezes, de modesta condição, pertencem às camadas mais baixas da sociedade, “cuando no están contra ella” (González Ollé, 1987, p.28): ladrões, *rufianes*, bobos, criados, lacaios, camponeses, *la negra*, entre outros. Muitos desses personagens já existam no teatro que antecedeu Rueda. O que não existia, porém, ou pelo menos não com essa intensidade e vontade estética, era a palavra popular de Lope de Rueda. Essa, e não outra, é a realidade radical de seu teatro. Por isso, “lo mejor del arte de Rueda son sus *Pasos*” (1983, p. 98). Nessas obras, devido a sua brevidade temporal e condensação dramática, toda força cômica recai sobre a palavra, mais que na situação.¹² Essa

¹² Logo, somente no plano linguístico cabe aceitar o realismo dos *pasos* de Rueda. Para González Ollé (1987), caberia aceitar o realismo nos *pasos* considerando a atitude inicial do dramaturgo de incorporar em sua produção dramática “tipos con existencia menos artificiosa que los protagonistas de comedias y coloquios” (1987, p.32), no entanto, de acordo com o mesmo autor, estes personagens, no que diz respeito ao seu desenvolvimento cênico, “con

força cômica, por sua vez, se centra geralmente na figura do bobo ou *simple*, que é a figura chave da comicidade dos *pasos*. *El bobo* se caracteriza e se identifica sempre pela necessidade de comer e de dormir. Para satisfazê-la, é capaz de realizar qualquer feito. Ambos anseios – comer e dormir – são os temas que com mais frequência ocupam seus diálogos. Como exemplo, citamos o *paso Los Criados* ou *paso 1º*, seguindo a enumeração proposta por Timoneda, que ilustra bem o perfil deste tipo teatral: Alameda, o *bobo/simple*, é encarregado por seu amo, Salzedo, juntamente com Luquitas, um *page*, a uma missão: compra de cebolas e queijo. No entanto, no caminho, Alameda passa diante de uma taberna e esta detém toda sua atenção. Mesmo tendo acabado de comer *buñelos*¹³, na parada anterior, se sente atraído pela taverna, ou melhor, pela comida e bebida que nesse lugar são servidas. Ambos criados decidem permanecer no estabelecimento, atrasando a viagem e, conseqüentemente, desagradando o amo. Para que este não os castigue, Luquitas sugere que Alameda lhe conte uma mentira, mas, sendo ele o *bobo/simple*, não consegue enganá-lo e tudo acaba descoberto. González Ollé (1987) afirma ainda que o *paso* em questão revela outra característica elementar destes personagens: vivem fora das convenções sociais, sobretudo com relação ao tema *del honor*. Alameda, ao ser descoberto por Salzedo, prefere beber a ser corrigido pelo amo. “El simple, que en algún momento precedente ha alardeado de honra, al sentir el garrote de su amo, prefiere la deshonra a los golpes (1987, p.30).

Devido a isso, muitos estudiosos atribuíram a Lope de Rueda o título de “padre del teatro español”. Sem desmerecer as contribuições de Rueda ao teatro espanhol, esta seria, talvez, uma generalização exagerada e passível de erros. Entretanto, não resta dúvidas sobre se é o pai *del entremés*:

Esa paternidade no cabe discutírsela, como tampoco puede negársela el descubrimiento, realmente trascendente, de un lenguaje dramático real, con realidad de vida vista y oída. (Ruiz Ramón, 1983, p. 98).

frecuencia resultan muy deformados” (1987, p. 35) e, além disso, alguns deles como o *simple/bobo*, por exemplo, não procedem da observação ambiental, não existem na realidade cotidiana, sendo mais característicos literariamente e, conseqüentemente, predeterminados em sua configuração. (1987, p.32).

Assim sendo, os *pasos* do *ex-bathioja* sevillano se inseririam mais em uma linha costumbrista, uma vez que há distintas manifestações dessa natureza. Por exemplo: referências a lugares: “al cimiterio de Sant Gil”, em *La carátula*; “en el arrabal de Santiago”, em *El convidado*. Referências a modos de vida, atividades domésticas, relações de trabalho: “viniendo del monte por leña”, em *Las aceitunas*; “adrézale un par de huevos para que cene tu padre”, em *Las aceitunas*;” mi madre y la suya vendían rábanos”, em *El convidado*.

¹³ Doce feito tradicionalmente no Dia de todos o Santos em muitas partes da Espanha. Se trata de pequenos bolinhos fritos que levam farinha, ovos, leite, manteiga e açúcar.

1.1 Espaço

Quando se pretende estudar a construção espacial de obras dramáticas áureas, o interesse maior geralmente recai sobre o *corral de comedias* que, conforme abordamos na primeira parte dessa dissertação, possui amplo desdobramento de espaços cênicos, possibilitando uma riqueza igual ou superior de espaços dramáticos. A infinidade de recursos geradas pela criação dos *corrales*, segundo afirma Higashi (2012), ocasionou, no entanto, a perda de interesse pelos estudos dos espaços cênicos e dramáticos do século XVI, que são, sem dúvida, fundamentais para o melhor entendimento da construção espacial de obras posteriores a esse período. Em palavras de Higashi (2012):

Aunque en la actualidad el teatro de Lope de Rueda puede considerarse de menor prioridad desde una perspectiva escenográfica, conviene analizar los recursos empleados, pues en su comprensión indudablemente radica su riqueza y ésta puede siempre sorprendernos.

(Higashi, 2012, p. 101)

Regueiro (1996), em *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, observa que enquanto o teatro medieval privilegia o valor simbólico *de lo temporal*, o teatro áureo evidencia toda a potência expressiva do espacial. E toda essa potência começa a ganhar forma no teatro renascentista com a separação entre ator/espectador através do uso de prólogos e argumentos que cumprem uma função demarcadora estrutural (1996, p. 14). Se trata, segundo o autor, de mudanças que se evidenciam na relação observador/objeto observado e se transformam em diferentes épocas a partir da posição ocupada pelo espectador em relação ao espaço cênico, desde a indeterminada separação traçada no drama litúrgico até a patente separação estabelecida no teatro barroco (*Id*, 1996). Cervantes, no Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, revela em que resultou essa mudança ao fazer menção ao teatro de Lope de Rueda que consistia em:

(...) cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos y por fondo tenía una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario

(Miguel de Cervantes, 1615)

O teatro de Rueda, segundo Othón Arróniz (1977), foi o primeiro representante popular de importância, pois com ele o teatro vai de encontro à praça pública, desce até ela. Os espetáculos, como já apontava Cervantes, eram montados nas ruas ou espaços no interior de lojas sobre um cenário portátil, pouco elaborado, que podia ou não ser elevado. A cena, portanto, permanecia fixa sem indicação do lugar onde acontecia a ação, as cenas interiores e exteriores se alternavam sem diferenciação. Para Arróniz, o encontro entre teatro e praça pública, favorece a expansão do teatro possibilitando o acréscimo de entretenimentos adicionais. Isto é, a divisão da obra em atos iniciou a prática de representar nos entreatos loas, entremezes e bailes.

Higashi (2012) aponta ainda que não se pode deixar de lado a heterogeneidade do trabalho realizado por Lope de Rueda bem como a variedade de público, cidades e circunstâncias ante as quais representou seu teatro. Tal fato, segundo o autor, nos leva a considerar a provável adaptação dos textos a diferentes espaços arquitetônicos, contudo é importante pensar também que o espaço cênico do *tablado* não necessariamente reproduz tal espaço arquitetônico, “sino que alude al conjunto de variables tanto escenográficas como arquitectónicas que pudieron modificarse para cumplir con los requisitos del espacio dramático” (2012, p. 105). É válido considerar este princípio de variação, uma vez que a atividade de Lope de Rueda, seja como dramaturgo ou ator, não foi homogênea. Diago (1990) nos mostra um Lope de Rueda:

(...) representados autos, farsas, comedias, entremeses, danzas... ante públicos muy diversos y siendo contratado por empresarios también muy diferentes entre sí: particulares, municipios, la Iglesia, la aristocracia, y hasta la misma casa real. (...) Por supuesto que la nobleza jugó un papel muy importante en la consolidación de la práctica escénica populista, tanto antes de la aparición de los primeros teatros públicos (...) Pero esto no nos autoriza a creer que "les premiers acteurs professionnels ont essentiellement exercé leur talent devant des auditoires aristocratiques, dans les palais princiers",- tesis que mantiene Sentaurens para demostrar que sólo tras la creación de los primeros locales públicos se puede hablar de un teatro profesional en España. Si los teatros estables surgen de manera imparable en Madrid, en Sevilla, en Valencia, a partir de los años 1565-1570 (y recordemos que ya en la década anterior Rueda está planeando levantar uno en Valladolid), es porque previamente se ha ido cimentando su necesidad, porque se ha ido creando un público amplio y difuso que, como es fácil suponer, no pudo formarse exclusivamente en los palacios, sino en las representaciones religiosas y en las fiestas municipales. Y Rueda, no lo olvidemos, también representó para la iglesia y para los municipios, además de hacerlo para los círculos de la aristocracia.

(Diago, 1990, p.4-48 *apud* Higashi, 2012, p.106)

Partindo da citação acima, fica claro que o público de Lope de Rueda não é uniforme. Se nos espetáculos privados é possível exercer algum tipo de controle sobre o público presente, é nas representações públicas onde se evidencia mais vivamente o princípio de popularidade e isso será posteriormente uma marca indispensável do teatro barroco espanhol (2012, p.106). Para Higashi (2012), o conceito de público aberto abre um leque de possibilidades motivadas pelo próprio texto dramático para obter a atenção e o entendimento de público tão diverso. Por exemplo, havia a convenção cênica de representar um espaço dramático aberto, como a rua, com independência do espaço arquitetônico. Já para o teatro renascentista a convenção era “escenificar las acciones de la obra en el espacio de la calle que media entre dos o más casas reconstruídas en escena” (2012, p. 107). Ainda segundo Higashi (2012), tanto no primeiro como no segundo caso a configuração do espaço dramático resultaria exitosa, porém é no *tablado callejero* que alcança maior eficácia dramática e cênica ao unir ambas realidades: a do espaço arquitetônico e a do espaço dramático. Para o autor:

Aquí, el tablado callejero se transforma durante el momento de la representación en una calle más, con lo que espacio enunciado se empalma naturalmente con el espacio preexistente de la calle en la que se lleva a cabo la representación pública. La elección de este espacio dramático no se encuentra exclusivamente en las ventajas o desventajas que brindaba el tablado callejero al autor de comedias y al hecho de encontrarse el tablado efectivamente en la calle, sino en la necesidad de establecer lazos de simpatía con un público abierto.

(Higashi, 2012, p. 105)

Enfim, a atividade teatral de Rueda foi bastante rica e variada: *tablados callejeros*, casas de nobres, na corte para família real, pátios de estabelecimentos comerciais. Essa variedade na representação seria justamente o que faria do teatro, no século seguinte, uma das expressões artísticas mais populares da Espanha. Devido a isso, acreditamos pertinente considerar, neste trabalho, as contribuições de Rueda na formação do teatro espanhol. Nos parece impossível analisar qualquer elemento – personagens, espaço cênico, progressão dramática, tempo, etc. – sem considerar a evolução e a reelaboração do gênero no qual se encontram. Todas estas questões, aparentemente dispares, se relacionam e se fundem, de alguma maneira, nos entremezes de Cervantes.

2. O ENTREMEZ CERVANTINO

Por volta de 1613 e 1615, são publicados os *Ocho entremeses*. A origem do gênero, como já sabemos, precede a Cervantes. Segundo Briones (2000), deve-se ao sevilhano Lope de Rueda sua introdução, inicialmente chamado *Pasos*, no cenário espanhol por volta do século XVI. Se Lope de Rueda foi o criador/pai do entremez, Cervantes o enobrece e, por meio dele, põe em evidência as loucuras humanas, expondo através do riso as mal dissimuladas fraquezas do homem. Ao ler seu teatro breve, observamos tanto a continuidade, quanto a renovação do entremez.

Cervantes, em seus entremezes, recupera a herança de Lope de Rueda promovendo, entretanto, uma inovação do gênero que, em palavras de Asensio (1971), “llevó el teatro breve a la altura de la comedia y equiparó el entremés con los géneros mayores de nuestra literatura”. Assim, segundo afirma Briones (2000), o *entremés* que surge em prosa com Lope de Rueda, incorpora o verso com Cervantes¹⁴. Ademais, se no primitivo teatro breve de Lope de Rueda havia uma escassez de personagens, em Cervantes há uma certa “abundância”; em alguns entremezes podem haver de 8 a 10, como ocorre em *El Retablo de las Maravillas*. Cervantes manteve, contudo, a tipologia de personagens presentes em Lope de Rueda, submetendo-os, porém, a uma verdadeira reelaboração que implica em uma verdadeira transformação. Citamos, como exemplo, os personagens femininos e *el simple/bobo*.

De acordo com Pérez de León (2005), os personagens femininos de Cervantes se “destacan por sus elevados ingenios e intereses bien definidos y exageran en sus deseos y tendencias” (2005, p.253). Tal fato representa uma verdadeira inovação, pois o desejo feminino se associava tradicionalmente ao proibido. Para o autor, as associações do feminino àquilo que era proibido entram em consonância com a reelaboração de tais personagens e, ao mesmo tempo, contrastam com a mulher “virtuosa” das comédias: “La feminidad natural, desbordante, voluptuosa, y pecadora es encerrada en el campo de lo ilícito” (Culianu, 1999 *apud* Pérez de León, 2005). Segundo Pérez de León (2005), isso faz com que o gênero *entremés* se converta em uma via de escape do desejo feminino como possível reação a imagem repressiva e

¹⁴ Cervantes não abandona completamente a prosa, uma vez que a utiliza em grande parte de suas obras. No entanto, o fato de haver obras em verso pode ser considerado um elo intermediário no processo de transformação do gênero, já que no século XVII o verso se firma como ferramenta expressiva do entreméz. (Briones, 2000, p.15).

reprimida da mulher disseminada na sociedade (2005, p. 253). Desta forma, o que antes era uma mínima anedota descontraída, cômica, burlesca, passa a uma obra de maior complexidade.

Assim como os personagens femininos, o *bobo* também é reelaborado nas obras de Cervantes. Se em Lope de Rueda assume o estereótipo de personagem passivo que se caracteriza por sua necessidade de comer e dormir, escassez de vocabulário e limitado grau de conhecimento sobre o mundo que o cerca - o que o torna vítima fácil de engano e burlas - em Cervantes o mesmo personagem sobrevive graças, unicamente, a sua diversificação que o permite, segundo afirma Hazas (2002), multiplicar suas ações em diferentes situações dentro da obra. Os personagens dos *bobos*, em Cervantes, não nos chamaria tanto a atenção se não fosse pelo fato de não quererem demonstrar sua condição de *bobos*, ficando marginalizados pelo contraste com outro protagonista mais inteligente e complexo, conforme veremos mais adiante na análise dos entremezes.

Para diferentes críticos, como Asensio (1971), Zimic (1992) e Pérez de León (2005), Cervantes, através de seus personagens, retrata o tema do caos do mundo. É comum encontrarmos, então, obras que representam diferentes transgressões que servem para questionar os temas sociais transcendentais vigentes neste período. Spadaccini (1982) defende que os entremezes cervantinos estabelecem uma espécie de diálogo com a realidade e a literatura de seu tempo. Daí surgem, em suas obras, vários temas *sócio literários* (*Id.*, 1982) comuns na época: matrimônio, linhagem, dinheiro, honra, ilusão/realidade, engano/desengano, etc. A partir disso, é possível afirmar que, mais que um olhar irônico sobre a vida, desde o ponto de vista humorístico – e não do ensino – os entremezes cervantinos revelam direta ou indiretamente, uma atitude moral e social. Pérez de León (2005), não obstante, considera que o ponto chave da dramaturgia breve cervantina reside no jogo literário estabelecido entre um referente realista e sua ruptura mediante seu despertar à ilusão literária, algo que, segundo o autor, pode ser entendido no contexto amplo do sentido da realidade dentro da estética e sociedade barroca. Assim, a introdução de personagens autoconscientes e a alusão a obras e referentes literários contemporâneos aumentam a complexidade dos entremezes cervantinos, convertendo-os em um contínuo jogo de surpresas. (2005, p. 38). Nesse sentido, Maravall (1990) escreve:

El hombre del barroco piensa que disfrazándose se llega a ser uno mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad (...) Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las

tablas se contempla es un teatro en un segundo grado. Lo cual proporciona una patente imagen de lo que es la trama de la escena que se vive, pero además, al introducir esa complicación de tres planos se acortan las distancias entre ellos, se las difumina y se considera que, por ese medio, se prepara eficazmente al ánimo para aceptar el carácter aparential de la realidad. Para dar más fuerza al empleo de resortes de esa clase, se llega a que los mismos personajes de esa realidad, los cortesanos, los propios reyes, salgan en escena representando como tales su papel: una ilusión hecha real es más eficaz testimonio del carácter ilusorio de la realidad.

(Maravall, 2009, p. 404)

Esta breve exposição nos permite observar que o teatro breve do autor de Quixote possui uma série de características específicas que o configuram. No entanto, acreditamos que a característica essencial está centrada na relação do texto dramático com a cena. O teatro de Cervantes, especialmente os entremezes, ainda que só tenham sido conhecidos em sua forma impressa, se concebe desde sua criação para ser representado de acordo com as convenções cênicas que o dramaturgo – Cervantes – conhece e maneja (González, 2002, p. 897). Assim, nessa criação artística e literária a que chamamos teatro, a ação não se torna conhecida pela voz de um narrador, mas sim diante de nossos olhos e, portanto, em um espaço previamente destinado para isso: *o espaço teatral*. Tal espaço é compartilhado entre espectadores e atores, mas a partir do momento em que se inicia “la magia de la representación teatral” (González, 2002) este espaço físico compartilhado se divide: a parte onde se movem os personagens encarnados pelos atores, também chamada de *espaço cênico*, recobra sua autonomia e especificidade como lugar da ficção e se transforma em *espaço dramático* (2002, p. 19):

En el corral de comedias del siglo XVII ese espacio escénico era el tablado también llamado «teatro». La entrada de un actor o la música que se oía desde dentro, desde el misterio del vestuario, le señalaban al espectador que ese espacio se iba a convertir en otro, en el espacio de la ficción, el auténtico espacio dramático que se construye de múltiples formas. Obviamente esas acciones eran el equivalente de nuestro moderno subir o abrirse el telón y dejar ver una escenografía que representa otro espacio en el espacio acotado del escenario, el cual se animará y cobrará vida con el inicio de la representación, esto es la entrada de los actores y con ellos el inicio de la acción. (González, 2004, p. 897)

Partindo disso, entendemos que a literatura dramática está intimamente ligada à representação e conseqüentemente concebemos o teatro como uma expressão artística que engloba as artes do tempo e do espaço e com elas mecanismos e recursos:

“ya que por un lado la palabra puede, por medio de la narración, crear el espacio y marcar el transcurrir del tiempo, pero por otro, toda esta enunciación de la palabra sucede en un espacio concreto que es el

escenario, el cual se transforma por medio de recursos espectaculares como una escenografía más o menos realista, la iluminación, referentes sonoros o elementos convencionales que sugieren espacios concretos claramente identificables”. (2004, p. 897)

Entretanto, conforme expusemos na primeira parte desta dissertação, o teatro do Século de Ouro do *corral de comedias*, no qual surge e se desenvolve a dramaturgia cervantina, se distancia da espetacularidade cenográfica e da reprodução corpórea de lugares e privilegia a evocação espacial desde o próprio texto escrito pelo dramaturgo (González, 2011), empregando como recurso o que Pfister (1988) chama de *escenografía de palabras* ou *espacio hablado*. Diferente do que acontecia em Lope de Rueda, esta forma de criar o espaço não é objetiva, mas subjetiva, já que:

(...) se cargará en la visión del personaje de los intereses, valoraciones e interpretaciones de la realidad del autor, con lo cual este espacio adquiere significado más allá de la construcción del mismo como un simple ámbito para el movimiento de los actores. En este sentido hay que recordar que la construcción de este espacio es otro medio que tiene el dramaturgo para el desarrollo de la intriga y la proyección del conflicto, con lo que rebasa la función de la simple ubicación espacial. (González, 2011, p. 20)

Ainda segundo González (2011), esta limitação, desde o ponto de vista teatral, da espetacularidade em favor da palavra, é um desafio a mais para o escritor; não se pode esquecer, afirma González (2011), que nas montagens de obras barrocas no século XIX o grande problema era reduzir sua múltipla espacialidade a dois ou três espaços convencionais, uma vez que as montagens deste período se construía com uma cenografia realista, ainda que esta não passasse de uma tela pintada, a qual não deixava de ser uma ilusão realista convencional (2011, p. 20). Nesse sentido, é válido considerar as palavras de McGrady (1993):

El buen teatro siempre se ha hecho mediante la palabra hablada, con los accesorios escénicos más elementales (1993, p. 17-18).

Cervantes, embora seja conhecido como o precursor da novela moderna, também era um homem de teatro e o conhecia profundamente. Além de valer-se desse *espacio hablado*, ele, como autêntico dramaturgo, não se limita a construir um texto dramático deixando totalmente a cargo do diretor a montagem cênica, mas tenta controlar *la puesta en escena* através de marcas/indicações – didascálias – explícita ou implicitamente (2011, p.21). Tais marcas se

relacionam diretamente com a construção do espaço dramático, a caracterização dos personagens e sua ação no espaço cênico. O autor de *los Ocho entremeses*:

(...) maneja con habilidad una amplia gama de recursos teatrales: didascalias implícitas, acotaciones sobre la tramoya y todo el aparato escénico, recursos sonoros y musicales, así como la caracterización —por medio del vestido— de los personajes, para sugerir los distintos ámbitos espaciales, y permitir al espectador situarse en ellos, así como para apoyar las distintas funciones que el espacio puede cumplir en el desarrollo de una historia.

(González, 2002, p. 898)

No que diz respeito à qualidade dos entremezes, os críticos de Cervantes reconhecem neles diferentes níveis que variam da simplicidade cênica à complexidade espetacular (González, 2015). Sevilla Arroyo e Rey Hazas (1987), por exemplo, destacam a complexidade de *El retablo de las maravillas* e *La cueva de Salamanca* frente aos outros entremezes por serem os únicos divididos em seis partes cada um e apresentarem uma constante mudança de cenários. Já em *El juez de los divorcios*, *El vizcaíno fingido* e *El rufián viudo* se observa explicitamente discursos *en aparte*, por meio dos quais os personagens expressam em voz alta seus próprios pensamentos, de modo que permite “saber al público que es consciente de determinados hechos, sobre los que expresa una determinada valoración” (Maestro 1998, p. 595). Para Flecniakoska (1971), a organização estrutural dos entremezes os aproxima da comédia, “pues no se concretan a presentar en un espacio dramático vagamente determinado una galería de personajes más o menos tópicos o a llevar una trama hacia un desenlace explosivo y festivo” (González, 2015, p. 150). Ainda que se possa encontrar detalhes em comum em vários dos entremezes cervantinos, é difícil alcançar uma unidade ou um elemento unificador que nos leve a uma classificação das oito obras a partir de sua qualidade (Pérez de León, 2015).

Huerta Calvo (1983) afirma que, de modo geral, a maior parte dos entremezes do Século de Ouro se organizam da seguinte forma:

- Entremezes que se baseiam na apresentação de um quadro ambiental: uma cena na rua, espaço público, ou de costumes.
- Entremezes com um ou vários personagens com alguma extravagante peculiaridade.
- Entremezes que se centram na linguagem, falas estrangeiras, gírias, jargões, etc.
- Entremezes nos quais predomina a ação, geralmente de carácter burlesco e com matiz erótico.

- Entremeses que se baseiam na espetacularidade de um vestuário, com presença constante de música ou baile

(1983, pp. 619-20 *apud* González, 2015, p. 150).

Para além dos critérios de classificação, os entremeses de Cervantes, embora nunca representados em sua época, mas pressupondo que foram criados para este fim, ganham autêntica vitalidade no cenário, uma vez que é aí onde a espacialidade cobra sua verdadeira dimensão e se estabelece a cumplicidade com o público, “complicidad que implica pasar del espacio de la ficción dramática al espacio teatral real, que es en el que se encuentra el público”. (González, 2015, p. 151). Diante disso, buscaremos demonstrar através da análise das obras, nos capítulos seguintes, que a dramaturgia breve cervantina é resultado de uma experiência e conhecimentos cênicos que servem de fundamento para a criação de espaços dramáticos que refletem, estruturam e se relacionam estritamente *a la intriga dramática* (González, 2015). Em outras palavras, buscaremos comprovar que nos entremeses de Cervantes, a estrutura espacial também significa.

III PARTE: ANÁLISE DAS OBRAS

1. El viejo celoso

Ruibal (1975) concebe o teatro como a arte do conflito e a ação dramática como algo que resulta do choque produzido entre os personagens. Spadaccini (1982) aponta que nos entremezes cervantinos esses choques apresentam raízes psicológicas e socioeconômicas, na degradação ou inversão de valores e tendem a manifestar-se em um distanciamento de normas sociais ou, em alguns casos, na degradação ou inversão de valores ético-morais das classes dominantes (1982, p.22). Os personagens, por sua vez, são impulsionados a operar fora das normas sociais e, muitas vezes, não há nenhum tipo de reconciliação com a sociedade (1982, p.30), de modo que o processo dialético ao que se somete a ação dramática fica truncado, inacabado, e, mediante resoluções ilusórias, os conflitos permanecem. *El viejo celoso* ilustra bem este panorama.

Neste entremez predomina um tema recorrente em obras do Século de Ouro: a infidelidade conjugal. O motivo do adultério se dramatiza explícita e implicitamente, em termos de suas raízes instigadoras: a impotência sexual de Cañizares, seu ciúme excessivo e as tensões impostas pela realidade socioeconômica (1982, p.30). O dramatismo e a universalidade do tema abordado se manifestam, segundo Pérez de León (2005), mediante diferentes recursos, como, por exemplo, a criação de personagens que não escondem suas fraquezas e desejos, mas lutam para satisfazê-los e o jogo entre diferentes espaços que, conforme veremos durante a análise, influenciam a ação dos personagens e se tornam elementos essenciais para o entendimento da obra.

El Viejo Celoso, resumidamente, narra a história de Lorenza, uma jovem de aproximadamente quinze anos se casa, obrigada por seu pai, com Cañizares, um velho rico que não a tem como esposa, mas como alguém que possa entretê-lo, servir de companhia durante a velhice e chorar sua morte. Cañizares, que possuía um ciúme doentio da esposa, decide prendê-la em casa para evitar uma possível traição. Lorenza estava, assim, condenada a uma vida solitária, uma vez que estava privada de todo contato humano.

Cañizares: Las ventanas, amén de estar con llave las guarnecen rejas y celosías; las puertas, jamás se abren: vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida. Mirad, compadre: no les vienen los malos aires a las mujeres de ir a los jubileos ni a las procesiones, ni a todos los actos de regocijos públicos; donde ellas se mancan, donde ellas se estropean, y adonde ellas se dañan es en casa de las vecinas y de las amigas (Cervantes, 1982, p. 263)

Cañizares tenta conter a jovem esposa comprando sua fidelidade com joias, dinheiro e vestidos caros. Lorenza, porém, depois de estar um ano vivendo encarcerada, não suporta a ideia de estar afastada do mundo.

A obra se passa basicamente em dois espaços dramáticos: a casa de Cañizares – espaço interno – e a rua – espaço externo - onde ele se encontra com seu *compadre*. Há também um espaço indeterminado, situado no interior da casa, provavelmente o quarto, onde Lorenza se une ao *galán*, que é mencionado no texto, mas não é visível ao público. Embora não seja encenado, não deixa de ser um espaço importante dramaticamente.

_____ ESPAÇO DRAMÁTICO _____

Interior da casa (não encenado/ Oculto): quarto	Interior da casa Sala	Espaço externo Rua
---	--------------------------	-----------------------

_____ ESPAÇO CÊNICO _____

O entremez começa mediante um diálogo entre Lorenza, a jovem esposa, Cristina, sua sobrinha e criada, e Hortigosa, a vizinha. Neste primeiro momento, podemos inferir, por meio dos diálogos, que as três personagens estão no interior da casa de Cañizares, uma vez que este esquece a porta aberta, conforme evidencia Doña Lorenza:

Milagro ha sido éste, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Éste es el primero día, después que me casé

con él, *que hablo con persona de fuera de casa*; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó.

(Cervantes, 1982, p. 257)

Aproveitando o descuido do marido, Lorenza consegue falar, depois de muito tempo, com uma vizinha, Hortigosa, e se queixa da vida que leva. Embora não lhe falte conforto, dinheiro, joias e caros vestidos, não está satisfeita. A jovem esposa revela à vizinha o motivo de sua frustração: a impotência sexual e o ciúme excessivo de Cañizares:

Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre? (Cervantes, 1982, p. 257)

Ao usar as palavras “pobre” e “hambre”, Lorenza contrasta a impotência de Cañizares com sua riqueza e, ao mesmo tempo, segundo afirma Wardropper (1981), declara que está ávida de sexo, o que se espera de uma jovem recém-casada de aproximadamente dezesseis anos. A presença de Hortigosa, que exerce o papel *del vecino consejero*, se converte em uma espécie de personagem-autor. Ela é capaz de influenciar diretamente as ações de Lorenza, induzindo-a ao adultério, e controlar a cena. Para Pérez de León (2005), sua presença põe em evidencia o diálogo sobre a realidade existencial de um personagem, algo comum a outras obras de teatro breve contemporâneas aos entremezes cervantinos. (Pérez de León, 2005, p. 249). Hortigosa, ao ouvir as queixas de Lorenza, decide apresentá-la a um jovem:

Hortigosa: Ahora bien, señora doña Lorenza, vuesa merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo. El mozo es como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y, pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo: que, por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuesa merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que vee siete estados debajo de la tierra. (Cervantes, 1982, p. 258-259)

Desde o começo da obra, o espaço da casa aparece invadido pelo ciúme do velho em tensão com os desejos insatisfeitos de Lorenza, que é fortemente tentada a aceitar a proposta da vizinha, porém algo a impede de dar uma resposta imediata: a preservação da honra. Lorenza sabe que o adultério implica na perda *del honor* do marido, da família e que a sociedade da qual

fazia parte condenava tal prática, além de permitir que o marido recuperasse sua honra mediante o assassinato da esposa. Tudo isso é percebido mais facilmente quando se considera a seguinte intervenção de *Doña Lorenza*:

Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra. (Cervantes, 1982, p.259).

Dentro do espaço familiar, a honra e a figura feminina mantêm uma relação direta. Consideradas seres inferiores e detentoras da culpa do pecado original cometido por Eva no paraíso, que conseqüentemente levou Adão – o homem – ao pecado, as mulheres assumiam outra grande responsabilidade na sociedade: velar, proteger e preservar a honra.

Como eram seres imperfeitos e responsáveis por conduzir o homem à imoralidade/pecado, não se podia confiar nas mulheres, que acabavam submetendo-se à autoridade do pai ou do marido. Estes se convertiam, então, em donos e verdadeiros senhores da mentalidade/pensamento da mulher, de suas ações e comportamento. Uma vez casada, de acordo com Fernández Álvarez (2010), a mulher passa a exercer o papel de esposa e também de propriedade do marido. Segundo o autor, dentro do contexto familiar a mulher e a honra se relacionam diretamente. O homem – e a família – mantinha a sua honra preservada ante os demais se sua mulher/esposa fosse honesta e virtuosa. Assim, é possível dizer que, de certo modo, a honra das mulheres pertencia a seu marido (ou pai) e para preservar este bem tão precioso cabia ao homem ‘defender’ a honra de suas protegidas (mãe, filha, irmã) que, em realidade, era sua própria honra. Para Maravall (1979):

El honor, pues, en tanto que factor de integración, comienza su función en el núcleo de la familia y continúa a través de los diferentes planos en que se articula una sociedad, de ahí el carácter elemental y básico del honor conyugal.

(1979, p. 66).

Além de possuir um valor social, a mulher é controlada continuamente, porque tem também um valor econômico ao ser objeto de transação no matrimônio. Spadaccini (1982) opina que as mulheres sofrem as conseqüências de um sistema de intercâmbio que predomina na sociedade urbana barroca e tal sistema gira unicamente entorno do dinheiro, principal instrumento do poder econômico decisivo que controla toda a relação entre grupos e indivíduos, inclusive em questões matrimoniais (1982, p. 31).

Todas as normas e regras sociais, entretanto, não foram capazes de manter Lorenza fiel a Cañizares. A jovem esposa já não se vê como objeto de luxo de seu marido e, cansada do autoritarismo deste, decide mudar sua atual situação. A ânsia por uma nova vida altera a personalidade da personagem. Se antes Lorenza era um simples passatempo do marido, agora é uma mulher que o ridiculariza e não aceita imposições. Para Lorenza, o adultério representa não só a liberdade de um casamento que a impede de ser verdadeiramente livre e feliz, mas também uma maneira de se vingar do velho marido que “ha violado el orden de la naturaleza de las relaciones de pareja y es culpable de despojar la libertad de conciencia femenina, que es derecho básico del ser humano.” (Chul, 1999, p.123).

Conforme mencionamos anteriormente, o tema da honra preocupa Lorenza, visto que seu atrevimento pode lhe custar a vida e a desonra de Cañizares. Entretanto, neste *entremés*, este problema – transgressão da lei moral da honra, que situa a mulher jovem injustamente na órbita da obediência ao marido idoso – se resolve em um rápido diálogo entre Lorenza, Cristina e a vizinha, segundo Asensio (1971). O silêncio de Cristina e Hortigosa mantém a honra preservada:

Doña Lorenza	¿Y la honra, sobrina?
Cristina	¿Y el holgarnos, tía?
Doña Lorenza	¿Y si se sabe?
Cristina	¿Y si no se sabe?
Doña Lorenza	¿Y quién me asegurará a mí que no se sepa?
Ortigosa	¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo de mis trazas.
Cristina	Mire, señora Ortigosa, tráyanosle galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo.

(Cervantes, 1982, p. 260).

Depois da primeira conversa entre as três mulheres, o espaço vazio deixado por elas é ocupado por Cañizares e seu Compadre que se situam no espaço dramático da rua. Mais uma vez, é no interior do parlamento dos personagens que se revela onde acontece a ação: “y adiós, señor compadre, que me quiero entrar en casa”. (Cervantes, 1982, p. 260). Há, então, uma passagem do espaço interno para o espaço externo que, de acordo com Pérez de León (2015), permite que a realidade seja observada desde dois pontos de vista diametralmente opostos (2015, p. 259). Antes a realidade era contada por Lorenza, no espaço interno, impenetrável e sufocante da casa, agora, no âmbito externo, é contada por Cañizares a seu Compadre. Assim como Lorenza, o velho marido também se assola em preocupações em angústias:

Compadre: Yo así lo creo; pero si la señora doña Lorenza no sale de casa, ni nadie entra en la suya, ¿de qué vive descontento mi compadre?

Cañizares: De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto.

Compadre: Y con razón se puede tener ese temer, porque las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio.

Cañizares: La mía los goza doblados.

Compadre: Ahí está el daño, señor compadre.

Cañizares: No, no, ni por pienso; porque es más simple Lorencica que una paloma, y hasta agora no entiende nada desas filaterías; y adiós, señor compadre, que me quiero entrar en casa.

(Cervantes, 1982, p. 260)

No espaço interno da casa, se descobre, através de Lorenza e Cristina a impotência de Cañizares e seu ciúme incontrolável. No entanto, o espaço dramático externo, a rua, parece colocar ainda mais em evidencia o problema do velho. É como se olhássemos a situação com uma lente de aumento, possibilitando a descoberta de detalhes antes imperceptíveis. No diálogo com o Compadre, Cañizares surpreende com uma perspectiva íntima, reconhecível e digna de empatia com relação a seu problema: o conflito vital de um homem em idade avançada e sem energia suficiente que se preocupa excessivamente com a possibilidade de sua esposa traí-lo. *El viejo* sabe que as esposas jovens “querrían gozar enteros los frutos del matrimonio”, mas quando só se pode “gozar doblados”, a possibilidade de haver de adultério cresce. Cañizares é, nesse sentido, “un personaje trágico arrojado a un entremés que lo transformará carnavalescamente en un cornudo conforme” (Pérez de León, 2005, p. 259). Terminada a conversa com o Compadre, Cañizares volta para casa, mas, diante da impossibilidade de vencer seu ciúme, não permite que seu melhor amigo entre:

Compadre: Yo quiero entrar allá, y ver a mi señora doña Lorenza.

Cañizares: Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban de un refrán, que decía: Amicus usque ad aras, que quiere decir: "El amigo, hasta el altar"; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios; y yo digo que mi amigo, usque ad portam, hasta la puerta; que ninguno ha de pasar mis quicios; y adiós, señor compadre, y perdóneme.

(Éntrase Cañizares)

Compadre: En mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero éste es de aquellos que traen la soga arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen.

(Cervantes, 1982, p. 265)

O espaço externo funciona como uma espécie de espelho dos problemas de Cañizares e, no desenvolvimento da obra, serve para ampliar o problema do velho marido expondo ainda mais sua mesquinhez ao não permitir que seu melhor amigo passe pela porta de sua casa depois

de um amigável encontro na rua. Na rápida despedida, o compadre lança mão de uma frase profética sobre o que acontecerá no final da obra: “éste es de aquellos que traen la sogá arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen.” (Cervantes, 1982, p. 265).

A comicidade do entremez se apoia, entretanto, no engano, na burla com o *guadamecí* - peça de tapeçaria- que oculta a entrada do *galán*, trazido por Hortigosa a pedido de Lorenza. Cañizares, dominado pela raiva ao ver a vizinha em sua casa e com uma peça de tapeçaria, que continha imagens de homens, não consegue perceber o embuste tramado pelas três mulheres diante de seus olhos. Para Wardropper (1981), os ciúmes excessivos de Cañizares o cegaram de tal modo que ele não foi capaz de entender, inclusive, as palavras insidiosas de Hortigosa, tampouco a indiscreta intervenção de Cristina ao suspeitar que o tio houvesse descoberto a farsa: “Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Hortigosa tiene la culpa” (Cervantes, 1982, p.268). Credo que Cristina se referia às imagens representadas na tapeçaria, Cañizares não vê o amante “de carne y hueso tras él encubierto” (Zimic, 1992, p. 396).

González (2015) aponta que, cenicamente, Cervantes chega ao detalhe no controle da representação ao indicar os retratos dos personagens de Ludovico Ariosto (poeta italiano), muito populares na Espanha, pintados no tecido trazido por Hortigosa. Embora no diálogo dos personagens só haja menção a um desses personagens, o Rodamonte, a didascália que abre a cena revela que se trata de mais de uma figura masculina presente no *guadamecí*.

Entra Ortigosa, y trae un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso; y Rodamonte venga pintado como arrebozado

(Cervantes, 1982, p.267).

O mecanismo de entrada do *galán* no interior da casa de Cañizares é bastante produtivo. Supondo que se trata de uma representação no cenário do *corral* que tivesse de fundo as habituais três portas, o amante entra por uma delas - mais especificamente a que dá para o exterior da casa e pela qual entrou Hortigosa e, antes, Cañizares - e sai por outra, sempre “oculto” pela peça de tapeçaria (*Id.*,2015).

Al alzar y mostrar el guadamecí, entra por detrás dél un galán; y, como Cañizares vee los retratos dice:

Cañizares: ¡Oh, qué lindo Rodamonte ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy destas cosas y destes rebocitos, espantarse ía

(Cervantes, 1982, p.268)

Seria também por essa outra porta, segundo Aurélio González (2015), que deverá passar Lorenza para encontrar-se com o *galán*.

Cristina: Señora tía, éntrese allí dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado.

Lorenza: Así lo haré, sobrina, y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehúse.

(Cervantes, 1982, p.270)

O *Galán*, então, ultrapassa os umbrais da casa de Cañizares e se une a *Doña Lorenza* que, separada do marido apenas por uma porta, descreve com riquezas de detalhes sua experiência sexual com o amante. Esta cena é especialmente interessante considerando que seria inviável, para os padrões sociais e morais vigentes no século XVII, representar explicitamente uma cena de adultério no palco. Cervantes, porém, valendo-se unicamente do poder da palavra, recria *por dentro* tal cena.

A estratégia adotada pelo dramaturgo torna a espacialidade mais complexa, “pues el que se oiga a doña Lorenza sin que se la pueda ver permite la verosimilitud del engaño” (2015, p. 156). O espaço interno, provavelmente o quarto, embora não visto pelo público, se torna real, já que Lorenza falará “*por dentro*” provocando a irritação de Cañizares - que permanece na área *del tablado* – além de despertar, com suas palavras, *los celos del viejo*. Todo o narrado por Doña Lorenza, no entanto, é a mais pura verdade.

Doña Lorenza, por dentro.

Doña Lorenza: ¿Cristinica? ¿Cristinica?

Cristina: ¿Qué quiere, tía?

Doña Lorenza: ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares.

Cristina: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?

Doña Lorenza: No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma.

Cristina: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Ríñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades.

(Cervantes, 1982, p.270-271)

Segundo Zimic (1992), Lorenza responde à mentira que Cañizares a fez viver «engañándolo con aquella verdad que él más teme y aborrece» (1992, p. 396). Para Cañizares, “la verdad no se puede tomar en serio porque parece un disparate” e entra em atrito com a norma pragmática que obriga a esposa a proteger sua honra, ocultando a traição do marido (Zamorano,

2015, p. 8). O espaço oculto onde acontece a infidelidade matrimonial contribui para que a burla tramada por Hortigoza, Lorenza e Cristina tenha êxito. *El engaño* sofrido por Cañizares:

(...) se produce en un juego de lenguaje que violenta uno de sus principios consagrados por la práctica al movilizar tanto los signos, los eventos y acciones perceptibles por los sentidos, cuanto los contenidos mentales y prejuicios culturales interiorizados condicionantes de la interpretación. El tiempo que necesita el viejo Cañizares no lo dispone porque la velocidad con que la farsa acumula sucesos actúa más rápido que la mente que los asimila (...) el marco cognitivo y cultural que Cañizares posee, en el cual la norma y la experiencia dictan que una mujer no se autoinculpa alegremente de su infidelidad ante el marido generando con ello una orientación interpretativa que, al desviarse por no poder incorporar el sentido recto, bloquea el acceso a la verdad.

(Zamorano, 2015, p. 7-8).

Wardropper (1981), por outro lado, defende que Cañizares sabia do adultério da esposa, mas para manter a honra decide ocultá-lo. A infidelidade, oculta ou não, produz uma verdadeira mudança no papel de Cañizares; antes, homem rico, de fala rebuscada, marido ciumento, autoritário e controlador; agora, marido traído, desonrado e impotente em dois sentidos: sexual e como homem que vela pela honra da esposa. Tudo isso faz com que Cañizares se converta no verdadeiro *bobo* deste entremez. Dessa forma, o espaço dramático da casa, invadido pelo ciúme do velho marido, fica neutralizado “por la destemplanza consumada de su mujer, resolviéndose el desequilibrio con el que comenzó y solucionando al mismo tiempo el propio de Lorenza (Pérez de León, 2005, p. 262). Graças a um jovem anônimo, em um espaço dramático oculto, o inevitável aconteceu. Pérez de León (2005) entende que o *galán anónimo* funciona como instrumento de vingança contra o desejo de Cañizares de controlar o espaço dramático da casa que tornava asfixiante a vida das mulheres que conviviam com ele – Lorenza e Cristina. Não se pode esquecer também do papel fundamental de Hortigosa que é, ao mesmo tempo, personagem e diretora da ação dramática. Ela é a única, aparte do próprio Cañizares, capaz de conectar os espaços internos e externos, de colocar-se dentro e fora da casa. Hortigosa tem a possibilidade de reescrever a história em favor de Lorenza e contra o marido idoso e ciumento. A vizinha cumpre ainda a função de precipitar a ação rumo ao adultério, tornando real o maior medo de Cañizares (2015, p. 263).

Cañizares: Pues en verdad, señora Hortigosa, que si no fuera por ella, que no hubiera sucedido nada de lo sucedido.

(Cervantes, 1982, p.273)

Rubiera Fernández (2005), em seu estudo sobre a mulher no espaço da casa, aponta que há toda uma linguagem correspondente às ações e situações dramáticas que fazem menção à clausura da mulher no espaço do reduto doméstico. A mulher, sobretudo a mulher casada, é um tesouro a ser encerrado no cofre da casa a três ou mais chaves: “las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas jamás se abren” (Cervantes, 1982, p. 263). Nesse contexto, o autor apresenta a ideia de que casa possui um claro sentido erótico nas mãos do homem, que ao ter acesso a tais chaves, transpassa todas as portas até conseguir “abrir” o último tesouro. Desde essa perspectiva, podemos associar o espaço interno da casa do velho ciumento ao próprio corpo de Lorenza e sua sexualidade. O *galán* seria aquele que, mediante a ajuda de Hortigosa, consegue as chaves que o permitem “abrir” o tesouro que Cañizares ostenta, mas não pode usufruir. Por outro lado, o mesmo espaço pode remeter ao próprio *viejo celoso* e sua incapacidade de governar um espaço no qual se põe em prática uma autoridade ditatorial, uma espécie de governo alienado do que acontece mundo a fora. A postura inflexível do velhogovernante da casa é inútil e acaba por demonstrar sua dupla impotência (sexual e política) diante do adultério que acontece em um dos seus quartos e é narrado pela esposa para deleite próprio e frustração do esposo ancião (Pérez de León, 2005, p. 263).

A mescla entre espaços internos e externos favorece, também, distintas conclusões no plano alegórico. O espaço interno da casa, controlado por um homem de idade avançada e autoritário, representaria o próprio imobilismo da monarquia hispânica, a interrupção do fluxo de energia e sua acumulação em um espaço onde não se pode expandir e difundir (Pérez de León, 2005). A conexão deste espaço fechado com o espaço aberto, externo, através de Hortigosa e o amante, poderia remeter a abertura juvenil em direção à vida para conhecê-la mediante a experiência e a troca de energias, não em sua acumulação e estancamento. Em teoria, representaria a política econômica do fluxo livre de capitais (2005, p. 265)¹⁵

¹⁵ Segundo Maravall (2009), o mundo sociopolítico e cultural de Cervantes, a Espanha do século XVI – XVII, é um mundo em crise. A queda no desenvolvimento mercantilista da burguesia afetou tanto econômica, quanto culturalmente o país e representou o retrocesso da Espanha que havia adquirido um status inigualável a partir do mercantilismo burguês, das grandes navegações e da exploração de riquezas oriundas da América e das Índias. Além disso, o racionalismo advindo de Descartes começa a se infiltrar na sociedade do século XVII, e ameaça a metafísica e a escolástica vigente até então. Com isso, os grandes dogmas/princípios começam a desmoronar: honor, honra, império, religião, classes sociais. Ao longo do século XVII, a Espanha passava por um período de miséria e constantes conflitos.

Assim, visando manter “os dogmas” e “as verdades” sociais deste tempo e evitar o rompimento das grandes propostas ideológicas (honra, religião, classes sociais, monarquia/império) - nas quais se baseava o sentido da ordem social – procurou-se reforçar o papel e a função de cada cidadão dentro da sociedade através da manutenção da estratificação social mediante a um rigoroso imobilismo das distintas classes sociais (Maravall, 2009, p.60).

No desfecho da obra se observa a consumação de uma vingança sonhada, mas não premeditada, por uma jovem, culminando na ridicularização social do marido. A desmitificação do matrimônio feliz e idealizado “se lleva a cabo a través de un adulterio que irrumpe con una vitalidad inusitada gracias a la juventud de la persona que lo comete, de manera que hace que tiemblen los muros de la cárcel que el viejo había creado, no sólo para los propios habitantes, sino para él mismo” (Pérez de León, 2005, p. 266). Spadaccini (1982) argumenta que o adultério de *Doña Lorenza*, embora apresente alta dose de comicidade, transcende o riso. Para Nicholas Spadaccini, se trata de uma reação, por parte da jovem adúltera, aos poderes, às realidades psicológicas e socioeconômicas que pesam sobre ela (1982, p.34). Em último caso, serve para questionar o matrimônio como instituição jurídica e estrutura repressiva. Somente assim, se pode entender o sentimento de desengano e o *desahogo* sexual de Lorenza ao adotar uma postura rebelde frente a sujeição que sofre nas mãos do marido ancião e ciumento (Spadaccini, 1982):

(...) que estoy tan aburrida, que no me falta sino echarme una sogá al cuello, por salir de tan mala vida. (Cervantes, 1982, p. 261)

Ao analisar o final do entremez, Spadaccini (1982) chama atenção para o fato de a farsa tramada pelas mulheres resultar em uma cena de agressividade física. Cañizares, já não suportando as “histórias” contadas pela esposa *desde dentro*, decide invadir o espaço oculto do quarto, mas recebe uma bacia cheia de água nos olhos. O que acontece nesta cena pode ser encarado como um artifício usado por Cervantes para permitir a fuga *del hombre sin nombre* (1982, p.35), tal como indica a didascália: “Al entrar Cañizares, danle con una bacía de agua en los ojos; él base a limpiar; acuden sobre él Cristina y Doña Lorenza, y en este ínterim sale el galán y vase.” (Cervantes, 1982, p. 272). Além disso, tal artifício orienta a peça para um desenlace último: entram músicos, um dançarino e um guarda, mas Cañizares os expulsa, pois “ya yo y mi esposa quedamos en paz.” (Cervantes, 1982, p. 272).

Em suma, revisar a construção espacial de *El viejo celoso* nos permite entender melhor o funcionamento da obra como espetáculo teatral e, com isso, o significado e valor da história pensada desde sua origem para ser dramatizada ante os olhos do espectador. Ademais, a análise mediante a construção espacial revela que o valor do texto dramático não está somente em elementos literários, mas também na forma como se constrói e controla “la puesta en escena más allá de los márgenes abiertos a la creatividad del director en la escenificación particular que se haga.” (González, 2011, p. 36). Em *El viejo celoso*, a mescla de espaços internos,

externos e ocultos se projetam, conforme tentamos demonstrar, como suporte na representação do jogo entre realidade e ilusão, honra e desonra, engano e desengano que permeia toda a obra.

2. La Cueva de Salamanca

O tema da infidelidade conjugal também está presente em *La Cueva de Salamanca*. Entretanto, de acordo com Zimic (1992), ainda que este tema seja recorrente no teatro do Século de Ouro, neste entremez adquire “una versión más densa en el aspecto ideológico, más ingeniosa y original en el artístico” (Zimic, 1992, p.377), dado que Cervantes consegue relacionar, em uma única obra, duas esferas até então separadas na tópica literária do século XVII: a infidelidade matrimonial com burla ao marido a partir do tema da superstição, magia e crença em demônios. Cervantes propõe um satírico jogo entre ilusão e realidade que é vivido por Pancrácio, o marido traído detentor do título de *bobo*. Leonarda, a esposa infiel em *La Cueva de Salamanca*, põe em evidencia seu desejo de aproveitar e gozar dos prazeres extramatrimoniais. Pérez de León (2005), porém, compartilha da ideia de que o mais característico e particular na presente obra é a manipulação da realidade por um jovem estudante – Carraolano – suposto conhecedor das artes mágicas ensinadas em *la Cueva de Salamanca* para encobrir a tentativa de adultério de Leonarda.

No que diz respeito a construção espacial, *La cueva de Salamanca* é mais complexa que *El Viejo Celoso*. Garrido (1992) opina que “la tardía escritura del entremés y su coincidente situación al final del volumen dispuesto por el autor, se corroboran en su madurez estética y su perfección técnica, desde las transformaciones operadas en una compleja tradición folclórica hasta el empleo dúctil y diversificado del espacio escénico” (1992, p. 102). Valendo-se do folclore e de uma estrutura espacial de maior complexidade, Cervantes expõe os defeitos e fraquezas típicas do ser humano. *La Cueva de Salamanca*, lugar onde, segundo a crença popular, o diabo ensinava sua ciência e magia a seus discípulos, se volta na principal ferramenta do burlador para enganar o marido e ocultar o delito da esposa. Leonarda, assim como Lorenza em *El Viejo Celoso*, deixa evidente sua engenhosidade e desejos. Ser a guardiã *del honor/honra* do marido é uma responsabilidade muito pesada e, ao mesmo tempo, representa a anulação de todos seus sonhos. Consciente de que leva uma vida infeliz, decide encontrar, animada por sua criada, Cristina, uma maneira de fazer o que realmente deseja.

Casalduero (1974), em *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, entende que o entremez em questão se divide em quatro momentos: a despedida, o chamado do marido na porta da casa ao regressar de uma viagem, a suposta cena de magia com a aparição do estudante Carraolano e a cena final “donde el engañado merece ser engañado” (Casalduero, 1974, p. 210). Tal divisão,

porém, “olvida la llegada del estudiante y los dos amantes, secuencia nuclear para el sentido del entremés, lo cual lo aleja del esquema típico donde los cambios de secuencia no son tan marcados” (González, 2015, p.161).

A obra começa em um diálogo entre dois personagens, Pancrácio e Leonarda. Neste momento inicial, não há maiores informações por parte do autor – Cervantes - sobre suas identidades e o espaço dramático onde se encontram. Embora estas informações não estejam expressas em didascálias, podemos recuperá-las nas intervenções dos personagens a medida em que a peça avança. Através do diálogo estabelecido entre ambos personagens, nos iteramos que esta primeira cena retrata uma separação aparentemente dolorosa: “(...) yo me apretaré con mi llaga y pasaré mi soledad lo menos mal que pudiere. Sólo os encargo la vuelta, y que no paséis del término que habéis puesto” (Cervantes, 1982, p. 238). E pelo tratamento afetivo e de respeito de Leonarda para com Pancrácio, podemos deduzir que são um casal, marido e mulher:

Leonarda: No quiero yo, *mi Pancrácio* y *mi señor*, que por respeto mío vos parezcáis descortés; id en hora buena, y cumplid con vuestras obligaciones (...).

(Cervantes, 1982, p. 237)

O motivo da despedida de Pancrácio também se aclara no desenvolvimento desta primeira cena: o casamento de sua irmã. O espaço dramático, porém, só se torna conhecido na cena seguinte, na qual Leonarda parece não suportar a ausência do marido e desmaia. Pancrácio, então, ordena que Cristina, a criada, se dirija possivelmente a algum espaço interno para buscar um copo de água, afim de reanimar a esposa desmaiada. O fato de Cristina dirigir-se a um espaço interno não significa que Leonarda e Pancrácio estejam em um autêntico espaço externo (González, 2015). Isto é, o espaço para o qual Cristina caminha pode ser as dependências de serviço da casa, como a cozinha, por exemplo.

Pancrácio: Entra, hija, por un vidrio de agua para echársela en el rostro. Mas espera; diréle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos (Cervantes, 1982, p. 238)

Considerando isso, inferimos que o espaço dramático onde acontecem estas primeiras cenas é o de uma casa e uma casa suficientemente grande, já que conta com várias dependências (*Id.*, 2015). Isso nos leva a pensar também que Pancrácio e Leonarda possuem elevado status

socioeconômico que se reafirma na intervenção da esposa ao dizer que um carro o espera para levá-lo, junto com seu compadre Leonisio, ao casamento.

Leonarda: Basta: ello ha de ser forzoso; no hay sino tener paciencia, bien mío; cuanto más os detuviéredes, más dilatáis mi contento. Vuestro compadre Leonisio os debe de aguardar ya en el coche. Andad con Dios; que Él os vuelva tan presto y tan bueno como yo deseo.

(Cervantes, 1982, p. 238)

A primeira parte do entremez culmina com a saída de Pancraccio. Estando as duas mulheres sozinhas, se reforça a ideia de que ambas se encontram, de fato, no espaço interno da casa. A partir daí, tanto Leonarda, quanto Cristina mudam de atitude e revelam que todas as suas ações nas cenas anteriores não passaram de uma farsa para afastar o marido e receber “a los que esperan” (2015, p. 162): o sacristão Reponce e o barbero Nicolás, os amantes.

Leonarda: ¡Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz. Vayas, y no vuelvas; la ida del humo. Por Dios, que esta vez no os han de valer vuestras valentías ni vuestro recatos!

Cristina: Mil veces temí que con tus estremos habías de estorbar su partida y nuestros contentos.

Leonarda ¿Si vendrán esta noche los que esperamos?

(Cervantes, 1982, p. 239)

A atitude de Leonarda demonstra que seu personagem tem duas caras, que sabe dissimular muito bem para manter o ambiente de falsa paz familiar e falsa imagem de esposa dedicada. A Leonarda não bastava dizer ao marido que sua ausência a faria sofrer e finge um desmaio. Esta cena (do desmaio) é, segundo afirma Zimic (1992), uma das cenas-chave deste *entremés*, pois nesse momento se conhece a inclinação de Pancraccio a acreditar na magia, o que já antecipa, de certo modo, o desenvolvimento das próximas cenas.

Pancraccio: (...) Mas espera; diréle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos

(Cervantes, 1982, p. 238)

A cega confiança que Pancraccio deposita em sua esposa, “espejo de matrimonio” (Cervantes, 1982, p. 237), o converte na figura do *bobo* e isso já sabem os dois amantes, o

Sacristán e o *Barbero*, considerando-o “víctima fácil de engaño y de burlas que, con toda probabilidad, ya le han hecho muchas veces” (Zimic, 1992, p. 381). Diante da ausência de Pancrácio, as duas mulheres conversam sobre a festa adúltera que preparam e sobre “los placeres que se avecinan con sus dos esperados amigos” (Pérez de León, 2015, p. 270).

Cristina: ¿Pues no? Ya los tengo avisados, y ellos están tan en ello, que esta tarde enviaron con la lavandera, nuestra secretaria, como que eran paños, una canasta de colar, llena de mil regalos y de cosas de comer, que no parece sino uno de los serones que da el rey el Jueves Santo a sus pobres; sino que la canasta es de Pascua, porque hay en ella empanadas, fiambreras, manjar blanco, y dos capones que aún no están acabados de pelar, y todo género de fruta de la que hay ahora; y, sobre todo, una bota de hasta una arroba de vino, de lo de una oreja, que huele que traciende.

Leonarda: Es muy cumplido, y lo fue siempre, mi Reponce, sacristán de las telas de mis entrañas.

Cristina: Pues, ¿qué le falta a mi maese Nicolás, barbero de mis hígados y navaja de mis pesadumbres, que así me las rapa y quita cuando le veo, como si nunca las hubiera tenido?

Leonarda: ¿Pusiste la canasta en cobro?

Cristina: En la cocina la tengo, cubierta con un cernadero, por el disimulo.

(Cervantes, 1982, p. 240)

No entanto, antes que entrassem em cena tais “amigos”, *el hogar matrimonial* (Pérez de León, 2015) é invadido inesperadamente pelo estudante Carraolano, que adentra este espaço sem ser esperado, tampouco bem-vindo, o que também será feito pelo Sacristão Reponce e o barbeiro, mas mediante a um convite anterior de Leonarda e Cristina. O objetivo de Carraolano é conseguir pousada por uma noite. Sua aparição reforça a ideia de que se trata de um espaço interno e podemos comprovar por meio de um elemento presente em uma didascália explícita:

Llama a la puerta el estudiante Carraolano, y, en llamando, sin esperar que le respondan, Entra.

(Cervantes, 1982, p. 241)

A porta por onde chama e entra o estudante logicamente deverá ser a mesma pela qual saiu Pancrácio. Para González (2015), a distribuição que melhor se encaixaria nessa cena implicaria que fosse uma porta central, tendo entrado originalmente Leonarda e Pancrácio por uma das portas laterais do cenário. É importante pensar ainda na maneira como este personagem se caracteriza. Covarrubias (2006) indica que “antiguamente los criados de los estudiantes en Salamanca trayan capas y gorras, de donde tomaron el nombre de capigorristas”. Defourneaux

(1983), por sua vez, aponta que o traje dos estudantes de Salamanca geralmente era longo, como uma túnica ou capa, e levavam a cabeça coberta por um chapéu, que no caso dos estudantes pobres era *la gorra* (chapéu com viseira), anteriormente mencionada. A imagem deste estudante deve ser bastante clara e reconhecível pelo público, pois ainda que haja uma didascália que explicita seu nome, Carraolano, este não exerce nenhuma função teatral (González, 2015, p.163), já que os demais personagens nunca se dirigem a ele por meio desse nome. Por isso, considerar sua caracterização é fundamental na obra, já que sempre que aparece em cena é como “estudiante pobre y salamanqueso” (Cervantes, 1982, p.244). Leonarda intervém na situação inesperada da chegada de Carraolano e é aqui que se define explicitamente o lugar da ação:

Cristina: Bien se os parece que sois pobre y estudiante, pues lo uno muestra vuestro vestido, y el ser pobre vuestro atrevimiento. Cosa extraña es ésta, que no hay pobre que espere a que le saquen la limosna a la puerta, sino que se entran en las casas hasta el último rincón (...)

(Cervantes, 1982, p. 242)

A invasão de Carraolano na casa onde se encontram as mulheres sugere que a porta não estava trancada, como acontecia em *El viejo celoso*, e da mesma forma como entrou o estudante, entrarão também os dois amantes. Isso nos leva a crer que essa prática era comum e que Pancrácio, diferente de Cañizeres, confiava credulamente em sua mulher a ponto de deixá-la sair e receber visitas em sua ausência. É evidente, portanto, que Leonarda tem acesso aos espaços de transição entre o público e o privado (portas e possivelmente janelas), expondo seu desejo de evadir-se do entorno privado criado por seu marido (Pérez de León, 2005). A entrada dos dois amantes é marcada como sujeitos de bastante confiança da residência. Pérez de León (2005) afirma que o *Sacristán* e o *Barbero* representam *los galanes* deste *entremés*. De acordo com o autor, sua presença no cenário “se vincula a los recursos humorísticos menos sutiles” como se percebe na intervenção do primeiro ao desejar “! Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!” (2005, p. 271). Já o personagem de Carraolano, segundo este cervantista, transcende o simples papel de estudante que pede abrigo ou de burlador engenhoso. Desde a perspectiva de Pérez de León (2005), Carraolano passa a ser autor e diretor de uma “peça dentro da peça” ou “teatro no teatro”, de modo que é capaz de reorganizar o espaço da casa e as ações dos outros personagens segundo seus interesses para seguir com o engano/burla ao tonto Pancrácio.

Apesar da forma abrupta como chegou Carraolano, Lorenza permite que ele passe a noite na casa com a condição de que guarde segredo sobre tudo vier a acontecer. Os dois amantes chegam e, a continuação, a cena fica vazia. Todos os personagens saem (possivelmente por uma das portas laterais do cenário, a mesma por onde entraram Leonarda e Pancrácio na primeira cena) como parte de um deslocamento espacial, e também temporal (Gózález, 2015). Em seguida, surgem Pancrácio e seu compadre Leonisio, que reconstroem, a partir de um *relato ticoscopico*, o caminho onde tiveram um problema na roda do carro e os obrigou a regressar à casa: “Luego lo vi yo que nos había de faltar la rueda; no hay cochero que no sea temático; si él rodeara un poco y salvara aquel barranco, ya estuviéramos dos leguas de aquí.” (Cervantes, 1982, p. 245). Cervantes se vale da *ticscopia* para recriar, mediante a palavra, uma cena de difícil representação sobre o palco como a do acidente sofrido pelos dois personagens. O regresso de Pancrácio e Leonisio cria uma tensão dramática, visto que os espectadores já sabem que a “dedicada esposa” recebe em casa dois “amigos”. O espaço criado se projeta como externo, provavelmente as ruas próximas de onde vivem ambos amigos, o que se comprova na intervenção de Leonisio:

Compadre. (...) Por esta calle está más cerca mi casa; tomad, compadre, por éstas, y estaréis presto en la vuestra; y veámonos mañana, que no me faltará coche para la jornada. Adiós. (Cervantes, 1982, p. 246)

O espaço externo, assim como em *El viejo celoso*, torna ainda mais evidente a ingenuidade de Pancrácio em relação a Leonarda. O problema com a roda do carro não é encarado por ele como um acontecimento ruim ou um transtorno, mas como uma possibilidade de acalmar sua “pobre esposa aflita”: “A mí no se me da nada; que antes gusto de volverme y pasar esta noche con mi esposa Leonarda, que en la venta; porque la dejé esta tarde casi para espirar, del sentimiento de mi partida.” (Cervantes, 1982, p. 245). Entretanto o que acontece no espaço interior da casa é o início de uma *orgiástica fiesta* (Spadaccini, 1982), que Cervantes sabe muito bem como deve funcionar tanto na caracterização dos personagens, quanto em sua gestualidade:

Vuelven a salir el sacristán y el barbero, con sus guitarras; Leonarda, Cristina y el estudiante. Sale el sacristán con la sotana alzada y ceñida al cuerpo, danzando al son de su misma guitarra; y, a cada cabriola, vaya diciendo estas palabras

(Cervantes, 1982, p. 246)

A festa adúltera planejada por Leonarda e Cristina é interrompida pela volta inesperada do marido que insistentemente chama, desde o umbral da porta de seu espaço privado - momentaneamente convertido em um “público” – por sua esposa. Pancrácio se encontra, portanto, *fora del tablado*. Somente sua voz é ouvida. No entanto, ainda que não o vejamos, podemos deduzir que se encontra atrás da mesma porta pela qual saiu nas primeiras cenas (González, 2015). Os amantes que esperavam por uma noite de festa e celebração dos prazeres da vida, se deparam, ao contrário, com um marido que chega em casa sem avisar. Diante dessa surpresa inesperada, todos os homens presentes, incluindo o estudante, se escondem:

Pancrácio: Gente dormida, ¿no oís? ¿Cómo, y tan temprano tenéis atrancada la puerta? Los recatos de mi Leonarda deben de andar por aquí.
Leonarda: ¡Ay, desdichada! A la voz y a los golpes, mi marido Pancrácio es éste; algo le debe de haber sucedido, pues él se vuelve. Señores, a recogerse a la carbonera: digo al desván, donde está el carbón. Corre, Cristina, y llévalos; que yo entretendré a Pancrácio de modo que tengas lugar para todo.
Estudiante ¡Fea noche, amargo rato, mala cena y peor amor!
Cristina: ¡Gentil relente, por cierto! ¡Ea, vengan todos!
Pancrácio: ¿Qué diablos es esto? ¿Cómo no me abrés, lirones?
Estudiante: Es el toque, que yo no quiero correr la suerte destes señores. Escóndanse ellos donde quisieren, y llévenme a mí al pajar, que, si allí me hallan, antes pareceré pobre que adúltero.
Cristina: Caminen, que se hunde la casa a golpes.
Sacristão: El alma llevo en los dientes.
Barbeiro: Y yo en los carcañares.

(Cervantes, 1982, p. 247)

Como podemos ver no fragmento acima, Leonarda, reconhecendo a voz do marido, sugere que todos se escondam *en la carbonera*, mas depois muda de ideia e indica que se escondam no *desván donde está el carbón*. A autocorreção não reflete somente o nervosismo da personagem, mas deixa transparecer uma provável mudança no espaço dramático da obra (Id.,2015). Mudança que se justifica pela impossibilidade do encontro entre o dono da casa e aqueles que iniciavam uma animada comemoração sem sua presença. O *desván*, de acordo com o Dicionário de Autoridades, é a parte mais alta de uma construção, imediatamente abaixo do telhado e, portanto, um bom esconderijo para um par de amantes. O estudante, porém, se nega a juntar-se ao Sacristão e ao Barbeiro. Prefere esconder-se no palhar, pois caso o encontrem “pareceré pobre que adúltero” (Cervantes, 1982, p. 248). González (2015), ao analisar os entremezes cervantinos, afirma que esta cena, em especial, é bastante complexa cenicamente, já que, em palavras do autor:

los cuatro personajes deben dejar la escena y debe aparecer Pancracio logrando en el mismo espacio escénico una inversión de los espacios dramáticos, haciendo que lo que era un interior sea ahora el exterior, manteniendo como el punto de referencia la puerta que ha tocado el marido que regresa a su casa y que sin mayor problema podemos suponer que vuelve a tocar, solo que ahora sí se ve cuando lo hace en una continuidad de la escena anterior donde solamente se le escuchaba.” (2015, p. 165)

Para que os dois “pretendientes” tenham tempo de chegar ao esconderijo, Leonarda tenta entreter Pancracio, que se impacienta cada vez mais: “¿Qué diablos es esto? ¿Cómo no me abris, lirones?” (Cervantes, 1982, p. 247). Para Asensio (1971), Leonarda reassume o papel de esposa saudosa, tal como Penélope, em *A Odisseia*, que espera por vinte anos seu amado esposo, Odisseu, regressar da guerra de Troia. Voltando o mítico personagem da guerra, não estaria Penélope insegura de sua identidade depois de tanto tempo? Para descobrir se tratava-se do marido ou não, pede que ele responda a algumas perguntas. Somente o verdadeiro Odisseu saberia as respostas. O mesmo faz Leonarda. A didascália que abre esta cena pede que Leonarda se aproxime da janela. Para as convenções cênicas do teatro do Século de Ouro, as janelas eram frequentemente uma das portas da parte térrea da casa, mas também poderiam estar na parte superior (González, 2015). Considerando o truque de não reconhecer o marido, seria mais conveniente cenicamente pensar que a janela para a qual Leonarda se dirige está na parte de cima da casa.

Leonarda: ¿Quién está ahí? ¿Quién llama?

Pancracio: Tu marido soy, Leonarda mía; ábreme, que ha media hora que estoy rompiendo a golpes estas puertas.

Leonarda: En la voz, bien me parece a mí que oigo a mi cepo Pancracio; pero la voz de un gallo se parece a la de otro gallo, y no me aseguro.

Pancracio: ¡Oh recato inaudito de mujer prudente! Que yo soy, vida mía, tu marido Pancracio: ábreme con toda seguridad.

Leonarda: Venga acá, yo lo veré agora. ¿Qué hice yo cuando él se partió esta tarde?

Pancracio: Suspiraste, lloraste y al cabo te desmayaste.

Leonarda: Verdad; pero, con todo esto, dígame: ¿qué señales tengo yo en uno de mis hombros?

Pancracio: En el izquierdo tienes un lunar del grandor de medio real, con tres cabellos como tres mil hebras de oro.

(Cervantes, 1982, p. 247)

Pancraccio, obviamente, acerta todas as perguntas, sobretudo a última, de caráter íntimo; somente ele saberia responder “o que qualquer outro homem ignora”: no ombro esquerdo Leonarda tem “un lunar del grandor de medio real, con tres cabellos como tres mil hebras de oro” (Cervantes, 1982, p. 247). Ironicamente Leonarda conclui que, de fato, se trata de seu marido e se desculpa pela demora em permitir que ele entrasse, pois “la voz de un gallo se parece a la de otro gallo” (Cervantes, 1982, p. 247). Pancraccio interpreta todo o ocorrido como prova de recato e respeito a sua honra:

¡Oh recato inaudito de mujer prudente! Que yo soy, vida mía, tu marido Pancraccio: ábreme con toda seguridad.

(Cervantes, 1982, p. 247)

Por um breve momento Leonarda crê que sua astúcia, assim como a cega crença de Pancraccio em seu casamento, ocultará sua falta, porém os gritos do estudante escondido no palheiro podem desvendar toda verdade. Se antes era mulher astuta e engenhosa, agora Lorenza se converte em mulher temerosa e preocupada. A aparição de Carraolano nesta cena é de suma importância para o desenvolvimento das próximas. Segundo Pérez de León (2005), a partir deste episódio as ações dos demais personagens serão dirigidas pelo estudante de Salamanca, que sai do palheiro e usa sua inteligência para manipular o incrédulo Pancraccio. O estudante defende uma filosofia de vida na qual a facilidade de manipular pessoas é fundamental para a sobrevivência em uma sociedade baseada na crença e respeito com relação ao sobrenatural (2005, p. 273).¹⁶

Para visualizar a construção espacial do momento acima mencionado é necessário voltar rapidamente à cena do reencontro de Leonarda e Pancraccio. Depois de todo o interrogatório para “atestar” a identidade do marido, podemos pensar que a esposa desce da parte superior da casa e se dirige até a porta para recebê-lo, agora visível no *tablado*. A cena ocorre, então, ante a porta e, portanto, no espaço externo. No decorrer do diálogo entre marido e mulher, se ouve a voz de Carraolano. Cervantes usa novamente o mesmo recurso da “voz de fora” para criar um novo espaço. A didascália explícita indica que a voz deve ser ouvida de “*Dentro, y como de*

¹⁶ Segundo Caro Baroja (1974), era comum na época de Cervantes a crença na existência de pessoas dotadas de poderes mágicos, que possuem um conhecimento mais elevado sobre aquilo que não se pode ver. Neste período, por exemplo, se apreciava como senso comum a existência de pessoas capazes de dominar a chuva: “Los conjuradores y conjuros de las nubes y tempestades son tan públicos en el reino que por maravilla hay pueblo de labradores donde no tengan el salario señalado y una garita puesta en el campanario o en algún lugar muy público y alto para el conjurador porque esté más cerca de la nubes y demonios” (1974, pp. 215-216).

muy lejos” (Cervantes, 1982, p. 248), ocasionando uma situação de ambiguidade com relação ao espaço da casa: a voz é ouvida dentro ou fora dela? (González, 2015).

Pancraccio. ¿Es en casa o en la calle?

Cristina. Que me maten si no es el pobre estudiante que encerré en el pajar, para que durmiese esta noche

(Cervantes, 1982, p. 248)

González (2015) entende que a didascália implícita “encerré” presente no parlamento de Cristina prevê a existência de uma porta trancada e não se trata da mesma porta que conecta a casa à rua, mas sim um espaço até então não encenado, apenas mencionado anteriormente: o palheiro. Partindo do pressuposto de que um palheiro geralmente é construído anexo à casa, é válido supor que a voz do estudante sai de um espaço externo ligado à residência. Embora o espectador não veja esse espaço, pode reconstruí-lo mentalmente com a saída de Carraolano ao espaço visível do *tablado* - onde se encontra o crédulo marido e sua esposa - pois, tal como indica explicitamente Cervantes, o estudante sai com palha em toda roupa: “*Sale el Estudiante y Cristina; él lleno de paja las barbas, cabeza y vestido*” (2015, p. 166).

Cristina, sem pensar duas vezes, explica a Pancraccio que se trata de um pobre estudante que necessitava de um lugar para passar a noite. O fato de terem dado abrigo ao estranho soa como um ato de caridade de Leonarda que confirma toda a história para tranquilizar seu marido. Carraolano, por sua vez, se sente obrigado a valer-se de seus supostos poderes sobrenaturais para tirar todos do apuro. Assim, o estudante se converte em uma espécie de mago, bruxo, transmissor de um saber proibido pela Igreja e castigado pela Inquisição. Esse saber proibido, afirma Carraolano, foi aprendido na Cova de Salamanca onde, segundo a lenda, o demônio ensinava sua ciência e artes ocultas (Spadaccini, 1982, p. 36). O diálogo inicial que mantém com Pancraccio prepara o caminho para o conjuro burlesco e “teatral” por meio do qual aparecerão “dois demônios” assumindo a aparência do Sacristão e do Barbeiro. Para Pancraccio, o estudante de Salamanca se identifica como discípulo do demônio e detentor de poderes antes nunca vistos:

Estudiante: La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde yo soy natural, si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos; y aun quizá no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la necesidad me fuerza y me disculpa; pero no sé si estas señoras serán tan secretas como yo lo he sido.

(Cervantes, 1982, p. 251)

Ao declarar ter poderes fora do comum, Carraolano estimula a curiosidade de Pancraccio que está disposto a arriscar tudo – até mesmo uma possível denúncia à Inquisição – contanto

que consiga ver alguma manifestação oriunda da “ciência” que Carraolano detém (Spadaccini, 1982, p. 36). O desejo de poder testemunhar os efeitos de uma arte oculta e proibida é, de acordo com a declaração irônica de Pancrácio, extrema e incontrolável:

Pancrácio: No se cure dellas, amigo, sino haga lo que quisiere, que yo les haré que callen; y ya deseo en todo extremo ver alguna destas cosas que dicen que se aprenden en la Cueva de Salamanca.

(Cervantes, 1982, p. 251)

A obstinação de Pancrácio pela magia negra e, porque não dizer, a excessiva e exagerada idealização de sua esposa, o cega de tal maneira que o impossibilita de ver o que realmente acontece, contribuindo para o desencadear da farsa: Carraolano realiza um conjuro e dois demônios saem de seu esconderijo “en figuras del sacristán de la parroquia y de un barbero su amigo” (Cervantes, 1982, p. 251). O papel de Carraolano parece transcender, aqui, o de mero personagem, passando a autor, ator e diretor das cenas seguintes. Spadaccini (1982) entende que se cria, nessa cena, uma espécie de metateatro. No entanto, acreditamos que o que se verifica é a construção de um espaço novo, um espaço imaginário, discursivo, criado pela habilidade enunciativa e imaginativa de Carraolano potencializado pela credulidade de Pancrácio. Dessa forma, a predisposição do esposo de Leonarda a acreditar no sobrenatural, na falsa ciência de Salamanca e na idoneidade de sua mulher, farão com que ele nunca consiga distinguir entre a realidade empírica e a ilusão fantástica. O distanciamento da realidade, que Américo Castro (2002) qualifica de *error moral*:

(...) propicia el fallo de interpretación de la realidad empírica, moldeada por quien desea desfigurarla para que dicha apariencia construida por el discurso del tracista se aleje del sentido inmanente que subyace a la forma original, permaneciendo este sentido primario oculto para el engañado pero desvelado para el espectador. El engañado convive con el sentido desviado, víctima de una figura del discurso producida por la astucia del engaño que opera en su mente ocultado la verdad y que, otra vez, constituye un juego de lenguaje.

(Zamorano, 2015, p. 10)

Dialogando com o fragmento acima, García Blanco e Aveleyra (1962) opinam que “la credulidade de Pancrácio en las artes mágicas es absurda” e que a aparição de demônios “excluye toda verosimilitud y toda la proporción con la verdad”.¹⁷ Zimic, em contrapartida,

¹⁷ Ver.: Aveleyra, *El humorismo de Cervantes en sus obras menores*, p. 161.

García Blanco, *El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título*, p.78

destaca que o excesso ou a ênfase nos efeitos cômicos e grotescos que se atribui “al defecto de un personaje” não desfiguram a realidade, mas a põe em evidencia de modo mais intenso e incisivo (Zimic, 1992, p. 383). Já Asensio (1970) se limita a ressaltar apenas o tema do *engaño a los ojos*, dado que Pancraccio não é capaz de perceber que está diante de dois amantes e um burlador, não de dois demônios e um bruxo.

Conforme já sabemos, Carraolano controla a cena e tanto Leonarda, quanto Cristina seguem seu jogo. Para engrandecer a farsa, Cristina decide perguntar se os diabos são batizados:

¡Gentil novedad! ¿Adónde diablos hay diablos bautizados, o para qué se han de bautizar los diablos? Aunque podrá ser que estos lo fuesen, porque no hay regla sin excepción; y apártense y verán maravillas.

(Cervantes, 1982, p. 252)

Em meio a este “teatro de palavras”, Leonarda, em um *aparte*, teme que o engano seja descoberto, mas logo é tranquilizada pela criada Cristina:

Leonarda [Aparte]: ¡Ay, sin ventura! Aquí se descose; aquí salen nuestras maldades a plaza; aquí soy muerta.

Cristina [Aparte]: ¡ánimo, señora, que buen corazón quebranta mala ventura!

(Cervantes, 1982, p. 253)

O medo de Leonarda não poderia ser exposto abertamente na farsa de Carraolano. Se os demais personagens (a exceção de Cristina) não percebem o que se passa com ela e se não há nenhuma indicação, explícita ou implícita, de sua saída da cena, é porque tudo ocorre em um espaço que é visível cenicamente, mas oculto para Pancraccio, os amantes e o suposto mago. Para dar conta de colocar isso no espaço do palco, Cervantes se vale da criação de um *espacio lúdico*, onde todos atores representam ao mesmo tempo, criando, subcenas simultâneas (Rubiera Fernández, 2005). Somente assim se pode explicar que o breve diálogo entre as duas mulheres não põe em cheque o teatro do estudante.

A cena final é marcada pela canção do Sacristão (*el baile* que comumente encerra os entremezes) e expressa um elogio aos valores e à importância da *Cueva de Salamanca* através de um tom jocoso festivo. Pancraccio, concentrado na música dos seres infernais, aproveita para realizar uma série de perguntas, “pues los diablos lo saben todo” (Cervantes, 1982, p. 254): “Pancraccio: Dígame, señor mío (...) ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas,

zambapalo y Dello me pesa, con el famoso del nuevo Escarramán? (se tratam, segundo Gavaldá (2005), de festas populares eróticas comuns no século XVII) / Barbero: ¿Adónde? En el infierno; allí tuvieron su origen y principio. / Pancraccio: Yo así lo creo.” (Cervantes, 1982, p. 254). Para Bennecker (2013), “estos bailes del Escarramán son del gusto de Leonarda, quien por honestidad y decoro no se atreve a bailar, aunque el Sacristán la anima y se ofrece a enseñarle “cuatro mudanzas”, “descubriendo así su relación con la esposa de Pancraccio” (Pérez de León 2005, p. 278 *apud* Bennecker, 2013, p. 9):

Leonarda: Pues, en verdad, que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por honestidad, y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailarle.

Sacristão: Con cuatro mudanzas que yo le enseñase a vuestra merced cada día, en una semana saldría única en el baile; que sé que le falta bien poco.

(Cervantes, 1982, p.254)

Por fim, é na última cena do entremez que se confirma que todo o acontecido, desde a volta de Pancraccio até a canção dos demônios, se passa em um espaço externo. Depois da manifestação dos poderes mágicos do jovem salmantino, todos os personagens são convidados a entrar para desfrutar do jantar que antes seria servido na festa adúltera. O convite seria motivado por uma curiosidade do ingênuo marido: saber se os demônios comem.

Pancraccio: Entremos; que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosaque dellos cuentan; y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en la Cueva de Salamanca.

(Cervantes, 1982, p. 257)

Em síntese, todas as mentiras, enganos, crenças e “aparições mágicas” em *La Cueva de Salamanca*, cumprem a função de “hacer más amable la inversión de valores morales que está en las tradiciones del entremés” (Asensio, 1970, p.23). Isto é, desviam situações potencialmente trágicas - como o adultério – em direção a comicidade, de modo que o mesmo público que rejeitava na comédia de três atos a infidelidade conjugal e reivindicava duros castigos à adúltera, aplaudia no entremez o engano, a sensualidade e a engenhosidade feminina, regozijando-se com a cena do marido traído e feliz (Asensio, 1970, p. 21.). O jogo entre espaços, por sua vez, é complexo:

y está perfectamente articulado en el texto dramático empleando el tablado del corral en todas sus dimensiones (alto y bajo, horizontal y dentro y fuera) (...) La comicidad se dosifica

perfectamente colocando personajes prototípicos como el marido cornudo, el barbero y el sacristán, la esposa adúltera y la criada y el estudiante, con textos llenos de referencias y juegos de palabras en un ámbito de teatralidad escénica de género mayor

(González, 2015, p. 167)

3. El retablo de las Maravillas

Entre os oito entremezes cervantinos, *El Retablo de las Maravillas* ganha maior destaque ao ir da simplicidade cênica à complexidade espetacular (González, 2015). Em palavras de Arroyo e Rey Hazas (1987), editores críticos da obra cervantina, o presente entremez é um de “los mejores, sin duda, tanto en su trascendencia temática como por su plenitud técnica y estética (...) además de cambios de escenario y un profundo e inteligente juego de teatro dentro del teatro” (Arroyo e Rey Hazas, 1987 *apud* Gonzáles, 2015 p.149). Asensio (1970) ressalta ainda que “no hay pieza cervantina más intencionalmente ambigua y cambiante” (Asensio, 1970 *apud* Zimic, 1992, p. 365). Tal fato se torna mais claro quando se considera o “poder mágico” das palavras de Chafalla e Chirinos, os criadores *del Retablo*, que permite que estes se apoderem da imaginação “do público” (o grupo de governantes do povoado de Algarrobillas) formando uma ilusão teatral na qual se confundem e se misturam a realidade presente e a imaginada (Zimic, 1992, p. 365).

El Retablo de las Maravillas, resumidamente, se passa em um ambiente de aldeia, rural, e aborda um tema relacionado a *engaños*. A obra se desenvolve a partir da suposta existência de um Retablo mágico. A “mágica” contida nele se constrói a partir das seguintes premissas: o artefato supostamente sobrenatural foi criado pelo sábio Tontonelo que, graças à ajuda dos astros, lhe atribuiu poderes sobre-humanos. Somente os que fossem “cristianos viejos” e de origem legítima (que tenham antepassados cristãos e não fossem filhos bastardos - e, portanto, ilegítimos) poderiam ver o que *el Retablo de las Maravillas* continha. Dessa forma, aqueles que fossem até o local onde estaria *el retablo* e não vissem suas *maravillas* revelariam que provinham de origem duvidosa.

Pérez de León (2005) considera que o tema do engano parte da oposição governo *vs* governantes rústicos. Para o autor, “la contradicción fundamental de la combinación de la aldea con el poder es que la cohesión de grupo parte de la defensa de prejuicios contra los que son distintos, no de una afirmación positiva sobre sus virtudes como gobernantes” (2005, p. 199). Para o autor, o estereótipo *cristiano viejo* se estabelece a partir do rechaço existente na época da publicação dos entremezes a judeus e *moriscos*. Tal fato, em *el Retablo de las maravillas*, se destaca como uma atuação equivocada que serve também para evidenciar outros vícios, contradições e preconceitos.

Zamorano (2015), por outro lado, entende que a engenhosidade do engano ocorre em forma discursiva. Desde a perspectiva do pesquisador, *El Retablo de las maravillas* se difere dos demais entremezes, uma vez que o discurso não depende de um antecedente factual para modificá-lo, desconstruí-lo, mas em seu lugar o constroi “habildosamente induciendo la mente del engañado a aceptar fenómenos objetivamente inexistentes” (2015, p. 3).

A obra se inicia em um diálogo entre dois personagens, Chanfalla e Chirinos, que conversam sobre burla a ser tramada contra os governantes da aldeia da qual se aproximam e sobre a possibilidade de incluir Rabelín, um músico, no plano. Neste primeiro momento, não há mais informações sobre quem são Chanfalla, Chirinos e Rabelín, tampouco sobre o lugar onde se encontram. Mas, por meio de suas intervenções, podemos inferir que o ambiente é externo e estão a caminho de um povoado, trata-se de uma cena de movimento:

(Salen CHANFALLA y la CHIRINOS.)

CHANFALLA. No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del llovista.

CHIRINOS. Chanfalla ilustre, lo que en mi fuere tenlo como de molde; que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta una voluntad de acertar a satisfacerte, que excede a las demás potencias; pero dime: ¿de qué te sirve este Rabelín que hemos tomado? Nosotros dos solos, ¿no pudiéramos salir con esta empresa?

CHANFALLA. Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas.

(Cervantes, 1982, p. 215-216)

CHANFALLA. Si os han de dar la parte a medida del cuerpo, casi será invisible. Chirinos, poco a poco estamos ya en el pueblo (...).

(Cervantes, 1982, p. 216)

Nas cenas seguintes, ainda supondo que se trata de um espaço externo, Chanfalla revela o nome do povoado para onde se dirigem: Las Algarrobillas. É neste momento que entram em cena as autoridades – os enganados, burlados – do local: Governador, Benito Repollo (*alcade*), Juan Castrado (*regidor*) e Pedro Capacho (*escrivano*). Também neste espaço externo ocorre a apresentação *del Retablo*, de seus poderes mágicos e quem eram aqueles que poderiam vê-lo.

(Salen el GOBERNADOR y BENITO REPOLLO, alcalde, JUAN CASTRADO, regidor, y PEDRO CAPACHO, escribano.)

Beso a vuestras mercedes las manos. ¿Quién de vuestras mercedes es el Gobernador deste pueblo?

GOBERNADOR. Yo soy el Gobernador. ¿Qué es lo que queréis, buen hombre?

CHANFALLA. A tener yo dos onzas de entendimiento, hubiera echado de ver que esa peripatética y anchurosa presencia no podía ser de otro que del dignísimo Gobernador deste honrado pueblo, que, con venirlo a ser de las Algarrobillas, los deseche vuestra merced.

CHIRINOS. En vida de la señora y de los señoritos, si es que el señor Gobernador los tiene.

(...)

CHANFALLA. Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas. Hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mí ida se remediará todo.

GOBERNADOR. ¿Y qué quiere decir Retablo de las Maravillas?

CHANFALLA. Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.

(Cervantes, 1982, p.218)

A maravilha do teatro de Tontonelo, assim, dependerá, conforme afirma Spadaccini (1982) e aponta Zamorano (2015), do poder do discurso, da linguagem, que se fixa nas inquietudes de uma classe e nas loucuras de um grupo. Ademais, desde o ponto de vista social, a impureza de sangue e o nascimento ilegítimo representavam barreiras para a mobilidade/ascensão social e também para conseguir qualquer tipo de emprego (Spadaccini, 1982, p.64). A impureza de sangue e a bastardia configuram, portanto, dois tipos de ilegitimidade – o de nascimento e o de linhagem – que atuam paralelamente em dois níveis: em primeiro lugar, o de socialização do indivíduo (a posição que ocupa no sistema socioeconômico); e, por último, o de seu ser psíquico condicionado por sua inclusão “en el triángulo de la relación filioparental” (1982, p. 64), isto é, a conjunção de ambas “enfermedades” condiciona a identificação do indivíduo e sua estipe, fato comum à mentalidade da época e que, para Spadaccini (1982), se reflete na linguagem. (1982, p. 64)

(...) un nacimiento ilegítimo, por un lado, y la impureza de sangre, por el otro, representan, desde un punto de vista social, dos taras u obstáculos para acceder a cualquier clase de empleo o carrera. Y no es tampoco casual que ambos criterios de exclusión se conjuguen, exactamente, como en el Retablo de las Maravillas para conferir su estatuto negativo al picaro, bastardo y marrano, que avanza en la vida sin disponer jamás en su persona de una base mínima de credibilidad.

(Molho, 1985 *apud* Pérez de León, 2005, p. 205)

Consciente de tais circunstancias e crendo na veracidade das palabras de Chanfalla e Chirinos, o Governador propõe que o retablo seja apresentado na casa de Juan Castrado, afim de celebrar o casamento de sua filha Teresa. Chirinos, porém, o exorta dizendo que “si no se nos paga primero nuestro trabajo, así verán las figuras como por el cerro de Úbeda (...) ante omnia nos han de pagar lo que fuere justo” (Cervantes, 1982, p. 221). Em outras palabras, pede um adiantamento do valor cobrado para que o “espetáculo” acontecesse. Juan Castrado paga metade do dinheiro adiantado e, para garantir que todos contemplassem as maravilhas do retablo, Chanfalla reafirma “las calidades que han de tener los que atrevieren a mirar el maravilloso Retablo” (Cervantes, 1982, p. 222). Diante disso, os governantes confirmam sua pureza de sangue e nascimento para provar que estão aptos para ver famoso artefato:

GOBERNADOR. Señor regidor Juan Castrado, yo determino, debajo de su buen parecer, que esta noche se despose la señora Teresa Castrada, su hija, de quien yo soy padrino, y, en regocijo de la fiesta, quiero que el señor Montiel muestre en vuestra casa su Retablo.

JUAN. Eso tengo yo por servir al señor Gobemador, con cuyo parecer me convengo, entablo y arrimo, aunque haya otra cosa en contrario.

CHIRINOS. La cosa que hay en contrario es que, si no se nos paga primero nuestro trabajo, así verán las figuras como por el cerro de Úbeda. ¿Y vuestras mercedes, señores Justicias, tienen conciencia y alma en esos cuerpos? ¡Bueno sería que entrase esta noche todo el pueblo en casa del señor Juan Castrado, o como es su gracia, y viese lo contenido en el tal Retablo, y mañana, cuando quisiésemos mostralle al pueblo, no hubiese ánima que le viese! No, señores; no, señores; ante omnia nos han de pagar lo que fuere justo.

(...)

JUAN. Ahora bien, ¿contentarse ha el señor Autor con que yo le dé adelantados media docena de ducados? Y más, que se tendrá cuidado que no entre gente del pueblo esta noche en mi casa.

CHANFALLA. Soy contento, porque yo me fío de la diligencia de vuestra merced y de su buen término.

JUAN. Pues véngase conmigo. Recibirá el dinero, y verá mi casa y la comodidad que hay en ella para mostrar ese Retablo.

CHANFALLA. Vamos, y no se les pase de las mientes las calidades que han de tener los que se atrevieren a mirar el maravilloso Retablo.

BENITO. A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si veré el tal retablo!

CAPACHO. Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo.

JUAN. No nacimos acá en las malvas, señor Pedro Capacho.

GOBERNADOR. Todo será menester, según voy viendo, señores Alcalde, Regidor y Escribano.

(Cervantes, 1982, pp. 221-222)

Tendo em vista os estudos de Pérez de León (2005), podemos interpretar este fragmento como uma batalha entre dois diferentes tipos de *ingenio*: o *rústico ingenio* dos governantes do povo baseado no imobilismo e na vantagem preexistente e inquestionável da pureza de sangue e o *ingenio* daqueles que, com palavras, conseguem burlar-se de todos. A partir da interação entre ambos grupos, percebemos que este último – dos enganadores – se desenvolve ao longo da obra, de modo que se consideram vencedores de uma batalha contra a inteligência e capacidade imaginativa dos aldeãos que, ao contrário, diminuem gradativamente seu *ingenio*, de modo que se produz uma perda do sentido de realidade, evidenciando cada vez mais a construção de um espetáculo-armadilha. (2005, p. 200).

O duelo entre enganados e enganadores exige um cambio, uma mudança no lugar da ação dramática. Para Rubiera Fernández (2005), mesmo que haja obras que se mantenham constantes em um único lugar de ação dramática, o mais característico é que o lugar da ficção varie a medida em que a própria força da fábula mova os personagens de um lado a outro (2005, p. 29).

Dessa forma, uma vez que todos aceitam as condições para participar do “mágico” espetáculo, há uma mudança em âmbito espacial. A ação que se desenvolvia antes em um ambiente externo, ao ar livre, passa agora a um ambiente interno, provavelmente a sala ou pátio da casa de Juan Castrado. Ainda que não tenhamos uma referência explícita sobre a variação de lugar, podemos inferir, mais uma vez, a partir das intervenções dos personagens que, de fato, ela ocorre:

Éntranse todos. Salen Juana Castrada y Teresa Repolla, labradoras la una como desposada, que es la Castrada

CHANFALLA. Siéntense todos. El Retablo ha de estar detrás deste repostero, y la Autora también, y aquí el músico.

(Cervantes, 1982, p.222)

Para ilustrar o que acima é descrito, podemos pensar no seguinte esquema:

<p>Cenas 1, 2 e 3: Chirinos, Chanfalla e Rabelín</p> <p>Espaço externo: A caminho de uma aldeia</p>	<p>Cenas 4, 5 e 6 Chirinos, Chanfalla, Rabelín e autoridades do povoado.</p> <p>Espaço externo: Entrada de <i>las Algarrobillas</i></p>	<p>A partir da cena 7: Governantes, enganadores, e labradoras.</p> <p>Espaço interno: Casa de Juan Castrado</p>
---	---	---

Cena em movimento (Estrada)

Las Algarrobillas

Através deste esquema, é possível considerar que “el villano rico y viril de los tramas rurales de Lope” (Spadaccini, 1982, pp. 64-65) passa a personagem-vítima, “espectadores” de um “teatro mágico” organizado e, sobretudo, manipulado pela prática mistificadora dos farsantes. Com isso, tais “espectadores” são cegos por suas próprias inquietudes em não deixar dúvidas de sua legitimidade, pelas palavras “encantadoras” de Chanfalla e Chirinos e pela música sobrenatural de Rabelín. Somente dessa forma conseguiriam “ver” os seres extraordinários contidos no Retablo (1982, p.65).

Diante de um público composto de autoridades locais importantes, surgem, depois do conjuro de Montiel (Chanfalla), Sansão, o judeu cego e simbolicamente castrado do Antigo Testamento; o touro de Salamanca, com chifres imponentes; uma manada de ratos descendentes dos que entraram na Arca de Noé; leões e ursos, símbolos de virilidade e, por fim, a personagem bíblica, Herodías (Spadaccini, 1982, p. 65):

CHANFALLA: ¡Atención, señores, que comienzo! (...) por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos (...)

BENITO: ¡Téngase, cuerpo de tal, conmigo! (...)

CHIRINOS: Allá van hasta dos docenas de leones rampantes y de osos colmeneros; todo viviente se guarde; que, aunque fantásticos, no dejarán de dar alguna pesadumbre, y aun de hacer las fuerzas de Hércules con espadas desenvainadas.

JUAN: Ea, señor autor, ¡cuerpo de nosla! ¿Y agora nos quiere llenar la casa de osos y de leones?

BENITO: ¡Mirad qué ruiseñores y calandrias nos envía Tontonelo, sino leones y dragones! Señor autor, y salgan figuras más apacibles, o aquí nos contentamos con las vistas; y Dios le guíe, y no pare más en el pueblo un momento.

CASTRADA: Señor Benito Repollo, deje salir ese oso y leones, siquiera por nosotras, y recibiremos mucho contento.

JUAN: Pues, hija, ¿de antes te espantabas de los ratones, y agora pides osos y leones?

CASTRADA: Todo lo nuevo aplace, señor padre.

CHIRINOS. Esa doncella que agora se muestra tan galana y tan compuesta es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.

BENITO. ¡Esta sí, cuerpo del mundo!, que es figura hermosa, apacible y reluciente. ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochacha! - Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.

SOBRINO. Que me place, tío Benito Repollo.

(Cervantes, 1982, p. 232)

A crença dos aldeãos na representação ilusória do Retablo se intensifica a tal ponto que Benito Repollo, como podemos ver no fragmento acima, interrompe o “espetáculo” para que seu sobrinho dançasse com Herodías. Podemos dizer que as reações de Benito Repollo a estas “aparições” estimulam as reações dos demais personagens. Le Bon (2008), em *Psicologia das multidões*, afirma que em um grupo cada sentimento, cada ato é contagioso; a primeira reação de um indivíduo, que pertence a tal grupo, funciona como sugestão para os demais agirem da mesma forma. É exatamente o que parece acontecer nesta cena.

Se observamos bem, Repollo é sempre o primeiro a reagir às aparições e todos os demais acabam por concordar com ele. Isso se torna muito significativo se consideramos a cena anterior à da representação *del Retablo*, na qual o mesmo personagem dialoga com Chirinos e comete uma série de erros verbais que não são colocados em evidência por Cervantes somente para conseguir um efeito cômico, mas também para destacar a insuficiência mental e a tolice de Repollo. Segundo Zimic (1992), para que uma crença falsa se propague como verdade é necessário encontrar um terreno fértil e acolhedor na mente mais ignorante e mais torpe de um grupo (1992, p. 386). Benito Repollo representa este terreno, que é fundamental para a propagação da farsa e sua aceitação por parte dos demais. O êxito do suposto conjuro, portanto, depende da ignorância dos que o assistirão:

GOBERNADOR: Y bien, ¿qué es lo que queréis, hombre honrado?
 CHIRINOS: Honrados días viva vuesa merced, que así nos honra; en fin, la encina da bellotas; el pero, peras; la parra, uvas, y el honrado, honra, sin poder hacer otra cosa.
 BENITO: Sentencia ciceronianca, sin quitar ni poner un punto.
 CAPACHO: Ciceroniana quiso decir el señor alcalde Benito Repollo.
 BENITO: Siempre quiero decir lo que es mejor, sino que las más veces no acierto; en fin, buen hombre, ¿qué queréis?
 (...)
 CHIRINOS: (...) ¡Bueno sería que entrase esta noche todo el pueblo en casa del señor Juan Castrado, o como es su gracia, y viese lo contenido en el tal Retablo, y mañana, cuando quisiésemos mostralle al pueblo, no hubiese ánima que le viese! No, señores; no, señores: *ante omnia* nos han de pagar lo que fuere justo.
 BENITO
 Señora autora, aquí no os ha de pagar ninguna Antona, ni ningún Antoño; el señor regidor Juan Castrado os pagará más que honradamente, y si no, el Concejo. ¡Bien conocéis el lugar, por cierto! Aquí, hermana, no aguardamos a que ninguna Antona pague por nosotros.
 CAPACHO
 ¡Pecador de mí, señor Benito Repollo, y qué lejos da del blanco! No dice la señora autora que pague ninguna Antona, sino que le paguen adelantado y ante todas cosas, que eso quiere decir *ante omnia*.
 BENITO: Mirad, escribano Pedro Capacho, haced vos que me hablen a derechas, que yo entenderé a pie llano; vos, que sois leído y escrito, podéis entender esas algarabías de allende, que yo no.

(Cervantes, 1982, p. 230)

A encenação do Retablo na casa de Juan Castrado pressupõe, mais vez, uma variação espacial, ou, em palavras de Spadaccini (1982), nos faz pensar em “el mundo ilusorio del teatro dentro del teatro” (1982, p. 66). Para Pavis (1998), *el teatro en el teatro* ocorre quando a obra interna reproduz o tema do jogo teatral, de modo que o vínculo entre as duas estruturas seja analógico ou paródico. Dito de outra forma, se trata de um espetáculo que se caracteriza pelo mesmo tema que anuncia e conclui a fábula (1998, p. 291). Em suma, o metateatro pode ser entendido como um desdobramento, como signos que se referem a si mesmos ou ainda como um movimento de autorreferencia.

No entanto, ao explorar mais atentamente o entremez em análise, percebemos que esse desdobramento não acontece. O que se verifica, na verdade, é um espaço discursivo, imaginário, criado pela habilidade imaginativa de Chanfalla e Chirinos e angústia dos aldeãos, um espaço que é:

(...) semejante a una narración en tiempo presente de algo que el atónito destinatario no puede comprobar porque no se cumplen sus condiciones veritativas, a no ser que falsifique su testimonio. Esta ingeniosidad, que alumbra con excepcional claridad que la principal función del lenguaje tal vez no consista en establecer correlaciones entre palabras y eventos del mundo sino entre estas y eventos de la mente, podría contener una primera andanada al empirismo como

teoría del conocimiento. Al exponer en su anatómica singularidad procesual la divergencia entre palabra y denotación, alerta que el acontecer es manufacturado con palabras para adquirir su sola existencia en la mente.

(Zamorano, 2015, p.3)

A imposição de um espetáculo tão cheio de ideologia eleva a tensão dos presentes e ocasiona atitudes como a do Governador que é obrigado a reconhecer o que todos dizem ver, expondo a hipocrisia que deveria ser usada quando se impõe um pensamento único dificilmente questionável:

Gobernador [Aparte]: Basta: que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla. (...) [Aparte] ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota, donde todos se ahogan? Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?

(Cervantes, 1982, p. 232)

Ainda que o Governador esteja certo de não ser um converso, parece duvidar sobre sua identidade, sobre ser ou não um filho legítimo. A intervenção deste personagem, entretanto, não pode acontecer senão dentro de um *espacio lúdico*, *Aparte*, ou melhor, uma cena simultânea à ação principal: o conjuro de Chanfalla. Demonstrar publicamente a dúvida acerca de sua origem poderia gerar consequências graves, inclusive condenar o Governador ao exílio, ao isolamento social. Cervantes, ao explorar a simultaneidade de cenas, transforma uma situação altamente problemática para a sociedade de seu tempo em uma cena cômica. Dessa forma, o público presente, que seguramente rejeitaria *la bastardía*, se diverte com a autorreflexão do Governador.

Pérez de León (2005) parte do princípio de que a formação do espaço dramático do Retablo pelas mentes dos embusteiros é uma maneira de demonstrar sua capacidade para criar cenas sem necessidade de atores ou cenário. Contudo, o êxito da imaginação ocorre a partir de alguns tópicos fundamentais como, por exemplo, o conhecimento, por parte de Chanfalla e Chirinos, do medo dos governantes de que se questione/descubra sua origem, linhagem, conseguindo, com isso, o total controle de todos os demais. (2005, p. 202). Dessa forma, como lembra Zimic (1992):

Las apariciones que inventan son un instrumento del miedo que, como tal, inhibe, imposibilita la entrega libre, gozosa a la libre imaginación, a la fantasía del arte. Con su palabra, sólo despiertan e incitan los más bajos instintos de su público, la “balumba” que éste ya trae a la representación. El éxito del retablo está garantizado aún antes de su representación, es decir, con total

independencia de su calidad artística. Ésta es, de hecho, por completo irrelevante como causa de las reacciones de los aldeanos. Su imitación automática de lo más exóticamente inverosímil dramatiza con gran eficacia su visión falsa y ridícula del mundo.

(Zimic, 1992, p. 375).

O único personagem que não consegue entrar no espaço mágico e imaginário criado por Chanfalla e Chirinos é um Furrier, que chega ao povoado para pedir alojamento a um grupo de soldados. Tal personagem desconhece e ignora os critérios necessários para poder ver as coisas *jamás vistas ni oídas* (Cervantes, 1982:220) contidas no retablo e não pode afirmar ou dar por verdadeiro “lo que objetivamente no ve” (Spadaccini, 1982:66), sendo tido pelos demais personagens como *converso*.

FURRIER. ¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?

CAPACHO. ¿Luego no vee la doncella herodiana el señor Furrier?

FURRIER. ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

(...)

GOBERNADOR. De *ex illis* es, de *ex illis* es.

JUAN. Dellos es, dellos el señor Furrier; dellos es.

FURRIER. ¡Soy de la mala puta que los parió; y, por Dios vivo, que, si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!

CAPACHO. Basta: de *ex illis* es.

BENITO. Basta: dellos es, pues no vee nada.

FURRIER. ¡Canalla barretina!: si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano!

(Cervantes, 1982, pp. 234-235)

A presença do Furrier – personagem externo, alheio à ação principal – não encerra, entretanto, o fantasioso “espetáculo”. Ainda que sua entrada em cena implique no reestabelecimento da ordem ontológica comum (Zamorano, 2015, p. 4), nenhum dos governantes rústicos desmente a “existência” do que supostamente estão vendo, de modo que a burla tramada por Chanfalla e Chirinos adquire total êxito contra os aldeãos. Para Zimic (1992), negar a existência e os poderes mágicos *del Retablo de las Maravillas* suporia deixar aberta a possibilidade de que se suspeitassem da origem e pureza de sangue dos envolvidos, revelando a tentativa dissimulada de um grupo de afirmar ser verdadeiro algo que todos reconhecem ser mentira.

Dado o exposto, é possível pensar que a construção espacial do entremez baseada na oposição entre espaço externo, interno e imaginário colabora para formação de uma obra que, em realidade, se converte em “una parábola de la mentira y de la hipocresía humanas” (Zimic, 1992, p. 376). A passagem do espaço externo do povoado de Algarrobillas para o espaço interno da casa de Juan Castrado se associa à perda de sentido da realidade e à configuração de um espaço imaginário que surge unicamente a partir do discurso, da fala. Com isso:

Cervantes muestra que la mentira, en tanto que consensuado acto público y construcción colectiva, puede apuntalar, en procesos institucionales viciados, la base del estatuto de la realidad social con sus principios. Obviamente, este tipo de engaño exige cooperar con la fuente de falacias del farsante, cuyo éxito depende de la colaboración del engañado, que lo simula por creer en el beneficio de sus ventajas. El juego de lenguaje practicado en el *Retablo* sirve para señalar que si el funcionamiento del mundo entra en crisis es debido al interés particular coaligado con un discurso tóxico responsable de la oscilación de esa misma realidad.

(Zamorano, 2015, pp. 6-7)

Por fim, cabe ressaltar que a proposta cervantina - diferente de obras de *villanos y rústicos* que tradicionalmente eram enganados (desde os passos de Lope de Rueda) por personagens mais inteligentes – consiste em mostrar, de modo bastante claro, o ambiente opressivo de uma aldeia de ficção. Os governantes de Algarrobillas se distanciam consideravelmente do tradicional *bobo* “en actitudes como la de hacer honor de su ignorância manifiesta con limitado entendimento basado en un orgullo desmesurado de su condición” (Pérez de León, 2005, p. 176). Com isso, Cervantes eleva o tema da pureza de sangue a uma dimensão universal: todo homem apegado a preconceitos não consegue distinguir entre realidade e aparência, isto é, está predisposto a ver o que não existe (Spadaccini, 1982, p. 68).

Cervantes se vale da figura dos poderosos de Algarrobillas, que provavelmente tinham problemas para provar sua “pureza de sangue”, para convertê-los em peças-chave de uma sátira, cujo principal questionamento é desmontar a ideia de que ser *cristiano viejo* implicava em ser automaticamente virtuoso e digno de ocupar cargos importantes na administração local. O espetáculo fantasioso promovido por Chanfalla e Chirinos foi fundamental para entender a forma com que atuam o grupo social dos governantes rústicos sem preparo intelectual para ocupar este posto (Pérez de León, 2005, p.207). Nesse processo, a mescla de espaços se projeta como suporte na representação do jogo entre realidade e mentira, de modo que o entremez se

converte em uma via com diferentes possibilidades de despertar a imaginação, “verdadera fuerza subversiva no asociada al poder material, que podía llegar a invertir y reinventar con la palabra desnuda cualquier argumento, por muy asentado que estuviera en las mentes del imaginario colectivo.” (Pérez de León, 2005, p. 208).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a realizar uma breve análise do teatro breve de Miguel de Cervantes, desde a perspectiva da construção do espaço, com o objetivo de potencializar o processo de leitura, além recuperar e suscitar sentidos que unicamente se despertariam mediante a apresentação espetacular. Sendo o espaço um dos aspectos fundamentais da obra teatral (Arellano, 2000), faz-se necessário realizar um estudo mais abrangente acerca das características singulares da construção espacial nesta parte da literatura, tão rica, vasta e, infelizmente, pouco estudada. No entanto, conscientes da magnitude e complexidade que esta abordagem exige, bem como da impossibilidade de incluir nesta pesquisa toda a dramaturgia breve *del genio alcalaiano*, limitamos nosso corpus a três entremezes: *La Cueva de Salamanca*, *El Viejo Celoso* e *El Retablo de las maravillas* (1615).

Cervantes é, sem dúvida, considerado um dos melhores *novelistas* de todos os tempos. Contudo, o mundo dos cenários sempre despertou seu interesse (Arellano, 2000). Espectador do teatro de Lope de Rueda, dedicou múltiplos esforços à dramaturgia deixando como legado peças memoráveis, como os entremezes. Ao falar de Cervantes e de seu teatro, buscamos sempre considerar que sua literatura dramática apresenta características específicas que a configuram, por um lado se projeta em sua forma dialogada, em outras ocasiões e dependendo da época em que foi publicada identificamos um diálogo em prosa ou em verso. Entretanto, a partir do exposto ao longo dessa dissertação, ousamos dizer que uma das características fundamentais de sua obra dramática é a relação do texto dramático com a cena e, sobretudo, com a forma como se estrutura espacialmente. Mas como pensar nessa relação se só conhecemos a dramaturgia cervantina em sua versão impressa?

Tomando como referência os estudos de Rubiera Fernandez (2005), partimos do princípio de que toda obra dramática, ainda que não tenha chegado aos palcos, se concebe desde o momento de sua criação, desde sua gênese, para ser representada. Todo texto dramático é imbuído de uma potência espetacular. Já não se trata de um romance onde as ações são transmitidas por um narrador, mas acontecem diante dos olhos de um espectador no âmbito de um espaço destinado especificamente para isso, *o corral de comedias*. Esse espaço de representação, na medida em que se movem os atores, se transforma a cada ato/jornada no espaço dramático da obra. E como recuperamos isso em obras dramáticas somente impressas, como é o caso dos entremezes? Ativando uma dimensão de leitura do texto teatral que Rubiera

Fernández (2005) chama de *imaginación espacial*. Muito mais que uma recriação virtual ou hipotética da cena a partir do que se conhece do teatro áureo, esta dimensão considera não só o modo como se tornam patentes os espaços da ficção sobre o *tablado*, mas recupera todas as referências complementárias que constroem o universo espacial da ficção dramática, indo mais além do que é visto e ouvido pelo espectador. Se trata de espaços ocultos aludidos pelos personagens em suas intervenções que, embora não sejam visíveis durante a representação, formam parte do espaço dramático (2005, p. 14).

Adotar esta perspectiva de análise foi algo muito proveitoso para o estudo dos entremezes, pois, conforme expusemos mais detalhadamente ao longo das três partes que compõe este trabalho, o *corral* de comédias do Século de Ouro - espaço de representação potencialmente pensado por Cervantes no momento em que criava sua obra dramática – se distancia consideravelmente da reprodução física de lugares, optando pela evocação espacial desde o próprio texto escrito pelo dramaturgo. Cervantes, em sua dramaturgia breve, assume estas premissas e se vale do que Pfister (1988) chama de “espaço falado”, uma forma de pensar o espaço que não é objetiva, mas subjetiva, já que “se cargará en la visión del personaje de los intereses, valoraciones e interpretaciones de la realidad del autor, con lo cual este espacio adquiere significado más allá de la construcción del mismo como un simple ámbito para el movimiento de los actores” (1988, p. 16). Dessa forma, é válido afirmar que a construção espacial é também uma forma usada pelo dramaturgo para promover o desenvolvimento da trama e a projeção do conflito, ultrapassando a simples função de localização espacial. Cervantes, ao publicar seus entremezes, expõe suas propostas teatrais, temáticas e cênicas (González, 2015). Nesse sentido, o espaço se mostra fundamental na construção de sua obra dramática e, portanto, uma categoria imprescindível no estudo e análise de seu teatro.

Diante disso, Pfandl (1952) já reconhecia a originalidade e superioridade de Cervantes antes outros entremezistas de seu tempo. Para o autor:

A perspectiva e o ambiente que faltaram nos “pasos” de Lope de Rueda, seu antecessor, e que fazem com que tudo se mova “em uma esfera sempre exatamente descrita”, seja numa casa, seja numa rua; os caracteres das personagens, bem definidos mediante poucos traços que já lhes delineiam a individualidade, seja o velho ciumento, seja o pouco inteligente candidato a *alcade*, entre outros; o humor, que cria uma atmosfera de “alegria risonha e clara”; a construção perfeita, merecendo especial realce *El Retablo de las Maravillas*, autentica obra-prima do gênero; e decência e bom gosto, em relação aos entremezes anteriores e posteriores.

(1952, pp. 489-93 *apud* Berrettini, 1978, p. 31)

Cervantes não só recupera as primitivas obras de Rueda, mas as eleva a categoria de obra prima do gênero, superando as limitadas possibilidades dramáticas nelas contidas. Tendo em vista que a dramaturgia breve cervantina dialoga, de algum modo, com o teatro ambulante *del padre del entremés*, julgamos válido destinar a segunda parte deste estudo para uma breve reflexão sobre a origem do entremez nos *pasos*. Indo de encontro ao pensamento de Spadaccini (1982), acreditamos que o contexto no qual foram gestados *los ocho entremeses* é um fator a ser considerado em qualquer estudo sobre o entremez cervantino.

Depois de percorrer todo este caminho, iniciamos a análise das obras. Buscamos explorar os textos em uma determinada direção. A partir de um corpus composto por três entremezes, *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* e *El retablo de las maravillas*, publicados em 1615, centramos nossa análise nas indicações espaciais contidas nas intervenções dos personagens e nas didascálias. Salta aos olhos a engenhosidade de Cervantes para atribuir a uma obra de um quarto de hora (Asensio, 1971) um constante, e muitas vezes complexo, jogo de espaços. A modo de resumo, é comum às três obras o contraste entre um espaço interno e um espaço externo, que não marca somente a localização da ação e dos personagens, mas são imbuídos de significado. Recordamos aqui a relação que se estabelece, em *El viejo celoso*, entre o espaço dramático da casa e Lorenza, bem como a relação do próprio Cañizares com sua casa e o espaço externo da rua. Uma relação parecida se verifica em *La Cueva de Salamanca* com Pancrácio e Leonarda. E, por fim, em *El Retablo de las Maravillas*. Dito de outro modo, a construção espacial dos entremezes entra em consonância não só com os personagens, mas com os temas problematizados em cada um dos três entremezes: matrimônio, linhagem, honra, ilusão/realidade, engano/desengano.

Nesse sentido, podemos confirmar nossa hipótese inicial - anunciada agora, tardiamente - de que, nessas obras, o espaço exerce um protagonismo tão relevante quanto os personagens principais. Cervantes, com habilidade e engenho já conhecidos, combina e cria espaços dramáticos que aportam significados, dialogam com as ações dos personagens e contribuem para a progressão dramática, de modo que ignorá-los gera uma interpretação superficial e análise incompleta das obras. Em Cervantes, a estrutura espacial é também construção de significado. Esperamos que este estudo possa fornecer um novo olhar sobre a dramaturgia breve cervantina e contribuir com as atuais pesquisas no hispanismo brasileiro.

ANEXO

CORRAL DE COMEDIAS



Foto: *Corral de Comedias de Almagro*, na Espanha. Construído em 1628, por Leonardo de Oviedo. É o único *corral* conservado intacto desde a data de criação até hoje. Atualmente ainda recebe espetáculos.

Disponível em: <http://www.entradas.com/corral-de-comedias-almagro-fotos.html?affiliate=EES&doc=venuePage&fun=venue&action=images&venueGroupId=19767&picId=47804>

REFEREÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINI, Amelia. El teatro cómico de Cervantes. *Boletín de la Real Academia Española*, v.44, p. 223-308, 1964.

ALONSO, Dámaso. La correlación en la estructura del teatro calderoniano. In: *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.

ARRÓNIZ, Othón. Teatro y escenarios del Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1977.

ARMIJO CANTO, Carmen Elena. La imagen de la mujer en los entremeses de Cervantes: una aproximación hermenéutica. In: *V CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DEL SIGLO DE ORO*, 5, 2001, Madrid. Actas...Madrid: Ibero-Americana Vervuert, 2001, p. 143-149.

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés desde Lope de rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1971.

AVELEYRA, Teresa Arroyo de Anda. *El humorismo de Cervantes en sus obras menores*. México: UNAM, 1962.

BALBÍN, Rafael de. La construcción temática de los entremeses de Cervantes. *Revista de Filología Española*, v. 32, p. 415-428, 1948.

BERRETTINI, Célia. Cervantes entremezista - a arte de batizar suas personagens. In: *Língua e Literatura*, 7, p. 31-38, 1978.

BENNECKER, Juan B. Martínez. Credulidad y magia en La cueva de Salamanca de Cervantes. In: *Revista digital*, 4, p. 85- 97, 2013.

BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Temas y tramas del Teatro Clásico español: convivencia y transcendencia*. Madrid: Arco/Libros, 2010.

_____. *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros, 1997.

BRIONES, Antonio del Rey. *Antología del teatro breve*. Barcelona: Hermes Editora General, 2000.

BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1973.

BURBANO ARIAS, Grace. El honor, o la cárcel de las mujeres del siglo XVII. *Memoria & Sociedad*, 10, n. 21, p. 17-28, 2006.

CASALDUERO, Joaquim. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.

CASTRO, Américo de, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid: Trotta, 2002.

_____. *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002.

CARO BAROJA, Julio. Teatro popular y magia. Madrid: Revista de Occidente, 1974.

CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*. Ed. Alberto de Castilla. Madrid: Akal, 2007.

_____. *Entremeses*. Ed. Eugenio Asensio. Madrid: Castalia, 1970.

_____. *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1982.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano e Rafael Zafra. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, 2006.

CHUL, Park. La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: El juez de los divorcios y El viejo celoso. *Anales Cervantinos*, n. 35, p. 111-126, 1999.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

DIAGO, M.L. Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional, *Criticón*, 50, 1990.

DOMINGUEZ ORTÍZ, Antonio. *España. Tres milenios de historia*. Madrid: MarcialPons, 2007.

EZQUERRO, Milagros. Análisis semiológico de La cueva de Salamanca. In: *Criticón*, 42, p. 43-52, 1988.

EZQUERRA, Alfredo Alvar. *Vida y sociedad en tiempos del Quijote*. Barcelona: Lunwerg, 2012.

ESTEBAN, María Hernández. Boccaccio y Cervantes: posibles fuentes italianas de la cueva de Salamanca. *Quadernid'Italià*, n.14, p. 77-97, 2009.

FERNÁNDEZ, Javier Rubiera. *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid: Arco/Libros, 2005.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el renacimiento*. Madrid: Espasa Libros, 2010.

FLECNIAKOSKA, Jean Louis. Valor dinámica de la estructura dans les *entremeses* de Cervantes, In: *Anales Cervantinos*, 10, 1971, p. 15-22.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luiz. *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*, Madrid: Fundamentos-RESAD, 2004.

GARCÍA BLANCO, Manuel. El tema de la Cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título. *Anales Cervantinos*, n.1, p. 71-109, 1951.

GARRIDO, José Lara. “*La cueva de Salamanca*”. In: Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos-Ibercaja, 1992.

GAVALDÁ, Miguel Querol. *La música en la obra de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

GEISLER, Eberhard (Ed.). *La representación del espacio en la literatura española del siglo de oro*, Madrid: Anthropos, 2013.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. La mujer en el teatro del Siglo de Oro español. *Teatro: revista de estudios teatrales*, n. 6-7, p. 41-70, 1995.

GONZÁLEZ, Aurelio. “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes”. *Cuadernos AISPI (Associazione Ispanisti Italiani): Estudios de lenguas y literaturas ibéricas*, pp.147-170, 2015. Disponible em: <<http://www.aispi.it/wp-content/uploads/Cuaderno-2015-5-el-espacio-y-la-representacion-en-los-entremeses-de-cervantes.pdf>> Acceso em: 15 de jan. 2017.

_____. Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes. In: *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. España: Centro de estudios cervantinos p, 19-36, 2011.

Disponible em: < https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_03.pdf > Acceso em: 6 de jan. 2017.

_____. Espacio y dramaturgia cervantina. In: *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, p. 897, 2004.

HAZAS, Antonio Rey. *Teatro breve del siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

HIGASHI, Alejandro. *La explotación del espacio escénico: el tablado en Lope de Rueda*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-explotacion-del-espacio-escenico-el-tablado-en-lope-de-rueda/> Acceso em: 13 jun. 2017.

HUERTA CALVO, Javier. Los géneros menores en el teatro del siglo XVII. In: *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1983.

JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza; CAÑAL, Rafael González; RUBIO, Gemma Gómez. *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, Cuenca: ULCM, 2003.

LEÓN, fray Luis de. *La Perfecta Casada*. ed. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1943.

LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. Tradução: Mariana Sérvulo da Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2008

MAIRE BOBES, Jesus. *Teatro breve de la edad media y del siglo de oro*. Madrid: Akal, 2003.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. *Teatro y Literatura em la sociedade barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

MARTÍNEZ BENNECKER, Juan B. Credulidad y magia en La cueva de Salamanca de Cervantes., *Revista digital*, n.4, p. 85-97, 2013.

NUEVO diccionario histórico del español (NDHE). Real Academia Española. Disponible em: <<http://web.frl.es/DA.html>>. Acesso em: 11 de set. 2016.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1988.

PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

LUDWING, Pfandl. *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*. Bilbao: Gustavo Gili, 1952, pp. 489-93.

PÉREZ DE LEÓN, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

RAMÓN, Francisco Ruiz, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1983.

REGUEIRO, José M. *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.

REYES, Graciela. *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos, 1990.

RUEDA, Lope de. *Pasos*. Ed. Fernando González Ollé e Vicente Tusón. Madrid: Cátedra, 1987.

RUIBAL, José. "Comentario" a El bacalao. In: *Readings in Spanish Literature*. Nova York: Oxford Univ.Press, 1975.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VEGA, Lope de. *Fuente Ovejuna*. Ed. de Donald McGrady. Barcelona: Crítica, 1993.
- VILLEGAS, Juan. *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*, Canadá, Grisol books, 1982
- VITSE, Marc. *Sobre los espacios en La dama duende: el cuarto de Don Manuel*. Pamplona: UNED, 1985.
- _____. *Teoria y géneros dramáticos en el siglo XVII. Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.
- WARDROPPER, Bruce W. Ambiguity in El viejo celoso. *Bulletin of the Cervantes Society of America*, v.1, n.1-2, p. 19-27, 1981.
- ZAMORANO, Miguel Ángel (no prelo). “El motivo del engaño en cuatro entremeses cervantinos”, *Actas Selectas do IX CINDAC (Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*, 2015.
- ZIMIC, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.