

“ALLA ROVERSA”: RESENHA DO LIVRO *TEATRO BREVE DO SÉCULO DE OURO* (PERSPECTIVA, 2020), DE MIGUEL ÁNGEL ZAMORANO HERAS (ORG.).

Lucía Montenegro-Pico
Pós-doutoranda no Departamento de Letras Neolatinas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
lucia.montenegro.pico@gmail.com

Com a exceção da atenção, e sedução, exercida pela obra de Miguel de Cervantes e, em menor medida, da produção dramática de Calderón de la Barca, com traduções seletivas aparecidas no campo literário brasileiro, a comunidade leitora e acadêmica brasileira não tinha ao dispor nenhuma edição que, com ambição e rigor, recolhesse em português uma amostra da produção teatral barroca espanhola dos séculos XVI e XVII. O *Teatro Breve do Século de Ouro* (2020) organizado pelo professor Miguel Ángel Zamorano Heras preenche este vazio, tanto na esfera ficcional quanto na do pensamento sobre o teatro e as práticas ligadas a este, com a ajuda de estudos críticos que acompanham e complementam os textos teatrais traduzidos.

Aliás, esta obra tem o atrativo de traduzir o corpus e a experiência teatral espanhola barroca seguindo um critério seletivo relativamente incomum, ao não se encaixar com as práticas historiográficas hegemônicas e hegemonzadoras que costumam efetivar o critério central da autoria e, no quadro dela, dos autores que ocupam o cânone literário (esta aposta pode resultar ainda mais audaz se levarmos em consideração que o período do ‘Século de Ouro’ -e o próprio rótulo historiográfico pode resultar autoexplicativo- é um dos estádios literários e culturais centrais no relato historiográfico espanhol). No entanto, o volume prefere aprofundar não nas trajetórias e obras individuais, mas num tipo específico de produção teatral, as peças breves e, em particular, a sua variante mais cultivada e encenada, o *entremez*. Ajuda lembrar que o *entremez* era uma peça teatral de menor duração e com clara vocação jocosa, encenada durante os intervalos entre os atos ou “jornadas” que constituíam a obra teatral principal, por norma geral uma comédia. Esta relativa subalternidade das peças breves no que respeita à sua extensão textual e em sua “*mise-en-scène*” nos corrais de comédias acarretou em associá-las a um menor valor e reconhecimento literário (sem podermos descartar outras hipóteses explicativas, como seu vínculo com uma cultura eminentemente popular, como sugere Zamorano Heras [2020: 31-32]), fenómeno que deixou suas marcas na própria abordagem acadêmica, em seu negligenciamento como objeto de pesquisa e edição literária praticamente até a segunda metade do século XX¹.

Portanto, diante da possível tentação de reduzir o corpus teatral traduzido às peças

1. Esta inércia somente foi desviada por edições e estudos pioneiros como os de Emilio Cotarelo y Mori (1908, 1911) nas primeiras décadas do século XX, seguidos dos de Eugenio Asensio (1971, 1971a), María Luisa Lobato (1989), quem é também autora de um dos estudos críticos que acompanham a presente coletânea, assim como os de Fleckniakoska (1968, 1975) sobre a forma repertorial da loa; todos os quais colocaram os alicerces para o renovado interesse atual nesta produção (de que são prova, Arellano, 2016; Lobato, 2003, 2014, entre muitos outros trabalhos contemporâneos).

dos dramaturgos ocupantes desse exclusivo espaço literário de *La République mondiale des Lettres* (1999), examinado por Pascale Casanova, conferindo uma maior representação à tríade áurea Cervantes-Quevedo-Calderón (a este respeito, a produção teatral breve de Lope de Vega é muito exígua) optou-se, no entanto, por dar conta da diversidade do espetáculo teatral breve nestes séculos (em termos autorais, de repertórios estéticos e subgêneros e até de temas e ambientes ficcionais retratados). Resultante disto encontramos na obra exemplos textuais de todas as modalidades repertoriais de teatro breve: entremezes, o tipo de peça breve mais cultivada e com maior presença no volume; uma “jácara”, a “Carta de Escarramán a Méndez” de Francisco de Quevedo; o baile dramatizado com “A Morte” de Luis Quiñones de Benavente, aparentado com a alegoria medieval das danças macabras; a sátira de figurões, na peça “O Hospital dos Apodrecidos” (considerada no volume de autoria anônima, embora esteja em discussão a sua atribuição a Miguel de Cervantes) e mesmo uma “loa”, escrita por Lope de Vega. A mesma lógica é aplicada à presença autoral, de aí que encontremos um leque muito variado de dramaturgos representados, com equilíbrio no número de peças escolhidas de cada um -enquadradas entre o fim do século XVI e a segunda metade do século XVII-, abrangendo os nomes de Lope de Rueda, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo y Villegas, Luis Quiñones de Benavente, Antonio Hurtado de Mendoza, Alonso de Castillo Solórzano, Pedro Calderón de la Barca, Agustín Moreto y Cavana e Félix Lope de Vega y Carpio.

Mais uma evidência desta aposta selecionadora pela diversidade e por contornar dinâmicas canonizadoras acrílicas consiste no fato de a presente edição incluir quatro peças de autoria anônima: a citada “Hospital dos Apodrecidos”, o “Entremez dos Romances” (que, como a anterior, é discutida a sua atribuição a Cervantes e mesmo a Luis de Góngora, questão tratada no próprio volume num estudo específico de Alfredo Rodríguez López Vázquez), o “Cárcere de Sevilla”, o “Entremez de Mazalquiví”. É fácil conjecturar que na escolha intercede a vontade de espelhar espaços e atmosferas ausentes das peças cômicas longas, novamente sendo privilegiada a expressão da diversidade. Assim pois, o gênero das comédias tinha como personagens protagonistas agentes da mesoaristocracia espanhola, quer dizer-se, representantes dos grupos sociais dominantes ligados a espaços social e simbolicamente privilegiados; bem ao contrário, nas peças anônimas indicadas a ação teatral acontecia em espaços inequivocamente periféricos e marginais: as prisões, os hospitais e hospícios, todas elas instituições de encerramento e disciplinamento social, em que Foucault (2012 [1975]) centrara seus interesses, justamente neste momento específico da gênese de sua configuração. Estes espaços e ambientes constituíam o pano de fundo, em geral, das peças teatrais breves, muito especialmente das “jácara”, que ficcionalizavam histórias de vida de personagens reais, célebres (anti)heróis e (anti)heroínas (bandidos e criminosos em permanente fuga da justiça, acompanhados de suas amadas, mulheres prostitutas caracterizadas pela sua independência). Fora das “jácara”, estes tipos sociais excluídos aparecem igualmente no “Entremez de Mazalquiví”, reunido no volume, que retrata a esfera do lumpem e do crime, com códigos linguísticos e culturais próprios, os da denominada “*germanía*”, ao lado de outros universos com os que conviviam e estavam conectados, como os prostíbulos.

Como se deduz da reflexão anterior, um dos traços mais reconhecíveis do teatro breve foi a sua capacidade para dialogar com o popular e/ou as margens da sociedade barroca espanhola. A pretensão de compreender este fenômeno leva-nos às origens dos gêneros teatrais breves, em que humildes e sóbrias companhias teatrais itinerantes, como a do precursor Lope de Rueda, ofereciam nas praças das vilas e cidades espanholas seus espetáculos, dirigidos a uma plateia essencialmente popular e fortemente condicionados

pelo calendário litúrgico cristã. Assim, a maior intensidade na atividade teatral coincidia temporalmente com os festejos populares do Natal, do Corpus Christi e, de modo especial, do Carnaval, sendo que estas comemorações coletivas já incorporavam componentes altamente ritualizados e teatrais ligados a suas correspondentes liturgias. Esta intercomunicação ou *continuum* entre o que, a fim de contas, eram modalidades de “festa teatral” (com efeito, com uma dada gradação no que respeita ao caráter mais sacro ou mais profano destas várias experiências, podendo apontar para o Carnaval e as encenações de teatro breve, possivelmente, como as manifestações mais mundanas) foi produzindo a natural assimilação de temas e recursos carnavalescos pelas peças breves. Este processo tornava-se ainda mais patente nos entremezes mais antigos de fins do século XVI, que trasladavam de modo mais visível elementos do universo lúdico popular, por meio da estratégia comunicativa da burla, da sátira, do grotesco e do peso da linguagem corporal.

Nas peças teatrais breves, diferentemente de suas irmãs de maior dimensão, as comédias, as personagens de origem popular, quando não das margens sociais, ocupavam uma posição central na diegese. Vinculado a isto, deve ser esclarecido que estas composições interpelavam de maneira privilegiada os espetadores que ocupavam os lugares mais econômicos do prédio teatral, a zona do pátio ou plateia. Nela os espetadores mais populares, em certa altura conhecidos como “*mosquiteros*”, assistiam em pé durante todo o espetáculo, como relata Lope de Vega em sua “Loa”, e durante os intervalos também não abandonavam este espaço, muito próximo do “*tablado*”, permitindo-lhes uma interação permanente com os atores e atrizes, bem como uma grande liberdade de movimentos pela ausência de cadeiras e bancos nesta parte dos prédios teatrais¹. Esta informação é indispensável para compreender corretamente o funcionamento das encenações teatrais breves e, deste ponto de vista, pode ser entendido o maior protagonismo nestas peças da dança e da música -isto é, como avançamos, da expressão corporal- e, em última instância, com o estabelecimento de um clima muito mais descontraído, verbal e corporalmente mais liberto.

A acumulação de todos os fatores aludidos favorecia a presença nos entremezes, “*jácaras*” e bailes de uma comicidade que se nutria de referências explícitas à sexualidade, à morfologia, aos movimentos e às ações dos corpos (de aí o ato de comer e beber aparecerem constantemente aludidos), à escatologia, às deformações morais e físicas, além do uso de uma linguagem fortemente coloquial e, circunstancialmente, grossa e obscena, o que é particularmente válido para a produção breve situada entre o final do século XVI e a passagem para o século XVII. Por outro lado, todos estes elementos eram julgados na altura como profundamente indecorosos (de aí que os entremezes ficassem confinados ao tempo secundário dos entreatos porque as obras principais exigiam “*decoro*”), em boa medida pela sua proximidade com os valores profanos, pelo protagonismo conferido ao corporal, ao material e ao terreno, em oposição ao mundo ideal da religião, da virtude e da nobreza, mas também pela sua conexão com o cultural e simbolicamente popular. Como assinalou Zamorano Heras [2020: 40], o próprio Lope de Vega explicitou este relacionamento em seu *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*: “[...] sendo uma ação

1. Ao respeito levanta Pérez de León (2020: 290) a hipótese de que muito provavelmente o teatro breve, com as suas maiores concessões a propósito da liberdade corporal, pudesse servir como um ato de evasão ou desabafo temporalmente permitido (neste sentido compartilhando mais uma vez funções com a vivência do Carnaval) para preparar os corpos das e dos assistentes para a concentração, domesticação e silêncio exigidos quando a obra principal, a comédia, começar.

entre plebeia gente / pois entremez de rei jamais foi visto”.

Todos os elementos definidores que acabamos de citar é sabido que pairam com grande exatidão no imaginário e nas práticas do Carnaval, do mundo “*alla roversa*”, que vira o de cima para baixo, e tudo confunde e revolve por causa de uma lógica “às avessas”. Tratando este assunto é impossível eludir a referência ao influente ensaio de Bakhtin, *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2020), pela sua lucidez na análise de um imaginário cômico popular na obra de Rabelais, radicalmente lúdico, subversivo e embebido em procedimentos carnavalescos. Entre os procedimentos estudados por Bakhtin podem ser citados: a deformação grotesca da realidade, a pertinaz dessacralização de instituições e pessoas de dignidade através da paródia e da gargalhada, o reinado do corpo sem censuras ou o prazer da inversão das coisas, das pessoas e das lógicas habituais. Assim, defende Bakhtin (2020: 323) que no romance de Rabelais todo o situado abaixo, na terra, nas profundezas acaba ocultando “riquezas (...) que são muito superiores ao que existe no céu, na superfície da terra, nos mares e rios”, tese antiplatônica que também transgrede a *imago mundi* da doutrina cristã e o seu sistema de prioridades.

Julgamos que algumas peças breves do presente volume aceitam especialmente bem a sua análise à luz das imagens e funções carnavalescas que trasladam. No entremez de Calderón de la Barca, compilado no presente volume, que, não à toa leva por título “As Carnestolendas”, é reproduzido o festejo do Carnaval com os seus rituais vinculados ao jogo, às brincadeiras, aos divertimentos teatrais, à variedade de comidas e doces (com protagonismo, como descrevera Bakhtin, de todas as ações destinadas a saciar os impulsos corporais). Acrescentado a isto, no final deste entremez surge a personagem do “HOMEM (ao revés)” que invade o cenário do seguinte jeito descrito por Calderón: “Entra alguém, metade mulher, metade homem, posto ao revés e andando para atrás” (Zamorano, 2020: 242). Os gêneros, a disposição e direção no movimento dos corpos passam a estar completamente baralhados, identificando-se esta personagem de forma paradigmática com esse “*mondo alla roversa*” ou “*alla rovescia*”, que a personagem do velhote na peça previamente anunciara: “Ao revés anda já o mundo” (Zamorano, 2020: 242). Surpreende a proximidade destes versos de Calderón com os quadros grotescos da realidade “às avessas” narrada por Rabelais e analisada com precisão por Bakhtin, em que, como o teórico cultural explica, costuma acontecer um “rebaixamento” pelo qual o alto, o elevado, o intelectual (a cabeça, a mente) movem-se para o baixo, ficam atraídos na direção da terra: “o aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto” (Bakhtin, 2020: 270).

Para além desta obra, mais um entremez parece utilizar oportunos dispositivos de carnavalização, como é o anônimo “Entremez do Mazalquiví”. Neste caso o fenómeno identificado tem a ver com o que Bakhtin batizou como “o destronamento carnavalesco”, que consiste numa forma de “sepultamento”, executada de forma prototípica pela figura do bufão assumindo o trono de “rei do “mundo às avessas”” e produzindo uma subversão e inversão de todos os “atributos reais” (Bakhtin, 2020: 325). Assim pois, na peça inserida na coletânea é realizado um retrato satírico da organização criminosa liderada pela personagem do Mazalquiví. O componente de mundo ao revés, e também o significado política e simbolicamente transgressor, radica no facto de este chefe do crime e do negócio de vários prostíbulos, o Mazalquiví, ser descrito na peça com todos os atributos e atribuições próprias de um monarca, que deve gerir as responsabilidades do seu governo: é reconhecido por todas as personagens como legítimo rei, recebe por isso um tratamento de subserviência e admiração, tem o seu corpo de burocratas que certificam a oficialidade dos documentos emitidos por ele, dirige o seu próprio Exército, com os seus próprios

estandartes identificadores e planeja próximas operações militares contra os “exércitos inimigos”, ademais de aplicar um sistema fiscal e penal nos seus súditos. Em conclusão, imita a farsa com notável sofisticação toda a engrenagem judicial, administrativa, burocrática e militar da Coroa espanhola. A peça escolhe mais um alvo de sua sátira, a Igreja, através da figura de um padre, colaborador na organização do Mazalquiví e também cafetão, o qual profere uma oração que, em parte segue a estrutura de um “pai nosso” e insere avocações às principais figuras religiosas do dogma católico, em parte implora nas suas preces o crescimento da atividade da prostituição, dos canecos de vinho... (Zamorano Heras, 2020: 118-119); estando toda a peça veiculada numa variante linguística vulgar, cheia de palavrões e constantes referências escatológicas e sexuais.

A novidade em comparação com o entremez de Calderón é que nesta peça, ao lado da inversão dos valores normativos de uma realidade “*alla roversa*” em que fica misturado o imisturável (preces religiosas com cenas lascivas e pecaminosas, um brinde e até a abertura para um novo pecado, a blasfêmia), há também um processo ‘destronador’, através da paródia que cruamente dessacraliza e ridiculiza instituições centrais do campo do poder do período -a Coroa, a Igreja, o Exército-. Deste modo, embora o entremez acabe experimentando na segunda metade do século XVII um processo de esvaziamento progressivo de seus traços mais populares e carnavalescos resultado da sua paulatina profissionalização e autonomização estética e do afastamento das práticas populares e, derivado disto, como sugere Zamorano (2020a: 187), “minguando ‘su potencial e crítica originário’” numa direção que se tornara “cooperadora de los instrumentos del gobierno y del modelo que instauran quienes mejor lo representan”¹; contudo, arriscamos observar nestes dois entremezes analisados dinâmicas ainda genuinamente carnavalescas. Já no “Entremez do Mazalquiví”, além destes procedimentos carnavalescos, parece ter lugar por meio do riso jocosos e blasfemo uma relativa impugnação da legitimidade e da autoridade simbólica, não de tipos ou setores sociais (como semelhante aconteceu em “Carnestolendas” com a paródia da personagem do pai velhote excessivamente guardião de suas filhas), mas dos próprios modos de funcionamento dos organismos de poder monárquico e eclesiástico, configuradores do “sentido comum” ou da “doxa”, em palavras de Bourdieu (1977, 1994)².

Para finalizar, regressando aos critérios e escolhas realizadas na edição deste livro, queremos remarcar que se verificam decisões eficazes que contribuíram para encurtar a distância cultural, social e ideológica que separa o público contemporâneo brasileiro dos códigos estéticos e simbólicos que regiam os discursos e as práticas artísticas do Barroco

1. Segundo Zamorano Heras (2020a) muitos entremezes aparentemente transgressores, quando analisados em detalhe, como ele realizou neste artigo através de três exemplos, mostravam como assumiram na realidade funções mais reformistas do que transformadoras do *statu quo*, orientadas à crítica de costumes de segmentos específicos da sociedade, habitualmente de figuras sociais com dificuldade para encaixarem nos comportamentos normativos e desejáveis para o campo do poder ou para os grupos sociais dominantes. Para ilustrar esta última modalidade sirva de exemplo o caso assinalado da punição social que recebeu “A castanheira” - entremez recolhido igualmente neste exemplar resenhado - como mulher “arrivista” que não se conforma com o seu grupo social de origem.

2. Desta perspectiva, a obediência aos organismos representantes do poder -o Estado, a Coroa, a escola, etc.- está sustentada, segundo Bourdieu (1977: 407-408) não apenas em mecanismos de violência coercitiva mas no “poder simbólico” acumulado por estas instituições, porque a comunicação simbólica tinha a capacidade de suscitar efeitos de natureza política. Portanto, estes pequenos atentados contra o réditos simbólico das instituições, mesmo na esfera ficcional, julgamos que devem ser levados em consideração.

espanhol, entre eles os mecanismos carnavalizadores de que nos ocupamos. A primeira, e talvez a tarefa mais decisiva para a fortuna do projeto editorial, tem a ver com o desafiador processo da tradução das obras selecionadas, cuja dificuldade se acrescenta nos entremezes em verso pela preocupação por preservar, quando possível, as propriedades métricas. Este labor reuniu uma alargada equipe de tradutores de centros pesquisadores de todo o Brasil: do Grupo de Estudos e Traduções de Teatro Espanhol (ETTE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do Grupo de Pesquisa Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); para além do contributo de tradutores independentes ligados à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), à Biblioteca Nacional do Brasil, à Universidade de São Paulo (USP), à Universidade Federal do Pará (UFPA), assim como à Universidade Federal Fluminense (UFF). O seu desempenho foi admirável atendendo às dificuldades do ponto de partida e ao resultado obtido, pois as peças fluem na língua-alvo com a graça original, ao tempo que conseguem ser leais ao universo estético cultural em que foram concebidas. De modo complementar, são imprescindíveis as orientações de que nos municia o aparato crítico, evidenciando as escolhas mais instigantes e morosas na tradução (que confirmam o merecimento do time de tradutoras e tradutores) e fornecendo pertinentes anotações eruditas, que desvendam os sentidos interpretativos dos textos. Talvez o único aspeto que poderia ser aprimorado numa segunda edição seria a procura de uma maior harmonização nos critérios de anotação das peças cómicas.

Além do mais, uma sensibilidade pedagógica perpassa todo o projeto, começando pela completa introdução realizada pelo professor Zamorano Heras em que é empreendida uma iluminadora viagem em torno dos processos que consolidaram as práticas teatrais breves, ao lado das suas implicações sociais e políticas, no território espanhol dos séculos XVI e XVII. Resulta também muito esclarecedora a breve seção intitulada “Apresentação das peças”, em que são explicados os temas principais abordados em cada peça breve e fornecidas algumas interessantes chaves interpretativas, melhorando a compreensão linguística e, especialmente, cultural do público lusófono.

Por último, prova do caráter ambicioso do projeto, este inclui nas páginas finais uma série de estudos críticos que divulgam os principais achados e debates atuais sobre a produção intelectual “*siglodeorista*”. O livro, afastando-se de uma densidade academicista, permite levar a cabo este *aggionamento* do estado da arte sobre o teatro breve, com grande capacidade de síntese e clareza explicativa (patenteia-se a preocupação pedagógica do projeto, contribuindo para o potencial uso para fins docentes) e sem renunciar ao rigor e à profundidade na abordagem das questões abordadas. Estes estudos são sustentados por alguns dos maiores pesquisadores contemporâneos especializados no objeto: María Luisa Lobato da Universidad de Burgos (“Grupo Moretianos”), que se antecipou no seu interesse pela produção teatral breve, com edições que datam da década de 80 do século XX; Carlos Mata Induráin da Universidad de Navarra e integrante do Grupo GRISO; Vicente Pérez de León, da University of Glasgow e Alfredo Rodríguez López-Vázquez da Universidade da Coruña. A discussão de ideias promovida com seus artigos ultrapassa o esclarecimento do corpus teatral para segurar uma conversa em torno de questões críticas de grande vigência, tais como o potencial disruptivo do riso, a tipologia e fixação das várias formas teatrais breves, a idiosincrasia, dum lado, dos “burladores” - agentes ativos da burla - e, do outro, dos “burlados” - vítimas da operação jocosa-, a herança carnavalesca e a sua evolução e mutação ou o processo criador de certos entremezes que ainda levantam dilemas quanto à sua estrutura, fontes e autoria.

Como conclusão, acho que um aspecto que elevou a qualidade do trabalho resultante

foi a diversidade de abordagens metodológicas e estilísticas, de instituições e centros do saber envolvidos (repare-se em todas as universidades da Espanha, do Reino Unido e do Brasil elencadas até aqui) com grupos de pesquisa pertencentes a distintas áreas de conhecimento e, por isso, com focagens, técnicas e trajetórias forçosamente divergentes. Porém, longe de ser um problema, representou um belo e ousado desafio de coordenação que considero que foi administrado com sucesso, por meio de um “acordo das inteligências” cuja negociação deu lugar a um trabalho interdisciplinar, extremadamente útil pelo que descobre para a comunidade cultural e intelectual brasileira e que exhibe com orgulho a sua diversidade e divergência, sem abdicar da coerência e consistência intelectual.

Submissão: 1 de novembro de 2020.

Aprovação 3 de novembro de 2020

Referências bibliográficas

ARELLANO, Ignacio (ed.). *Teatro breve del Siglo de Oro: loas y entremeses*. Barcelona: Penguin Clásicos, 2016.

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1971.

ASENSIO, Eugenio. (ed. crítica). *Entremeses / Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Castalia, 1971a.

BAKHTIN, Mikhail Milthailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2020.

BOURDIEU, Pierre. La production de la croyance. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 13, février, 1977. pp. 3-43, 1977. DOI: 10.3406/arss.1977.3493.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Editions du Seuil, 1994.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Editions du Seuil, 1999.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Migajas del Ingenio. Colección rarísima de Entremeses, Bailes y Loas*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, n. 187, p. 473; n. 188, p. 474; n. 349, p. 839.

FLECNIAKOSKA, Jean. La loa comme source pour la connaissance des rapports troupe-public. In: JACQUOT, J. (ed.). *Dramaturgie et société, v. 1*. Paris: CNRS, 1968, pp. 111-116.

FLECNIAKOSKA, Jean. *La Loa*. Madrid: SGEL, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 2012 (1975).

LOBATO, María Luisa (ed. crítica). *Teatro cómico breve / Pedro Calderón de la Barca*. Kassel: Reichenberger, 1989.

LOBATO, María Luisa (ed. crítica). *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Kassel: Edition Reichenberger, 2003.

LOBATO, María Luisa. *La jácara en el Siglo de Oro: literatura de los márgenes*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2014.

PÉREZ DE LEÓN, Vicente. O Teatro Breve do Século de Ouro Espanhol ou Quando a Ideologia se Disfarça de Literatura Popular. In: ZAMORANO HERAS, M. A. (org.). *Teatro breve do Século de Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2020, pp. 285-296.

ZAMORANO HERAS, Miguel Ángel. Uma Breve História do Teatro Breve. In: ZAMORANO HERAS, M. A. (org.). *Teatro breve do Século de Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2020, pp. 17-47.

ZAMORANO HERAS, Miguel Ángel. Subversión y censura en el entremés carnavalesco. *Hipogrifo*, v. 8., n. 1, pp. 175-190, 2020a. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.12>