

“Cuelgan racimos  
de ángeles,  
que enrizan”:  
comentário ao  
soneto de Lope de  
Vega na *Agudeza  
y arte de ingenio*  
(1648) de Baltasar  
Gracián

*“Cuelgan racimos de ángeles,  
que enrizan”*: notes on a Lope de  
Vega’s sonnet in *Agudeza y arte  
de ingenio (1648)*, of Baltasar  
Gracián

Gustavo Luiz Nunes Borghi

Recebido em: 10 de janeiro de 2022  
Aceito em: 01 de junho de 2022

Bachillerato y maestría en Letras (Literatura Portuguesa) por la Universidade de São Paulo.  
Estudiante de doctorado en Literatura Española en la Universidade de São Paulo.  
Contato: gborghi93@gmail.com  
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:  
Agudeza; Rimas; Baltasar  
Gracián; Lope de Vega

Resumo: No transcorrer do século XVII, denominado pela crítica espanhola como “*Siglo de Oro*”, duas preceptivas foram fundamentais para a sistematização da agudeza e dos conceitos: a *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642) e a “*Agudeza y arte de ingenio*” (1648), de Baltasar Gracián. Nelas, o letrado espanhol, utilizando diversos poetas coetâneos e antigos, apresenta a taxonomia das agudezas, suas espécies e divisões. Dentre uma ampla lista de poetas citados, encontramos um grande número de poemas de Lope de Vega. Nesse artigo, buscamos comentar e compreender um soneto do poeta espanhol presente no tratado de 1648 de Gracián.

KEYWORDS: Wit; Rimas;  
Baltasar Gracián; Lope de  
Vega.

Abstract: In the course of the XVII century, named *Silo de Oro* by the Spanish literary critic, two preceptive were fundamental to the systematization of the wit and the concept: *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642) y la *Agudeza y arte de ingenio* (1648), by Baltasar Gracián. In these, the spanish rhetor, by using the ancient and contemporary poets, establishes the taxonomy of the wit, the species and divisions. In a list of cited authors, we find a number of Lope de Vega`s poems. In this paper, we seek to comment and analyse one poet`s sonet in the 1648 Gracián's tratase.

## O. PROÊMIO

Ao abrirmos o índice dos poetas mais citados na obra de Gracián, a *Agudeza y arte de ingenio* (1648), deparamo-nos com a presença de figuras ilustres de diversos momentos da poesia, como a antiguidade e o século XVI, e de diversas regiões do continente, como Portugal e Itália. Dos poetas espanhóis, o que recebeu especial destaque do jesuíta foi Lope de Vega, com aproximadamente 51 citações, dispostos nos diversos *Discursos* da preceptiva. Superado apenas por Góngora<sup>1</sup>, Lope de Vega é mais citado por Gracián que poetas reconhecidos e já consagrados, por parte da crítica, por sua poesia lírica, como Luis Carillo Sotomayor, Frey Luis de León, Juan Rufo e Garcilaso de la Vega. Como sabemos, desde as preceptivas de Aristóteles, é comum que em tratados de poética e retórica os letrados escolham os principais representantes da poesia em seus respectivos gêneros para ilustrar ou exemplificar considerações sobre pontos específicos das artes; é por meio deles, por vezes, que tomamos contato com poetas, obras e gêneros que se perderam no transcorrer da história.

Quando nos referimos ao poeta Lope de Vega, imediatamente o associamos à sua contribuição para a consolidação do teatro espanhol, no transcorrer do século XVII; nesse sentido, como aponta Victor Dixon (2005: 259), era um projeto do próprio poeta ser reconhecido como principal escritor do período: “*Lope would have preferred to be remembered as Spain’s most important writer*”. Em verdade, se observarmos os números de peças publicadas, deparamo-nos com um total, até o momento, de aproximadamente 315 textos conhecidos e de atribuição confirmada, segundo Dixon (2005). Apesar da ampla popularidade de seu teatro, reconhecido desde seu século, Lope foi um dos

---

1 Na preceptiva de 1648 temos: 77 citações a Góngora; 33 a Juan Rufo; 5 a Frey Luis de León; e 13 a Garcilaso de la Vega.

poetas mais versados do período, escrevendo nos mais diversos gêneros, como a poesia épica, pastoral, burlesca e lírica<sup>2</sup>, como os citados por Gracián em sua preceptiva da agudeza.

Nosso trabalho tem como objetivo central ler, comentar e analisar o poema “*Cuelgan racimos de ángeles, que enrizan*”, sendo a primeira citação<sup>3</sup> à obra de Lope no “*Discurso III, Variedad de la agudeza*”<sup>4</sup>. Buscamos, nesse processo, reconhecer as agudezas empregadas pelo poeta, bem como as imagens construídas e como ele retoma uma das principais narrativas do mundo cristão ibérico. Decidimos ler e comentar apenas um soneto, dada a complexidade da matéria e o tempo e espaço deste trabalho; seria, desta forma, contraproducente propor, num artigo, a leitura e análise das mais de cinquenta citações na preceptiva do jesuíta<sup>5</sup>. Para tanto, dividimos o trabalho em três blocos: num primeiro momento, trataremos da difusão das *Rimas* de Lope de Vega; em seguida, apresentaremos, em linhas gerais, as principais definições de agudeza, figura central para a prática poética no século XVII espanhol; por fim, analisaremos o soneto na preceptiva de Gracián.

- 
- 2 As obras não-dramáticas de Lope são divididas em: novelas, epístolas, poemas líricos (épicas, burlescos, mitológicos e didáticos) e não-líricos (rimas sacras, humanas e éclogas).
  - 3 Baltasar Gracián escreve, ao longo de sua vida, nos principais gêneros em prosa do século XVII, como a narrativa filosófica, as preceptivas e os aforismos. Da arte da agudeza, são dois os publicados: o *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, de 1642; e o *Agudeza y arte de ingenio*, matéria deste trabalho, de 1648. Separados por cerca de seis anos, os dois manuais buscam sistematizar o mesmo objeto, isto é os conceitos ou as agudezas. Segundo Evaristo Evaristo Correa Calderón (1987), comentador da edição utilizada, do primeiro tratado para o segundo nota-se uma adição de definições da figura e de exemplos de outros poetas (p. 18): “*Los cuarenta y nueve “discursos” de la primera edición, pasarán a ser en esta refundición sesenta y tres*”.
  - 4 O soneto de Lope de Vega está presente apenas no *Discurso III* da *Agudeza y arte de ingenio* (1648), segundo dos tratados sobre a figura de Baltasar Gracián.
  - 5 Por contraproducente, referimo-nos à relação do número de citações, 51, e o espaço deste trabalho; para um panorama de parte das citações de Lope na obra de Gracián, sugerimos a leitura de Antonio Sánchez Jiménez (2006).

## 1. LOPE DE VEGA ALÉM DO TEATRO

Quando nos referimos à produção de Lope de Vega, reconhecemos um cenário, no mínimo, contraditório: apesar de ser versado nos principais gêneros poéticos do século XVII, o Lope que recebeu maiores atenções, por parte da crítica, foi justamente o dramático. Num estudo sobre o autor, Maria Grazia Profeti (1992: 172) faz um breve levantamento: “*Desde 1983 hasta 1988 el Buletin of the Comediantes registra 501 entradas en la voz ‘Lope de Vega’: sin embargo tanta riqueza es más bien aparente*”. A pesquisadora, em seguida, faz uma breve consideração sobre o alto número de pesquisas sobre Lope – que devem, certamente, ter se avolumado nas décadas seguintes – buscando compreender os motivos pelos quais o poeta foi reconhecido e estudado: i) a quantidade de autos publicados e encenados, superando a de seus concorrentes e rivais; ii) a popularidade do teatro na época, tomado, como nos lembra Margaret Geer (2005), como gênero nacional; iii) a multiplicidade de tema dos autos, transitando entre os principais tipos e subgêneros do teatro da época; iv) e sua recepção, desde sua publicação à encenação. Desenvolvamos um pouco mais a questão.

Desde o início do século XX, os estudiosos da literatura e cultura assinalam que, na transição dos séculos XVI e XVII, o teatro e seus subgêneros tornaram-se extremamente populares no território espanhol. Se, até meados da década de 40 do século XVI, o teatro estava restrito às cortes e igrejas, a partir daí temos a profissionalização dos atores, a criação das companhias de teatro e a abertura de espaços para a encenação profissional, impulsionando a prática do gênero, como assinala Enrique García Santo-Tomás (2012: 19): “*la apertura de los emblemáticos recintos del Corral del Príncipe y de la Cruz – 1579 y 1582 respectivamente – altera totalmente el*

*panorama del teatro como un evento comercial*". O pesquisador ressalta que o gênero não estava alheio às turbulências do período, como a proibição de encenações, em 1586 e 1598, mas se relacionava de forma particular com o contexto histórico espanhol. No que diz respeito ao gênero dramático, o estudioso da obra reconhece que há uma alteração substancial (2012: 27): "*Se irá marcando entonces una distancia entre la sólida tradición teatral [...] de que un modelo nuevo se iba imponiendo definitivamente*". Foram publicados diversos tratados sobre as artes dramáticas, como a própria preceptiva de Lope, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), e foram criados novos espaços de representação, como os *corrales de comedias*, segundo Margaret Greer (2008), similares aos palcos ingleses dos séculos XVI e XVII, em que o público se agrupava para ver representações teatrais, em especial as comédias. O teatro novo, como aponta Enrique Garcia (2012), ganhou o apreço e a aprovação popular, convertendo-se no gênero mais praticado em todo o território espanhol: "*la comedia se convierte en un bien anhelado por todos los poderes políticos y eclesiásticos, dada su naturaleza comunicativa y propagandística*". Nesse cenário de consolidação do gênero, Lope de Vega passa a escrever uma série de peças de teatro, tornando-se, desde seu tempo, conhecido, como aponta Enrique Garcia (2012: 35): "*Por documentos referentes a su decreto de expulsión, sabemos que ya para 1587 el Fénix era el escritor más popular y solicitado de su tiempo; disfrutando ya de una reputación establecida*".

Logo, Lope torna-se um dos principais – se não o principal – dramaturgo espanhol do século; mas, e o reconhecimento pelos demais gêneros publicados? De fato, devemos pontuar duas questões iniciais: de um lado, temos a recepção da obra poética e dramática de Lope em seu tempo; de

outro, como nos adverte Antonio Carreño (2019), a recepção do autor pelos pesquisadores e hispanistas modernos, a partir do século XX. Parece-nos, num primeiro momento, que a poesia de Lope e a dos demais poetas do período tiveram uma recepção muito distinta das obras dramáticas.

Sobre o tricentenário da publicação das *Soledades* (1627) do poeta espanhol Góngora, lembra-nos Ivan Teixeira (1999) que a crítica espanhola, naquela década, deixara de lado o livro do poeta; segundo o pesquisador, o próprio Dámaso Alonso, por ocasião do debate, questiona o preconceito e as ressalvas à poesia espanhola, considerada, à época, por parte da crítica, como “obscura”, “de difícil leitura”, “barroca”. Teixeira (1999), então, reconhece que a primeira censura sofrida pela poesia do período, tanto portuguesa como espanhola, ocorreu já no século seguinte, por parte de tratados como de Luzán, Muratori e Cândido Lusitano<sup>6</sup>; daí para os séculos seguintes, a poesia do XVII ibérico foi tida como de “menor” valor ou qualidade estética, se comparada às produções dos séculos seguintes, como nos lembra o pesquisador (p. 134): “o primeiro ataque sistemático contra o estilo agudo, de que ele [Góngora] é o maior representante, surgiu com o livro [...] de Ludovico Muratori, editado em 1706”. Com efeito, como nos lembra Hansen (2000), a poesia do período, em letras espanholas, portuguesas e italianas, será criticada pelos letrados posteriores, recebendo o título de “barroca”<sup>7</sup>, já no XIX, e sendo pouco – ou nada, em alguns casos –

6 Segundo Ivan Teixeira (1999), os primeiros ataques sistemáticos à poesia seiscentista ocorrem no século XVIII, durante a ilustração – ou neoclassicismo-; a partir de pressupostos retomados da *Arte Poética* de Horácio e *Do Sublime*, de Longino, como o ‘equilíbrio’, a ‘razão’, a ‘harmonia’ e a ‘beleza’, os poetas do século lerão e julgarão os poetas dos seiscentos. No caso espanhol, vale destacar as críticas aos poetas do “*Siglo de Oro*” feitas por Luzán, em sua *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales espécies* (1737).

7 Evitamos, neste artigo, utilizar o termo “barroco” para designar as práticas letradas do seiscentos;

estudada. Nesse sentido, podemos também incluir as *Rimas Sacras* de Lope: assim como Góngora, parte da obra do poeta, mesmo admirada no período, será pouco estudada nos séculos que a sucederam, principalmente as *Rimas Sacras* (1614). Antonio Carreño (1992: 94) pontua que a crítica à obra lírica de Lope ainda se filia a uma tradição antiga: “*El poeta lírico más leído es el que establece una coherente relación, bien como sustrato literario, bien como dependencia de motivos y estructuras, entre autobiografía y poiesis*”.

Apesar do tratamento dado pela crítica durante gerações, as *Rimas* de Lope foram amplamente conhecidas e citadas pelos letrados de seu tempo. Elas foram originalmente publicadas, como nos lembra Patricia Grieve (1992), em 1602, sem a divisão conhecida entre “Sacras” e “Humanas”; a segunda edição foi publicada pouco tempo depois, já em 1604, com a adição de alguns sonetos; em 1609, foi publicada uma terceira edição, também com alterações do texto e a adição do pequeno tratado de teatro, o *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Nos anos seguintes, como pontua a pesquisadora, temos uma série de edições publicadas (1992:414): “*El volumen siguió teniendo éxito, puesto que se conocen ejemplares de las ediciones de Milan (1611), Barcelona (1612), Madrid (1613) y Huesca (1623)*”.

No que pauta aos poemas, Patricia Grieve (1992) afirma que Lope se insere na tradição lírica, iniciada com Petrarca, no século XIV, e consolidada na Espanha com Garcilaso; para a pesquisadora, Lope dialoga com os grandes modelos do gênero, assim como os poetas do Renascimento (p. 414): “*Renaissance poets, as is well known, often contextualized their poetry*

---

segundo João Adolfo Hansen (2001), o termo, criado pela historiografia da arte alemã, no final do século XIX, passou a designar um século inteiro; além disso, seu emprego pelos manuais ocorre de forma imprecisa, dado que os autores não se caracterizavam desta forma.



*by addressing earlier models through emulation, translation and correction*”. Examinando as diversas versões e os sonetos, a pesquisadora reconhece um trabalho minucioso por parte de Lope, estabelecendo relações entre os sonetos das diversas edições publicadas, além de outros elementos de sua obra poética (p. 415): “*on the dialogue Lope obviously established intentionally between his own two collections published several years apart*”.

Apesar da divisão entre “Sacra” e “Humana” serem posteriores ao momento de publicação, conforme nos recorda Grieve (1992), Antonio Carreño (2019) divide a obra de Lope em três grupos: as introspectivas, as penitenciais e as hagiográficas. Os sonetos presentes nos três grupos, como o próprio título sugere, tratam da temática religiosa; o primeiro grupo segue a tópica do século XVI da fé perdida e reestabelecida a partir de determinados eventos e encontros, “*La introspección sobre las propias culpas se desarrolla a través de actos medidativos y memorísticos*” (Carreño, 2019: 65); o segundo grupo apresenta uma série de sonetos em que encontramos um sujeito sofrendo penitências divinas por conta de seus pecados, “*En los sonetos que desarrollan motivos bíblicos [...] se establecen claros ejemplos de perversión de los sentidos*” (Carreño, 2019: 65); por fim, o último grupo apresenta uma série de representações, figuras e temas religiosos.

As *Rimas Sacras* de Lope foram amplamente populares no período, consolidando-o como um dos principais poetas espanhóis em seu século, segundo Dixon (2005: 257): “*On the other hand, with his Angélica he published for the first time his Rimas (“Verses”), a retrospective selection of 200 sonnets of the Petrarchan type, and in the composition of these he was unquestionably a master*”. Os sonetos de Lope foram extremamente populares no período, sendo citadas por Gracián como modelos de empregos das “agudezas”.

## 2. NOTAS SOBRE A AGUDEZA

Quando nos debruçamos sobre a poesia escrita antes do século XIX, século de criação do romantismo e das primeiras noções modernas de literatura, devemos ter dois cuidados iniciais: de um lado, o movimento romântico, dado o momento de sua criação – o da ascensão da classe burguesa – cria novas categorias para as artes, como “subjetividade”, “sujeito”, “vontade” e “expressão”. Tais noções são perfeitamente aplicáveis às práticas letradas do período, mas inadequadas e imprecisas para as produções dos séculos anteriores; já que, como aponta Hansen (2000), vale advertir que é só no século XIX que são formuladas as primeiras noções de “literatura”; é impreciso, portanto, utilizar tais conceitos para analisar as obras do “Século de Ouro” espanhol, dado que as categorias que usualmente utilizamos para analisar as obras são posteriores, ou seja, não foram pensadas nem empregadas pelos letrados espanhóis do século XVII. Os poemas de Lope e Góngora, os autos de Calderón, os tratados de Gracián e as novelas de Cervantes se organizam segundo pressupostos retórico-poéticos, articulados com os preceitos teológico-políticos, da Segunda Escolástica e da estrutura social e cultural da monarquia dos Áustria, e em gêneros mais ou menos estruturados, tendo em vista o fim específico de cada texto. Por exemplo, um dos procedimentos fundamentais é a agudeza, metáfora conceituosa formulada na transição dos séculos XVI e XVII.

Segundo João Adolfo Hansen (2000), em linhas gerais, a agudeza é uma metáfora que estabelece uma comparação entre termos aparentemente distantes; ao ser decifrada por meio do engenho dos leitores ou ouvintes, evidencia também o domínio da técnica pelo poeta; além disso, seu fim último, assim como os da arte poética e retórica – espaços em que se inscreve

– é o deleitar, instruir e persuadir. Jorge Ayala (2004: LV) destaca que a agudeza é central para o homem de corte do século XVII: “*Sin agudeza no se puede llegar a ser héroe, político, discreto, prudente, ingenioso y judicioso*”. Para ele, em referência aos temas dos demais tratados de Gracián, a agudeza ocupa um local de destaque e, a partir dela, o homem de corte desenvolve seus demais atributos. João Adolfo Hansen (1997: 177), por sua vez, recorda que, no século XVII Ibérico, os letrados fazem uma apropriação da retórica e poética aristotélica, seguindo as determinações do Concílio de Trento, “Referindo-as segundo a oportunidade, vou tomá-las como exemplos de uma doutrina neo-escolástica comum, que define a representação como o desenho externo ou a evidência da luz natural da Graça”.

Para Maria do Socorro (2014: 94), quando nos referimos à agudeza, devemos compreender a prática poética a partir de procedimentos de imitação e emulação, que “se realiza como procedimento lógico, retórico e poético”. Nesse sistema, a agudeza opera como uma metáfora, produzida a partir da faculdade do engenho, em que o poeta ou orador reconhece, no ato de elocução, as semelhanças entre as palavras; como sabemos, a metáfora é, para Aristóteles, o procedimento nuclear da linguagem, uma vez que busca aproximar as palavras dos objetos do mundo, dada a dissimetria posta *a priori* entre eles. Os letrados seiscentistas, como Gracián, são leitores dos tratados aristotélicos, e compreendem a formulação das metáforas também como nucleares para as artes; a agudeza, como nos lembra João Adolfo Hansen (2000: 319), “convém ao discurso civil: aristotelicamente, ela é *astéia*, termo traduzido por *urbanitas*, em Roma. No século XVII, ela define a civilidade ou o estilo próprio do cortesão”.

Logo no início de sua preceptiva, Gracián define a agudeza que

*“Consiste, pues, [...] en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento; se trata de un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (Discurso II).*

Por ser uma metáfora, a agudeza estabelece, para Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio* (1648), uma conformidade entre os termos correlatos: *“Pero esta conformidad o simpatia entre los conceptos y el ingenio, en alguna perfección se funda, em algún sutilíssimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza” (Discurso II)*. Para tanto, o entendimento deve buscar nos conceitos semelhanças possíveis, tendo em vista as categorias da lógica aristotélica: *“la proporción, entre las partes del visible, es la hermosura, entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo Dulce y lo agrio” (Discurso II)*. Segundo José Saraiva (1980), Gracián divide o entendimento, produtor das agudezas, em duas faculdades, o juízo, compreendido também como *crisi*, e o engenho, cada um responsável por uma etapa da formulação das metáforas. O engenho, em linhas gerais, é responsável, para o jesuíta, por estabelecer as semelhanças entre os signos, tendo em vista, como pontua, as categorias aristotélicas da lógica; o juízo, por sua vez, por meio da *sindérese*, reconhece a relação dos signos e o mundo, ou a estrutura política e teológica vigente. Para produzir uma agudeza, não basta que o homem engenhoso domine um amplo léxico, mas sim que esteja em uma *ingeniosa crisi*, reconhecendo: *“[...] los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc” (Discurso IV)*.

Dado que o engenho é o produtor das agudezas, Gracián as divide em três categorias: as de perspicácia, de artifício e de ação. As de perspicácia,

como pontua o jesuíta, são aquelas produzidas por um engenho célere, que reconheceu as relações entre os termos, “*tende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita*” (*Discurso III*); as de artifício são produzidas visando à harmonia e ao deleite do leitor e ouvinte, “*afecta la hermosura sutil*” (*Discurso III*), e é dividida em dois grupos, tendo em vista sua formação, as agudezas de conceitos e verbais; por fim, as agudezas de ação são aquelas já formuladas e memorizadas enquanto modelo pelo engenho, “*que las hay prontas, muy hijas del ingenio*” (*Discurso III*), e é dividida, tendo em vista os termos comparados, em agudezas de correspondência e de conformidade.

Jorge Ayala (2004) aponta que a divisão proposta por Gracián segue, em linhas gerais, as estabelecidas pelos tratadistas anteriores, como Tesouro e Pallavicino, mas com alguns acréscimos e adequações à sua concepção de linguagem. Para Emílio Hidalgo-Serna (1980), nos discursos seguintes da obra, o jesuíta apresenta as diversas subespécies de agudezas, tendo em vista seu procedimento de formação; além disso, o pesquisador ressalta que, diferentemente dos seus antecessores italianos, a preceptiva de Gracián não se propõe a ser uma teoria da significação e da linguagem, mas sim um manual de formulação das diversas agudezas.

No transcorrer do tratado, vários poetas são retomados pelo jesuíta espanhol; temos, como nos indica Antonio Pérez Lasheras (2007), uma lista ou panorama dos principais poetas que circularam na Espanha do século XVII. Para o pesquisador, Gracián buscou criar uma espécie de “catálogo” dos letrados que considerava agudo (2007: 555): “*En fin, se puede observar el intento graciano de crear una tradición de agudeza aragonesa [...] que parte de Marcial*”.

### 3. LOPE DE VEGA AGUDO

Nos primeiros parágrafos do *Discurso III* da preceptiva, Gracián esboça um breve comentário sobre a variedade das agudezas (p. 57): “*Una agudeza grave, por lo sublime de la materia, y sutil por realizado del artificio; es acto digno y propio del espíritu*”; na sequência, para exemplificar o conceito citado, o jesuíta cita um soneto de Lope de Vega, a quem atribui o epíteto de “célebre”: *tal fue éste del célebre Lope de Vega a la Descensión de la Virgen, a favorecer a San Idelfonso*”. O soneto citado é o de número LV das rimas sacras, originalmente publicado sob o título de “*A la Descensión de Nuestra Señora*”:

Cuelgan racimos de ángeles que enrizan  
la pluma al sol en arcos soberanos;  
humillan nubes promontorios canos,  
y de aljófara la tierra fertilizan.

Desde el Cielo a Toledo se entapizan  
los aires de celestes cortesanos,  
con lirios y azucenas en las manos  
que la dorada senda aromatizan.

Baja la Virgen, que bajó del Cielo  
al mismo Dios; pero si a Dios María,  
hoy a María de Ildefonso el celo.

Y como en Pan angélico asistía  
Dios en su iglesia, el Cielo vio que el suelo  
ventaja por entonces le tenía.

Como indica Jiménez e Olivares (2011), o soneto de Lope retrata uma das narrativas mais tradicionais da cultura hispânica: a aparição da Virgem Maria a Idefonso, por conta de sua devoção à fé cristã, presenteando-o com

uma vestimenta sacra na Catedral de Toledo (p. 24) “*El milagro de la casulla, la famosa ‘Descensión’, fue la recompensa que le otorgó la Virgen por esta vida de devoción*”. Segundo os pesquisadores, os primeiros registros da narrativa datam do século VIII d. C. e se intensificam com o processo de reconquista católica; no século XVI, é reconhecido o local em que a Virgem apareceu, sendo espaço de peregrinação até os dias de hoje. Os pesquisadores também afirmam que, segundo os registros aproximados, o evento teria ocorrido na segunda metade do século VI d. C., dado que o registro de morte de Idefonso é de 667. Jiménez e Olivares afirmam que o registro do milagre não é exclusivo de Lope, mas de toda uma tradição espanhola, iniciada ainda na Idade Média (2011: 23): “*El milagro ya gozaba de una versión literaria, la del primero de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*”.

Segundo Antonio Carreño (2019), o tema não é incomum na obra de Lope de Vega; ao contrário, o letrado espanhol, em diversos gêneros, passa pelos principais mitos e tradições religiosas da Espanha. Podemos destacar, nesse sentido, as próprias *Rimas Sacras*, mas também a poesia épica *Isidro* (1607), que narra os feitos do santo espanhol. É importante salientar, também, que os letrados do período eram versados nas tradições religiosas, bem como no sacramento e nos ritos católicos; logo, não é inusual nem incomum encontrarmos, nas poesias de Lope, registros dos mitos e das narrativas católicas e populares. Pois bem, voltemos ao soneto e ao comentário de Gracián.

Na primeira estrofe, somos apresentados a diversos anjos que, descritos como uma turba ou multidão, se agrupam, “*Cuelgan racimos de ángeles*”, e se entrelaçam, atuando como uma caneta que faz arcos no céu “*la pluma al sol en arcos soberanos*”; aqui encontramos uma *écfrase*, posto que a posição

em que os seres celestes estão agrupados se assemelha a arcos no céu; os anjos estão nas nuvens, curvando-se e, aparentemente observando abaixo, “*humillan nubes promontorios canos*”; e, de observar a terra, jogam pérolas que as fertilizam, “*y de aljófar la tierra fertilizan*”. Podemos reconhecer, nessa estrofe, uma reunião celeste em que os anjos olham do alto para a terra.

Na estrofe seguinte, temos a indicação do local observado pelos seres celestes, a cidade de Toledo, “*Desde el Cielo a Toledo se entapizan, los aires de celestes cortesanos*”; os anjos, com flores nas mãos, lírios e açucenas, perfumam o caminho – do céu à terra, “*con lirios y azucenas en las manos que la dorada senda aromatizan*”. No primeiro terceto, temos a primeira referência ao mito, a Virgem desce à cidade para encontrar Idefonso, a mando do próprio Deus, “*Baja la Virgen, que bajó del Cielo al mismo Dios; pero si a Dios María*”. No último terceto, nota-se a figura de Deus, em sua Igreja no Céu, observando o encontro entre Maria e Idefonso, “*Dios en su iglesia, el Cielo vio que el suelo*”; por fim, no último verso, Lope descreve a situação, em que Deus reconhece sua soberania sobre a cena descrita: “*ventaja por entonces le tenía*”.

Para Sánchez Jiménez (2006: 17), num estudo sobre a presença de Lope nas obras de Gracián, o soneto do poeta espanhol ocupa um lugar de destaque justamente por dois motivos centrais: sua temática religiosa e sua sutileza, “*Es decir, el texto es en primer lugar digno por su contenido religioso (“por lo sublime de la materia”), y secundariamente por su estilo “sutil”, por su agudeza*”. Em verdade, se observarmos o próprio comentário de Gracián, o soneto de Lope é *sublime*, por tratar de uma das narrativas mais importantes da cultura espanhola. As agudezas no soneto são, ao mesmo tempo, *graves* e *sutis*. São graves por terem, como objetos representados, seres e personagens celestes, como Deus, os anjos, a Virgem e Idefonso; como sabemos, seguindo a tradição



aristotélica, há a divisão dos objetos representados em três classes: superiores, iguais e inferiores. Apesar da multiplicidade de categorias introduzidas pelos tratados de Hermógenes e Longino, o soneto de Lope tem como objetos representados exclusivamente seres angelicais.

As agudezas são sutis, dada a boa relação estabelecida entre os termos comparados, como as lágrimas dos anjos e as pérolas no quarto verso. Outro exemplo de agudeza é a alteração – se podemos dizer, quiasmo – presente na terceira estrofe, em que os termos ‘Deus’, ‘Maria’ e ‘Idefonso’ são alternados de forma proposital, a estabelecer uma gradação: Deus santificou Maria, e a enviou ao encontro de Idefonso; desta forma, Maria atua como Deus, a santificar o clérigo. Além disso, Sánchez Jiménez (2006: 17) reconhece outra possibilidade interpretativa, em que Maria dá à luz Jesus e a santificação de Idefonso: “*Los versos albergan dos comparaciones que contienen a su vez dos antítesis: María bajó del Cielo a Dios al dar a luz a Cristo; Ildefonso hizo descender a María al ganarse la casulla milagrosa*”; e a agudeza final, em que Deus observa o encontro entre as duas personagens e reconhece, nelas, sua presença e santidade.

Ademais, reconhecemos dois espaços aparentemente simétricos no soneto: o céu, no primeiro bloco, em que estão os anjos e Deus, e Toledo, exatamente na metade do poema, em que estão Idefonso e Maria. Desta forma, podemos reconhecer Toledo como um espaço divinizado e diretamente observado por Deus, que encontra lá sua presença, como o último verso nos indica. Sánchez Jiménez (2006: 17) também ressalta a questão da relação entre o céu e a Terra: “*Se trata de un concepto que realza la rima (“Cielo-celo-suelo”), así como la repetición de “Cielo” en el verso 13, en un todo retórico que remata un final sumamente efectivo*”.

Segundo João Adolfo Hansen (2000: 321-322), as práticas letradas inserem-se nas monarquias absolutistas católicas, sendo um traço distintivo do cortesão: “Todas elas incluem-se na racionalidade de Corte das monarquias absolutistas e propõem a agudeza como a forma própria das maneiras de falar e agir do cortesão”; nessa leitura, a decifração das agudezas de Lope revela um domínio das letras e das referências à cultura católica espanhola.

#### 4. CONCLUSÃO

Como pudemos demonstrar, apesar de ser reconhecido, por parte da crítica e do público, por sua obra dramática, em especial as comédias, Lope de Vega é um dos autores mais versados de seu tempo, escrevendo em diversos gêneros, por exemplo a poesia lírica. Apesar de pouco estudada, foi amplamente conhecida e citada, como na preceptiva de Baltasar Gracián, a *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Nela, Lope é o segundo poeta espanhol mais citado, perdendo em número para seu rival, Góngora.

O soneto analisado, “*Cuelgan racimos de ángeles que enrizan*”, trata do mito de São Idefonso que, por sua devoção à fé, encontra Virgem Maria e é santificado. O soneto é citado, integralmente, no terceiro *Discurso* da preceptiva, que trata justamente das espécies de agudeza; Gracián atribui ao soneto as características de *sublime*, por conta da matéria, e *sutileza*, por conta das agudezas proferidas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ayala, J. M. Un arte para el ingenio. In: Gracián, B. *Agudeza y Arte de Ingenio*.

Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Carreño, A. Lope de Vega: Poesias y Prosas. *Historia y crítica de la literatura española*.

*Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*. pp 94-102, 1992.

- Chiappetta, A. *Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. Tese de Doutorado. FFLCH – USP, 1997.
- de Carvalho, M. D. S. F. *Poesia de agudeza em Portugal*. Editora Humanitas, 2007.
- de Carvalho, M. D. S. F. *Contra a agudeza*. Floema (8), 91-112, 2014.
- Dixon, V. Lope Félix de Vega Carpio. In. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge, Cambridge University Press., 251-264, 2005.
- Geer, M. R. *The development of national theater*. In: In. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge, Cambridge University Press., 238-250, 2005.
- Gracián, B. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2, 1969.
- Gracián, B. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 2010.
- Grieve, P. E. *Point and Counterpoint in Lope de Vega's Rimas and Rimas sacras*. *Hispanic Review*, 60(4), pp. 413-434, 1992.
- Hansen, J. A. «Ut Pictura Poesis» e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 23(45), 177, 1997.
- Hansen, J. A. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, (4), 317-342, 2000.
- Hansen, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, (2), 10-67, 2001.
- Jiménez, A. S. Baltasar Gracián y las Rimas sacras (1614), de Lope de Vega: Lope como modelo del conceptismo sacro de la Agudeza y arte de ingenio. *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 12(1), 7-24, 2006.
- Jiménez, A. S., & Olivares, J. Lope de Vega y El Greco: Ut pictura poesis en el Toledo del siglo XVII. *Bulletin of Hispanic Studies*, 88(1), 21-42, 2011.

- Pérez Lasheras, A. La literatura española en la Agudeza de Gracián. *Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux*, (109-2), 545-587, 2007.
- Profeti, M. G. La obra dramática de Lope de Vega. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, 172-184, 1992.
- Saraiva, A. J. O «Conceito» segundo Baltasar Gracián e Matteo Peregrini ou duas concepções seiscentistas do discurso. In: O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e Autores Barrocos. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- Serna, E. H. Filosofía del ingenio: el concepto y el método ingenioso en Baltasar Gracian. *Revista de Filosofía*, 18(1), 69-85, 1980.
- Serna, E. H., & Olson, O. The Philosophy of «Ingenium»: Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián. *Philosophy & Rhetoric*, 245-263, 1980.
- Teixeira, I. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. Edusp, 1999.
- Vega, L. Obras Poéticas I: Rimas – Rimas Sacras – La Filomena – La Circe – Rimas Humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, Ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- Vega, L. Arte nuevo de hacer comedias, Ed. Enrique García Santo-Tomas, *Madrid, Editorial Cátedra*, 2012.
- Vega, L. Poesía selecta, ed. Antonio Carreño, *Madrid, Editorial Cátedra*, 2019.