

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS**



# **A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII**

**José Pedro Louro de Sousa**

**Orientador: Professor Doutor José António Camilo Guerreiro Camões**

**Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos,  
na especialidade de Estudos de Teatro**

**2018**



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



## **A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII**

José Pedro Louro de Sousa

**Orientador:** Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro

### **Júri:**

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Directora de Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutora María de las Mercedes de los Reyes Peña, Professora Catedrática Jubilada, Facultad de Filologia de la Universidad de Sevilla, Espanha;
- Doutor João Luís Costa Campos Vieira Lisboa, Professor Catedrático, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Doutora Maria Teresa Alves de Araújo, Professora Associada com Agregação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Doutora Ângela Maria Valada Fernandes, Professora Auxiliar, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Doutor José António Camilo Guerreiro Camões, Professor Auxiliar Convidado, José António Camilo Guerreiro Camões, orientador

**Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
(SFRH/BD/93144/2013)  
2018**



## Sumário

Este trabalho tem como objecto de estudo o teatro em Portugal no século XVII. A perspectiva historicista que preside a esta investigação recorreu a uma pluralidade de abordagens e metodologias que estiveram na origem dos quatro núcleos em que se organiza esta dissertação.

O primeiro centra-se nos textos de teatro de autores portugueses. Após uma revisitação da crítica literária sobre a produção dramática portuguesa deste século, procede-se a uma ponderação sobre os problemas em torno da definição do cânone de autores dramáticos portugueses seiscentistas. Seguidamente, é definido um conjunto de textos produzidos durante a Guerra da Restauração (1640-1668) e analisado na sua diversidade contextual, genológica e linguística.

Contígua aos comentários suscitados pela dramaturgia nacionalista é a abordagem à iconografia teatral que tem como objecto o estudo da comédia do autor português Jacinto Cordeiro *Entrada del rey en Portugal*. Neste capítulo são cotejadas imagens de tipologia diversa, produzidas no contexto da Entrada Régia de 1619, com o texto do dramaturgo português.

O terceiro eixo centra-se nos espaços teatrais da Lisboa seiscentista: o Pátio das Arcas, o das Fargas da Farinha e também o teatro em espaços privados. A revisitação da história destes teatros permite completar a lista de companhias castelhanas que passaram por Lisboa neste século bem como o repertório que ali apresentaram. O estudo da coexistência de dois teatros públicos lisboetas contribui, ainda, para compreender as relações entre diferentes instituições públicas da cidade e do reino e a Misericórdia de Lisboa, dando conta de conflitos de jurisdições e de disputas entre estes organismos no que à regulação da actividade teatral olisiponense dizia respeito.

Finalmente, é abordada a polémica sobre a licitude do teatro em Portugal, focada, numa primeira fase, no debate teórico produzido neste reino, e, posteriormente, num estudo de caso sobre as consequências práticas advindas de algumas decisões emanadas das autoridades civis e religiosas portuenses.

Palavras-chave: História do teatro em Portugal; Século XVII; Restauração; Licitude do teatro

## Abstract

This dissertation focus on 17<sup>th</sup> century Portuguese theatre history. The historical perspective that supports this work is based on various approaches and methodologies, resulting on four main areas in which this dissertation is organized.

The first chapter focus on the analysis of the plays by Portuguese authors of the 17<sup>th</sup> century. After an introductory revision of the literary criticism produced on this subject, a reflection on the problems concerning the definition of the 17<sup>th</sup> century portuguese authors follows. Subsequently, the study focus on a set of plays written during the war of the Restauração (1640-1668) and the variety on genres, contexts and languages used on them.

Contiguous to the comments raised by a certain nationalist dramaturgy, the following chapter shifts towards a theatre iconography approach. Here, the play *Entrada del rey en Portugal*, by Jacinto Cordeiro, is cross-referenced with images of different typologies produced in the context of the Royal Entrance of 1619.

The third chapter is organized in terms of the different places where theatre was staged at this period: the theatre venue Pátio das Arcas de Lisboa, the Pátio das Fargas da Farinha and a particular performance which took place in a private house. The revision of the history of these playhouses allows to complete the list of Spanish theatre companies who performed in Lisbon as well as the repertoire that they presented there. At the same time, the study of the coexistence of two public theatre venues in Lisbon contributes to better understand the relations between different public institutions of the city and the kingdom and the Misericórdia of Lisbon, giving account of conflicts of jurisdictions and disputes between these bodies as to the regulation of activity

Finally, the controversy on the legitimacy of theatre in Portugal is scrutinized according to both the theoretical debate produced in Portugal and the practical consequences of that same dispute.

Keywords: Portuguese theatre history; 17<sup>th</sup> century; Restoration; theatre lawfulness

<b>ÍNDICE</b>	
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>DRAMATURGIA DA RESTAURAÇÃO</b>	<b>15</b>
Olhares das histórias	15
Cerrar fileiras: dramaturgos portugueses do séc. XVII	20
O <i>corpus</i> da Restauração	23
<i>Contra si faz quem mal cuida</i>	24
Cenas do 1º de Dezembro	35
Teatro(s) de operações (1640-1668)	43
<b>TEATRO, PODER E ÉCFRASE</b>	<b>59</b>
<i>Entrada del Rey en Portugal</i> (1621), de Jacinto Cordeiro	61
Primeira Jornada: panorâmicas	63
Segunda Jornada: detalhes	69
Terceira Jornada: a concluir	76
<b>LUGARES, GENTES E REPERTÓRIOS</b>	<b>79</b>
Antes da viagem	79
O Pátio das Arcas (1600-1640)	88
1640-1668: um teatro sem teatro?	125
O Pátio das Arcas (1668-1697)	126
O Pátio das Fangas da Farinha: pera tão curta vida tão longo litígio	152
Teatro em espaços privados	171
<b>TEATRO (I)MORAL: DAS PALAVRAS AOS ACTOS</b>	<b>177</b>
Ecos do debate sobre a licitude do teatro em Portugal	177
A peste das comédias	186
<b>CONCLUSÕES</b>	<b>203</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>207</b>
<b>APÊNDICE – CRONOLOGIA</b>	<b>223</b>



## INTRODUÇÃO

Esta tese surge no seguimento do trabalho desenvolvido ao longo de anos sobre o teatro em Portugal no século XVII.

A colaboração prolongada na linha de investigação do CET *HTP Documentos para a História do Teatro em Portugal* promoveu uma grande familiaridade com a documentação respeitante à prática teatral seiscentista, nomeadamente a relacionada com o Pátio das Arcas de Lisboa.

A participação no projecto *Teatro de Autores Portugueses do século XVII: uma biblioteca digital* (PTDC/CLE- -LLI/122193/2010) no Centro de Estudos de Teatro proporcionou um contacto privilegiado com um *corpus* da dramaturgia portuguesa que durante vários anos permaneceu desconhecido.

Estas duas experiências, que comportam duas dimensões distintas do fenómeno teatral, por um lado a literatura dramática e, por outro, a prática cénica, balizaram o conhecimento, permitindo entrever possíveis caminhos de investigação. A par desta actividade tomou-se conhecimento com áreas específicas dos estudos de teatro que ajudam a completar o conhecimento sobre a história do teatro, nomeadamente a iconografia teatral, objecto de estudo em seminários realizados na componente curricular do programa de doutoramento em Estudos de Teatro.

O facto de pertencer ao grupo de investigação do Centro de Estudos Comparatistas Diálogos Ibéricos e Ibero-americanos deu oportunidade ao desenvolvimento de estudos de cariz ibérico focados no teatro. Posto que a matéria em estudo é uma área de investigação amplamente promovida em Espanha (trata-se, afinal, do *siglo de oro*), e dada a contiguidade entre o fenómeno teatral português e espanhol seiscentistas, a integração neste grupo e a participação em fóruns de debate académico nacionais e internacionais (Aleph Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Asociación Internacional Siglo de Oro [AISO],) permitiram identificar áreas que ainda estavam por abordar em Portugal.

A consciência de que iria trabalhar uma área dos Estudos de Teatro pouco explorada em Portugal – o teatro no século XVII – foi determinante na definição do objecto de estudo e na configuração da estrutura do presente trabalho. Optou-se por seccioná-la em disciplinas que concorrem para o estudo da História do Teatro, como a literatura dramática, a relação do teatro com outras artes, a prática teatral e, por fim, o lugar do teatro na moral social.

Assim, esta dissertação é o resultado de reflexão desenvolvida nestes quatro domínios de investigação.

- 1) O *corpus* dramático de autores portugueses que se pode agora estabelecer para o século XVII atinge uma dimensão considerável que o torna difícil de ser objecto de análise num trabalho que pretende abordar diversas componentes da actividade teatral. Por isso mesmo decidiu-se restringi-lo nesta tese ao teatro da Restauração - aquele escrito durante os anos que medeiam entre o 1º de Dezembro de 1640 e o tratado de paz de 1668.
- 2) Contígua aos comentários suscitados pela dramaturgia nacionalista é a abordagem à iconografia teatral que tem como objecto o estudo da comédia do autor português Jacinto Cordeiro *Entrada del rey en Portugal*. Neste capítulo serão cotejadas imagens de tipologia diversa, produzidas no contexto da Entrada Régia de 1619 com o texto do dramaturgo português.
- 3) A prossecução dos trabalhos em torno da actividade teatral em Lisboa conduziu a uma nova imersão nos arquivos e bibliotecas com o objectivo de completar os dados fornecidos, sobretudo, pela investigação de Mercedes de los Reyes Peña e Piedade Bolaños Donoso no que respeita à presença de profissionais do teatro espanhóis em Portugal. Para além deste teatro, será também abordado o breve período em que funcionou o Pátio das Fangas da Farinha e a contenda entre os dois pátios de comédias lisboetas.
- 4) No que concerne à polémica sobre a licitude do teatro na península ibérica centrou-se a atenção nos documentos que dizem directamente respeito ao debate desenvolvido em Portugal. A documentação analisada compreende, por um lado, o debate teórico e, por outro, as consequências práticas advindas de algumas decisões emanadas das autoridades civis e religiosas portuguesas.

A fim de identificar lacunas no conhecimento e orientar a investigação, a primeira etapa deste trabalho foi a elaboração de um estado da questão sobre o teatro em Portugal no século XVII. Deste primeiro trabalho resultou a definição de duas duas vias de investigação adoptadas para nesta dissertação: análise da produção dramática e recolha e estudo de documentação histórica.

Desde o princípio, considerou-se fundamental proceder à releitura e à análise crítica dos textos de teatro de autores portugueses do século XVII. Apesar do acesso mais imediato que a disponibilização de edições modernas desse *corpus* online favorece, rapidamente se constatou que o volume de obras que o compõe tornava incomportável a revisitação rigorosa da totalidade destes textos. Por isso, em primeiro lugar, procedeu-se à definição de critérios de integração/exclusão dos autores que o constituem, do que resultou uma primeira circunscrição do *corpus* a considerar. Em segundo lugar, dentro deste grupo de autores, estabeleceu-se um sub-conjunto de obras que, partilhando entre si uma temática comum, e tendo sido produzidas dentro de um espaço temporal restringido ao período da Guerra da Restauração (1640-1668), fosse representativo da diversidade do teatro de Seiscentos. O enfoque no texto dramático, contudo, não se ateve à sua mera exploração enquanto objecto literário, tendo-se procurado integrar estes documentos numa perspectiva historicista e considerando sempre a possibilidade da sua materialização em palco.

A segunda via orientadora da investigação centrou-se na pesquisa documental. Se bem que aparentemente esgotadas as fontes, algumas descobertas feitas em fundos de arquivos e bibliotecas que se encontravam por explorar levaram à constatação da necessidade de prosseguir o legado dos investigadores anteriores<sup>1</sup>. Procurou-se, então, completar o conhecimento acerca da actividade teatral na Lisboa seiscentista. No entanto, no decurso das pesquisas foram surgindo pistas e núcleos de documentação que forneciam dados acerca desta realidade noutras lugares do reino português. Atendendo ao valor inédito desta informação, estes resultados foram integrados nesta dissertação, particularmente no que diz respeito às consequências em Portugal da polémica em torno da licitude do teatro.

A natureza exaustiva e rigorosa dos trabalhos de Piedad Bolaños Donoso e Mercedes de los Reyes Peña sobre o Pátio das Arcas de Lisboa obrigou ao

---

<sup>1</sup> Fundos notariais e paroquiais etc.

estabelecimento de um compromisso entre a necessidade de apresentar os dados inéditos coligidos no decurso desta investigação e aqueles de que as investigadoras já tinham dado conta, procurando manter-se uma narrativa tão linear quanto possível da história deste teatro lisboeta. Porém, para melhor se perceber a relevância dos factos até agora desconhecidos havia que os enquadrar no contexto da história deste «corral de comédias», o que implicou, por vezes, a repetição de alguma da informação que as investigadoras sevilhanas já tinham fornecido.

À medida que aumentava o número de notícias reunidas e que se multiplicavam os acervos documentais consultados, foi-se estabelecendo um arquivo cronológico que ia dando conta da progressão do teatro ao mesmo tempo que ajudava a contextualizar a informação recolhida. Já perto da conclusão deste estudo constatou-se que a sua utilidade extravasava em muito a mera função instrumental para uso pessoal, acabando por se revelar uma rigorosa síntese geral dos principais factos que constroem a história do teatro em Portugal no século XVII. Decidiu-se, pois, transformar este documento de trabalho na Cronologia que se apresenta em apêndice.

Para a transcrição dos documentos manuscritos e impressos optou-se pela actualização ortográfica.

Para os nomes dos profissionais espanhóis, o critério foi duplo: quando não havia dúvida quanto ao referente utilizou-se apenas a forma castelhana do onomástico; nos restantes casos optou-se por apresentar o nome «aportuguesado» seguido do correspondente espanhol entre parentesis rectos.

A remissão para os Anexos (disponíveis em CD-Rom) é feita com \*, que antecede as siglas que os indicam:

AML (Arquivo Municipal de Lisboa) – agrega documentos provenientes do Arquivo Histórico, de fundos variados sistematicamente identificados.

CART (Arquivo Nacional Torre do Tombo / Arquivo Distrital de Lisboa) – reúne a documentação notarial registada nos livros de notas dos tabeliães de Lisboa.

HSJ (Arquivo Nacional Torre do Tombo / Hospital de São José) – colige documentação recolhida nos livros de receita e despesa do Hospital Real de Todos os Santos de Lisboa.

BA (Biblioteca da Ajuda) – junta toda a documentação proveniente da Biblioteca da Ajuda.

RP (Arquivo Nacional Torre do Tombo / Arquivo Distrital de Lisboa) – constitui uma vasta colecção de assentos paroquiais de baptismo, casamento e óbito.

CHF (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Filipe II)

CHP (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Pedro II)

RGT (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Registo Geral de Testamentos)

AHMP (Arquivo Histórico Municipal do Porto)



## DRAMATURGIA DA RESTAURAÇÃO

### Olhares das histórias

Entre 1580 e 1640, Portugal esteve sob a coroa de Espanha, que apenas em 1668 viria a reconhecer a independência. Esta realidade política teve um reflexo imediato no teatro que se escreveu e produziu ao longo de todo o século XVII. Talvez se deva a essa mesma realidade a pouca atenção que os estudiosos portugueses dedicaram ao fenómeno teatral desse período<sup>2</sup>, uma vez que, por um lado, grande parte dos textos da época foram escritos em castelhano e que, por outro, as companhias profissionais que representavam no reino português eram espanholas.

Assim, seja por razões de natureza linguística – o castelhano assume preponderância socio-cultural neste período –, seja pela complexidade no que à pesquisa documental concerne, o teatro português do século XVII tem sido o «parente pobre» da investigação teatral em Portugal.

Parece, de facto, existir sobre a dramaturgia desta época um certo preconceito ou desinteresse que se manifesta, desde logo, nos subtítulos que alguns manuais apresentam. Em 1955, António José Saraiva e Óscar Lopes intitulam a secção referente à produção dramática dos séculos XVII e XVIII de «Tentativas teatrais»; dez anos depois, em 1964 (trad. 1969), Luciana Stegagno Picchio designa o capítulo que dedica a este século «Espanholismo e nacionalismo no teatro de seiscentos», qualificando-o de «assaz pobre»; em 1967, Luiz Francisco Rebello refere-se à dramaturgia seiscentista como «Um parêntese»; em 1991, Oliveira Barata denomina a secção em que se foca

---

<sup>2</sup> As palavras de Teresa Araújo sobre a dramaturgia de autores portugueses escrita em castelhano (séculos XVI-XVIII) adequam-se, em grande medida, ao âmbito mais restrito a que aqui se faz referência: «Anclados na relação entre língua e Estado que, como é sabido, floresceu a partir dos meados do século XVIII (embora tivesse as suas raízes no Renascimento), os estudiosos da literatura só muito recentemente começaram a interessar-se pela dramaturgia escrita em língua espanhola, ao longo dos séculos XVI-XVIII. Até há poucas décadas, os nacionais que também defendiam esse binómio por razões políticas olharam-na com desconfiança por não se apresentar no idioma dos seus autores e mesmo os que estiveram mais atentos à relação das duas literaturas peninsulares, como Carolina Michaëlis de Vasconcelos ou Sousa Viterbo não lhe dedicaram investigação especial; por seu lado, os espanhóis, detentores de um vasto *corpus* dramático, privilegiaram as obras compostas pelos escritores do seu país e não as que tinham sido criadas por portugueses» (2007: 157-158).

nesta dramaturgia «A dramaturgia portuguesa em busca da identidade», constatando que é «a grande ‘zona esquecida’ da história literária portuguesa»; e, em 2001, Duarte Ivo Cruz é categórico intitulando-a «A queda da qualidade dos textos».

Todos estes críticos são unânimes em considerar a produção teatral portuguesa deste período contaminada pela estética das comédias espanholas, pouco original, e, portanto, pouco merecedora de atenção.

Este desinteresse evidencia-se, quantitativamente, na desproporção atribuída ao teatro português de seiscentos no cômputo geral destes compêndios:

Manuais/autores	Páginas relativas ao teatro do séc. XVII	Nº total de páginas do manual	Percentagem sobre teatro do séc. XVII
Barata (1991)	21 (pp. 187-208)	417 p.	5 %
Cruz (2001)	8 (pp. 72-79)	342 p.	2.3 %
Picchio (1969)	27 (pp. 157-183)	486 p.	5.5 %
Rebello (1967)	8 (pp. 39-46)	207 p.	3.8 %
Saraiva e Lopes (2005 17ª ed.)	15 (pp. 489-504)	1213 p.	1.2 %

O que a leitura destas obras nos revela, em termos qualitativos, é que desde Teófilo Braga (1879; 1898) os historiadores do teatro e da literatura portuguesa se limitaram a parafrasear, sintetizando, as teses do filólogo oitocentista, demorando-se apenas na análise do *Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo, a quem se atribui a centralidade do cânone teatral português, reconhecendo-se a natureza singular desta obra no contexto da produção dramática coeva. De facto, a opção dos filólogos parece dever-se em primeiro lugar ao facto de se tratar de um dos poucos textos escritos exclusivamente em português. Por outro lado, a sua pretensa filiação na suposta escola vicentina, evidente na caracterização do protagonista ou no jogo teatral humorístico que lembra muitas cenas do teatro de Gil Vicente, a par da capacidade do autor para adpatar estes elementos tradicionais ao gosto teatral do século XVII (visível, por exemplo, na subdivisão do drama em três jornadas), terão contribuído para a «canonização» da obra.

Por fim, a intertextualidade quase imediata entre o *Fidalgo aprendiz* e o *Bourgeois gentil homme*, de Molière, tem fascinado de tal maneira os críticos que chegou mesmo a ponderar-se uma possível influência da obra portuguesa na *comédie* francesa.

Sem negar as qualidades da peça do poeta melodino, a única do *corpus* que continua a ser representada nos palcos portugueses<sup>3</sup>, a verdade é que a ênfase que os manuais lhe têm atribuído parece ser desproporcionada no sentido em que este texto é muito pouco representativo tanto da dramaturgia lusa coeva como da vivência teatral portuguesa do século XVII. Sendo uma das poucas obras escritas em português, o *Fidalgo Aprendiz* é uma clara exceção no seu contexto, não servindo, pois, para ilustrar um século em que o teatro castelhano teve primazia não apenas nos tablados portugueses como também nas tipografias lusitanas da época (cf. Gómez Sánchez-Ferrer 2017). Mesmo numa época de afirmação da independência nacional a língua castelhana continuará a ser utilizada no teatro, ainda que com algumas exceções em português, como se verá adiante. De facto, o próprio Francisco Manuel de Melo, noutra obra de teatro que apenas se conhece parcialmente, *De burlas hace amor veras*, recorre, sem qualquer preconceito, tanto ao modelo espanhol como à língua castelhana. Significa isto que tanto no âmbito da produção teatral de Francisco Manuel de Melo como no mais alargado contexto dos dramaturgos seus conterrâneos, o *Fidalgo Aprendiz* se reveste de um carácter «experimental», sendo a exceção que confirma a regra.

Para além do mais, a influência de Teófilo Braga foi particularmente perversa por trazer um certo menosprezo que persistiu nos manuais. O preconceito que sobreviveu durante séculos a respeito do teatro português de seiscentos parece fundar-se numa avaliação negativa sobre a qual Braga constrói o seu discurso historiográfico e que pode sintetizar-se na sua afirmação «a influência do teatro espanhol não se deve considerar como uma causa de decadência mas sim de degeneração do nosso teatro nacional» (Braga 1870: 329).

Nas duas últimas décadas, porém, alguns estudiosos têm alertado para este panorama (cf. Araújo 2007; Ares Montes 1992; Martínez Torrejón 2002), o que poderá justificar o surgimento de alguns trabalhos que convocam novos olhares sobre o teatro deste período (cf. Calderón Calderón 2014; Camões 2010 e 2014; Camões e Sousa

---

<sup>3</sup> De acordo com a lista de resultados obtidos na base de dados *CETbase – Teatro em Portugal* contam-se quinze produções diferentes desta peça entre o ano de 1931 e o de 2011 (cf. [ww3.fl.ul.pt/CETbase/](http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/) consultada a 1/06/2018).

[org.] 2016; Rodríguez Rodríguez 2012b; Valladares 2002). Edições modernas de textos teatrais seiscentistas começaram a ser publicadas de forma isolada (cf. Depretis [ed.], 1999; Doménech Rico [ed.], 1999) e nos últimos anos, fruto do trabalho desenvolvido no Centro de Estudos de Teatro no âmbito do projecto «Teatro de Autores Portugueses do século XVII: uma biblioteca digital», há materiais novos para a releitura de todas as obras que constituem este *corpus*.

Importa, assim, reperspectivar o panorama geral da dramaturgia portuguesa seiscentista, uma vez que este cômputo permanecia praticamente inalterado desde que, em finais do século XIX, Teófilo Braga o estabeleceu (cf. Braga 1870; 1898). A exumação de um grande número de textos desconhecidos decorrente dos trabalhos preliminares levados a cabo no âmbito desse projecto, a que se foram juntando algumas descobertas pontuais, veio transformar a visão global sobre a escassez de peças de autores nacionais desse período.

Um simples quadro, limitado apenas àqueles autores que se consideram aqui como pertencentes ao cânone do teatro seiscentista português, cujos critérios de inclusão se explanam na secção seguinte, dá conta da mais que duplicação do número estabelecido por Teófilo Braga.

<b>Género</b>	<b>N.º de obras</b>	<b>Percentagem</b>
Comédia	31	31.6%
Auto	9	9.2%
Entremez	50	51%
Outros <sup>4</sup>	8	8.2%
<b>TOTAL<sup>5</sup></b>	<b>98</b>	<b>100%</b>

Observa-se, desde logo, que na sua esmagadora maioria estas «novas» obras são entremezes, o que faz aumentar expressivamente a presença de teatro breve neste

---

<sup>4</sup> Esta categoria inclui géneros como o diálogo, alegoria, representação, idílio, relação e obras sem designação genológica.

<sup>5</sup> Nesta contagem são considerados apenas os textos editados no âmbito do projecto *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII: uma biblioteca digital*, que se encontram na sua maioria disponibilizados em [www.cet-e-seiscentos](http://www.cet-e-seiscentos) até ao dia 23 de Maio de 2018. Este *corpus* não inclui o teatro neo-latino nem, obviamente, os textos de que apenas há notícia (em catálogos ou no paratexto das obras publicadas), sendo desconhecida qualquer fonte manuscrita ou impressa dos mesmos.

*corpus* quando comparado com a menor cifra de peças «longas» — comédias, maioritariamente, visto que os autos continuam a ser apenas 9<sup>6</sup>.

Por um lado, este panorama permite reconhecer uma nova face da produção teatral nacional que aponta, se não para o sucesso ou para a qualidade técnica e artística dos autores portugueses desta época no género breve, pelo menos para uma aptência por este tipo de teatro. É possível que, tal como na história das artes plásticas se tem vindo a concluir, também nas artes do espectáculo os «artífices» nacionais se tenham empenhado em matérias consideradas «menores» noutras geografias e que, em resultado desta preferência mais ou menos consciente, o teatro português tenha sido erroneamente avaliado pelos críticos (seja por desconhecimento das obras, como poderá ter sido o caso, seja por preconceitos estéticos).

Juízos de valor à parte, reconhecem-se características incomuns no teatro breve português do século XVII quando comparado com o seu congénere espanhol, singularidades que permitem identificar uma especificidade — nacional, pois — no tratamento dramático de certos tipos ou temas, como recentemente demonstrou José Camões a respeito do entremez freirático (cf. Camões 2014).

Para além das questões do género ou do assunto destes textos, verifica-se que nestas obras do chamado «teatro breve» o uso da língua portuguesa é predominante, característica diametralmente oposta à hegemonia do idioma castelhano no teatro «longo» ou «sério» coevo. No que à história do teatro diz respeito, este facto contradiz, em certa medida, a hipótese formulada por Teófilo Braga segundo a qual a ausência de textos teatrais seiscentistas em português era reflexo da inexistência ou inaptidão de actores autóctones nesta época<sup>7</sup>. De facto, uma vez que estes entremezes não foram publicados é lícito supor que a intenção primeira — e talvez única — da sua escrita fosse a de serem representados; conseqüentemente, mais do que fazer jus à língua materna do autor e/ou do público, esta opção linguística parece advir da fluência no uso do português por parte dos actores que o teriam como língua materna. Porém, o domínio

---

<sup>6</sup> Não foram considerados ainda neste quadro os títulos de alguns manuscritos provenientes da Livraria do Convento de São João Evangelista de Xabregas, depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cuja datação se encontra em curso.

<sup>7</sup> Teófilo Braga, na sua *História do Teatro Português. A comédia clássica e as tragicomédias, séculos XVI e XVII*, ao abordar a actividade teatral do Pátio das Arcas de Lisboa e a demanda por companhias espanholas que ali exibissem as suas produções, conclui: «D'aqui se vê que não se procurava acreditar o Pateo das Arcas com qualquer companhia e que se pretendia chamar a Portugal a primeira companhia de Madrid, aonde floresciaam os grandes poetas dramáticos do século xvii; além d'isso infere-se d'aqui outro corolário: que não tinhamos actores nacionais, ou que se os tinhamos eram tão rudes e sem escola de modo que não agradavam ao público» (Braga 1870: 137).

das companhias espanholas no teatro comercial português, atestado nos registos contabilísticos do Hospital Real de Todos os Santos de que dão conta os estudos de Piedad Bolaños Donoso e Mercedes de los Reyes Peña (1989; 1990a; 1990b; 1992) sobre o Pátio das Arcas de Lisboa, leva a pensar que este teatro não terá tido lugar no circuito comercial de então. Assim, uma vez que:

1) a natureza destas obras é alheia (senão mesmo contrária) à prática teatral jesuítica coeva;

2) todas elas carecem de um referente litúrgico compaginável com celebrações religiosas; e

3) a possibilidade de representação destes entremezes num pátio ou corral tão-pouco é verosímil,

então, por exclusão de partes, a encenação destas peças apenas se consegue prefigurar num contexto amador<sup>8</sup> (nem didático/jesuítico, nem religioso, nem profissional/comercial).

### **Cerrar fileiras: dramaturgos portugueses do séc. XVII**

Após uma primeira abordagem a este conjunto de textos, de âmbito geral ou macro-textual, antes ainda de prosseguir para uma análise mais detalhada de algumas destas obras, importa dar conta dos critérios que presidiram à delimitação do *corpus* em estudo. O processo de escolha das peças obedeceu a um tipo de «triagem» que compreende duas fases de selecção: a primeira ao nível dos autores e a segunda ao nível temático-cronológico das obras.

A montante de qualquer tipo de estudo sobre a dramaturgia portuguesa seiscentista impõe-se uma reflexão sobre a definição de naturalidade, nacionalidade ou identidade nacional dos escritores portugueses desta centúria. Trata-se de um problema complexo, pois os limites da nacionalidade ultrapassam o uso da língua materna como traço identitário. Importa ter em conta que distam trezentos anos das palavras de Fernando Pessoa «a minha pátria é a língua portuguesa».

---

<sup>8</sup> Apesar da escassez de informação sobre o teatro «amador» seiscentista português, há, pelo menos, uma notícia, publicada no *Mercúrio Português*, que testemunha esta prática ao relatar a representação da «comédia que Luís Mendes de Elvas fez representar no jardim da sua casa aos 21 de Agosto de 1664», onde se lê que «[...] os representantes, sendo que só por curiosidade se dispuseram a este acto, o fizeram de modo que igualaram os mais excelentes e exercitados naquele ofício» (*Mercúrio Português* 1664: f. 124r).

Casos há de dramaturgos que não apresentam qualquer tipo de dúvida quanto à sua integração no cânone de autores portugueses de teatro. Entre eles, contam-se os autores que a historiografia literária tem denominado de «a escola de Gil Vicente no século XVII» (cf. Braga 1870: 211-241), como por exemplo Francisco Lopes, Francisco Rodrigues Lobo ou Francisco Manuel de Melo. Todos eles viveram em Portugal e utilizaram o português na sua obra – Francisco Lopes de forma exclusiva, Francisco Manuel de Melo e Rodrigues Lobo a par com o castelhano.

Paralelamente a este grupo de autores encontram-se aqueles que, atendendo ao contexto socio-político da época, utilizaram exclusivamente a língua castelhana no seu teatro<sup>9</sup>. Para estes casos, a historiografia teatral portuguesa adoptou, desde cedo, a designação de «escola espanhola», e Teófilo Braga, por exemplo, foi peremptório ao considerar que, nesta dramaturgia, «expressão e forma tudo é espanhol» (1870: 292).

Sobretudo durante a Monarquia dual, entre 1580 e 1640, quando os dois reinos se agregaram sob a mesma coroa, o equilíbrio no uso cultural das duas línguas alterou-se, consagrando o castelhano como língua do cânone literário, muito particularmente na literatura dramática. Parece, portanto, corresponder a este fenómeno uma alteração a nível da estética teatral, à qual não seria alheio um factor comercial associado ao êxito das companhias espanholas em Portugal, que terá sido decisivo neste processo de assimilação cultural. Com efeito, o surgimento de um maior mercado de circulação de produtos culturais em língua castelhana, assim como a prolífica produção dramática espanhola, condicionaram inevitavelmente os comediógrafos portugueses no momento de escreverem o seu teatro. Além disso, a intervenção de Filipe II de Espanha no sistema teatral português, com o privilégio concedido em 1588 ao Hospital de Todos os Santos de Lisboa, confirmado, por tempo ilimitado, em 1612 por Filipe III, foi fundamental para o desenvolvimento da actividade artística em Portugal e determinante na evolução do teatro português ao longo do século XVII, prolongando-se mesmo pela primeira metade do XVIII. Este contexto histórico-cultural originou, então, uma plêiade de epígonos lusos de Lope de Vega e de Calderón de la Barca, e inúmeras comédias de «capa y espada», de «honor», de «valido» ou de «privanza», entre outras.

No entanto, parece haver espaço para irem surgindo de vez em quando obras inequivocamente relacionadas com a tradição teatral autóctone, como a sátira quotidiana

---

<sup>9</sup> Este fenómeno pode explicar-se pelo contexto histórico de aproximação das duas culturas como consequência da política matrimonial do rei dom Manuel I – que se casou três vezes, sempre com princesas e infantas espanholas – contribuindo desta forma para que, desde o seu começo, o teatro português se caracterizasse pelo bilinguismo luso-espanhol.

reflectida nalguns entremezes ou na celebração natalícia dos *Auto e colóquio do Nascimento do Menino Jesus*, de Francisco Lopes, ou *Auto del nacimiento de Cristo y edicto del emperador Augusto César*, de Francisco Rodrigues Lobo. Mas o recurso aos modelos artísticos mais profundamente enraizados no estilo nacional sucede com maior frequência no ciclo do natal, pois no âmbito mais alargado do teatro religioso é visível a contaminação da alegoria calderoniana, por exemplo, na obra dramática de Soror Maria do Céu ou nas comédias de Ângela de Azevedo.

Alguns autores, sendo produto inequívoco da indústria teatral espanhola não apresentam quaisquer problemas de exclusão do cânone dramático de autores portugueses. É o caso de João de Matos Fragoso ou Juan de Matos Fragoso que, apesar de ter nascido em Portugal (Alvito, Alentejo), trabalhou em Madrid durante toda a sua vida e aí permaneceu depois da restauração portuguesa, tendo mesmo colaborado com diversos autores castelhanos em obras de «vario ingenios» - i. e. obras produzidas por mais do que um dramaturgo.

Um caso um pouco diferente é o de António Henriques Gomes ou Antonio Enríquez Gómez, de quem Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana* (1741: 297) disse ter nacionalidade portuguesa, asserção que foi contraposta por todos os seus biógrafos posteriores. Apesar de não haver consenso quanto ao lugar onde nasceu, pois Barrera y Leirado Leirado (1860: 279) e Henri V. Besso (1939: 318) dizem-no natural de Segovia, ao passo que García Pérez (1890: 279) e Rafael Valladares (2002: 71) o referem como natural de Cuenca, parece certo que o autor não era natural de Portugal. O facto de ser judeu converso, por um lado, ter ascendência portuguesa, por outro, ter integrado grupos portugueses como a «pequena corte junto do marquês de Nisa, embaixador de Portugal a Luís XIII e XIV» (Braga 1870: 299) e ter sido perseguido pela inquisição espanhola, terá contribuído para dificultar a identificação da sua proveniência. Em certa medida, poder-se-ia dizer que o autor parece ter preservado maior afinidade com as suas raízes lusas, pois não só na sua obra se revela uma clara afinidade com a cultura e a identidade portuguesas – escreveu duas comédias sobre Fernão Mendes Pinto (1ª e 2ª parte) –, como na gravura com o seu retrato que precede o seu poema heróico *Sansón Nazareno* (Ruan, 1651) surge a inscrição latina que remete precisamente para a ascendência portuguesa do apelido Gomes, onde se lê: «A Gallis habuit tua Portugallia nomen / Clarum a te, Gomes, gallia nomen habet».

Caso singular parece ser o de Jacinto Cordeiro. Usou exclusivamente a língua castelhana no seu teatro, quase todo de assunto português, que terá visto representado

em Lisboa. Além do mais, os novos dados biográficos apontam para um convívio próximo com os profissionais do teatro na capital portuguesa, que será comentado mais à frente (pp. 54-55).

É, no entanto, de salientar que a sua produção dramática parece ter-se esgotado na década de trinta, ficando, pois, excluídas do seu universo temático as circunstâncias da subida ao trono de D. João IV. Contudo, assume-se fiel partidário da causa brigantina em textos poéticos como o *Triunfo francês* (1641).

### **O corpus da Restauração**

Clarificados os critérios utilizados para a selecção dos autores a considerar para este estudo, na segunda etapa do processo de delimitação do *corpus* instituiu-se o tema da Restauração da independência como factor decisivo na escolha das obras a analisar. Este critério afigura-se duplamente produtivo para esta dissertação, pois não só permite focar um período da história do teatro em Portugal, entre 1640 e 1668, sobre o qual se conhecem poucas fontes documentais, como dá conta da diversidade de géneros, modelos e contextos dramáticos que também caracteriza a produção dramaturgica portuguesa de seiscentos.

A verdade é que as consequências do golpe militar de 1 de Dezembro de 1640 têm uma expressão quase imediata no teatro dos autores portugueses desta época. O contexto da Guerra da Restauração (1640-1668) oferece as coordenadas socio-culturais para a criação de um teatro político em que se podem distinguir aproximações distintas à realidade decorrente da Restauração.

Estabeleceu-se um núcleo heterogéneo, em termos genológicos (tragédia, comédia, diálogo, relação, entremez), que, por essa razão, se afigura representativo das diferentes abordagens a estas circunstâncias socio-políticas:

1. *Contra si faz quem mal cuida*, de Leonardo Saraiva Coutinho (1644)
2. *La mayor hazaña de Portugal*, de Manuel Araújo de Castro (1645)
3. *La feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelos*, de Manuel de Almeida Pinto (1649)
4. *La desgracia más felice. Comedia del caso del conde de Castel Melhor en Indias*, de António de Almeida (1645)

5. *Diálogo gracioso, dividido em três actos, que contém a entrada que o marquês de Terracuçã, general de Castela, fez na campanha da cidade de Elvas tratando de a conquistar. E o forte chamado de Santa Luzia junto à cidade. E a retirada que fez à de Badajoz, com perda de muita gente sua e de reputação*, de Pedro Salgado (1645)
6. *Relação verdadeira da entrada que em Castela fez Fernão Martins de Ayala, tenente da companhia de Manoel da Gama Lobo, capitão de cavalos na vila de Campo Maior, acompanhando-o somente nove soldados; e da presa que fizeram trazendo prisioneiros ao conde de Seguem, que de Madrid vinha parra Badajoz com o posto de general da cavalaria, e dos criados seus, com três pessoas mais*, de Pedro Salgado (1645)
7. *Asalto de Villavieja por don Rodrigo de Castro*, de Manuel Coelho Rebelo (1658)
8. *Castigos de un castellano*, de Manuel Coelho Rebelo (1658)
9. *Entremez dos sebastianistas*, anónimo [1650?]
10. *A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela. Comédia política que contém a verdade de tudo o que sucedeu na campanha do Alentejo, este presente ano de 1663, e a gloriosa restauração da cidade de Évora, com muitas particularidades dignas de memória*, de Pedro Salgado [1663?]

Em detrimento de uma análise caso a caso das peças arroladas acima, privilegiou-se a constituição de três núcleos, de acordo com as características destas obras. Assim, o primeiro núcleo é constituído por um único texto, *Contra si faz qual mal cuida*, caso singular tanto a nível genológico como ao nível do período histórico em que se passa a intriga. No segundo sub-grupo encontram-se duas obras que retratam exactamente o mesmo tempo da acção, entre a preparação do golpe militar do 1º de Dezembro e a aclamação de D. João IV. Por fim, o terceiro conjunto de obras é constituído por sete textos que se reportam ao pós-1º de Dezembro e a diferentes momentos da Guerra da Restauração ou distintas circunstâncias dela decorrentes.

### ***Contra si faz quem mal cuida***

O primeiro texto em análise inscreve-se numa tentativa de implementação de um teatro nacional a vários níveis: linguístico, temático e até de espectáculo. De facto, trata-se de uma peça que explicita a sua condição de texto dramático para leitura (o mero

facto de se imprimir o demonstra) ao mesmo tempo que o frontispício do impresso indica que «representou-se na Universidade de Coimbra».

Parece, pois, ser no contexto universitário, retomado mais à frente<sup>10</sup>, que a comédia é representada, num período de afirmação da independência portuguesa face ao domínio castelhano, volvidos apenas quatro anos desde a aclamação de D. João IV. As coordenadas histórico-culturais parecem justificar não apenas a escolha do tema da peça, um episódio da história nacional, como se verá mais à frente, mas também a língua na qual é composta.

Esta obra constitui um caso paradigmático da influência do modelo genológico da comédia nova nos autores portugueses do século XVII, recuperando, ao mesmo tempo, em tom quase «épico» e revivalista um tipo de teatro e uma linhagem histórica, trágica, nacional, a que não terá sido alheio o exemplo quinhentista de António Ferreira.

Se na Grécia clássica a produção trágica excedia três vezes a representação de comédias, segundo o que hoje se sabe sobre os concursos dramáticos em honra de Díónisos, onde cada autor apresentava três tragédias e uma sátira (cf. Baldock 2008), no século XVII ibérico a produção de obras cómicas superava largamente a de tragédias. Tal disparidade pode ser reflexo de profundas divergências socio-culturais, como as que separam uma fé politeísta de uma monoteísta ou um regime político democrático de um regime monárquico (de cariz absolutista). Mas mesmo que o espírito ou a cosmovisão trágica da vida e do Homem se tenham alterado, sendo causa ou consequência inevitável destas divergências, registam-se ainda alguns exemplos de obras de teatro que exploram todavia essa condição ou que se mostram herdeiras dessa tradição. Assim, pelo menos 10% (cerca de 40 peças) do *corpus* dramático do mais prolífico autor ibérico da época barroca, Lope de Vega, foi designado de tragédia.

No Portugal de seiscentos, do conjunto de obras de teatro até agora conhecidas, apenas uma peça poderá integrar o reduzido *corpus* de tragédias portuguesas: *Contra si faz quem mal cuida*, de Leonardo Saraiva Coutinho.

Referenciado por Barbosa Machado como Leonardo de São José, o autor terá nascido em Lisboa no primeiro de Janeiro de 1619 «e na tenra idade de quinze anos antepôs o silêncio do claustro ao tumulto da corte recebendo o hábito canónico» (Machado 1752: 7). Professou no Real Convento de São Salvador de Grijó, perto do Porto, em 1634. Estudou no colégio de Coimbra e foi durante um breve período da sua

---

<sup>10</sup> Trata-se do único caso a acrescentar à meia dúzia de notícias arrolados por Loureiro (1959) sobre o teatro em Coimbra no século XVII.

vida missionário em Hibernia (Irlanda). Seguidamente foi para Paris onde assistiu na corte do Marquês de Nisa, embaixador de Portugal, e voltou para Lisboa onde desempenhou o cargo de Procurador-Geral da sua congregação, tendo vivido no convento de São Vicente de Fora durante 35 anos. Faleceu em 1703.

Na maioria das suas obras, Leonardo Saraiva Coutinho, nome com que figura no rosto do folheto da comédia<sup>11</sup>, dedicou-se à cogitação sobre assuntos religiosos, mas contam-se entre as suas obras algumas relativas às vitórias portuguesas no contexto da Guerra da Restauração (1640-1668). Dos treze títulos que compõem a sua produção literária apenas um se enquadra no género dramático. É em 1644 que sai do prelo a comédia *Contra si faz quem mal cuida*, teria Leonardo Saraiva Coutinho 25 anos.

A comédia é antecedida por uma loa<sup>12</sup> de cariz metateatral, que, a exemplo da restauração da independência, pretende levar a cabo no palco uma restauração do teatro nacional. Para isso, terá de recorrer aos ingredientes locais, como a língua, o assunto e os actores. Esse programa estético-ideológico encontra-se bem patente na escolha dos interlocutores da loa: um Português e um Castelhana que entra em cena, «rindo-se» do autor e da obra, que considera um «disparate», visto tratar-se de uma *comedia* em língua portuguesa, o que, em sua opinião, era totalmente desadequado ao género teatral:

Castelhana      No salgo a pedir silencio  
                      pera empezar la comedia,  
                      mas antes vengo a reírme  
                      de los que la representan  
                      porque me han dicho que aquí  
                      recitan por cosa nueva  
                      una comedia famosa  
                      en la lengua portuguesa.  
                      Quién vio mayor disparate?  
                      Pues de imperfecciones llena  
                      silbada en vez de aplaudida  
                      no puede ser que no sea.  
                      Que esto de comedias sólo  
                      (por ser la lengua más bella)  
                      se debe a la castellana

---

<sup>11</sup> Recorde-se que aqui o termo designa obra de teatro e não o género cómico.

<sup>12</sup> Breve composição dramática que antecede uma obra teatral de maior fôlego.

como a reina de las lenguas.  
Cosa de risa parece  
que haya en portugués comedia!  
D'aquí me pongo a escucharla  
pera burlarme de verla.

(*Contra si faz quem mal cuida* 1644: 174v-175v)

Note-se que o castelhano refere especificamente a «comedia famosa», remetendo, assim, para um género dramático particular e não para o teatro *tout court*, na sua pluralidade de formas e géneros. Neste sentido, não é o emprego da língua portuguesa no palco, por si só, que desagrada à personagem; o que aqui se critica é, sim, a desadequação entre a forma e o conteúdo da peça, podendo-se inferir que o idioma espanhol se institui no âmbito da «comedia nueva» como preceito basilar deste género teatral. Assim se percebe que os comediógrafos portugueses, mesmo depois da Restauração da independência e até quando a temática das suas peças é anti-castelhana, sempre que no seu teatro recorrem a este modelo estético utilizem, dir-se-ia irremediavelmente, a língua espanhola.

Sai o Português.

Por esta vez lhe suplico,  
senhor Castelhana, queira  
franquear-nos livre o teatro  
por que comece a comédia  
Contra si faz quem mal cuida,  
comédia, al fim, portuguesa,  
porque a língua castelhana  
já em Portugal não reina,  
quando a nossa, por suave,  
por elegante e suprema,  
a todas leva a vantagem  
e sobre todas campea.

Castelhano      Sí, mas no me habéis negar  
que pera esto, es cosa cierta,  
nacieron los castellanos,  
que a todos la palma llevan.

Português      Será porque em Portugal  
                  pera entrarem nas comédias  
                  não se acha tanto vadio  
                  como quantos tem Castela,  
                  e não por falta de engenho,  
                  nem da língua portuguesa,  
                  pois não tem a castelhana  
                  nenhum partido com ela.  
*(Contra si faz quem mal cuida, vv 31-44)*

O desdém e a sobrançeria com que o Português se refere às pessoas do teatro, que denomina de «vadios», permite entever um certo preconceito instalado na mentalidade portuguesa daquela época. É possível que o descrédito generalizado por esta classe profissional tenha condicionado, pelo seu efeito inibidor, a iniciação e/ou permanência de alguns neste ofício, facto que poderá justificar a escassez de informação sobre actores portugueses deste tempo. Não há, até hoje, notícia de nenhuma trupe portuguesa seiscentista, embora se conheçam alguns profissionais lusitanos — Bernardo de Acuña [da Cunha?], José Rivero [Ribeiro], Juan Antonio de Urrieta [João António], José Pedro Pinheiro, José de Espinate, Pantaleão Borges, Mariana de Urrieta, etc. — que integraram companhias espanholas (cf. Anón. 1985; Álvarez Sellers 1997-1998).

No diálogo que enceta com o português, discutem-se as características das duas línguas, castelhana e portuguesa, a adequação de cada uma aos diferentes géneros poéticos, as suas qualidades intrínsecas, características fonéticas e usos no teatro, num tipo de argumentação cara aos autores (portugueses) desta época (cf. Vasquez Cuesta 1987). É de salientar que o Português evoca o costume no teatro português anterior recorrer à língua castelhana para caracterizar personagens de índole maléfica e imbecil (mouro, diabo, bobo, fantasma, quimera), como já notou José Camões (2010: 138-139).

A justaposição entre esta nova realidade teatral e o recente estatuto autonómico do reino português é metonimizada no uso da língua – «porque a língua castelhana / já em Portugal não reina». A loa termina com a *captatio benevolentiae* própria do género: pedem-se desculpas por qualquer falha da obra que, a existir, será «não por defeito da língua / mas por falta do poeta».

O assunto da comédia é a paixão e o enamoramento do infante dom João por dona Maria Teles, conduzindo ao casamento secreto do casal e posterior assassínio da

dama às mãos do marido. Em traços gerais, o autor encena o episódio histórico do século XIV seguindo o legado da historiografia oficial. Atendendo a esta relação evidente entre a trama e o discurso historiográfico, não se poderá prescindir de um breve resumo da obra para a confrontar, de seguida, com o texto da crónica.

A acção passa-se, pois, no século XIV, em vésperas da crise de 1383-1385, e desenvolve-se em torno de dois pares amorosos: o infante dom João e dona Maria Teles, por um lado, e dom Fradique e a infanta dona Beatriz, por outro. Não parece ser fortuita a escolha deste passo da história pátria, tratando-se de um período em que a independência do reino também esteve ameaçada pela possibilidade da subida ao trono de um monarca espanhol.

A comédia começa de forma aparatosa, numa cena em que o infante dom João, meio-irmão do rei dom Fernando, salva Maria Teles, irmã da rainha dona Leonor Teles, de um incêndio. O par logo se apaixona e decide casar-se.

A infanta dona Beatriz (filha do rei dom Fernando e da rainha dona Leonor), prometida ao duque de Benavente, é cortejada por dom Fradique, um cavaleiro nobre. No entanto, a jovem encontra-se secretamente enamorada por seu tio, o infante dom João. Apesar da aparente linearidade da história, é entretecida uma complexa teia de equívocos provocados por disfarces e adjuvados pela escuridão da noite. Mau grado algumas contrariedades, o casamento entre dom João e Maria Teles acaba por se realizar, causando apreensões no seio da pérfida rainha de Portugal. Dom João, constitui, de facto, uma ameaça ao seu estado de rainha uma vez que a ausência de herdeiros varões faz dele um sério candidato à coroa. Leonor Teles giza, então, um stratagem para impossibilitar o infante de ascender ao trono português, fazendo dele o assassino de uma inocente vítima, a própria irmã da rainha. Em consequência, dom João é levado a pensar que a sua esposa, dona Maria, o trai. Um novo equívoco de disfarces irá revelar-se trágico quando o cioso infante julga ver numa criada aperaltada com as vestes da sua patroa, num falso encontro amoroso, a figura da sua mulher, e é então que o colérico dom João decide pôr termo à vida de Maria Teles. No final da obra desfazem-se os equívocos: a criada revela o seu disfarce e a comédia termina com espectro da mártir ensanguentada e consequente ordem de prisão, por parte da rainha, do malgrado infante dom João.

Possível é que o argumento desta comédia tivesse sido extraído da *Crónica de D. Fernando*, de Fernão Lopes, onde o episódio é descrito detalhadamente, não sem laivos de efabulação, em quatro capítulos (C a CIII). O cronista português mostra-se

sensível à crueldade do sucesso, sublinhando na sua narrativa a nobreza e discrição de dona Maria Teles, a inveja da sua irmã, a rainha dona Leonor, a valentia nas armas mas também a cobardia e a falta de carácter no assassinio da sua mulher perpetrado pelo infante dom João.

No texto de Fernão Lopes encontram-se já os «ingredientes» propícios à criação poética: o confronto entre o amor e a luta pelo poder, os perfis bem vinculados das personagens e o *exemplo* ou a moral da história, consentânea com o princípio horaciano de deleitar instruindo. No capítulo CIII – «Como o infante chegou a Coimbra por matar dona Maria e das razões que ouve com ella ante que a matasse» –, quando é narrada a morte de Maria Teles, a descrição ganha tal dramatismo que torna quase inevitável ao leitor conceber a representação (mental, pictórica, teatral) do relato:

Ella, acordando sopitamente, quando sse vio entrar per aquella maneira, alçou-sse do leito tam espantada e temerosa que aadur se podia teer em ssi: e quando sse levantou, nenhuu vestido nem manto teve acordo nem tempo pera deitar sobre ssi, nem quem lho desse, porque as que eram dentro com ella, de sso o leito se nom podiam compoer de medo e temor; e sendo a ella cuidado de cobrir as vergonçosas partes nom teve outro acorrimento se nom hũa branca collcha em que envolveo todo seu corpo, e acostou-sse assi a huua parede acerca do leito. (Lopes 2004: 371)

Tendo em conta a natureza comovente deste episódio não surpreende o ímpeto de Leonardo Saraiva na transposição do relato para a forma teatral e, de facto, o drama segue de perto o texto da crónica. Desde logo, as personagens históricas intervenientes no teatro são praticamente as mesmas que Fernão Lopes refere nos capítulos que dedica ao episódio: a rainha dona Leonor, o infante dom João, a infanta dona Beatriz, dona Maria Teles, Garcia Afonso e Diogo Afonso.

Da inveja da rainha dá também conta Fernão Lopes:

E o aazo por que aa rrainha desprazia d'esto muito era por quanto viia sua irmãa bem-quiste de todos e o iffante dom Joham amado dos poboos e dos fidalgos tanto como el-rrei; e penssava de sse poder aazar per tal guisa que rreinaria o iffante dom Joham e sua irmãa seeria rrainha e ficaria ella fora do senhorio e rreinado, mormente nom sendo el-rrei bem saão, e mais geitoso pera durar pouco que viver perlongadamente; assi que por estas e outras

rrazoões, vendo seu estado aazado pera montar altamente, nom pôde carecer da peçonha da enveja, e começou de mostrar aa irmãa peor tallante do que soya (Lopes 2004: 361-362)

Contudo, para além de certos elementos novos no teatro, que poderão resultar apenas da adequação da trama aos preceitos teatrais seiscentistas, outros aspectos há na peça que, sendo inexistentes no texto de Fernão Lopes, configuram um trabalho dramaturgico, programático, do autor. Por exemplo, Fradique é personagem desconhecido da crónica. Da mesma forma, o amor da infanta dona Beatriz pelo infante dom João não consta na crónica; é, contudo, um factor fundamental no desenlace da acção por motivar o ciúme de dona Beatriz e possibilitar, ainda, o jogo do desencontro amoroso (Fradique ama dona Beatriz que ama dom João que ama dona Maria) típico do teatro pastoril.

O carácter dos protagonistas, dom João e dona Maria Teles, sofre também ligeiras alterações. Na crónica, dona Maria parece mais cautelosa e expedita, chegando mesmo a revelar-se algo manipuladora. Assim se lê no capítulo C pela forma como ela recebe o infante à noite nos seus aposentos e como se lhe dirige, convencendo-o a casar-se com ela.

Por outro lado, não será apenas a murmuração da corte que incita dom João a matar a sua esposa. Segundo Fernão Lopes, dom João é informado do intuito da rainha de o casar com a infanta dona Beatriz e perante a possibilidade de vir a reinar,

logo o iffante ligeiramente creoo esto que lhe foi mui prazivell, rrepresentando a seu entendimento todallas honrras e grandes vantagens que sse lhe de tall feito podiam seguir; desi, como veedes, que desejo de rreinar he cousa que nom rrecea de cometer obras contra rrazom e dereito, nom podia o iffante pensar em outra cousa salvo como avia de casar com a iffante e seer quite de dona Maria per morte. (Lopes 2004: 363)

Para melhor se perceber porque *Contra si faz quem mal cuida* é uma tragédia importa contextualizar esta obra no sistema teatral ibérico do século XVII, reconhecendo a grande influência que *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, teve na estética teatral desse tempo. Neste tratado sobre o modo de escrever teatro, Lope rechaça, à partida, os preceitos dos teorizadores (que demonstra conhecer

bem) em prol da aceitação do público dos *corrales de comedias* e, assim, «encierra[a] los preceptos con seis llaves: / sac[a] a Terencio y Plauto de [su] estúdio, / para que no [le] den vocês» (Vega 2009: 133).

Sobre os géneros em particular, a *fenix de los ingenios* começa por convocar os preceitos clássicos, segundo os quais as acções devem ser «[...] reales y altas», em contraponto à comédia onde se representam «acciones humildes y plebeyas», dizendo, ainda, que «Por argumento la tragedia tiene / la história, y la comedia, el fingimento». Não obstante, conclui: «Lo trágico y lo cómico mesclado / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasífe / harán grave una parte, otra ridícula / que aquesta variedad deleita mucho» (Vega 2009: 141).

Entre a herança clássica e a liberdade inventiva da poética lopesca, Leonardo Saraiva encena na sua obra um tema histórico tendo como protagonistas personagens de estatuto social elevado como eram o infante, dona Maria Teles, dona Beatriz, a rainha dona Leonor. Nesta que é a segunda tragédia conhecida da história (do teatro) nacional<sup>13</sup>, a personagem principal, o infante dom João, é filho de dona Inês de Castro e de dom Pedro (protagonistas, por sua vez, da primeira tragédia escrita em português – *Castro*, de António Ferreira). Deste modo, *Contra si faz quem mal cuida* desenvolve a história de uma família com antecedentes fatídicos bem conhecidos e onde o destino trágico pode bem assumir uma condição hereditária, passando de geração em geração, numa espécie de contínua sucessão de crime e castigo à maneira das tragédias clássicas da Antiguidade. E, ao mesmo tempo, o autor apropria-se de um momento da história nacional em que, tal como no momento em que escreve, a independência do reino se encontrava na eminência de ser dissolvida.

Assim, se, por um lado, as personagens de Leonardo Saraiva não pertencem aos tempos homéricos nem especificamente àquele «número reduzido de famílias, como, por exemplo, Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo», por outro lado é inegável que *Contra si faz quem mal cuida* põe em cena a nobre linhagem do passado histórico-mítico nacional português, pessoas «a quem aconteceu sofrer ou causar desgraças terríveis» (Aristóteles 2011: 61-62). Para além disso, os protagonistas da tragédia seiscentista «caem no infortúnio [...] em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama, como Édipo ou Tiestes,

---

<sup>13</sup> Exclui-se, aqui, a *Vingança de Agaméon* por se tratar de uma tradução e por não se relacionar tematicamente com a matéria portuguesa.

ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto» (Aristóteles 2011: 61).

Contrariamente ao discurso historiográfico, que faz da morte de Maria Teles consequência propositada da ânsia de poder do infante dom João, Leonardo Saraiva encena a morte da dama como o resultado de um equívoco. Do ponto de vista do encadeamento das acções, a cena é, aliás, engenhosamente concebida: Rosa, a criada, enverga um vestido de dona Maria Teles com vista a fazer-se passar por uma dama, dona Beatriz, e, assim, dar ânimo ao enamorado Fradique; dom João, instigado pelo ardiloso boato de infidelidade conjugal, ao testemunhar este encontro nocturno e reconhecendo as vestes da esposa, toma Rosa por Maria Teles e, desta forma, crê confirmar *in loco* a traição.

Mas se persistem certos preceitos classicizantes na composição de Leonardo Saraiva, tanto no carácter das personagens como no desenvolvimento da acção, importa também reconhecer que eles coexistem, de forma harmoniosa, com traços bem conhecidos da *comedia* do *siglo de oro*. À maneira de Lope, Leonardo Saraiva mescla o trágico com o cómico e não abdica de um *gracioso*, Medronho, que, juntamente com a criada Rosa, encarna a antítese (cómica) dos seus (trágicos) senhores, dom João e dona Maria. Este jogo de opostos, *chiaro oscuro* caro à estética barroca, surge desde o princípio da peça, quando a cena de troca de lisonjas e promessas de amor entre dom João e dona Beatriz é encadeada/interpolada com o diálogo entre Rosa e Medronho, de assunto idêntico mas em tom burlesco.

Se Rosa desempenha um papel de relevo no desenlace da peça, ao participar no equívoco de que resulta a morte da sua ama, com que termina a tragédia, o papel de Medronho é, do ponto de vista do desenrolar da trama, muito menos significativo. No máximo, Medronho contribui para o desenvolvimento da acção apenas como medianeiro na transmissão de cartas e recados. De facto, Medronho não se destaca na peça por contribuir para a sucessão dos acontecimentos no palco, mas sim, como todo o *gracioso*, pela colorida comicidade que imprime à performance.

Dado que o assunto encenado em *Contra si faz quem mal cuida* é um facto histórico conhecido, tanto mais de um público culto como seria o da Universidade de Coimbra, onde a peça subiu à cena, o desenlace da fábula não terá surpreendido o auditório. Há, sem dúvida, toda uma elaboração teatral (ficcional) em torno dos encontros e desencontros amorosos ao longo das duas primeiras jornadas que em nada fazem prever o final trágico da peça. Contudo, desde o início da terceira jornada

começam a surgir indícios claros da má fortuna que se avizinha: no festejo do seu próprio casamento o infante dom João fere dona Maria Teles inadvertidamente com a sua adaga; quando Medronho, nesta mesma cena, afirma que estas bodas se assemelham ao final de uma comédia, Rosa responde: «antes parece tragédia [...] Por casar-nos / antes que a comédia acabe» (Coutinho 1644: f. 29); e, mais à frente nesta jornada, dona Maria é assombrada por um pesadelo premonitório no qual se vê morta às mãos do marido.

Significa isto que a partir da terceira jornada a estratégia dramatúrgica se empenha precisamente em desvelar o modo como o conflito irá terminar, em contradição com as recomendações de Lope – «[...] la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera scena / porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta y las espaldas / al que esperó três horas cara a cara [...]» (Vega 2009: 144) –, mas em concordância com uma estratégia dramatúrgica cara aos tragediógrafos clássicos.

Acompanhando as naturais metamorfoses do género trágico ao longo dos tempos, *Contra si faz quem mal cuida* parece manter algumas das características fundamentais do género, não sem adequar a forma trágica ao gosto vigente. Contaminada pelo espírito da época, que se reflecte na introdução de cenas cómicas e da personagem *gracioso*, a obra de Leonardo Saraiva não deixa de evidenciar um elevado grau de afinidade com a produção trágica clássica, seja na exploração da hereditariedade do trágico seja na sua inevitabilidade (ou não fosse a morte de dona Maria Teles consequência de um erro). Desta forma, entre a concessão ao gosto do vulgo, como diria Lope de Vega, e a consciência do legado clássico que Leonardo Saraiva demonstra conhecer, foi possível produzir-se uma obra que ajuda a rebater a parca produção trágica do génio teatral português.

Concomitantemente, a encenação deste tema da história nacional, representado em língua portuguesa numa época em que o teatro estava intimamente associado ao idioma espanhol – «casi como en los años cincuenta y sessenta del siglo XX en que el inglés era el idioma del rock y del pop», nas palavras de José Camões (2010:133) –, manifesta de forma inequívoca a mesma motivação patriótica de afirmação da autonomia lusitana que subjaz às obras ambientadas no passado recente que, seguidamente, se analisam.

## Cenas do 1º de Dezembro

A preparação e o golpe militar do 1º de Dezembro de 1640, e a consequente restauração da independência portuguesa face ao domínio castelhano, instituem-se argumento de duas comédias de autores portugueses contemporâneos do acontecimento, como meio de legitimação da autonomia do reino de Portugal e do seu rei, D. João IV: *La Mayor Hazaña de Portugal*, de Manuel Araújo de Castro, publicada em Lisboa em 1645 e *La Feliz Restauración de Portugal y Muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos*, de Manuel de Almeida Pinto, publicada também em Lisboa em 1649<sup>14</sup>.

A adesão dos comediógrafos à causa da Restauração da independência nacional é claramente manifestada nas dedicatórias das suas peças. Manuel Araújo de Castro contextualiza a sua comédia dizendo: «Na feliz aclamação de sua real majestade, rei de Portugal, foi tão excessivo o gosto em seus leais vassallos que cada dia por armas e por letras procura cada um mostrar o aplauso com que o têm recebido os corações portugueses». Alguns anos mais tarde, Manuel de Almeida Pinto revela ainda alguma incredulidade, mesmo que retórica, perante a façanha portuguesa e afirma: «Foi a aclamação de sua majestade facção tam protentosa e inaudita a todas as nações do universo, que, bem considerada, foi mais miraculosa que humana. Esta me estimulou a dar princípio a este intento [...]».

Das suas biografias nada mais se conhece para além dos dados constantes nos paratextos das obras<sup>15</sup>, que são caso único, aliás, de escrita dramática no conjunto da produção literária de cada um. Deste modo, sobre Manuel de Almeida Pinto apenas se refere ser natural de Vila Nova de Gaia. A respeito de Manuel Araújo de Castro, para além da naturalidade – Monção, como se lê na dedicatória da comédia – sabe-se, ainda, ser «eclesiástico, nesta fronteira de Galiza, Ribeira do Minho, aonde assisto em todas as ocasiões que me competirem com as armas e pessoa [...]».

Na ausência de evidências documentais que permitam confirmar ou desmentir a encenação tanto de *La mayor hazaña* como de *La feliz restauración*, resta somente conjecturar sobre a sua efectiva representação. Assim, se a extensão atípica da obra de Manuel de Almeida Pinto parece tornar inverosímil a sua execução em cena, o mesmo

---

<sup>14</sup> Todas as citações da peça de Manuel Araújo de Castro e da de Manuel de Almeida Pinto seguem a respectiva edição preparada no âmbito do projecto «Teatro Português do Século XVII: uma biblioteca digital» (PTDC/CLE-LLI/122193/2010 financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia), disponível em <http://cet-e-seiscentos.com/info>.

<sup>15</sup> Sobre Manuel de Almeida Pinto veja-se Machado (1752: 170); sobre Manuel Araújo de Castro veja-se Braga (1870: 307) e Machado (1752: 182).

não se poderá inferir da comédia de Manuel Araújo de Castro. De facto, a referência às circunstâncias de produção do texto – «Na suspensão da guerra este Inverno, sobre a ditosa aclamação, tirei em limpo esta comédia [...]» – permite estabelecer paralelismos com outras obras e contextos de representação coevos, nomeadamente, com o teatro de Pedro Salgado.

Sabido é que no quadro da guerra da Restauração (1640-1668), depois da zona fronteiriça alentejana, a raia de Entre-Douro-e-Minho foi uma das áreas que maior atenção exigiram, quer às tropas portuguesas quer às espanholas, visto localizar-se aí, junto a Monção, a única ponte que permitia a travessia da fronteira natural que o rio Minho instituiu. Além disso, a importância estratégica desta região limítrofe no conflito luso-castelhano foi particularmente relevante em 1642 (precisamente a data em que Araújo de Castro escreveu a supra citada dedicatória), ano em que o governador de armas João Rodrigues de Vasconcelos, 2º Conde de Castelo Melhor, propôs exercer nesta região pressão sobre Castela (Espírito Santo 2009: 222). É por isso lícito supor que também a comédia de Manuel Araújo de Castro se possa integrar naquele teatro «hecho por soldados para soldados durante las campañas militares de la frontera» (Camões 2010: 136).

As comédias de Almeida Pinto e de Araújo de Castro são os únicos textos dramáticos conhecidos<sup>16</sup> entre um amplo conjunto de obras que durante o reinado de D. João IV difundiram a história da sua aclamação, procurando legitimá-la. Em virtude desta peculiaridade genológica, cumpre destacar o modo como ela influi na reconfiguração do discurso.

Como se disse acima, no teatro português do século XVII o cânone é a *comedia nueva*, parecendo, pois, advir desta opção formal a característica comum às duas comédias que é o emprego, em exclusivo, da língua castelhana. A vigência, à época, deste idioma no teatro em Portugal dispensa Manuel de Almeida Pinto de qualquer tipo de reparo ou comentário a este respeito. Pelo contrário, Araújo de Castro procura justificar o aparente paradoxo de encenar na língua do inimigo um tema patriótico, afirmando na dedicatória endereçada à rainha Luísa de Gusmão: «[...] tirei em limpo esta comédia que fiz em língua espanhola, assi por ser natural de vossa real majestade e mui engraçada para semelhantes obras, como também por que Castela saiba ler em língua sua glórias nossas».

---

<sup>16</sup> Não foi, ainda, localizado nenhum exemplar da peça *Aclamação de D. João IV*, de Cristovão Ferreira (cf. Braga 1870: 362), que a julgar pelo título poderia integrar este segundo núcleo de obras.

Para além da questão linguística, outro elemento comum às duas comédias, resultante da adaptação da intriga às convenções e ao gosto teatral seiscentista, é a inclusão da figura do gracioso: Octavio, em *La mayor hazaña de Portugal*, e Bitonto, em *La feliz restauración de Portugal*, são personagens sem referente real e sem uma intervenção relevante no desenrolar da acção, mas que cumprem uma função clara de elemento cómico do espectáculo.

A já aludida profusão de obras publicadas sobre a Restauração da independência portuguesa torna quase inevitável a contaminação do discurso em diversos graus, desde a mera inspiração até à citação directa. Este será o caso na comédia de Manuel Araújo de Castro, onde o processo de passagem do texto narrativo para o género dramático se afigura evidente<sup>17</sup>, demonstrando um elevado grau de correspondência entre o texto da comédia de Araújo de Castro e a anónima *Relação de tudo o que se passou na felice aclamação do mui alto e mui poderoso rei D. João o IV*, publicada em 1641<sup>18</sup>.

Nos versos 45-46, quando o conde de Vimioso declara «El duque es gran confesor» e Antonio de Almada responde «Oye y calla», o texto da comédia traduz de forma linear o passo da *Relação* em que se lê: «o duque é grande confessor: ouve e cala».

Ainda na primeira jornada, diz-se num diálogo entre Juan Pinto e Don Miguel:

Juan Pinto    Al fin, Pedro de Mendonza  
                  escribió.  
Don Miguel            Y dice, en suma,  
                  en breve cifra, su pluma:  
                  en esta Villa Viciosa  
                  me quedo y la caza giro,  
                  señores, más estremada.  
                  Pero anda tan levantada  
                  que no le puedo hacer tiro.  
                  Su carta en la Junta vi

---

<sup>17</sup> No contexto do teatro de autores portugueses do séc. XVII este processo não é caso único. António de Almeida recorre à mesma técnica ao transformar o relato anónimo, impresso em 1642, intitulado *Relação verdadeira dos sucessos do conde de Castel Melhor, preso na cidade de Cartagena de Índias, e hoje livre, por particular mercê do Céu e favor d'el-rei dom João IV nosso senhor, na cidade de Lisboa* na comédia *La desgracia más felice*, publicada em 1645. Segundo José Javier Rodríguez Rodríguez (2012b), também nesta comédia o lastro do relato assoma de forma inequívoca no texto de António de Almeida.

<sup>18</sup> Apesar de a data de edição da obra não constar no impresso, esta é a hipótese de datação atribuída por Evelina Verdelho (2007). As citações desta obra seguem a edição de Evelina Verdelho (2007) disponível em <http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cepppc/textosempdf/03relacaodetudooquepassou>.

*y della claro se infiere  
que el duque hasta aquí no quiere  
acabar de dar el sí.  
(La mayor hazaña, vv. 770-781 - meu itálico)*

Reconhece-se, também aqui, o lastro da *Relação* anónima, que descreve este episódio nos seguintes termos: «[...] escreveu este fidalgo [Pedro de Mendonça] que no Alentejo andava a caça levantada e que não podia fazer tiro, com o que deu a entender que ainda el-rei nosso senhor não estava tão dócil como nós havíamos mister».

Um último exemplo deste processo surge na terceira jornada, quando Jorge de Melo refere o encontro de dom Antonio de Mascarenhas com o secretário Miguel de Vasconcelos:

(...)  
en el claustro, dentro  
de Enxobregas, otro día,  
Don Antonio Mascareñas  
con Vasconcelos. Pasaron  
los dos y no se quitaron  
sombrosos ni hicieron señas  
tampoco para sacalle.  
Llegó Don Antonio a mí.  
Perguntelle por qué así  
quiso pasar sin hablalle.  
Respondiome: «no es razón  
sacar sombrero, cortés,  
al que he de matar, porque es  
una especie de traición»  
(*La mayor hazaña*, vv. 1610-1617).

Este encontro é igualmente relatado na *Relação* anónima:

D. António Mascarenhas, encontrando no claustro de São Francisco de Enxobregas a Miguel de Vasconcelos, passou por ele sem lhe tirar o chapéu, e perguntando-lhe alguns fidalgos [...] porque não falava ao

secretário, respondeu que entendia que era espécie de treição fazer cortesia a um homem a quem ele sabia de certo que havia de tirar a vida.

Contrariamente ao elevado grau de correspondência entre a peça de Araújo de Castro e o texto da *Relação*, a obra de Almeida Pinto, apesar de dramatizar o mesmo episódio histórico, apresenta um maior distanciamento relativamente à realidade factual e uma superior concessão à criatividade artística ou ficcional. Tal é patente, desde logo, na extensão de cada uma das comédias: *La mayor hazaña de Portugal* encena a restauração portuguesa em cerca de 2250 versos, ao passo que em *La feliz restauración de Portugal* a mesma façanha será desenvolvida ao longo de mais de 4600 versos. Concomitantemente, o estilo directo e sucinto de Araújo de Castro, onde não há sequer lugar para a introdução de intrigas paralelas à acção principal, contrasta com o conceptualismo barroco da linguagem poética de Almeida Pinto, numa trama onde não poderiam faltar os desencontros amorosos, encontros nocturnos e as correspondências transviadas.

Observa-se, assim, que na comédia de Manuel Araújo de Castro a sequência da intriga segue de perto o desenrolar dos acontecimentos relatados no relato anónimo, e mesmo peripécias pouco relevantes para o desenvolvimento da acção, como o encontro entre Mascarenhas e Vasconcelos, são representadas em *La mayor hazaña de Portugal*.

Esta opção de Araújo de Castro por retratar o acontecimento de forma, tanto quanto possível, fidedigna poderá ser deliberada, mas o dramaturgo também recorre às ferramentas que o género ficcional põe à sua disposição. Na segunda jornada, o duque de Bragança, atormentado pela indecisão de apoiar ou não a eminente revolta portuguesa, é visitado em sonhos pelo rei D. João I e por D. Nuno Álvares Pereira (antepassado do próprio duque). Estas duas personagens, de grande valor simbólico, face ao papel que desempenharam na batalha de Aljubarrota, sobem ao palco para convencer o duque a libertar o reino do jugo castelhano e a aceitar a coroa de Portugal. Esta cena afigura-se bastante significativa no contexto da obra, pois não havendo no relato qualquer tipo de referência a semelhante visita onírica, trata-se de um caso singular em que o dramaturgo se afasta da fonte e cede à liberdade ficcional como forma de mitificar o real.

Manuel de Almeida Pinto, pelo contrário, é pródigo no emprego de artifícios próprios do género teatral. Desde logo, o autor introduz personagens alegóricas ao longo da sua comédia. Na primeira cena da primeira jornada, uma personificação de

França insta o seu povo a lutar contra o inimigo espanhol que, no contexto da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), se aproxima perigosamente das suas fronteiras, ameaçando invadir o seu território. Em seguida, com a entrada de Portugal em cena, é encetado um diálogo entre as duas alegorias alusivo aos laços diplomáticos estabelecidos, à época, entre os dois reinos. Por último, no final da peça, Lisboa sobe ao palco para prestar homenagem ao recém-aclamado rei D. João IV.

Também ao nível do encadeamento da acção, a comédia de Almeida Pinto faz uso de um recurso teatral muito característico da *comedia nueva* – as missivas trocadas –, estratégia que permite o desenrolar da intriga de um modo simples e eficaz. Um dos fidalgos conjurados, dom Pedro, é amante de Jacinta, dama de companhia da infanta Margarida de Sabóia. Naturalmente, o par troca cartas de amor. Um «erro acertado» fará com que Jacinta envie a dom Pedro uma carta de Filipe IV ao governador português Miguel de Vasconcelos. Este engano fornece a prova necessária aos conjurados para preparar a revolta do 1º de Dezembro, pois a missiva contém o plano segundo o qual o monarca pretende retirar ao reino de Portugal os direitos autonómicos auferidos nos Estatutos de Tomar (1581).

Aclarados os distintos modos como cada um dos autores elabora sobre o mesmo facto histórico, importa, agora, atentar na escolha e no tratamento das personagens (que, como não poderia deixar de ser, são na sua maioria comuns às duas comédias).

Tanto *La mayor hazaña de Portugal* como *La feliz restauración de Portugal* apresentam uma imagem do duque de Bragança marcado pela dúvida, indeciso entre o dever de obediência ao seu primo e rei, D. Filipe IV, e a vontade de libertação do reino português. Neste ponto não há qualquer disparidade entre os textos teatrais e as crónicas coevas. Observa-se, porém, que entre a comédia de Manuel Araújo de Castro e a de Manuel de Almeida Pinto o drama da personagem sofre ligeiras alterações.

Araújo de Castro retrata um duque de Bragança tolhido pela indecisão. O conflito da personagem reside na oposição entre o seu papel de condestável de Portugal, por um lado, e o de vassalo do rei D. Filipe IV, por outro, posições inconciliáveis atendendo à realidade política e social de 1640. Perante este conflito de lealdades o duque de Bragança hesita. Primeiro é visitado por António de Almada, depois por Jorge de Melo e, posteriormente, por Pedro de Mendonça. Todos estes fidalgos regressam a Lisboa inconformados com o silêncio do futuro monarca, o que contribui para acentuar na figura do duque de Bragança o drama da inacção. A própria estrutura de *La mayor hazaña de Portugal* concorre para enfatizar o carácter indeciso do duque ao «repetir» a

primeira cena da primeira jornada na primeira cena da segunda jornada: nestas duas circunstâncias, o conde de Vimioso e o marquês de Herrera (Ferreira) aguardam, impacientes, a chegada de um emissário enviado a Vila Viçosa para obter uma réplica do duque. A resposta definitiva só será conhecida na última cena da segunda jornada, quando se lê, em Lisboa, a carta em que o duque afirma aceitar o «cargos» de rei de Portugal.

Na comédia de Manuel de Almeida Pinto a situação é ligeiramente diferente. A proposta dos conjurados de aclamar o duque de Bragança como rei só será referida na segunda jornada, e a aceitação do duque, mau grado alguma hesitação, dá-se logo nessa mesma cena. Almeida Pinto não retrata nem refere as repetidas visitas de fidalgos a Vila Viçosa a fim de convencer o duque a aceitar o título de monarca português. Mas se o carácter indeciso da personagem é elidido, surge em seu lugar um traço psicológico que o discurso historiográfico perpetuou – o seu perfil melancólico. «El gran duque», como é referido na peça, entra pela primeira vez em cena, visivelmente consternado, a passear no jardim com o seu criado, o gracioso Bitonto, dizendo: «Para aliviar mi cuidado / no es el jardín bastante» (vv. 1629-1630); mais à frente admite «Entre mil congojas vivo» (v. 1666) e, ainda na mesma cena, responde «No pretendáis aliviarme / porque mi pena me mata» (vv. 1692-1693). Quando sobe ao palco pela segunda vez, a tristeza do duque agudiza-se, o que suscita as perguntas do criado Bitonto: «Dime la causa, señor / de tanta melancolia» (vv. 2639-2640); «¿Qué te falta, gran señor? / Dime, ¿qué te da cuidado? / ¿Cómo vives anegado / nel golfo dese rigor? / Efecto es de melancolía / esta triste imaginación / que prohíbe al corazón / todo el contento y alegría» (vv. 2675-2682).

Se houve personagem que beneficiou com o tratamento dramático desta matéria histórica foi dona Luísa de Gusmão. Tanto Manuel Araújo de Castro como Manuel de Almeida Pinto conferem à futura rainha portuguesa um papel fulcral na decisão que o seu marido acabará por tomar. Perante a dúvida, o duque recorre sempre aos conselhos da duquesa, que não apenas o induz a desobedecer ao rei por se recusar a participar na campanha contra a revolta catalã, como o incita claramente a aceitar a coroa portuguesa. Trata-se de um caso curioso este em que ambos os autores divergem do relato anónimo, onde nem sequer se menciona dona Luísa. O facto de a historiografia aceitar como credível e verosímil o retrato da rainha apresentado nas comédias é revelador do valor documental destes textos e da sua relevância na construção da memória histórica desta personagem. Perante este «retrato» da futura rainha, impõe-se a pergunta: terá o teatro

contribuído para a fixação da imagem temerária de dona Luísa de Gusmão, que, reza a lenda, terá afirmado «Antes rainha por um dia do que duquesa toda a vida»?

O rei Filipe IV e o conde-duque de Olivares, a infanta Margarida de Sabóia e o secretário Miguel de Vasconcelos são caracterizados de modo muito semelhante nas duas comédias. A perda do estatuto autonómico do reino português no seio da Monarquia Espanhola, a pesada política fiscal e a convocatória dos fidalgos para a guerra da Catalunha são congeminadas em Madrid pelo rei Filipe, incitado por Olivares. Em Lisboa, o secretário Vasconcelos apressa-se a fazer cumprir as directivas régias, apesar das recomendações cautelosas da infanta, que teme a reacção do povo português.

Atendendo, ainda, às personagens representadas em cada uma das obras, verifica-se uma maior disparidade entre as duas comédias no tocante à composição do grupo de conjurados. Se a memória popular consagrou o número de quarenta conjurados, em grande medida pelo simbolismo desta cifra, é sabido que foram bem mais os participantes na revolta do 1º de Dezembro de 1640 (desde logo, contam-se setenta e um na *Relação* anónima de 1641). Mas os seus nomes, bem como o grau do seu envolvimento na Restauração, foram – e são ainda – controversos, e assim o espelham as comédias.

Apenas duas destas figuras históricas surgem como personagem nas duas peças: Gastão Coutinho e Pedro de Mendonça Furtado. Ambos são mencionados no relato anónimo como participantes do movimento restaurador, mas se Pedro de Mendonça foi protagonista indubitável do golpe desde a primeira hora, Gastão Coutinho é referido uma única vez ao longo de toda a *Relação*. Coutinho não é incluído naquele núcleo mais restrito que participou no golpe de estado desde o princípio da sua congeminação, tendo surgido apenas no dia 1 de Dezembro entre tantos outros convocados de última hora. Se Manuel Araújo de Castro, em concordância com o relato anónimo, só o fará subir ao palco nessa ocasião, Manuel de Almeida Pinto mostra-o participante ao longo de todo o processo. Talvez se possa explicar a escolha comum aos dois dramaturgos nortenhos de inserir Gastão Coutinho no elenco de personagens, em detrimento de outros conjurados, pelo cargo de membro do Conselho de Guerra e 1º governador de Armas de Entre Douro e Minho que Coutinho desempenhou no reinado de D. João IV.

Em *La mayor hazaña de Portugal* aparecem, ainda, Francisco de Melo (3º Marquês de Ferreira), Afonso de Portugal (5º Conde de Vimioso), António de Almada, Miguel de Almeida (4º Conde de Abrantes), António Telo e João Pinto Ribeiro. De entre os protagonistas da revolta lusa, apenas António de Mascarenhas não figura na

comédia de Manuel Araújo de Castro.

Contrariamente a Manuel Araújo de Castro, Manuel de Almeida Pinto só apresenta um dos principais agentes da sublevação portuguesa: Pedro de Mendonça. Para além dele e de Gastão Coutinho, sobem ao palco em *La feliz restauración de Portugal* o 3º conde de Penaguião, João Rodrigues de Sá e Meneses, e Hernán Teles de Meneses. De acordo com o relato de 1641, o conde de Penaguião, tal como Gastão Coutinho, só tomaram parte na acção no dia 1 de Dezembro. Já Hernán Teles de Meneses, personagem significativamente activa na comédia de Almeida Pinto, nem sequer consta da lista de conjurados apensa à *Relação*.

Pode-se concluir que através da encenação de um mesmo episódio da história nacional coeva, apesar das divergências formais e estilísticas que ao longo destas páginas foram sendo assinaladas, em *La mayor hazaña de Portugal* como em *La feliz Restauración de Portugal* o teatro toma parte activa na consagração da autonomia portuguesa, difundindo-a e legitimando-a. Publicadas no rescaldo da Restauração da independência portuguesa, as comédias de Manuel Araújo de Castro e Manuel de Almeida Pinto espelham bem o poder mobilizador do teatro enquanto meio de comunicação de massas do século XVII. Produtos de um contexto sócio-cultural conturbado, estas comédias são documentos de inegável valor para o conhecimento da nossa história política, social e das mentalidades. Mas, acima de tudo, as peças de Manuel Araújo de Castro e de Manuel de Almeida Pinto testemunham a existência de uma expressão da identidade nacional no teatro português seiscentista que a vigência de modelos estéticos estrangeiros não logrou silenciar.

### **Teatro(s) de operações (1640-1668)**

Para além do primeiro de Dezembro de 1640, a Guerra da Restauração e as circunstâncias socio-políticas que a conformaram serão o tema de algum teatro escrito durante este período. Trata-se de um *corpus* que, apesar dessa unidade temática, se caracteriza pela diversidade de géneros dramáticos utilizados e pela recuperação de alguns traços característicos da dramaturgia portuguesa quinhentista, em particular o bilinguismo luso-castelhano.

São sete as obras que compõem este núcleo temático da dramaturgia seiscentista portuguesa: *La desgracia más felice*, de António de Almeida (1645), *Diálogo que*

*contém a entrada que o marquês de Terracuçã, de Pedro Salgado (1645), Relação da entrada que em Castela fez Fernão Martins de Ayala, de Pedro Salgado (1645), A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela, de Pedro Salgado [1663?], Asalto de Villavieja por don Rodrigo de Castro, de Manuel Coelho Rebelo (1658), Castigos de un castellano, de Manuel Coelho Rebelo (1658) e Entremez dos sebastianistas, anónimo [1650?].*

Uma das características deste teatro é uma certa depuração da intriga, em tudo contrária ao gosto barroco da época, mas que poderá servir para conferir um maior grau de veracidade aos episódios dramatizados.

Entre as obras arroladas acima, apenas a de António de Almeida se enquadra claramente no género da comédia espanhola podendo, neste sentido, mostrar-se mais permeável à ficcionalização, comparativamente com as restantes peças deste núcleo, mais sucintas e objectivas. Contudo, mesmo neste caso, parece haver implicações ao nível do desenvolvimento da intriga que advêm da escolha deste tema e do intuito de cristalizar o acontecimento histórico de forma menos artificial e quase puramente factual. Importa ter em conta que se trata de um dramaturgo em que o estilo barroco «en su modulación calderoniana» (2012a: 13) é particularmente evidente, tanto ao nível do discurso como na organização da trama. Comparando esta comédia com as outras duas que se conhecem deste autor – *El hermano fingido* e *La verdad escurecida* – percebe-se que há um «desinvestimento» do autor na complexificação da intriga que dá origem a um desenvolvimento do drama de forma mais objectiva e linear, sem acções paralelas e com um reduzido número de efeitos dramáticos.

Dir-se-ia que em *La desgracia más felice* todas as acções concorrem para contar a história do conde de Castel Melhor em Cartagena. O triângulo amoroso composto por don Luis, Aurelia, e o capitão Azevedo, funciona aqui como motivo que irá justificar a traição do capitão português ao conde: para assegurar a amada da constância dos seus sentimentos o capitão promete-lhe permanecer fiel ao rei castelhano (apesar de saber da Restauração da Independência) e contar ao governador o plano de Castel Melhor, que consiste em apropriar-se de um navio espanhol para ofertar a D. João IV:

¡Ya no de Héctor el acero,  
ni de Quirinio la lanza,  
ni de César el estoque,  
ni de Hércules la clava

podrán cobrar en temores  
de mi osadía las parias!  
Amigo, no hay perder tiempo:  
yo he de ofrecer esta armada  
que agora en el puerto asiste  
del rey don Juan a las plantas.  
(*La desgracia más felice*, vv. 329-338)

Posteriormente, a cena nocturna na primeira jornada em que o conde toma Azevedo por Magallanes, numa confusão de identidades típica da *comedia nueva*, espoletadora de enganos que alimentam a intriga, cumprirá o seu fim em si mesma, pois é logo aqui que o conde descobre a traição de que foi alvo. Um último exemplo desta valorização da história em detrimento da efabulação surge no longo monólogo final do conde de Castelo Melhor (vv. 3161-450), em que este relata ao rei don Juan IV a sua fuga e como chegou a Lisboa. Neste passo, António de Almeida, ainda que dê mostras do seu engenho poético de estética barroca, transpõe para a fala os factos, seguindo de perto o percurso relatado na *Relação verdadeira dos sucessos do conde de Castel Melhor, preso na cidade de Cartagena de Índias, e hoje livre, por particular mercê do Céu e favor d'el-rei dom João IV nosso senhor, na cidade de Lisboa* (1642):

Conde A los navíos llegamos  
cuando de la aurora el rostro,  
cifra de azahar y rosa,  
concurso de plata y oro,  
amistad de nieve y grana,  
de albor y nácar consorcio,  
era estampa de lo bello,  
modelo de lo gracioso;  
adonde los holandeses  
con afectivos coloquios  
me llevaron en los brazos,  
haciendo, por más decoro,  
aplauso bastardas trompas,  
fiesta clarines sonoros.  
Sobre la ciudad voltamos,  
ya encomendados al golfo,

donde las nubes de bronce,  
con encendidos abortos,  
al abrirse las entrañas,  
dando truenos espantosos,  
exhalaron muchos rayos  
y llovieron mucho plomo;  
arrastrando el holandés  
por el vidrio bullicioso  
las banderas españolas,  
y por las salas de Eolo  
enarbolando bizarro  
tus estandartes dichosos  
—y Cartagena, que vía  
el torbellino ruidoso,  
en armas se puso toda,  
previniéndose al socorro,  
porque no acabase en ruina  
lo que empezaba en asombro.  
Siguiendo, pues, el viaje,  
a los rigores de un soplo  
zozobró nuestro navío,  
donde se admiró el notorio  
milagro que el cielo ha hecho  
a tu gusto y mis sollozos;  
pues si el pirata holandés  
no cautivara animoso  
nuestro navío en el puerto,  
no viniendo con nosotros,  
tristemente se enjugara  
la diligencia en el ocio  
y en sepulcro de ovas verdes,  
en urnas de coral rojo,  
el olvido colocara  
tantos impulsos lustrosos.  
(...)  
Mas cuando mortal el riesgo  
daba a la esperanza ahorro

–que constante le acompaña  
hasta el último sollozo–,  
comienza a templar la furia  
aquel de la luz oprobrio,  
de toda la unión del mundo  
paréntesis o divorcio.  
El puerto de Palma fuimos  
tomar con el leño solo  
–velas y jarcias deshechas,  
timón y mástiles rotos.  
De donde, ya reparados,  
nos partimos más gustosos  
y aportamos a Tartuga,  
de franceses territorio,  
en cuyo hospedaje vimos  
sus ánimos generosos.  
De allí otra vez entregados  
al resplandeciente foso,  
en la Tercera surgimos,  
isla y alcázar famoso  
que el mar, de plata elefante,  
sustenta sobre sus hombros.  
De allí a Lisboa partimos,  
donde ya tu vista cobro  
(*La desgracia más felice*, vv. 3333-3382; 3413-3438)

Na obra de Pedro Salgado a proximidade entre a história contemporânea – os feitos militares da guerra da restauração – e o teatro surge de forma ainda mais evidente. Em grande medida este facto parece resultar de circunstâncias da vida do autor que, como se pode ler na folha de rosto do *Diálogo gracioso*, foi um «soldado que se achou na ocasião». Apesar de alguns biógrafos terem duvidado da veracidade de Pedro Salgado ter seguido a carreira militar, considerando que um soldado não teria o nível de instrução que autor revela nas suas obras, Teresa Araújo argumenta com base em testemunhos históricos a relação entre a sua formação superior e a sua participação nas campanhas da Restauração (cf. Araújo 2016).

Das cinco obras dramáticas deste autor que se conhecem, três versam precisamente sobre episódios das Guerras da Restauração. Tanto em *Diálogo Gracioso* como em *Relação verdadeira* o tempo que medeia entre o facto histórico e a publicação da obra que se lhe refere é bastante reduzido<sup>19</sup>. No primeiro caso, a obra impressa em 31 de Janeiro de 1645 reporta-se aos acontecimentos que tiveram início em «28 de Novembro passado, de 644» – como se lê na primeira didascália do Acto Primeiro. No segundo caso, em que Salgado encena um episódio bélico que teve início «em 21 de Agosto passado [1645]» – como indica a primeira didascália do primeiro acto – e termina em 26 do mesmo mês e ano, em 4 de Novembro de 1645 já a obra tinha sido impressa. Em ambos os casos entre o acontecimento histórico e a publicação da respectiva peça não chegam a passar sequer dois meses.

Por um lado, a rapidez com que estes textos são publicados parece contribuir para os enquadrar no âmbito de uma certa literatura panfletária, de propaganda, com vista à rápida disseminação dos sucessos militares portugueses por todo o reino. A colagem do texto teatral à realidade histórica sob a qual se constrói a acção, evidente não só na galeria de personagens com referente real que apresenta mas também no detalhe de algumas das didascálias, confere às obras essa dimensão noticiosa, eventualmente preponderante sob qualquer dimensão estética. Talvez seja este o motivo pelo qual Rafael Valladares considera que os textos de Pedro Salgado foram «escritos para ser leídos» (2002: 26).

Não parece haver dúvida quanto à função propagandística das obras de Pedro Salgado acima elencadas: todas elas contam a forma heróica como os militares portugueses se debateram nas guerras da Restauração. A título de exemplo veja-se como o Tenente castelhano descreve a dom João de Áustria o primeiro confronto entre portugueses e espanhóis em *A maior glória de Portugal*:

Mientras de la guerra estuvo  
el juicio sólo en las balas,  
por nosotros la vitoria  
todo el buen juicio juzgara.  
Porque los nuestros, de fuego,  
como diestros en las armas,  
en cuanto ellos daban una,

---

<sup>19</sup> Este tipo de cálculos não se pode aplicar a *A maior glória de Portugal* dado que o impresso não tem data de edição.

daban tres y cuatro cargas.  
Así hacíamos entonces  
en ellos grande matanza  
como después en nosotros  
ellos la hicieron doblada.  
Porque tanto que estos brutos  
metieron mano a la espada,  
no peleaban como hombres,  
sino como fieras bravas.  
No parecía que aceros,  
sino que rayos vibraban  
y que contra los Gigantes  
Júpiter los arrojaba.  
No ha sido, señor, posible  
resistir a furia tanta,  
y a nosotros fue forzoso  
así volver las espaldas.  
(*A maior glória*, vv. 131-154)

Enquanto o confronto se travou com balas, os castelhanos tiveram vantagem, estando mais bem preparados que o adversário, fosse por falta de meios técnicos ou por inabilidade no seu manuseamento. Contudo, quando o combate passou a ser travado com espadas os portugueses mostraram-se muito mais destros e letais que o inimigo. O valor simbólico da destreza e temeridade do exército português no uso da espada surge por oposição à cobardia dos soldados castelhanos que, só pela força das balas conseguem superioridade face ao opositor.

Também no *Diálogo gracioso* é pela boca do inimigo que se dá conta das qualidades do exército lusitano, não só pela valentia e pela força dos soldados portugueses mas também pela plêiade de outros povos que o integram, reiterando o apoio internacional à causa lusitana:

Que hay allá gente francesa  
tan ilustre y tan gallarda  
que son más de veinte y cuatro  
allí los Pares de Francia.  
Que hay gente de Escocia, ingleses,

flamencos, gente de Holanda  
muy limpia, cuyas camisas  
son, más que la nieve, blancas.  
Y no como acá las nuestras,  
que si son prietas o pardas,  
no se sabe, ni ellas saben  
lo que es jabón, lo que es agua.  
Dice que hay armenios, griegos  
y gente que, por desgracia  
o por ventura, escapó  
cuando Troya fue quemada.  
Gente, al fin, de todo el mundo.  
Mas eso a mí no me espanta,  
porque todo el mundo acude  
adonde hay mejores pagas.  
De los portugueses dice  
que hay hombre que se levanta  
entre los más, cual ciprés  
entre las humildes plantas.  
Que hay portugués que, a lo menos,  
tiene estatura tan larga  
como el hombre que David  
mató con una pedrada.  
Portugués que hace prisión  
la pretina de su barba  
y los prolijos bigotes  
en las orejas enlaza.  
Y que hay portugués que tiene  
tres mejillas en la cara,  
grandes como tres membrillos,  
rubias como tres manzanas.  
Que hay portugués tan forzoso  
que con una cuchillada  
solamente parte un toro  
si acaso se halla en la plaza.  
Que hay portugués que da muerte  
antes que saque la espada

solamente, porque asombra  
con el aire de la vaina.  
Dice, al fin, que hay portugués  
que sólo con mirar mata  
por tener, cual Polifemo,  
un ojo solo en la cara.  
(*Diálogo gracioso*, vv. 457-504)

O contraponto desta qualidade lusitana é a cobardia dos soldados castelhanos, independentemente da sua condição social. Assim se vê, por exemplo, nas palavras de Motril, no *Diálogo gracioso*, quando o exército castelhano se prepara para invadir o forte de Santa Luzia sendo forçado a retirar-se de imediato:

Motril ¡Ah, Galindo! Desta vez,  
está la vida en la espuela.  
Aquí se ha de ver quién vuela,  
quién alas tiene en los pies.  
Mira nuestros caballeros  
y mira nuestros hidalgos:  
si hay más diligentes galgos  
o pájaros más ligeros.  
(*Diálogo gracioso*, vv. 717-724)

Contudo são as mais baixas patentes do exército castelhano que se mostram particularmente permeáveis à caricatura, numa actualização que combina traços da personagem-tipo gracioso com a do soldado fanfarrão. Ao aperceber-se do temor de Motril perante a chegada ao campo de batalha de Elvas, Galindo procura reconfortá-lo lembrando-o das suas façanhas:

Galindo Admirado estoy, Motril,  
de ver tan grande flaqueza  
en un pecho generoso  
[...]  
¡Tú eres aquel que una noche,  
con valor y con destreza,  
embestiste más de veinte

pasteles en una cena!  
Vuelve a tu valor antiguo,  
no te acobarden quimeras.  
(*Diálogo gracioso*, vv. 137-139 e 153-158)

Entre as obras impressas em 1645 e *A maior glória de Portugal*, de 1663 ou posterior, a técnica teatral de Pedro Salgado é aperfeiçoada. Os diálogos ganham maior dinamismo e a intriga é desenvolvida de forma mais harmoniosa e estruturada<sup>20</sup>. O desenho das personagens também revela matizes inéditos nas peças anteriores. Veja-se que é nesta «comédia política» que, como admite Teresa Araújo (2016: 254-257), o dramaturgo se retrata de forma mais evidente no português da cidade de Évora feito prisioneiro na primeira jornada.

Também ao nível da caricatura dos soldados, neste caso Ramires e Bermudes, aos predicados anteriormente mencionados acresce uma potencial alusão à ambiguidade sexual de Bermudes que, devidamente explorada pelo intérprete, contribuiria para ridicularizar o inimigo acentuando, ao mesmo tempo, a comicidade da representação<sup>21</sup>.

Logo no principio da peça, Bermudes ameaça desmaiar ao perceber que ainda faltam quinze léguas para chegar à cidade de Évora. Na segunda jornada, depois de fugir cobardemente do campo de batalha, ao encontrar-se sozinho Bermudes exclama:

Bermudes ¡Ah, Ramires! Que esta ausencia  
me tiene ya casi muerto,  
sin poder tomar el puerto  
seguro de la paciencia.  
No hay en mí tanta prudencia  
que pueda ya reportarme,  
*pues sin ti no puedo hallarme*  
*ni sin ti yo estoy en mí.*  
*Y el olvidarme de ti*  
*fuera de mí olvidarme.*  
(*A maior glória*, vv. 859-868; meu itálico)

---

<sup>20</sup> Desde logo, se em *Diálogo gracioso* a acção é contada em cerca de 1150 versos, sendo que o Acto primeiro tem cerca de 300 versos, o segundo cerca de 325 e o terceiro 485 versos; em *A maior glória* o dramaturgo reparte os 1630 versos de forma mais equilibrada: Primeira jornada tem 484 versos, a segunda 570 versos e a terceira 576 versos.

<sup>21</sup> Este efeito cómico terá também sido explorado por Cosme Pérez no seu *Juan Rana* (cf. Serralta 1990: 81-92).

Em tom burlesco, encontra-se neste excerto um motivo tópico da poesia peninsular dos séculos XV e XVII, glosado recorrentemente no teatro quinhentista português, por Gil Vicente na *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra*, «ya no es el que solía» (v. 268), por Simão Machado, na 1ª parte da *Comédia da Pastora Alfea*, «já nam sou quem ser soía» (v. 1944), por Camões no *Filodemo* «y pues yo ya no soy yo» (v. 1307), entre muitos outros<sup>22</sup>.

Finalmente, na terceira jornada, perante a chegada do companheiro Ramirez desarmado, acompanhado pelo soldado português Barroca, ironiza Bermudes em tom algo despeitado:

Bermudes (a Ramires) Ah, Ramires, ¿tu con otro  
estudiante? Otra tarasca  
peor tienes que la mía,  
de que tanto te burlabas.  
(*A maior glória*, vv. 1523-1526)

O tipo de jogo cómico que a ambiguidade sexual desta personagem permite entrever contribui para reconhecer no texto de Pedro Salgado marcas da sua representação. Da mesma forma, ainda que algumas das didascálias acima mencionadas apresentem referências muito concretas ao tempo da acção representada que dificilmente se transpõem para o palco, outras há que reflectem a concepção cénica do drama para um palco com as características dos tabladros daquela época. Assim, em *A maior glória de Portugal*, na rubrica entre os versos 98 e 99 lê-se:

Recolhem-se Bermudes e Ramires com ímpeto. Há dentro grandes vozes e estrondo de armas. Daí a pouco saem todos, fugindo por ùa porta e recolhem-se por outra. E ficam no teatro Ramires e Bermudes, ferido no braço direito.

Subentende-se desta indicação cénica a existência de uma estrutura com um palco, bastidores e duas portas para a qual o autor teria concebido a representação do seu texto. Tanto a opção de Pedro Salgado pela forma de teatro, como os vários níveis

---

<sup>22</sup> Cf. Estas citações partem das edições digitais das respectivas obras disponíveis no sítio *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (Camões dir.) [www.cet-e-quinientos.com](http://www.cet-e-quinientos.com).

do jogo cénico, para além das marcas de concepção deste texto para o palco, não sendo provas da sua efectiva representação contribuem, pelo menos, para sustentar essa possibilidade.

A transversalidade do tema da restauração da independência no teatro de autores portugueses do século XVII, para além do género da *comedia nueva* e de peças formal e linguisticamente mais próximas de um arquétipo nacional como as de Pedro Salgado, revela-se, ainda, num género muito característico do teatro ibérico dos séculos XVI, XVII e XVIII como o *entremez*<sup>23</sup>.

Na sua colectânea de entremezes intitulada *Musa entretenida* (1659), Manuel Coelho Rebelo aborda-o em *Asalto de Villavieja por don Rodrigo de Castro*.

O *entremez* é baseado num episódio da Guerra da Restauração: o assalto de Villavieja de Yeltes (Salamanca) a 8 de Setembro de 1650. Contudo, contrariamente ao teatro de Pedro Salgado, Manuel Coelho Rebelo parece prescindir de qualquer intuito noticioso ou informativo. O próprio género escolhido é já indício do tom burlesco e satírico do episódio representado, e do objectivo preponderantemente lúdico da obra.

Referências ao contexto político e militar da Guerra da Restauração surgem apenas no título do *entremez* e no princípio do diálogo entre o embaixador e o alcaide:

Alcalde ¡Eres un loco, tonto y villano!  
Embajador Antes o quero ser que castelhano.  
Alcalde Pues, di, cobarde, para que más te asombres:  
¿tiene el mundo más valientes hombres  
que castillanos? Di, ¿no lo hacen de manera...?  
Embajador Oh, que alrota!  
Era algũ d'esses dos sete que a forneira  
matou com ãa pá n'Aljibarrota!  
Alcalde Eres un rebelado.  
Embajador Rebelado?

---

<sup>23</sup> Este tipo de obras, que durante séculos ocupou um lugar subalterno no estudo da literatura dramática e nos estudos de teatro, só nas últimas décadas começou a ser revisitado, editado e estudado. Em grande medida, o facto de autores consagrados como Cervantes, Calderón de la Barca ou Vélez de Guevara terem produzido peças deste género terá contribuído significativamente para a recuperação destes textos no âmbito dos estudos sobre a produção teatral e editorial do(s) *siglo(s) de oro*. Consequência do interesse renovado por este teatro breve – designação mais ampla que para além do *entremez* compreende outros géneros como loa, sainete, mugiganga, entre outros – não restam, hoje em dia, dúvidas quanto à sua relevância para a compreensão do fenómeno teatral desta época.

Alcalde Sí, que a tu rey dejaste con fe poca.  
Embajador Mentos com quantos dentes tens na boca,  
que esse nunca foi rei, senão tirano;  
mas era castelhano,  
por onde a todos soa  
que já nunca fizesse cousa boa.  
(*Asalto de Villavieja*, vv. 108-122)

Rapidamente a discussão passa da política à hagiografia: a disputa prossegue centrando-se, agora, no número de santos proveniente de cada um dos reinos, numa competição em que por cada santo mencionado as personagens tiram um cabelo da cabeça do interlocutor. O português acaba por arrancar a peruca do Alcaide, revelando a sua calvice, e o entremez termina com a saída de cena das personagens em aceso confronto físico.

De facto, o episódio histórico parece ser apenas um pretexto para encenar a contenda entre o embaixador português, disfarçado de ratinho, e o Alcaide castelhano. Deste modo, o enfoque na rivalidade luso-espanhola aproxima este entremez a um outro, *Castigos de un castellano*, igualmente inserido na colectânea de Manuel Coelho Rebelo. Aqui, um castelhano corteja a mulher (também castelhana) de um ratinho português e acaba por ser castigado levando-a às costas enquanto é vergastado pelo marido. Não há qualquer referência às guerras da restauração, embora se possa enquadrar a obra nesse contexto pela disputa luso-castelhana que encena. Mas não se poderá deixar de notar que o castigo infligido recupera a cena final da *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente, contribuindo, também por esta via, e a par do biliguismo, para recuperar elementos próprios do teatro autóctone.

Um certo revivalismo do teatro vicentino caracteriza ainda uma outra peça de teatro breve que se enquadra tematicamente neste conjunto de obras seiscentistas. Trata-se do *Entremez dos Sebastianistas*, de autor anónimo, integrado numa colectânea que se conserva manuscrita na biblioteca da Ajuda<sup>24</sup>.

Referências textuais várias permitem datar o texto por volta do ano de 1650 (cf. Oliveira 1984: 21-22). Poderá parecer inusitada a referência ao mito de D. Sebastião em pleno reinado de D. João IV e durante a Guerra da Restauração. Nesta obra defende-se o

---

<sup>24</sup> A colectânea foi objecto de uma tese de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por Vítor Manuel Amaral de Oliveira, em 1973.

*status quo* do rei D. João IV contra o ressurgimento da crença no regresso do Encoberto que, alguns anos volvidos desde a Restauração, voltava a ser difundida pelo reino mas, desta vez, em desfavor do monarca brigantino.

Aqui é encenado um tribunal ao qual preside um juiz, acompanhado por um licenciado, que faz a acusação de cada um dos réus, e por um escrivão. Trazidos por um quadrilheiro, vão entrando em cena, à vez, diversas personagens-tipo – um velho, um mercador, um frade, um sapateiro, um desembargador, um fidalgo e um soldado – acusadas de serem sebastianistas (jogando com a homonímia de besta permitida pelas formas «besta» e «bestianista» da forma apocopada de «Sebastião»). Esta crença é considerada uma loucura, sendo a sua punição o recurso à violência física e o internamento compulsivo na «casa dos orates».

Este castigo exemplar pode servir um programa pedagógico junto do povo, de forma a não deixar vacilar a fê messiânica dos portugueses em D. João IV que parecia estar a fraquejar no final da década de 40. Veja-se, por exemplo, o Padre António Vieira que em *História do Futuro* não deixa de invectivar contra os que se mostram incrédulos em relação à missão do duque de Bragança. Interessante é o facto de ser o teatro popular e de massas a instaurar-se como veículo de transmissão de ideologia de efeito, certamente, mais imediato junto da população que outro tipo de retórica. Importa lembrar que data do mesmo ano a comédia *Feliz Restauração de Portugal* que, como já se viu, é uma obra com um forte cariz panfletário e propagandístico legitimador da restauração da independência e do rei D. João IV.

Se a escolha do eixo temático da Restauração, que assegura certa coesão a esta análise, confere uma unidade no âmbito mais restrito do *corpus* aqui abordado que não deverá ser extrapolada, a revisitação do teatro de autores portugueses escrito entre 1640 e 1668 não deixa de dar conta das diferentes tendências que marcaram a produção dramaturgicamente seiscentista. Neste sentido, mesmo tendo em linha de conta a natureza facciosa que advém desta opção temática, o estudo deste conjunto de textos sugere algumas considerações de âmbito geral que permitem renovar leituras e refutar postulados críticos e outros lugares comuns que marcaram de forma indelével o estudo desta dramaturgia.

Em primeiro lugar há que superar a ideia de que a dramaturgia portuguesa seiscentista foi tão sómente «um parêntesis» na história da literatura dramática nacional, caracterizada pela «queda da qualidade dos textos» e pela submissão acrítica dos

dramaturgos portugueses à estética e à língua espanhola. Mesmo no caso de certas obras que, tanto na forma como na expressão, se vinculam ao cânone teatral espanhol, não deixa de ser notória a consciência de uma pertença ao universo cultural e identitário português claramente demonstrada a nível ideológico, evidenciando-se, por exemplo, na perspectiva pró-brigantina sob a qual se desenvolve a intriga. Assim se vê nas obras de António de Almeida, Manuel de Almeida Pinto e Manuel Araújo de Castro.

Em segundo lugar, tal como repetidamente se tem afirmado acerca de *O Fidalgo Aprendiz* de Francisco Manuel de Melo, importa reconhecer igual capacidade de síntese entre a tradição teatral autóctone e a estética «castelhanizante» de autores como Pedro Salgado, Leonardo Saraiva Coutinho ou Manuel Coelho Rebelo. Tal como a obra do poeta melodino, as peças destes dramaturgos, bem como o entremez dos *Sebastianistas*, de autor desconhecido, conjugam elementos provenientes das diferentes tradições teatrais. Também nestas obras se encontram claras afinidades entre o teatro quinhentista português – tanto ao nível linguístico como ao nível da estrutura da acção, e até através da apropriação de cenas específicas (como acontece na cena final do entremez *Castigos de um castelhano*) – e o teatro do *siglo de oro* – patente, por exemplo, nas referências ao universo cultural castelhano através da citação dos versos de Dom Quixote «Aqui lloró don Quixote / ausencias de Dulcinea» em *Contra si faz quem mal cuida*.

Em terceiro lugar impõe-se prosseguir o estudo de um filão genológico desta dramaturgia, o teatro breve, que revela características peculiares a vários níveis (linguístico, formal, estético, etc.) e que aponta para contextos alternativos da actividade teatral no Portugal de seiscentos.



## TEATRO, PODER E ÉCFRASE

Este teatro de actualidade, em que se encenam o golpe militar do 1º de Dezembro e outros episódios das Guerra da Restauração, e um teatro histórico-nacionalista, que parece corresponder a uma vontade de afirmar a autonomia do reino mediante a revisitação da história nacional, conforma, em grande medida, a produção dramática de Jacinto Cordeiro.

Trata-se de um dos dramaturgos portugueses com maior êxito no seu tempo, e muitas das suas obras foram representadas por companhias castelhanas como a de Tomáz Fernández ou a de Avendaño. Contudo, apesar de a obra do alferes estar bem estudada – contam-se três teses de doutoramento (González 1987; Wade 2009 e Cruz-Ortiz 2009) entre a sua bibliografia crítica<sup>25</sup> – os dados biográficos do dramaturgo são ainda escassos e pouco consensuais. A controvérsia que a sua data de nascimento tem suscitado entre os investigadores é paradigmática da necessidade de continuar a pesquisar documentação que permita aferir com maior rigor os seus dados biográficos.

Sendo tida como certa a sua passagem pela Índia pelo menos antes de 1621, como se pode inferir do prólogo ao leitor da *Entrada del rey en Portugal*, há razões para pensar que Jacinto Cordeiro terá residido em Lisboa durante grande parte da sua vida, onde se terá afirmado como dramaturgo. Para além de todas as suas obras impressas terem sido publicadas em Lisboa, tudo leva a crer que terá sido aqui que contactou com os principais autores de comédias<sup>26</sup> que, posteriormente, levariam à cena as suas peças. O facto de, em Fevereiro de 1627, ter sido testemunha, juntamente com o director de companhia Cristóbal Avendaño, de um casamento entre dois profissionais do espectáculo indicia já a sua integração nos meandros da indústria teatral da época. Nesse sentido, tal como Avendaño, todos os autores de comédias referidos no paratexto das obras de Cordeiro como responsáveis pela sua encenação – Salazar Mahoma, Tomás

---

<sup>25</sup> Cristhophe González diz que «Cordeiro a fait l'object d'une thèse soutenue devant l'Université Complutense de Madrid» (1987: 7). Porém, a biblioteca desta universidade não tem conhecimento da existência deste trabalho.

<sup>26</sup> Neste contexto significa o director de uma companhia de teatro.

Fernández, Bartolomé Romero<sup>27</sup>, Manuel Simón, Riquelme – estiveram no pátio das Arcas em vida do dramaturgo. A circulação de companhias de teatro em Lisboa que a existência do Pátio das Arcas fomentava permitiria ao dramaturgo contactar com potenciais intérpretes das suas obras, contribuindo para a representação das suas peças. Sobretudo, a utilização da língua castelhana no seu teatro favorecia a inserção das suas obras nos repertórios das companhias profissionais da época, promovendo a sua disseminação pelos vastos territórios da Monarquia espanhola. E, de facto, há notícias da representação de obras da sua autoria pelo menos em Madrid (cf. Ferrer Valls et al CATCOM).

Contam-se, até agora, dezassete comédias e dois entremezes entre a sua produção teatral, a saber: *La Entrada del rey en Portugal* (Lisboa, 1621); *Amar por fuerza de estrella*, *El juramento ante Dios*, *El hijo de las batallas*, *El mayor trance de honor*, *Primera parte de Duarte Pacheco y Segunda Parte de Duarte Pacheco* (Primera parte. Lisboa, 1630); *El secretario confuso*, *Con partes no hay ventura*, *El mal inclinado*, *Los doce de Inglaterra*, *Victoria por el amor y Lo que es privar* (Segunda parte. Lisboa, 1634); encontram-se, ainda, na BNE um impresso sem data de *A grande agravio gran venganza*, assim como o manuscrito de *El favor en la sentencia*; por fim, conservam-se na BNP os manuscritos de duas comédias suas, *La Privanza merecida e La gran comedia de viva quien vence*, e de dois entremezes: *Don Roque e Los sordos*.

Jacinto Cordeiro escreveu o seu teatro exclusivamente em espanhol, respeitando as características formais do género da *comedia nueva* segundo o modelo de Lope de Vega: as suas comédias dividem-se sempre em três jornadas, apresentando alternância métrica e rimática de acordo com a situação representada; o tema da honra tem a primazia no universo moral das suas personagens, e recorre com frequência nos seus dramas a artifícios e personagens característicos deste teatro como o travestismo, os graciosos, as cenas de duelos, a troca equivocada de cartas, etc.

A dimensão política, de cariz nacionalista, que preside à publicação da *Entrada del rey en Portugal* surge num número significativo das comédias de Jacinto Cordeiro. De facto, quase metade da sua obra foi classificada como comédia de «privanza», um sub-género da comédia palatina que tem como tema a ascensão e a queda de uma personagem da nobreza, tendo como personagem principal o valido ou privado.

---

<sup>27</sup> Segundo Ferrer Valls, conserva-se um manuscrito autógrafo de *El favor en la sentencia* «fechado en 1626 y conservado en la Biblioteca Nacional [de Madrid] en el que una anotación indica que la comedia fue escrita para el autor Bartolomé Romero» (2008: 86).

Inserem-se neste sub-género de comédias as seguintes obras de Cordeiro: *Próspera fortuna de Duarte Pacheco*, *Adversa Fortuna de Duarte Pacheco*, *Amar por fuerza de estrella*, *El hijo de las batallas*, *El secretario confuso*, *Con partes no hay ventura*, *Lo que es privar* e *La privanza merecida*.

Se algumas das suas comédias se passam em lugares distantes da Península Ibérica e o seu conteúdo não revela nenhuma referência significativa ao universo cultural lusitano, outras há em que as personagens e os temas da história nacional portuguesa, seja antiga, como na biogénia *Duarte Pacheco*, seja contemporânea, como em *La Entrada del Rey en Portugal*, são a própria matéria sobre a qual o dramaturgo constrói o seu teatro. No prólogo ao leitor de *La Entrada del rey*, escrito em português, Cordeiro deixa clara a relação entre a matéria teatral que irá apresentar e a sua motivação de cariz «nacionalista» *avant la lettre*, demonstrando um sentimento de orgulho nacional que será retomado por outros autores portugueses da escola espanhola depois de 1640:

*Foi mais poderoso o amor da pátria que minha desconfiança, pois obrigado dele me faz sair à luz com tão escassas primícias como podia prometer a curteza de meu engenho, estimulado da plicação de alguns que tomam obras de menos cabedal pera darem mostras de sua habilidade, quis pôr em efeito a execução desta vontade, pela muita que tenho de eternizar grandezas de minha pátria vendo que a fama as cala amendrentada de émulos que envejosos de sua glória com o chumbo vil de sua má vontade tapam o retombante som de sua gloriosa trombeta.*

### ***Entrada del Rey en Portugal (1621), de Jacinto Cordeiro***

*Para quem teve de se confrontar com ela, a entronização dos Habsburgo significou, em primeiro lugar, a conversão de Portugal num reino de monarca ausente. Assim ficou Lisboa sozinha e quase viúva à espera do seu distante esposo; assim ficou o reino numa saudade que só a semelhança do monarca podia suavizar.*

Fernando Bouza

A Entrada em Portugal de Felipe III, em 1619, repitiu em grande medida a do seu antecessor, Felipe II, em 1581: o dia da Entrada na capital foi, nos dois casos, 29 de

Junho; ambas as celebrações espelharam o «conceito de *aurea aetatis de Lisboa*, vista como uma espécie de *umbilicus mundi* do Império cristão centrado na Monarquia hispânica» (Serrão 2009: 218); e até algumas das obras de arquitectura efémera erigidas em 1581 foram reutilizadas em 1619 (vd. Serrão 2009; Soromenho 2000). A dimensão e complexidade do espectáculo, contudo, intensificou-se nesta última<sup>28</sup>, como se vê, desde logo, pelo número de arcos triunfais levantados em cada ocasião: se houve dezanove *ingegniosi ornamenti* documentados em 1581 (cf. Serrão, 2009: 204) em 1619 foram mais de trinta.

O significado da Entrada em Portugal de Felipe III de Espanha (II de Portugal) reflectiu-se na dimensão grandiosa do programa festivo (e nos gastos avultados que originou), e a sua memória sobrevive em muitos textos e imagens então produzidos. Há relatos, como a *Entrada del Católico Rey Don Phelipe segundo y tercer monarca de las Españas en el Reino de Portugal...*, de João Sardinha Mimoso (Lisboa: 1620), e crónicas, como a *Viaje de la Católica Real Majestad del Rey D. Filipe*, de João Baptista Lavanha (Madrid: 1622). Conservam-se igualmente textos poéticos, como a «Jornada que la Majestad Católica del Rey Don Felipe III hizo a Portugal», de Francisco Rodrigues Lobo (Lisboa: 1623), e memórias particulares, como as de Pero Roiz Soarez no seu *Memorial*. No que concerne às artes plásticas contam-se a pintura anónima «Entrada de SV MG Don Phelipe III en Lisboa» e o conjunto de catorze gravuras, cortadas por Hans Schorkens, inseridas no livro de Lavanha. O teatro originou pelo menos três manifestações diferentes: duas para a ocasião, a *Comedia de Santa Engracia*, de Violante do Céu, e a tragicomédia da *Conquista del Oriente*, descrita na relação de Mimoso, e uma terceira que, se não foi representada neste contexto, se institue como fonte documental desta celebração – a comédia *La Entrada del Rey en Portugal*, de Jacinto Cordeiro, publicada em Lisboa por Jorge Rodrigues, em 1621.

Apesar de a obra do alferезs Jacinto Cordeiro estar hoje bem os dados biográficos do dramaturgo são escassos e até controversos. Segundo Barbosa Machado (1747: 462), Cordeiro teria apenas quinze anos em 1621, quando publicou a *Entrada*, tenra idade para quem afirma ter já participado nos conflitos militares d'além mar, onde teria começado a escrever algumas obras sobre «heróis valerosos que na Índia me

---

<sup>28</sup> V. Serrão é de opinião contrária, considerando a Entrada de 1619 «menos espectacular no impacto político e nos recursos envolvidos», «uma retoma (menos opulenta embora) das festas de recepção a seu pai na capital portuguesa» (2009: 205-206).

convidaram com o belicoso som de suas valerosas proezas», como se lê no Prólogo ao leitor que antecede esta peça.

O texto da comédia parece conjugar ou justapor a representação do episódio histórico com a encenação de uma intriga pouco ou nada relacionada com esse contexto celebrativo de 1619. Por este motivo, a crítica é unânime em considerar a comédia publicada em 1621 um produto de reescrita, de tal modo que, mediante a introdução de referências explícitas à jornada portuguesa de Felipe III de Espanha no texto original, Cordeiro teria conseguido publicar a sua primeira comédia no seguimento do êxito editorial de inúmeras obras que partilhavam esse tema<sup>29</sup>.

Esta hipótese parece tanto mais pertinente quanto se tiver em consideração a extensão da comédia, cujos quase 4500 versos ultrapassam largamente as recomendações de Lope de Vega em *Arte Nuevo de hacer comedias*, e entre os quais mais de 1000 versos da segunda jornada são dedicados exclusivamente à descrição dos arcos triunfais então erigidos. Somando a esta longa passagem do texto a rápida cena – de cerca de 100 vv. – entre o Rei Felipe III e o valido Uceda, que também contribui para marcar historicamente a comédia sem contribuir de modo relevante para o desenrolar da intriga, conseguem-se adivinhar as zonas do texto integradas *a posteriori* para a publicação.

Talvez por isso Ares Montes (1990) tenha incluído a comédia de Cordeiro no seu estudo comparativo sobre as distintas composições poéticas que versam sobre a Entrada régia de 1619. Mas apesar da estrutura da comédia permitir esta equiparação entre texto literário e texto dramático, pelas descrições da segunda jornada, pode ser que uma leitura atenta das relações que estabelece com outros documentos que constituem a memória da jornada de Felipe III a Portugal permita não apenas deslindar novos sentidos e contribuir para a valorização estética da obra, mas também acrescentar dados concretos e fiáveis sobre o acontecimento histórico. Para isso, importa aludir ao entorno artístico da *Joyeuse Entrée* de Filipe III em Portugal para contextualizar a iconografia seleccionada, relacionando-a, de seguida, com a comédia.

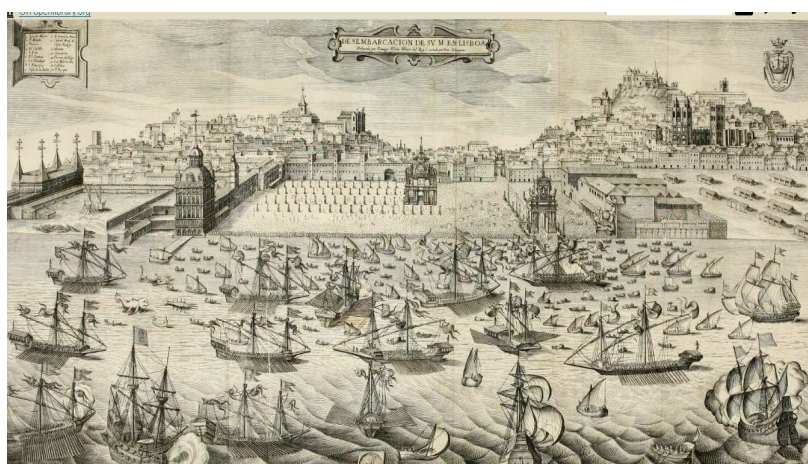
---

<sup>29</sup> Para além do livro de Mimoso, há pelo menos os seguintes textos publicados antes da comédia de Cordeiro: Aguilar y Prado, *Certíssima relación de la entrada que hizo Su Magestad y sus altezas en Lisboa...* Lisboa, 1619; Arce, *Fiestas Reales de Lisboa, desde que el Rey Nuestro Señor entró hasta que salió...* Lisboa, 1619; Quevedo, *Triumpho del Monarcha Philippo Terceri en la felicissima entrada de Lisboa.* Lisboa, 1619; Soto Maior, *A la felicissima entrada de Su Magestad en esta Ciudad de Lisboa.* Lisboa, 1619; Matos de Sá, *Entrada y Triumpho que la ciudad de Lisboa hizo a la C. R. M. del Rey D. Phelippe Tercero de las Españas y Segundo de Portugal. Con la explicación de los Arcos que se levantaron a su felicissima Entrada.* Lisboa, 1620. Sobre o legado documental relativo à Entrada régia de Felipe III em Portugal veja-se o estudo de Jacopo Sans Hermida (2003: 289-319).

## Primeira Jornada: panorâmicas

A correspondência trocada entre Felipe III e o Município de Lisboa comprova a responsabilidade que lhe fora imputada de reunir o montante que seria necessário dispendar para as celebrações, sem referir, porém, o(s) nome(s) do(s) organizador(es) do programa festivo (vd. Oliveira 1887). Kubler (1972: 111) e Gehlert (2008: 209-210) apontam João Baptista Lavanha como o mais provável «autor» deste programa, pois para além da sua formação humanista também se reconhece a sua proximidade às estruturas de poder – foi professor dos Felipes II e III e mantinha estreitos laços de amizade com a família Moura que teve em dois períodos diferentes da dinastia filipina um vice-rei de Portugal.

A tarefa seria partilhada com um artista plástico, possivelmente o pintor régio Domingos Vieira Serrão (cf. Kubler 1972: 112; Serrão 1994: 204-205), que surge também associado ao livro de Lavanha como autor do desenho da gravura panorâmica de Lisboa intitulada «DESEMBARCACION DE SU M. EN LISBOA. Debuxada por Domingos Vieira Pintor del Rey y cortada por Ion Schorquem»<sup>30</sup> [Figura 1]. Gehlert acrescenta, porém, que «[u]ma carta datada de 1612 refere que o arquitecto da corte portuguesa (Teodósio de Frias) dispunha dos planos e modelos dos arcos do triunfo» (2008: 208) sendo, por isso, necessário considerar o seu contributo para o planeamento e organização destes festejos.



[Figura 1]

<sup>30</sup> Disponível em Centro de Estudos de Teatro, Base Iconográfica de Teatro em Portugal [online] <<http://opsis.fl.ul.pt/>> [25.05.2014]. <http://opsis.fl.ul.pt/Infographic/Discovery?infographicId=ed10bd33-312f-4969-8f0c-41caa8334f3f>.

A perspectiva escolhida por Vieira Serrão para retratar a cidade exemplifica o paradigma iconográfico da Lisboa de Seiscentos, que se reflecte noutras duas obras coevas: o quadro «N. S. de Porto Seguro roga a seu presioso filho por esta cidade e sua navegação» [Figura 2], obra conjunta de Domingos Vieira Serrão e de Simão Rodrigues, e a pintura anónima «Entrada de SV MG. Don Phelipe III en Lisboa en 1613 [sic.]»<sup>31</sup> [Figura 3].



[Figura 2]



[Figura 3]

<sup>31</sup> Mais à frente esta incongruência na data do título desta pintura (1613 por 1619) voltará a ser abordada.

As três imagens mostram uma cidade moderna e cosmopolita que ultrapassa a velha muralha medieval, com uma malha urbana onde se reconhecem as inovações arquitectónicas introduzidas durante os reinados dos Felipes – com o torreão de Filippo Terzi em primeiro plano – e o Tejo repleto de barcos, galés e caravelas. Esta gramática iconográfica de Lisboa desborda prosperidade, esplendor e beleza; retrata «a mais deliciosa terra do mundo» para citar António Vieira e faz recordar, entre outras obras, o *Livro das Grandezas de Lisboa* (1620), de Frei Nicolau de Oliveira. É um tipo de representação da cidade que, na literatura e no teatro, se converte em *topoi* de glorificação (do clima, da localização estratégica relativamente às rotas marítimas, das gentes...) associado, frequentemente, à aspiração de Lisboa a capital do império Habsburgo.

Cordeiro recorre ao mesmo «matiz» laudatório de pintores e poetas (como Tirso de Molina na sua famosa loa a Lisboa de *Burlador de Sevilla*) quando se refere à cidade como «octava maravilla» (v. 321) ou nos versos hiperbólicos de don Luís:

don Luis Confieso, amigo don Jorge,  
que he corrido toda Italia:  
Mantua, Nápoles, Venecia,  
Roma, Florencia, Ferrara,  
Milán, Plasencia, Saboya,  
Génova, Sicilia y Parma;  
Flandes, Francia, Inglaterra,  
y en todo no he visto nada,  
porque hoy me asombra Lisboa  
con ver grandezas tan altas.  
(*Entrada del rey*, vv. 333-341).

Por um lado, os lugares comuns, as metáforas e outros recursos estilísticos empregues por Cordeiro viabilizam a comparação entre *La Entrada del Rey en Portugal* e os textos poéticos dedicados ao mesmo acontecimento. Mas porque se trata de teatro, o facto de o desenho da cidade na comédia se inscrever neste universo pictórico permite aprofundar relações não com a arte poética mas com as artes plásticas.

Tal como a panorâmica de Lisboa [Figura 1] antecede as gravuras dos arcos no livro de Lavanha, talvez para os contextualizar na geografia da cidade (note-se no canto superior direito da Figura 1 os elementos urbanísticos referenciados), e/ou situá-los no

contexto geral das celebrações de 1619, também a primeira jornada da comédia oferece ao espectador um olhar mais amplo e geral sobre o acontecimento histórico, que, na jornada seguinte, se fixará com detalhe em cada uma das «machinas» construídas. É igualmente curioso observar que a relação entre o teatro e estas imagens se acentua, ainda, através do jogo de perspectiva introduzido na cena entre Felipe III e o duque de Uceda desenrolada numa varanda do palácio em Almada, em que o ponto de vista sobre Lisboa é o mesmo que as panorâmicas representam.

A vista da cidade gravada por Schorkens [Figura 1] e a tela anónima [Figura 3] partilham com a primeira jornada da comédia a descrição dos seguintes elementos: 1) a ponte dos Mercadores e o arco dos Homens de Negócios, 2) o arco dos Ingleses, 3) o dos Alemães e 4) o espectáculo naval, quando, nesta mesma jornada, se menciona «monstros de la mar verás / hacer marítimas danzas»<sup>32</sup> (vv. 908-909). Pode-se especular se estas imagens integravam ou não o universo pictórico do autor da comédia; em todo o caso, as suas afinidades com o texto de Cordeiro são evidentes pelo que o confronto entre os discursos verbal e pictórico permite ao editor moderno ampliar a experiência de leitura de *Entrada del Rey en Portugal*.

Não surpreenderia que o quadro de Serrão e Rodrigues [Figura 2], datado *circa* 1620 e encomendado «para a capela do mercador Antoine Magnonet na Igreja de São Luís dos Franceses» (Serrão 1994: 200), inaugurada em 1619, estivesse exposto e acessível ao público, e a Cordeiro, ainda antes da publicação da sua comédia.

Quanto à pintura anónima [Figura 3], que actualmente se encontra no castelo de Weilburg, Alemanha, a datação divide os historiadores da arte. Andreas Gehlert (2008: 208-213) conclui que esta obra antecede as outras duas, datando-a *circa* 1600, ao passo que José Manuel Garcia afirma que a tela foi feita «[a]lgum tempo depois da famosa visita, não se tendo conseguido ainda determinar quando» (2008: 22)<sup>33</sup>. Apesar de não se conhecer o lugar onde esteve antes de 1633, data em que está documentada a sua

---

<sup>32</sup> O tempo verbal é futuro dado que, contrariamente às imagens que retratam o dia da Entrada em Lisboa de Felipe III, o 29 de Junho (veja-se a galé real em frente da ponte), a acção da primeira jornada da comédia precede este dia. A primeira cena entre don Jorge e don Luis, tal como a cena entre Felipe III e o seu valido, têm lugar de noite e referem as luminárias. Segundo o cronista João Baptista Lavanha, o rei chegou a Almada a 26 de Maio, onde ficou até dia 5 de Junho e «[n]as três noites seguintes [...] houve grandes luminárias em Lisboa, que [...] pareciam de Almada tantos montes de fogo com que maravilhosamente deleitavam a vista» (Lavanha 1622: f. 7). Esta informação permite situar temporalmente a acção da primeira jornada entre o dia 5 e 8 de Junho. Mais à frente, na mesma jornada, o verso «Hoy entra el grán monarca» (1621: f. 10a), proferido no começo da segunda jornada, situa-a no dia 29 de Junho.

<sup>33</sup> Também contrária é a opinião dos historiadores de arte acerca da autoria do quadro: Garcia (2008: 22) propõe o nome de Pedro Teixeira, ao passo que Gehlert (2008: 211) sugere João Baptista Lavanha como autor da obra.

presença no *Salón de los espejos* do Palacio Real del Alcázar, em Madrid, admitindo-se que Cristovão de Moura foi o seu encomendador como sugere Gehlert, é possível que a pintura estivesse em Lisboa pelo menos até ao dia em que Felipe III abandonou a capital lusa, 29 de Setembro de 1619. Caso se corrobore esta hipótese de datação, que permite justificar de forma mais convincente que a de García a incongruência da data no título – «en 1613[sic]» –, há um espaço temporal de quase duas décadas durante as quais a obra se encontraria em Lisboa. O mecenato de Cristovão de Moura, conde de Castelo Rodrigo e vice-rei de Portugal entre 1600-1603 e 1608-1612, faz pensar em duas localizações para a tela: ou o seu palácio, um dos grandes edifícios lisboetas da época (vd. Serrão 1994: 175-206), ou o torreão do Paço da Ribeira. Qualquer um destes edifícios, marcos de modernidade na arquitectura urbana lisboeta da época, seria adequado para exhibir o esplendor e grandiosidade de uma tela com as dimensões do quadro de Weilburg. Não é, contudo, certo em nenhum dos casos que o alferes e dramaturgo Jacinto Cordeiro tenha tido acesso à obra.

Para além da componente visual, o teatro permite a Cordeiro representar o universo sonoro da Entrada através da letra cantada pelos dois músicos que entram em cena na primeira jornada (vv. 287-298). Permite-lhe igualmente realçar o contexto social de 1619: nos versos de don Luís «Con que alegría y contento / se ve que en todas las casas / festejan nuevas tan buenas / si venidas no esperadas» (vv. 265-268), alusivos ao desejo que os portugueses tinham de ver o seu monarca (que tantas vezes adiara a sua jornada portuguesa); quando, logo a seguir, a mesma personagem alude à esperança lusa de receber «ventajas» com a visita do monarca: «Ya Portugal vuelve en ti / que si el gusto te levanta / el rey como autor del gusto / te dará su mano franca» (vv. 269-272); ou até, após descrever a ponte dos Mercadores, no comentário de don Jorge: «Están don Luis disgustosos / porque ven qu'el tiempo falta / para acabar la grandeza / que al rey tienen comenzada» (vv. 325-328), aludindo a um facto referido por Lavanha<sup>34</sup> a respeito dos atrasos na construção da arquitectura efémera.

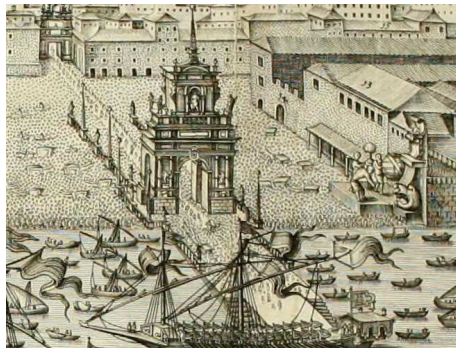
---

<sup>34</sup> «Deteve-se el rei em Belém vendo os mosteiros circunvizinhos, a Torre de S. Vicente, os engenhos de armas e pólvora de Barcarena até aos 29 de Junho que fez a entrada em Lisboa, aguardando que se acabassem os triunfos com que nela havia de ser recebido e que chegassem as galés de Espanha, e a Real em que havia de passar. Chegaram elas sábado 22 de Junho [...]» (Lavanha 1622: f. 8).

## Segunda Jornada: detalhes

O objectivo da segunda parte deste estudo, mais do que a «crítica das fontes», é a reconstituição da imagem do teatro, procurando-se, ao mesmo tempo, a «veracidade» da descrição com dois dos testemunhos que relatam detalhadamente o momento histórico. Assim, a metodologia adoptada para a análise de toda a cena em que se descrevem os arcos triunfais consistiu em procurar as imagens sugeridas pela comédia de Cordeiro, ou descrever o referente pictórico em que se inscreve o texto, e cotejá-lo com as crónicas de Mimoso (1620) e Lavanha (1622). Veja-se um exemplo com as duas primeiras obras arquitectónicas referidas nesta jornada.

A ponte dos Mercadores e o arco dos Homens de Negócios reconhecem-se nas panorâmicas supra referidas [Figuras 1 e 3], mas do arco há, ainda, uma gravura de Schorkens [Figura 4]. No primeiro caso, da ponte dos Mercadores, que apenas figura nas panorâmicas [Figura 1, pormenor], verifica-se ser impossível apontar os detalhes (igualmente descritos em Mimoso 1620: 133v-134 e Lavanha 1622: f. 8v) tal como se referem na comédia; por exemplo, as estátuas que ladeavam a ponte:



[Figura 1, pormenor]

Isto sucede também na representação do arco dos Homens de Negócios que, apesar de figurar numa das gravuras autónomas [Figura 4] do livro de Lavanha, não permite a identificação de todos os pormenores referidos na comédia. Atente-se que a diversidade formal dos arcos levantados em Lisboa, em 1619, pode dividir-se em três tipologias, de acordo com o número de faces exibidas em cada *machina*: uma, duas ou quatro<sup>35</sup>. A descrição de Cordeiro, no caso de arcos com mais de uma «fachada»

---

<sup>35</sup> Outra taxonomia possível relativamente à diversidade formal das *machinas* levantadas para a Entrada de Felipe III em Portugal poderia basear-se no número de arcos ou portas de cada construção: 1) nenhum, como sucede com a *Árvore dos Prateiros*; 2) um único arco, que é o tipo mais utilizado; 3) três arcos (Flamencos, Santo Ofício e Alemães); 4) quatro arcos cujo único exemplar é o dos Homens de Negócios.

(Ingleses, Flamencos, Alemães...) alude a todas as faces trabalhadas, enquanto que as gravuras de Schorkens apresentam apenas a frontal (neste caso, a que tinha «por cimera» uma representação do Novo Mundo, uma estátua de Felipe I e outra da Fortaleza – é a que se vê no pormenor da Figura 1 e na Figura 4).



[Figura 4: arco dos Homens de Negócios]

A representação dos arcos na comédia, além de ser consideravelmente minuciosa segue, em grande medida, a ordem adoptada nos demais relatos, que, por sua vez, procura reproduzir o trajecto percorrido pelo rei na sua Entrada em Lisboa. Das trinta e quatro construções que Mimoso descreve na sua relação, Cordeiro, na sua comédia, refere vinte e três.

CORDEIRO	MIMOSO	LAVANHA	SCHORKENS in Lavanha
Puente	Puente	Ponte	Desembarcación de su M en Lisboa
	Tribunal de la ahondiga	Alfândega	
Hombres de negocios	Hombres de negocios	Homens de negócios	Hombres de negocios
Ingleses	Ingleses	Ingleses	Ingleses
Oficiales de la Bandera	Doradores	Oficiais da Bandeira	Oficiales de la Bandera de S. Jorge
Ciudades de Portugal	Obra de Libreros y Cordoneros	Estátuas das cidades	
Árbol de los reyes de Portugal	Plateros	Árvore dos reis de Portugal	Árbol de los reyes de Portugal

Guarnicioneros	Guarnicioneros	Correiros	
Atahoneros	Atahoneros	Atafoneiros	
Olleros	Olleros	Oleiros	
Sapateros	Sapateros	Sapateiros	
	Cortidores		
Cereros	Cereros	Ceireiros	Cereros
Italianos	Italianos	Italianos	Italianos
Los que dan camas	De los que dan camas	Na boca da segunda rua	
Boneteros	Boneteros	Poço da Foteya	
	Saqueros	Em uns degraus	
Pasteleros	Pasteleros	O outro dos pregos ornaram os pasteiros	
		Na primeira	
	Tundidores	Rua dos mata porcos	
	Pintores y escultores	Pintores	Pintores
Flamencos	Flamencos	Framengos	Framengos
	Arrieros		
Esparteros v.	Esparteros	Ao dos barretes arrimaram os Esparteiros o seu	
	Taberneros	O chafariz da rua Nova...	
Joyeros	Joyeros	Ouvides e lapidários	Orifices y lapidarios
Monederos	Monedero	Moedeiros	Monederos
	Agujeros y anzoleros		
Canteros y carpinteros	Canteros y Carpinteros	Pedreiros	
Sastres	Satres	Alfaiates	Sastres
	Calceteros		
	Cuberos	Tanoeiros	
	Bizcocheros	arco antigo do Almazem	
Familiares del Santo Oficio v.	Oficiales de la Santa Inquisición	Familiares do Santo Ofício	Familiares del Santo Oficio
Alemanes	Alemanes	Alemães	Alemanes

O quadro comparativo acima mostra, sem surpresa, que nem todos os arcos mencionados em *Entrada del rey en Portugal* estão retratados nas gravuras de Hans Schorkens. Mais relevante é o facto de a comparação da comédia com as crónicas de Mimoso (1620) e Lavanha (1622) permitir verificar a disparidade no número de arcos referidos em cada um, o que dificulta a tarefa de identificar os monumentos referidos, particularmente em dois excertos da segunda jornada da comédia.

O primeiro surge depois da descrição do arco dos Flamencos e antes da do arco dos Pasteiros: «dos estaban a los lados / más pequeños en que había / nuestro Antonio milagroso / el divino evangelista / y el sagrado penitente» (vv. 2338-2342). O «dos» do primeiro verso indica dois arcos ou duas figuras num mesmo arco? Uma leitura possível dos versos seguintes é que «el divino evangelista» seja epíteto para Santo António, reconhecendo-se assim a existência de duas figuras. Igualmente possível é que este mesmo verso indique, para além de Santo António e do «sagrado penitente», ou seja

São Vicente Mártir, uma terceira figura. Pode ser que esta ambiguidade seja consequência de um lapso tipográfico, pois se aqui Cordeiro alude ao arco dos Pedreiros e Carpinteiros, como poderá ser o caso, então estes versos deveriam seguir aqueles que, cerca de 50 versos mais à frente, o descrevem.

O segundo excerto ambíguo encontra-se depois da referência ao arco dos Alfaiates e antes da descrição do arco dos Familiares do Santo Ofício: «a los Cubiertos había / uno que a quedar cubierto / fuera admirable» (vv. 2405-2407). Em todos os textos sobre a Entrada régia de 1619 é referido o atraso nos preparativos e a necessidade de adiar a Entrada de Felipe III em Lisboa, sem se identificar especificamente, porém, que arco/s ficou/ficaram por terminar. Seguindo a sequência da descrição das crónicas há duas hipóteses de interpretação destes versos. A primeira e mais imediata, é que a passagem se refira ao arco dos Cuberos, situado «en la Toneleria» (Mimoso 1620: f. 155v), «à entrada da [rua] dos Cubertos» (Lavanha 1622: f. 52); a segunda hipótese é que estes versos refiram o arco dos Bizcocheros, «arco antigo do Almacem», segundo Lavanha, «que é dos muros da cidade» (1622: f. 52), derrubado «para esta entrada, que era bajo, y se hizo más alto y espacioso» (Mimoso 1620: f. 156); veja-se que tanto Mimoso como Lavanha utilizam o mesmo termo na descrição do arco ao dizer que os Bizcocheros o «revistieron» com sedas e tapetes ou telas.

Mais surpreendente é que o arco dos Pintores, que consta em todas os textos sobre a Entrada, não seja mencionado na comédia. Comparando com alguns dos arcos descritos por Cordeiro (Oleiros, Guarnicioneros, Boneteros...), o dos Pintores teria maior impacto estético, como se pode deduzir, desde logo, do facto de figurar entre a selecção de gravuras de Schorkens e, em segundo lugar, pela dimensão que ocupa a sua descrição em todos os relatos.

A comparação do texto de Cordeiro com as obras de Mimoso e Lavanha permite apontar disparidades entre textos verbais e pictóricos (que, pela sua minúcia, evidenciam bem a natureza documental do texto teatral) que, podendo ser resultado de equívocos, por vezes parecem até ser conscientes, como neste caso: na narração do arco dos Homens de Negócios, Cordeiro relaciona Felipe I com a Fortaleza, D. João I com a Liberalidade, D. Manuel com a Prudência e D. Afonso Henriques com a Religião, ao passo que as crónicas estabelecem outras relações entre figura e alegoria: Felipe I – Prudência; D. João I – Fortaleza; D. Afonso Henriques – Liberalidade; D. Manuel – Religião. Os reis e virtudes mencionados na comédia são os mesmos que se referem nas

crónicas. Se Cordeiro demonstra reconhecer as figuras históricas e as alegorias, não deixa de notar-se a incongruência na correspondência entre elas.

Importa, ainda, reconhecer a importância que o texto da comédia atribui aos arcos dos Homens de Negócios (123 vv.), dos Ingleses (123 vv.), dos Flamencos (118 vv.) e dos Alemães (106 vv.). Estes são também aqueles que as crónicas descrevem mais demoradamente, o que se pode explicar pelas suas dimensões grandiosas, fausto e engenho.

Não obstante, é evidente que Cordeiro centrou a sua atenção na *Árvore dos Prateiros*, baixo-relevo onde se representavam todos os reis de Portugal, desde D. Afonso Henriques até Felipe II. Os 319 versos que lhe dedica permitem a Cordeiro cumprir o objectivo delineado no prólogo ao leitor («eternizar grandezas de minha pátria vendo que a fama as cala amedrentada de émulos que envejosos de sua glória com o chumbo vil de sua má vontade tapam o retombante som de sua gloriosa trombeta» [Cordeiro 1621: f. IIIv]) e reiterado nos versos finais da comédia: «Y aquí senado se acaban / *los triunfos de Portugal* / y el dichoso en las desdichas / nuestras faltas perdonad» (minha ênfase; vv. 4471-4474). Como monumento ou memória da Entrada de 1619, a importância desta escultura evidencia-se, sobretudo, pelo facto de Cordeiro referir o seu autor: Agostinho Belo, ourives da Casa Real desde o princípio do reinado de Felipe III. De todos os demais textos coevos consultados, assim como na bibliografia passiva sobre a Entrada, a comédia é o único texto que o refere, o que sublinha o seu valor documental, entre outros domínios científicos, para a história da arte.

No decurso do relato da segunda jornada encontraram-se outros dezasseis casos em que o cotejo do texto da comédia com os testemunhos verbais e pictóricos utilizados demonstra algum tipo de discordância entre os documentos.

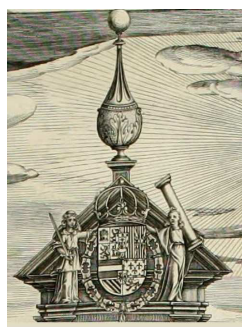
Em primeiro lugar, destacam-se, entre estes casos, aqueles em que cada autor faz uso de diferentes referências para descrever o mesmo arco. Assim acontece com o arco dos Pedreiros e Carpinteiros, em que Cordeiro reconhece «tres figuras no más / África y Asia cautivas / con dos cadenas que al rey / respetan, quieren, estiman» (vv. 2392-2395); Mimoso, refere «las cuatro artes liberales [...] [y] un cuadro que contenía la figura de su majestad, sentado en una real silla, tenía presas por cadenas África y Asia [...]» (1620: ff. 154v-155) enquanto que Lavanha, sem evocar as quatro artes liberais, menciona as figuras do rei, África e Ásia, acrescentando ainda «a imagem de S. José [...] e em dois pedestais colaterais do quadro dois santos padroeiros de Lisboa, S.

Vicente e S. António» (1622: f. 50v). Fenómeno semelhante ocorre no arco dos Familiares do Santo Ofício, onde Cordeiro reconhece a «fe, esperanza y caridad / a nuestro rey César unidas» (vv. 2418-2419); Mimoso escreve que «coronabanle [a su majestad católica] tres figuras que eran la Verdad, la Justicia y la Misericordia» (1620: ff. 156v-157) e, por sua vez, Lavanha identifica «de uma parte [...] a Religião e da outra a Justiça e mais chegado a ele por um lado a Fé» (1622: f. 53).

No segundo grupo encontram-se os casos em que Cordeiro difere de todos os demais textos: 1) no arco dos Atafoneiros, Cordeiro menciona «un ángel» (v. 2129), ao passo que Lavanha (1622: 29v) e Mimoso (1620: 146v) contam dois; 2) no arco dos Italianos, Cordeiro diz que o rei está «en una silla» (v. 2177) enquanto que a imagem da gravura de Schorkens, como os relatos, mostram o rei de pé; 3) no arco dos Flamencos, como, de facto, mostra a imagem, apesar de Lavanha, como Mimoso, referirem que «[r]ematavam esta fachada as armas reais de Portugal (e por erro se cortaram as de Espanha)» (Lavanha 1622: f. 40); 4) as figuras que sustentavam o globo, no cimo do arco dos Ourives e Lapidários, representavam Portugal e Castela segundo Mimoso (1620: f. 153) e Lavanha (1622: f. 48v); a gravura também não indicia qualquer semelhança entre estas figuras e a iconografia angelical, contudo Cordeiro afirma, quiçá metafóricamente, que «dos ángeles le sustentaban» (v. 2384).



[Arco dos Italianos]



[Arco dos Flamencos]



[Arco dos Ourives e Lapidários]

Dos quatro exemplos apontados, três deles encontram-se retratados nas gravuras. Se os casos 2) e 4) levam a pensar que Cordeiro possa ter visto as construções (e que o autor ou descreveu os arcos de memória ou contou com o apoio de outros testemunhos diferentes dos aqui cotejados), o caso 3) parece indicar precisamente o contrário:

Cordeiro, como Schorkens, descreve aquilo que deveria ter sido o escudo de Espanha mas que por erro ou lapso, como os cronistas indicam, foi o de Portugal. Será, então, legítimo perguntar: Cordeiro viu realmente as edificações de 1619 ou nem sequer esteve em Lisboa naquela altura, como o prólogo ao leitor permite supor<sup>36</sup>? Ou, por outro lado, a incompatibilidade dos versos de Cordeiro com as crónicas advirá da concepção de bom cronista manifesta na comédia?: «Condición de Luso antigua / decir mal de cosas propias / no veis vos que el coronista / es bien que calle defetos / si son de su patria misma / y más que en tanta grandeza / no es falta haber una higa» (vv. 2187-2193).

Em qualquer dos casos, pode-se conjecturar que o autor contou com o apoio das gravuras ou de outro tipo de documento quando escreveu esta cena, uma vez que já antes da publicação do livro de Lavanha que contém as gravuras de Schorkens, circulavam representações – pictóricas? – da arquitectura efémera. Assim o confirma João Sardinha Mimoso quando, após concluir o extenso relato da tragicomédia *Conquista do Oriente*, fixa a sua atenção nos arcos triunfais: «No trato aquí de sus letras, ni de las demás que eran muchas en este arco [...] porque como la fabrica de los más principales arcos anda impresa, no tengo que detenerme tanto en ella» (1620: f. 142v).

O último grupo de exemplos é composto por aqueles em que a imagem sugerida pelo texto de Cordeiro se pode considerar conforme às gravuras, apesar de a sua interpretação ou leitura iconológica ser diferente da dos outros relatos. É o que sucede: 1) na descrição do arco dos Ingleses, quando Cordeiro menciona que a estátua de Lisboa tinha «en la izquierda mano un áncora / y una nave a los pies puesta» (vv. 1641-1642), ao passo que, como se vê no pormenor e como afirmam Mimoso (1620: f. 143) e Lavanha, «da âncora pendia o escudo da sua divisa, que é uma nau insígnia do Mártir S. Vicente seu [de Lisboa] padroeiro [...]» (1622: f. 23v); 2) na descrição do arco dos Oficiais da Bandeira: «frente a frente [de Alfonso Henriques] se miraba / el valeroso Filipo / padre del César que hoy entra [...]» (vv. 1763-1765), estátua que Mimoso não refere, mas que Lavanha descreve como «Marte» (1622: f. 22); 3) na descrição do arco dos Italianos, Cordeiro – tal como Mimoso (1620: f. 148v-149) – afirma que «los dos lienzos desta machina / en sucinto contenían / las fuerzas de Hércules [...]» (vv. 2164-2166), enquanto que Lavanha distingue da figura de Hércules «que representava sua

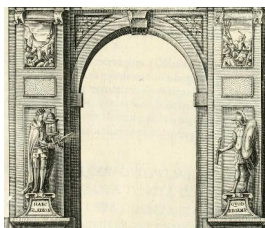
---

<sup>36</sup> «Se a que ofereço for recebida com a benevolência que merece a singeleza de meu ânimo empregá-lo-ei com o cabedal que me fica em acabar algũas obras que tenho começadas de heróis valerosos que na Índia me convidaram com o belicoso som de suas valerosas proezas» (Cordeiro 1621: f. IIv).

Magestade vencedor do cão Cérbero», a de «Febo tirando setas à serpente Píton» (1622: f. 33).



[Arco dos ingleses]



[Arco dos oficiais da bandera]



[Arco dos italianos]

### Terceira Jornada: a concluir

A publicação da comédia *Entrada del rey en Portugal* permite apenas supor que esta obra tenha sido encenada, pois não há por enquanto documentação que o confirme. O cotejo do texto dramático com o seu universo pictórico sublinha, desde a primeira jornada, a afinidade e a contaminação entre as artes plásticas e o teatro. As referências às cerimónias espectaculares da Entrada de 1619 na comédia de 1621 são quase idênticas às que se encontram fixadas nas imagens panorâmicas apresentadas, apesar de se saber que, para além da batalha naval, houve também em Lisboa, nessa ocasião, touros e teatro, elementos omitidos no texto de Cordeiro.

Se, por um lado, as extensas e pormenorizadas descrições da segunda jornada da comédia permitem supor que Cordeiro não tivesse conhecido, na altura, as gravuras de Schorkens, por outro, o cotejo dos fragmentos assinalados no terceiro grupo com os respectivos pormenores das gravuras mostra que algumas das «incongruências» textuais podem tão-somente advir da ambiguidade iconológica das próprias imagens: apesar de no arco dos Oficiais da Bandeira Lavanha identificar o deus Marte na estátua em frente da de D. Afonso, a interpretação de Cordeiro é legítima e pertinente ao difundir a imagem de Felipe II como *defensor fidei*, deus da guerra contra os inimigos da igreja reformada, herejes, protestantes ou idólatras. Esta questão torna-se mais explícita no caso das duas telas do arco dos Italianos, em que Cordeiro e Mimoso vêem, nas duas imagens, Hércules, ao passo que Lavanha reconhece Febo na tela do lado direito. A interpretação de Cordeiro e Mimoso acaba por ser verosímil quando se observam as gravuras com pormenor, uma vez que ambas as figuras se representam com a pele de

leão, atributo frequente da iconografia de Hércules, distinguindo-se apenas pela arma que empunham: Hércules, uma maça, e Febo, arco e flecha. Este tipo de discrepância pode ser facilmente explicada se, como poderá ter sido o caso, Cordeiro tiver construído o seu texto com recurso a imagens que, apesar de apresentarem algum detalhe, fossem, como as gravuras de Schorkens, parciais (ou por não apresentarem todas as fachadas das construções efémeras, ou por omitirem alguns pormenores como a identificação das figuras pintadas ou esculpidas). O facto de a comédia nunca aludir ao arco dos Pintores poderá corroborar esta hipótese, pois a ausência desta imagen contraria o critério estético que parece também presidir à selecção e extensão textual dos monumentos descritos no «certámen poético» da segunda jornada. Como circulariam e que tipo de documentos seriam os que Mimoso refere? Teria Cordeiro perdido a «fabrica impresa» dos Pintores entre as outras?



## LUGARES, GENTES E REPERTÓRIOS

### Antes da viagem

#### A temporada teatral

No século XVII, a temporada teatral tinha início depois da Páscoa e terminava no Entrudo. Com muita frequência, como se pode ver nos livros de contabilidade do Hospital de Todos os Santos, havia uma pausa a meio da temporada teatral que correspondia, sensivelmente, aos meses de Verão. Por esse motivo, será frequente o emprego das expressões «primeira parte da temporada» e «segunda parte da temporada» no decurso da reconstituição da história do Pátio das Arcas.

A interrupção estival seria uma maneira de evitar o calor veranil que dificultava a actividade teatral, tanto por parte dos seus oficiais como por parte da assistência. Prova das agruras deste clima é a hora nocturna escolhida para as representações com que se celebrou o 21º aniversário do rei D. Afonso VI, em 21 de Agosto de 1664. E, mesmo com este horário, «para haver maior capacidade e frescura se representou no seu Jardim» (cf. *Mercúrio Português* 1664, f. 123v).

Ao mesmo tempo, esta pausa na actividade teatral poderia corresponder também em alguns casos à mudança da companhia e do repertório em cena, promovendo a diversidade e a renovação dos espectáculos e dos actores. Assim, o contrato entre o hospital e a companhia de Tomás Fernández é celebrado em Agosto de 1631 (cf. *Cartório do Distribuidor*<sup>37</sup>, liv. 35, f. 161), indicando que a companhia começaria a representar na segunda parte da temporada de 1631-1632; da mesma forma, o contrato para o transporte da companhia de Antonio Granados é assinado em Badajoz a 24 de

---

<sup>37</sup> O Cartório do Distribuidor é um fundo documental composto por vários livros, correspondendo cada um a um ano civil, em que se encontram indexados todos os contratos notariais celebrados em Lisboa. Cada livro está organizado por cartório/tabelião, apresentando-se mensalmente – sem indicação do dia, contudo – uma muito sucinta descrição do tipo de contrato e dos seus outorgantes. Importa aqui referir que, pelo menos para o século XVII, há vários anos em que não se encontra o respectivo livro. Em sentido inverso, em vários casos, os contratos referidos no Cartório do Distribuidor não se conseguem localizar pois ou não há qualquer referência ao tabelião nos índices do Arquivo Nacional da Torre do Tombo ou, havendo constância do notário nesses índices, não se encontra o ano o livro notarial correspondente ao ano em que o referido contrato foi celebrado.

Julho de 1617, o que também leva a crer que a companhia só começaria a representar em Lisboa na 2ª parte da temporada de 1617-1618. Porém, não terá sido sempre este o procedimento adoptado nestas situações.

Há pelo menos um caso documentado em que a companhia que estaria a representar no Pátio das Arcas durante a primeira parte da temporada (de 1612-1613, neste caso) é contratada para representar nas festas em honra de Nossa Senhora das Neves, em Santarém, a 5 de Agosto de 1612, portanto, em pleno período de pausa estival. O contrato, celebrado em Lisboa a 10 de Julho de 1612 (cf. \*CART 1), documenta, assim, a existência de um mercado mais vasto, que extravasa a cidade lisboeta, dando conta de outros contextos e outros públicos para as companhias itinerantes castelhanas. As celebrações em honra dos santos padroeiros, nomeadamente aquelas que tinham lugar num período de pausa estival da actividade teatral, poderiam ser um modo de assegurar a subsistência das companhias que permaneceriam no reino até à reabertura do Pátio das Arcas.

#### As companhias

Dentro dos limites cronológicos deste estudo, apenas se encontraram dois contratos de constituição de companhia: o primeiro, celebrado em Lisboa a 17 de Fevereiro de 1614, diz respeito à companhia de Cosme de Salazar; e o segundo, celebrado na mesma cidade a 17 de Dezembro de 1672, concerne à companhia de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo.

No caso do contrato da companhia de Cosme de Salazar, a data em que é celebrado corresponde ao princípio do período da Quaresma de 1614, sendo que a temporada teatral de 1613-1614 tinha terminado a 12 de Fevereiro. O estabelecimento da companhia nesta data permitiria ao autor preservar a unidade da sua corporação num tempo em que a ausência de actividade teatral poderia conduzir à sua desintegração. Ao mesmo tempo, assegurava-se a exequibilidade do repertório «em carteira», com o mesmo número e o mesmo naipe de actores que já o tinham representado.

Relativamente à constituição da companhia de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo a lógica que preside à escolha da data em que o contrato é celebrado não seria exactamente a mesma, ainda que o acordo só entrasse em vigor «em martes de Carnestolendas do ano próximo que vem de seiscentos setenta e três» (\*CART 4). Neste caso, a temporada teatral estava ainda a quase três meses de terminar e, como se verá mais à frente, a companhia terá permanecido em Lisboa até ao fim da temporada.

Mas o facto de, no mesmo dia em que é constituída a companhia, se ter celebrado um contrato em que os autores eram nomeados procuradores da sua trupe deixa adivinhar o motivo da escolha desta data. Sabendo que ocupariam o palco das Arcas até ao Entrudo de 1673, em meados de Dezembro de 1672 já os autores se encontravam em posição de procurar outro lugar onde pudessem representar na temporada seguinte. Não se sabe se foi mera coincidência ou se estaria prevista alguma interrupção na actividade teatral durante a segunda metade de Dezembro de 1672, mas a verdade é que há um hiato nos registos contabilístico das comédias do Hospital, entre a receita de 17 de Dezembro de 1672 e a de 5 de Janeiro de 1673, que permitiria aos procuradores e autores da companhia ausentarem-se da cidade para fazer uma «prospecção de mercado».

Em ambos os casos os contratos são estabelecidos por um período de um ano que tem início no Entrudo e termina no mesmo dia do ano seguinte.

A composição de cada uma das companhias era a seguinte:

<b>Cosme de Salazar</b>	<b>M. de Orozco e H. de Olmedo</b>
Antonio Rodríguez	Miguel de Orozco, primeiro galã
Jerónima de Vargas	Hipólito de Olmedo, gracioso
Jerónimo Calderón	Lorenzo García, segundo papel de galã
María Ramírez	Antonio del Castillo, terceiro
Tomás Rojas	Matías Tristan, quarto
María Calderón	Cristóbal Gorris, quinto
Ginés de Bracamonte	Francisco Alonso, barbas
Francisca de Barrio	Alonso de Navas, vejete e segundo gracioso
Juan Bautista de Villalobos	Pedro Ros, músico
Cosme de Salazar	Gregório Castañeda, ponto
Francisco de Morais	Juan Rodríguez, «guardarropa» <sup>38</sup>
Francisco da Cruz	Josefa de Guzmán, primeira dama

---

<sup>38</sup> Dada a especificidade deste ofício no século XVII optou-se por manter a palavra castelhana. «Se llama también el sujeto destinado a cuidar de esta oficina. Lat. *Vestiarii custos*. (Dicc. Aut.) # El que guarda vestidos, blanquería y otros muebles (Terreros) # En los teatros, persona encargada de la custodia y suministro de las prendas o efectos llamados de guardarropía (DRAE, 1884) # Miembro de la compañía que tiene a su cargo la guardarropía (Ferrer Esteban, I, p. 922)» em *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los siglos de oro* (Evangelina Rodríguez coord.) disponível em <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html> [consultado a 27/05/2018].

Feliciano de Andrada, segunda dama

Joana de Sales, terceira dama

Teresa Bernardas, quarta dama

Joana Barro, quinta dama

Contam-se, portanto, 12 elementos que constituem a companhia de Cosme de Salazar e 16 na de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo. Esta diferença numérica teria, naturalmente, um impacto no repertório da companhia, bem como nos gastos de deslocação, etc. A proporção entre homens e mulheres nas companhias é de cerca de 2/3 de elementos masculinos para 1/3 de elementos femininos.

A referência à função de cada um dos elementos da companhia, no caso da de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo, permite constatar que a diversidade de papéis masculinos (galán, vejete, barbas<sup>39</sup> e gracioso) era consideravelmente maior que a dos papéis femininos (dama). Regista-se ainda que, para além de actores e atrizes, a companhia integrava um pequeno núcleo de profissionais que apenas trabalhavam nos bastidores, como o «guardarropa» e o ponto.

Outra característica destes grupos prende-se com os frequentes laços maritais entre elementos da companhia. Assim, na companhia de Cosme de Salazar, Antonio Rodríguez e Jerónima de Vargas eram marido e mulher, tal como Jerónimo Calderón e María Ramirez, Tomás de Rojas e María Calderón, Ginés de Bracamonte e Francisca de Barrio. Da mesma forma, na companhia de Orozco e Olmedo, Juana de Salas era casada com Hipólito de Olmedo, Joana Barro (Juana Navarro) com Miguel de Orozco e Josefa Guzmán com Lorenzo García. Estas situações conjugais não seriam apenas resultado dos períodos prolongados de convivência que caracterizava esta actividade profissional. Questões de ordem jurídica terão sido determinantes na realização de muitos destes matrimónios.

Desde 1597 que o Consejo de Castilla autorizara a participação de mulheres em cena desde que 1) fossem casadas, 2) integrassem a companhia onde trabalhava o seu marido, e 3) apenas vestissem de mulher. Se em 1614 esta regra parecia estar ainda em vigor, em 1672, a julgar pela formação da companhia de Orozco e Olmedo, parece

---

<sup>39</sup> De acordo com o *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los siglos de oro* (Evangelina Rodríguez coord.) disponível em <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html> [consultado a 27/05/2018], a diferença entre «barbas» e «vejete», tratando-se nos dois casos de um velho, o primeiro é um papel sério e o segundo um papel cómico.

haver maior flexibilidade quanto à situação marital das atrizes. Como se pode constatar, não só Feliciano de Andrade, apesar de ser casado, não se encontrava na mesma companhia que o marido como, relativamente à atriz Teresa Bernarda, não há sequer qualquer evidência de alguma vez ter desposado alguém.

Na eventualidade de algum elemento abandonar a companhia a meio do contrato são previstas avultadas penalizações, procurando-se, assim, assegurar a integridade destes grupos e exequibilidade dos seus repertórios.

#### A contratação das companhias

A documentação consultada dá conta de duas vias possíveis para a contratação das companhias que actuariam em Lisboa. Tanto poderiam ser as próprias companhias que, através de um procurador, se dirigiam ao(s) dono(s) do teatro para garantir a disponibilidade do espaço onde poderiam continuar a representar, como poderia ser a Misericórdia a procurar fora de Lisboa (e fora do reino português, na maioria das vezes) as companhias que assegurariam a actividade teatral nas Arcas.

Evidência do primeiro modo de contratação é a procuração assinada em Badajoz a 14 de Setembro de 1609, onde se lê:

Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, Antonio Granados, autor de comedias por Consejo Supremo de S. M. y com su licencia y facultad real [...] otorgo que doy mi poder cumplido, bastante, quanto de derecho se requiere y es necesario a el sarjento Pedro Perez, que reside en la ciudad de Lisboa, reino de Portugal, para que en mi nombre y como yo mismo pueda hacer, en tomar asientos y conciertos con la persona y personas a cuyo cargo está o estuviere el corral y casa que en la dicha ciudad de Lisboa está para las comedias, para que pueda con mi compañía, en el dicho corral y casa, representar comedias por el tiempo y precio de maravedis que le pareciere y en que se concertar, pagados a los plazos y en la forma que asentare y ordenare, y hacer sobre ello escrituras de asiento y concierto y obligación, y en ellas me pueda obligar a lo que guardar y cumplir en todo y por todo como en ello se contuviere; y a que estaré con mi compañía, representando comedias en el dicho corral y casa, tres meses cumplidos desde el día que comenzar a representar, comenzando desde los primeros dias del mes de octubre proximo que viene deste año de 1609 en adelante,

hasta el día de año nuevo del año siguiente de 1610 (...). (Marcos Álvarez 1997: 125)

Como se verá mais à frente, tudo indica que Granados terá mesmo representado nas Arcas durante a temporada de 1609-1610.

Outro caso semelhante é o da companhia de Francisco Gutiérrez que, em 24 de Abril de 1669, em Sevilha, faz do «guardarropa» da sua trupe, Felipe Ordoñez, seu procurador, instruindo-o «para que en nuestro nombre vaya a las ciudades de Badajoz y a la de Lisboa [...] y en la dicha ciudad de Lisboa pueda hacer asiento y concierto con el arrendador de la casa de comedias de dicha ciudad de que haremos en ella todas las comedias y representaciones que asentare» (Marcos Álvarez 1997: 41). Finalmente, numa procuração celebrada em Lisboa a 17 de Dezembro de 1672, imediatamente a seguir ao contrato de estabelecimento da companhia, os autores Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo são designados procuradores da sua trupe para «com este poder donde se acharem fora do reino de Portugal em qualquer parte do reino de Castela e seus senhorios possam fazer concertos com qualquer casa de comédias, viagens, festas de Corpus para o que farão os concertos que quizerem a favor de toda a companhia (...)» (\*CART 3).

Estes casos permitem pensar que muitos outros autores de comédias teriam procedido de forma idêntica, dispensado, assim, a Misericórdia e o dono das Arcas dos gastos inerentes à deslocação de emissários encarregues de encontrar e contratar companhias para representarem no dito pátio.

De facto, no espaço dos cerca de cem anos da história deste teatro que esta dissertação compreende, são muito poucos os registos de despesa relativos à contratação de companhias. Um primeiro registo é anotado a 26 de Novembro de 1633; nele se refere que «se pagará os gastos que o doutor Moreira fez em uma mula e mais despesas em ir buscar a Córdoba os comediantes, que montou vinte e sete mil e oitocentos reis» (\*HSJ 30 e). Poucos anos mais tarde, a 9 de Dezembro de 1637, voltam a registar-se «as despesas que fez Diogo Moreira que foi buscar a companhia». O registo seguinte data de 1675, mas o nível de detalhe na discriminação dos gastos que apresenta suscita o seu enquadramento noutra apartado deste trabalho.

Ainda a respeito da contratação das companhias importa esclarecer que, até agora, não se localizou nenhum contrato celebrado entre o Hospital e a companhia contratada. Sendo certo que os houve, tendo sido celebrados não apenas em Espanha

mas também em Lisboa, pois há disso notícia no Cartório do Distribuidor, esta lacuna documental deixa várias perguntas sem resposta. A primeira questão prende-se com o modo de pagamento às companhias. Seria uma percentagem das receitas de bilheteira ou haveria um preço fixo estabelecido a priori? Por outro lado, apesar de haver indícios de que os contratos eram estabelecidos com o Hospital e não com o dono do pátio, que tipo de envolvimento teria esta entidade em todo este processo? Ao nível do desempenho das companhias e das obras representadas, haveria algum tipo de exigências relativamente ao repertório, nomeadamente ao nível da relação entre as comédias novas e aquelas que já tinham sido estreadas em temporadas anteriores?

#### As deslocações das companhias

A vinda das trupes itinerantes a Lisboa envolvia um considerável esforço financeiro e logístico. Na maioria dos casos documentados, a deslocação passava por Badajoz, onde se alugavam mulas até Aldeia Galega e daqui seguia-se de barco até Lisboa. Para se sair desta cidade era utilizado o mesmo trajecto. De Badajoz a Lisboa, a duração média do percurso seria «entre tres días y medio a seis días» (Marcos Alvarez 1997: 36).

Se ao longo do século XVII este trajecto terá sido o mais comum, nas últimas décadas de seiscentos poderão ter surgido itinerários alternativos, tendo como ponto de partida, a cidade de Cádiz, como terá acontecido pela primeira vez na temporada de 1688-1689 (\* HSJ 72 a). Neste caso, ainda que não se tenha encontrado documentação a este respeito, pode-se pôr a hipótese de a deslocação da companhia até Lisboa ter sido feita apenas por via marítima.

Por norma, realizavam-se dois contratos para a deslocação de uma companhia: um para o transporte dos membros da trupe e outro para o transporte da sua bagagem (vesturário, adereços, etc....). Dependendo da dimensão das companhias e da quantidade de bens que transportava, o número de bestas de carga que este tipo de deslocações requeria variava entre 28 (cf Marcos Alvarez 1997: 139-141) e 50 (Marcos Alvarez 1997 187-188) animais.

O registo de despesa de 29 de Março de 1675 já aludido demonstra como nenhum outro os encargos de uma operação desta envergadura, ao anotar detalhadamente todos os gastos que a contratação de uma companhia e a sua deslocação até Lisboa comportaram:

Despendeu o tesoureiro dom Manuel de Sousa novecentos oitenta e dois mil oitocentos e noventa reis que tantos tocam as três partes do hospital dos um conto seiscentos e trinta e oito mil cento e cinquenta reis que fez de custo a companhia de comediantes que mandou vir de Saragoça de que é autor Felix Pascoal até chegar a esta corte, por quanto os seiscentos cinquenta e cinco mil duzentos e sessenta reis que tocam as duas partes do dono do pátio, Manuel de Oliveira de Azevedo Botelho pagou ele dito dono do pátio com que se perfaz a dita quantia de 1.638\$150 reis e dos ditos novecentos oitenta e dois mil oitocentos e noventa reis. Fiz este assento de despesa para a conta do dito tesoureiro por mim escrivão da fazenda somente assinado em 29 de Março de 1675.

Estes 1.638\$150 se despenderam pela maneira seguinte

372\$000	que se deram de ajuda de custo à companhia
3\$750	por custo da escritura que se celebrou em Saragoça
7\$200	por um próprio de levar 300 dobros de Madrid a Saragoça.
1.179\$000	que se deram a João Navarro, alquilador, pelo aluguel de um coche, cinco galeras e vinte e duas mulas que de Madrid foram a Saragoça buscar a companhia e de Saragoça até Aldea Galega a trouxeram e daí se lhe pagou o retorno para Madrid.
3\$000	pelos direitos da provisão de licença que se lhe deu em Madrid
64\$400	a João del Sol que foi pela posta a Madrid para vir a companhia
2\$000	que se deram ao meirinho que tomou casas aos representantes
6\$800	que se fizeram de custo com os barcos que os passaram
1.638\$150	(*HSJ 68 a)

Em primeiro lugar, este registo demonstra que as despesas inerentes à actividade teatral do Pátio das Arcas eram repartidas entre o Hospital de Todos os Santos de Lisboa e o dono do pátio em proporção igual à da distribuição das receitas: 3/5 para o Hospital e 2/5 para Manuel de Oliveira de Azevedo, o dono das Arcas à época.

Em segundo lugar, a multiplicidade de rubricas em que se desdobra a totalidade do montante dispendido revela a complexidade desta operação, que compreendia o pagamento 1) de ajudas de custo à companhia, 2) da escritura do contrato, 3) do

transporte terrestre e fluvial até Aldeia Galega e daí até Lisboa, 4) de direitos de licença da companhia, 5) da deslocação do emissário que traria a companhia e 6) do aluguer de casas onde pernoitavam no decurso desta viagem.

Para melhor se perceber a dimensão dos gastos que esta operação comportava, no caso dos 3/5 atribuídos ao Hospital, veja-se a comparação entre esta despesa – 982\$890 réis – e a receita dos mesmos 3/5 do Hospital de 58 dias de representações, registados a 29 de Fevereiro de 1675 – 275\$450 réis (\*HSJ 44 e). Ainda que o montante dispendido na contratação e transporte da companhia Félix Pascoal possa ter sido mais avultado que o normal (afinal, a deslocação Madrid-Saragoça-Lisboa seria atípica) e admitindo que esta receita de 58 dias de representações fosse inferior à media, a comparação revela que seriam necessários quase de 240 dias de representações para que o Hospital conseguisse cobrir os custos desta operação. Neste cenário, há que admitir que a margem de lucro para o Hospital seria, pelo menos, reduzida. Atendendo aos montantes envolvidos, não surpreende que muitas vezes as companhias contratadas tenham ficado nas Arcas de uma temporada para a seguinte, nem que os registos de despesa deste tipo sejam tão escassos nos livros contabilísticos do Hospital.

### O público

Não parece haver qualquer dúvida quanto ao interesse que os espectáculos teatrais espoletava no público lisboeta. Inclusivamente, a grande afluência de espectadores será um facto muito importante na querela entre o Pátio das Arcas e o as Fangas da Farinha.

A organização do espaço ocupado pelos espectadores, no pátio das Arcas particularmente, depreende a assistência de um público heterogéneo, proveniente de diferentes extractos sócio-profissionais e de ambos os sexos. Como seria de prever, pouco se sabe relativamente ao espectador comum, que ocuparia os lugares da plateia, mais acessíveis, e dos quais não há registos de pagamentos de dívidas.

Inversamente, dado que às classes mais abastadas era dada a possibilidade de acumular o valor de vários dias de assistência, em particular àqueles que ocuparam os camarotes das Arcas, no registo da liquidação destes montantes surge, por vezes, os nomes destes espectadores. Assim acontece no registo de receita de 30 de Junho de 1681, em que os herdeiros do general Salvador Correa de Sá saldaram sua dívida «de um ano e nove meses que o dito general devia de renda dos dois camarotes que ocupou no pátio das comédias» (\*HSJ 50 i). Para além do general, também o vereador

Cristóvão Soares de Abreu, o oficial da Relação Luís Correia de Torres, o visconde de Vila Nova da Cerveira e o auditor geral, entre outras figuras proeminentes da sociedade portuguesa seiscentista, terão assistido aos espectáculos que as companhias itinerantes apresentaram em Lisboa.

Procurou-se até aqui contextualizar o leitor na vida teatral lisboeta seiscentista através da identificação e da análise de alguns tópicos transversais ao longo período da actividade cénica lisboeta que será revisitado mais detalhadamente em seguida, tendo como ponto de partida os diferentes espaços (e contextos) em que esta prática teve lugar.

### **O Pátio das Arcas (1600-1640)**

Os trabalhos de Piedad Bolaños Donoso e Mercedes de los Reyes Peña sobre a presença de companhias de comediantes castelhanos em Portugal (cf. principalmente 1989b; 1990b; 1992a)<sup>40</sup>, com particular enfoque na actividade teatral do Pátio das Arcas de Lisboa, configuram o mais aprofundado, rigoroso e exaustivo estudo sobre a vida teatral na Lisboa seiscentista. Apesar da diversidade de tipologias documentais utilizadas pelas investigadoras na reconstrução e no estudo da actividade teatral olisiponense da época (que inclui licenças de representação, contratos notariais, textos literários, etc.), importa reconhecer que os livros de contabilidade (Receita e Despesa) do Hospital de Todos os Santos de Lisboa foram a principal fonte de informação destes trabalhos. Estes volumes registam de forma sistemática a actividade teatral que teve lugar no Pátio das Arcas, sendo, por isso, um acervo único, de valor inestimável, para o estudo do teatro no Portugal de Seiscentos.

Contudo, se a natureza desta documentação é pródiga na datação das transações afectas ao Pátio das Arcas, permitindo estabelecer uma cronologia dos períodos de actividade do pátio, bem como no registo dos montantes relacionados com essa actividade, o mesmo não se poderá dizer a respeito de outros aspectos igualmente relevantes para a caracterização da vida teatral lisboeta. Tal como as próprias autoras

---

<sup>40</sup> Apenas se indicam aqui os trabalhos relativos à presença do teatro espanhol em Lisboa durante o século XVII, por serem os mais relevantes - o ponto de partida - no contexto deste capítulo. No entanto, como a investigação das professoras hispalenses é bastante mais vasta optou-se por oferecer na bibliografia uma lista completa de todas as suas obras relativas a esta temática (que incluem o estudos sobre as várias fases da arquitectura do Pátio das Arcas, comparações entre este pátio e os corrales espanhóis, episódios da vida de actores espanhóis em Lisboa, etc.).

reconhecem, «no son abundantes los nombres de comediantes que poseemos, dada la naturaleza de la documentación consultada» (1990b: 68-69), e o mesmo se poderá dizer sobre as obras e os dramaturgos encenados neste pátio de comédias<sup>41</sup>. Assim, não é raro saber-se o período (e, por vezes, até o número exacto de espectáculos) em que houve representações nas Arcas sem que se saiba qual foi a companhia ou que obras terão sido levadas à cena.

Nas últimas décadas, a investigação levada a cabo na sua maior parte em universidades espanholas, nomeadamente no âmbito de um macro-projecto como foi o *TC/12, Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación*. (Joan Oleza coord.), deu origem à publicação de inúmeros e valiosos volumes monográficos e artigos científicos sobre o teatro na Espanha dos *siglos de oro*, tanto em formato digital como analógico. Entre publicações sobre a vida e a obra de dramaturgos, sobre os processos de atribuição de licenças de representação ou ainda sobre a documentação arquivística relativa à actividade teatral conservada em determinadas localidades (entre muitos outros temas), apesar de estas investigações não se focarem especificamente sobre o teatro em Portugal, foram surgindo muitas notícias directamente relacionadas com o teatro neste território. Uma das mais relevantes para esta dissertação foi o livro de Fernando Marcos Alvarez, publicado em 1997, *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*. Uma vez que Badajoz foi, desde o princípio das itinerâncias das companhias castelhanas em Portugal, um ponto de passagem quase obrigatório, esta publicação é uma fonte pródiga em dados muito relevantes para a historiografia teatral portuguesa seiscentista, contribuindo, juntamente com a documentação inédita apresentada nesta dissertação, para completar a investigação levada a cabo pelas professoras hispalenses sobre o principal teatro lisboeta desta época.

A actividade no Pátio das Arcas terá tido início por volta da década de 80 de século XVI. A mais remota prova documental da existência deste espaço de representações encontra-se num requerimento para a representação de comédias naquele lugar acompanhado pela licença camarária concedida a 6 de Dezembro de 1582<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Se, em termos gerais, parece não haver dúvida quanto ao tipo de repertório representado nas Arcas, em tudo idêntico àquele que as companhias espanholas apresentavam noutros teatros da Península Ibérica (só assim se compreende a existência de obras como *La comedia de comedias* –um jogo rimado composto exclusivamente de títulos de comédias (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1987: 81-159), na verdade são ainda poucos os títulos que se sabe terem sido efectivamente representados em Lisboa.

<sup>42</sup> O documento está transcrito em Bolaños Donoso e Reyes Peña (1990b: 85).

O estabelecimento definitivo deste teatro dá-se a 20 de Agosto de 1588, quando Filipe II (I de Portugal) concede à Misericórdia de Lisboa um privilégio sobre as representações em Lisboa:

Eu el rei faço saber aos que este alvará virem que por fazer mercê por esmola ao provedor e irmãos da Misericórdia desta cidade de Lisboa hei por bem que nela se não possam representar comédias em geral nem em particular senão nos lugares que o dito provedor e oficiais do Hospital sinalarem e isto por tempo de dois anos somente que começarão a correr da data deste alvará em diante com declaração que não concederão representarem-se as ditas comédias senão mostrando-lhe os que as houverem de representar, digo, de fazer licença e aprovação dos ministros porque isto corre para que não sejam indecentes nem prejudiciais aos bons costumes da república, e o proveito que disso resultar se despenderá em benefício dos doentes que se curam no dito hospital por ordem do dito provedor e oficiais dele. E mando a todos meus desembargadores, corregedores, ouvidores, juízes e todos os oficiais e pessoas a quem este alvará ou traslado dele em pública forma for mostrado e o conhecimento pertencer que eles não ponham a isso dúvida, embargo nem contradição alguma e o cumpram, guardem e façam inteiramente cumprir e guardar como nele se contém, o qual quero que valha e tenha força e vigor posto que o efeito dele haja de durar mais de um ano sem embargo da ordenação do segundo livro título vinte que o contrário dispõe. Pero de Seixas o fez em Lisboa, aos 20 de Agosto de 1588. Rei<sup>43</sup>

A existência de um local fixo para os espectáculos parece corresponder a uma certa regularidade na sua ocupação por profissionais do teatro e à existência de um público disposto a pagar para ver as representações. Reuniam-se assim os elementos fundamentais para o estabelecimento de uma actividade que, neste tempo, ganhava uma dimensão considerável tanto no fluxo de capitais como de pessoas que movimentava, tornando-se num negócio aparentemente atractivo e rentável. A concessão do privilégio de exploração do teatro em Lisboa à Misericórdia desta cidade terá, assim, contribuído

---

<sup>43</sup> Esta transcrição, a par da transcrição diplomática e do fac-símil deste documento encontram-se no sítio Documentos para a História do Teatro em Portugal, disponível em <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2653&sM=o&sV=-1> [26/05/2018].

para fomentar o desenvolvimento deste modelo de negócio, à maneira do que já aconteci noutros «corrales de comedias» espanhóis.

O que até então seria um tipo de indústria que em Portugal funcionava, aparentemente, em modo de «auto-gestão», ganhava agora uma estrutura «empresarial» com o aparecimento de uma entidade que o tutelava e organizava. A partir deste momento, a Misericórdia de Lisboa e o Hospital de Todos os Santos têm um interesse financeiro muito concreto neste negócio, que se reflecte na disciplina com que se registam todas as transacções referentes às comédias nos livros de receita e despesa do Hospital de Todos os Santos.

Na gestão desta «empresa», a instituição pia contou, desde o início, com o apoio dos donos do pátio – Fernão Dias de la Torre, Catarina de Carvajal, Luís Hiranzo, António de Oliveira de Azevedo, Manuel de Oliveira de Azevedo, doutor Francisco da Silva e Sousa –, partilhando os lucros e as despesas relativas à actividade teatral em porções que foram sendo revistas ao longo dos tempos.

#### 1601-1602

Após um longo período de suspensão das representações decretado por Filipe II de Espanha (I de Portugal) em função da morte da infanta dona Catalina Micaela de Áustria, a 6 de Novembro de 1597, a retoma da actividade teatral no Pátio das Arcas nos primeiros anos do século XVII foi titubeante. Na temporada de 1601-1602, a primeira receita proveniente das comédias regista-se a 16 de Julho de 1601 e a última a 25 de Fevereiro de 1602, sendo que entre as duas se encontra apenas um registo a 20 de Outubro de 1601 (\*HSJ 1 a-c).

#### 1602-1603

Na temporada seguinte, 1602-1603, não há qualquer referência a comédias nos livros de receita do Hospital Real de Todos os Santos de Lisboa.

#### 1603-1604

Os lucros provenientes do teatro reaparecem na temporada de 1603-1604, mas apenas nos últimos meses de actividade do pátio, pois o primeiro registo data de 28 de Janeiro e o derradeiro de 3 de Março de 1604 (\*HSJ 2 a-n). Contudo, de todo este período, não se conhecem, ainda, os nomes dos profissionais em cena neste teatro. Só na temporada seguinte, 1604-1605, surge a primeira notícia substantiva para a

identificação do autor que, muito provavelmente, terá subido ao palco do Pátio das Arcas.

1604-1605

A 14 de Abril de 1605, a propósito dos preparativos para a representação no *Corpus Christi*, é solicitado «al sr. Dr. Coraxo y al Sr. Lic. don Diego Quesada para que hagan diligencia con Ríos, comediante que al presente esta en Lisboa, para que venga a esta ciudad a hacer las fiestas (...)» (Marcos Álvarez 1997: 118). Trata-se do director de companhia – «autor de comedias» – Nicolás de los Ríos, que a 25 de Maio desse ano já se encontra em Badajoz, como se pode comprovar pelo contrato que celebra com Jaime Falcón (cf. Marcos Álvarez 1997: 118-119), para a integração de Falcón e da sua filha, Ana Falcón, na sua companhia.

De acordo com os registos do Hospital de Todos os Santos de Lisboa, a actividade teatral no Pátio das Arcas durante a temporada de 1604-1605 teve início a 18 de Outubro de 1604<sup>44</sup>, sendo que o último registo de receita proveniente das comédias data de 23 de Fevereiro de 1605 (\*HSJ 3 p). Tal como em outros casos, durante este período não se conhece o nome da companhia que ocupou o Pátio das Arcas de Lisboa, o que confere especial relevância ao documento supra referido. No entanto, os dados biográficos de Nicolás de los Ríos indicam que o autor esteve a representar em Salamanca desde 8 de Setembro até 2 de Novembro de 1604 (cf. Ferrer Valls 2008: «Ríos, Nicolás de los»). Não obstante, na ausência de qualquer dado sobre o autor entre esta última data e a de 14 de Abril de 1605, a possibilidade de Nicolás de los Ríos ter «fechado» a temporada de 1604-1605 no Pátio das Arcas não é de se excluir, ainda que possa suscitar algumas dúvidas. Afinal, entre 18 de Outubro e a hipotética chegada da companhia de Ríos a Lisboa, quem teria estado em cena nas Arcas? Por outro lado, é crível que a mudança da companhia em cartaz não se tenha reflectido no registo das receitas do Hospital, ininterrupto durante este período<sup>45</sup>? Por fim, há que considerar ainda que se a mudança de companhias em cena num determinado teatro era uma prática corrente a meio da temporada teatral (correspondendo, por vezes, a uma interrupção da actividade teatral ditada pelo intenso calor estival), este não seria o caso,

---

<sup>44</sup> «A 26 de Outubro de 604 recebeu o tesoureiro vinte e seis mil reis do dinheiro das comédias que começaram a 18 do dito que se abriu a caixa» (\*HSJ 3 a).

<sup>45</sup> As datas em que se registam as receitas do Pátio são: 1604-10-26; 1604-11-05; 1604-11-13; 1604-11-22; 1604-11-29; 1604-12-02; 1604-12-07; 1604-12-15; 1604-12-22; 1605-01-04; 1605-01-08; 1605-01-17; 1605-01-26; 1605-02-07; 1605-02-14; 1605-02-23 (\*HSJ 3 a-p).

dado que tal alteração, tendo ocorrido, seria já adentrada a «segunda parte» da temporada (ou seja, em princípios de Novembro).

#### 1605-1606 / 1606-1607

Na temporada seguinte, 1605-1606, os livros de receita do Hospital registam, a 10 de Setembro de 1605, a presença «de uns comediantes chamados os sevilhanos» (\*HSJ 4 a), trupe identificada como «la compañía dirigida por Antonio de Villegas» (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1990b: 82), que se manterá em Lisboa até à temporada seguinte (1606-1607). Desconhece-se qual era exactamente a composição da companhia por esta altura, mas pode-se admitir que entre os seus membros estivesse o actor Cristóbal Suarez – de quem não há informação biográfica no ano de 1606 (cf. Ferrer Valls 2008: «Suárez (o Juárez), Cristóbal») –, supondo ser a ele que se refere o registo de casamento com Felipa Jimenez (natural de Medina del Campo), com data de 7 de Fevereiro de 1606, que consta no livro de casamentos da Freguesia de Santa Justa 1604-1622 (\*RP 5).

#### 1607-1608

Se na temporada de 1607-1608 não se conseguiu, ainda, saber o nome da(s) companhia(s) em cena no palco nas Arcas, o mesmo não se poderá dizer para as temporadas de 1608-1609 e 1609-1610.

#### 1608-1609

Num contrato para o transporte de uma companhia, celebrado em Badajoz a 27 de Julho de 1608, Gonzalo Sánchez Cantero e Martín Sánchez «dijeron que se obligaban y obligaron de poner a la Compañía de los Españoles [...] de aquí a Aldea Gallega dentro de cuatro días» (Marcos Álvarez 1997: 123). Em contrapartida, Matías Destrada e Benito de Navarrete «por si y por la demás compañía, en virtud del poder que della tienen, dijeron que se obligaban y se obligaron de pagar a los dichos Gonzalo Sánchez Cantero y Martín Sánchez, y a las demás personas que con ellos fueren, tres ducados por cada mula y otros tres ducados por cada mazo» (Marcos Álvarez 1997: 123), sendo que o pagamento aos almocreves ficaria agendado para o dia seguinte à sua chegada a Lisboa.

Apesar de não se ter comprovado documentalmente a chegada desta companhia à capital portuguesa, também não há razões para duvidar do cumprimento daquele

contrato e, conseqüentemente, da presença desta trupe em Lisboa neste período. Primeiro porque, de acordo com os livros de receita do Hospital, há uma interrupção de cerca de 3 meses na actividade do pátio das Arcas durante a temporada de 1608-1609, entre o dia 16 de Maio (\*HSJ 6 e-1) e o dia 18 de Agosto de 1608 (\*HSJ 7 a), que torna improvável a permanência que uma companhia na cidade durante um tão longo período sem auferir qualquer rendimento, corroborando a necessidade de contratação de uma outra trupe. E, segundo, porque os prazos do contrato referido acima são consentâneos com a chegada da companhia *Los Españoles* a Lisboa no princípio de Agosto de 1608, podendo-se, assim, retomar a actividade nas Arcas na primeira quinzena deste mês, tal como indicam os registos contabilísticos do Hospital.

1609-1610

Para a temporada de 1609-1610, encontra-se no Arquivo Histórico Provincial de Badajoz (AHPB) uma procuração «para arrendar o corral de comedias de Lisboa» datado de 14 de Setembro de 1609 (cf. Marcos Álvarez 1997: 125-126) que fornece dados relevantes para a identificação dos autores em cena em Lisboa. De acordo com este documento, o *autor de comedias* Antonio Granados concede ao sargento Pedro Pérez, residente em Lisboa, uma procuração

para que en mi nombre y como yo mismo pueda hacer en tomar asientos y conciertos con la persona y personas a cuyo cargo está o estuviere el corral y casa que en la dicha ciudad de Lisboa está para las comedias, para que pueda con mi compañía, en el dicho corral y casa, representar comedias por el tiempo y precio de maravedís que le pareciere y en que se concertar [...] y que estaré con mi compañía representando comedias en el dicho corral y casa tres meses cumplidos desde el día que començar a representar, comenzando desde los primeros días del mes de octubre próximo que viene deste año de 1609 en adelante hasta el día de año nuevo del año siguiente de 1610. (Marcos Álvarez 1997: 125)

A procuração tem como testemunhas dois actores da companhia de Granados: Gómez Varela e Francisco Cornejo.

Apesar de o documento supra citado referir como data de princípio das representações de Granados em Lisboa os primeiros dias do mês de Outubro, na

verdade, a 5 de Outubro, o autor ainda se encontrava em Bajadoz, segundo dois contratos de reconhecimento de dívida (o primeiro com Gómez Varela e o segundo com Diego de Santiago «representante de mi compañía» [Marcos Álvarez 1997: 127] assinados nessa data [cf. Marcos Álvarez 1997: 126-128]). Em ambos os documentos, o autor compromete-se a saldar a sua dívida «después de haber representado en la ciudad de Lisboa, reino de Portugal, para donde estoy de presente de camino con mi compañía» (Marcos Álvarez 1997: 126).

Uma vez que não há outras fontes sobre a actividade de Granados entre os contratos acima referidos – de 5 de Outubro de 1609 – e um documento de 4 de Março de 1610<sup>46</sup> que permite situar o autor novamente em Badajoz, a presença da sua companhia, que contava também com Francisco Cornejo, Gómez Varela e Diego de Santiago, em Lisboa parece certa. Contudo, importa referir que a temporada de 1609-1610 nas Arcas teve início em meados de Agosto de 1609 – segundo o livro de receitas que assinala os primeiros benefícios dessa temporada a 17 desse mês com o produto de dois dias de representações<sup>47</sup> –, e que desde esse momento até 25 de Fevereiro de 1610 não há qualquer interrupção nos registos de contabilidade do Hospital de Todos os Santos<sup>48</sup>. Assim, se por um lado se desconhece quem terá ocupado o palco das Arcas desde meados de Agosto até à suposta chegada da companhia de Granados, por outro lado também não se deverá descartar a hipótese de este autor se ter mantido em Lisboa até ao final da temporada. Assim sendo, é bastante provável que a estada da companhia de Granados em Lisboa tenha sido mais longa do que os três meses inicialmente previstos na procuração de 14 de Setembro de 1609.

#### 1610-1611

Para a temporada de 1610-1611, terá sido a companhia de Alonso de Riquelme a ocupar o Pátio das Arcas (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 106-107).

---

<sup>46</sup> Este contrato prova que Antonio de Granados já se encontrava em Badajoz nesta altura ao referir «la petición de Granados, autor de comedias, y de como se ofrece a las fiestas del Corpus [...] y diga se sirva de venir mañana al cabildo a tratar de las dichas fiestas» (Marcos Álvarez 1997: 128).

<sup>47</sup> «Em dezassete dias do mês de Agosto se abriu as caixa das comédias e se achou nela vinte mil e duzentos reis de dois dias que se representou de que coube ao hospital oito mil e oitenta reis que recebeu o tesoureiro de dom Manrique da Silva e mais quatrocentos reis de dois dias da porta» (\*HSJ 8 a).

<sup>48</sup> Nesta temporada de 1609-1610 as datas em que se registam as receitas do Pátio são: 17-08-1609; 22-08-1609; 28-08-1609; 09-09-1609; 10-09-1609; 16-09-1609; 03-10-1609; 09-10-1609; 22-10-1609; 24-20-1609; 26-10-1609; 30-10-1609; 07-11-1609; 14-11-1609; 27-11-1609; 07-12-1609; 19-12-1609; 02-01-1610; 16-01-1610; 23-01-1610; 30-01-1610; 12-02-1610; 25-02-1610 (\*HSJ 8 a-r1).

1611-1612

Na temporada seguinte, 1611-1612, no último registo de receita do pátio é referido o nome de Claramonte<sup>49</sup>, que não levanta dúvidas quanto à companhia que esteve em Lisboa pelos menos entre o dia 2 de Janeiro e 20 de Fevereiro: a de Andrés de Claramonte (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 108).

1612-1613

Contrariamente à anterior, na temporada de 1612-1613 o Pátio das Arcas encontra-se quase sempre em actividade, com a particularidade de o primeiro registo da temporada, a 21 de Maio de 1612, apresentar uma fugaz mas bastante clara apreciação crítica, sem precedentes nesta documentação, ao referir o montante relativo a «quatro dias que aqui estiveram uns comediantes ruins que vieram de Setúbal» (\*HSJ 10 k).

Dado que os registos são novamente parcos na referência a actores e companhias que representaram no Pátio das Arcas, Bolaños Donoso e Reyes Peña avançam dois possíveis autores responsáveis pela actividade teatral desta temporada: Tomás Fernández e Domingo Balbín.

No primeiro caso, a hipótese, baseada num contrato assinado em Toledo a 9 de Abril de 1612, no qual Fernández se comprometia a representar nas casas de Catarina de Carvajal em meados do mês de Julho, é desacreditada, pois documentação posterior dá conta da presença de Tomás Fernández em Toledo em 28 de Junho, comprometendo-se a ficar na cidade até 14 de Agosto; uma vez que a 12 de Setembro o autor já se encontrava em Valência um dos contratos não terá sido cumprido, e as autoras pensam que o incumprimento foi para com a dona do Pátio das Arcas (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 109).

No segundo caso, havendo uma obrigação (de 10 de Abril de 1612) de Domingo Balbín para ir a Lisboa representar desde Outubro até ao Carnaval do ano seguinte, e uma obrigação, de 24 de Julho, com o almocreve Francisco Pérez Barroso para levar Balbín e a sua companhia a Lisboa, as investigadoras sevilhanas conjecturam que Balbín «como más de un autor hizo, una vez concluído su contrato con las Arcas, partió desde Lisboa camino de Sevilla, para representar en esta ciudad los autos del *Corpus*» (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 110), segundo atesta a documentação.

---

<sup>49</sup> «No dito dia [20 de Fevereiro de 1612] carrego ao dito tesoureiro doze mil setecentos e sessenta reis que tantos se acharam na arca das comédias que se abriu quando se foi Claramonte.» (\*HSJ 10 i).

No entanto, outras fontes documentais dão conta da presença da companhia de Luis de Vergara em Lisboa durante esta temporada. A primeira é um contrato para o transporte da bagagem de uma companhia, assinado em Badajoz a 22 de Junho entre este autor, por um lado, e Martín Hernandez e Domingo Lopes, por outro (cf. Márcos Álvarez 1997: 139-140). Neste contrato os almocreves comprometem-se a «llevar dende esta ciudad a la de Lisboa nueve cargas de mayores y tres menores de cavalleria hasta la dicha ciudad» (Márcos Álvarez 1997: 139).

O segundo testemunho documental é outro contrato, desta vez para o transporte da companhia, também assinado em Badajoz, apenas 3 dias depois do primeiro, a 25 de Junho de 1612, celebrado entre Luis de Vergara, por um lado, e Pedro Dias, Francisco de Juzmán[sic] e Francisco Pérez, por outro. Neste acordo estabelece-se «que los dichos Pedro Días y consortes [...] han de poner a él, dicho Luis de Vergara, y su compañía en la dicha ciudad de Lisboa» (Márcos Álvarez 1997: 140).

A terceira evidência documental, é um contrato de obrigação assinado em Lisboa a 12 de Julho de 1612, entre Luis de Vergara e Rodrigo Moreno, Manuel Rodrigues e Diogo Fernandes (\*CART 1), não deixando, portanto, margem para dúvidas quanto à sua presença nesta cidade. Lê-se neste documento que «Rodrigo Moreno e Manuel Rodrigues e Diogo Fernandes, [...] contrataram com ele Luis de Vergara para ir à dita vila de Santarém a fazer nas dita senhora festa de Nossa Senhora das Neves que vem a cinco d'Agosto deste presente ano duas comédias a saber uma a véspera e outra no dia» e que «por ele autor foi dito que ele aceitava a dita quantia dos ditos setenta e dois mil réis em cobranças atrás declaradas e se obrigava a partir com a dita sua companhia desta cidade para a dita vila de Santarém estes dois dias do dito mês d'Agosto que vem neste presente ano».

De facto, a ida da companhia de Luis de Vergara a Santarém nas datas acima referidas não parece apresentar qualquer conflito com a actividade do Pátio das Arcas, pois corresponde ao período de encerramento estival do teatro durante esta temporada, uma vez que não há qualquer referência a representações nas Arcas entre o registo de receita de 3 de Agosto e o de 12 de Setembro (\*HSJ 11 d-e).

Se a permanência de duas companhias de teatro em Lisboa no mesmo período se afigura inverosímil<sup>50</sup>, e assim, à luz da documentação apresentada, a presença da

---

<sup>50</sup> Se tempos houve em que a capital do reino teve duas casas de espetáculos a funcionar em simultâneo (assim durante o período de actividade do pátio da Betesga, entre 1591 e 1595 [Cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1990b: 72-76] e, posteriormente, com o aparecimento do pátio das Fangas da Farinha, entre

companhia de Domingo Balbín na capital portuguesa durante este período seja mais facilmente refutável do que a de Luis de Vergara, não se poderá descartar por completo a possibilidade de coexistência dois dois colectivos, mesmo que apenas durante um breve período de tempo. Admitindo ter sido este o caso, os inconvenientes para as finanças do Hospital de Todos os Santos resultantes de uma possível competição no domínio da actividade teatral poderão ter motivado o pedido do Provedor e Irmãos da Misericórdia<sup>51</sup> e contribuído para a decisão tomada por Felipe II no alvará de 10 de Novembro de 1612 (no qual se concede o privilégio de exclusividade das representações em Lisboa à Misericórdia por tempo ilimitado<sup>52</sup>).

#### 1613-1614

A temporada de 1613-1614 foi marcada pela alteração das condições de exploração do Pátio, por contrato de 13 de Abril de 1613 celebrado entre Catarina de Carvajal e o Hospital de Todos os Santos, segundo o qual o Hospital passaria a auferir três quintos dos rendimentos das comédias e a dona do pátio os restantes dois quintos – ou seja, a proporção inversa à que vigorava até então de 3/5 para o dono do pátio e 2/5 para o Hospital (cf. Bolaños Donoso y Reyes Peña 1990a: 110). Esta temporada caracteriza-se também pela manutenção da actividade teatral do pátio de forma ininterrupta (ou seja, sem sequer haver lugar à pausa estival<sup>53</sup>). Apesar de que, como noutros casos, nos livros de contabilidade do hospital «no se registra el nombre de la compañía o compañías que pudieron haber estado representando esta temporada» (Bolaños Donoso y Reyes Peña 1990a: 110), outras fontes documentais tornam possível preencher este vazio.

A meio desta temporada de 1613-1614, mais precisamente a 2 de Julho de 1613, dá-se o casamento de Juan Vázquez (viúvo), natural do arcebispado de Sevilla, e María Madanela (também viúva), natural do reino de Castela (\*RP 6). As testemunhas são

---

1620 e 1623 [Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 115-121.]), a verdade é que o ano de 1612 não se enquadra em nenhum destes períodos.

<sup>51</sup> Alegava a Misericórdia que «(...) sendo grande a despesa que de continuo se faz no Hospital de Todos os Santos desta cidade com a cura dos muitos enfermos que a ele acodem e ao muito que ajuda a esta despesa o proveito que recebe do que lhe rendem as comédias» (\*CHF).

<sup>52</sup> «e por eu folgar de fazer mercê ao dito Hospital e pelas considerações que houve na resolução do dito assento hei por bem que daqui em diante sem limitação de tempo algum e enquanto eu disso for servido e não mandar o contrário se não possam representar comédias em geral nem em particular nesta cidade de Lisboa senão nos lugares que o dito Provedor e oficiais do hospital sinalarem» (\*CHF).

<sup>53</sup> As datas dos registos de receita do hospital desta temporada foram as seguintes: 16-04-1613, 02-05-1613, 08-05-1613, 20-05-1613, 04-06-1613, 15-06-1613, 28-06-1613, 13-07-1613, 26-07-1613, 12-08-1613, 26-08-1613, 07-09-1613, 14-10-1613, 04-11-1613, 18-11-1613, 02-12-1613, 23-12-1613, 30-12-1613, 14-01-1614, 21-01-1614 e 12-02-1614 (\*HSJ 11 y-e1 e \*HSJ 12 a-p).

Cristóbal de Mudarra, Manuel Simão [Manuel Simón?], Pero Rois Flores [Pedro Rodríguez?] e João de Valasco. À excepção deste último, todos os nomes constantes neste assento são identificáveis com pessoas do teatro, o que leva a admitir tratar-se de parte da companhia que ocupou o Pátio das Arcas durante esta temporada.

Se, de facto, Juan Vázquez é profissional do teatro há 2 homónimos com os quais se pode identificar<sup>54</sup>: 1) Juan Vázquez de Ocampo – músico – (cf. Ferrer Valls 2008: «Vázquez (de) Ocampo, Juan») e 2) Juan Vázquez – actor e autor (cf. Ferrer Valls 2008: «Vázquez, Juan, apodado *el Bollo* o *el Pollo*»). No primeiro caso, os dados biográficos conhecidos são mínimos: o seu nome consta apenas numa escritura 27 de Abril de 1589 em que se compromete a trabalhar com o autor Sebastián de Montemayor. No segundo caso, há mais elementos biográficos referenciados e sabe-se que foi casado com Francisca de Torres pelo menos desde Maio de 1620. Poderia este matrimónio com Francisca de Torres ser um terceiro casamento, sendo que o segundo teria sido com María Madalena em Lisboa?

No caso de María Madalena a homonímia também dificulta a identificação, dado que de entre todas as opções possíveis (cf. Ferrer Valls 2008: «(Corbella), Magdalena (o María Magdalena) (de)»; «Magdalena, Maria»; «Tordesillas, María Magdalena de») nenhuma aparece como tendo sido casada com Juan Vázquez.

Relativamente às testemunhas, o facto de apenas o nome de Juan de Valasco [sic] não se conseguir identificar na nómina de actores conhecidos do(s) *siglo(s) de oro* não é sinónimo do seu alheamento da actividade teatral dessa época; pelo contrário, atendendo à profissão das outras testemunhas, parece mais provável tratar-se de um membro da companhia (músico, ponto, actor?) de que se perdeu o rasto ao longo dos tempos. Relativamente às restantes testemunhas, no caso de Cristóbal de Mudarra, esta notícia faz recuar em mais de dez anos o princípio da sua actividade profissional, até agora documentada apenas a partir de 1627 (cf. Ferrer Valls 2008: «Mudarra, Cristóbal de»). A respeito de Manuel Simón a sua passagem por Lisboa nesta temporada permite completar os dados sobre o princípio da sua carreira (cf. Ferrer Valls 2008: «Simón (de Valterra), Manuel»). Para Pedro Rodríguez (de) Flores preenche-se uma lacuna na biografia do autor e actor, pois até agora não havia notícia do seu paradeiro depois de 1612 (cf. Ferrer Valls 2008: «Rodríguez (de Flores), Pedro»).

---

<sup>54</sup> Há um terceiro Juan Vázquez – actor (cf. Ferrer Valls 2008: «Vázquez, Juan») cujas datas de actividade se aproximam deste período, contudo aparece como sendo casado com Francisca de Espinosa desde 1615, o que leva a descartá-lo como possível referente.

Cinco dias depois do termo da temporada, a de 17 de Fevereiro de 1614, é assinado em Lisboa um «instrumento de contrato e obrigação» para o estabelecimento de uma companhia. Importa frisar que este documento é o mais antigo contrato de formação de uma companhia de teatro assinado em Portugal de que há conhecimento até hoje. Se, por um lado, este documento contribui para constatar a integração de Lisboa em todos os aspectos relacionados com a actividade teatral das companhias itinerantes seiscentistas (pois para além de ter sido um ponto de passagem, era também um lugar onde essas mesmas companhias se estruturavam e organizavam no sentido de definir o futuro da sua actividade), por outro lado, a descoberta deste acordo reforça a já expectável hipótese de que outras companhias também se terão formado ou renovado a sua união na capital portuguesa, estando ainda por descobrir pelo menos parte dessa documentação<sup>55</sup>.

O tempo que medeia entre o encerramento da temporada – 11 de Fevereiro (Entrudo) – e a assinatura do contrato – 17 de Fevereiro – leva a crer que a companhia em questão seria a que se encontrava em cena no Pátio das Arcas na temporada de 1613-1614 (ou, pelo menos, a última a representar naquele palco nessa temporada), uma vez que a temporada seguinte só se inicia em Abril de 1614 (\*HSJ 12 q). A relativa rapidez com que o contrato é celebrado (cinco dias depois do fim da temporada) poderá ser justificada pela necessidade de assegurar a união da trupe, pois num período de estagnação da actividade teatral como era o da Quaresma, podia dar-se o caso de alguns membros da companhia se dispersarem ou serem contratados por outros directores.

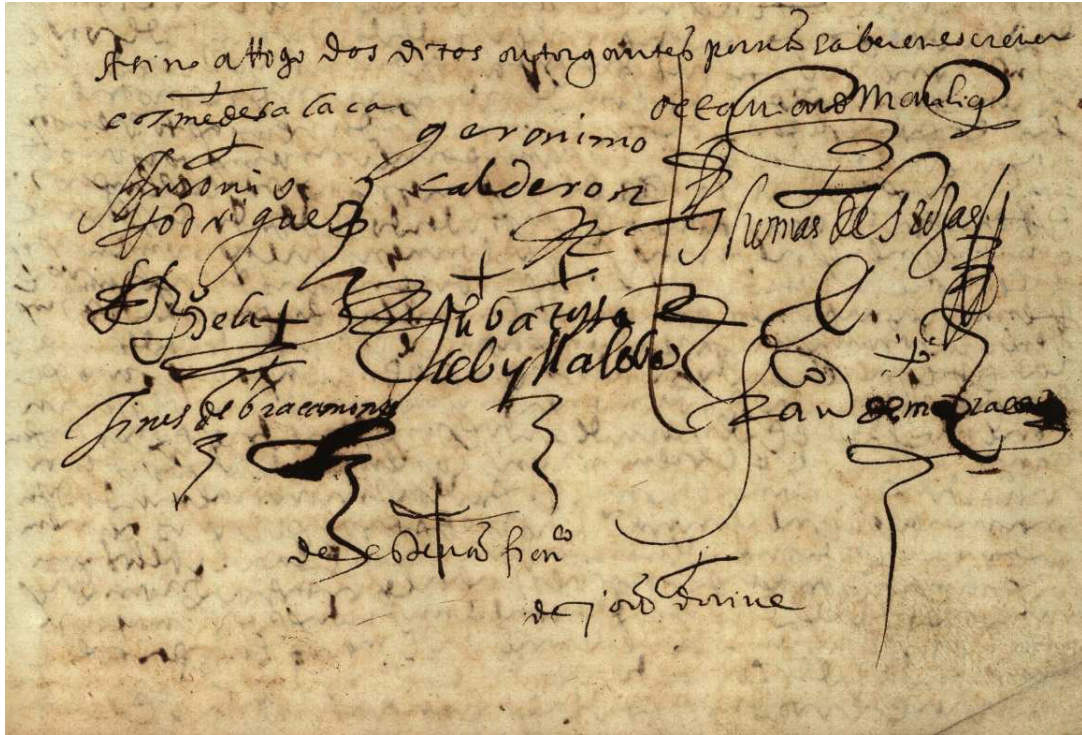
De acordo com o contrato, os outorgantes Antonio Rodríguez, Jerónima de Vargas, Jerónimo Calderón, Tomás Rojas, Maria Calderón, Ginés de Bracamonte, Francisca de Barrio, João Bautista de Villalobos, Cosme de Salazar, Francisco de Morais e Francisco da Cruz são

contratados para andarem todos juntos e unidos em uma companhia para representarem comédias nas partes donde residirem e disseram que são contentes (...) que esta companhia dure entre si um ano que se começará a contar d'hoje, feitura desta escritura, até dia de entrudo que embora virá no ano de seiscentos e quinze e que dentro no dito tempo se não poderá cada

---

<sup>55</sup> É possível, no entanto, que muita desta documentação se tenha perdido irremediavelmente em consequência do Terramoto de 1755. Como já se disse, não é caso raro haver notícia de contratos efectuados em Lisboa dos quais não se preserva outra fonte senão as breves e lacunares notas registadas nos livros do «Cartório do Distribuidor».

um deles ausentar da dita companhia antes andarão todos juntos e unidos em corpo por poderem representar nas partes donde residirem e quiserem representar (...) (\*CART 2).

A photograph of a page from an old document, showing several handwritten signatures and names in dark ink on aged, yellowish paper. The text is written in a cursive script. Some legible words include 'Antonio Rodriguez', 'Jeronimo', 'Thomas de Salazar', 'Juan de Salazar', and 'Juan de Salazar'. There are also some illegible scribbles and flourishes.

[Assinaturas do contrato, ANTT, ADL 3º CNL, Livro 119, cx. 33, f. 123]

Para além de preencher um vazio na história da actividade do Pátio das Arcas, este contrato vem também completar a biografia dos seus outorgantes. Cosme de Salazar, de quem nada se sabia entre o ano de 1603 e 1615 (cf. Ferrer Valls 2008: «Salazar, Cosme de»), aparece em Lisboa, em 1614; Antonio Rodríguez, conhecido como *el Gallego*, de quem se tinha perdido o rasto entre o ano de 1609 e Setembro de 1614, mas que em Agosto de 1615 já surge a integrar uma companhia juntamente com Cosme de Salazar (cf. Ferrer Valls 2008: «Rodríguez, Antonio, apodado *el Gallego*»), afinal já em 1614 fazia parte da companhia deste autor.

A identificação da actriz Jerónima de Vargas afigura-se mais problemática. A leitura do contrato parece indicar que a actriz é mulher de António Rodríguez – «Antonio Rodríguez, vizinho da vila de Valladolid, e Jerónima de Vargas, sua mulher» (\*CART 2) –, contudo não consta da biografia de Antonio Rodríguez outro casamento senão com Juana Margarita Pinelo. Sendo desconhecida a data deste casamento, e dado

que a primeira vez em que se refere Juana Margarita como mulher de Antonio Rodríguez é em 17 de Julho de 1632 (cf. Ferrer Valls 2008: «Rodríguez, Antonio, apodado *el Gallego*»), pode-se admitir que, antes da sua união com Margarita Pinela, Antonio Rodríguez se tenha casado com Jerónima de Vargas. Por outro lado, a biografia de Jerónima de Vargas<sup>56</sup> (cf. Ferrer Valls 2008: «Vargas, Jerónima de») também não apresenta qualquer menção a Antonio Rodríguez, referindo apenas o seu casamento com o director de companhia Manuel Velázquez. Também neste caso não se sabe a data do casamento entre a actriz e o director de companhia, mas como só em 21 de Março de 1627 surge o primeiro documento que a refere como mulher de Manuel Velázquez, pode-se novamente conjecturar que Jerónima de Vargas tenha tido primeiras núpcias com Antonio Rodríguez.

No caso de Jerónimo Calderón não há qualquer dúvida, pois até o texto rasurado no contrato que surge imediatamente após o seu nome – onde se lê «e María Ramírez sua mulher» – é consentâneo com os seus dados biográficos: sabendo-se ter sido casado com María Ramirez «de quien no nos consta actividad teatral» (Ferrer Valls 2008: «Calderón, Jerónimo (de)»), a rasura parece corresponder a um lapso do notário decorrente do hábito de associar à mulher do actor a mesma profissão. Também neste caso, o contrato lisboeta vem preencher parte da lacuna na biografia do actor e director de companhia que se verificava entre os anos de 1610 e 1617.

A biografia de Tomás de Rojas também é significativamente alterada em dois aspectos essenciais: primeiro, com a descoberta deste contrato há que fazer recuar o princípio da sua carreira em 9 anos, uma vez que a primeira notícia da sua actividade profissional datava de 1623 (cf. Ferrer Valls 2008: «Rojas, Tomás (de)»), sendo agora possível documentá-la em 1614; e segundo, com a descoberta do registo do seu casamento com a actriz María Calderón (\*RP 7), realizado a 10 de Fevereiro de 1614 na freguesia de Santa Justa, terá que ser refutada a hipótese de Agustín G. de Amezúa (1952: 18) segundo a qual o casamento deste actor com a dita actriz não se teria realizado antes de 1624.

---

<sup>56</sup> Há duas ocorrências no DICAT - Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español - para Jerónima de Vargas, sendo que a segunda é também conhecida como Jerónima de Burgos e Jerónima Rodríguez. Apesar de este último apelido impelir a identificar esta actriz com a mulher de Antonio Rodríguez aludida no contrato, os seus dados biográficos não corroboram a hipótese, uma vez que a actriz foi casada com Pedro de Valdés desde, pelo menos, 1594 e toda a documentação posterior, até à sua morte, se lhe refere como mulher, e posteriormente viúva, de Pedro Valdés (cf. Ferrer Valls 2008 “Burgos, Jerónima de, apodada Gerarda, Doña Pandorga, la Amiga del Buen Nombre o la Roma”).

Apenas uma das testemunhas deste matrimónio, Felipe de la Cruz, consta entre os membros da companhia estabelecida no contrato de 17 de Fevereiro de 1614, mas todas as restantes são também, ao que tudo indica, profissionais do teatro: Diego López de Alcaraz, Álvaro de Bracamonte e Juan de Morales. De facto, Diego López de Alcaraz assumirá, a 10 de Junho de 1614 (cf. Marcos Alvarez 1997: 147-148), o papel de autor de comédias, integrando na sua companhia Álvaro de Bracamonte e Juan de Morales. A sua presença em Lisboa nesta ocasião será indício de terem incorporado a companhia de Cosme de Salazar, tendo-a abandonado uma vez terminada a temporada teatral de 1613-1614?

Uma vez que a actriz e mulher de Tomás de Rojas, referida no contrato, se chama María Calderón, casos de homonímia, aos quais não será alheia a fama da célebre amante de Felipe IV conhecida como «la Calderona», tornam mais difícil a identificação da actriz. O DICAT apresenta duas entradas distintas para o mesmo onomástico – María Calderón –, sendo que em cada uma das respectivas fichas biográficas há uma «apostilla» que dá conta precisamente da hipótese de se tratar da mesma actriz, a irmã de «la Calderona». A descoberta do registo de casamento de 10 Fevereiro de 1614 acima mencionado impossibilita a identificação de María Calderón mulher de Pablo Sarmiento (segundo consta numa obrigação «fechada en Madrid el 18 de marzo» de 1623) com María Calderón mulher de Tomás de Rojas (Ferrer Valls 2008: «Calderón, Maria»<sup>57</sup>). Por outro lado, o contrato para o estabelecimento de companhia celebrado em Lisboa a 17 de Fevereiro de 1614 faz recuar em cerca de 10 anos o início da sua carreira, uma vez que até agora a primera notícia sobre a sua vida profissional datava do ano de 1624. A proximidade entre a data do matrimónio de María Calderón e Tomás de Rojas – 10 de Fevereiro – e a data da celebração do contrato para a constituição de companhia – 17 de Fevereiro –, tratando-se, para além do mais, da sua entrada na actividade teatral, não deixa de levantar a suspeita de a força da lei ter pesado nesta união, pois apenas casada com um membro da companhia onde actuaria a jovem actriz poderia dar início à sua carreira no teatro.

A respeito de Ginés de Bracamonte o contrato é duplamente relevante para a sua biografia: primeiro, por antecipar em cerca de 6 anos o princípio da sua actividade teatral (até agora a primeira fonte documental datava de 1620); segundo, por referir ser casado com Francisca de Barrio (cf. Ferrer Valls 2008: «Bracamonte (Gallareta), Ginés

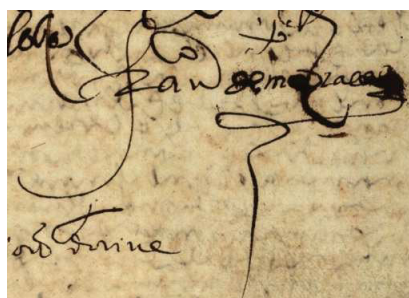
---

<sup>57</sup> Segundo Ferrer Valls (2008: «Calderón, Maria») esta informação encontra-se em Pérez Pastor (1914: 54), contudo não se localizou a referida notícia no lugar indicado.

de»). Não se conhecia, até agora, nenhuma atriz chamada Francisca de Barrio, mas uma vez que é contratada para integrar a companhia, é, indubitavelmente, um novo nome para se acrescentar à lista de actores do teatro clássico ibérico.

O contrato de Lisboa vem ainda completar a biografia de João Bautista de Villalobos, de quem nada se sabia entre os anos de 1609 e Junho de 1614 (cf. Ferrer Valls 2008: «Villalobos, Juan Bautista (de)»).

Questões de homonímia, novamente, colocam sérias dificuldades quanto à identificação do actor Francisco de Moraes, aliás Francisco de Morales como o próprio assina<sup>58</sup>. Dos vários homónimos indexados por Ferrer Valls (2008), apenas se conhece a assinatura de um (o único que é músico, e possivelmente actor). Pelo confronto das duas assinaturas, mesmo tendo em conta que um hiato de 30 anos as separa – uma vez que a actividade do músico Francisco de Morales apenas começa a ser documentada em 1645 (cf. Ferrer Valls 2008: «Morales, Francisco de») – não parece tratar-se da mesma pessoa:



No caso de Francisco da Cruz, «vizinho de Sevilla», corresponder ao músico Francisco de la Cruz, de quem apenas se sabe ter integrado a companhia de Luis de Vergara nas celebrações do *Corpus* de Sevilha de 1614 (cf. Ferrer Valls 2008: «Cruz, Francisco de la»), então há que admitir que o actor terá rescindido o contrato com a companhia de Cosme de Salazar para integrar a de Luis de Vergara nessas festividades.

1614-1615

Na temporada de 1614-1615 os registos de receita do Hospital de Todos os Santos dão conta da multiplicidade de representações no Pátio das Arcas, sem espaço

---

<sup>58</sup> No DICAT há 7 registos diferentes para o mesmo onomástico, sendo que muitos destes registos terminam com a pergunta «Distinto de otro del mismo nombre?».

sequer para uma pausa estival<sup>59</sup>, mostrando-se, contudo, parcos em qualquer informação sobre companhias ou repertórios ali apresentados. Bolaños Donoso e Reyes Peña sugerem que «parte de esta temporada fuera cubierta por la compañía de Juan Acacio Bernal [...] si es que cumplió con lo establecido en una escritura de 28 de novembro de 1614» (1992a: 111). As investigadoras afirmam, ainda, que independentemente da companhia que a representou, a comédia *La isla bárbara*, de Miguel Sánchez terá subido ao palco das Arcas, pois o manuscrito da obra que se encontra na Biblioteca Nacional de España apresenta licenças de representação «dadas en Lisboa el 12 y 13 de enero de 1614» (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 111).

#### 1615-1616

Na temporada de 1615-1616, em que a receita proveniente do pátio das Arcas se regista de forma constante, Bolaños Donoso e Reyes Peña apresentam como possíveis autores presentes neste palco Pedro de Valdés e Tomás Fernández. As investigadoras advertem, contudo: «Nos cuesta trabajo aceptar que, sabiendo las dificultades para contratar compañías y los gastos que ocasionaba su traslado hasta Lisboa, en esta ocasión, tengamos dos autores en el Patio de las Arcas por las mismas fechas, prácticamente» (1992a: 111), acabando por dar como mais certa a presença apenas de Tomás Fernández. Os dados biográficos de Valdés hoje conhecidos atestam a hipótese formulada pelas investigadores sevilhanas, pois se em Madrid, a 15 de Junho de 1615, Pedro de Valdés contratava Francisco Fernandes para transportar a bagagem da sua companhia para Lisboa todas as notícias subsequentes a este contrato dão conta da sua permanência em Madrid e da sua passagem por Toledo, inviabilizando o cumprimento do contrato de 15 de Junho (cf. Ferrer Valls 2008: «Valdés, Pedro (de)»).

#### 1616-1617

Para a temporada seguinte, de 1616-1617<sup>60</sup>, não há novidades relativamente ao que já foi escrito por Bolaños Donoso e Reyes Peña, tendo sido Pedro Llorente um dos prováveis autores em Lisboa, como assinalaram as investigadoras.

---

<sup>59</sup> As datas dos registos de receita do hospital nesta temporada foram: 08-04-1614; 19-04-1614; 29-04-1614; 07-05-1614; 23-05-1614; 09-06-1614; 01-07-1614; 03-07-1614; 12-07-1614; 28-07-1614; 09-08-1614; 18-08-1614; 28-08-1614; 09-09-1614; 20-09-1614; 07-10-1614; 21-10-1614; 13-11-1614; 22-11-1614; 09-12-1614; 23-12-1614; 14-01-1615; 24-01-1615; 05-02-1615; 17-02-1615; 27-02-1615; 05-03-1615 (\* HSJ 12 q-y e \*HSJ 13 a-s).

<sup>60</sup> As datas dos registos de receita do hospital nesta temporada foram: 08-05-1617; 23-05-1617; 14-08-1617; 26-08-1617; 30-08-1617; 12-09-1617; 30-09-1617; 16-10-1617; 31-10-1617; 03-11-1617; 15-11-

1617-1618

Na temporada de 1617-1618 há, claramente, um primeiro período da temporada, que corresponde aos 2 primeiros registos de receita do Hospital (a 8 e a 23 de Maio de 1617), para o qual não se conhecem os agentes envolvidos na actividade teatral das Arcas. O terceiro registo data de 14 de Agosto de 1617 e tudo indica que, a partir deste momento, a companhia em cena no palco lisboeta é a de Antonio de Granados. De facto, um contrato celebrado na cidade de Badajoz a 24 de Julho de 1617 para o transporte da companhia de Granados a Lisboa (cf. Marcos Álvarez 1997: 153-154) é consentâneo com o início da carreira desta companhia em Lisboa em princípios de Agosto, portanto um mês antes do que se supunha<sup>61</sup>. Por outro lado, um outro documento notarial, outorgado em Badajoz a 30 de Julho de 1617, identifica um membro da companhia de Granados – «Hernando de la Torre, que anda en mi compañía» (Marcos Álvarez 1997: 154) – que também terá vindo a Lisboa, pois o autor compromete-se a devolver o dinheiro emprestado por de la Torre «a 20 días del mes de agosto deste presente año de 1617 años, pagados en la ciudad de Lisboa reino de Portugal (...)» (Marcos Álvarez 1997: 154).

Alguns meses depois, a 16 de Outubro de 1617, o autor Juan de Morales celebra dois contratos em Badajoz, o primeiro para o transporte da companhia e o segundo para o transporte da bagagem da companhia, ambos tendo como destino a cidade de Lisboa. Para além destes contratos, num terceiro «sobre un préstamo a un autor com garantía de prendas» (Marcos Álvarez 1997: 157), assinado em Badajoz a 30 de Outubro de 1617, Juan de Morales compromete-se a «dar y pagar los dichos 1.985 reales, todos juntos en una paga, el día de Pasqua de Navidad próxima que vendrá, fin deste año de 1617, puestos y pagados en la ciudad de Lisboa, del reino de Portugal, donde voy y he de estar com mi compañía» (Marcos Álvarez 1997: 157).

Será crível que num período de apenas 7 meses (de Agosto de 1617 a 1 de Março de 1618) o pátio das Arcas tenha recebido duas companhias diferentes? Por um lado, o custo da deslocação das companhias até Lisboa descredibiliza esta hipótese. Por outro lado, há indícios de que a companhia de Antonio de Granados não terá ficado em Lisboa até ao final da temporada, pois de acordo com Ferrer Valls (2008: «Granados (o

---

1617; 01-12-1617; 19-12-1617; 30-12-1617; 16-01-1618; 17-02-1618; 01-03-1618 (\*HSJ 15 o-p e \*HSJ 16 a-p).

<sup>61</sup> Sánchez Arjona afirma que Antonio Granados «en los meses de septiembre y octubre se encontraba en Lisboa» (1898: 185).

Granado), Antonio (de)») a 27 de Fevereiro de 1618 este autor já se encontrava em Granada. Nesse caso, seria outra a companhia a encerrar esta temporada, ao que tudo indica a de Juan de Morales, atendendo aos contratos de Badajoz acima referidos.

#### 1618-1619

Na temporada de 1618-1619, claramente repartida em dois períodos, se no primeiro e mais curto período desta temporada, entre a Páscoa e o dia 22 de Maio de 1618, não há qualquer notícia que identifique os responsáveis pelas representações em Lisboa, o mesmo não se verifica no período que se estende desde meados de Agosto até à Quaresma de 1619. De facto, a 21 de Janeiro de 1619, no final da temporada portanto, é outorgada em Lisboa uma procuração do autor Cristóbal de León a Josefa de Salazar, membro da sua companhia, para proceder em nome do autor no sentido de contratar actores, agendar representações, preparar deslocações, etc. (cf. Miguel Gallo 1994: 214). É, por isso, bastante provável que tenha sido a companhia de Cristóbal de León a subir ao palco do Pátio das Arcas durante o segundo período desta temporada.

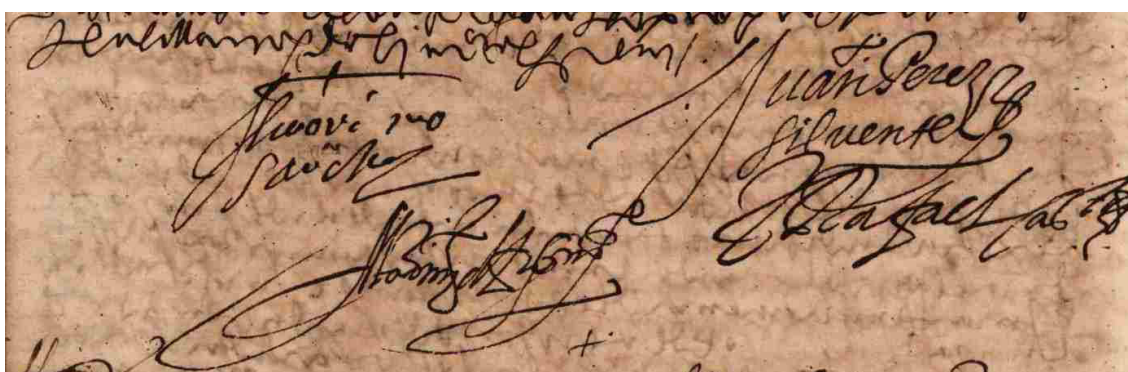
Hipótese mais remota da presença de actores espanhóis em Lisboa nesta temporada é sugerida pelo assento de casamento de Diogo da Rocha, «natural de Valença de Alcantara reino de Castela» e Antonia Fernandes «viúva que enviudara em Castela», celebrado na Freguesia de Santa Justa «[a]os 3 dias do mês de Fevereiro 1619» (\*RP 8). Há, de facto, registo de um actor nascido em Badajoz chamado Diego de la Rocha (cf. Ferrer Valls 2008: «Rocha, Diego de la»), cuja primeira notícia da sua actividade data de Março 1579 e que é referido por Lope de Vega no prólogo da Parte XVI publicada em Madrid em 1622 em tempo pretérito, portanto, tendo já falecido. Sobre Antonia Fernández a informação hoje disponível é escassa, pois apenas se conhecem os nomes de pais e irmãos e sabe-se ter representado «damas y segundas damas» (cf. Ferrer Valls 2008: «Fernández, Antónia»).

#### 1619-1620

Na temporada de 1619-1620, a pretexto da vinda a Lisboa do Filipe III (II de Portugal), é inaugurado um novo pátio de comédias em Lisboa: o pátio das Fangas da Farinha. Este contexto de vinda do rei a Lisboa, por um lado, e de abertura de um novo *corral* de comédias, por outro, poderá justificar a abundância de notícias sobre a presença de várias companhias espanholas em Lisboa neste período.

Os registos de contabilidade do Hospital de Todos os Santos são pródigos nesta temporada, sendo que a maior parte das representações teve lugar no Pátio das Arcas. Segundo Bolaños Donoso e Reyes Peña «En plena Cuaresma – 17 e 18 de marzo de 1619 – el Hospital envió un comisionado a Madrid para contratar a los autores que deberían de empezar la temporada. Fueron dos los que aceptaron: Cristóbal Ortiz de Villazan, que tendría que representar durante los meses de octubre y noviembre, y Pedro Cebrian, que cubriría el resto de la temporada - desde diciembre hasta la llegada de la Cuaresma de 1620» (1992a: 115-116)<sup>62</sup>. Contudo, nesta temporada, as receitas provenientes das Arcas começam a ser registadas muito antes do mês de Outubro – a primeira receita data de 10 de Abril de 1619 (\*HSJ 17 r) – o que significa que alguma(s) companhia(s) terá (ou terão) precedido a de Cristóbal Ortiz na cidade de Lisboa.

A (ou uma das) companhia(s) foi, certamente, a de Jerónimo Sánchez, que, a 22 de Junho de 1619, em Badajoz, juntamente com Jeronimo de Montoya, Juan Pérez Silvente, Pedro Areçana, Luis de Castro, Juan Antonio Baras Suain, Felipe de Chavarria, Agustin de Caceres, Matias de Caceres, Jacinto de Bargas Juan Bautista, Pedro Vargas, Alonzo Ochoa de Miranda, Miguel Martinez, Manuel Silva, se comprometeu «en ir todos juntos como dichos son en la dicha compañía a la ciudad de Lisboa, y a otras qualesquiera ciudades (...)» (Marcos Álvarez 1997: 160). Prova inequívoca da sua presença em Lisboa é uma procuração de Juan Pérez Silvente «vizinho da cidade de Granada residente na cidade de Lisboa na companhia de Jerónimo Sánchez»<sup>63</sup> otorgada em Lisboa a 6 de Agosto de 1619.



[Assinaturas do contrato, ANTT, ADL 3º CNL, Lv 142 - Cx 40, f. 38v]

<sup>62</sup> A notícia destas contratações provém de Pérez Pastor (1901).

<sup>63</sup> ANTT, ADL, 3º CNL, Livro 142, cx. 40, ff. 37v-38v.

O autor permanecerá na capital do reino português até ao final da temporada - o último registo de receita desta temporada data de 5 de Março de 1620 -, como comprova um contrato celebrado nesta cidade, a 7 de Fevereiro de 1620, entre dona Catarina de Carvajal e João Pinto Delgado no qual «Jerónimo Sánchez, autor de comédias» (\*CART 3) é uma das testemunhas.

Com a devida prudência, uma vez que se trata de uma fonte secundária, importa, ainda, considerar a possibilidade de uma quarta companhia ter estado em Lisboa nesta temporada. Segundo Cotarelo y Mori, Alonso<sup>64</sup> Heredia «gracioso de mucha fama [...] en 1619 fue a Lisboa con la compañía que siguió al rey Felipe III cuando fue a hacer jurar a su primogénito, y cuya compañía dio varias representaciones en la capital lusitana» (1893: 207). Dado que Alonso Heredia não consta na companhia de Jerónimo Sánchez, e sendo sabido que o rei chegou a Lisboa em 29 de Julho, é possível que a primeira companhia a actuar em Lisboa nesta temporada tenha sido a de Alonso de Heredia.

Se à partida e em condições normais o número de companhias que terão estado em Lisboa na temporada de 1619-1620 – Alonso Heredia, Jerónimo Sánchez, Cristóbal Ortiz Villazan e Pedro Cebrián – poderá parecer exagerado e por isso, possivelmente, falso, a circunstância extraordinária da deslocação do rei à capital do reino português, que acarretou a construção de um novo teatro em Lisboa, poderá justificar esta situação aparentemente inverosímil. De facto, num contrato para a regulação da actividade teatral lisboeta celebrado logo após a saída do rei desta cidade está patente uma relação causal entre a presença/ausência da corte na cidade e o número de companhias no activo em Lisboa. Assim, quando se afirma no dito contrato «[e] ora porque sua majestade se foi deste reino e não é possível vir a esta cidade mais de um só comediante» (\*CART 3) poder-se-à subentender que, enquanto o rei esteve em Lisboa, terão coexistido pelo menos duas companhias de comédias, que teriam actuado ao mesmo tempo em diferentes palcos da cidade.

Ainda antes do termo da temporada de 1619-1620, apenas seis dias depois da assinatura do contrato entre Catarina Carvajal e João Pinto Delgado, regista-se a primeira receita proveniente do pátio das Fangas da Farinha, a 26 de Fevereiro de 1620 (\*HSJ 18 s). A breve e tumultuosa história deste teatro será revista mais à frente.

---

<sup>64</sup> Apesar de Cotarelo y Mori hesitar entre Alonso ou Tomás Heredia, Ferrer Valls afirma tratar-se de Alonso Heredia, dado que não há notícia da existência de Tomás Heredia (2008: «Heredia, Alonso de»).

#### 1620-1621

Ao longo de toda a temporada de 1620-1621 os registos de receita do Hospital dão conta da alternância das representações entre os dois pátios. Ao nome de Pedro Cebrián, o único autor que de que há notícia de ter estado em Lisboa nesta temporada (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 118), pode-se acrescentar o título da comédia de Lope de Vega *Quien más no puede*, em cujo manuscrito autógrafo consta uma licença de representação em Lisboa de 19 de Novembro de 1620 (cf. Presotto 2000: 54).

#### 1621-1621

Quanto à temporada de 1621-1622, nada de novo há a acrescentar relativamente aos dados coligidos pelas investigadores hispanlenses (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 118-119), que dão conta da presença de três companhias que representaram em Lisboa, a de Blas de Aranda, a de Juan Bautista Valenciano e a de Antonio de Granados, e de dois títulos de peças representadas: *El príncipe despeñado* e, muito possivelmente, *La corona merecida*, ambas de Lope de Vega.

#### 1622-1623

Na temporada de 1622-1623, a suposição de Bolaños Donoso e Reyes Peña (1992a: 119-120) sobre a presença da companhia de Juan Bautista Valenciano em Lisboa, deduzida a partir da licença de representação em Lisboa com data de 21 de Março de 1622 patente no manuscrito autógrafo da comédia *El desdén vengado*, de Lope de Vega, parece confirmar-se. A 14 de Maio de 1622 é celebrado um contrato outorgado em Badajoz que estabelece «que el dicho Juan Ruiz se obliga de poner en Aldea Gallega 19 mulas en que venga Juan Bautista Valenciano, autor de comedias» (Marcos Álvarez 1997: 163). Sendo que o primeiro registo de receita desta temporada data de 5 de Abril de 1622 e que a 14 de Maio já se diligenciava no sentido de se retirar a companhia de Valenciano de Lisboa, a sua estada na capital do reino português terá sido bastante breve. Os registos contabilísticos do Hospital de Todos os Santos testemunham a natureza fugaz da presença desta companhia em Lisboa: entre 5 de Abril de 1622 e 19 de Maio do mesmo ano as receitas são anotadas semanalmente<sup>65</sup>; o registo seguinte, de 31 de Maio de 1622, diz já respeito a «dois dias de comédia de uns comediantes *novos ruins*» (\*HSJ 20 j1), atestando, assim, uma mudança de companhia

---

<sup>65</sup> As datas dos registos são: 05-04-1622; 11-04-1622; 18-04-1622; 28-04-1622; 28-04-1622; 02-05-1622; 14-05 1622; 19-05-1622 (\*HSJ 20 a1-i1).

(cujo desempenho não terá agradado). A 24 de Maio Juan Bautista Valenciano já se encontrava em Badajoz, onde celebra um contrato para representar comédias na vila do Montijo a 29 de Maio (cf. Marcos Álvarez 1997: 164-165). Uma vez que neste contrato se encontra parte do repertório desta companhia, pois nele se referem os títulos das duas comédias que Juan Jerónimo deveria representar no Montijo – *El caballero de Cristo*, de autor desconhecido, e *La tercera de si misma*, de Mira de Amescua –, é possível pensar que também em Lisboa estas duas obras tenham subido ao palco.

Apenas muito excepcionalmente se encontra nos livros de contabilidade do Hospital uma crítica como a que consta do registo de receita de 31 de Maio de 1622. Dado que este é o último registo da temporada, coloca-se a hipótese de que a (fraca) qualidade artística desta companhia tenha desagradado o público lisboeta a ponto de determinar o fim da sua actividade em Lisboa. No entanto, as representações em Lisboa nesta temporada não terminaram em Maio, pois é conhecida documentação que refere a presença de «representantes» no Pátio das Arcas, pelo menos durante o mês de Novembro de 1622<sup>66</sup>. Assim, há dois autores que poderão ser os comediantes em cena neste período: Andrés de la Vega, que a 5 de Novembro de 1622, em Badajoz, acorda com Santiago Garcia o transporte da bagagem da sua companhia para Aldea Vieja (Aldea Galega) prorrogando o pagamento deste serviço para o dia em que chegar a Lisboa (cf. Marcos Álvarez 1997: 166-167) e/ou Diego López de Alcaraz, que, numa procuração assinada em Badajoz a 7 de Novembro de 1622, é referido como «autor de comedias, residente en la ciudad de Lisboa» (Marcos Álvarez 1997: 168).

#### 1623-1624

O primeiro registo de receita do Hospital da temporada de 1623-1624 data de 7 de Agosto de 1623<sup>67</sup>. Contrariamente ao antecedente da temporada anterior, não se encontrou, até agora, documentação que evidencie actividade teatral em Lisboa mesmo sem que dela se dê conta nos livros de contabilidade do Hospital de Todos os Santos. Apesar do pleito entre o Pátio das Arcas e o das Fangas da Farinha (cf. capítulo pp. 152-171) continuar durante esta temporada, o certo é que deixa de haver qualquer referência

---

<sup>66</sup> Os documentos que comprovam a presença de companhias no palco das Arcas na temporada de 1622-1623 num período em que não se encontra qualquer registo de actividade teatral nos livros contabilísticos do Hospital de Todos os Santos assinalam o princípio de um conflito entre o Pátio das Arcas e o Pátio das Fangas da Farinha que só terminará com o fecho deste. Sobre este assunto veja-se o capítulo pp. 152-171.

<sup>67</sup> As datas dos registos de receita para a temporada de 1623-1624 são: 07-08-1623; 14-08-1623; 26-08-1623; 02-09-1623; 04-09-1623; 10-09-1623; 11-09-1623; 23-09-1623; 02-10-1623; 10-10-1623; 27-10-1623; 06-11-1623; 11-11-1623; 18-11-1623; 24-11-1623; 11-12-1623; 19-12-1623; 20-12-1623; 23-12-1623; 02-01-1624; 08-01-1624; 13-01-1624; 25-01-1624; 04-02-1624; 12-02-1624 (\*HSJ 21 a-y).

à alternância entre os dois teatros nos registos do Hospital, passando apenas a figurar o Pátio das Arcas.

1624-1625

Sem qualquer referência concreta ao nome das companhias que terão actuado em Lisboa nesta temporada ou na de 1624-1625 nos registos do Hospital, Bolaños Donoso e Reyes Peña (1992a: 121-122) admitem a possibilidade de Manuel Vallejo ter passado por Lisboa no final desta temporada ou no princípio da temporada seguinte. Ao nome do autor, pode-se ainda acrescentar o nome de um elemento da sua companhia, pois de acordo com documentação outorgada em Valladolid a 26 de agosto de 1624 (cf. Ferrer Valls 2008: «Espínola (o Espinosa) Juan Bautista (de)»), Juan Bautista Espínola integraria durante esta temporada a companhia de Manuel Vallejo.

1625-1626

Na temporada de 1625-1626, com base na notícia de «J. Gonçalves Ribeiro Guimarães, antes de octubre de 1625, se representó en el Patio de las Arcas *El hijo de las batallas*, del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro» (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992: 122) e uma vez que o nome de Manuel Simón figura na *Primera parte de las comedias del alfez Jacinto Cordero* como o director da companhia que representou esta obra, as investigadoras de Sevilha admitem «suponer la presencia de este autor en Lisboa antes de octubre de 1625» (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 122).

Há também um contrato firmado em Badajoz a 23 de Maio de 1625 em que se lê: «Antonio de Espinosa, autor de comedias, vecino de la ciudad de Granada, estante en esta de Badajoz, otorgo que doy mi poder cumplido (...) a Antonio de León, vecino de la ciudad de Cordova, especialmente para que en mi nombre pueda parecer y parezca ansi en la ciudad de Lisboa, del reino de Portugal (...) y asentar e concertar cualesquiera casas y patios de comedias (...)» (Marcos Álvarez 1997: 171). Uma vez que o primeiro registo de receita desta temporada data de 14 de Julho de 1625 pode-se conjecturar que também Antonio de Espinosa tenha estado em Lisboa nesta temporada.

Pouco antes do termo desta temporada, importa ainda referir um registo de casamento de Lourenço Furtado da Camara «natural de Granada» com Francisca

Grazón<sup>68</sup>, a 7 de Fevereiro de 1626 (\*RP 9), no qual uma das testemunhas é Diogo Fernandes de Aldana. Como se verá adiante, Lorenzo Hurtado de la Cámara, que de acordo com os dados biográficos conhecidos era natural de Granada e terá casado entre 1625 e 1627 com Francisca Grazón (cf. Ferrer Valls 2008: «Hurtado (de la Cámara) (y Mendoza, o de Mendoza), Lorenzo»), será o primeiro autor a pisar o palco do pátio das Arcas na temporada de 1626-1627; por outro lado, Diego Hernández de Aldana, actor de quem pouco se sabe – mas que num «convenio de asistencia entre un autor y los actores de su compañía», otorgado em Badajoz a 14 de Julho de 1626 (cf. Marcos Álvarez 1997: 176-180) juntamente com Lorenzo Hurtado, integra a companhia de Pedro Valdés –, também se terá apresentado em Lisboa.

1626-1627

Na temporada de 1626-1627<sup>69</sup>, no primeiro registo de receita do Hospital, de 25 de Fevereiro de 1626, o tesoureiro escreve: «Recebeu mais o dito tesoureiro quarenta mil reis per que foi arrendado ao actor Lourenço Furtado os aproveitamentos que pertenciam a este hospital do pátio das comédias de dia de Páscoa até o espírito Santo em que se foi» (\*HSJ 23 t). De acordo com Bolaños Donoso e Reyes Peña «la variante ‘attor’ por ‘autor’ no la creemos significativa y pensamos que con ese término el escriba se refiere a Lorenzo Hurtado como director de compañía» (1992a: 123); dizem ainda: «Quizás pueda extrañar que el 25 de Febrero se emplee el pasado ‘foy’ (fue) para una acción que ocurrirá el 31 de mayo, pero no olvidemos que se trata de una permanencia pactada en un contrato y que se acepta como cosa consumada» (1992a: 123), concludindo, então, que Lorenzo Hurtado de la Cámara esteve em Lisboa de 12 de Abril a 31 de Maio de 1626. Segundo as estudiosas do Pátio das Arcas

[la] tentación de situar dicho concierto en la temporada anterior, 1625-1626, queda frenada por el hecho de que el Hospital nunca tarda tanto en anotar sus ingresos (pues, como es lógico, Lorenzo Hurtado debió de pagar antes de abandonar las Arcas) y apoyada por la falta de entradas

---

<sup>68</sup> A propósito deste casamento, o assento em causa permite corrigir o apelido da mulher de Lorenzo Hurtado de Mendoza. Na *Genealogía...* fonte directa do DICAT, surge como sobrinha ou irmã de Juan Garzón, Ana Garzón e Manuela Garzón, confirmando que o apelido correcto é o que consta deste assento de casamento. A transformação em Bazán pode vir de um lapso de leitura que confundiu Gr com B.

<sup>69</sup> As datas em que se regista a receita das comédias são: 12-04-1626; 03-10-1626; 05-10-1626; 19-10-1626; 13-11-1626; 18-11-1626; 24-11-1626; 05-12-1626; 13-12-1626; 24-12-1626; 30-12-1626; 09-01-1627; 16-01-1627; 25-01-1627; 01-02-1627; 08-02-1627; 18-02-1627.

procedentes del teatro desde esa partida del 25 de Febrero de 1626 –el Hospital había arrendado sus aprovechamientos– hasta el 3 de octubre del mismo, así como por el posible empleo de la fórmula del pago por adelantado habitual en muchos contratos de este tipo (1992a: 123)<sup>70</sup>.

Para além de Lorenzo Hurtado, é também possível atestar a presença em Lisboa de Pedro Valdés – que partilharia com aquele a função de autor da companhia –, e dos actores Pedro Maldonado e Juan Baustista Espínola que integravam esta trupe (cf. Marcos Álvarez 1997: 175-176; 181-182; 186-188).

O registo de casamento de Pantaleão Borges e Marinha Fernandes de Mendonça com data de 7 de Fevereiro de 1627 dá conta da presença em Lisboa de uma companhia de teatro no final da segunda parte desta temporada (correspondente aos registos de receita anotados desde 3 de Novembro de 1626 a 18 de Fevereiro de 1627):

Aos 7 dias do mês de Fevereiro de 1627 recebeu o padre António de Oliveira capelão na ermida de Nossa Senhora da Palma desta cidade, em ela por mandado do doutor Vicente Fernandes Cabral provisor dos casamentos estando em presente e de minha licença a Pantaleão Borges, filho de Leonardo Borges Pinto e de sua mulher, Marinha Fernandes de Mendo[n]ça, naturais da cidade do Porto, freguesia da Sé, com Luísa de Ribeira, filha de João de Ribeira e de sua mulher Luísa de Roja, naturais do arcebispado de Granada, freguesia de Nossa Senhora de los Dolores, ambos comediantes e moradores nesta freguesia de Santa Justa foram testemunhas Cristóvão de Avendaño e Jacinto Cordeiro e outros muitos (\*RP 10)

Este assento vem preencher uma lacuna na biografia de Pantaleão Borges, sobre quem nada se sabe entre os anos de 1624 e 1631 (cf. Ferrer Valls 2008: «Borja, Pantaleón (de)»), para além precisar a sua naturalidade, a cidade do Porto, e a data do seu casamento com Luisa Ribera. O mesmo se pode dizer relativamente à mulher do actor e músico português, dado que entre 1625 e 1631 não havia registo da sua actividade profissional e também se desconhecia, até agora, a sua naturalidade, informação fornecida neste documento.

---

<sup>70</sup> Reconhecendo a lógica desta argumentação, há, contudo, a possibilidade de que o autor tenha estado - e casado - em Lisboa no final da temporada, como se disse acima.

Sabido é que Cristóbal de Avendaño participou nas celebrações do *Corpus Christi* de Madrid no ano de 1626. Entre 30 de Junho de 1626, quando estava em Madrid, e 2 de Março de 1627, data em que se encontra em Sevilha (cf. Ferrer Valls 2008: «Avendaño (Sasieta), Cristóbal de»), nada se sabe acerca da sua actividade profissional. Assim, a sua presença em Lisboa no final da temporada de 1626-1627, juntamente com a sua mulher, María Candau, permite conjecturar que Avendaño terá sido o autor responsável pela actividade teatral no Pátio das Arcas durante a segunda parte da temporada de 1626-1627. Além disso, o facto de o seu nome surgir a par do de Jacinto Cordeiro, um dos mais célebres dramaturgos portugueses da época, sabendo-se que Avendaño foi responsável pela representação de *Con partes no hay ventura* (1634: f. 22), pode-se perguntar se não terá sido por volta destas datas que a obra subiu à cena em Lisboa.

1627-1628

Os primeiros meses da temporada de 1627-1628<sup>71</sup> parecem ter sido parcos em actividade teatral pois apenas se encontra um registo de receita referente a «um dia de comédia» (\*HSJ 24 r) a 19 de Abril, sendo o registo seguinte datado de 16 de Agosto, quase quatro meses depois. A partir do mês de Setembro e até ao final da temporada, os registos de receita são anotados regularmente, detectando-se apenas uma hiato maior nas anotações entre os registos de 6 de Novembro e 23 do mesmo mês.

A 19 de Agosto, em Badajoz, Juan Jerónimo Valenciano estabelece dois contratos: um para o transporte dos haveres da sua companhia e outra para o transporte dos membros da sua trupe tendo como destino final a cidade de Lisboa (cf. Marcos Álvarez 1997: 187-188). Não há motivo para duvidar da presença da companhia de Juan Jerónimo em Lisboa nesta temporada, contudo, uma vez que a 14 de Janeiro o autor já se encontrava em Badajoz e se comprometia, a 18 desse mês, a «ir a la dicha villa de La Torre a hacer dos comedias en la víspera y día de Nuestra Señora de la Candelaria [2 de Fevereiro]» (cf. Marcos Álvarez 1997: 189), tudo indica que não terá ficado na capital portuguesa até ao final da temporada.

---

<sup>71</sup> As datas em que se registam as receitas provenientes das comédias durante esta temporada são: 19-04-1627; 16-08-1627; 08-09-1627; 14-09-1627; 20-09-1627; 25-09-1627; 02-10-1627; 09-10-1627; 18-10-1627; 22-10-1627; 30-10-1627; 06-11-1627; 15-11-1627; 22-11-1627; 27-11-1627; 06-12-1627; 23-12-1627; 29-12-1627; 08-01-1628; 17-02-1628; 29-01-1628; 12-02-1628; 26-02-1628; 08-03-1628 (\*HSJ 24 r ; \*HSJ 25 a-b1).

De acordo com um registo anotado no Cartório do Distribuidor, em Novembro de 1627, no cartório do tabelião Simão Machado foi firmado um contrato entre «o hospital e José de Salazar, autor de comédias»<sup>72</sup>. Segundo Jean Seantaurens (1984: 1253) José de Salazar esteve no corral de la Montería, em Sevilha, durante o Outono de 1627. A natureza vaga e omissa dos dados biográficos deste autor durante este período (cf. Ferrer Valls 2008: «Salazar (y Mahoma) José (de), apodado *Mahoma*») permite admitir que José de Salazar tenha rumado de Sevilha para Lisboa em Novembro, onde terá ficado com a sua companhia a representar no Pátio das Arcas até ao final da temporada. A presença deste autor em Lisboa poderá contribuir para datar a representação da peça de Jacinto Cordeiro *La segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*, publicada em 1630. Sendo a sua primeira e única estada em Lisboa até agora documentada e uma vez que no paratexto da peça se lê «representola Salazar Mahoma» (1630: f.105v) pode-se levantar a hipótese de que esta obra tenha sido encenada nas Arcas no período em que Salazar se encarregou da actividade teatral do pátio (ou, pelo menos, que tenha sido nesta altura que autor castelhano tenha tomado conhecimento da obra do dramaturgo português).

#### 1628-1629

A temporada de 1628-1629, em que também não há qualquer referência aos autores ou actores nos livros do Hospital, divide-se em dois períodos: o primeiro, entre o registo de receita a 29 de Abril e o de 12 de Maio; e o segundo, entre o registo de 30 de Setembro e o de 13 de Dezembro de 1628. Se, durante o primeiro período não se encontrou qualquer notícia que pudesse indicar o nome da companhia em cena nas Arcas, o mesmo não se verifica no segundo período desta temporada. No livro referente ao ano de 1628 do Cartório do Distribuidor, regista-se a celebração de um contrato em Lisboa no mês de Setembro, no cartório de Francisco Guilherme (sendo o tabelião Manuel Ferreira), entre “o hospital e Manuel de Vallejo”<sup>73</sup>. Relativamente à actividade deste autor durante o ano de 1628, apenas se sabe que participou nas celebrações do *Corpus* em Granada a 22 de Junho. O registo acima referido comprova a sua presença em Lisboa e a data em que é celebrado o contrato parece não deixar dúvidas quanto à companhia que representou no Pátio das Arcas desde meados ou final do mês de Setembro até ao termo da temporada, a 13 de Dezembro de 1628.

---

<sup>72</sup> ANTT, Cartório do Distribuidor, livro 32, f. 206.

<sup>73</sup> ANTT, Cartório do Distribuidor, livro 33, f. 95.

1629-1630

Na temporada de 1629-1630, cujos registos de receita provenientes das comédias têm início a 28 de Junho de 1629 e terminam a 13 de Fevereiro de 1630, não se encontrou ainda o(s) nome(s) da(s) companhia(s) responsáveis pela actividade teatral no Pátio das Arcas. Contudo, cerca de um mês depois do final desta temporada, a 17 de Março de 1630, é celebrado em Lisboa, na freguesia de Santa Justa, o casamento dos comediantes – segundo a designação que surge à margem do registo – «Jaime Salvador, viúvo de Pereira Liardo em a cidade de Nápoles reino de Itália e morador nesta freguesia, e María Martínez de la Serna, filha de Santiago Martínez e de sua mulher María de la Serna, natural de Carrión de los Condes, bispado de Palencia e moradora nesta freguesia» (\*RP 11).

O valor deste documento para o conhecimento das biografias de Jaime Salvador e María Martínez de la Serna é bastante significativo, desde logo, por precisar a data e o local da sua união. No caso de Jaime Salvador, este registo não só atesta a sua naturalidade napolitana (facto que já se adivinhava mas do qual não havia evidência documental) como dá notícia do seu paradeiro num período de 12 anos, entre 1621 e 1633, no qual nada se conhece da sua vida (cf. Ferrer Valls 2008: «Salvador, Jaime»). Quanto a María Martínez de la Serna, para além de dar conta do seu nome de solteira – pois até agora apenas era conhecida como María Salvador –, esta notícia vem também antecipar em cerca de seis anos o princípio da sua carreira de atriz (cf. Ferrer Valls 2008: «Salvador, Maria»).

Sendo certo que Jaime Salvador e María de la Serna se encontram em Lisboa na condição de actores, a data do casamento, celebrado cerca de um mês depois do final da temporada de 1629-1630 e um mês antes do início da temporada seguinte, dificulta a tarefa saber em que temporada terão actuado em Lisboa. Por outro lado, o facto de não se conseguir identificar nenhuma das testemunhas arroladas no final do registo de casamento como pertencente ao meio teatral da época torna ainda mais difícil filiar a sua presença em Lisboa em qualquer uma das referidas temporadas teatrais.

1630-1631

Na temporada de 1630-1631, pródiga em representações, também não se conhecem os agentes responsáveis pela actividade teatral das Arcas.

1631-1632

No tocante à temporada de 1631-1632, voltam a surgir notícias com nomes dos actores presentes em Lisboa em documentação alheia aos registos do Hospital Real de Todos os Santos. O livro relativo ao ano de 1631 do Cartório do Distribuidor apresenta, na secção referente às notas do tabelião João de Abreu, o registo de um contrato celebrado em Agosto entre o «hospital e Tomás Fernández, autor de comédias»<sup>74</sup>. Não se conseguiu localizar o contrato em causa. Contudo, o registo citado é prova da presença de Tomás Fernández em Lisboa nesta data. Para além disso, há também o registo de casamento entre o autor e Juana de Espinosa, celebrado cerca de dois meses antes do final desta temporada (o último registo de receita data de 13 de Março de 1632 (\*HSJ 29 i)). A relevância dos dados contidos neste assento impele à sua transcrição:

Aos vinte dias do mês de Janeiro de mil seiscientos e trinta e dois anos anos recebi nesta igreja de Santa Justa por marido e mulher, a mandado do doutor Vicente Francisco Cabral, provisor dos casamentos, conforme o sagrado concílio tridentino e constituições deste arcebispado, a Tomás Fernández, autor comediante, viúvo de Ana María de la Peña em Trujillos e morador nesta freguesia, com Joana de Espinosa, viúva de Francisco Verdugo nesta freguesia moradora. Testemunhas António de Azevedo, Manuel Rodrigues, João de Veras, Violante Fernandes, João Gomes tesoureiro e outras. (\*RP 12)

A nota do contrato celebrado entre Tomás Fernández e o Hospital conjuntamente com o registo de casamento fazem dele o mais provável responsável pela actividade teatral no Pátio das Arcas desde Novembro de 1631 até ao final da temporada<sup>75</sup>. No entanto, este período de duração da estada de Tomás Fernández em Lisboa poderá levantar algumas questões, pois coincide com dois acontecimentos passados em Madrid que depreendem a sua presença na capital espanhola: uma ordem de pagamento do secretário da Câmara Real ao autor com data de 31 de Outubro de 1631 e a fundação da Confraria dos actores de Nossa Senhora da Novena, a 20 de Novembro em Madrid. Se no primeiro caso, a ordem de pagamento não implica necessariamente a presença do autor em Madrid, no segundo é mais difícil acreditar que

---

<sup>74</sup> ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 35, f. 161.

<sup>75</sup> As receitas provenientes das comédias nesta temporada são registadas nos livros do Hospital a: 06-04-1631 (referente apenas ao aluguer de camarotes); 28-05-1631; 22-11-1631; 01-12-1631; 11-12-1631; 17-12-1631; 31-12-1631; 24-01-1632; 07-02-1632; 27-02-1632; 13-03-1632. \*HSJ 28 m; \*HSJ 29 a-i).

o autor não estivesse presente dada a importância do acto. Trata-se da aprovação do documento em que se estipulam as cláusulas para a fundação da confraria, onde são nomeados os autores de comédias aprovados pelo rei, entre os quais Tomás Fernández.

O registo de casamento acima transcrito faz recuar em cerca de dois anos a data em que até hoje se pensava ter-se consagrado a união entre Tomás Fernández e Juana de Espinosa (entre 1634 e 1635). Do mesmo modo também faz recuar a data da morte tanto da actriz Ana María de la Peña como do actor Francisco Verdugo. Neste último caso, sabendo-se que actor foi morto em Lisboa (cf. Pérez Pastor 1914: 131) e como parece indicar a formulação «viúva de Francisco Verdugo nesta freguesia» patente no registo de casamento, é inevitável supor que este actor também terá representado nas Arcas durante esta temporada.

Se o tesoureiro João Gomes não parece ser o do Hospital Real de Todos os Santos (à data o tesoureiro do Hospital era dom João de Eça), a testemunha João de Veras é, muito provavelmente, Juan de Vera, o criado da anterior dona do Pátio das Arcas, Catarina de Carvajal, que em outras ocasiões já tinha sido testemunha de contratos referentes à vida teatral lisboeta.

Relativamente às restantes testemunhas, António de Azevedo e Violante Fernandes, o confronto de documentação proveniente do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa com os registos paroquiais, permite identificar este par, casado a 12 de Fevereiro de 1604 (\*RP 6), como participantes, ainda que não se saiba exactamente como, na actividade teatral que tinha lugar no Pátio das Arcas. Só assim se justifica que no rol de confessados da freguesia de Santa de Justa do ano de 1630 surja a indicação «António de Azevedo *das comédias*, Violante Fernandes, mulher»<sup>76</sup>.

#### 1632-1633

Na temporada de 1632-1633 o registos de receita do Hospital reflectem um decréscimo na actividade teatral do Pátio das Arcas: o primeiro registo data de 28 de Julho de 1632, seguindo-se um período de dois meses durante qual não há qualquer anotação; em Outubro a actividade teatral é retomada de forma regular até ao dia 2 de Dezembro – o último da temporada.

Um contrato celebrado em Badajoz, a 10 de Junho de 1632, entre Gaspar de Lemos de Vargas «vecino de la villa de Estremoz, reino de Portugal» e «Salvador de

---

<sup>76</sup> Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Rol de Confessados, 1630, f. 91. Meu itálico.

Carvajal, vecino de la villa de Villanueva del Freno y Juan Antonio de Santa Ursula, representantes» em que estes «se obligan que los susodichos y los demás compañeros que de presente tienen en su compañía de hombres y mujeres, representarán en la dicha villa de Estremoz el domingo venidero, 20 días deste presente mês» (Marcos Álvarez 1997: 194) permite supor que esta companhia, depois de cumprido o contrato e estando nas imediações, se terá deslocado a Lisboa para representar. Neste caso, a receita anotada a 28 de Julho seria o produto das suas actuações.

A companhia que terá estado a cargo das representações em Lisboa entre o mês de Outubro e o de Dezembro terá sido a de Juan de Nieva. Este autor celebra dois contratos em Badajoz, o primeiro a 13 de Setembro para o transporte da bagagem da sua companhia e o segundo a 15 deste mês para o transporte da companhia, tendo como destino a cidade de Lisboa (Marcos Álvarez 1997: 198-199). A existência de uma procuração otorgada em Badajoz a 6 de Julho de 1633 para se cobrar «del autor Juan de Nieva y de los comediantes de su compañía ‘todos los maravedis que me deben por escrituras otorgadas en la ciudad de Lisboa y en la dicha de Yelves’» (Marcos Álvarez 1997: 199), ao mesmo tempo que atesta a presença desta companhia em Lisboa e dá conta da sua passagem por Elvas faz pensar que a sua estada em Portugal terá sido prolongada muito para lá do mês de Dezembro de 1632.

#### 1633-1634

Para a temporada de 1633-1634 um único nome de autor surge nos registos do Hospital, o de Bartolomé Romero. Sendo que o primeiro registo de receita da temporada é a 22 de Julho e que este autor só começou a representar nas Arcas a partir de Novembro de 1633, fica ainda por se saber quem terá representado antes dele neste palco.

#### 1634-1635

Bartolomé Romero continuará a representar em Lisboa na temporada seguinte, 1634-1635, tendo permanecido na capital do reino português durante a Quaresma, como se lê no primeiro registo de receita deste período:

Recebeu o tesoureiro Luís de Miranda Henriques dezoito mil duzentos e noventa reis da caixa da comédia que hoje se abriu, e suposto que na caixa se acharam sessenta mil novecentos e noventa reis deu-se ao autor

Bartolomé Romero a metade do dito rendimento por concerto que se fez por ficar a Quaresma nesta terra, e da outra parte que ficou coube ao hospital a dita quantia, e assim recebeu trezentos reis de seis escritos e quinhentos e sessenta de dois camarotes (\*HSJ 31 r).

De facto, dado o curto período de actividade do Pátio das Arcas, sendo que a última receita data de 11 de Maio, Romero terá sido o único autor da temporada.

Apenas um dia antes do princípio da actividade no Pátio das Arcas da temporada de 1635-1636, a 11 de Agosto, lê-se num assento da vereação:

Aos 11 dias do mês de Agosto de 635 se assentou em mesa que se não admita petição de nenhum autor de comédias para as poder representar em público sem primeiro dar mostra no tribunal da Câmara por mais precisas razões que para isso haja; nem isso mesmo se admitam petições e rogativas do hospital para o dito efeito porquanto pelas largas que neste particular houve se deixaram de ver as ditas comédias pelo vereador a que se cometeram e se representaram algumas que não eram convenientes e perdesse a posse e bom costume em que se estava de se dar primeiro vista ao tribunal, onde se assentou que este assente se guardasse inviolavelmente, sem se poder ir contra ele nem dar-lhe outra nenhuma interpretação<sup>77</sup>

Dado que Bartolomé Romero foi o último autor de que há notícia de ter representado em Lisboa antes deste assento, pode-se perguntar se não terá sido ele, ao incluir no seu repertório comédias «que não eram convenientes», o responsável por esta deliberação. Talvez o escândalo causado por alguma obra representada aquando da sua presença em Lisboa justifique um tão longo período - entre 11 de Maio de 1634 e 12 de Agosto de 1635 - em que não se regista qualquer actividade no Pátio das Arcas.

#### 1635-1636

A temporada de 1635-1636 no Pátio das Arcas tem início a 12 de Agosto com o autor Alonso de Olmedo, como se indica no registo de receita de 18 de Agosto: «Recebeu o tesoureiro Conde de Vila Franca vinte três mil novecentos e quarenta reis, a saber, vinte três mil duzentos e sessenta reis da caixa, duzentos e oitenta um aposento,

---

<sup>77</sup> Livro III de Assentos, f. 87 citado por Oliveira (1889: 139).

duzentos de quatro escritos que tudo rendeu a caixa da comédia do autor Olmedo, que começou a representar em 12 de Agosto presente» (\*HSJ 32 b).

Antes de deixar a cidade de Lisboa é celebrado o casamento de dois elementos da companhia de Alonso de Olmedo, no dia 5 de Novembro de 1635, na Freguesia de Santa Justa: María de Arteaga e Pedro de Agramonte (\*RP 15). A 28 de Novembro 1635, assinala-se no livro de receita a «última caixa de comédia de Olmedo» (\*HSJ 32 h) e no registo seguinte, de 10 de Dezembro de 1635, anota-se «a primeira caixa que se abriu dos comediantes Pedro de Ortegón que de novo começou a representar» (\*HSJ 32 n), o autor que terá assegurado a actividade teatral nas Arcas até ao final da temporada (o último registo data 7 de Fevereiro).

#### 1636-1637

Tal como admitiram Bolaños Donoso e Reyes Peña (1992a: 129), é possível que tenha ainda sido Pedro Ortegón a começar a temporada seguinte, uma vez que a meio da Quaresma de 1636 o autor ainda se encontrava em Lisboa, pois num contrato para a celebração do *Corpus Christi* em Badajoz, firmado nesta cidade a 24 de Fevereiro de 1636 lê-se: «Pedro Ortegón, autor de comedias, que a el presente tiene su compañía en la ciudad de Lisboa» (Marcos Álvarez 1997: 212). A deslocação de Ortegón a Badajoz para o *Corpus* (que neste ano foi a 22 de Maio) e um hiato no registo das receitas provenientes das comédias (entre 26 de Abril e 4 de Julho 1636) fazem supor a entrada de uma nova companhia em cena no palco das Arcas. De acordo com Bolaños Donoso e Reyes Peña, terá sido a companhia de Manuel Vallejo que «todavía se hallaba en Lisboa el 17 de marzo de 1637» (1992a: 129).

Novamente, é na cidade de Lisboa, mais especificamente na rua da Comédia «por um dos contraentes estar muito doente e na cama», que dois actores da companhia em cena no Pátio das Arcas decidem casar, no dia 6 de Fevereiro de 1637:

Antonio Vélez de Guevara, comediante, filho de Antonio Lopez de Guevara e de sua mulher María de Arriola, natural da freguesia de San Miguel de los Navarros, bispado de Zaragoza, reino de Aragão, estante ora nesta freguesia, com Mariana de Ribera, viúva de Juan de Olivares em a cidade de Sevilha, ora estante nesta freguesia. Testemunhas Manuel de Vallejo, Cristóbal de Mesa, Blas Garcia, Ambrosio de Espada, Antonio de Coimbra e Lourenço Roiz e outros muitos (\*RP 16).

Para além de documentar a data exacta e o local de casamento dos dois actores, este assento fornece ainda um dado inédito das biografias de Mariana de Ribera e de Juan de Olivares, posto que o seu casamento era, até agora, totalmente desconhecido. Por outro lado, contribui também para reconstituir parte da companhia de Manuel Vallejo que, à data, para além dos protagonistas deste himeneu, contaria ainda com Cristóbal de Mesa, Blas García e Ambrosio de Espada.

#### 1637-1638

Na temporada de 1637-1638 são os próprios registos de receita do Hospital que dão conta das companhias que subiram ao palco do Pátio das Arcas neste período: a de Juan Jerónimo de Heredia e a de Damián Arias de Peñafiel (\*HSJ 33 a) (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 130-131).

#### 1638-1639

O estabelecimento da temporada de 1638-1639 apresenta uma dificuldade acrescida relativamente às anteriores, visto que os registos de receita referentes à segunda parte não estão datados. No entanto, apesar de não se conseguir precisar quando começou a actuar, é certo que a companhia de Alonso de Olmedo esteve em cena no Pátio das Arcas durante este período, pois é referida num destes registos de receita<sup>78</sup>. Bolaños Donoso e Reyes Peña apresentam uma série de indícios que «hacen suponer que Alonso de Olmedo iniciaría su trabajo en el Patio de las Arcas a mediados de noviembre de 1638, aproximadamente» (1992a: 132).

Há, contudo, notícia de um contrato entre o «Hospital de Todos os Santos e Bartolomé Romero»<sup>79</sup>, otorgado em Lisboa pelo tabelião Sebastião Machado no mês de Junho de 1638 que, juntamente com a procuração de Bartolomé Romero a favor de Francisco de la Cruz e António de Acevedo, habitantes em Lisboa, otorgado em Madrid a 10 de Abril «para ir con su compañía y representar dos o tres meses antes de Carnestolendas de 1639 en la casa de comedias de dicha ciudad» (Pérez Pastor 1901:

---

<sup>78</sup> «Recebeu o Conde Almirante tesoureiro da primeira caixa que se abriu das comédias da companhia de Olmedo vinte mil e cem reis» (\*HSJ 34 a).

<sup>79</sup> ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 37, f. 135.

289), permite assegurar a presença da companhia de Bartolomé Romero nesta cidade<sup>80</sup>, durante esta temporada.

Esta temporada fica ainda marcada por notícias menos felizes, ainda que igualmente relevantes para a documentação dos agentes teatrais na Lisboa seiscentos. Trata-se dos óbitos de Francisco Salvador, «comediante, morador na rua da Comédia» (\*RP 21), a 17 de Junho de 1638, e de Diego Valdés, «comediante e morador na Cutelaria» (\*RP 22), a 8 de Agosto de 1638.

#### 1639-1640

A temporada de 1639-1640 encontra-se dividida em duas partes: a primeira entre o registo de receita de 30 de Abril e o de 15 de Junho de 1639, e a segunda entre Outubro<sup>81</sup> do mesmo ano e 22 de Fevereiro de 1640. Na ausência de qualquer tipo de alusão à companhia que ocupou o pátio das Arcas no livros do hospital durante a primeira parte da temporada, Bolaños Donoso e Reyes Peña consideram quase certa a representação de *El satisfecho*, de Luis de Belmonte Bermúdez, uma vez que «[e]l manuscrito de la obra [...] contiene las correspondientes censuras y licencias, eclesiásticas y civiles, pra su representación en Lisboa» (1992a: 133); por outro lado, indicam também os nomes de Diego de Mencos e da sua mulher Francisca de Paula como dois dos actores em cena no pátio de comédias lisboeta.

Relativamente à segunda parte da temporada, apenas um lapso dos investigadores poderá justificar a afirmação de não ser possível «aportar ningún nombre de autor» para este período (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1992a: 134), uma vez que se lê claramente no livro de receita do Hospital que «Pero de la Rosa começou a representar 4ª feira sete de Dezembro de 639» (\*HSJ 35 d). Há, para além do mais, a indicação de um contrato celebrado pelo tabelião Gaspar Ferraz em Lisboa, no mês de Junho, entre o «hospital e Pero de la Rosa, autor de comédias»<sup>82</sup>. Veja-se que a presença da companhia de Pedro de la Rosa na capital do reino português nesta data se enquadra perfeitamente no que se conhece da sua biografia, uma vez que relativamente ao ano de 1639 a última notícia da sua actividade profissional se reporta à participação nas

---

<sup>80</sup> Desconhecendo a existência da notícia constante no Livro 37 do Cartório do Distribuidor, Bolaños Donoso e Reyes Peña consideraram que «[l]a presencia de Olmedo en las Arcas, documentada en los libros de contabilidad del Hospital, permite suponer que Francisco de la Cruz y Antonio de Acevedo, vecinos de Lisboa, no llegaron a concertar la venida a esta ciudad de Bartolomé Romero (...)» (1992a: 132).

<sup>81</sup> O primeiro registo da segunda parte desta temporada não está datado, sendo que o segundo foi redigido a 29 de Outubro (\*HSJ 35 a).

<sup>82</sup> ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 38, f. 143.

celebrações do *Corpus* (23 de Junho) em Sevilha (cf. Ferrer Valls 2008: «Rosa, Pedro de (la)»).

A 23 de Fevereiro de 1640, a morte de um actor da companhia de Pedro de la Rosa, «Jacinto, comediante a quem mataram, morador na rua da Comédia» (\*RP 23) – Jacinto de Barrios, segundo a *Genealogía* (Anón. 1985: 296) –, será a trágica notícia que encerra definitivamente a última temporada completa de que há registo no Pátio das Arcas até ao fim da Guerra da Restauração (1640-1668).

#### 1640-1641

Em relação à temporada de 1640-1641 pouco há a acrescentar ao que se sabe, pois a única notícia inédita sobre este período não poderia ser mais lacónica ao referir que em Junho de 1640, no cartório de António Galvão, se celebrou um contrato do «hospital real com os comediantes» e uma «declaração [d]os comediantes com o hospital»<sup>83</sup>. Assim, se as investigadores da Universidade de Sevilha deram já conta da presença das companhias de Manuel Vallejo e de Bartolomé Romero nas Arcas na segunda parte desta temporada – desde o início de Setembro até ao final de Dezembro de 1640 (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña, 1992a: 134 e 1989b: 864-867) –, permanece incógnito o autor em cena durante os meses de Abril e Maio do mesmo ano.

#### **1640-1668: um teatro sem teatro?**

Com a guerra da Restauração (1640-1668) as companhias de teatro castelhanas terão sido forçadas a alterar os percursos da sua itinerância deixando de passar por Portugal. Assim, durante este período, os livros de receita do Hospital de Todos os Santos de Lisboa não registam qualquer retorno financeiro das comédias e, da mesma forma, não há notícias de qualquer contrato para o transporte de companhias de Badajoz para o reino Português (cf. Marcos Álvarez, 1997).

Ao longo destes 28 anos são poucas as notícias que chegaram até aos nossos dias sobre teatro em Portugal. Teófilo Braga (1870: 137) chega a formular a hipótese de não ter existido companhias de teatro profissional com base na ausência de actividade teatral no Pátio das Arcas.

---

<sup>83</sup> ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 39, f. 51v.

## O Pátio das Arcas (1668-1697)

Após a assinatura do tratado de paz entre os dois reinos, assinado a 5 de Janeiro em Madrid por Carlos II e ratificado a 13 de Fevereiro de 1668 em Lisboa por D. Afonso VI, a primeira receita proveniente das comédias é registada a 15 de Junho de 1668, dando assim início à temporada de 1668-1669<sup>84</sup>. Sem que se saiba, ainda, o(s) nome(s) da(s) companhia(s) em cena nesta temporada, pode-se inferir parte do repertório apresentado no Pátio das Arcas através de cartas particulares entre diferentes personalidades da corte e dos órgãos administrativos da cidade.

1668-1669

A celebração do aniversário da princesa e futura rainha Maria Francisca Isabel de Sabóia produz uma troca de correspondência entre o secretário de Estado Pedro Sanches Farinha e o Monteiro-mor Garcia de Melo para «que sexta-feira à noite que se contam 22 do corrente [Junho de 1668] venham ao Paço os comediantes a representar a melhor comédia que trouxerem e sendo para ela necessário alguma fábrica se obrará logo com notícia do que se houver mister»<sup>85</sup>. Na resposta à solicitação do secretário de estado lê-se a indicação de que «*El desdén con el desdén*, de D. Agostinho Moreto, es de capa y espada y de muy buen gusto» (f. 28v). Parece, pois, ter sido com esta comédia de Agustín de Moreto que se celebrou o aniversário da princesa no palácio<sup>86</sup>, o que leva a admitir que esta mesma obra também possa ter sido representada no Pátio das Arcas.

Na correspondência trocada entre o vereador Cristóvão Soares de Abreu e o oficial da Relação de Lisboa Luís Correia de Torres, sobre um assunto, aliás bastante «doméstico», como seja a produção vinícola, surge outra pista de repertório em cena. O vereador começa a epístola com a seguinte observação: «Senhor meu, há mil dias que desejo ver a vossa mercê. Hoje mandei saber se estava em casa de tarde. Disseram-me

---

<sup>84</sup> As datas dos registos de receita na temporada de 1668-1669 são: 15-06-1668; 04-07-1668; 22-07-1668; 01-08-1668; 13-08-1668; 27-08-1668; 08-09-1668; 24-09-1668; 08-10-1668; 28-10-1668; 11-11-1668; 26-11-1668; 16-12-1668; 14-01-1669; 06-02-1669. (\*HSJ 37 a-b; \*HSJ 38 a-m).

<sup>85</sup> AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 1º de consultas e decretos de D. Pedro II, ff. 25-28v. Cf. HTPonline Documentos para a História do Teatro

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=4135&sM=o&sV=-1>

<sup>86</sup> Um aparente erro de leitura tem perpetuado a ideia de que estas cartas datam de 1688, o que seria um anacronismo visto que a aniversariante morreu em 1683. Cf. Guimarães, «Memórias para a história dos teatros de Lisboa», *Jornal de Comércio*, 6277 (8 de Outubro de 1874); Bolaños Donoso e Reyes Peña (1989b: 884-885) e Ferrer Valls et al. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es> [25-03-2018].

que estava na comédia, que é devoto das santas penitentes e que agora estará entreteendo-se com os amigos» (\*BA 2). O tom jocoso deste excerto inicial da carta de Cristóvão Soares de Abreu ecoa na resposta de Luís Correia de Torres: «Meu senhor, comédia de pecadora convertida e penitente há poucas, assim que não se podia perder esta, porque tem que ver». A obra aludida é sobre um assunto que foi adaptado ao teatro por vários dramaturgos do *siglo de oro*, podendo-se tratar da comédia *La gitana de Menfis*, *Santa María Egipcíaca* de Juan Pérez de Montalbán (escrita entre 1621-1625) ou de uma sua refundição<sup>87</sup>.

Cerca de um mês depois do final desta temporada, o registo de baptismo de Gregorio José «filho de Matías Tristán e Joana Dias [Juana Díaz], naturais de Madrid» (\*RP 1), a 23 de Março de 1669, informa da presença em Lisboa do actor Matías Tristán que, possivelmente, integraria a companhia responsável pela actividade teatral no Pátio das Arcas no final da temporada de 1668-1669. Esta notícia deve, no entanto, ser tomada com prudência. Por um lado, segundo a *Genealogía*, o actor era natural de Zaragoza e tendo-se casado duas vezes apenas se conhecem como esposas Ángela la Bella e Manuela Quirinos. Por outro lado, não há qualquer registo da actividade de Matías Tristán durante este período – as primeiras notícias a este respeito surgem no ano de 1671 – e é até conhecida a sua proximidade com a cultura portuguesa e com altos dignatários da esfera administrativa lisboeta<sup>88</sup>, onde terá trabalhado antes de ingressar na vida teatral.

1669-1670

A 24 de Abril de 1669 uma procuração para contratar representações, assinada em Badajoz, dá a conhecer quem actuou nas Arcas na temporada de 1669-1670. Trata-se da companhia de Francisco Gutierrez, que integrava

Manuel Francisco, primeiro papel, Pedro Ballesteros, tercero papel, Juan de Miralles, cuarto papel, Diego Caballero, barbas, Matías de Castro, graciosos, Pedro de Fonseca, músico principal y representante, Blas de Navarrete, músico y segunda barba, Nicolás de Fonseca, segundo gracioso y músico, Juan Gallego, harpista músico y representante, Juan de la Calle,

---

<sup>87</sup> Cf. <http://buscador.clemit.es/ficheros/La%20gitana%20de%20Menfis.pdf> [22.03.2018].

<sup>88</sup> Segundo a *Genealogía*, Matías Tristán «habiendo estado en Lisboa sirviendo a un ministro prosiguió la lengua portuguesa grandemente y la destreza de la pluma le puso en paraje sospechoso por algunas firmas que se creyeron ser suyas por contrahechas, y temiéndose se salió de Lisboa a una afina de caballo y entonces se entró en la comedia» (Anón. 1985: 228).

apuntador y representante, Vicente Domingo, cobrador, Felipe Ordóñez, guardarropa, Luisa López, primera dama y música, mujer del dicho Vicente Domingo, Juana Gutierrez, segunda dama y música, mujer del dicho Matías de Castro, gracioso, Josefa López, graciosa, música, soltera, Feliciana de Ayuso, cuarta dama y música principal, mujer del dicho Blas de Navarrete y Antonia Manuela Mazana, quinta dama y música, mujer del dicho Diego Caballero (...) (Marcos Álvarez 1997: 241).

Poucos meses decorridos após a assinatura desta procuração, depois de ter participado nas celebrações do *Corpus* de Sevilha (cf. Ferrer Valls 2008: «Gutiérrez, Francisco, apodado *el Labrador*»), já em Lisboa, a companhia de Francisco Gutiérrez sofre um duro golpe: a 27 de Agosto de 1669, na freguesia de Santa Justa, morre o comediante Nicolás de Fonseca (\*RP 24). Com este registo, ganha novo fôlego a hipótese de a companhia de Gutiérrez já se encontrar em Lisboa na temporada de 1669-1670 – portanto, um ano antes do que se pensava (cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña 1989b: 869). Por outro lado, é completada a biografia de Nicolás da Fonseca, uma vez que o assento de óbito dá conta da sua condição de viúvo – de dona María y Juaja – e da sua naturalidade – Almería.

Ainda outra fatalidade marcou esta temporada: «Aos vinte e cinco dias do mês de Novembro de 1669 anos faleceu nas escadas desta igreja Francisco, natural da cidade de Paris, que era volatim, e o mataram em uma taberna da Cutelaria» (\*RP 25). É certo que a existência de espectáculos de acrobacia em Lisboa fora já testemunhada, mas sem qualquer indicação da nacionalidade dos acrobatas. Agora, pela primeira vez, regista-se a presença de um volatim francês nesta cidade. De facto, há um número significativo de pessoas naturais do reino francês a residir em Lisboa, reflexo de uma política externa que procurou na França do cardeal Richelieu e de Mazarin o aliado natural contra a Monarquia Espanhola durante a Guerra da Restauração (cf. Faria 2008; Santo 2009). Assim, é possível que, entre estes imigrantes, tenham também vindo profissionais do espectáculo para Portugal durante o período da Guerra da Restauração. Não é fácil imaginar que uma peça falada em francês tivesse lugar no Portugal de seiscentos, contudo o problema da inteligibilidade não se coloca no caso de uma arte performativa que prescinde da comunicação verbal, como a acrobacia. A presença de um funâmbulo francês, reconhecido como tal, em Lisboa nesta época pode bem testemunhar o princípio de uma influência estética que se viria a acentuar nos séculos vindouros.

1670-1671

Na temporada seguinte, 1670-1671, continua no palco do Pátio das Arcas a companhia de Francisco Gutiérrez, «quien firma una escritura pública con la Mesa del Hospital, el 12 de mayo de 1670» (Bolaños Donoso e Reyes Peña 1989b: 869). Desconhece-se o nome dos elementos que compunham a companhia de Gutierrez nesta temporada, no entanto, por força da inércia, é provável que a maioria daqueles que integravam a companhia aquando da procuração acima citada, de 24 de Abril de 1669, tenham continuado nela na temporada seguinte<sup>89</sup>.

Antes do final desta temporada (o último registo de receita do Pátio data de 12 de Fevereiro [\*HSJ 40 h]), a 21 de Janeiro de 1671, o registo de baptismo de Mariana, «filha de Lucas dos Santos e de Ana María de Navas, castelhanos, moradores no beco da comédia», de quem foram «padrinhos o Padre António Cardoso e María Álvarez, comedianta» (\*RP 2), contribui para completar a lista de actores do Pátio das Arcas, mas não sem suscitar algumas questões.

Desde logo, o facto de os progenitores serem ambos castelhanos e se encontrarem no Beco da Comédia – local de fixação por excelência dos actores que passaram pelo Pátio das Arcas – faz pensar que também eles seriam profissionais do espectáculo<sup>90</sup>. No entanto, como a madrinha é claramente identificada como «comedianta», seria expectável igual referência à profissão no caso de se tratar de um casal de actores.

A presença de María Álvarez, *la Perendenga*, como também ficou conhecida, em Lisboa no final desta temporada, torna novamente pertinente a hipótese de a companhia de Jerónimo de Heredia ter actuado nas Arcas ainda na temporada de 1670-1671<sup>91</sup>. Sendo sabido que a companhia de Francisco Gutiérrez não ficou em Lisboa até

---

<sup>89</sup> De acordo com documentação relativa à celebração do Corpus de Madrid de 1671 onde se inclui uma lista dos membros da companhia de Francisco Gutierrez todos os elementos desta trupe neste ano já a integravam aquando do contrato de 24 de Abril de 1669, à excepção de Nicolás de Fonseca, naturalmente, e de Juan de la Calle, Vicente Domingo e Felipe Ordóñez que também já não fazem parte da companhia de Gutierrez (cf. Shergold e Varey 1961: 222).

<sup>90</sup> Se no caso de Lucas dos Santos não há registo, até agora, de nenhum actor com esse nome, o mesmo não se pode dizer sobre María de Navas, actriz e autora que, inclusivamente, subirá ao palco das Arcas em meados da década de 90, como se verá mais à frente. É certo que os dados biográficos da actriz não referem nem uma filha chamada Mariana nem um marido chamado Lucas dos Santos, contudo, segundo a Genealogía, a actriz teria tido um primeiro casamento anulado por se ter descoberto posteriormente que o marido (cujo nome se desconhece) era frade. Há que reconhecer a peculiaridade da escolha de um padre e de uma actriz como padrinhos de baptismo.

<sup>91</sup> Cf. Bolaños Donoso e Reyes Peña: «Según Ribeiro Guimarães, en el año 1670-71 (¿año de los libros de cuentas del Hospital o temporada dramática?, nos preguntamos), llegó al Patio de las Arcas la compañía

ao final da temporada é também dado assente que María Álvarez integra a companhia de Jerónimo de Heredia, que se encontra na capital do reino português durante a Quaresma de 1671 e que subirá ao palco das Arcas na temporada de 1671-1672, como se verá adiante. Consta, ainda, no manuscrito da comédia *El José de las mujeres*, atribuída a Calderón de la Barca, conservado na Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Ms. Tea 1-39-7), a indicação «Jerónimo de Heredia. Lisboa. 1670»<sup>92</sup> que, para além de reforçar a hipótese da presença da companhia de Heredia em Lisboa na temporada de 1670-71 contribui para reconstituir o repertório que terá levado à cena.

Durante o período de encerramento do Pátio das Arcas, cerca de um mês antes do início da temporada de 1671-1672, «em 24 dias do mês de Abril [de 1671], na cidade de Lisboa, no beco das Comédias, na casa do ensaio delas, estando aí presentes o autor Jerónimo de Heredia, Pedro Carrasco, Juan Antonio de Monroy, Andrés de Cos, Juan García Terrastre, Manuel Ángel, Jerónimo Uruguel, José Soler, Domingos Romero, Jerónimo García, Francisca López, María Álvarez, Francisca de Monroy, Ana María, Isabel María, todos representantes da companhia de comédias que assiste nesta corte» (Marcos Álvarez 1997: 259) é outorgada uma procuração a Gregorio Blasco, que também era membro desta companhia, «para que em nome da dita companhia e de todos eles outorgantes possa passar o dito seu procurador geralmente onde com este poder se achar [...] fazer contratos e ajustamentos (...)» (Marcos Álvarez 1997: 259).

Portanto, em 24 de Abril de 1671, Jerónimo de Heredia tem uma companhia estabelecida em Lisboa e, a julgar pelo texto da procuração, tenciona encontrar outro local para exercer a sua actividade. Contudo, dois meses depois da assinatura desta procuração, esta companhia ainda se encontrava na capital do reino português, como se pode ver numa sub-rogação feita em Lisboa a 25 de Junho do mesmo (cf. Marcos Álvarez 1997: 260) e, entretanto, já tinha começado a temporada teatral de 1671-1672 no Pátio das Arcas, cujo primeiro registo de receita data de 5 de Junho de 1671 (\*HSJ 40 i).

Em Badajoz, a 18 de Julho de 1671, Jerónimo de Heredia, em nome de todos os elementos da sua companhia, devolve o dinheiro que Damián Caro de Montenegro, provedor-geral do Exército da Extremadura, lhe emprestara para o transporte da sua

---

de Jerónimo de Heredia. Los documentos de que disponemos nos permiten precisar que se trataba de la temporada de 1671-1672» (1989b: 870). Porém, num artigo posterior, com base em Ribeiro Guimarães n.º 6565, 23 de Setembro de 1875, as autoras voltam a admitir a presença de Jerónimo de Heredia nas Arcas na temporada de 1670-71 (1992b: 66).

<sup>92</sup> Cf. Ferrer Valls et al. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es> [12-04-2018].

companhia a Lisboa (cf. Marcos Álvarez 1997: 261-262). Nesta data, porém, ainda a companhia se encontra em Lisboa, como se lê no documento – «que al presente reside en la ciudad de Lisboa» (Marcos Álvarez 1997: 261). Apesar de, nesta temporada, não haver nenhum registo de receita das comédias nos livros de contas do Hospital depois de 2 de Julho de 1671, como a primeira entrada da temporada seguinte – 1672-1673 – se reporta ao produto que «tinha ficado do tempo da companhia de Hierónimo de Herédia» (\*HSJ 41 a), tudo indica que esta companhia continuou a sua actividade nas Arcas, pelo menos durante o mês de Julho de 1671.

#### 1672-1673

No primeiro registo referente à temporada de 1672-1673 lê-se que «A companhia de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo começou a representar nesta corte dia de Nossa Senhora dos Prazeres – 25 de Abril de 1672 – e foi mandada vir pelo tesoureiro deste hospital Cristóvão de Almada, por ordem que para isso teve da Mesa» (\*HSJ 41 c). Para além dos autores sabe-se, agora, a composição da companhia e as funções de cada um dos seus elementos, que constam no «Instrumento de obrigação e companhia Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo», celebrado em Lisboa a 17 de Dezembro de 1672:

(...) Lourenço Garcia fará segundo papel de galan; António del Castillo terceiro; ele Matias Tristán quartos e Cristóbal Gorris quinto e Francisco Alonso papel de barbas, Alonso de Navas vejete e segundo gracioso, Pedro Ros músico, Gregório de Castañeda apontador, João R[odriguez] guarda-roupa; segundo papel de dama Feliciana de Andrade Iguera [y Niera], primeiro papel Josefa de Guzmán, terceira dama Juana de Sales, Teresa Bernardes e Juana Barros quartas e quintas; ele primeiro papel de galán Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo de gracioso (...) (\*CART 5).



O primeiro é o de Rosa María, baptizada na Freguesia de Santa Justa a 10 de Dezembro de 1672, «filha de Alonso de Navas e de sua mulher Ana de Santiago, comediantes» (\*RP 3). Este registo complementa a biografia de Alonso de Navas, uma vez que se desconhecia o seu casamento com Ana de Santiago (cf. Ferrer Valls 2008 «Navas, Alonso de»). Por outro lado, não havendo qualquer referência à actriz Ana de Santiago nos contratos para o estabelecimento da companhia de Orozco e Olmedo acima referidos, nem sequer no DICAT, não surpreende que o autor do assento de baptismo, por lapso, tenha associado a profissão de Alonso de Navas à sua mulher<sup>93</sup>.

O segundo nascimento acontece já depois do termo da temporada de 1672-1673: a 28 de Março de 1673, na freguesia de Santa Justa em Lisboa, foi baptizada Paula Francisca, «filha de Hipólito de Olmedo e Juana de Salas, moradores nesta freguesia» (\*RP 4). Mais do que servir para atestar a presença destes actores em Lisboa ou precisar dados biográficos, este registo revela-se singular porque, por um lado, contrariamente ao que tem sido hábito nos assentos paroquiais que dizem respeito a actores, neste não há qualquer referência à profissão dos pais nem à sua nacionalidade; por outro lado, a escolha do Aposentador-mor dom Manuel de Sousa para padrinho é reveladora de um tipo de interacção entre diferentes extratos socio-profissionais até agora inédita no contexto português.

#### 1673-1674

Na temporada de 1673-1674 será companhia de Carlos de Salazar a subir ao palco das Arcas. O primeiro registo de receita desta temporada data de 5 de Abril de 1673 (\*HSJ 42 g), mas só a 22 de Junho (\*HSJ 67 a-b) surge a primeira referência ao autor nos livros do Hospital, desta vez no livro de despesa, a respeito dos gastos com a deslocação desta companhia de Madrid até Lisboa, o que poderá indicar que nos primeiros tempos desta temporada as representações não tenham sido asseguradas pela companhia de Carlos de Salazar. A cópia de uma procuração outorgada em Lisboa em 1673 contém a lista dos membros desta companhia, a saber: «Juan López Corral, Antonio José Guerrero y Juan Francisco de Rivera, Andres Fernández, Antonio de Castillos y Miguel Lipi y Juan Rodríguez Cabeza y José Matias y María de Medina y

---

<sup>93</sup> Exemplo de um equívoco semelhante encontra-se no contrato para o estabelecimento da companhia de Cosme de Salazar de 17 de Fevereiro de 1614, em que o notário, ao elencar os membros da companhia, depois do nome de Jerónimo Calderón refere «e María Ramírez sua mulher», indicação que surge rasurada e que merece a nota «Risquei e María Ramírez sua mulher» no final do contrato (\*CART 2).

Josefa de Salazar y Fernando Alonso y Andrea de Salazar y doña Josefa Tudanza» (Marcos Álvarez 1997: 270).

1674-1675

A companhia de Felix Pascoal estará em cartaz durante a temporada de 1674-1675, cujo primeiro registo de receita data de 17 de Junho de 1674(\*HSJ 43 i) e o último a 28 de Fevereiro de 1675 (\*HSJ 44 e). A despesa com os gastos relativos ao transporte da companhia de Felix é discriminada no livro de despesa do Hospital já depois do fim da temporada, a 29 de Março de 1675 (\*HSJ 68 a). O motivo que subjaz a uma tão tardia anotação destes gastos terá sido a recusa do Hospital em pagar os custos decorrentes do transporte da companhia que tinham ficado a cargo do tesoureiro dom Manuel de Sousa. Provavelmente, como admitem Bolaños Donoso e Reyes Peña, porque «la inversión para el traslado de la compañía fue muy elevada y, por muy elevados que fueron los ingresos, no pudieron resarcirse de la deuda con la holgura hubieran deseado» (1989b: 876). Como se verá de seguida, a estada desta trupe em Lisboa também ficou marcada pelos atrasos na preparação dos espectáculos, que fez com que, por exemplo, durante todo o mês de Outubro não se tenha registado receita da actividade teatral nas Arcas.

Independentemente do maior ou menor lucro auferido durante esta temporada, a julgar pela correspondência trocada entre Diogo de Lima e o visconde de Vila Nova da Cerveira, a prestação da companhia de Felix de Pascual parece ter agradado ao público lisboeta. Em carta enviada de Lisboa a 13 de Setembro de 1674, escreve Diogo de Lima sobre «o auto sacramental que é [a] melhor coisa que se fez no tabulado», acrescentando sobre as atrizes que «elas saíram mui luzidas e com mui boas galas» (\*BA 5). O mesmo Diogo de Lima volta a elogiar a qualidade das atrizes em carta para o visconde de Vila Nova da Cerveira, datada de 1 de Outubro do mesmo ano, dizendo que «no primeiro dia que a vi representar fez onze mudanças no dançar da saroa que desejei de ter a liberdade de vossa senhoria, a sua riqueza que houvera de botar-lhe no tabulado a valia das obras que vossa senhoria faz que é o maior encarecimento que posso dizer» (\*BA 4).

Documentação de outra índole apresenta outros dados muito relevantes não só para completar a história desta temporada do Pátio das Arcas mas até para compreender certos aspectos da recepção do teatro que ali se representava. Na Biblioteca da Ajuda

conserva-se uma carta sem remetente nem endereço, datada de 26 de Setembro de 1674 e redigida em Lisboa, com a descrição de alguns aspectos de um espectáculo teatral:

Meu senhor, ontem, segunda-feira, se representou a comédia, o título é *Primero está mi dama*, em que saíram os dois papéis que vieram de novo o do homem fez o segundo papel bastante melhor e a mulher fez papel da terceira dama com com modo e com graça para cantar os sainetes. É rapariga com bom corpo e cara, bons dentes, só a boca é um nada sobre o grande. É melhor pé que todas quantas castelhanas representaram no tabulado, além de pequeno, bem feito. Dançou o canário em trajes de homem que pudera ensinar àquelas que têm a presunção de dançar bem o canário. E finalmente fica sendo a melhor companhia que até hoje tivemos. Por tal está já cá julgada e falta-lhe só o voto de vossa senhoria para lhe chamarem companhia perfeita. (\*BA 6)

O título da peça referido na carta, *Primero está mi dama*, faz lembrar uma comédia que Calderón de la Barca tornará célebre, *Antes que todo es mi dama*, principalmente na variação do título *Mi dama ha de ser primero*<sup>94</sup>.

Por outro lado, a comparação que o autor da missiva estabelece entre o talento da nova actriz e «todas quantas castelhanas representaram no tabulado» será indício da nacionalidade portuguesa da intérprete? Não seria um caso inédito, pois não só se conhecem vários actores e actrizes portugueses que integraram companhias espanholas (cf. Álvarez Sellers 1997-1998) como, particularmente na área da dança, também há testemunhos da fama internacional dos profissionais lusos (cf. Sasportes 1979).

O encómio destas cartas terá espoletado no visconde a vontade de assistir aos espetáculos, e assim, a 5 de Outubro de 1674, Diogo de Lima informa-o das diligências tomadas para satisfazer os seus desejos: «A certeza de se representar a comédia que quer vir ver não se pode saber senão desta segunda-feira por diante e os comediantes dizem que desta segunda feira a oito dias se representará sem falta. O camarote de vossa senhoria fica impedido e pedi a António da Silva que fizesse muito por deixar um só parado para vossa senhoria» (\*BA 7). No entanto, a 12 de Outubro, Diogo de Lima dá conta de que «ontem e hoje não se representam comédias porque se trabalha no tabulado, com que entendo que segunda-feira será o primeiro dia de comédia grande, do

---

<sup>94</sup> Cf. CATCOM Las comedias y sus representantes Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700), disponível em <http://catcom.uv.es/home.php>.

que hei-de avisar a vossa senhoria» (\*BA 8), mas nessa segunda-feira, dia 15 desse mês, nova missiva para o visconde avisa-o de que

(...) não foi possível que pudessem representar a comédia a respeito de não poderem vencer a fábrica que há mister, que é mister grande e muitos painéis pintados com todas as fábulas, grandes tramóias para descer e subir, que está o pátio das comédias feito um oratório de asseado e perfeito. Ainda que a comédia não fosse boa só pelo pátio se pode vir de muito longe a vê-lo (\*BA 9)<sup>95</sup>.

A 22 de Outubro, segunda-feira, Diogo de Lima remete duas cartas ao visconde de Vila Nova da Cerveira, dando como certa a «estreia» da comédia ou a meio dessa semana ou na semana seguinte<sup>96</sup>. Perante a confirmação «em como a comédia não foi possível fazer-se hoje 2ª feira [22 de Outubro]» Diogo de Lima não hesita em ir «buscar o autor para me certificar disto, o qual me disse que quarta ou quinta feira se havia de representar sem falta, que assim mo assegurou, com que é necessário nova ordem de vossa senhoria para o que hei de fazer em quanto ao mandar a carruagem (...)» (\*BA 12). Depois desta missiva, só se regista receita proveniente das Arcas a 22 de Novembro, sendo produto do «que renderam as comédias em dezassete dias que houve de representação até o de hoje» (\*HSJ 44 d).

A receita seguinte, e última desta temporada, data de 28 de Fevereiro de 1675, é relativa ao produto do «que renderam as comédias em cinquenta e oito dias que houve de representação até 26 deste presente mês, dia de Entrudo» (\*HSJ 44 e).

#### 1675-1676

Na temporada de 1675-76 os livros de contas do Hospital apresentam apenas um registo de receita a 28 de Fevereiro de 1676, relativo ao «rendimento da comédia que veio de Évora representar a esta corte 23 dias»(\*HSJ 45 a).

---

<sup>95</sup> A 18 de Outubro Diogo de Lima envia outra carta ao visconde tornando sobre o mesmo assunto: «O Pátio das comédias ainda torno a dizer que está feito um oratório e se [tra]balha com muita presa nele com que para a semana sem falta se representará a comédia com que seguirei a ordem de vossa senhoria» \*BA 10.

<sup>96</sup> «(...) estou resoluto a mandar a carruagem amanhã 3ª feira para se a comédia se representar em qualquer dia desta semana, e quando fique para 2ª feira que vem a não mandarei senão para 3ª feira da semana que vem por vossa senhoria assim mo ordenar». \*BA 11.

1676-1677

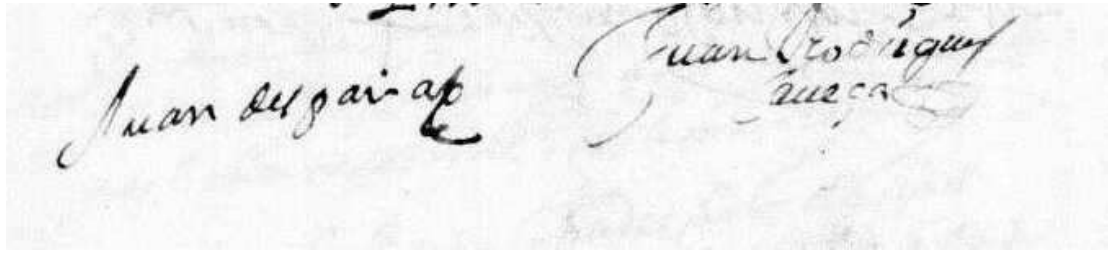
Foi a companhia de Carlos Vallejo e Gregorio Antonio que ocupou o palco do Pátio das Arcas na temporada 1676-1677. A relação dos membros da companhia encontra-se no Livro de Despesa a propósito dos «empréstimos que [o tesoureiro João de Melo da Silva] fez às pessoas da dita companhia» (\*HSJ 69 b):

117\$900	a Gregorio Antonio, autor
14\$400	a João Rodriguez Cabaça [Juan Rodríguez Cabeza]
14\$900	ao Arteta [Felipe Arteta]
17\$900	a Hierónimo de Pietas, 3º galã [Jerónimo de Prietas]
165\$100	
32\$300	a Francisco Nogueira, músico [Francisco Noguera]
32\$800	ao marida da Corales [Francisca de Bustamante, <i>la Corales</i> , casada com Alejandro Ordóñez]
15\$300	a Eufracia Maria <sup>97</sup>
245\$400	
6\$000	a Pedro Lamera, cobrador
8\$800	ao apontador
12\$000	a Antonia de Cazasola [Antonia de Casasola]
272\$200	
4\$400	a Tomás [de Morales?]
56\$200	a Pedro Fornias, 4º galã
120\$000	a Carlos Vallejo, autor
452\$800	
122\$400	a Francisca Bezena [Francisca (María) Bezón, <i>la Bezona</i> o <i>Bezón</i> ]
109\$000	a Hieronimo Garcia, gracioso [Jerónimo Gracia]
19\$200	ao guarda roupa
36\$000	ao harpista [Francisco de Ugena?]

Como se percebe, nalguns casos apenas se indica o nome, noutros o nome e o «naípe», noutros ainda apenas a função – é o caso do guarda-roupa, arpista e apontador. O casamento de Francisco de Ugena, celebrado em Lisboa a 6 de Dezembro de 1676 (\*RP 17), do qual são testemunhas Juan de España e Juan Rodriguez Cabeza, poderá ajudar a completar os nomes em falta nesta lista dos membros da companhia.

---

<sup>97</sup> Não consta nenhuma actriz com este nome nos catálogos de actores deste tempo.



[Assinaturas das testemunhas Juan de España e Juan Rodríguez Cabeza]

Sabido é que Francisco de Ugena era músico, podendo, assim, corresponder ao «harpista» anónimo acima referido. Sendo um profissional do espectáculo sobre quem quase nada se sabe – para além do seu ofício e de se ter retirado da profissão em Lisboa, segundo a *Genealogía* – este documento fornece vários dados para a sua biografia: para além do casamento com «dona Maria de Mendonça»<sup>98</sup>, filha de Sancho Pedroza da Gama e de Dona Felicia de Mendonça», regista-se ainda que o músico era «filho de Damião de Ugena e de Maria Romeira já defuntos, baptizado na freguesia da Santíssima Trindade natural da vila de Velez, reino de Castela».

Relativamente ao actor e autor Juan de España, que terá morrido em Lisboa em 1702, este é o único testemunho escrito da sua passagem por Lisboa. É possível que integrasse a companhia, mas pouco provável que fosse ou guarda roupa ou apontador, uma vez que um ano antes, em 1675, já teria uma companhia própria (cf. Ferrer Valls 2008: «España, Juan (de)»). O facto de não constar na lista de devedores transcrita acima poderá indicar, apenas, contrariamente à maior parte dos elementos da companhia, Juan de España necessitou de nenhum empréstimo.

Pode-se, ainda, perguntar se não terá sido por esta data que aconteceu o episódio relatado pelo autor anónimo da *Genealogía*:

Estando en Lisboa vio en la quinta del Marqués de la Fronteira pintada en unos azulejos de un jardín una batalla que hubo entre españoles y portugueses en que estaba el señor don Juan de Austria huyendo y el Marqués de la Frontera siguiéndole y dándole cintarazos. Llevoe tanto del afecto de buen español que arrancó la daga y diciendo ‘Ah, perros portugueses!’ hizo pedazos todos los azulejos. Avisaron al Marqués que

---

<sup>98</sup> Não havendo qualquer referência à sua nacionalidade, parece provável que a mulher de Ugena fosse portuguesa. Existe, contudo, uma actriz chamada Isabel (ou Isabel María) de Mendoza, que começa a sua actividade teatral no final da década de setenta e que terá casado com Miguel de Castro (cf. Ferrer Valls 2008: «Mendoza, Isabel de (o María Isabel), apodada la Isabelona o la Isabelina»), pelo que também não será de descartar a hipótese de esta actriz ter tido primeiras núpcias com Francisco de Ugena.

acudió con otros con intento de matarle, pero lo suspendieron a ruegos de las damas de la comedia a que debió ayudar la grande aceptación que tenía en aquel lugar y lo mucho que todos le querían (Anón. 1985: 202-203).

#### 1677-1678

O primeiro registo da temporada de 1677-1678 data de 3 de Maio de 1677 e diz respeito ao «rendimento de trinta e sete dias de representação» (\*HSJ 46 e). A 10 de Maio anota-se a despesa «em correio de posta e de vinte diligências que por jornadas ordinárias foram fazer pessoas particulares e outro gastos miúdos e necessários para bem da condução da companhia de comédias que mandou vir de Castela»(\*HSJ 69 c) sem que se indique o nome da companhia. Voltaram a registar-se as receitas das comédias a 14 de Junho (de 24 dias de representação) e a 3 de Julho (de 6 dias de representação). Só a 28 de Setembro se anota a despesa de «trinta mil reis que por despacho da mesa da Misericórdia se mandaram pagar a Carlos Vallejo e Gregorio Antonio, autores da companhia de comédias, por contratos com eles» (\*HSJ 70 d). Sendo certo que esta companhia volta a ser contratada, a questão é saber se a sua actividade começou no início da temporada ou só depois da pausa estival, entre os meses de Julho e de Setembro. A presença de um elemento desta companhia, Felipe de Arteta, em Lisboa em Maio de 1677 – de que há notícia no registo de óbito da sua mulher, Filipa da Gama (\*RP 26) –, leva a crer que a companhia estaria em actividade nas Arcas desde o início da temporada. Este documento permite, ainda, completar a biografia do actor e músico, uma vez que não se conhecia o nome da sua segunda mulher (cf. Rennert 1909: 421).

#### 1678-1679

A hipótese apresentada por Bolaños Donoso e Reyes Peña sobre a permanência da companhia de Carlos Vallejo na temporada de 1678-1679, inferida de um registo de despesa do hospital mas sem poderem «confirmarla con otros datos» (1989b: 879), ganha maior fundamentação uma vez que se pode, agora, há evidências da presença de um dos elementos dessa companhia, o cobrador Pedro Lamera, em Lisboa a 22 de Janeiro de 1679. Nesta data é celebrado o casamento de «Tomás de Morales, filho de Tomás de Morales e de Juana de Bastillas, natural de Siguenza em La Arcarria e baptizado na freguesia de São Pedro, reino de Castela, com María Álvarez, filha de Barnabé Álvarez e de Manuela Sanchez, natural de Valladolid, baptizada na freguesia

de São Pedro» (\*RP 18), sendo «Pedro de Lameira, castelhano, morador na Rua das Arcas» um dos padrinhos.

Recorde-se que na lista de membros da companhia de Carlos Vallejo e Gregorio Antonio supra citada, consta um Tomás, sem apelido nem ofício especificados. À luz desta notícia, não surpreende, pois, tratar-se de Tomás de Morales, podendo-se, assim, completar um vazio na biografia do actor (cf. Ferrer Valls 2008: «Morales, Tomás (de)»). Da mesma forma admite-se a possível entrada de María Álvarez para a companhia de Carlos Vallejo, o que faria recuar em quase dez anos o princípio da sua carreira de actriz (cf. Ferrer Valls 2008: «Álvarez, Maria»).

1679-1680

A primeira receita da temporada de 1679-1680, datada de 13 de Maio de 1679, diz respeito a «trinta dias de representação da companhia de Camacha»(\*HSJ 48 e). Trata-se da autora Magdalena López, como se indica no registo de despesa de 22 de Maio de 1679 (\*HSJ 71 c). Esta companhia permanecerá em cena durante toda a temporada, como se pode constatar pelo registo de receita de 7 de Março de 1680 «com que deu fim a companhia de Madalena López e Camacha» (\*HSJ 49 c). De acordo com Bolaños Donoso e Reyes Peña (1989b: 879), que por sua vez seguem a *Genealogía*, esta temporada ficou marcada pela morte da filha de Magdalena López, Clara María – dado que se confirma no livro de registos de óbito da freguesia de Santa Justa (\*RP 27) – e de María Garcés – informação de que não se encontrou nenhuma evidência até agora<sup>99</sup>. O registo de óbito data de 22 de Julho de 1679 e contribui também para a completar a biografia de Magdalena López e Juan Camacho ao referir a sua naturalidade: Sevilha.

Uma notícia que pode concorrer para a identificação dos elementos da companhia em cena nas Arcas é o registo de baptismo de Leonarda Maria, a 11 de Novembro de 1679, «filha de João de Cardinas [Juan de Cardenas] e sua mulher Paula Maria da Rocha [Paula María de Rojas], moradores no Beco da Comédia. Foi padrinho Gonçalo Rodrigues de Luas [Gonzalo de Luna?] e madrinha Francisca de Medina» (\*RP 5). Pais e padrinhos são actores e actrizes. Juan de Cardenas e Paula María de Rojas tinham integrado a companhia de Magdalena López nos anos de 1677 e 1678. Desde este último ano até ao de 1686 nada se sabe sobre a actividade de Cardenas.

---

<sup>99</sup> Aliás, o texto da *Genealogía* é contraditório a este respeito, uma vez que afirma que esta actriz morreu em Lisboa em 1680 mas também dá notícia de que integrou a companhia de Antonio Escamilla em 1686. Podendo tratar-se de duas actrizes diferentes, o facto de não se ter encontrado nenhum registo de óbito com este nome nesta data contribui para refutar aquela ideia.

Quanto a María de Rojas o vazio de dados estende-se por um período ligeiramente menor, uma vez que em 1685 volta a constar como membro da companhia de Magdalena López. Este documento parece indicar que também na temporada de 1679-1680 o casal de actores teria continuado na companhia da *Camacha*, em Lisboa, completando, assim, as suas biografias. No caso de o padrinho ser, como tudo leva a crer, o actor Gonzalo de Luna, sobre quem apenas se conhece a actividade que manteve na companhia de Bárbara Coronel durante os anos de 1669 e 1670 (cf. Ferrer Valls 2008: «Luna, Gonzalo de»), este registo vem acrescentar dados valiosos para a sua biografia: a sua estada em Lisboa, muito provavelmente como membro da companhia de Magdalena López, dez anos depois de ter iniciado a sua actividade. Finalmente, tal como os pais de Leonarda María, também a madrinha Francisca de Medina actuou na companhia de Magdalena López durante os anos de 1677 e 1678 (cf. Ferrer Valls 2008: «Medina (Tenorio), Francisca (de)»), pelo que tudo leva a crer que terá continuado nesta trupe durante a temporada de 1679-1680. Aliás, neste caso, de acordo com os dados da *Genealogía* (Anón. 1985: 458), a actriz integrará a companhia que, ao que parece, terá estado em cena no Pátio das Arcas durante a temporada seguinte.

#### 1680-1681

Na temporada de 1680-1681 o único nome de autor que surge nos livros de contas do Hospital é o de Magdalena López, num registo de despesa «que se faz com a companhia de comédias quando se manda vir de Castela» (\*HSJ 72 a).

Tal como admitem Bolaños Donoso e Reyes Peña «[e]s posible que se tratara de un pago atrasado, es decir, de la temporada anterior, pero también es verdad que pudiera tratarse de la misma compañía de Magdalena López que permaneciera una temporada más» (1989b: 880). De facto, não parece haver nenhum registo de despesa com o transporte de uma companhia para a cidade de Lisboa, o que poderá indicar a permanência da trupe da *Camacha* de uma temporada para a outra.

No entanto, outras fontes referem a presença em Lisboa do «comediante Hipólito» a quem Pedro Sanchez Farinha, por ordem de sua alteza, deu «sessenta e cinco mil reis [...] por se achar por eles preso», a 19 de Fevereiro de 1681 (\*BA 15). A hipótese de este comediante ser o autor Hipólito de Olmedo, de quem nada se sabe entre os anos de 1678 e 1683 (cf. Ferrer Valls 2008: «Olmedo (o Zorrilla), Hipólito (de)»), mas que já tinha estado em Lisboa na temporada de 1672-1673, faz pensar que poderá ter sido a sua companhia a actuar nas Arcas durante esta temporada. Se, por um lado, a

preocupação das mais altas instâncias do reino em pagar o que aparenta ser uma dívida do actor para, assim, proceder à sua libertação, parece inusitada, importa não esquecer que o autor Hipólito de Olmedo já tinha revelado uma boa «rede de contactos» em Portugal aquando do baptizado da sua filha, ao escolher para padrinho uma figura de relevo da sociedade coeva como era o Aposentador-mor dom Manuel de Sousa. Veja-se que o último registo de receita desta temporada, anotado a 18 de Março de 1681, diz respeito a «trinta e três dias que representaram e *acabaram em dezoito de Fevereiro deste presente ano de 681*» (\*HSJ 50 h), ou seja, um dia antes do aviso para o «resgate» do comediante Hipólito do cárcere. Cronologicamente, não é impossível que o autor tenha terminado a carreira nas Arcas, sendo imediatamente preso e que, logo no dia seguinte, tenha surgido a intenção de o libertar.

#### 1681-1682

A actividade no Pátio das Arcas durante temporada de 1681-1682 parece ter começado só depois do Verão, dado que o primeiro registo, anotado a 30 de Junho de 1681, se reporta ao que «pagaram o visconde da Asseca e Pedro Sanchez Farinha como testamenteiros do general Silvestre Correa de Sá procedidos de um ano e nove meses que o dito general devia de renda dos dois camarotes que ocupou no pátio das comédias e estiveram por sua conta até o dia de seu falecimento» (\*HSJ 50 i). Assim, a primeira receita referente a esta temporada, «de dois dias de volatins» (\*HSJ 51 a), surge só a 3 de Novembro de 1681, e a segunda e última receita de «trinta e cinco dias de representação que acabaram em dez de Fevereiro deste presente ano de 682» (\*HSJ 51 b). Não consta dos livros contabilísticos do Hospital qualquer referência ao autor em cena, mas, com base na *Genealogía*, Bolaños Donoso e Reyes Peña apontam para que tenha sido a companhia de Isidoro Ruano, de que faziam parte «Josefa Guzmán, dama (p. 465), Francisca de Medina, 2ª dama (p.458), Margarita Ruano, 3ª dama, hija del autor (pp. 481-2), Juana Puñal, 4ª dama (p. 521) y Margarita de Castro, 5ª dama (pp. 483 y 521) [...] Francisco Rodríguez (p. 290), Francisco Antonio Palomino, 2ª barba (p. 184), Ambrosio de Aguilar, guardarropa (p. 159) y Gregorio Blasco, apuntador (p. 191)» (1989b: 881).

#### 1682-1683

A temporada de 1682-1683 teve início em Abril de 1682, de acordo com o registo de receita de 2 de Maio (\*HSJ 51 d) onde se anota o produto de 18 dias de

representações. A companhia em cena pertencia ao autor Alejandro Bautista, e terá permanecido em Lisboa até ao princípio de Outubro de 1682 (a última receita desta temporada é anotada a 7 de Outubro [\*HSJ 52 c]).

1683-1684

Na temporada seguinte apenas se encontra um registo de receita, a 7 de Agosto de 1683, de 37 dias de representações (\*HSJ 53 a). A morte do rei D. Afonso VI a 12 de Setembro de 1683 parece justificar não só a curta duração desta temporada como «la ausencia de datos documentales [que] nos obligan a dejar sin historia las temporadas de 1684-85 y 1685-86» (Bolaños Donoso e Reyes Peña, 1989b: 883). De facto, em carta firmada em Lisboa a 20 de Fevereiro de 1685, Frei Manuel Pereira dá conta de que

O Conde das Sarjedas, como rendeiro da Misericórdia, fez instância a sua majestade para que permitisse que se mandasse vir companhias de comédias a respeito do lucro que o hospital tem de haver comédias, mas como estamos ainda de luto, se bem são já aliviados, ordena sua majestade que vossa mercê como de si se informe logo de que viam nessa carta quando morreu el-rei Felipe 4º e também quando morreu a rainha dona Isabel de Borbon quanto tempo durou a proibição das comédias se foi dois anos ou um só e que com toda a brevidade remeta vossa mercê a informação que nisto achar para sua majestade resolver o que for mais conveniente. (\*BA 18)

Se, por um lado, mais de um ano volvido sob a morte de D. Afonso VI, já se procurava retomar a actividade teatral no pátio das Arcas, por outro lado D. Pedro II indagava sobre a duração do luto dos monarcas espanhóis e, conseqüentemente, do período de interdição de espectáculos, de modo a ter uma ideia de como proceder relativamente à morte do rei seu irmão<sup>100</sup>.

---

100 No final deste ano, a 20 de Dezembro, regista-se o óbito de «João de Larcon» no Beco da Comédia (\*RP 28). É possível que se trate do actor e autor Juan de Alarcón, sobre quem a última notícia conhecida se reporta à sua presença na reunião da Confraria de Nuestra Señora de la Novena, a 15 de Março de 1682 (cf. Ferrer Valls 2008: «Alarcón, Juan (Antonio) de»).

1686-1687

Só na temporada de 1686-1687 se volta a registar alguma actividade no Pátio das Arcas, ainda que não conste a representação de comédias mas apenas espectáculos de trapezistas que tiveram lugar durante o período da Quaresma<sup>101</sup>.

1687-1688

O mesmo se poderá dizer relativamente à temporada de 1687-1688, com apenas dois registos de receita: o primeiro a 20 de Maio de 1687, relativo ao que «renderam os volatins desde 30 de Março até 26 de Abril próximo passado em que houve onze dias de representação» (\*HSJ 54 b), e o segundo a 5 de Janeiro de 1688 referente a «3 dias dos volatins» (\*HSJ 55 a).

1688-1689

Na temporada de 1688-1689 os espectáculos teatrais de maior fôlego voltam ao palco do Pátio das Arcas, como se vê no primeiro registo de receita, datado de 3 de Maio de 1688, referente a «nove dias de representação das comédias» (\*HSJ 55 b). A companhia que vem de Cádiz (\*HSJ 74 a) é a de Antonio de Escamilla e Manuela de Escamilla, sua filha, e, apesar do sobressalto com que se deparou ao chegar a Lisboa decorrente de um conflito entre jurisdições<sup>102</sup>, tudo indica que terá actuado todos os meses desde então até ao final da temporada. A companhia era constituída pelos seguintes elementos: Marcos Garcés, Domingo Cano, Luis del Pino, Jose de Mendiola, Juan Ruiz, Francisca Ramirez, Miguel de Escamilla, Benardino de Resa, Manuel Garcés, José Garcés, Diego Carrillo, Baltazar Salas, María Aguado, María Navarrete, Francisca de Medina y Alfonsa de Haro (cf. Reyes Peña 2007: 790).

1689-1690

Esta companhia continuará nas Arcas na temporada de 1689-1690, como se vê no registo de despesa de 30 de Abril de 1689 referente à «ajuda do custo que se deu aos

---

<sup>101</sup> O registo de receita de 25 de Março de 1687 - neste ano o domingo de Páscoa foi a 30 de Março - é referente ao que «renderam os volatins desde dois deste presente mês de Março até vinte e três em que houve quinze dias de representação» (\*HSJ 54 a).

<sup>102</sup> Esta querela entre o Procurador da Coroa e o Vigário geral João Serrão foi estudada por Reyes Peña (2007: 783-806). A este propósito, importa referir a existência de uma cópia da carta do vigário geral João Serrão de 22 de Abril de 1668 na Biblioteca da Ajuda - Cód. 51-VI-6, ff. 140-141 - que, sem divergir significativamente daquela que a autora transcreve, procedente do fundo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Ms. 560, ff. 74-75), contribui para completar o corpus documental produzido em torno deste conflito de jurisdições.

comediantes para passarem a Quaresma e mandarem vir os mais papéis que lhes faltavam>(\*HSJ 75 a) A morte de uma das actrizes desta companhia poucos dias depois do final da temporada (o ultimo registo de receita data de 9 de Fevereiro de 1690 [\*HSJ 57 g) «na Rua das Arcas, Francisca Ramirez, castelhana» (\*RP 29), deixava a companhia desfalcada sendo, certamente, um dos elementos queurgia substituir.

Não se sabe ao certo quem foram os novos membros que se juntaram à trupe de Escamilla, mas cotejando os nomes daqueles que integravam a companhia com os nomes de actores que surgem no rol de confessados da freguesia de Santa Justa do ano de 1689 é possível identificar pelo menos alguns.

Um deles poderá ter sido Alonso de Olmedo, que aparece como residente na mesma casa, na rua das Arcas, onde se encontravam «Manuela de Escamilla e Diego Carrillo»<sup>103</sup>. Na mesma rua, compartilhavam habitação com Antonio de Escamilla e Francisca Días «Manuel Alonso, Ana Martínez, Francisco Díaz, Isidoro de Tovar», todos eles com reconhecida actividade teatral mas sem qualquer registo do seu paradeiro neste ano. Confirma-se ainda a continuação na companhia de «Marco Garcés, María Aguado, Manuel Garcés, José Garcés»<sup>104</sup> bem como Bernardino de Resa, que residia com «Josefa Martínez, mulher, Maria de Mendonça, preta»<sup>105</sup>.

*La dama duende* terá integrado o repertório apresentado em Lisboa, de acordo com a licença de representação concedida a 1 de Dezembro de 1689 que consta na cópia manuscrita desta peça pertencente a Antonio de Escamilla (cf. Antonucci 2000: 121).

#### 1690-1691

Na temporada de 1690-1691 a primeira receita «dos dias que houve de representação dos volatins» (\*HSJ 57 h) é registada a 23 de Março de 1690. Só em Abril começaram as representações de comédias que seriam levadas à cena regularmente até Agosto, mês em que não se regista actividade teatral nas Arcas. As representações são retomadas em Setembro, como se lê no registo de receita de 30 desse mês – «de 23 dias deste presente mês de Setembro que se representou» (\*HSJ 58 a) –, sendo que o registo de receita relativo a «catorze dias do mês de Outubro próximo passado que se representou» (\*HSJ 58 b) é o último da temporada.

---

<sup>103</sup> AHPL, Rol de Confessados da freguesia de Santa Justa, 1689, f. 43

<sup>104</sup> AHPL, Rol de Confessados da freguesia de Santa Justa, 1689, f. 43v

<sup>105</sup> AHPL, Rol de Confessados da freguesia de Santa Justa, 1689, f. 45

Os livros de contas do Hospital não fornecem o nome da companhia responsável pelos espectáculos apresentados durante esta temporada. Sabe-se, contudo, que o actor e autor Juan Francisco de Saelices se encontrava em Lisboa, mais precisamente na freguesia de Santa Justa, a 30 de Junho de 1690, data do registo do seu casamento com Andrea de Villaverde (\*RP 19)<sup>106</sup> – um dado mais que era, até agora, desconhecido. E, para além dos registos paroquiais, o rol de confessados da freguesia de Santa Justa revela-se, novamente, útil para a identificação de actores em Lisboa no período que antecedeu esta temporada. É o caso de Antonio de Arroyos, Teresa Escudero e Alonso Molina<sup>107</sup>, que durante a quaresma de 1690 residiram no beco de D. Carlos, em Lisboa.

#### 1691-1692

A temporada de 1691-1692 tem o seu primeiro registo de receita «dos trinta e um dias que houve representação» (\*HSJ 58 c) a 1 de Junho de 1691. No mesmo dia é anotada a despesa relativa à «ajuda de custo à companhia de que é autor Juan Ruiz» (\*HSJ 77 a), contratada em Janeiro de 1691, provavelmente para começar a representar depois da Páscoa desse ano (15 de Abril). Durante esta temporada, à excepção do mês de Agosto, a actividade teatral no Pátio das Arcas é registada regularmente até ao dia 20 de Fevereiro de 1692<sup>108</sup>.

#### 1692-1693

De acordo com o registo de despesa de 3 de Junho de 1692 (\*HSJ 78 a), o contrato da companhia de Juan Ruiz é renovado na temporada seguinte, 1692-1693.

Esta temporada fica ainda marcada pela morte do dono Pátio, Manuel de Oliveira Azevedo Botelho, a 2 de Setembro de 1692 (cf. Sequeira 1933: 97) que é também a data da abertura do seu testamento. Apesar de ter «uma filha natural, por nome dona Francisco a qual está noviça no convento da conceição de Beja», declarou no seu testamento, lavrado a 18 de Abril de 1692: «não tenho herdeiro forçado e dos bens livres de que posso dispor instituo por meu herdeiro e testamenteiro a meu amigo o Doutor Francisco da Silva e Sousa, deputado da mesa da Consciência e ordens» (\*RGT).

---

<sup>106</sup> Segundo a *Genealogía* (1985: 466), depois da morte da primeira mulher, Gabriela de Valdés, este actor casou-se em Lisboa em 1692 com Josefa Salvadora, registo que não foi localizado e que à luz deste assento parece tratar-se um equívoco.

<sup>107</sup> AHPL, Rol de Confessados da freguesia de Santa Justa, 1690, f. 52.

<sup>108</sup> \*HSJ 59 f. Sendo que a terça-feira de Carnaval foi a 19 de Fevereiro, é já na Quaresma, a 10 de Março, que se regista a última receita desta temporada, referente ao aluguer dos camarotes do pátio.

No que respeita ao Pátio das Arcas, o testador refere:

Tenho finalmente o meu pátio das comédias desta corte a qual propriedade em si é livre de vínculo nem é foreira e só tem um encargo real de uma missa quotidiana no mosteiro do Carmo desta cidade pela qual se lhe pagam trinta e cinco mil reis cada ano e umas casas que estão anexas ao dito pátio estão obrigadas a outros trinta e cinco mil reis por outra missa quotidiana que os mesmos religiosos dizem enquanto os ditos trinta e cinco mil reis se lhe não consignam em outra parte ou juro ou se lhe não entrega o principal com que se compre o juro da dita quantia de trinta e cinco mil reis. Também está obrigado o valor do dito Pátio atrás em quatro mil cruzados que couberam a terça de minha mãe e senhora a qual deixou vinculada e anexa ao morgado que era de meu pai como tudo melhor constará de seu testamento que também há de estar entre meus papéis.

Enquanto herdeiro do Pátio das Arcas, Francisco da Silva e Sousa fica com os seguintes encargos:

E ficando pela dita forma o dito meu herdeiro com o Pátio das Comédias (como eu mais estimarei) nos rendimentos do dito pátio ficarão impostas as ditas duas tenças em vida que deixo neste meu testamento, a saber quarenta mil reis a minha filha e cinquenta às ditas minhas irmãs [...] Também quero que ficando meio herdeiro o Doutor Francisco da Silva com o pátio das comédias fique por cobrador dos camarotes que chama fersuras meu criado José Carreira em sua vida do mesmo José Carreira.

1693-1694

A temporada de 1693-1694 ficará a cargo da companhia de Antonio de Arroyo. A primeira receita foi anotada a 1 de Julho de 1693 e corresponde ao período que «foi depois da Páscoa até o último de Junho passado, da representação de cinquenta e sete dias» (\*HSJ 60 h). Nesta temporada, desde Março até ao mês de Dezembro houve sempre actividade teatral no Pátio das Arcas até ao mês de Dezembro – o penúltimo registo de receita, anotado a 4 de Janeiro de 1694, é relativo a «23 dias de representação de 2 meses de Novembro e Dezembro» (\*HSJ 61 c) –, sendo que o última receita,

registada a 9 de Março, apenas indica o número dos dias de representação, 9 dias, sem especificar quando.

Contratada em Cádiz (\*HSJ 79 a), será a companhia de Cristóbal Caballero a assegurar a temporada teatral de 1694-1695 no Pátio das Arcas. A carreira desta companhia neste palco tem início em Maio sem que se registre qualquer interrupção da actividade dramática até ao final da temporada, a 14 de Fevereiro de 1695 (\*HSJ 62 q).

A composição da companhia que este autor terá apresentado nas Arcas é passível de ser reconstituída mediante o cotejo entre os outorgantes do contrato assinado em 4 de Setembro de 1695, em Badajoz (cf. Marcos Álvarez 1997: 298-99) e os comediantes presentes em Lisboa durante a Quaresma desse ano. Esta relação consta do rol de confessados da Freguesia de Santa Justa do ano de 1695. Assim, na Rua das Arcas, encontravam-se na mesma casa «Manuel Medrano [Manuel Medrano], Josepha de la Rosa [Josefa de la Rosa], mulher, Maria de Avilez, mãe, Ana da Silva, ama, Bartolomeu Lourenço»<sup>109</sup> e, na mesma rua, noutra moradia, «Cristóvão Cavaleiro [Cristóbal Caballero], Maria de Arnica[?], mulher, Teresa Martinez, filha, Magdalena Roiz, criada»<sup>110</sup>; na Rua das Arcas, «João de Serra [Juan de Sierra] e Maria Francisca»<sup>111</sup>, e no Beco de dom Carlos «João Antonio Guevara [Juan Antonio Guevara], Petronilla Cavaleira [Petronilla Caballero], mulher, Joana Cavaleira, filha, Pedro Rocho[?], Manuela»<sup>112</sup>, no mesmo local noutra casa «João Belan [Juan Vela], Agustina Mosqueira [Agustina Mosquera], mulher, Felix Martins, Ana Maria»<sup>113</sup>. e, por fim, também a residir neste beco estavam os actores «Baltesar Cavaleiro [Baltazar Caballero], Ana da Rosa [Ana de la Rosa]»<sup>114</sup>. De todos os nomes listados, sabe-se que aqueles que se encontram entre parentesis rectos integrarão a companhia de Cristóbal Caballero em Setembro deste ano. É, pois, muito provável que tenham sido também estes elementos que acompanharam Cristóbal Caballero quando este autor se dirigiu com a sua companhia para Lisboa no princípio da temporada de 1695-1695.

Para além dos nomes acima listados constam ainda no rol de confessados da Freguesia de Santa Justa do ano de 1695 a autora «Maria de Nabas [María de

---

109 Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (AHPL), Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 54.

110 AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 61

111 AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 62

112 AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 64

113 AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 64

114 AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 64v.

Navas]»<sup>115</sup>, e aos actores Carlos de León<sup>116</sup> e «Gabriela Vivarde [Gabriela Velarde]»<sup>117</sup>. Como se verá adiante será a companhia desta autora que se apresentará no palco das Arcas na temporada seguinte. Relativamente a Gabriela Velarde e a Carlos de León, pode-se conjecturar a eventual integração deste par na companhia de Cristóbal Caballero na temporada de 1694-1695, uma vez que ambos já tinham formado parte da sua trupe desde 1690 a 1693 (cf. Ferrer Valls 2008: «León, Carlos (de)»; «Velarde (Estrada), Gabriela»). Como se verá de seguida, tudo leva a crer que, neste ano, se terá dado uma cisão irremediável entre este par e Cristóbal Caballero, pondo-se um fim definitivo à colaboração entre autor e actores.

A 22 de Fevereiro de 1695 é assinado um contrato *sui generis* entre Gabriela de Belard e Carlos de León, de uma parte, e o tesoureiro do Hospital de Todos os Santos de Lisboa, Luís Francisco Correia Barem, da outra. O tesoureiro do hospital compromete-se «por si e sua pessoa e bens, e não pelos do dito Hospital» a integrar «ele Carlos León, de apontador, e ela dita Gabriela Belard, de quarta dama [...] tanto na companhia em que há-de ser autora María de Navas como em qualquer outra que houver» – entenda-se para a temporada de 1695-1696. Contudo, «em razão desta assistência se obriga ele dito Luís Francisco Correa Barem a dar e satisfazer uma pataca para ambos em cada dia em que se dilatar o representar-se depois da segunda oitava em diante», e «sendo que não haja companhia em que eles representantes se possam ocupar, ele, Luís Francisco Correa Barem, se obriga a mandá-los pôr em Madrid à sua custa, fazendo-lhe todo o gasto e despesa que for necessária sem que eles possam dispendir coisa alguma»<sup>118</sup>.

Parece inusitado este investimento pessoal do tesoureiro do Hospital nesta contratação, entre outros motivos, por não se tratarem de artistas de primeira linha, mas de um «apontador» e de uma «4<sup>a</sup> dama».

Mais à frente no contrato surge outra cláusula que deixa subentender um clima de animosidade que terá prevalecido ao estabelecimento deste acordo:

E declaram eles, partes, que sendo caso que fique a companhia de Cristóvão Cavaleiro, não poderá o dito Hospital obrigar a eles representantes que fiquem na sua companhia nem eles obrigar ao dito Luís Francisco Correa a que os ponha em Madrid, porque no tal caso ficará caducando a dita

<sup>115</sup> AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 56.

<sup>116</sup> AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 61.

<sup>117</sup> AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1695, f. 62.

<sup>118</sup> ANTT, 15<sup>o</sup> CNL, livro 411, ff. 71v-71v. Agradeço a José Camões esta informação bem como a cedência da sua transcrição deste contrato.

Comissão e só ficará purificada quando não fique o dito Cristóvão Cavaleiro. E a dita quantia se não contou perante mim, porém declararam estarem já entregues e satisfeitos de que dão a dita quitação. E esta se outorgou na Rua das Arcas, em casa dela Maria de Navas, estando estas partes presentes (...) <sup>119</sup>

Como se percebe, María de Navas estava ao corrente do contrato e pactuante com a situação. A autora encontrava-se em Lisboa numa situação algo precária, pois teria fugido de Madrid para a capital portuguesa (cf. Bolaños Donos e Reyes Peña 1989b: 893). Estando nesta cidade ao mesmo tempo que Cristóbal Caballero, a autora conseguia através deste contrato e do envolvimento pessoal do tesoureiro do hospital, pelo menos, eliminar a concorrência do autor Cristóbal Caballero.

1695-1696

A primeira receita da temporada de 1695-1696 data de 8 de Junho de 1695, é referente a «23 dias de representação que houve o mês de Maio próximo passado» (\*HSJ 62 i). O nome da trupe em cena durante esta temporada encontra-se no registo de despesa de 30 de Maio 1695 referente à «vinda da companhia de comédias de que é autora María de Navas» (\*HSJ 80 a).

Não há, nos livros do hospital, nenhuma referência aos elementos que integravam esta companhia, contudo, há notícia da presença de actores espanhóis em Lisboa nesta época que, muito provavelmente, fariam parte desse colectivo. A 16 de Julho de 1695, na freguesia de Santa Justa, celebra-se o casamento de Pedro Ramiro «com Gabriela Belarte [Velarde], filha de Eugenio Belarte e de Manuela Gracerán [Manuela de Figueroa y Garcerán], natural da matriz da cidade de Sevilha aonde foi baptizada» (RP 18). Se relativamente ao marido nada parece indicar que se trate de um profissional do teatro, a referência aos pais da mulher de Pedro Ramiro não deixa margem para dúvidas: trata-se da actriz Gabriela Velarde.

Outra fonte é, novamente, o rol de confessados da Freguesia de Santa Justa do ano de 1696, onde se documenta um número significativo de actores que poderão ter integrado a companhia de María de Navas. No Beco das comédias encontram-se

---

<sup>119</sup> ANTT, 15º CNL, livro 411, ff. 71v-71v.

«Carlos de Leão [Carlos de León], Gabriela Berlanda [Gabriela Velarde], mulher<sup>120</sup>, Diogo Antonio [Diego Antonio], Maria Perez, Antonio de Aguiar»<sup>121</sup>, no beco de D. Carlos «João de Espanha [Juan de España], Josepha de Salazar [Josefa de Salazar], Maria Fernandez, criada»<sup>122</sup>, «Gabriel Leão [Gabriel León], Mariana Quiteria, Amaro Fernandes, Leonor da Silva, Antonio Francisco, Dorotea Maria, mulher, Francisco Balvardo»<sup>123</sup> e «Maria de Nabas [María de Navas], Feliz Roiz [Felix Fernández], Vicencia de Torres, mulher, Manuel Francisco, filho»<sup>124</sup>.

Esta documentação permite preencher um vazio nas biografias de todos os actores identificados. Para além disso, no caso de Juan de España, o registo fornece um dado até agora desconhecido: o facto de ter tido como mulher Josefa de Salazar. Importaria, porém, saber exactamente qual das actrizes com este nome estará aqui em casua: a filha de Carlos de Salazar ou a sua primeira mulher.

A 19 de Fevereiro morre o dono pátio, Francisco da Silva e Sousa. Desta trágica notícia há constância no livro de receita do Hospital, no último registo referente à temporada de 1695-1696, de 9 de Março de 1696, onde se anota o «rendimento das comédias de 43 dias de representação que houve de 10 de Novembro até 6 do presente [...] dos quais coube ao dono do pátio dona Leonor Maria de Sousa viúva do desembargador Francisco da Silva e Sousa como tutora de seus filhos» (\*HSJ 63 d).

1696-1697

É possível que este incidente tenha tido repercussões na actividade do Pátio das Arcas, pois só a 29 de Dezembro de 1696 (\*HSJ 64 a) se regista a primeira receita da temporada de 1696-1697. O segundo e último registo, anotado a 23 de Fevereiro de 1697, dá conta do produto «de 25 de Dezembro do ano passado de 696 até 19 deste presente mês de Fevereiro de 38 dias de representação»(\*HSJ 64 b). A companhia em cena durante esta temporada terá sido a de Afonso de Medina, de acordo com o registo de despesa de 19 de Junho de 1697<sup>125</sup>.

---

<sup>120</sup> Esta informação parece ser contrária ao assento de casamento acima referido. Porém, atendendo ao contrato de Fevereiro de 1695, tudo leva a crer que também neste caso se trata da actriz castelhana.

<sup>121</sup> AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1696, f. 54v.

<sup>122</sup> AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1696, f. 56.

<sup>123</sup> AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1696, f. 56v.

<sup>124</sup> AHPL, Rol de Confessados Freguesia de Santa Justa, 1696, f. 60.

<sup>125</sup> \*HSJ 81 b. Apesar de esta data parecer algo tardia, esta nota parece referir-se a uma despesa «que en su momento el antiguo tesorero no había satisfecho», como explicaram Bolaños Donoso e Reyes Peña (1989b: 894).

A temporada é marcada pelo incêndio que destruiu por completo o Pátio a 10 de Dezembro de 1697, pelo que a temporada de 1697-1698 também se caracteriza por um reduzido período de actividade do Pátio das Arcas. O primeiro, com data de 1 de Julho, é referente a «60 dias de representação de 7 do mês de Abril até 30 do dito mês de Julho» (\*HSJ 64 c) e o último, anotado a 15 de Janeiro, diz respeito a 35 dias de representação entre os dias 30 de Setembro e 10 de Dezembro (\*HSJ 65 c). A companhia que assegurou as representações durante este período foi a de Juan Antonio de Guevara, contratada em Fevereiro de 1697, segundo o registo de despesa «de ajuda de custo» de 10 de Março de 1697 (HSJ 81 a).

O incêndio não ditará o fim deste lugar de representações, mas é, sem dúvida, um marco na história do Pátio das Arcas. Depois desta catástrofe, o teatro ressurgirá das cinzas com uma nova arquitectura<sup>126</sup> e administração, da exclusiva responsabilidade da Misericórdia de Lisboa.

Seis meses depois do incêndio, a 20 de Junho de 1698, começa a ser preparada a compra deste edifício que, por ser parte do morgado herdado por António da Silva e Sousa e pelo pagamento ser retirado do juro que tinha sido doado por Filipe II ao Hospital de forma inalienável, requereu um alvará régio «autorizando a Misericórdia de Lisboa, na qualidade de administradora do Hospital Real de Todos os Santos, a escambar o pátio das comédias» (\*CHP). Finalmente, «[p]or escritura de 30 de Junho de 1698, comprou o Hospital a António da Silva e Sousa a parte que tinha no pátio das comédias a qual tinha sido obrigada em morgado a sei pai o doutor Francisco da Silva e Sousa por Manuel de Oliveira de Azevedo» (HSJ 65 a).

### **O Pátio das Fangas da Farinha: pera tão curta vida tão longo litígio**

Para além da Joyeuse Entrée de Filipe III em Lisboa, a temporada teatral de 1619-1620 caracteriza-se pela abertura de uma nova casa de espectáculos em Lisboa: o Pátio das Fangas da Farinha. Este novo teatro situava-se no pátio das casas de Luís de Castro do Rio, «na esquina do largo do Almada, para o largo do Aljube, onde hoje fica o tribunal da Boa-Hora, aproximadamente na esquina da actual rua Nova do Almada e da Calçada de S. Francisco» (Castelo-Branco 1990: 201). Apesar de ter sido construído

---

<sup>126</sup> Sobre a arquitectura deste teatro veja-se a reconstrução virtual disponível em <http://www.tmp.lettras.ulisboa.pt/cet-teatros-virtuais>.

a pretexto da Entrada Régia de Felipe III em Portugal em 1619 (cf. Oliveira 1887: 40), como já observou Gustavo Matos Sequeira «das memórias descritivas da visita do Felipe não consta qualquer espectáculo aqui dado» (1933: 91).

A 7 de Fevereiro de 1620, dona Catarina de Carvajal e João Pinto Delgado firmam, em Lisboa, um «instrumento de concerto e amigável composição» (CART 3) que estabelecerá o *modus operandi* da actividade teatral lisboeta em tempos de coexistência de dois teatros na mesma cidade: o Pátio das Arcas e o Pátio das Fangas da Farinha. Sendo certo que este contrato não é o mais antigo documento respeitante à criação deste novo pátio de comédias, é o mais antigo que até agora se encontrou. Decorre desta circunstância o seu inegável valor para a historiografia do teatro em Lisboa e do Pátio das Fangas da Farinha em particular, pois se algumas notícias chegaram aos dias de hoje sobre este teatro de curta duração essa informação é sobretudo referente aos últimos anos do seu período de funcionamento (principalmente, a partir de 1622 quando começam a surgir focos de conflito entre os donos dos pátios, a Misericórdia e a Câmara de Lisboa).

Antes ainda da análise das cláusulas estabelecidas neste documento, veja-se o excerto introdutório da escritura:

Saibam quantos este instrumento de concerto e amigável composição pela maneira ao diante declarada virem que no ano do nascimento de nosso senhor Jesus cristo de mil e seiscentos e vinte aos sete dias do mês de Fevereiro na cidade de Lisboa, freguesia de Santa Justa nas casas da morada de dona Catarina de Carvajal, viúva de Fernão Dias de la Torre defunto que Deus tem, estando a uma parte, e da outra João Pinto Delgado morador nesta cidade na rua dos Escudeiros e logo por ela ela dona Catarina de Carvajal foi dito que ela é senhora do pátio das comédias da rua das Arcas desta dita cidade e que sendo assim senhora dele ele dito João Pinto Delgado com seu consentimento e ordem fizeram o pátio de comédias nas Fangas da Farinha desta cidade, freguesia de São Gião, por lhe ser pedido a ela da parte da mesa do hospital Real de Todos os Santos desta dita cidade por um contrato que havia feito com a dita mesa para fazer segundo pátio todas as vezes que sua majestade viesse a este reino e com efeito ele dito João Pinto Delgado o fez e acabou à sua própria custa e despesa em que gastou muito dinheiro. E ora porque sua majestade se foi deste reino e não é possível vir a esta cidade mais de um só comediante,

para que ele dito João Pinto Delgado possa vir a inteirar-se dos gastos que fez no dito pátio se consertaram eles partes na forma e pela maneira seguinte:

Contrariamente ao que vem sendo veiculado desde finais do século XIX, que o novo pátio foi erigido «por conta da mesma D. Catarina de Carvajal por contrato celebrado com o dono do pátio [Luís de Castro do Rio]» (Oliveira 1887: 40)<sup>127</sup>, a construção do pátio das Fangas da Farinha, embora tenha sido encomendada «a ela [dona Catarina de Carvajal] da parte da mesa do hospital Real de Todos os Santos desta dita cidade por um contrato que havia feito com a dita mesa para fazer segundo pátio todas as vezes que sua majestade viesse a este reino», foi acordada com João Pinto Delgado e não com Luís de Castro do Rio. De facto, até à data, não se encontrou qualquer notícia de um acordo entre dona Catarina e Luís de Castro do Rio, ainda que seja indesmentível que o lugar onde se construiu o novo teatro lhe pertencia. Há, no entanto, razões para pensar que o registo constante no Cartório do Distribuidor que dá conta da celebração de um contrato, em Setembro de 1619, entre Luís de Castro do Rio e João Pinto Delgado<sup>128</sup> diga respeito aos termos da concessão a Pinto Delgado do terreno para a construção do pátio das Fangas da Farinha (veja-se a 5ª cláusula do contrato abaixo).

Outro ponto que este documento também vem esclarecer é que não foi dona Catarina de Carvajal quem suportou os custos de construção do novo pátio lisboeta; tal como se refere no excerto acima, «com efeito, ele dito João Pinto Delgado o fez e acabou à sua própria custa e despesa em que gastou muito dinheiro». Deste modo, e como se verá ao longo deste contrato - onde se lê «no pátio das Fangas da Farinha, dele dito João Pinto Delgado» -, o dono do teatro das Fangas da Farinha era, pelo menos neste período inicial, João Pinto Delgado.

Pouco se sabe acerca do dono do pátio das Fangas da Farinha. De acordo com uma informação anónima (\*BA 1), que será analisada com maior detalhe mais à frente, João Pinto Delgado seria sobrinho de dona Catarina de Carvajal. Mas não é inverosímil pensar que o «empresário» das Fangas da Farinha seja o cristão-novo, nascido em

---

<sup>127</sup> Cf. Sequeira «D. Catarina de Carvajal, a quem cabe em Portugal a prioridade da organização dos trusts teatrais, mandou erguê-lo [Pátio das Fangas da Farinha], contratando com Luís de Castro do Rio, capitalista, cristão-novo e fidalgo de data recente [...], a utilização do pátio das suas casas (...)» (1933: 90).

<sup>128</sup> ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 26, f. 121.

Portimão, filho mais velho de Gonçalo Pinto Delgado, que foi com o pai para Lisboa entre 1613 e 1614, onde terá vivido até cerca do ano de 1624, e que, posteriormente, sendo perseguido pela Inquisição olisiponense, se exilou no Ruão (cf. Frade 2013). Segundo Florbela Veiga Frade, Pinto Delgado «[e]m Portugal perdeu, na sua perspectiva, os três maiores bens do mundo: a honra, a vida e os bens» (2013: 158). De facto, não só as datas da sua estada em Lisboa correspondem ao período de construção do teatro, começo e declínio da actividade no pátio das Fangas da Farinha, como a própria ideia de perda de capital em Portugal parece corresponder ao fito de João Pinto Delgado em «inteirar-se dos gastos que fez no dito pátio».

De modo geral, as cláusulas do contrato estabelecem um sistema de rotatividade das companhias entre os dois pátios lisboetas e partilha em partes iguais dos custos associados à deslocação das trupes entre os donos dos pátios, no que se poderia designar de uma política de competitividade regulada e distribuição equitativa dos lucros e das despesas entre os dois empresários:

item, que o primeiro autor que vier de dia de Páscoa de flores que embora vier neste presente ano a esta cidade represente alternadamente a saber a primeira semana no pátio da rua das Arcas, dela dita dona Catarina, e a segunda semana no pátio das Fangas da Farinha, dele dito João Pinto Delgado, e assim todas as mais semanas pelo mesmo modo acabando-se a semana o domingo à noite tantos dias em um pátio como no outro;

item, que querendo ele dito João Pinto Delgado que na sua semana que lhe pertencer que o autor que ao tal tempo for represente no dito pátio dela dona Catarina será obrigado ele dito João Pinto Delgado da mesma caixa e dinheiro a dar a ela dita dona Catarina dois cruzados por cada dia que se representar, os quais ficarão na mão do dito hospital que ao tal tempo for para se entregar na mão dela dita dona Catarina;

Poderia estranhar-se o motivo que subjaz a esta cláusula, parecendo até mais natural ser dona Catarina a requerer o pátio das Fangas pela necessidade de proceder a intervenções de maior envergadura na estrutura do Pátio das Arcas, mais antigo que o recém-inaugurado pátio das Fangas da Farinha. Contudo, como se verá mais à frente, os problemas estruturais do edifício levantado nas Fangas da Farinha não tardariam em fazer-se notar. Importa relembrar que este *corral de comedias* foi concebido para uma

entrada régia - a de Filipe II de Portugal (III de Espanha), em 1619 - há muito ansiada e por diversas vezes adiada, programada *in extremis* de tal forma que, quando o rei chegou a Lisboa, ainda não estavam concluídos os arcos triunfais erigidos para celebrar a sua «Joyeuse Entrée». Para além disso, como se verá mais abaixo, importa ter em conta que esta construção estaria concebida para ter uma duração relativamente curta. Neste contexto, talvez a consciência das debilidades de uma estrutura levantada sem o tempo e os meios necessários para assegurar a sua robustez seja o motivo desta salvaguarda. Por outro lado, convém não esquecer que o terreno das Fangas pertencia a Luís de Castro do Rio e, como se verá de seguida, constava do contrato entre Castro do Rio e João Pinto Delgado a hipótese de quer um quer outro poderem derrubar o pátio em qualquer momento. Assim, com esta cláusula, o dono do novo pátio estaria apenas a salvaguardar tanto os seus interesses como os do dono do terreno onde o pátio se montou, Luís de Castro do Rio, acordados previamente.

item, que sendo caso que algum autor das comédias queira estar em um só pátio por lhe acudir mais gente em um que no outro que serão obrigados eles partes a cerrar-lhe as portas do tal pátio de modo que não possa representar senão no pátio a que pertencer conforme a esta composição;

De acordo com Gustavo Matos Sequeira, o Pátio das Fangas da Farinha era «mais vasto, rendoso e acomodado» (1933: 91), situação que, naturalmente, poderia levar as companhias a preferir este espaço ao pátio das Arcas.

item, que todos os gastos que se fizerem em ir a buscar comediantes e fazer escrituras e concertos de madeiramento com dano de feiras ou juro para o dito efeito portes de cartas e tudo o mais pertencente às ditas comédias serão obrigados eles partes a pagar de meias tanto um como o outro, e a parte que ele dito João Pinto Delgado pagar lhe será abatida na conta do rendimento que tiver do dito seu pátio;

Novamente, prevê-se uma repartição igual das despesas que a contratação das companhias acarretava, sendo que, no caso de João Pinto Delgado, esse montante seria debitado dos rendimentos das Fangas da Farinha.

item, que porquanto este concerto e composição se faz para efeito de ele dito João Pinto Delgado se satisfazer dos gastos que tem feito no dito seu pátio que tanto que estiver à beira dos ditos gastos e despesas será obrigado a desmanchar o dito seu pátio querendo ela a dita dona Catarina. As madeiras, colunas, telhas, e tudo o mais que se vender se partirá a saber ela dita dona Catarina levará as duas partes e ele dito João Pinto Delgado uma parte tirando-se primeiro do monte maior do que render a dita fábrica os gastos que se fizeram no desmancho do dito pátio;

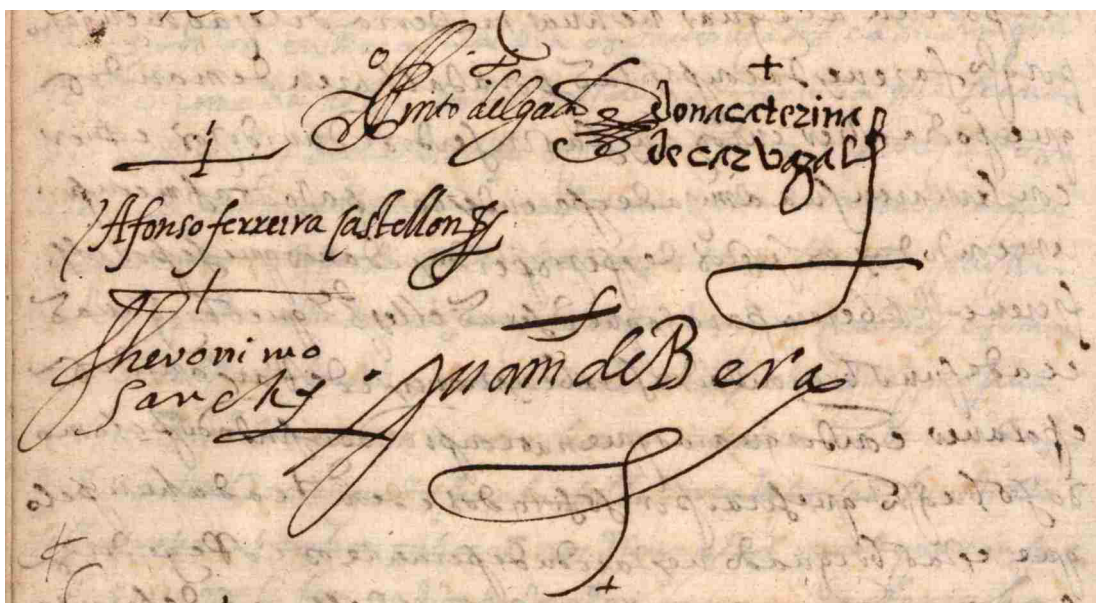
Tal como já se previa no início deste documento, também este ponto corrobora a ideia de que João Pinto Delgado, mais do que investir na criação de um teatro com vista à obtenção de lucros futuros (a médio ou longo prazo), queria apenas - e tão rapidamente quanto possível - ser ressarcido do dinheiro que tinha aplicado neste empreendimento. Uma vez recuperado o seu investimento, «será obrigado a desmanchar o dito seu pátio». Logo que o «desmancho» estiver terminado, o lucro da venda das madeiras, colunas, telhas etc. do teatro repartir-se-à dois terços para dona Catarina e João Pinto Delgado apenas um terço.

item, que sendo caso que por algum respeito Luís de Castro do Rio, direito senhorio do chão do dito pátio das Fangas da Farinha, queira que se derrube o dito pátio, conforme a escritura que tem feito com ele dito João Pinto Delgado pela qual pode cada um deles partes fazer o dito desmancho derrubando-se com efeito dando ele dito João Pinto Delgado a ela dita dona Catarina os ditos dois cruzados cada dia na forma que dito é na semana que lhe pertencer se representará no dito pátio da rua das Arcas até com efeito ele dito João Pinto Delgado ser satisfeito e entregue dos ditos gastos atrás referidos nos quais gastos entram também os dois cruzados cada dia que se fizer comédia no dito pátio das Fangas da Farinha que se hão de dar ao dito Luís de Castro do Rio e juntamente os dois cruzados que houver de dar a ela dita dona Catarina cada dia [d]a semana que representar no dito seu pátio pertencente a ele dito João Pinto Delgado e tudo o que será por conta das ditas comédias e semanas que lhe couberem que tanto haverá mais ele dito João Pinto vista das ditas contas e que ao homem que estiver nas varandas do dito pátio das Fangas da Farinha se lhe dará de pensão um tostão se lhe parecer e também entrarão nos ditos gastos qualquer coisa e reparo que se fizer no dito pátio das Fangas da Farinha;

No caso de se derrubar o pátio das Fangas da Farinha – situação prevista no contrato entre Pinto Delgado e Castro do Rio –, passando a actividade teatral a ter lugar apenas nas Arcas, antes de João Pinto Delgado reaver o dinheiro investido, este continuaria a receber os lucros das comédias semana sim semana não. A totalidade do montante que João Pinto Delgado queria recuperar compreendia não só os gastos de construção do teatro mas também o custo do aluguer do terreno de Luís de Castro do Rio - dois cruzados por dia de comédia –, a «renda» de dois cruzados que teria que pagar a Catarina de Carvajal sempre que se representasse nas Arcas na semana em que o lucro das comédias revertia para Pinto Delgado e, ainda, a «pensão de um tostão» paga ao «homem que estiver nas varandas do dito pátio das Fangas da Farinha».

Conforme ao espírito de equidade do contrato, a última cláusula estabelece o modo de funcionamento dos teatro quando duas companhias estivessem na cidade ao mesmo tempo:

item, que em caso que dois autores venham a esta cidade representarão um num pátio e outro noutro levando *in solidum* o rendimento das ditas comédias cada um em seu pátio, e alternarão as semanas representando um autor uma semana em um e outro no outro para que eles partes se não possam queixar ter melhor autor no seu pátio

A photograph of a document page showing several handwritten signatures in dark ink on aged, yellowish paper. The signatures are written in a cursive script. The most prominent ones include 'Pinto delgado', 'Alfonso ferreira castellon', 'Jeronimo Sanches', and 'João de Bera'. There are also some fainter signatures and markings, including a large flourish that looks like a 'J' or 'I'.

[Assinaturas do contrato, ANTT, ADL, 1ª CNL, Livro 68, cx. 20, f. 117v.]

As primeiras receitas anotada nos livros do Hospital provenientes do Pátio das Fangas da Farinha correspondem ao dois últimos registos dos rendimentos das comédias da temporada de 1619-1620, respectivamente o de 26 de Fevereiro de 1620 – «de um dia que se representou no pátio» – e o de 5 de Março – «de três dias que se representou no pátio das Fangas da Farinha» (\*HSJ 18 u).

Na temporada seguinte, 1620-1621, as receitas distribuem-se alternadamente, de forma quase equitativa entre os dois pátios – de todos os registos de receita desta temporada 23 advêm das Fangas da Farinha e 21 das Arcas<sup>129</sup>, procurando-se cumprir o que tinha sido estabelecido no contrato entre dona de Catarina de Carvajal e João Pinto Delgado. O mesmo se pode dizer relativamente à temporada de 1621-1622, em que se contam 15 receitas das Arcas e 17 das Fangas da Farinha, sendo que há 2 registos de receita sem indicação do pátio de onde provêm<sup>130</sup>.

É durante a temporada de 1622-1623 que começam a surgir os primeiros problemas estruturais no Pátio das Fangas da Farinha, uma situação que fará perigar o equilíbrio na distribuição das representações e que vai dar origem a um pleito entre os donos de cada um dos teatros<sup>131</sup>.

A 18 de Novembro surge uma provisão em que os governadores ordenam à Câmara que «faça dar despacho para os representantes que aqui estão fazerem suas comédias no pátio em que agora o fazem [Arcas], enquanto não houver mais outro

---

<sup>129</sup> Cf. os registo de receita da temporada de 1620-1621 e o pátio de onde provêm: 25-04-1620 (Pátio das Arcas); 4-05-1620 (Pátio das Fangas da Farinha e Arcas); 9-05-1620 (Arcas); 12-05-1620 (Fangas da Farinha); 16-05-1620 (Fangas da Farinha); 23-05-1620 (Fangas da Farinha e Arcas); 2-06-1620 (Fangas da Farinha); 12-06-1620 (Fangas da Farinha); 3-07-1620 (Arcas); 13-07-1620 (Fangas da Farinha); 28-07-1620 (Fangas da Farinha); s/d (Arcas); ??-08-1620 (Arcas) ??-08-1620 (Fangas da Farinha); 10-08-1620 (Fangas da Farinha); 31-08-1620 (Arcas); 7-09-1620 (Fangas da Farinha); 14-09-1620 (Arcas); 21-09-1620 (Fangas da Farinha); 29-09-1620 (Arcas); 5-10-1620 (Fangas da Farinha); 12-10-1620 (Arcas); 19-10-1620 (Fangas da Farinha) 25-10-1620 (Arcas); 2-11-1620 (Fangas da Farinha); 14-11-1620 (Arcas); 23-11-1620 (Fangas da Farinha); 28-11-1620 (Arcas); 7-12-1620 (Fangas da Farinha); 14-12-1620 (Arcas); 21-12-1620 (Fangas da Farinha); 29-12-1620 (Arcas); 4-01-1621 (Fangas da Farinha); 11-01-1621 (Arcas); 18-01-1621 (Fangas da Farinha); 25-01-1621 (Arcas); 1-02-1621 (Fangas da Farinha); 8-02-1621 (Arcas); 15-02-1621 (Fangas da Farinha); 22-02-1621 (Arcas); 25-02-1621 (Fangas da Farinha). \*HSJ 18 v-f1 ; \*HSJ 19 a-f1.

<sup>130</sup> Cf. os registo de receita da temporada de 1621-1622 e o pátio de onde provêm: 6-05-1621 (Fangas da Farinha); 15-05-1621 (Arcas); 2-06-1621(Arcas); 8-06-1621 (Arcas); 3-07-1621 (Arcas); 13-07-1621 (Fangas da Farinha); 22-07-1621 (Arcas); 2-08-1621 (Arcas); 8-08-1621 (Fangas da Farinha); 17-08-1621 (Arcas); 23-08-1621 (Fangas da Farinha); 30-08-1621 (Arcas); 6-09-1621 (Fangas da Farinha); 13-09-1621 (Arcas); 20-09-1621 (Fangas da Farinha); 29-09-1621 (Fangas da Farinha); 5-10-1621 (Arcas); 11-10-1621 (Fangas da Farinha); 19-10-1621 (?); 28-10-1621 (?); 2-11-1621 (Fangas da Farinha); 11-11-1621 (Fangas da Farinha); 15-11-1621 (Fangas da Farinha); 26-11-1621 (Fangas da Farinha); 6-12-1621 (Arcas); 14-12-1621 (Fangas da Farinha); 20-12-1621 (Arcas); 29-12-1621 (Fangas da Farinha); 09-01-1622 (Arcas); 11-01-1622 (Fangas da Farinha); 18-01-1622 (Arcas); 24-01-1622 (Fangas da Farinha); 31-01-1622 (Arcas); 9-02-1622 (Fangas da Farinha). \*HSJ 19 h1-11 ; \*HSJ 20 a-c1.

<sup>131</sup> Cf. os registo de receita da temporada de 1622-1623 e o pátio de onde provêm: 5-04-1622 (Arcas); 11-04-1622 (Fangas da Farinha); 18-04-1622 (Arcas); 28-04-1622 (Fangas da Farinha); 2-05-1622 (Arcas); 19-05-1622 (Arcas); 31-05-1622 (Fangas da Farinha). \*HSJ 20 d1-j1.

concertado e capaz de se representar nele» (\*AML 1). Pode-se depreender que o pátio das Fangas da Farinha já necessitaria de obras, implicando o seu fecho. O surgimento de uma provisão como esta parece resultar de alguma oposição a esta medida, como se poderá ver de seguida.

A resposta da Câmara de Lisboa chega a 21 de Novembro, informando que a ordem dos governadores «se satisfez com se dizer de palavra ao autor que fosse continuando com representar aonde o fazia até se lhe ordenar outra coisa». Acresce uma advertência:

Porém parece significar a vossas senhorias o grande dano que resulta no pejamento da rua das Arcas, donde estão oficiais arruados e não podem trabalhar em seus ofícios nem vender e dar expediente às suas obras o dia que ali se representa, demais de estar a rua impedida que com dificuldade pode uma pessoa passar a cavalo por ela, além das brigas que por estes respeitos são causados, como constou por autos que disso se fizeram de que procedeu mandar a Câmara que se representasse alternadamente, porque também os moradores das Fangas da Farinha deviam receber alguma moléstia o dia que se representava no outro pátio, que naquela parte está fabricado, até se determinar em qual deles era menos danoso ao bem público. E porque a relação se meteu em perturbar a jurisdição da cidade mandando derrubar o pátio das Fangas da Farinha acudiu este senado ao Desembargo do Paço como juiz competente quando houver diferenças entre as jurisdições de tribunais donde se tem tomado conhecimento da causa, e ora chegando a nossa notícia antes de ter a dita ordem de vossas senhorias que o pátio da rua das Arcas estava em notável perigo de arruinar e cair com o peso da gente se ordenou ao vereador do pelouro das obras que com o arquitecto da cidade e mais ministros dela de pedreiros e carpinteiros e juizes destes ofícios fosse ver a fábrica do dito Pátio da rua das Arcas e o estado em que estava, e por todos debaixo de juramento que se lhe deu foi dito que a obra estava fraca e notável risco de vir a baixo com o peso da gente o que acontecendo - o que deus não permita - mataria e estropiaria muita gente.

Pelo que lembramos vossa senhorias que atento ao que fica dito e notável dá no que pode acontecer representando-se no dito pátio da rua das Arcas dêem licença a este senado para que mande concertar o das fangas da Farinha sem prejuízo de terceiro, e depois se pagará de quem direito for o

que também fica sendo em validade dos pobres do hospital e da parte por ser o pátio das Fangas da Farinha mais capaz de acomodar gente ficando assim sendo muito mais rendoso e com pouco ou nenhum pejamento. (\*AML 2)

Considerando que a ordem da Relação de derrubar o pátio das Fangas da Farinha excedia a jurisdição deste tribunal, a Câmara recorreu ao desembargo do paço no sentido de contrapor aquele veredito. Como se pode observar, não era só o pátio das Fangas da Farinha que precisava urgentemente de manutenção. Apesar de ter feito cumprir a decisão dos governadores, a Câmara demonstra uma grande preocupação não só com o estado de conservação do Pátio das Arcas mas também com o bem estar dos moradores e comerciantes da rua das Arcas. Neste sentido, a Câmara parece até mais favorável à manutenção do pátio das Fangas da Farinha, dado que em dia de representações não se verificava o tipo de problemas – pejamento – que afectava a circulação na rua das Arcas em dias semelhantes. Assim, a 15 de Dezembro de 1622, é tomada a seguinte resolução:

O licenciado Cristóvão d'Abreu corregedor do crime desta cidade dê recado ao presidente da Câmara desta cidade para que mande logo concertar o pátio das comédias das Fangas da Farinha na forma em que se apontou em um papel da câmara que se deu a vossas senhorias governadores que depois se pagará a custa de quem direito for, e tanto que o dito pátio estiver concertado notificarão aos comediantes que representam nesta cidade com as penas que lhe parecer vão logo representar no dito pátio das Fangas da Farinha e isto até se concertar o pátio da rua das Arcas na forma em que está apontado pelos oficiais que foi visto e depois de concertado se representarão nele como agora se faz até se determinar a causa da propriedade que está cometida a esta mesa. (\*AML 3)

De acordo com perspectiva que já tinha sido expressa a 21 de Novembro, mais favorável à continuação das representações nas Fangas da Farinha que nas Arcas, a Câmara faz um requerimento ao rei, em data indeterminada, no sentido de se restabelecer o sistema de alternância entre os dois teatros:

Dizem o presidente e vereadores e procuradores desta cidade de Lisboa e dos misteres dela que dando-se em câmara sentença, ouvida dona Catarina do Carvajal sobre a ordem que se havia de ter em se representarem as comédias uma semana no pátio das ruas das Arcas e outra no pátio das Fangas da Farinha, alcançou a dita dona Catarina sentença na casa da suplicação contra Luís de Castro sobre o contrato que com ele tinha feito sobre se representarem as comédias no pátio das Fangas da Farinha e com ela tratou derrubar o dito pátio estando-lhe proibido por sentenças do senado da câmara que não bulisse nele e de feito por ordem do regedor da justiça o começou derrubar. E acudindo a isso os ministros da câmara se sobresteve no negócio por mandado de vossa Majestade e se levaram os autos ao desembargo do paço aonde se fez consulta que está em poder de vossa majestade. E porque não é justo que se deixe de guardar a sentença dada pelos vereadores, letrados antigos e de experiência, que só tem jurisdição para mandar derrubar edifícios e edificá-los de novo; e os desembargadores da casa da suplicação não podiam intrometer-se a julgar contra a sentença do senado da Câmara nem tinham jurisdição para isso e podiam julgar que o contrato entre as partes era acabado; e as sentenças do senado não encontram as provisões de vossa Majestade passadas em favor do Hospital Real, antes são em seu favor e proveito do povo e da dona Catarina representar-se no pátio das Fangas da Farinha, porque rende mais assim para o Hospital como para ela como se mostrou nas razões e papéis que se ajuntaram, e a própria dona Catarina escolheu o dito pátio das Fangas da Farinha por ser mais capaz e melhor e posto que fosse por tempo limitado não pode agora rejeitá-lo em prejuízo do povo e bem público, que sempre é razão se prefira ao particular da dita dona Catarina ainda quando recebera dano, que não recebe antes muito proveito; e porque ora se chega o tempo da Páscoa em que se hão de tornar a representar comédias; peço a vossa Majestade mande guardar as sentenças do senado da câmara e que se representem as comédias alternativamente em ambos os pátios às semanas até se tomar resolução na consulta. (AML 4)

Este requerimento é acompanhado por um despacho dos governadores de 4 de Maio de 623 para que se veja «esta consulta da Câmara desta cidade com a petição dos caixeiros da rua das Arcas que vai com ela no desembargo do paço e com toda a

brevidade possível se faça uma relação do que nesta matéria tem passado e com ela se nos envia».

A 26 de Outubro de 1623 seria o desembargo do paço a pronunciar-se sobre este assunto:

Vista a petição da câmara desta cidade e as sentenças que sobre a matéria dela se deram na casa da suplicação e acordos da câmara e os requerimentos dos caixeiros da rua das Arcas de que tudo se mostra que as sentenças da Relação se devem executar na forma e modo que nelas se contém por quanto o decidido nelas não encontra a jurisdição da câmara porque só se trata da observância do contrato feito entre Luis de Castro e dona Catarina do Carvajal, matéria pertencente à Relação. E a dita câmara e governo dela parecendo-lhe que o pátio das comédias da rua das Arcas ofende o bem público e dos moradores da dita rua notificará ao dono do dito pátio faça e ordene outro onde fique melhor para a cidade e de menos prejuízo da dita rua. E nesta forma se cumprirão os ditos acordãos. (\*AML 5)

Como se pode ver neste despacho do desembargo do paço, é aprovada a sentença da relação relativamente ao derrube do pátio das Fangas da Farinha; por outro lado, tendo em conta as queixas dos moradores da rua das Arcas e o mau estado de conservação daquele teatro, ordena-se que a dona Catarina Carvajal encontre um novo local onde instalar um novo pátio de comédias.

A 31 de Outubro de 1623 a dona do pátio das Arcas é notificada acerca desta decisão, da qual recorre logo a 4 de Novembro do mesmo ano (cf. Oliveira 1881: 44). As razões apresentadas por dona Catarina contra a notificação da câmara prendem-se, por um lado, com o facto de se representar naquele local há mais de trinta anos, havendo provisão do rei para se não representar noutra sítio na cidade de Lisboa e, por outro lado, por considerar que as queixas contra as representações nas arcas foram induzidas pelo seu opositor nesta querela. Para além do mais, considera, ainda, que a Misericórdia de Lisboa deveria ser ouvida sobre este assunto (cf. Oliveira 1881: 45). De acordo com a acta da vereação de 13 de Novembro, dona Catarina terá admitido a hipótese de erigir novo teatro no «pátio das casas que estão às portas de Santo Antão da banda de fora» (AML-AH, Livro II místico de contratos f. 272 *apud* Oliveira 1881: 45).

Pela mesma altura, chega ao senado da Câmara um requerimento dos caixeiros da rua das Arcas dando conta de que dona Catarina já tinha dado início ao desmancho ou derrube do pátio das Fangas da Farinha. Assim, explicam os requerentes, «como não fica outro de pé em que de presente se possa representar senão o da rua das Arcas, e que as comédias não podem parar pela utilidade que delas resulta ao hospital, forçadamente se lhe há de conceder [a dona Catarina] licença neste senado para irem representando nele» (AML-AH, Livro II místico de contratos f. 273 *apud* Oliveira 1881: 46). Na eminência de voltarem a ter apenas o teatro da rua das Arcas, com todos os inconvenientes que as representações naquele lugar acarretavam, os requerentes pedem que se «mande notificar à dita dona Catarina, com pena de 200 ttdos. para as obras da cidade, não derrube o pátio das Fangas até vir declarar neste senado que pátio é o que tem para dar para se representarem as comédias para cessar o peijamento» (AML-AH, Livro II místico de contratos f. 273 *apud* Oliveira 1881: 46).

A 14 de Novembro é a vez do Provedor e Irmãos da Misericórdia e mais oficiais do Hospital de Todos os Santos de Lisboa se pronunciarem acerca deste caso. Com base nos alvarás de 10 de Novembro de 1612 (\*CHF) e de 24 de Abril de 1613, em que é concedida mercê à Misericórdia «para remédio dos enfermos que se recolhem na dita casa, que em nenhuma parte desta cidade se representassem comédias, salvo no lugar que eles suplicantes elegessem [...]», tendo escolhido «o pátio da rua das Arcas, contratando-se com dona Catarina de Carvajal, dona dele [...] tomando por fundamento não haver outro lugar nesta cidade mais acomodado», reclamam da recente intervenção da Câmara nestes assuntos:

E, continuando assim na dita posse, em 13 deste mês presente lhes mandou a câmara fechar as portas do dito pátio, lançando-lhe travessas nele sem ouvir a ele suplicante, e sem sentença em que o hospital fosse ouvido nem condenado, encontrado nisso as ditas provisões e fazendo-se juízes no caso em que são partes, e que, como tais, haviam embargado a dita provisão. E porque a força que a câmara lhe faz é notória e a perda que dá com ela aos pobres do dito hospital é grande, tendo obrigação de os ajudar a remediar e não de os tratar mal por este modo, por respeitos particulares, a cabo de quarenta anos que tantos há que se representa no dito pátio, pede a vossa majestade que, havendo respeito a tudo o referido, lhe faça mercê mandar que as portas se abram e que as comédias se representem nele, conforme as ditas provisões, conservando ao hospital na sua posse (...) (\*AML 7)

Um dia depois de a Câmara ter mandado encerrar o pátio das Arcas, ou seja, no próprio dia em que é redigida a petição supra citada, surge um novo despacho ordenando que «por todo este mês se representem as comédias no pátio da rua das Arcas, porque assim o havemos por serviço de sua majestade pelas razões que para isso se apontam na petição atrás».

A câmara não tardou em protestar contra este despacho, como se lê na consulta de 22 de Novembro de 1623. Justifica a ordem de encerramento do pátio das Arcas pelo «pouco caso [que dona Catarina fez] desta notificação, representando nele como dantes, pelo que pareceu à câmara, visto sua desobediência, mandar fechar o pátio da rua das Arcas» (\*AML 8). De seguida, são rebatidos os argumentos apresentados pela Misericórdia e Hospital de Todos os Santos na petição de 14 de Novembro:

Dizem em primeiro lugar que há 40 anos que estão de posse de representarem no dito pátio sendo assim que não há mais que dez que Sua majestade lhe concedeu as provisões que oferece como se vê da data delas e antes das ditas provisões se representaram em outras partes como é notório. Alegam mais que a câmara viera com embargos a se representar naquele pátio e oferecem o traslado de uma carta do secretário Cristóvão Soares de 29 de Agosto de 613 pela qual consta que a câmara impugnou sempre que se representasse no pátio da rua das Arcas pois veio a isso com embargos e sua majestade ordenara que sem embargo deles representasse no dito pátio ficando porém o decreto reservado à câmara para requerer sua justiça por onde se vê claramente que a câmara não consentiu nunca em se representar no pátio da rua das Arcas pelo notável pejamento que faz e outras muitas incomodidades do bem comum como é notório; e se até agora o não proibiu foi por não haver outro pátio mais acomodado e sem pejamento como se viu por experiência depois que se fez e representou no das Fangas da Farinha. E pela dita carta consta também que cessa de todo a prevenção dos suplicantes, enquanto dizem que se faz isto agora por respeitos particulares e quando disto se houvera de tratar (que não é tenção deste senado senão ordenar o que convém ao bem comum que é tirar o pejamento da rua de tanto concurso e passagem e atalhar com isso o dano que o povo recebe) pudera-se dizer que o pátio da rua das Arcas e o das Fangas da Farinha ambos são da mesma dona Catarina fabricados com consentimento do Provedor e irmãos da Misericórdia, que então eram, e ambos rendem para a

dita dona Catarina e Hospital: o das Fangas da Farinha mais capaz e por isso mais rendoso e sem pejamento algum estando no meio da cidade; o outro da rua das Arcas menos rendoso, com embaraço e pejamento que se sabe; donde estão aqui os respeitos particulares mais claros, poderão vossas senhorias mandar ver e considerar, e conforme o direito quando esta portaria de vossas senhorias fora provisão firmada por sua majestade e passada pela chancelaria era nula por se encobrir na súplica como a dita execução se fizera por virtude da dita sentença dada no desembargo do paço e alegar que estavam de posse de representar no dito pátio de 40 anos a esta parte, constando do contrário como fica dito pelo que não é de crer que o Provedor e irmãos fizessem tal petição pois se não firmaram nela. (\*AML 8)

A consulta termina com o pedido de fazer cumprir a sentença de fecho do Pátio das Arcas e de, no caso de ser solicitado pela dona do pátio mais tempo para ali se representar que tal não seja consentido, mesmo que se alegue não haver outro local para as representações porquanto para este efeito por fraude o derrubou».

Na resposta a esta consulta, redigida pelo secretário de estado Cristóvão Soares a 23 de Novembro de 1623, apresenta-se a decisão do governo de permitir as representações nas Arcas até ao final do mês. Contudo, «conforme ao que se diz nesta consulta considerado o estado em que está o pátio das Fangas da Farinha, não se representando no da rua das Arcas, passado este mês não se poderá também representar neste outro; e que neste caso os avise a cidade do que lhe parecer, advertindo que os pobres do hospital não podem perder o benefício que recebem de haver comédias». Desta forma, se por um lado se mantém a licença de representação nas Arcas até ao final do mês, tal como tinha sido concedida a 14 de Novembro, por outro, uma vez encerrados os dois pátios a partir do mês de Dezembro, recai sobre a câmara a responsabilidade de resolver o assunto, sem prejuízo para o Hospital.

Esta «intimação» leva o senado da câmara a remeter nova consulta ao governo a 24 de Novembro de 1624, não sem demonstrar alguma agrura perante a urgência da sua resposta. No entender dos senadores, quem deveria ser responsável por encontrar outro local para as representações em tempo útil eram «as pessoas que andaram nestes requerimentos que com tanta veemência assistiram a dona Catarina para que derrubasse o pátio das Fangas da Farinha porque do primeiro dia que se representou nele se viu

claramente que mais rendoso lhe era e ao hospital e sem pejamento algum da cidade». Feito este reparo, a decisão do senado foi até bastante cordata para com dona Catarina:

(...) quando dona Catarina nos fizer petição escolhendo sítio capaz para outro pátio a cidade lhe prorrogará o tempo que parecer necessário ou comporá a perda que os pobres do hospital receberem que se a isto se não tiver a respeito como irmãos que somos daquela santa casa justo era que perdesse dona Catarina os ganhos deste pátio em pena de derrubar o das fangas por teima e emulação e ainda se pudera dizer que tem essa obrigação de satisfazer aos pobres a perda que nisto lhe deu e as que disso ao diante lhe redundassem. (\*AML 10)

Esta decisão permitiu, pois, que, em prol dos benefícios das representações para o Hospital de Todos os Santos, se pudesse continuar a actividade teatral no Pátio das Arcas durante o mês de Dezembro, como disso se dá conta no livro de receita desta instituição (\*HSJ 21 q-x).

Um documento sem data, intitulado «resposta da cidade ao escrito sobre o pátio das comédias», parece dar conta de um reposicionamento por parte do governo face a esta questão, em que se confirma a autoridade e jurisdição da câmara, dando-se sequência ao intuito de encontrar um novo lugar para as representações na cidade. Aqui são apresentadas dois lugares alternativos para se fazer pátio de comédias: «o das casas do conde dom Estevão que foram de dom Fernando de Faro e o das Fangas da Farinha que é de Luis de Castro a nosso parecer são os mais capazes e de menos pejamento que há dos muros a dentro; em qualquer deles que se escolher virá a cidade de boa vontade» (\*AML 11). É ainda referido um terceiro, situada vagamente no Rocio, mas atendendo a um conjunto de inconvenientes associados – «ser aquele sítio de morgado; não estar a venda celebrada e poder haver dúvida na firmeza dela e o grande custo que se há de fazer no edificar de novo» – esta opção acaba por ser descartada. De facto, de acordo com este documento, entre as soluções apresentadas aquela que mais parece agradar à câmara é o pátio das casas de Luis de Castro, ou seja as Fangas da Farinha. Assim, no entender dos senadores da câmara, dever-se-ia «lançar mão do oferecimento de Luis de Castro e agradecer-lhe a esmola que faz nisto aos pobres do Hospital; e quanto a ser sítio de morgado pode sua majestade suprir pela ordem e via que costuma fazer em semelhantes trocas e escambos (...)». Resta saber qual teria sido exactamente a oferta

de Luis de Castro; talvez fosse de tal forma relevante que, contrariamente ao que se verificava no sítio do Rossio, o inconveniente de pertencer a um morgado fosse rapidamente solucionado com uma ordem régia.

A questão permanecerá irresoluta, como disso dá conta a consulta da câmara de Abril de 1625 (\*AML 12), continuando as representações a ter lugar no pátio da rua das Arcas.

Numa informação anónima dirigida ao rei a 13 de Dezembro de 1626 fica claro que tendo havido avanços e recuos nesta litigância ainda nesta data o assunto continuava a aguardar resolução. Este documento, até agora desconhecido, começa por fazer um resumo deste complexo processo jurídico, em tudo consonante com a análise dos documentos que têm aqui sido trazidos à colação, deixando entender que até ao final de 1626 pouco se teria avançado em toda esta questão.

Relativamente à oferta de Luís de Castro do Rio acima referida, afirma o autor desta informação que o dono do chão das Fangas da Farinha «segurava que não viria dano ao Hospital de se proibir o pátio à dita dona Catarina». A proposto foi submetida a avaliação pelo hospital tendo recebido resposta negativa:

Mandou o governo que se visse esta oferta pelo dito provedor e irmãos e que o síndico do dito Hospital informasse do direito que a dita dona Catarina podia ter contra ele em razão do dito contrato. Respondeu o síndico que o Hospital estava presentemente obrigado a sustentar o dito contrato e a não consentir que houvesse outro pátio e que o escrito de Luís de Castro era caviloso porquanto somente se obrigava à pena declarada na escritura e não aos danos que a dita dona Catarina recebesse em perder o dito pátio, que o Hospital tinha obrigação conservar e fazer bom, defendendo a dita dona Catarina de quem a isso lhe pusesse dúvida (\*BA 1).

Mercê desta circunstância o caso permaneceria irresoluto nos tempos vindouros, e assim, a 6 de Outubro de 1626, a Câmara voltaria a mencionar esta questão ao governo com vista a alcançar algum tipo de entendimento a este respeito. Por esta altura, porém, dá-se uma mudança radical na perspectiva desta querela por parte da tutela do pátio das Arcas, decorrente da morte de dona Catarina de Carvajal e da

«entrada em cena» do seu sobrinho e herdeiro, dom João de Hiranço. De acordo com o autor da informação anónima

(...) se me enviou do mesmo tribunal [Desembargo do Paço] uma petição em que D. João de Hiranço de Carcamo, sobrinho e herdeiro que diz se da dita dona Catarina, diz que por estar concertado com o dito Luís de Castro quer desistir da sentença da Relação e consentir que façam as ditas comédias no pátio das Fangas da Farinha, sem embargo dos embargos com que sua tia por sua via e assistência do procurador da coroa de vossa majestade havia empunhado [impugnado] os ditos despachos da Câmara, e tirarem-se-lhe as comédias do dito pátio da Rua das Arcas, em que também lhe assistiam o dito procurador e irmãos da Misericórdia em razão do dito contrato.

E posto que faltando este consentimento e transação das partes parecia que vossa majestade devia mandar cumprir a dita sentença da Relação e anular os acordos da Câmara que a encontravam, como mais largamente se aponta na relação do desembargador André Velho da Fonseca.

Contudo me parece agora que pois as partes estão concertadas e querem desistir das ditas sentenças se não ficam fazendo injúria a pessoa alguma nem prejuízo aos ditos tribunais em vossa majestade mandar pôr silêncio nas dúvidas que se moveram sobre o ponto da jur[is]dição, aprovando o dito contrato de transação e mandando que na conformidade da petição que oferece por parte do dito D. João se habilite ele por herdeiro da dita dona Catarina e assine um termo nos autos donde emanavam as sentenças que ela houve em seu favor por que conste de como desiste deles, e que justamente se obrigue com o dito Luís de Castro precedendo outorga de suas mercês a que nem por si nem por outrem impedirão em tempo algum cobrar-se por parte do dito Hospital a parte dos rendimentos e ganhos das ditas comédias que lhe pertence a provisão de vossa majestade e contratos que em virtude dela se fizeram, assim entre o dito Hospital e dona Catarina de Carvajal, como entre ela e João Pinto, seu sobrinho, que foi o de fiador do dito pátio das fangas da Farinha, e o que contratou com o dito Luís de Castro do Rio, direito senhorio em que se edificou, assistindo a tudo o síndico do dito Hospital e julgando-se por sentença da Relação e juízes que foram nas de que desiste o dito termo; vossa majestade mandará sobre tudo o que houver por mais seu serviço. (\*BA 1)

Portanto, o novo dono do pátio adoptava uma posição diametralmente oposta à da sua defunta tia, alinhando com dom Luís de Castro a favor das representações nas Fangas da Farinha. Atendendo ao consentimento de dom João de Hiranço e Cárcome, o Hospital não teria nada a obstar à alteração do local das representações. Importava apenas, segundo a informação, garantir que o Hospital manteria a sua parte dos rendimentos das comédias para que a querela se pudesse dar por terminada.

Mas tal não parece ter sido a opinião do Hospital, como se pode entender da carta régia de 16 de Junho de 1627. Aqui se percebe que o pleito relativo ao local das representações se mantém, sendo que, agora, as facções se dividiam entre o provedor e irmãos da Misericórdia de Lisboa e do Hospital Real de Todos os Santos de um lado e dom João Hiranço e Luís de Castro do Rio do outro:

Tenho entendido que havendo-se movido demanda entre o provedor e irmãos da misericórdia dessa cidade e do Hospital Real de Todos os Santos, de uma parte, e dom João Hiranço e Luís de Castro do Rio da outra, sobre se continuar a representação das comédias no pátio de Luís de Castro, que se fez para a ocasião da ida del-rei meu senhor e pai, que haja glória a esse reino; e opondo-se os oficiais da câmara à causa em favor de dom Luís Hiranço e Luís de Castro, se ordenou que as comédias se representassem alternativamente às semanas, uma no pátio da rua das Arcas, que o hospital tem sinalado, e outra no pátio de Luís de Castro. E porque desta resolução resulta prejuízo ao hospital, que não pode ser desapossado sem ser ouvido e determinada a causa em juízo competente, ordenareis que o hospital, sem dúvida nem embargo algum, seja logo restituído à sua posse e conservado nela; e que pretendendo-se alguma coisa contra ele se veja no Desembargo do Paço e se consulte. Cristóvão Soares (\*AML 13)

Afigura-se pouco claro o motivo pelo qual resultaria prejuízo ao hospital o representar-se nas Fangas da Farinha, pois ainda que a construção fosse débil, precisando de obras apenas dois anos depois da sua inauguração, os testemunhos coevos são unânimes em afirmar que este teatro era mais amplo que o das Arcas, podendo, assim, albergar um maior número de espectadores e, conseqüentemente, ser mais rentável. Certo é que as representações continuariam a realizar-se até ao final do século – e até meados do século XVIII – na rua das Arcas.

Da querela entre os dois teatros não se encontraram até agora mais notícias. Seis anos depois da decisão régia supra citada, em 1633, Luís de Castro do Rio doava o seu pátio a um grupo de religiosos irlandeses que tinham fugido da perseguição que a rainha Isabel I de Inglaterra fazia ao catolicismo. A história deste teatro termina com a adaptação daquele espaço a um novo propósito, como conta o padre António Carvalho da Costa (1712: 485-486):

Feita a doação aos ditos padres do pátio das Fangas da Farinha junto à Calçetaria, se passaram para ele em 13 de Setembro do dito ano de 1633, passando grandes descómodos enquanto não acomodaram os camarotes que serviam de ouvir as comédias em celazinhas e no pátio, no lugar que servia de teatro, fizeram sua capela-mor (...)

### **Teatro em espaços privados**

As páginas anteriores deram conta de uma realidade teatral fulgurante vivida na capital do reino português ao longo do século XVII. Mas se no âmbito do teatro comercial se dispõe de um conjunto significativo de fontes documentais para o seu estudo, continua a escassear informação relativa a outros contextos de produção, nomeadamente o teatro particular.

Sobre esta prática diz Francisco Manuel de Melo na *Carta de guia de casados* (1651: f. 154): «Digo eu que o casado, por alegrar sua mulher, e família, mesmo de seu movimento, mande (se as houvesse) fazer em sua casa duas e três comédias cada ano. Seja ele próprio o que com elas convide; tem-se aquilo em muito; dizem logo dele que é um anjo; e na verdade é mostra de bondade folgar de que folguem os outros com as cousas decentes».

O conselho do poeta melodino mostra bem a consideração com que a representação de peças de teatro em contextos particulares era percebida. No teatro português quinhentista há alguns casos em que esta modalidade do teatro é encenada nas próprias peças, como por António Ribeiro Chiado no seu *Auto da Natural Invenção* ou por Luís de Camões no *Auto del rei Seleuco*. Dos textos conhecidos da dramaturgia portuguesa seiscentista não se encontra um caso sequer aproximado na exploração de representações em espaços particulares. E sendo certo que, no século XVII, se

continuou a representar em espaços privados, a verdade é que são bastantes escassas as fontes que documentam esta prática.

Há, contudo, razões para pensar que este tipo de representações se tornou mais frequente no século XVII, de tal modo que teria levado à regulação desta actividade. Assim, lê-se no *Livro 1º das posturas reformadas, emendadas e recopiladas no ano de 1610* (f. 246) «Foi acordado pelos sobreditos que os comediantes que ora estão nesta cidade e vierem daqui em diante não façam farsas em casas particulares por mais preço de dois mil reis, sob pena de vinte cruzados para as obras da cidade e acusador, e de mais não representarem na dita cidade e seu termo e nas licenças que lhes derem irá declarado este preço»<sup>132</sup>.

Sendo que, à época, a relação entre as moedas era 1 cruzado = 500 reis (cf. Freidberg e Freidberg 2017: 674), esta medida prevê uma coima cinco vezes superior (10.000 reis) ao teto (2.000 reis) imposto para este bem de consumo. Poder-se-ia pensar que este mecanismo teria como objectivo a angariação de novas fontes de rendimento; contudo, tendo em conta que ao elevado montante desta multa a que acrescia a pena de não mais se poder representar na cidade, parece que o objectivo desta medida era exclusivamente proibitivo.

Para uma melhor contextualização desta postura importaria saber o preço médio deste tipo de representações. Se, por um lado, a já mencionada escassez de dados sobre esta prática impede o estabelecimento de uma média do custo deste produto naquela época, por outro, a única notícia do valor despendido para uma representação deste tipo é algo singular, pois diz respeito a uma representação no palácio para celebrar o nascimento de Filipe III de Portugal (IV de Espanha) em 1605. Neste contexto, parece provável que os gastos tenham sido mais avultados que noutras circunstâncias e, assim, seria imprudente tomar este montante como um valor médio deste tipo de representações.

O preço pago pela «comédia no terreiro do paço»<sup>133</sup> que integrou o programa das celebrações de 1605 foi de 20\$000 réis. Cinco anos depois, o tecto estabelecido para as representações privadas era um décimo deste valor e se os comediantes tencionassem voltar a representar na cidade haveria que cumprir este *plafond*. Assim, esta medida ao mesmo tempo que limitava os lucros à classe dos profissionais do espectáculo facilitava o consumo deste tipo de entretenimento privado tornando-o consideravelmente mais

---

<sup>132</sup> *apud* Oliveira (1903: 256).

<sup>133</sup> AML-AH, *Livro I de festas*, ff. 200-201 *apud* Oliveira (1887: 148).

acessível. Quase se poderia dizer que a medida democratizava o teatro, não fossem as representações particulares, ainda assim, um bem de luxo consumido, à partida, apenas pelos extractos mais altos da sociedade portuguesa de Seiscentos.

Após estas primeiras aproximações de âmbito mais geral sobre o teatro em espaços privados, veja-se, de seguida, a única descrição completa de que há notícia de um espectáculo deste tipo.

No dia 21 de Agosto de 1664 o rei D. Afonso VI celebrava o seu 21º aniversário, efeméride que, entre outras manifestações regozijo, esteve na origem de uma das poucas descrições conhecidas de uma representação particular no Portugal seiscentista. Dada a raridade destes relatos segue uma transcrição da notícia impressa no *Mercúrio Português com as novas do mês de Agosto do ano de 1664*:

Aos vinte e um fez el-rei nosso senhor anos, que Deus há de conservar-lhe e continuar-lhe muitos com as mesmas e maiores felicidades que até agora para seu serviço. Foi aquele dia de galas para a corte como é estilo, e na noite dele, Luís Mendes de Elvas do Conselho da Fazenda de sua majestade fez representar em sua casa uma comédia com circunstâncias muito dignas de serem referidas. Para haver maior capacidade e frescura se representou no seu jardim, que estava todo em redondo bem ornado de sedas e com assentos bem ordenados, além de algumas janelas com rotas<sup>134</sup> e comodidade para damas. O teatro se alumiava com vinte tochas brancas em grandes tocheiros de prata e havia também lampiões de prevenção contra o vento, que ainda antes da comédia ameaçou a apagar as luzes. Tanto que ela começou se moderou reverente a uma branda viração que espirava regalo na calma que pudera ser molesta. Achou-se ali a maior parte da nobreza da corte e o mais luzido do povo; e a todos depois de assentados e quietos foram pajens oferecendo água e palanganas e bandejas de diversas castas de doces em grande abundância.

Nascia do teatro uma árvore bem imitada, com despesa considerável, de tal grandeza que em seus ramos apareceram subitamente (saindo das portas que com bizarro artifício se abriram e fecharam) catorze figuras ricamente vestidas, cada uma com sua tocha acesa na mão, que certo foi uma aparência vistosíssima. Sete delas representavam sete artes liberais, as outras sete afectos todos de alegria; e com outras duas figuras

---

<sup>134</sup> «Na Ásia espécie de sipó ou junco de atar, parece ser o que chamamos canas Bengalas, de cujas aparas ou febras com parte de casca se fazem velas tecidas a mode de esteiras» (Morais).

semelhantemente adornadas que fingiam ser Apolo e a Fama (e em outra galharda aparência se descobriram aos dois lados da árvore) formaram com lindo estilo um agradável colóquio que serviu de loa, bem composta e galante. A comédia tinha alguns passos bem próprios ao dias dos anos de sua majestade; os representantes, sendo que só por curiosidade se dispuseram a este acto, o fizeram de modo que igualaram os mais excelentes e exercitados naquele ofício. Os vestidos eram custosos, houve boa música e três bailes dos que juntamente são entremezes discretíssimos e graciosíssimos; antes da comédia, vários géneros de trombetas, charamelas e atabales juntos, em consonância confusa, fizeram um estrondo bem agradável. Finalmente a festa em tudo pareceu de corte e em outro dia depois se representou outra comédia diferente, pelo mesmo modo e com a mesma grandeza, dando-se justos aplausos ao autor desta solenidade. (ff. 123v-124v)

A organização do espaço e distribuição do público parecem ter correspondido, em grande medida, àquela dos teatros públicos da época: o formato da plateia era redondo correspondendo ao desenho em semi-círculo ou em ferradura; havia, ainda, espaços próprios para o público feminino, que através de uma espécie de gelosia - «janelas com rotas» - se resguardavam dos olhares indiscretos dos cavalheiros.

Como se lê na notícia, os actores eram amadores, pois “só por curiosidade se dispuseram a este acto”, facto que se compreende atendendo a que este espectáculo se situou cronologicamente durante a Guerra da Restauração, que ditou a interrupção da itinerância das companhias profissionais castelhanas em Portugal durante os 28 anos que durou o conflito. Não obstante, tal como nos espectáculos profissionais, também aqui o espectáculo articulava uma peça de maior fôlego – a comédia – com peças breves – a loa e os entremezes – e outros divertimentos – bailes e música.

Parece ter havido um investimento a nível plástico que contribuiu para o sucesso da representação, tanto ao nível do cenário onde se exhibia «uma árvore bem imitada, com despesa considerável» que era também uma máquina de cena com «portas que com bizarro artifício se abriram e fecharam», como ao nível do guarda-roupa, com «catorze figuras ricamente vestidas cada uma com sua tocha acesa na mão, que certo foi uma aparência vistosíssima».

Sendo concebido para a celebração do aniversário do rei, o espectáculo foi apresentado num mês, Agosto, em que muitas vezes se interrompia a actividade teatral.

Assim, o horário nocturno escolhido para a representação terá sido a forma de mitigar os efeitos adversos das condições atmosféricas típicas desta época. Um dos argumentos que levaram Fernando Castelo-Branco a sugerir que o quadro anónimo *Pátio das Comédias* tivesse como referente este espectáculo representado no jardim da casa da Luís Mendes de Elvas e não uma qualquer obra representada no Pátio das Arcas (cf. Castelo-Branco 1953: 46-46) foi a suposta peculiaridade de se tratar de uma representação nocturna.



[*Pátio das Comédias*, anónimo (séc. XVII), Museu de Lisboa, Palácio Pimenta]

Alguns detalhes desta obra poderão contribuir para corroborar a hipótese do olisipógrafo. Assim, o ambiente crepuscular retratado neste quadro, o reposteiro que se vê à direita, as cadeiras na plateia, bem como as tochas que iluminam a assistência correspondem à descrição do espaço segundo a notícia do *Mercúrio Português* acerca do espectáculo representado na casa de Luís Mendes de Elvas.

Em sentido inverso, as figuras femininas que se encontram sentadas na assistência, particularmente o par de damas no centro da plateia – e do quadro –, não parecem ser conformes nem à distribuição da audiência (e à divisão de géneros) nos teatros públicos da época, nem à descrição do periódico. Para além disso, o actor que se encontra mais à esquerda no tablado, de frente para o par de actrizes, tanto pelo traje

que enverga como pelo aparente uso de uma máscara, evoca um tipo de espectáculo mais próximo da *commedia dell'arte* que do teatro do *siglo de oro*.

Desta forma, atendendo às incongruências que se verificam entre a descrição do *Mercúrio Português* e o quadro anónimo, e à justaposição de elementos provenientes de distintas tradições teatrais patentes nesta representação pictórica, não se poderá descartar a hipótese deste exemplar único da iconografia teatral portuguesa seiscentista se tratar do produto da imaginação do artista (e não a representação de um acontecimento teatral específico, como admite Fernando Castelo-Branco).

## TEATRO (I)MORAL: DAS PALAVRAS AOS ACTOS

### Ecoss do debate sobre a licitude do teatro em Portugal

O debate sobre a licitude do teatro que agitou a *intelligentsia* espanhola desde finais do século XVI até ao século XIX deu origem a um vasto *corpus* documental, tanto contra como a favor desta actividade artística. O trabalho de recolha, transcrição e/ou sumarização deste *corpus* por Emilio Cotarelo y Mori na sua *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904) dá conta de grande parte destes textos, mostrando bem a importância que esta questão teve pela profusão de tratados e preceptivas que o investigador então coligiu.

A integração do reino português na Monarquia Espanhola (1580-1640) bem como a presença constante de companhias espanholas em Portugal, desde finais do século XVI e durante praticamente todo o século XVII (até meados do séc. XVIII), poderiam fazer prever uma maior expressão de autores portugueses e/ou de textos publicados em Portugal no âmbito de uma obra como a *Bibliografía*. Contudo, constata-se que Cotarelo apresenta, quase exclusivamente, uma perspectiva espanhola desta controvérsia, pois dos cerca de 110 textos produzidos no arco cronológico que vai desde a última década do século XVI até ao fim do século XVII apenas 3 se podem considerar directamente relacionados com o contexto cultural português (nos dois primeiros casos pela autoria dos textos e no terceiro por ser publicado em Lisboa):

- 1) *Consulta que se envió al Consejo de Portugal, por la cual S. M. fue servido mandar volver las comedias que se habían quitado en aquel reino* (1598)
- 2) *Dictamen suyo* [Provincial y prior de los dominicos de Lisboa y otros teólogos de Portugal] *en favor de la licitud de la representación de comedias* (1600)
- 3) *Discurso theologico sobre los teatros y comedias de este siglo...* (1690)

Assim, se em Espanha os desenvolvimentos em torno deste debate são bem conhecidos<sup>135</sup>, no caso português pouco se sabe a este respeito. Porém, há mais testemunhos escritos afectos à controvérsia sobre a licitude do teatro em Portugal do que os arrolados por Cotarelo.

Do que até agora se conhece, o mais antigo texto de autor português relacionado com esta polémica intitula-se *Fundamentos por los cuales parece se deben prohibir las comedias que hoy se representan*. Os *Fundamentos* foram «ordenados en lengua portuguesa por el Padre Doctor de Fonseca de la Compañía de Jesús, y traducidos en castellano por otro sacerdote de la Compañía» - como se lê no subtítulo -, publicados em Lisboa e são da autoria do jesuíta Pedro de Fonseca<sup>136</sup>.

Dado que o texto não está datado, Agustín de la Granja, cautelosamente, propõe «el último tercio del siglo XVI» como hipótese de datação (Granja, 1980: 177), enquanto Marc Vitse aponta para «hacia 1597» (Vitse, 2005 :87). Em conformidade com os investigadores citados, tanto a referência textual ao vice-reinado do cardeal arquiduque Alberto de Áustria (entre 1583 e 1593), como a contraposição entre um tipo de teatro recente – «las comedias cotidianas que hoy se representan» – e uma prática tradicional – «la costumbre antigua de los autos y farsas que [...] por ocasión de alguna fiesta se representaban por hombres de la tierra [...]» –, que remete para o surgimento das companhias profissionais (espanholas) em Portugal, permitem situar cronologicamente os *Fundamentos* em finais de Quinhentos. No entanto, visto que os últimos anos da década de 90 foram marcados pela suspensão da actividade teatral (primeiramente, em 1597, na sequência da morte da infanta Catalina de Áustria e, depois, devido à proibição decretada por Felipe II a 2 de Maio de 1598, apenas levantada em 17 de Abril de 1599 por Felipe III) e que Pedro de Fonseca se reporta a uma actividade em vigor, parece-nos mais provável que este texto seja anterior a 1597, data aproximada da que Vitse propõe, e posterior ao fim do vice-reinado de Alberto de Áustria (1593)<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Depois de Cotarelo vários autores retomaram o assunto, acrescentando títulos à Bibliografía e aprofundando o tema sob diferentes perspectivas - desde a caracterização dos diferentes grupos ou instituições intervenientes na polémica até às consequências práticas na actividade teatral em Espanha. Cf. Granja (1980: 177-194), Metford (1951: 76-92), Vitse (1990: 29-249 e 2005: 69-105), Roldán Pérez (1991: 63-103), Suárez (1993: 127-159), entre outros.

<sup>136</sup> Cf. a edição de Agustín de la Granja (1980: 177-194).

<sup>137</sup> Veja-se o uso do pretérito imperfeito na frase «Por lo cual muchas veces fueron lanzadas fuera por orden del Cardenal Archiduque, quando lo gobernara, y después por los gobernadores (...)» (Fonseca 1980: 183).

Neste tratado, Pedro de Fonseca apresenta quatro motivos «por los cuales se deben prohibir en este Reino las comedias cotidianas que hoy se representan» (Fonseca 1980: 177). Em síntese, o jesuíta argumenta que:

1.º todos los teólogos condenan las representaciones que son notablemente deshonestas o lascivas, afirmando que pecan mortalmente todos los que las representan o de propósito asisten a ellas

2.º puesto que algunas comedias, representadas por tales hombres y tales mujeres, puedan ser alguna vez lícitas, si todavía los representantes tienen por vida y profesión representar bueno y malo, honesto y lascivo (según quieren los que han de asistir a ellas), ellos están en pecado mortal. Y también pecan mortalmente los que de ordinario o sin efecto asisten a ellas, sabiendo de su propósito, y juntamente los que las favorecen o autorizan

3.º [el] príncipe muchas veces es obligado no solamente a prohibir cosas que de su naturaleza o por la mayor parte son ilícitas, mas aún muchas de las que son lícitas cuando de ellas se siguen notables daños y notablemente mayores de los que se seguirían si no se prohibiesen.

Cinco são os males resultantes das comédias a que o padre jesuíta se refere, a saber: primeiro, a malícia; segundo, a ociosidade; terceiro, o facto de os comediantes levarem «de las tierras mucho dinero a truco de dejarles muchos pecados»; quarto, o facto de que «desde que estas comedias entraron en España, comenzaron a entrar en ella vicios que hoy oímos extrañar y reprehender y no osamos nombrar, porque no se halla más clara origen estos males que los perjudiciales ayuntamientos de gente curiosa y sensual que acude a estas comedias, de día en público, y de noche por casas particulares, con muchas ocasiones de encuentros y tocamientos (...)»; e quinto, «que las comedias son puertas de las herejías deste tiempo, las cuales todas se fundan en libertad carnal y soltura de vida. Cosa sabida es que las herejías de Alemania con otras tales comedias como éstas se comenzaron a introducir (...)».

4.º [el] Rey, nuestro señor, fue y es servido de conservar este Reino (que de nuevo se le acrecentó en todas sus buenas costumbres antiguas) y no consiente que sea quitado de la posesión dellas, conformándose, así en esto

como en todo lo demás, con las obligaciones de buen príncipe, de las cuales una y muy principal es no solamente conservar sus vasallos en los bienes espirituales y temporales que legítimamente poseen, mas promoverlos cuanto en él es a la perfección de la común virtud. Y entre las buenas costumbres de este Reino era ésta de usar de sus autos y farsas honestas, no representadas por hombres vagabundos y mujeres baldías, como se hace en las comedias de que se trata, las cuales –aunque por la mayor parte fueran honestas y sin escándalo, lo que no son– bastara para poderse prohibir (...).

O primeiro aspecto dos *Fundamentos* que importa realçar é o facto de Pedro de Fonseca fazer distinção entre um teatro de cariz tradicional – o costume antigo «de los autos y farsas que, de cuando en cuando, por ocasión de alguna fiesta, se representaban por hombres de la tierra y mancebos honestos» – e um outro tipo de teatro, mais recente, «las comedias de que se trata». É contra este «novo» teatro que o padre jesuíta se insurge, considerando-o lascivo, fonte de conflitos e de danos públicos, pecado mortal tanto para os seus executantes como para a assistência. Ao contrário do teatro antigo, feito por actores autóctones «amadores» em ocasiões festivas, Fonseca critica o teatro representado por «baldios», ou seja, as companhias itinerantes (castelhanas) que vivem do teatro. Há, pois, no entender do jesuíta, uma prática teatral cujas características se conformam com a moral e os bons costumes cristãos e outra que o não faz. Atendendo a esta dicotomia, importa saber quais são os elementos deste teatro que levam Pedro de Fonseca a condená-lo tão explicitamente.

Para começar, o autor dos *Fundamentos* condena os temas ou assuntos deste teatro, pois «por la mayor parte, [...] la materia es deshonesta». Contudo, mesmo no caso da matéria de a obra se inscrever no contexto religioso tal actividade poderia ser consentida, pois «aún en las [comedias] que representan “a lo divino” [...] con sus infames palabras en tal manera profanan las cosas divinas representándolas, cuestas representaciones son las que con más rigor se deben prohibir». Para além do conteúdo, portanto, são acima de tudo os aspectos formais desta prática que sustentam a crítica do jesuíta.

Fonseca condena a natureza do espectáculo e/ou da representação, tanto pelos seus «gestos impúdicos» como pelos «muy torpes entremeses», e também pela presença em palco de mulheres, «que fueron -y son- el más principal y general motivo de los tales concursos».

No que toca ao público, censuram-se «los perjudiciales ayuntamientos de gente curiosa y sensual que acude a estas comedias, de día en público, y de noche por casas particulares, con muchas ocasiones de encuentros y tocamientos que, con la continuación y frecuencia fueron causando los presentes excesos que sabemos desacostumbrados y no oídos entre nosotros en los tiempos antiguos».

Tal como admite Marc Vitse<sup>138</sup>, é bastante provável que exista uma correlação directa entre os *Fundamentos* de Pedro de Fonseca e a «Consulta que se envió al Consejo de Portugal, por la cual su Majestad fue servido mandar volver las comedias que se habían quitados en el reino de Portugal el año pasado»<sup>139</sup>. De facto, a própria estrutura do texto da *Consulta*, organizada em quatro pontos principais, é idêntica à dos *Fundamentos*; mas, sobretudo, a correspondência entre o enfoque de cada um desses apartados e o dos argumentos gizados pelo jesuíta é por demais evidente.

Relativamente ao primeiro ponto, «si las comedias de si son licitas», conclui-se, citando Aristóteles, «que los juegos ordenados para recreación de los hombres (y particularmente habla de las comedias) son lícitos y virtuosos» e, assim, as comédias são «provechosas y necesarias» para a República.

Tal como nos *Fundamentos*, o segundo ítem escrutinado na *Consulta* centra-se nos agentes do teatro, procurando responder à questão «si los comediantes, sin pecado, pueden exercitar el tal oficio». Se, para Pedro de Fonseca, esta profissão era claramente condenável, o texto da *Consulta* defende o contrário, em concordância com o que já tinha sido explicitado no ponto anterior: «El oficio del comediante ordenase para las comedias que de si son licitas, como consta del primer punto, luego el oficio del comediantes es licito y se puede tener y usar sin pecado». A profissionalização desta arte (que para o padre jesuíta é talvez o indicador mais nefando da natureza deste ofício, uma vez que o teatro representado por amadores é estimado e elogiado pelo autor dos

---

<sup>138</sup> «(...) la possibilité de leur [Fundamentos] liaison avec la ‘consulta’ de 1598 n’est pas à exclure» (Vitse 1990: 33-34).

<sup>139</sup> Segundo Bolaños Donoso e Reyes Peña (1990: 78-79), a Consulta «datada en 9 de enero de 1598 y atribuida al agustino Fr. Jerónimo de Tiedra, permite suponer una prohibición anterior a esta fecha y preguntamos si se trataría de la suspensión decretada por la muerte de la Infanta D<sup>a</sup> Catalina, si bien los términos en que se registra la Consulta Cotarelo no publica el texto – parecen apuntar hacia una prohibición de mayor envergadura; y la exposición que el Procurador y Hermanos de la Misericórdia del Hospital Real de Lisboa envían al Archiduque Alberto, Gobernador de Portugal, para que se reanuden las comedias, y que éste remite al Consejo de Portugal en Madrid, acompañada de un “Dictamen” suscrito por el “Provincial y Prior de los Dominicanos de Lisboa y otros teólogos de Portugal” en favor de las mismas, en 1600, muestra la aplicación, en aquellas tierras del decreto de prohibición del 2 de Maio de 1598».

*Fundamentos*) não é motivo de crítica no caso da *Consulta*, muito pelo contrário, pois «aunque un hombre no tenga otro oficio sino de comediante que no por eso está en estado de pecado. Y digo más, que el tal oficio se puede exercitar con merecimiento de gracia y de gloria con hacer comedias». Tal é a bondade da arte do actor no entender do autor da *Consulta* que chega-se mesmo a afirmar «que un comediante haciendo comedias puede merecer gracia y gloria y ser santo».

A respeito das consequências potencialmente perniciosas resultantes de se assistir às comédias, o terceiro tópico de análise de ambos os textos, lê-se na *Consulta*:

Cuanto al tercero punto, si son licitas las comedias que se hacen en este reino, digo que aun que las comedias de si son licitas y buenas todavia, como no hay cosa por licita que sea que no se pueda dañar por alguna circunstancia, tales pueden ser las que acompañen a la comedias, que la hagan ilícita y viciosa y digna de se prohibir.

Neste ponto, o texto da *Consulta* faz uma distinção entre dois géneros de obras: «a lo divino, que son las en que se representan cosas santas» e as que «tratan de cosas profanas, *id est*, no divinas ni santas». Se, no primeiro caso, a licitude e o proveito destas obras se afigura inegável, pois conduzem à devoção e à imitação dos bons exemplos que tratam, relativamente às obras profanas a virtude e, conseqüentemente, a licitude das peças pode ser problemática. A dúvida, no caso das obras profanas e, em particular, das «amatorias», não advém do teor da intriga, que por vezes trata de amores ilícitos, pois até os «amores del hijo pródigo aunque fueron tan malos, todavia pintados en un lienzo no son ilícitos». Assim, apenas se reprovam aquelas «en que de principal intento se representan cosas torpes o cuando se representasen con palabras tan torpes y deshonestas y con menos tan lascivos, que de si sean pecado mortal».

Por último, o autor da *Consulta* não hesita em afirmar que as comédias não só se devem permitir como favorecer, apresentando três razões principais que sustentam a sua defesa: primeiro, por não só serem lícitas como necessárias à república; segundo, por serem o único tipo de entretenimento público deste reino, sendo até desumano retirar ao povo o seu único divertimento; terceiro, porque seria grande escândalo proibi-las quando em tantos outros reinos cristãos são permitidas e até patrocinadas.

Em 1600, o Provincial e o prior dos dominicanos de Lisboa e outros teólogos de Portugal redigem um *Dictamen suyo en favor de la licitud de la representación de*

*comedias*. Segundo o resumo de Cotarelo (1904: 512-513), o principal argumento do *Dictamen* é o de atribuir ao espectador e não ao espectáculo em si a responsabilidade de eventuais pecados que o público das comédias possa cometer: «como si uno peca con ver una mujer a la ventana no puede exigir de ella que no se asome» (1904: 513). Também digno de nota é o facto de este grupo de teólogos considerar «que menos inconvenientes traía el que representasen mujeres que no muchachos, como algunos proponían» (1904: 513). Importa perceber que o objectivo principal deste texto, claramente favorável ao teatro público, mais do que teorizar a favor da licitude do teatro, é o de obter permissão para se retomar a actividade teatral no Pátio das Arcas de Lisboa (proibida desde 2 de Maio de 1598). Este propósito seria alcançado com sucesso, pois logo no ano de 1601 voltam a registar-se receitas provenientes do Pátio das Arcas nos livros de contabilidade do Hospital de Todos os Santos de Lisboa (cf. Bolaños Donoso y Reyes Peña 1990b: 80).

Segue-se um hiato de noventa anos nos quais, em Portugal, não há notícia da existência de qualquer texto, seja manuscrito, seja impresso, relativo à licitude do teatro. Sendo pouco provável que a *intelligentsia* nacional não tenha produzido nenhum tipo de documento no âmbito desta polémica durante um tão longo período de tempo, é ainda menos verosímil pensar que esta literatura, tão prolífica em Espanha, não tenha chegado ao reino português.

Porém, admitindo até que alguma obra desta natureza, de que se perdeu o rasto, tenha surgido em Portugal no decurso destes noventa anos, parece inegável que o panorama editorial português sobre esta temática é bastante escasso. Uma possível justificação para este desinteresse aparente pode residir na mudança de gosto que a restauração da independência e a subida ao trono de D. João IV acarretou. Importa recordar que um dos pontos mais sensíveis da polémica estava relacionado com as repercussões deste divertimento na corte, principalmente na medida em que influenciavam a formação moral, estética e intelectual de reis e príncipes (cf. Vitse 1990: 78-79). Neste sentido, se no caso espanhol a forte presença do teatro na corte e o importante mecenato régio mantiveram esta querela actual ao longo de todo o século, tal debate não teria a mesma pertinência em Portugal pelo menos a partir de 1640 com o reinado de D. João IV, muito mais interessado pela música que pelas artes cénicas.

É possível que esta lacuna no campo editorial português de seiscentos tenha, de alguma forma, incentivado a publicação em Lisboa, em 1690, do *Discurso theologico*

sobre los teatros y comedias de este siglo, do padre Ignacio Camargo, apenas um ano depois da sua publicação em Salamanca (1689).

Posicionando-se no campo oposto ao da *Consulta* e ao do *Dictamen*, o *Discurso* é declaradamente contra as comédias, como fica claro, desde logo, no seu prólogo: «las comedias, como hoy se representan son ilícitas, y los que las oyen pecan mortalmente» (1690: 5). Contrariamente aos títulos acima referidos, a argumentação de Ignacio Camargo é bastante mais desenvolvida, não apenas em extensão (o *Discurso* compreende mais de 200 páginas), mas também na minúcia da análise, amplamente sustentada num vastíssimo conjunto de fontes bibliográficas citadas com frequência ao longo de todo o texto, num bom exemplo do fenómeno de progressiva especialização da controvérsia de que fala Vitse<sup>140</sup>.

O *Discurso* é composto pelos seguintes capítulos:

- I. ¿Cual sea en esta cuestión el sentir de los doctores modernos?
- II. Pruébese la sentencia común que reprueba como ilícitas las comedias de este siglo con testimonios de la sagrada escritura, con los decretos de ambos derechos, con la autoridad de los santos padres y doctores de la iglesia y con la doctrina de los sabios y filósofos antiguos.
- III. Las comedias como hoy se representan en los teatros de España son obscenas y torpes y ocasionan de suyo innumerables pecados.
- IV. Conclúyese con lo dicho y muéstrase con evidentes razones que pecan mortalmente los que concurren a oír las comedias.
- V. Respóndese a los argumentos que se suelen traer en favor de las comedias.

Nos dois primeiros capítulos Ignacio Camargo procede ao que se poderia chamar uma «revisão da literatura», embora já empenhado em rebater argumentos, justificando a sua posição face à controvérsia. No terceiro capítulo referem-se, de forma mais concreta, os diversos aspectos do teatro que o autor considera indignos. No quarto capítulo, Camargo reitera as críticas arroladas anteriormente, terminando o seu discurso com um capítulo de contra-argumentação face aos juízos dos defensores das comédias (que pouco acrescenta relativamente ao que referira nos capítulos anteriores).

---

<sup>140</sup> «Ce qui, en cette fin de siècle, s'est déplacé définitivement dans la controverse éthique, c'est qu'elle este devenue, au moins sur le plan des aspirations, un domaine de plus en plus réservé aux 'spécialistes'» (Vitse 1990: 83).

Relativamente à intriga, desde logo, parece não haver dúvida de que na maior parte dos casos a sua natureza é impura, mesmo quando o assunto é religioso, porque «aunque la comedia sea de S. Alejo o de S. Bruno, [el poeta] ha de hacer lugar al galanteo y a los amores profanos, y si no le dirán que es *Flos Sanctorum* y no Comedia» (1690: 68). Camargo reprova também: 1) a participação de atrizes, pois se «ni en la inglesia ni de cosas santas y devotas quiere S. Pablo que una mujer hable publicamente y delante de hombres» (1690: 78), quanto mais num teatro; 2) o uso da música – «Cuando no hubiera en el teatro más incentivo de torpeza que la musica ella sola era bastante y aun sobraba para hacerle un horno de Babylonia (...) y una hoguera infernal del fuego de la lascivia» (1690: 81-82); 3) os bailes e a dança, «que es traza e invención de los demonios que andan entre los que bailan regozijados y alegres, que es liviandad y locura indigna de hombres cristianos, que es un infernal incentivo de torpeza y despertador de pensamientos lascivos» (1690:87); 4) a própria profissão de actor, pois segundo Camargo «no hacen falta los diablos donde hubiere comediantes, que no son menos solícitos ni menos diestros en su arte y por otra parte son diablos más bien quistos,visibles y que no espantan» (1690: 88; ver também pp. 117-119); 5) os entremezes, «porque todos están llenos de indecentes porquerías, de chistes y cuentos indignos de tabernas y bodegones» (1690: 89)<sup>141</sup>; 6) o travestismo, «prohibido en el Deuteronomio» (1690: 91). Consequentemente, o próprio efeito que as comédias espoletam no público é considerado pernicioso, ou não fossem estes divertimentos «publica universidad de los vicios» (Camargo 1690: 114).

Lançando mão da taxonomia estabelecida por Vitse, que subdivide os participantes nesta polémica sobre a licitude do teatro entre «inimigos», «reformadores» e «defensores» das comédias (cf. Vitse 1990: 85-86), os quatro exemplos aqui apresentados podem ser classificados da seguinte forma: Pedro da Fonseca, apesar da sua atitude fortemente crítica para com a actividade teatral, é considerado como alguém entre «inimigo» e «reformador»; os dois casos seguintes – a *Consulta* anónima e o *Dictamen* dos teólogos de Lisboa – são bons exemplos de textos «defensores» do teatro; finalmente, o padre Ignacio Camargo no seu *Discurso* apresenta-se de forma inequívoca como um «inimigo» das comédias.

---

<sup>141</sup> Neste apartado segue-se uma breve descrição das intrigas típicas do entremez: «(...) la mujer torpe que tiene tres o curto galanes y a todos los deslumbra para que no sepa uno de otro (...) el ingenio del adúltero para robar la mujer casada o las astucia de la adúltera para engañar al marido (...)» (1690: 89).

Não deixa de ser significativo que o último destes textos seja de forma tão contundente contrário à actividade teatral. Em grande medida, conseguem-se entrever certas afinidades entre os postulados apresentados no *Discurso* do padre Ignacio Camargo e as medidas implementadas e as acções tomadas contra a actividade teatral pelos bispos do Porto e pela Câmara da cidade no último quartel do século XVII.

### **A peste das comédias**

A fulgurante actividade teatral lisboeta, dominada pelas companhias castelhanas que aí representaram durante mais de século e meio, poderia fazer pensar que a presença destas companhias no território nacional careceu de qualquer tipo de resistência ou oposição em qualquer lugar do reino. Mas se assim foi na capital portuguesa (ou, pelo menos, não se encontraram ainda fontes documentais que indiquem o contrário), o mesmo não parece ter sido o caso a norte do país, nomeadamente na cidade do Porto. De facto, apesar de os manuais de história do teatro e da literatura portuguesa serem omissos relativamente ao teatro no Porto (cf. Cruz 2001; Rebello 1967; Saraiva e Lopes 2005), e de os poucos estudos conhecidos apenas abordarem este tema a partir de meados do século XVIII (cf. Martins 1980), a correspondência dos bispos portuenses do último quartel do século XVII além de atestar a existência dessa actividade na cidade invicta também dá conta da resistência e das querelas que ela suscitou.

As primeiras notícias que se conhecem a este respeito datam de 1674 e coincidem com o princípio do bispado de dom Fernando Correia de Lacerda (1673-1683) na diocese do Porto. Tratam-se de os «Capítulos que o bispo do Porto, dom Fernando Correia de Lacerda, mandou lançar nos livros das visitas de todo o bispado para extirpar os abusos, nomeadamente no tocante aos bailes e representações nas igrejas e nos adros, aos clérigos que se mascaram, etc.» (\*BA 13) (c. 1674) e de a «Pastoral do bispo do Porto, dom Fernando Correia de Lacerda, pela qual manda que nenhum clérigo de ordens sacras, ou beneficiado, ou qualquer outra pessoa que goze de privilégio de foro eclesiástico se disfarce com máscara ou careta, nem entre em dança,

folia, ou qualquer outra farsa sob pena de excomunhão e multa» (\*BA 16<sup>142</sup>) (20-06-1681).

Integradas num programa mais alargado que caracteriza a actuação do bispo dom Fernando Correia de Lacerda na diocese portuense, em contraponto com a dos seus antecessores, no sentido de «reprimir todo o tipo de abusos e (...) obrigar os fiéis a cumprirem rigorosamente as Constituições Sinodais em vigor» (Santos 1979: 240), estas medidas reiteram, em parte, as disposições constantes das *Constituições Sinodais do Bispado do Porto* de 1585, que apresentam já proibições no capítulo X – «Que os clérigos não sejam jograis, nem andem aos touros, nem entrem em tabernas, nem se tomem do vinho, nem façam bodas nem vão a elas»:

Outrossim é por direito muito proibido aos clérigos serem jograis. Pelo que mandam que os clérigos de ordens, ou beneficiados, posto que as não tenham, não lutem, nem balham, nem dancem, nem andem em folias publicamente, nem andem em outros jogos, nem justem, nem joguem canas, nem entrem em torneios, nem sejam jograis, usem de chocarrarias, fazendo-se diabretes ou trazendo máscaras, ou barbas ou fazendo momos, vestindo-se em vestiduras desonestas, nem tenham chocarreiros, nem constam usar de tal ofício diante de si, antes lho defendam se boamente puderem. E o que fizer o contrário, se for beneficiado da nossa Sé, dom abade, prior, abade ou reitor ou vigário confirmado por esse mesmo feito o havemos por condenado em quatro cruzados e outro simples beneficiado ou regular em mil reis. E qualquer outro clérigo de ordens sacras em um cruzado do Aljube por cada vez para a Sé e meirinho; e se por muitas vezes nisso forem compreendidos sejam, além da dita pena, punidos segundo sua culpa merecer a arbítrio do nosso provisor e vigário [...] (ff. 65v-66).

Contudo, se num primeiro momento o bispo pretende regular e proibir o teatro realizado no contexto estritamente religioso (pessoas – como clérigos ou beneficiados – e lugares – como igrejas ou mosteiros e respectivos adros), na pastoral de 20 de Setembro de 1682 o âmbito da sua acção é alargado, visando, agora, a actividade teatral em contexto secular. Dando-se conta de que «com grande escândalo do santo zelo se representam comédias, representações e entremezes em teatro público e à vista do povo

---

<sup>142</sup> Cf. também \*BA 14 intitulado «Edital do bispo do Porto, dom Fernando Correia de Lacerda, proibindo a toda a pessoa que goze de foro eclesiástico que se disfarce com máscara, careta, nem entre em dança ou folia ou outra qualquer farsa» s/d. mas com texto idêntico.

sem primeiro serem aprovadas pelo Tribunal do Santo Ofício e Ordinário» ordena o bispo que «nenhuma pessoa de qualquer qualidade, dignidade, estado, sexo ou condição que seja da dita cidade e bispado residente ou assistente nele, sob pena de excomunhão maior faça ou mande fazer comédias, entremezes, representações, bailes sem primeiro oferecer cópia no Tribunal do Santo Ofício e Ordinário e haver licença *in escriptis* para fazer em público todas ou cada uma das ditas coisas» (\*BA 17).

A medida em causa poderá parecer inusitada, uma vez que a prática de licenciamento das representações teatrais públicas já tinha sido estabelecida na cidade do Porto por provisão régia de Filipe II de 1626<sup>143</sup>. Em todo o caso, o que transparece nesta pastoral é, por um lado, a displicência com que se tratavam os procedimentos de licenciamento das representações, e, por outro, um aumento da oferta teatral na cidade do Porto, facto que reforçaria a necessidade de regulação e controlo desta actividade por parte das instituições locais, neste caso, da autoridade religiosa.

A actuação de dom Fernando Correia de Lacerda prefigura-se como um prelúdio da actividade do seu sucessor, dom João de Sousa (1683-1696), à frente do bispado do Porto sob cuja égide serão impressas as *Constituições Sinodais do bispado do Porto* de 1690. Desde o princípio, dom João de Sousa insistirá na reforma dos hábitos e costumes do clero, proibindo, também ele, as «comédias ou outras representações de teatro ainda que sejam de coisas espirituais» (\*BA 22)<sup>144</sup> nos espaços religiosos. Com ele acentua-se o carácter restritivo e punitivo face à actividade teatral na sua diocese.

É durante o seu bispado que chegam as primeiras notícias de punição de membros do clero por assistirem a espectáculos de teatro. O primeiro «réu» em processos deste âmbito será o arcipreste Francisco Ferreira Pinto, como se pode ler na carta para o cabido do Porto, datada de 12 de Setembro de 1687, em que o bispo lamenta «que houvesse capitular que inclinado mais à caridade de ver uma comédia do que à autoridade da sua dignidade expusesse o decoro da sua pessoa, e que tão publicamente fosse desprezado e a igreja ofendida» (\*BA 19). Não se sabe exactamente o que terá feito o arcipreste naquele ocasião – a carta seguinte sobre este assunto é também lacunar, referindo apenas «o excesso com que se houve na ocasião pública de ir ver uma comédia» (\*BA 20) –, mas a ponderação sobre o castigo a aplicar ao arcipreste

---

<sup>143</sup> A provisão veio pôr termo a um período de disputa entre o Governador da Relação e a Câmara da Cidade a respeito da jurisdição sobre a concessão de licenças de representação, tendo esta sido concedida à Câmara da Cidade por provisão régia de 15 de Janeiro de 1626. O documento encontra-se no Arquivo Histórico Municipal do Porto (\*AHMP 1).

<sup>144</sup> O mesmo texto encontra-se em \*BA 23.

já deixa entrever um clima, constante durante este bispado, de oposição à actividade teatral e de perseguição daqueles que, de forma mais ou menos directa, nela participavam.

Com o aproximar-se da última década do século XVII, à medida que a popularidade do teatro comercial parece aumentar na cidade do Porto, cresce a fractura na clerezia local entre opositores e defensores desta prática. Estes dois fenómenos – o sucesso do teatro comercial e as divergências no clero a respeito desta actividade – são claramente denunciados em carta de 20 de Dezembro de 1689 dirigida ao Provincial da Companhia de Jesus. Nesta missiva, dom João de Sousa, por um lado, agradece «ao padre reitor e mais religiosos o zelo e caridade com que procuram defender este bispado da peste das comédias, ainda que os seus uniformes clamores não bastassem para a evitar» e, por outro lado, lamenta «que o demónio se valha para a sua guerra dos mesmos soldados de Cristo» (\*BA 24).

Como se pode perceber pelas afirmações do bispo, à data, a tensão entre membros do clero aumentara, de tal forma que dom João de Sousa decidiu abandonar a cidade do Porto em protesto contra a presença de companhias de teatro na cidade e, acima de tudo, contra o patrocínio que alguns membros do clero concederam a esta actividade. Mais especificamente, o que motivou o exílio do bispo foi o «mecenato» do arcediogo de Oliveira, Cristóvão de Magalhães, a uma companhia de actores que durante todo o mês de Dezembro de 1689 e até ao princípio de Janeiro de 1690 actuaram sem autorização do bispo nas casas do dito arcediogo, no Porto. Este caso deu origem a um tumultuoso processo que duraria cerca de um ano, entre acusações e recursos, desde Dezembro de 1689 a Novembro de 1690.

O caso é relatado pelo bispo numa carta (só parcialmente preservada) sem destinatário nem data, mas muito provavelmente escrita ainda no mês de Dezembro de 1689:

Dom Francisco de Castro, meu parente, tendo appetite de que viesse de Coimbra uma companhia de comédias para esta cidade falou aos senadores dela e ao chanceler da relação que serve de governador para que dessem licença. Disseram-lhe que a dariam se eu não encontrasse, porque com oposição ao meu gosto não haviam de permitir. Respondeu-lhe que ele tomaria por sua conta a minha aprovação e sem me falar nesta matéria a mandou vir (...). E havendo de chegar a companhia, sabendo os vereadores

que eu disso não tinha gosto, duvidaram da licença e então constringido me veio dar. Disse-lhe as razões que havia para não consentirem as comédias nesta cidade. Com esta resposta se uniu com outros sujeitos seculares e eclesiásticos (...), o arcediogo de Oliveira deu as suas casas para o tablado e dom Francisco andando pedindo a madeira por casa dos carpinteiros e mercadores o formou à custa destes. Querendo evitar que se não representassem em casa deste eclesiástico o mandei chamar com outro pretexto para com insinuações lhe persuadir que lhe não era decente consentir semelhante festejo. Ultimamente fiz público que no dia em que houvesse de representar saía da cidade para que com esta demonstração assim os seculares como os eclesiásticos não quisessem antes o meu extermínio às representações profanas (...) mas tal é o pastor que antes querem as ovelhas os lobos, e o remédio se trocou em maior enfermidade, porque os eclesiásticos, ficando mais livres, continuaram a pública oposição mais em desprezo meu do que por seu apetite, vendo que todos os ministros desta relação uniformemente não quiseram ver nenhuma comédia com o preceito de que elas me tinham desterrado. (\*BA 25)

A correspondência trocada pelo bispo quase diariamente durante o exílio demonstra bem como dom João de Sousa se manteve bem informado sobre o que se passava nas casas do arcediogo e dá conta das estratégias então gizadas para por termo às representações.

Em carta de 2 de Janeiro de 1690, Manuel Mendes Vieira, abade de São Nicolau, envia ao bispo «uma certidão com as circunstâncias que pode afirmar quem se não acha nas comédias». Mais do que servir para o informar sobre o desenrolar dos acontecimentos, a intenção por detrás deste relato parece ser a de deixar registado um conjunto de infracções à moral e ordem pública ali praticadas no decurso do espectáculo. De facto, como se irá perceber em cartas posteriores, esta certidão será utilizada como prova dos delitos cometidos nas casas do arcediogo. Assim, mostrando ter consciência do fito desta certidão, Manuel Mendes Vieira não se coíbe de escrever ao bispo: «Se na certidão faltar alguma circunstância far-se-á outra na forma que vossa ilustríssima mandar» (\*BA 26).

Datada igualmente de 2 de Janeiro de 1690, a certidão é assinada pelo «público notário apostólico» padre Manuel de Oliveira e autenticada pelos seus «sinais público e raso», conferindo-se, desta forma, a legitimidade imparcial de um documento notarial

ao relato. Na certidão de Manuel de Oliveira, que até confessa não ter visto o espectáculo por lhe «parecer coisa indecente ao estado eclesiástico», são apresentados alguns dos principais argumentos que legitimam a oposição do bispo:

Manuel de Oliveira, presbítero e público notário apostólico aprovados na forma do sagrado concílio Tridentino e morador nesta cidade do Porto certifico e faço fé que à dita cidade tem chegado uma companhia de comediantes, homens e mulheres de nação espanhóis, os quais tem representado comedias publicamente nas casas da morada do reverendo Cristóvão de Magalhães, arcediogo de Oliveira (...) às quais concorre grande concurso de povo e toda a pessoa que dá uma certa porção de dinheiro é admitida na dita casa em que elas se representam actualmente e têm representado em quase todos os dias do mês de Dezembro próximo passado, assim em os domingos e dias santos como nos mais dias da semana (...). E outrossim é pública voz e fama nesta dita cidade que nas ditas comédias se fazem uns bailes a que chamam mugiganga e marinheira que costumam fazer as negras com acções descompostas e desonestas, de que tudo resulta escândalo das pessoas honestas e virtuosas (...). E também há fama de que algumas mulheres têm nelas dançado em trajes de homem (...)(\*BA 27)

Deixando de parte o facto de as representações decorrerem sem autorização do bispo, esta certidão apresenta um conjunto de razões contra a prossecução da carreira do espectáculo: por uma parte, censura-se o calendário das representações, uma vez que a actividade teatral se manteve nos domingos e dias santos; por outra parte, relativamente à natureza do próprio espectáculo, criticam-se tanto os bailes desonestos como as cenas de travestismo<sup>145</sup>.

Notícias de desacatos entre os membros do público também chegam ao bispo por carta de 3 de Janeiro de 1690 (\*BA 28). O remetente é Manuel da Silva Francês<sup>146</sup>,

---

<sup>145</sup> Veja-se que o recurso ao travestismo nas representações já tinha sido proibido por dom Fernando Correia de Lacerda na pastoral de 20 de Setembro de 1682: «o que tudo é contra as sagradas escrituras e constituições canónicas, as quais tem por abominações usar-se de trajes peregrinos e diferentes do que pedem um e outro sexo, mandando Deus severamente no Deuteronomio que os homens não tragam os trajes mulheris (...)» (\*BA 17).

<sup>146</sup> Manuel da Silva Francês estudou jurisprudência canónica na Universidade de Coimbra e foi posteriormente nomeado juiz e vigário geral pelo bispo dom Fernando Correia de Lacerda, lugar que manteve com a chegada de dom João de Sousa tendo sido, posteriormente, nomeado governador do bispado do Porto (cf. Machado 1752: 375-376).

uma autoridade da jurisprudência portuense que muito ajudará o bispo a levar a bom porto o seu desígnio de acabar com as representações, incitando-o a ordenar a prisão do autor. Neste sentido, na epístola de 4 de Janeiro de 1690 o bispo instrui o governador para, com base na certidão de Manuel de Oliveira antes citada, prender o director da companhia – «porque com a sua prisão logo toda a companhia fica derrotada» (\*BA 29), como explica dom João de Sousa – e também o arcediogo de Oliveira, Cristóvão de Magalhães. As medidas para a prisão tanto do director como do arcediogo foram iniciadas ao mesmo tempo, mas dada a complexidade dos processos relata-se o desenrolar de cada um separadamente.

No tocante ao director da companhia – cuja identidade permanece desconhecida – apesar de as diligências para a prisão terem sido iniciadas logo no dia 5 de Janeiro, segundo carta de Manuel da Silva Francês (\*BA 30), por motivos de ordem prática esta foi-se protelando. Assim, em carta de 11 de Janeiro de 1690 à Câmara do Porto a respeito da «companhia de comédias que actualmente está representando nesta cidade», dom João de Sousa solicita que «vossas mercês queiram mandar notificar os comediantes para que não representem mais em público ou em particular e que dentro no tempo que lhe parecer despejem» (\*BA 33). Na resposta da Câmara de 13 de Janeiro, dom João de Sousa é informado de que mandaram notificar «ao autor das ditas comédias e sua companhia que as não representassem mais nesta cidade com penas de prisão e outras [...]» (\*BA 34), tendo, assim, alcançado o seu objectivo de pôr termo às representações na sua diocese.

Relativamente à prisão do arcediogo o processo foi mais longo e complexo. Na carta acima citada de 5 de Janeiro de 1690, Manuel da Silva Francês informa o bispo de que «o meirinho deu logo execução à ordem de vossa senhoria e deu com ele na torre» (\*BA 30). O encarceramento do arcediogo espoletou a revolta em alguns membros do clero, tendo sido o tema central da reunião dos padres – cabido – convocada logo de seguida.

Um relato mais detalhado deste conclave encontra-se na carta de um dos participantes no cabido, Vicente Borges Coelho, para o bispo, com data de 5 de Janeiro de 1690. Se, num primeiro momento, as acusações contra a prisão de Cristóvão de Magalhães se prendem com questões formais (por exemplo, o mestre-escola considera «que o meirinho fizera uma prisão mui velhacamente acompanhando-o até ao aljube o que não se fazia a qualquer beneficiado [...] e que a Torre das Feiticeiras era um lugar não só indecoroso mas indecente [...] e que todo o cabido se devia dar por afrontado

[...]»), o desenrolar do debate dará a conhecer algo sobre a percepção que alguns tinham da actividade teatral. De facto, um dos argumentos apresentados nesta reunião – «que não havia autor que reprovasse as comédias nem o contrário dirão os lentes de Coimbra e os letrados da corte» (\*BA 31) – enquadra-se já numa polémica mais ampla sobre a licitude do teatro. Isto é, se há uma justificação muito concreta para a prisão de Cristóvão de Oliveira que é a desobediência ao bispo, importa também não esquecer todo um contexto que se prende com a discussão sobre o lugar do teatro na sociedade seiscentista. Veja-se que neste mesmo ano de 1690 é dado à estampa o *Discurso theologico sobre los teatros y comedias de este siglo...* do padre Ignacio de Camargo (Lisboa: Empreza de Miguel Manescal) – que é um dos poucos casos de literatura sobre este assunto publicada em Portugal.

Estas notícias do descontentamento de alguns membros do clero parecem ter alarmado dom João de Sousa, forçando-o a abandonar a sua estratégia de exílio auto imposto. Assim, em carta de 6 de Janeiro de 1690 dirigida ao doutor André Bernardes Aires<sup>147</sup>, em que o bispo volta a relatar todo o caso do arcediogo Cristóvão de Magalhães, lê-se «Amanhã determino recolher-me à cidade para prosseguir esta contenda» (\*BA 32).

Durante as semanas seguintes o confronto entre o bispo e o arcediogo ter-se-á adensado, dado que o arcediogo procurou recorrer da sua prisão. Provavelmente, Cristóvão de Magalhães, ou algum dos seus defensores, terá entrado em contacto com o arcebispo de Braga, dom Luís de Sousa. Assim se pode deduzir quando, na carta de 21 de Janeiro de 1690 para o arcebispo, dom João de Sousa escreve: «Já terão chegado a vossa senhoria os estrondos dos defensores das comédias» (\*BA 35). Contudo, os esforços do bispo para convencer dom Luís de Sousa da legitimidade da sua actuação mostraram-se insuficientes, pois em carta de 29 de Janeiro de 1690 para o arcebispo, dom João de Sousa afirma: «Prontamente me conformei com as advertências de vossa senhoria e dei à execução a soltura do arcediogo como vossa excelência me ordenava» (\*BA 36).

O confronto entre o bispo e Cristóvão de Oliveira prosseguirá no decurso do ano de 1690. Desde logo, na supra citada carta de 29 de Janeiro, o bispo dá notícia da postura desafiante do arcediogo logo após a sua soltura. Segue-se um hiato na

---

<sup>147</sup> Tendo-se formado pela Universidade de Coimbra, foi cónego Doutral das Catedrais de Lamego (1669), do Porto (1671) e de Évora (1679) e deputado da Inquisição de Coimbra. Autor de uma obra célebre de jurisprudência *Ad Text in Regul. contract 8. de Regullis Juris* (1668). Cf. Machado (1741: 142).

documentação sobre este caso que, possivelmente, não corresponde à inactividade seja do bispo seja do arcediogo a este respeito. Assim, o último «vestígio» documental desta querela é uma carta de 18 de Novembro de 1690, em que dom João de Sousa se dirige directamente ao rei, dom Pedro II, onde, antes de qualquer outro assunto, refere o caso do arcediogo de Oliveira que «deu as suas casas para pátios das comédias» (\*BA 37).

Se, em parte, a «perseguição» do bispo a Cristóvão de Magalhães se deve ao desrespeito com que o arcediogo desprezou o seu pedido de não emprestar as suas casas à companhia de actores trazida de Coimbra, não deixa de ser bem visível ao longo de todo o processo o profundo desdém que o bispo sente pelo teatro. Não apenas se lhe refere como «a peste das comédias» (de tal modo «contagante» que o levará ao auto-exílio), mas também pugnará pela prisão tanto da companhia de actores como do próprio arcediogo. Tendo em conta, ademais, o surgimento da questão da legitimidade do teatro no debate suscitado pelo encarceramento de Cristóvão de Magalhães, parece inegável que esta actividade alcançava uma expressão assinalável no quotidiano portuense.

Este conjunto de factores prefigura, portanto, um contexto que permite pressupor uma actividade teatral cada vez maior na cidade do Porto. Não é, por isso, inesperado o surgimento, a 11 de Março de 1692, de uma «petição e provisão sobre o pátio para representar comédias que pretende fazer a casa da misericórdia desta cidade» (\*AHMP 2). Assim se lê no traslado do dito documento, conservado no Arquivo Histórico Municipal do Porto:

Senhor

Dizem o Provedor e Irmãos da Misericórdia da cidade do Porto que eles administram o hospital de dom Lopo de Almeida cujos rendimentos não chegam a trezentos mil réis e se despendem nele ordinariamente todas os anos sete mil cruzados com grande utilidade destes povos e porque na aplicação que se faz das rendas livres da dita misericórdia para o dito hospital precisamente cessam e se enfraquecem outras muitas obras de misericórdia e os suplicantes desejam que dito hospital tenha mais algum rendimento próprio e se acham com um sítio que é da dita misericórdia já com alguns princípios para se fabricar nele um pátio de comédias que renda para o dito hospital como o dessa corte e de Coimbra.

Pede a vossa majestade seja servido conceder-lhes provisão para que só em dito pátio se possam representar comédias e os suplicantes possam contratar com a companhia para nele haver de representar sem mais licenças ou intervenção de a quem possa pertencer dita licença digo intervenção de ser a quem possa pertencer dita licença na forma que vossa majestade (...).

Como se percebe nesta petição, a intenção da Misericórdia do Porto é a de seguir o modelo, há muito adoptado em Lisboa no Pátio das Arcas e que vigorava em toda a Península Ibérica, em que uma instituição pia financiava a sua própria actividade caritativa, em parte, com as receitas providas da casa de espectáculos que explorava<sup>148</sup>. O facto de, como se lê no texto da petição, haver «um sítio que é da dita misericórdia já com alguns princípios para se fabricar nele um pátio de comédias» parece indicar que a prática de representação naquele lugar, eventualmente sob a «tutela» da Misericórdia do Porto, já se encontrava em vigor. Apenas a existência nesta cidade de um público ávido de assistir ao tipo de teatro trazido pelas companhias espanholas itinerantes – o mesmo público que diariamente, durante mais de um mês, assistiu às representações nas casas do arcediogo de Oliveira – poderia justificar o investimento de construir um corral de comédias.

A fim de assegurar a viabilidade financeira desta empresa, o Provedor e Irmãos da Misericórdia do Porto solicitam nesta petição que o seu pátio de comédias fosse o único local da cidade onde os espectáculos pudessem ser publicamente apresentados, assegurando, assim, a exclusividade no domínio das representações teatrais na cidade do Porto. Neste particular, o pedido de concessão do monopólio das representações à Misericórdia do Porto é em tudo semelhante ao privilégio que vigorava também em Lisboa, no Pátio das Arcas, (concedido, primeiro, por tempo limitado e , depois, por tempo ilimitado, por alvará de 10 de Novembro de 1612 [\*CHF]).

Contrariamente, no que diz respeito à contratação das companhias e atribuição de licenças de representação, a solicitação da Misericórdia do Porto não parece seguir o modelo implementado em Lisboa. Apesar de, neste passo, o texto da petição ser de difícil leitura e interpretação, até pela correcção que introduz – «(...) e os suplicantes possam contratar com a companhia para nele haver de representar sem mais licenças ou

---

<sup>148</sup> Importa, aqui, sublinhar que a petição da Misericórdia do Porto se funda também no exemplo de Coimbra, cidade onde terá havido pátio de comédias gerido pela Misericórdia conimbricense mas de cuja actividade pouco se sabe. Assim, este documento contribui para atestar que pelo menos durante o ano de 1692 este espaço ainda se encontrava em funcionamento (veja-se Loureiro 1959: 59-62).

intervenção de a quem possa pertencer dita licença digo intervenção de ser a quem possa pertencer dita licença» –, a pretensão da Misericórdia do Porto parece ser a de prescindir de qualquer outro organismo ou instituição aquando da atribuição de licença(s) de representação. Tal não seria o procedimento adoptado na capital do reino e, como se verá adiante, este será um dos pontos mais duramente criticados pelos opositores à petição.

Conforme o normal procedimento nestes casos, a petição foi remetida para as autoridades portuenses para ser analisada, tendo sido discutida na Câmara da cidade pela primeira vez a 29 de Março de 1692. Lê-se na acta desta vereação:

[...] tendo chamado a dita câmara nobreza e povo dela aí perante todos lhes foi lida a provisão e súplica ao diante trasladada para informarem e verem o que se devia informar sobre o pátio para representar comédias em esta cidade para fazer na casa da misericórdia dela e sendo-lhe lida a dita provisão suplicava pela nobreza juiz do povo procuradores dela e mais povo que para isso foram chamados e se acharam presentes havendo-se a mais votos se fizesse o dito pátio para se representarem comédias da sorte que sempre esta câmara ficou usando da sua regalia e licença, que para se haverem de representar sempre deu a taxa do que havia de levar a cada pessoa que a que as fossem ouvir ficando sempre a dita câmara com os poderes e regalia que até o presente tinha neste particular de representar comédias e que desta sorte não tinham dúvida a que se fizesse o dito pátio de que tudo fiz este termo que assinaram [...] (\*AHMP 3)

Parece evidente que os termos propostos pela Misericórdia no que respeita à concessão de licenças desagradam a grande parte dos participantes na vereação. De acordo com o termo, «ficando sempre a dita câmara com os poderes e regalia que até o presente tinha neste particular de representar comédias» a proposta da construção e exploração de um pátio poderia ser bem acolhida. Na medida em que a câmara não nega de forma taxativa a petição mas antes apresenta uma «contra-proposta» que preservaria os seus poderes e regalias, pode-se dizer que o resultado desta vereação é inconclusivo.

No mesmo dia em que esta petição era discutida na câmara, dom João de Sousa é informado sobre este assunto por três pessoas diferentes: Manuel da Silva Francês (\*BA 38), Gaspar Ribeiro (\*BA 39) e Francisco Correia (\*BA 40). Não só a rapidez com que a notícia lhe é transmitida mas também a multiplicidade dos informadores é

reveladora da urgência de uma tomada de posição que esta petição espoletava no bispo e nos seus seguidores. Sendo que o assunto de todas estas cartas é o mesmo, a título de exemplo veja-se um extracto da carta de Francisco Correia, que espelha bem o modo como a petição da Misericórdia era encarada por certos membros da sociedade portuense:

O que aqui nos tem mais escandalizado é que depois de vossa ilustríssima daqui sair apareceu o despacho de uma petição feita pelos da misericórdia a sua majestade para se fazer nesta cidade um pátio de comédias em que se representem com independência de licença de algum outro superior para que os rendimentos do dito lugar hajam de ser para a casa da Misericórdia e vindo o despacho da tal petição remetido ao corregedor para com aprovação ou reprovação dos da câmara e governo da cidade informaram, sendo consultados primeiro; sabemos que o dito corregedor não fez a diligência mas o juiz de fora em seu lugar, e já que ele se propôs na câmara este negócio em que houve muitos vários pareceres e votos encontrados com que ficou a causa indecisa para se tratar resolutamente em outra conferência e consta que se trabalha muito e se dão graves baterias aos vereadores para os fazerem votar a favor das farsas e já vossa senhoria ilustríssima poderá entender quais serão os procuradores e solicitadores dos comediantes nesta demanda. Não sei o que sairá desta segunda junta, que sobre esta matéria se espera, mas só sei que Martim de Távora e João de Calnes de Meneses estão fixos como homens sisudos e maduros em que da sua parte não há de ter entrada esta peste nesta cidade e já na 1ª conferencia disseram e ponderaram os inconvenientes, os desgostos que causarão estes espectáculos. Do que o senhor marquês de Arronches pode ser bem qualificado testemunha, pelo que viu e atacou neste particular a sua cristandade e prudência no tempo em que se achou nesta cidade, quando nela andava mais ateadada esta peste das repúblicas cristãs. O escândalo que nesta matéria se pode ter, em se tratar deste negócio nestas circunstâncias, deixo eu ao juízo de vossa ilustríssima para lá o ponderar e daí impedir como vigilante padre a ruína assim temporal como espiritual dessas suas ovelhas, quando se trate de condescender com a sua cegueira neste particular.

E daqui se pode fazer juízo bastante do miserável estado em que se acha esta cidade nestes tempos tão calamitosos; eu não sei em que piedade e

cristandade cabe esta devassão tão ímpia e tão pouco cristã das comédias em tempo tão santo como é o da quaresma, e já da paixão de Cristo, que é todo só para confissões e penitências de pecados e de torpezas que se devem chorar com a contrição verdadeira, e muito mais nas circunstâncias do jubileu pleníssimo que agora acabou tratarem nele com tanto empenho de trazer para casa os incentivos da penúria e desonestidade que consigo trazem esses espectáculos representados nas farsas a quem querem fundar edifício que seja convento de comediantas castelhanas.(\*BA 40)

Nesta carta fica bem patente a polémica gerada em torno deste assunto que, de acordo com a descrição de Francisco Correia, parece tratar-se de uma questão verdadeiramente fracturante na sociedade portuense seiscentista. De facto, se nos termos da vereação a construção do pátio ainda era viável, mediante algumas cedências por parte da Misericórdia, no entender de Francisco Correia não parece haver lugar a qualquer tipo de acordo, independentemente da questão do licenciamento. A actividade teatral das companhias castelhanas itinerantes que ocupariam o palco deste teatro é, outra vez, considerada uma «peste», um «incentivo da penúria», uma «desonestidade».

Mercê da grande divergência entre os participantes nesta assembleia, a decisão sobre o parecer da Câmara só terá sido tomada a 16 de Abril, como disso dá notícia Manuel da Silva Francês em carta para dom João de Sousa de 19 de Abril de 1692. O veredicto, segunda consta nesta carta, é que «o juiz não favorece este negócio»(\*BA 41). O parecer da Câmara, contudo, só seguiria para Lisboa em finais de Abril ou princípios de Maio, como conta Manuel da Silva Francês em carta de 3 de Maio de 1692:

A informação sobre o pátio das comédias já tem ido para baixo; o padre regedor da Companhia, a quem fiz a visita que vossa senhoria me mandava, me disse que o corregedor se conformara com o parecer da câmara com que, se assim é, não foi a informação muito a favor dos devotos deste pio divertimento, e será mais fácil de impedir a licença que pretendem. (\*BA 42)

Não se conhece qual foi a decisão final a respeito desta petição, mas tudo leva a crer que a solicitação da Misericórdia do Porto não tenha tido sucesso. O que se pode afirmar é que durante os anos seguintes, 1693 e 1694, não há qualquer referência ao

assunto nas missivas trocadas entre o bispo dom João de Sousa e outras personagens eclesiásticas e seculares portuenses. Apesar de, neste biénio, surgirem novas questiúnculas relativas ao teatro público, como notícias sobre representações em casas particulares (\*BA 43)<sup>149</sup> e sobre a presença de companhias itinerantes na cidade do Porto - que continuarão a ter a oposição do bispo e dos seus seguidores -, a Misericórdia enquanto instituição patrocinadora desta actividade não é sequer mencionada.

O aparente insucesso da Misericórdia na sua demanda pela construção de um teatro não acarretou a total exclusão do Porto dos itinerários das companhias castelhanas. No final do ano de 1693 há uma «petição feita à Câmara pelo chanceler para introduzir na cidade uma Companhia de comédias» (\*BA 45), segundo relato de Manuel da Silva Francês em carta de 5 de Dezembro para o bispo do Porto. A 12 de Dezembro, dom João de Sousa escreve ao provisor da relação do Porto a fim de impedir a entrada na cidade da companhia de comédias, sugerindo, caso seja necessário que o provisor «por terceira pessoa de confiança e com seguro mande capitular com o autor das ditas comédias o que quer por não representar na cidade (...) e no caso que por nenhum modo se possa impedir representarem, vossa mercê não veja os papéis das comédias nem as aprove nem obre coisa alguma (...)» (\*BA 46). De acordo com a carta de 26 de Dezembro, o bispo é informado por Manuel da Silva Francês de que «Quarta-feira passada [dia 23] se excluíram de todo no senado da câmara as comédias» (\*BA 47).

Não surpreende que este caso de nova proibição das representações na cidade do Porto tenha sido o motivo da reacção do padre André Pereira Pinto, tendo-se afirmado defensor do teatro publicamente, segundo os relatos de Manuel da Silva Francês, de dom João de Sousa e de Manuel da Costa. Manuel da Silva Francês conta, em carta de 2 de Janeiro de 1694 para o bispo, que «dizem disse [André Pereira Pinto] que as comédias tanto eram matéria indiferente que se um penitente se lhe viesse confessar de que sentia actos torpes vendo as comédias sem embargo disso o havia de aconselhar que as visse» (\*BA 48). Dom João de Sousa, em carta de 9 de Janeiro endereçada ao provisor, depois de se congratular com a prudente recusa dos vereadores relativamente a dar licença de representação, não se inibe de chamar o dito padre de «doido [...] pois no coro defendeu essa questão das comédias» (\*BA 49). Segundo Manuel da Costa, o

---

<sup>149</sup> Veja-se a carta de Manuel da Silva Francês de 24 de Outubro de 1693 (cf. \*BA 43) sobre as comédias em casa de D. Gregório e a carta do bispo dom João de Sousa de 31 de Outubro do mesmo ano (cf. \*BA 44) sobre o mesmo assunto.

padre André Pereira «chegou a dizer em altas vozes que mais havia de absolver um comediante que em público fizesse um acto torpe do que um congregado, já que se opunham tanto às comédias (...)» (\*BA 50).

Se, no púlpito, André Pereira Pinto defendeu a licitude do teatro, na Relação do Porto, o chanceler Dr. Sebastião Cardoso de Sampaio também procurou promover esta actividade, retomando a ideia de construção de um pátio de comédias. Disso mesmo há notícia na carta de 4 de Dezembro de 1694, de Manuel da Silva Francês para dom João de Sousa:

O chanceler quererá canonizar o seu procedimento com a fundação do pátio das comédias e deixar por seu administrador o mestre e Bento Ferreira. Ao juiz de fora agradeça vossa mercê o não querer fazer a informação e deixá-la ao corregedor proprietário, o qual saiu já desta cidade e chegando a essa lhe peça vossa mercê dilate a informação até me dar parte desta matéria e eu lhe escreverei e nestas dilações chegará entretanto sebastião da costa e sairá desse governo um tão desamparado homem. Os comediantes não se hão de poder sustentar nessa cidade, principalmente entrando a partilha o hospital cujos doentes não hão de melhorar muito com os interesses de outras enfermidades mais graves a que nosso senhor há de acudir. (\*BA 51)

Com o patrocínio do chanceler, o projecto apresentado pela Misericórdia do Porto em 1692 parece, assim, ganhar novo fôlego - assim se pode inferir pela referência ao hospital enquanto beneficiário das receitas desta actividade. De facto, o envolvimento da Misericórdia é confirmado pela carta de dom João de Sousa de 5 de Fevereiro de 1695, na qual o bispo envia ao provisor uma «petição de Bento Ferreira feita em nome do Provedor e irmãos da Misericórdia para que se lhe conceda pátio de comédias» (\*BA 53).

Importa ainda sublinhar o interesse de Manuel da Silva Francês em protelar qualquer decisão a este respeito, na expectativa de que a mudança de decisores seja favorável aos seus interesses, e, portanto, contrária à fundação do teatro. Esta mesma intenção volta a ser revelada em missiva datada de 11 de Dezembro de 1694, em que Manuel da Silva Francês informa o bispo de que «Ao juiz de fora fiz presente que vossa senhoria lhe mandava agradecer-lhe o não querer informar sobre o pátio, e o corregedor como chegar falarei que dilate a informação» (\*BA 52).

Só em 5 de Fevereiro de 1695 é que dom João de Sousa enviará a petição em causa para o provisor, indicando, desde logo o nome de Sebastião da Costa para autor da informação e dando as seguintes linhas orientadoras do que deverá constar:

(...) vossa mercê o busque [Sebastião da Costa] e lhe diga que deixando de parte a questão se são lícitas ou não as comédias que a companhia que se acha nesta corte sendo escolhida dos melhores papéis de Madrid, se não pode sustentar porque enfraqueceu já o apetite de se verem, e que muito menos ganho hão de fazer no Porto, aonde só aos domingos e dias santos as verão quatro pessoas; que a despesa da Misericórdia é certa e incerta a utilidade do hospital que poderá ter mais enfermos com a dita assistência além dos danos espirituais a que se deve ter primeiro respeito e que ultimamente isto é empenho de dois homens ridículos que com isto lhe parece fazer oposição ao zelo que eu tenho de que se não permita assim pelo que toca ao serviço de deus, como à quietação da república e que vossa mercê fará o que for servido nesta matéria. (\*BA 53)

Na argumentação de dom João de Sousa a questão da licitude do teatro é apenas referida para ser descartada, apresentando o bispo razões bastante mais concretas para que o pedido da Misericórdia seja negado: primeiro, o crescente desinteresse do público por este tipo de teatro; segundo, a incerteza quanto à viabilidade financeira do empreendimento e, terceiro, as consequências espirituais nefandas advindas da assistência a estes espetáculos. Contudo, as indicações de dom João de Sousa não chegarão sequer a ser seguidas, pois num aditamento à carta já referido, a recomendação do bispo ao provisor é de «fechar numa gaveta a provisão das comédias e não falar dela a ninguém para cair no esquecimento» (\*BA 54).

Esta última sugestão de dom João de Sousa parece ter surtido o efeito desejado, pois em toda documentação posterior à data desta missiva este assunto já não é sequer abordado. Pode-se, pois, concluir que, pelo menos na cidade do Porto, a controvérsia sobre a licitude do teatro foi vivida intensamente, apesar da escassez aparente de textos exclusivamente dedicados ao tema. De facto, a expressão deste debate no Porto foi menos teórica e mais prática, criando cisões sociais profundas tanto entre os membros do clero como entre os sectores laicos da administração da cidade e, finalmente, impedindo a construção de um pátio de comedias que, com certeza, contribuiria para fomentar a actividade teatral da cidade invicta.



## CONCLUSÕES

Esta dissertação concorreu para reelaborar uma história do teatro em Portugal no século XVII, tendo em conta não apenas a literatura dramática mas também a prática cénica. Foram definidos quatro eixos principais de organização deste trabalho que correspondem a quatro abordagens distintas a uma mesma realidade: o teatro.

A revisitação do *corpus* do teatro de autores portugueses do século XVII, particularmente na sua articulação com a história político-cultural deste século no que respeita às consequências da Guerra da Restauração, permitiu enfatizar a importância de autores e obras em muitos casos ignorados e alheados do cânone dramático português, refutando alguns lugares-comuns que a crítica literária estabelecera ao longo de séculos. A existência de uma dramaturgia eminentemente relacionada com a sua identidade lusitana, escrita tanto em castelhano como português, confere à produção dramática desta época uma especificidade que mesmo em casos claramente devedores dos modelos estéticos da *comedia nueva* não deixa de manifestar uma «autonomia» dramática.

Concomitantemente, entre a trágédia, a comédia «de capa e espada», o diálogo e o entremez, desde obras monolíngues (em língua portuguesa ou espanhola) a obras bilingues, entre a encenação de matéria da história nacional e acontecimentos da vida contemporânea portuguesa do século XVII, a análise destas obras permitiu dar mostra da diversidade que também caracteriza a produção teatral de autores portugueses desta época.

Após esta incursão na historiografia teatral através da análise dos textos dramáticos procedeu-se ao cotejo entre o texto de uma comédia de Jacinto Cordeiro, *Entrada del Rey en Portugal* e diversos tipos de imagens produzidas em torno da Entrada de Filipe III em Portugal, em 1619. Com recurso aos ensinamentos de uma disciplina como a iconografia teatral, a relação entre o texto dramático e os quadros e gravuras chamados à colação deu conta de pontos comuns entre o texto e as imagens bem como de divergências entre os dois tipos de documentos.

Mais do que procurar nestas imagens o grau da sua relação com um espectáculo, este estudo de iconografia teatral centrou-se na relação entre o texto e o universo pictórico e no estabelecimento das afinidades verificadas entre si. Ao mesmo tempo foi possível destacar o valor documental do texto de teatro também para a história das artes plásticas, nomeadamente por se ter identificado nos versos de Jacinto Cordeiro o artífice Agostinho Belo como um dos responsáveis pelas obras de arte efémera então erigidas de que não se encontra evidência em nenhum outro documento coevo.

O estudo da prática teatral, embora convocada sempre ao longo desta tese, desde a possibilidade de representação dos textos dramáticos abordados até à certeza do debate sobre a sua legitimidade, foi o objecto central da terceira parte desta dissertação. Partindo da história dos espaços teatrais da Lisboa seiscentista, nomeadamente o Pátio das Arcas e o das Fangas da Farinha, foi possível complementar os estudos sobre a presença de companhias, actores e directores espanhóis em Portugal bem como reconstituir parte do repertório aqui apresentado. Através de uma visão transversal da história destes lugares pôde-se abordar questões como as modalidades de deslocação e contratação das companhias, o estabelecimento e a composição dessas trupes em contexto português, bem como o público frequentador dos teatros comerciais seiscentistas.

No caso particular da história do pátio das Fangas da Farinha foram identificados novos intervenientes na sua construção, aprofundaram-se os modos de «convivência» entre este teatro e o Pátio das Arcas através do sistema contratual que presidiu à regulação da sua actividade. O estudo da coexistência destes dois teatros públicos lisboetas forneceu elementos para a compreensão das relações entre diferentes instituições públicas da cidade e do reino e a Misericórdia de Lisboa, dando conta de conflitos de jurisdições e de disputas entre estes organismos no que à regulação da actividade teatral olisiponense dizia respeito.

Apesar das carências que continuam a verificar-se ao nível da documentação, também se abordou a prática teatral em contextos privados, ponderando sobre a frequência com que acontecia este tipo de lazer e as normas que o regulavam. O estudo ateve-se ao caso da representação nos jardins do palácio de Luís Mendes de Elvas para a celebração do 21º aniversário do rei d. Afonso VI.

Por fim, a presença da polémica sobre a licitude do teatro convocou novos olhares sobre os modos como esta actividade era percebida pelas autoridades religiosas da época no contexto português, tanto ao nível teórico como na prática.

Seguindo as categorias sugeridas por Marc Vitse para a identificação dos diferentes posicionamentos críticos no âmbito desta polémica, ressaltou a pluralidade de pontos de vista nos diversos textos teóricos abordados. Ao nível das consequências práticas deste debate, o estudo de caso centrado nos acontecimentos que tiveram lugar na cidade do Porto no último quartel do século XVII espelhou bem a influência determinante das autoridades religiosas na vida teatral desta cidade. Se, por um lado, havia uma clara cisão na comunidade religiosa portuense a respeito da actividade teatral – tendo sido, até, patrocinada por alguns dos membros deste arcebispado –, por outro, quando se procurou instaurar nesta cidade um «corral de comédias» em tudo semelhante ao Pátio das Arcas de Lisboa, apesar de esta iniciativa ter tido o apoio das autoridades civis da cidade, a oposição do bispo do porto prevaleceu, por diversos modos, acabando por «fazer esquecer» a proposta da Misericórdia do Porto.

A metodologia aplicada nesta dissertação ao estudo da história do teatro em Portugal serviu os objectivos inicialmente definidos. A multiplicidade das tipologias documentais convocadas neste estudo, bem como a diversidade de fundos consultados, desde assentos paroquiais a registos notariais, desde posturas municipais à correspondência privada, entre muitos outros, concorreram para aclarar novos caminhos para investigação futura no âmbito da história do teatro em Portugal, tanto no século XVII como nos demais.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Manuscritos:

Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP):

A-PUB-2232, ff. 25-25v.

A-PUB-064-393, ff. 395-395v.

Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (AHPL)

Rol de Confessados da Freguesia de Santa Justa, 1618

Rol de Confessados da Freguesia de Santa Justa, 1630

Rol de Confessados da Freguesia de Santa Justa, 1689

Rol de Confessados da Freguesia de Santa Justa, 1690

Rol de Confessados da Freguesia de Santa Justa, 1695

Rol de Confessados da Freguesia de Santa Justa, 1696

Rol de Confessados da Freguesia de Santa Justa, 1698

Arquivo Municipal de Lisboa Arquivo Histórico

AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 1º de consultas e decretos de D. Pedro II, ff. 25-28v.

AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 1º de consultas e decretos de Filipe III, Doc. 60 a 60 B, f. 87 e 87v-

AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 1º de consultas e decretos de Filipe III, Doc. 61, f. 79.

AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 5º de registo de provisões de reis, doc. 271, f. 164v.

AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 5º de registo de provisões de reis, doc. 289, ff. 174v-175.

AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 5º de registo de provisões de reis, doc. 291, ff. 176-177v.

AML-AH, Livro de propostas e respostas e registo de consulta do tempo del rei Felipe III, doc. 99, f. 39-39v.

AML-AH, Livro de propostas e respostas e registo de consulta do tempo del rei Felipe III f. 51-51v.

AML-AH, Livro de propostas e respostas e registo de consulta do tempo del rei Felipe III, f. 52.

AML-AH Livro de propostas e respostas e registo de consulta do tempo del rei Felipe III, f. 83.

AML-AH, Livro 1º de Filipe III, f. 96.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT),

ANTT, Chancelaria de D. Filipe II, Privilégios, Livro 4º, f. 127

ANTT, ADL, 1º A CNL, Livro 68, cx. 20, ff. 115v-117v.

ANTT, ADL, 2º CNL, Livro 266, cx. 53, f. 83-83v.

ANTT, ADL, 3º CNL, Livro 119, cx. 33, ff. 122-123.

ANTT, ADL, 3º CNL, Livro 113, cx. 31, ff. 93-94v.

ANTT, ADL, 3º CNL, Livro 142, cx. 40, ff. 37v-38v.

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 26

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 26

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 32

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 33

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 35

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 37

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 38

ANTT, Cartório do Distribuidor, Livro 39

ANTT, HSJ, Livro 591

ANTT, HSJ, Livro 593

ANTT, HSJ, Livro 594

ANTT, HSJ, Livro 595

ANTT, HSJ, Livro 596

ANTT, HSJ, Livro 597

ANTT, HSJ, Livro 598

ANTT, HSJ, Livro 599

ANTT, HSJ, Livro 600

ANTT, HSJ, Livro 601  
ANTT, HSJ, Livro 602  
ANTT, HSJ, Livro 603  
ANTT, HSJ, Livro 604  
ANTT, HSJ, Livro 605  
ANTT, HSJ, Livro 606  
ANTT, HSJ, Livro 607  
ANTT, HSJ, Livro 608  
ANTT, HSJ, Livro 608  
ANTT, HSJ, Livro 609  
ANTT, HSJ, Livro 610  
ANTT, HSJ, Livro 612  
ANTT, HSJ, Livro 613  
ANTT, HSJ, Livro 614  
ANTT, HSJ, Livro 615  
ANTT, HSJ, Livro 616  
ANTT, HSJ, Livro 617  
ANTT, HSJ, Livro 618  
ANTT, HSJ, Livro 619  
ANTT, HSJ, Livro 620  
ANTT, HSJ, Livro 621  
ANTT, HSJ, Livro 622  
ANTT, HSJ, Livro 624  
ANTT, HSJ, Livro 626  
ANTT, HSJ, Livro 627  
ANTT, HSJ, Livro 628  
ANTT, HSJ, Livro 629  
ANTT, HSJ, Livro 655  
ANTT, HSJ, Livro 656  
ANTT, HSJ, Livro 657  
ANTT, HSJ, Livro 658  
ANTT, HSJ, Livro 659  
ANTT, HSJ, Livro 660  
ANTT, HSJ, Livro 661

ANTT, HSJ, Livro 662  
ANTT, HSJ, Livro 663  
ANTT, HSJ, Livro 664  
ANTT, HSJ, Livro 666  
ANTT, HSJ, Livro 667  
ANTT, HSJ, Livro 668  
ANTT, HSJ, Livro 669  
ANTT, HSJ, Livro 670  
ANTT, HSJ, Livro 671  
ANTT, HSJ, Livro 674  
ANTT, HSJ, Livro 675  
ANTT, HSJ, Livro 676  
ANTT, HSJ, Livro 677  
ANTT, HSJ, Livro 678  
ANTT, HSJ, Livro 679  
ANTT, HSJ, Livro 680  
ANTT, HSJ, Livro 681  
ANTT, HSJ, Livro 682  
ANTT, HSJ, Livro 683  
ANTT, HSJ, Livro 784  
ANTT, HSJ, Livro 684  
ANTT, HSJ, Livro 685  
ANTT, HSJ, Livro 839  
ANTT, HSJ, Livro 840  
ANTT, HSJ, Livro 843  
ANTT, HSJ, Livro 844  
ANTT, HSJ, Livro 845  
ANTT, HSJ, Livro 847  
ANTT, HSJ, Livro 854  
ANTT, HSJ, Livro 855  
ANTT, HSJ, Livro 856  
ANTT, HSJ, Livro 857  
ANTT, HSJ, Livro 860  
ANTT, HSJ, Livro 861

ANTT, HSJ, Livro 863

ANTT, ADL, Livro de registo de Casamentos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1604-1622

ANTT, ADL, Livro de registo de Casamentos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1622-1637

ANTT, ADL Livro de registo de Casamentos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1672-1686.

ANTT, ADL Livro de registo de Casamentos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1686-1700.

ANTT, ADL, Livro de registo de Óbitos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1633-1647

ANTT, ADL, Livro de registo de Óbitos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1648-1685.

ANTT, ADL, Livro de registo de Óbitos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1685-1717.

ANTT, ADL, Livro de registo de Baptismos (Lisboa, Freguesia de Santa Justa) 1669-1682.

ANTT, Chancelaria de D. Pedro II, Doações, liv. 24, ff. 271-272.

ANTT, Registo Geral de Testamento, Livro 65, ff. 84v-87v.

Biblioteca da Ajuda (BA):

Cód. 44-XIII-8, n.º 2, f. 1v.

Cód. 44-XIII-8, n.º 112, f. 109-109v.

Cód. 51-VI-6, ff. 140-141

Cód. 51-IX-30, f. 445v.

Cód. 51-IX-30, f. 446.

Cód. 51-IX-38, ff. 149-150v

Cód. 51-X-34, f. 440-440v.

Cód. 51-XI-38, f. 26v.

Ms. Av. 54-VIII-30, n.º 92

Ms. Av. 54-IX-25, n.º 37

Ms. Av. 54-X-13, n.º 128.

Ms. Av. 54-X-13, n.º 133

Ms. Av. 54-X-13, n.º 134

Ms. Av. 54-XI-29, n.º 112  
Ms. Av. 54-XIII-7, n.º 17  
Ms. Av. 54-XIII-18, n.º 142  
Ms. Av. 54-XIII-18, n.º 160  
Ms. Av. 54-XIII-21, n.º 334  
Ms. Av. 54-X-13, n.º 130  
Ms. Av. 54-X-13, n.º 131  
Ms. Av. 54-VIII-21, n.º 43  
Ms. Av. 54-VIII-11, n.º 369  
Ms. Av. 54-X-13, n.º 132  
Ms. Av. 54-IX-42, n.º 52  
Ms. Av. 54-VIII-8, n.º 454  
Ms. Av. 54-VIII-11, n.º 367  
Ms. Av. 54-VIII-11, n.º 376  
Ms. Av. 54-VIII-11, n.º 385  
Ms. Av. 54-VIII-11, n.º 390  
Ms. Av. 54-XIII-15, n.º 9  
Ms. Av. 54-VIII-7, n.º 233  
Ms. Av. 54-VIII-4, n.º 359  
Ms. Av. 54-VIII-4, n.º 359i

## Impressos:

AA. VV. [Provincial y prior de los dominicos de Lisboa y otros teólogos de Portugal] (1600), *Dictamen suyo en favor de la licitud de la representación de comedias*.

ANÓNIMO (1985) *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (ed. de Norman D. Shergold e John E. Varey), Londres, Tamesis Books.

ANÓNIMO (1598), *Consulta que se envio al Consejo de Portugal, por la cual S. M. fue servido mandar volver las comedias que se habían quitado en aquel reino*.

ANÓNIMO (s.d.) *Relação de tudo o que se passou na felice aclamação do mui alto e mui poderoso rei D. João o IV*. Lisboa, à custa de Lourenço de Anveres; URL: <http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecpc/textosempdf/03relacaodetudooquepasou> (ed. de Evelina Verdelho) [15.02.2015].

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1997-1998) «Actores portugueses en España en el Siglo de Oro», *Diablotexto* 4-5, pp. 27-42.

ANTONUCCI, Fausta (2000) «Contribución al estudio de la historia textual de *La dama duende*», *Criticón*, 78, pp. 109-136.

ARAÚJO, Teresa (2007) «A dramaturgia de autores portugueses em língua espanhola (séculos XVI-XVIII): notas de uma investigação em curso», *Revista...à beira*, nº 6, pp. 157-176.

— (2016) «Pedro Salgado: teatralização e experiência» em *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado* (org. de José Camões e José Pedro Sousa). Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, pp. 247-263.

ARES MONTES, José (1990) «Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal», *Filologia Románica* 7, pp. 11-36.

ARISTÓTELES (2011) *Poética* (trad. e notas de Ana Maria Valente). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BALDOCK, Marion (2008) *Greek tragedy: an introduction*. Bristol, Bristol Classical Press.

BARATA, José de Oliveira (1991) *História do Teatro Português*. Lisboa, Universidade Aberta

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto (1860) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira.

BESSO, Henri V. (1939) «Dramatic literature of the Spanish and Portuguese Jews of Amsterdam in the 17th and 18th centuries», *Bulletin Hispanique*, tomo 41, núm. 4, pp. 316-344.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, (1997-1998) «Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1642», *Diablotexto* 4-5, pp. 43-59.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad e Mercedes de los REYES PEÑA (1986) «Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII», *Philologia Hispalensis* I, pp. 45-62.

— (1987) «La comedia de comedias. Introducción, edición y notas», *Criticón* 40, pp. 81-159.

— (1989a) «El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano», *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos*, Amsterdam, 8/I-III, III, pp. 811-842

— (1989b), «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos*, Amsterdam, 8/I-III, III, pp. 863-902.

— (1989c) «La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697», *Philologia Hispalensis* (Homenaje al Prof. D. Juan Collantes de Terán), año IV, vol IV, fasc. I, pp. 433-458.

— (1990a) «El patio de las Arcas de Lisboa», *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, pp. 264-315.

— (1990b) «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1605)» em *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel. Edition Reichenberger, pp. 63-86.

— (1991) «Fuentes consultadas para el estudio del Patio de las Arcas y la vida teatral de Lisboa. Resultados hasta ahora obtenidos» em *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales* (ed. de L. García Lorenzo e J. E. Varey). Londres, Támesis Books em colaboraçã com o Instituto de Estudios Zamoranos, pp. 167-178.

— (1992a) «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)» em *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería* (ed. de Heraclia Castellón, Agustín de la Granja e Antonio Serrano). Almería, Instituto de Estudios Almerienses - Diputación de Almería, pp.105-136.

— (1992b) «El teatro español en Portugal. Estado de la cuestión» em *Dramaturgia e Espectáculo, 1º Congresso Luso-Espanhol de teatro*. Coimbra, Livraria Minerva, pp. 61-81.

— (1993a) «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arca de Lisboa (1700-1755s)» em *El escritor y la escena* (ed. de Ysla Campbell). Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, pp. 229-273.

— (1993b) «*Loa para empezar en Lisboa*. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas» em *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (ed. de Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco e Marc Vitse). Universidad de Salamanca, vol. II, pp. 819-830.

— (1998) «La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas» em *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico* (coord. de Maria da Graça M. Ventura). Lisboa, Colibri, pp. 135-149.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (2000) *Portugal no tempo dos filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*. Lisboa, Edição Cosmos.

BRAGA, Teófilo (1870) *História do Teatro Português*. Porto, Imprensa Portuguesa.

— (1898) *História da Literatura Portuguesa. Os Seiscentistas*. Porto, Livraria Chadron.

CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (2014) «Las armas de Melpone: el teatro portugués de la guerra de Restauración (1640-1668)», *Críticon*, 120-121, pp. 257-277.

CAMARGO, Ignacio (1690) *Discurso theologico sobre los teatros y comedias de este siglo...* Lisboa, Empreza de Miguel Manescal.

CAMÕES, José (2010) «Portugal restaurado: del combate político-militar al combate linguístico en el teatro del siglo XVII» em *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.

— (2014) «Comunicação freirática», *Sinais de Cena*. pp. 9-14.

CAMÕES, José e José Pedro SOUSA (org.) (2016) *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*. Lisboa, Centro de Estudos de Teatro.

CASTELO-BRANCO, Fernando (1953) «Três nótuas sobre o Pátio das Arcas», *Revista Municipal* nº 59, pp. 41-46.

— (1990) *Lisboa Seiscentista*. Lisboa, Livros Horizonte.

CASTRO, Manuel Araújo de (1645) *La mayor hazaña de Portugal*. Lisboa, por António Alvares. URL: <http://cet-e-seiscentos.com/> [base de datos textual] Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital [15.02.2015].

CORDEIRO, Jacinto (1621) *Entrada del rey en Portugal*. Lisboa, por Jorge Rodrigues. URL: <http://purl.pt/17335> [02.10.2012]

CORDEIRO, Jacinto (1630) *Seis comedias famosas*. Lisboa, Pedro Craesbeck.

— (1634) *Segunda parte de las comedias del alferéz Jacinto Cordero*. Lisboa, Lorenzo Craesbeck.

- (1641) *Triunfo francês*. Lisboa, Lourenço de Anveres.
- COSTA, António Carvalho da (1712) *Corografia Portuguesa e descrição topográfica do famoso reino de Portugal...* Lisboa, Oficina Real Deslandesiana.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1893) *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*. Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños.
- (1904) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museus.
- COUTINHO, Leonardo Saraiva (1644) *Contra si faz quem mal cuida*. Lisboa, por Paulo Craesbeeck.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001) *História do Teatro Português*. Lisboa, Verbo.
- CRUZ-ORTIZ, Jaime (2009) *Jacinto Cordeiro's El juramiento ante dios y lealtad contra el amor: a critical edition*. Oklahoma, University of Oklahoma.
- DÍEZ BORQUE, José María (2014) «Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español» em *Renovación en Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación. Cuadernos de Teatro Clásico*, 29, pp. 47-88.
- FARIA, Ana Leal (2008) *Arquitectos da Paz. A Diplomacia Portuguesa de 1640 a 1815*. Lisboa, Tribuna da História.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2008) *Diccionario biográfico de los actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*. Kassel, edition Reichenberger.
- FERRER VALLS, Teresa (2008) «La mujer en el tablado del siglo XVII: de actriz a autora» em *XXXI Jornadas de Teatro Clasico*. Almagro, pp. 83-100.
- FONSECA, Pedro de (s/d) «Fundamentos por los cuales parece se deben prohibir las comedias que hoy se representan» em GRANJA, Agustín de la (1980) «Un documento inédito contra las comedias en el siglo XVI: Los *Fundamentos* del P. Pedro de Fonseca» em *Homenaje a Camoens*. Granada, Universidad de Granada, pp. 177-194.
- FRADE, Florbela Veiga (2013) «Identidade Conversa e a *Historia de Rut* (1627) de João (Moshe) Pinto Delgado», *Lusitania Sacra*, 27, 155-174.
- FREIDBERG, Arthur L. e Ira S. FREIDBERG (2017) *Gold coins of the world. From Ancient Times to the Present*. Vermont, Coin and Currency Institute.
- GARCIA, José Manuel (2008) *Lisboa do século XVII – A mais deliciosa terra do mundo*. Lisboa, Gabinete de Estudos Olisiponenses.
- GARCÍA PÉREZ, Domingo (1890) *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.

GEHLERT, Andreas (2008) «Uma esplêndida vista de Lisboa no Castelo de Weilburg, Alemanha», *Monumentos* 28, pp. 208-213.

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo (2017) «Some notes on the spanish *comedia* printed in Portugal during the 17<sup>th</sup> century», *C. S. Nicolăescu-Ploșor, Institute for Research in Social Studies and Humanities Yearbook*, XVIII, pp. 63-76.

GONZALEZ, Christophe (1987) *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps*. Centre d'Aix, Université de Provence.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1952) «Unas notas sobre la Calderona» em *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*. Wesley, Spanish Department-Wesley College, pp. 14-37.

GRANJA, Agustín de la (1980) «Un documento inédito contra las comedias en el siglo XVI: Los *Fundamentos* del P. Pedro de Fonseca» em *Homenaje a Camoens*. Granada, Universidad de Granada, pp. 173-177.

KUBLER, George (1972) «The Joyeuse Entrée at Lisboa in 1619» em *Portuguese Plain Architecture. Between spices and diamonds 1521-1706*. Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, pp. 105-127.

LAVANHA, João Baptista (1622) *Viagem da católica real Majestade del rey D. Filipe II N. S. e relação do solene recebimento que nele se lhe fez*. Madrid, por Thomas Iunti impressor; URL: <http://www.archive.org/stream/viagemdacatholic00lava#page/n3/mode/2up> [02.10.2012]

LISBOA, frei Marcos de (1585) *Constituições Sinodais do bispado do Porto*. Coimbra, por Antonio de Mariz à custa de Giraldo Mendes.

LOPES, Fernão (2004) *Crónica de D. Fernando* (ed. de Giuliano Macchi). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOUREIRO, José Pinto (1959) *O teatro em Coimbra. Elementos para a sua História 1526-1910*. Coimbra, Câmara Municipal.

MACHADO, Diogo Barbosa (1741) *Bibliotheca Lusitana histórica crítica cronológica* I. Lisboa Ocidental, Oficina de António Isidoro da Fonseca.

— (1747) *Bibliotheca Lusitana*, t. II. Lisboa, Oficina de Ignacio Rodrigues.

— (1752) *Bibliotheca Lusitana histórica crítica cronológica* III. Lisboa Ocidental, Oficina de Inácio Rodrigues.

MARCOS ÁLVAREZ, Fernando (1997) *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*. Madrid, Editorial Támesis.

MARTINS, J. P. R. (1980) «O teatro no Porto no século XVIII», *Revista de História*. Porto, Centro de História da Universidade do Porto, pp. 99-114.

MELO, Francisco Manuel de (1651) *Carta de Guia de Casados*. Lisboa, oficina Craesbeeckiana.

METFORD, J. C. J. (1951) «The enemies of the theatre in the Golden Age». *Bulletin of Hispanic Studies*, 28, pp. 76-92.

MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de (1994) *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos.

MIMOSO, João Sardinha (1620) «Entrada del catolico rey don Felipe segundo, y tercer monarcha de las Españas en el reyno de Portugal y breve conpendio del imperial recibimiento que le hizo la insigne ciudad de Lisboa a los 29 de junio del año de 1619 que entró en ella» em *Relación de la real tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente por el felicissimo rey decimo cuarto de Portugal D. Manuel de gloriosa memoria y descripción del aparato de ella*. Lisboa, por Jorge Rodriguez.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de (1887a) *Elementos para a história do município de Lisboa* (t. II). Lisboa, Typographia Universal.

— (1887b) *Elementos para a história do município de Lisboa* (t. III). Lisboa, Typographia Universal.

— (1889) *Elementos para a história do município de Lisboa* (t. IV). Lisboa, Typographia Universal.

— (1903) *Elementos para a história do município de Lisboa* (t. XIII). Lisboa, Typographia Universal.

OLIVEIRA, Vítor Manuel Amaral (1973) *Bailes e entremeses. Manuscrito da Biblioteca da Ajuda*. Tese de Licenciatura em Filologia Românica. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

OLIVEIRA, Vítor (1984) «Un inedit de la bibliothéque d’Ajuda: “Entremes dos sebastianistas” contribution a l’histoire du sebastianismo», *Quadrant*, pp. 7-30.

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1987) «La jornada de Felipe III a Portugal en 1619 y la arquitectura efímera» em *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimientos* (coord. de Pedro Dias). Coimbra, Livraria Minerva, pp. 123-246.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1901) *Nuevos dados acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*. Madrid, Imprenta de la Revista Española.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914) *Nuevos dados acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*. Burdeos, Feret.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1969) *História do Teatro Português*. Lisboa, Portugalíia.

PINTO, Manuel de Almeida (1649) *La feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelo*. Lisboa, por Paulo Craesbeck; URL: <http://cet-e->

seiscentos.com/ [base de datos textual] Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital [15.02.2015].

PRESOTTO, Marco (2000) *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Edition Reichenberger.

REBELLO, Luís Francisco (1967) *História do Teatro Português*. Lisboa, Europa-América.

RENNERT, Hugo A. (1909) *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York, The Hispanic Society of America.

REYES PEÑA, Mercedes de los (2007) «Presencia de Antonio de Escamilla en Lisboa y conflicto entre jurisdicciones (1688)» em *Estudos. Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos* (org. de Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado). Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 783-806.

— (2016) «Presencia del teatro español en Lisboa a través del Patio de las Arcas» em *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII: Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado* (org. de José Camões e José Pedro Sousa. Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, pp. 31-39.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier (ed.) (2012a) *La verdad escurecida. El hermano fengido*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (As obras de António de Almeida também estão disponíveis em <http://cet-e-seiscentos.com/> [base de datos textual] Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital).

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier (2012b) «De la relação a la comedia: La desgracia más felice (1645), de Antonio de Almeida», *Criticón*, 116, pp. 63-90.

ROLDÁN PEREZ, Antonio (1991) «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Ofício y su manipulación», *Revista de la Inquisición*, nº 1, pp. 63-103.

SÁNCHEZ ARJONA, José (1898) *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Sevilla, Imprenta de E. Rasco.

SANS HERMIDA, Jacopo (2003) «Un viaje conflictivo: relaciones de sucesos para la *La jornada del Rey N. S. Don Felipe III deste nombre, al Reyno de Portugal* (1619)», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, pp. 289-319.

SANTO, Arnaldo Espírito (2009) *A grande estratégia de Portugal na Restauração 1640-1668*. Lisboa, Caleidoscópio.

SANTOS, Eugénio (1979) «Os livros das visitas pastorais da região portuense: questões e perspectivas de abordagem», *Revista de História*, 2, pp. 237- 44.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (2005 [17ª ed.]) *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto-Editora.

SASPORTES, José (1979) *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Lisboa, Instituto de Alta Cultura Portuguesa.

SENTAURENS, Jean (1984) *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle*, 2 vols. Bordeaux, Presses Universitaires.

SEQUEIRA, Gustavo Matos (1933) *Teatro de outros tempos: elementos para a história do teatro português*, Lisboa, s/n.

SERRALTA, Frédéric (1990) «Juan Rana homosexual», *Críticon*, 50, 81-92.

SERRÃO, Víctor (1994) «Lisboa Maneirista: oito notas a propósito da imagem da cidade nos anos 1557-1668» em *O Livro de Lisboa*, (coord. de Irisalva Moita). Lisboa, Livros Horizonte, pp. 195-206.

— (2009) «A Entrada de Felipe II em Lisboa em Junho em 1581 e o seu programa iconográfico à luz dos conceitos de *aurea aetatis* e de *ubilicus mundi*» em *Lisboa e a Festa: celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna. Actas do Colóquio de História e de História da Arte*, (coord. de Teresa Leonor M. do Vale, Maria João Pacheco Ferreira, Silva Ferreira). Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, pp. 201-222.

SHERGOLD, Norman D. e John E. VAREY (1961) *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*. Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte.

SOROMENHO, Miguel (2000) «*Ingeniosi ornamenti*. Arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros filipes» em *Arte efémera em Portugal*, (coord. de João Castel-Branco Pereira). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 20-49.

SOUSA, dom João de (1690) *Constituições Sinodais do bispado do Porto novamente feitas e ordenadas pelo illustrissimo e reverendissimo senhor Dom João de Sousa*. Porto, Joseph Ferreira.

SUARÉZ, José Luis (1993) «Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición del discurso segundo de Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos (Granada, 1642) del licenciado Juan Herreros de Almansa», *Críticon*, 59, pp. 127-159.

VALLADARES, Rafael (2002) *Teatro en la Guerra. Imágenes de Príncipes y Restauración de Portugal*. Badajoz, Diputación de Badajoz.

VÁSQUEZ CUESTA, Pilar (1987) *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Felipes* (trad. de Mário Matos e Lemos). Mem Martins, Publicações Europa-América.

VEGA, Lope de (2009) *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo-Tomás). Madrid, Catedra.

VITSE, Marc (1990) *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse, Presses Universitaires du Marail.

— (2005) «El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras», *Criticón*, 94-95, pp. 69-105.

WADE, Jonathan William (2009) *Early modern Iberian landscapes: language, literature and the politics of identity*. Tennessee, Vanderbilt University.

## Sitiografia:

BRILHANTE, Maria João (coord.) *Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal*.  
[opsis.fl.ul.pt](http://opsis.fl.ul.pt)

CAMÕES, José (dir.) *HTPonline Documentos para a História do Teatro em Portugal*.  
<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/default.htm>

— (dir.) *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI*.  
<http://www.cet-e-quinientos.com/info>

— (dir.) *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*.  
<http://www.cet-e-seiscentos.com/info>

— e Mercedes de los REYES PEÑA (dir.) *O Pátio das Arcas de Lisboa*  
<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-teatros-virtuais>

FERRER VALLS, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM.  
<http://catcom.uv.es>

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.) (2009-2017) *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los siglos de oro*.  
<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>

SERÓDIO, Maria Helena (dir.) *CETbase – Teatro em Portugal*.  
<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (dir.) *CLEMIT – Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*  
<http://www.clemit.es>

## **APÊNDICE**



## CRONOLOGIA DO TEATRO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVII

**1588**

**Entrudo:** 1 de Março

**Domingo de Páscoa:** 17 Abril

Agosto, 20      Provisão del rei que não se façam comédias sem licença deste hospital

**16??**

**Entrudo:**

**Domingo de Páscoa:**

-??-??      Conclusões morais sobre as dúvidas que podem haver e têm ocorrido acerca da pastoral do Bispo do Porto sobre as comédias e representações nas igrejas etc.

**1600**

**Entrudo:** 15 de Fevereiro

**Domingo de Páscoa:** 02 de Abril

-??-??      Provincial y prior de los dominicos de Lisboa y otros teólogos de Portugal  
Dictamen suyo en favor de la licitud de la representación de comedias.

**1601**

**Entrudo:** 06 de Março

**Domingo de Páscoa:** 22 Abril

Julho, 16      Receita das comédias 15\$760 réis.

Outubro, 20      Receita das comédias (13) 28\$700 réis.

**1602**

**Entrudo:** 19 de Fevereiro

Fevereiro, 25      Receita das comédias (12) 21\$640 réis

**Domingo de Páscoa:** 7 de Abril

## 1603

**Entrudo:** 11 de Fevereiro

**Domingo de Páscoa:** 30 de Março

Abril, 09           Traslado de uma carta de sua majestade sobre as comédias do Hospital

## 1604

Janeiro, 28           Receita das comédias 19\$000 réis  
Fevereiro, 11        Receita das comédias 16\$000 réis  
Fevereiro, 21        Receita das comédias (6) 8\$400 réis

**Entrudo: 2 de Março**

Março, 03           Receita das comédias (7) 9\$000 réis

**Domingo de Páscoa: 18 de Abril**

Outubro, 26         Receita das comédias 26\$000 réis  
Novembro, 05        Receita das comédias 26\$800 réis  
Novembro, 13        Receita das comédias 17\$500 réis  
Novembro, 22        Receita das comédias 20\$000 réis  
Novembro, 29        Receita das comédias 17\$000 réis  
Dezembro, 02        Receita das comédias (camarote do auditor) 2\$000 réis  
Dezembro, 07        Receita das comédias 35\$000 réis  
Dezembro, 15        Receita das comédias 29\$900 réis  
Dezembro, 22        Receita das comédias 30\$400 réis

## 1605

Janeiro, 04           Receita das comédias 26\$000 réis  
Janeiro, 08           Receita das comédias 27\$000 réis  
Janeiro, 17           Receita das comédias (9) 30\$000 réis  
Janeiro, 26           Receita das comédias 26\$000 réis  
Fevereiro, 07         Receita das comédias 30\$000 réis  
Fevereiro, 14         Receita das comédias (9) 28\$200 réis

**Entrudo: 22 de Fevereiro**

Fevereiro, 23         Receita das comédias 32\$800 réis  
Março, 08            Receita das comédias 6\$960 réis

**Domingo de Páscoa: 10 de Abril**

Abril, 14            Nicolás de los Ríos está em Lisboa  
Abril, 21            Assento de vereação em que o rei Filipe III mandou festejar o nascimento do príncipe

Abril, 25            Receita das comédias 20\$000 réis

**(Maio/Junho) Festas para celebração do nascimento de Felipe III**

Maio, 10            Receita das comédias 23\$200 réis  
Maio, 20            Receita das comédias 17\$800 réis  
Setembro, 10        Receita das comédias (comp. dos sevilhanos) 6\$040 réis  
Setembro, 16        Receita das comédias (camarote do auditor) 2\$000 réis  
Setembro, 17        Receita das comédias (7) 26\$000 réis  
Setembro, 24        Receita das comédias (7) 26\$000 réis  
Outubro, 01         Receita das comédias 21\$500

Outubro, 08	Receita das comédias (13) 20\$000 réis
Outubro, 22	Receita das comédias (2 semanas) 40\$000 réis.
Outubro, 29	Receita das comédias (7) 20\$000 réis.
Novembro, 05	Receita das comédias (7) 17\$600 réis
Novembro, 12	Receita das comédias 11\$000 réis
Novembro, 19	Receita das comédias 10\$000 réis
Novembro, 26	Receita das comédias 16\$000 réis
Dezembro, 03	Receita das comédias 12\$000 réis
Dezembro, 10	Receita das comédias 12\$000 réis
Dezembro, 17	Receita das comédias 12\$000 réis
Dezembro, 24	Receita das comédias 12\$000 réis

## 1606

Janeiro, 09	Receita das comédias (2 semanas) 29\$000 réis
Janeiro, 14	Receita das comédias 12\$000 réis
Janeiro, 28	Receita das comédias (2 semanas) 21\$400 réis
Fevereiro, 04	Receita comédias 14\$000 réis

### **Entrudo: 7 de Fevereiro**

Fevereiro, 07	Casamento de Cristobál Suárez e Felipa Jimenez.
Fevereiro, 11	Receita das comédias 4\$400 réis

### **Domingo de Páscoa: 26 de Março**

Abril, 08	Receita das comédias (8) 20\$600 réis
Abril, 15	Receita das comédias 14\$400 réis
Abril, 26	Receita das comédias 16\$680 réis
Maió, 06	Receita das comédias (6) 17\$000 réis
Maió, 24	Receita das comédias (comp. de Villegas) 24\$300 réis
Junho, 17	Receita das comédias (8) 11\$300 réis
Junho, 28	Receita das comédias 6\$000 réis
Junho, 30	Receita das comédias 3\$280 réis
Julho, 15	Receita das comédias (7) 26\$470 réis
Julho, 22	Receita das comédias (7) 15\$700 réis
Julho, 29	Receita das comédias (4) 12\$800 réis
Agosto, 05	Receita das comédias (7) 14\$720 réis
Agosto, 12	Receita das comédias (4) 8\$600 réis
Agosto, 19	Receita das comédias (6) 14\$000 réis
Agosto, 26	Receita das comédias (5) 12\$800 réis
Setembro, 16	Receita das comédias (8) 15\$460 réis
Outubro, 05	Receita das comédias 11\$220 réis
Outubro, 12	Receita das comédias (8) 38\$020 réis
Outubro, 21	Receita das comédias (4) 16\$800 réis
Novembro, 11	Receita das comédias (7) 17\$160 réis
Novembro, 18	Receita das comédias 21\$880 réis
Novembro, 25	Receita das comédias (6) 16\$060 réis
Dezembro, 02	Receita das comédias (7) 17\$000 réis
Dezembro, 08	Receita das comédias (6) 17\$960 réis
Dezembro, 16	Receita das comédias (7) 16\$000 réis
Dezembro, 22	Receita das comédias (4) 7\$440 réis
Dezembro, 29	Receita das comédias (5) 17\$670 réis

## 1607

Janeiro, 06	Receita das comédias (6) 18\$860 réis
Janeiro, 12	Receita das comédias (4) 12\$000 réis
Janeiro, 21	Receita das comédias (6) 18\$960 réis
Fevereiro, 03	Receita das comédias (6) 14\$960 réis
Fevereiro, 10	Receita das comédias 11\$140 réis

### **Entrudo: 27 de Fevereiro**

### **Domingo de Páscoa: 15 de Abril**

Maio, 02	Receita das comédias (volatins) 3\$200 réis
Julho, 24	Receita das comédias 14\$130 réis
Julho, 26	Receita das comédias (uso da porta, 7) 1\$880 réis Receita do camarote (2) \$480 réis.
Agosto, 04	Receita das comédias 12\$720 réis
Agosto, 18	Receita do camarote 11\$568 réis
Agosto, 28	Receita das comédias 7\$020 réis
Setembro, 10	Receita das comédias (8) 11\$608 réis
Setembro, 17	Receita das comédias (4) 13\$836 réis
Setembro, 24	Receita das comédias (4) 14\$980 réis
Outubro, 01	Receita das comédias 18\$428 réis
Outubro, 08	Receita das comédias (7) 27\$200 réis
Outubro, 15	Receita das comédias (5) 22\$560 réis
Outubro, 26	Receita das comédias (7) 35\$320 réis
Novembro, 03	Receita das comédias (6) 23\$856 réis
Novembro, 10	Receita das comédias 18\$560 réis
Novembro, 19	Receita das comédias (5) 25\$160 réis
Novembro, 27	Receita das comédias (6) 22\$896 réis
Dezembro, 12	Receita das comédias (5) 28\$468 réis
Dezembro, 19	Receita das comédias 30\$400 réis
Dezembro, 24	Receita das comédias (8) 23\$168 réis

## 1608

Janeiro, 03	Receita das comédias 23\$344 réis.
Janeiro, 04	Receita do camarote (Bernardim d'Altura, 10) \$800 réis.
Janeiro, 19	Receita das comédias (6) 23\$024 réis.
Janeiro, 26	Receita das comédias (5) 17\$824 réis.
Fevereiro, 04	Receita das comédias (6) 19\$820 réis Receita dos camarotes (11) 3\$520 réis
Fevereiro, 05	Receita do camarote (Bernardim d'Altura, 8) \$640 réis.
Fevereiro, 09	Receita das comédias (5) 18\$156 réis.

### **Entrudo: 19 de Fevereiro**

Fevereiro, 20	Receita das comédias (4) 25\$428 réis
---------------	---------------------------------------

### **Domingo de Páscoa: 06 de Abril**

Abril, 23	Receita das comédias (6) 23\$268 réis.
Maio, 16	Receita das comédias (8) 20\$640 réis.
Julho, 27	Contrato para o transporte da companhia <i>Los Españoles</i> de Badajoz a Lisboa.
Agosto, 18	Receita das comédias 10\$600 réis.

Outubro, 30      Receita das comédias 14\$000 réis.  
Dezembro, 12    Receita das comédias 3\$280 réis.

## 1609

Janeiro, 30      Receita das comédias 16\$200 réis.  
Fevereiro, 09    Receita das comédias (5) 15\$640 réis.

### **Entrudo: 03 de Março**

### **Domingo de Páscoa: 19 de Abril**

Agosto, 17      Receita das comédias (2) 8\$480 réis  
Agosto, 22      Receita das comédias (6) 23\$960 réis  
                    Receita do camarote (13) 3\$640 réis  
Agosto, 28(?)    Receita das comédias (5) 20\$500 réis.  
Setembro, 10(?)  Receita das comédias (7) 21\$400 réis.  
Setembro, 14    Procuração de Antonio Granados a Pedro Perez para arrendar o corral  
                    de comédias de Lisboa.  
Setembro, 15(?)  Receita das comédias (5) 17\$440 réis.  
Setembro, 19(?)  Receita das comédias (6) 17\$620 réis.  
Setembro, 26(?)  Receita das comédias (5) 10\$720 réis.  
                    Receita do camarote (6) 1\$680 réis  
Outubro, 03(?)    Receita das comédias (5) 10\$700 réis.  
                    Receita do camarote (3) \$840 réis.  
Outubro, 09(?)    Receita das comédias (5) 18\$160 réis.  
Outubro, 16(?)    Receita das comédias (5) 17\$800 réis  
                    Receita do camarote (6) 1\$680  
Outubro, 24      Receita das comédias (5) 13\$000 réis.  
                    Receita do camarote (6) 1\$680 réis.  
Outubro, 30(?)    Receita das comédias (6) 16\$320 réis.  
                    Receita do camarote (5) 1\$400 réis.  
Novembro, 07(?)  Receita das comédias (5) 11\$320 réis.  
                    Receita do camarote (4) 1\$120 réis.  
Novembro, 14(?)  Receita das comédias (6) 11\$700 réis.  
                    Receita dias do camarote (4) 1\$120 réis.  
Novembro, 27(?)  Receita das comédias (2 semanas) 11\$840 réis.  
                    Receita do camarote (6) 1\$680 réis.  
Dezembro, 07(?)  Receita das comédias (5) 7\$920 réis.  
                    Receita do camarote (4) \$840 réis.  
Dezembro, 19    Receita das comédias (15) 11\$700 réis.  
                    Receita do camarote (4) 1\$120 réis.

## 1610

Janeiro, 02(?)    Receita das comédias (15) 12\$920 réis.  
Janeiro, 16      Receita das comédias (8) 26\$600 réis.  
                    Receita do camarote (9) 2\$520 réis.  
Janeiro, 23      Receita das comédias (6) 16\$940 réis.  
                    Receita do camarote (5) 1\$400 réis.  
Janeiro, 30      Receita das comédias (5) 13\$700 réis.  
                    Receita do camarote (4) 1\$120 réis.  
Fevereiro, 12(?)  Receita das comédias 13\$640 réis.

**Entrudo: 23 de Fevereiro**

Fevereiro, 25      Receita das comédias 14\$520 réis.

**Domingo de Páscoa: 11 de Abril**

Abril, 20(?)      Receita das comédias (8) 17\$600 réis.  
Receita do camarote (7) 1\$960 réis.

Abril, 24      Contrato entre Catarina Carvajal e Hospital sobre exploração do  
Pátio das Arcas (tabelião Simão de Lemos).

Maio, 04      Receita das comédias (7) 16\$100 réis.  
Receita do camarote (5) 1\$400 réis.

Maio, 15      Receita das comédias 11\$280 réis.

Maio, 24      Receita das comédias 7\$000 réis.  
Receita do camarote (2) \$560 réis.

Julho, 27      Receita das comédias (9) 36\$720 réis.

Julho, 27      licença de representação em Lisboa de *La batalla del honor*, de Lope  
de Vega

Agosto, 07      Receita de sete dias das comédias (7) 22\$640 réis.

Agosto, 27      Receita de nove dias das comédias (9) 28\$440 réis.

Setembro, 11      Receita das comédias 28\$800 réis.

Setembro, 18      Receita das comédias (8) 21\$560 réis.

Outubro, 02      Receita de dez dias das comédias (10) 27\$520 réis.

Outubro, 23      Receita das comédias 29\$640 réis.

Novembro, 08      Receita das comédias 20\$360 réis.

Novembro, 18      Receita de seis dias das comédias (6) 17\$960 réis.

Novembro, 30      Receita das comédias 8\$680 réis.

Dezembro, 01      Receita das comédias (1) 3\$720 réis.

**1611**

Janeiro, 07      Receita de nove dias das comédias (9) 27\$300 réis.

Janeiro, 17      Receita das comédias 25\$740 réis.

Janeiro, 26      Receita das comédias 21\$680 réis.

Fevereiro, 07      Receita das comédias 22\$620 réis.

**Entrudo: 15 de Fevereiro**

Fevereiro, 15      Receita das comédias 18\$560 réis.

**Domingo de Páscoa: 03 de Abril**

Setembro, 20      Receita das comédias (8) 32\$920 réis.  
Receita do camarote (6) 1\$620 réis.

Outubro, 11      Receita de seis dias das comédias (6) 14\$900 réis.

**1612**

Janeiro, 02      Receita das comédias (2) 23\$800 réis  
Receita do camarote (7) \$800 réis

Janeiro, 18      Receita das comédias (9) 18\$000 réis  
Receita do camarote (4) 1\$100 réis

Fevereiro, 20      Receita das comédias (companhia de Andrés de Claramonte) 13\$600  
réis

**Entrudo: 06 de Março****Domingo de Páscoa: 22 de Abril**

Maio, 21      Receita das comédias (4) 2\$880 réis

Junho, 01	Receita das comédias (9) 24\$960 réis
Junho, 20	Receita das comédias (7) 19\$500 réis
Junho, 22	Contrato para o transporte da bagagem da companhia de Luis de Vergara, autor de comedias, de Badajoz a Lisboa.
Junho, 25	Contrato para o transporte da companhia de Luis de Vergara de Badajoz a Lisboa.
Julho, 09	Receita das comédias 18\$400 réis
Julho, 10	Contrato entre a Confraria de Nossa Senhora das Neves e Luis de Vergara para a representação de comédias em Santarém por ocasião das festas em honra de Nossa Senhora das Neves
Julho, 16	Receita das comédias 13\$000 réis
Julho, 28	Receita das comédias 24\$200 réis
Agosto, 03	Receita das comédias 12\$400 réis
Setembro, 12	Receita das comédias 26\$880 réis
Setembro, 20	Receita das comédias (1) 2\$980 réis
Setembro, 20	Receita das comédias 5\$700 réis
Setembro, 24	Receita das comédias (1) 3\$000 réis
Outubro, 01	Receita das comédias (4) 21\$420 réis
Outubro, 10	Receita das comédias (4) 25\$700 réis
Outubro, 24	Receita das comédias (4) 26\$000 réis
Novembro, ??	Alvará de ... Novembro de 1612 que determina que se não representassem comédias em Lisboa sem a Mesa da Consciência designar o lugar e sendo primeiro revistos os papéis por um Desembargador do Paço, nomeado pelo Vice-rei, e representando as figuras no traje do seu sexo.
Novembro, 02	Receita das comédias 25\$400 réis
Novembro, 09	Receita das comédias 15\$000 réis
Novembro, 10	Alvará de sua majestade para que, sem limitação de tempo, se não possam representar comédias em geral nem em Lisboa senão nos lugares que o Provedor e oficiais do hospital assinalarem.
Novembro, 10	Documentos relativos ao agravo que interpuseram o Provedor e Irmãos da Misericórdia de Lisboa, como administradores do Hospital Real de Todos-os-Santos, e António de Escamilha e sua companhia contra o vigário geral, João Serrão.
Novembro, 17	Receita das comédias 15\$600 réis.
Novembro, 24	Receita das comédias 3\$000 réis.
Dezembro, 01	Receita das comédias 12\$800 réis
Dezembro, 11	Cópia de uma provisão de sua majestade sobre as comédias
Dezembro, 15	Receita das comédias 19\$400 réis
Dezembro, 28	Em Badajoz, Alonso Villalba compromete-se a pagar uma dívida a Pedro Carrillo em Lisboa no dia em que lá chegar.

### 1613

Janeiro, 02	Receita das comédias 18\$000 réis
Janeiro, 11	Receita das comédias (4) 16\$400 réis
Janeiro, 19	Receita das comédias 18\$400 réis
Janeiro, 26	Receita das comédias 27\$000 réis
Fevereiro, 04	Receita das comédias 21\$000 réis
Fevereiro, 11	Receita das comédias 21\$600 réis

Fevereiro, 13 Contrato entre dona Catarina Carvajal e o Hospital Todos os Santos sobre a mudança nas condições de exploração do Pátio das Arcas

**Entrudo: 19 de Fevereiro**

Fevereiro, 20 Receita das comédias 29\$500 réis

Abril, 04 Informação sobre a provisão de sua majestade para se não poderem representar comédias em Lisboa fora dos lugares que para isso escolhesse o Provedor do Hospital de Todos os Santos

**Domingo de Páscoa: 07 de Abril**

Abril, 16 Receita das comédias 21\$000 réis

Abril, 24 Filipe III confirma petição do Provedor e Irmãos da Misericórdia sobre a representação de comédias.

Maio, 02 Receita das comédias 15\$000 réis

Maio, 08 Receita das comédias 17\$000 réis

Maio, 20 Receita das comédias (5) 14\$600 réis.

Junho, 04 Receita das comédias (3) 23\$000 réis

Junho, 15 Receita das comédias (8) 24\$000 réis

Junho, 28 Receita das comédias 13\$000 réis

Julho, 02 Casamento de Juan Vázquez e Maria Madanela. Testemunhas: Cristóbal Mudarra, Pedro Rodríguez Flores, Manuel Simón

Julho, 13 Receita das comédias (9) 41\$400 réis

Julho, 26 Receita das comédias (10) 41\$560 réis

Agosto, 12 Receita das comédias (10) 28\$620 réis

Agosto, 26 Receita das comédias 25\$144 réis

Agosto, 29 Cristóvão Soares manda dizer a determinação de Filipe II sobre o local das representações das comédias

Setembro, 07 Receita das comédias 19\$312 réis

Setembro, 22 licença de representação em Lisboa de *Pedro Carbonero, el cordovés valeroso*, de Lope de Veja.

Outubro, 14 Receita das comédias 24\$060 réis

Novembro, 04 Receita das comédias 28\$780 réis

Novembro, 18 Receita das comédias 23\$980 réis

Dezembro, 02 Receita das comédias 29\$140 réis

Dezembro, 12 Receita das comédias 31\$440 réis

Dezembro, 23 Receita das comédias 40\$900 réis

Dezembro, 30 Receita das comédias 44\$850 réis

**1614**

Janeiro, 14 Receita das comédias 24\$140 réis

Janeiro, 21 Receita das comédias 35\$000 réis

Fevereiro, 10 Casamento de Tomás de Rojas e María Calderón. Testemunhas: Diego Lopes Alcaraz, Juan de Morales, Alvaro de Bracamonte, Felipe de la Cruz

**Entrudo: 11 de Fevereiro**

Fevereiro, 12 Receita das comédias 59\$920 réis

Fevereiro, 17 Contrato de constituição de companhia de comédias: Cosme de Salazar, Jerónimo Calderón, Antonio Rodríguez, Juan Bautista de Villalobos, Tomás de Rojas, Francisco de la Cruz, Ginés de Bracamonte, Francisco de Morales, María Calderón e Jeronima de Vargas

**Domingo de Páscoa: 30 de Março**

Abril, 08	Receita das comédias 40\$545 réis
Abril, 19	Receita das comédias 29\$580 réis
Abril, 29	Receita das comédias 27\$770 réis
Maió, 07	Receita das comédias 26\$138 réis
Maió, 23	Receita das comédias 41\$928 réis
Junho, 09	Receita das comédias 29\$448 réis
Julho, 01	Receita das comédias 46\$320 réis
Julho, 03	Receita das comédias (2) 10\$050 réis
	Receita das comédias (camarote do auditor) 4\$000 réis
Julho, 12	Receita das comédias (6) 14\$746 réis
Julho, 28	Receita das comédias (8) 28\$340 réis
Agosto, 09	Receita das comédias (9) 39\$260 réis
Agosto, 18	Receita das comédias (8) 33\$980 réis
Agosto, 28	Receita das comédias (9) 34\$024 réis
Setembro, 09	Receita das comédias (8) 21\$080 réis
Setembro, 20	Receita das comédias (8) 22\$120 réis.
Outubro, 07	Receita das comédias (14) 35\$780 réis
Outubro, 21	Receita das comédias (8) 26\$930 réis
Novembro, 13	Receita das comédias (10) 36\$700 réis
Novembro, 22	Receita das comédias (8) 17\$820 réis
Dezembro, 09	Receita das comédias 29\$900 réis
Dezembro, 23	Receita das comédias (8) 8\$880 réis

**1615**

Janeiro, 14	Receita das comédias (8) 19\$640 réis
Janeiro, 24	Receita das comédias (5) 26\$800 réis
Fevereiro, 05	Receita das comédias 26\$800 réis
Fevereiro, 17	Receita das comédias 29\$440 réis
Fevereiro, 27	Receita das comédias 24\$000 réis

**Entrudo: 03 de Março**

Março, 05	Receita das comédias 36\$400 réis
-----------	-----------------------------------

**Domingo de Páscoa: 19 de Abril**

Abril, 23	Receita das comédias (camarote do auditor) 12\$000 réis
Maió, 02	Receita das comédias 28\$500 réis
Maió, 12	Receita das comédias (8) 26\$000 réis
Maió, 30	Receita das comédias 32\$000 réis
Junho, 06	Receita das comédias 15\$000 réis
Junho, 08	Receita das comédias 10\$800 réis
Junho, 18	Receita das comédias 17\$896 réis
Junho, 22	Receita das comédias 20\$500 réis
Junho, 23	Receita das comédias 2\$700 réis
Junho, 30	Receita das comédias 13\$000 réis
Agosto, 01	Receita das comédias 11\$500 réis
Agosto, 14	Receita das comédias 17\$500 réis
Agosto, 22	Receita das comédias (6) 31\$570 réis
Setembro,??	Receita das comédias 24\$450 réis
Setembro, 01	Receita das comédias (5) 26\$834 réis
Setembro, 05	Receita das comédias 22\$090 réis

Setembro, 22	Receita das comédias (5) 25\$400 réis
Setembro, 28	Receita das comédias 13\$932 réis
Outubro, 06	Receita das comédias 15\$100 réis
Outubro, 17	Receita das comédias 51\$890 réis
Outubro, 27	Receita das comédias 51\$890 réis.
Outubro, 31	Receita das comédias 28\$000 réis
Novembro, 11	Receita das comédias 51\$720 réis
Novembro, 21	Receita das comédias (9) 49\$150 réis
Dezembro, 10	Receita das comédias 55\$060 réis
Dezembro, 22	Receita das comédias (8) 45\$054 réis
Dezembro, 31	Receita das comédias 36\$396 réis

## 1616

Janeiro, 12	Receita das comédias 31\$680 réis
Janeiro, 23	Receita das comédias 32\$420 réis
Fevereiro, 06	Receita das comédias 30\$360 réis

### **Entrudo: 16 de Fevereiro**

Fevereiro, 17	Receita das comédias 27\$730 réis.
---------------	------------------------------------

### **Domingo de Páscoa: 03 de Abril**

Novembro, 03	Receita das comédias 11\$280
Novembro, 12	Receita das comédias 20\$880 réis.
Novembro, 19	Receita das comédias 23\$820 réis.
Novembro, 26	Receita das comédias 20\$520 réis.
Dezembro, 03	Receita das comédias 36\$240 réis.
Dezembro, 09	Receita do camarote 2\$000 réis.
Dezembro, 10	Receita das comédias 31\$380 réis. Poder de Pedro Llorente a favor de Pedro López de Mesa para acordar aluguer da casa de comédias de Sevilha
Dezembro, 17	Receita das comédias (6) 34\$310 réis.
Dezembro, 24	Receita das comédias (6) 35\$180 réis.
Dezembro, 31	Receita das comédias 26\$460 réis.

## 1617

Janeiro, 09	Receita das comédias (9) 49\$560 réis.
Janeiro, 21	Receita das comédias (2 semanas) 51\$520 réis.
Janeiro, 23	Instrumento de quitação Juan de Vera, M Lopes da Rocha Pinto Delgado; instrumento de obrigação Pinto Delgado, Juan de Vera, Catarina Carvajal
Fevereiro, 04	Receita das comédias (2 semanas) 37\$940 réis.

### **Entrudo: 07 de Fevereiro**

Fevereiro, 17	Receita das comédias 17\$060 réis.
---------------	------------------------------------

### **Domingo de Páscoa: 26 de Março**

Maió, 08	Receita das comédias 22\$590 réis.
Maió, 23	Receita das comédias 8\$600 réis.
Julho, 24	Contrato para o transporte da companhia de Antonio Granados de Badajoz a Lisboa

Julho, 30	Sobre un préstamo entre comediantes Antonio de Granados compromete-se a pagar em Lisboa uma dívida que tem com o actor da sua companhia Hernando de la Torre
Agosto, 14	Receita das comédias 32\$380 réis.
Agosto, 26	Receita das comédias 41\$800 réis.
Agosto, 30	Receita das comédias (2) 14\$810 réis.
Setembro, 12	Receita das comédias 33\$100 réis.
Setembro, 22	licença de representação em Lisboa de <i>El cordobés valeroso, don Pedro Carbonero, Lope de Vega</i>
Setembro, 30	Receita das comédias 47\$770 réis.
Outubro, 16	Receita das comédias 37\$010 réis
Outubro, 16	Contrato para o transporte da companhia de Juan de Morales de Badajoz a Lisboa.
Outubro, 16	Contrato para o transporte da bagagem da companhia de Juan de Morales. Morales obriga-se a pagar ao almocreve em Lisboa
Outubro, 20	Juan de Morales Medrano compromete-se a pagar um dívida em Lisboa para onde irá com a sua companhia.
Outubro, 31	Receita das comédias 41\$350 réis
Novembro, 03	Receita do camarote 5\$150 réis
Novembro, 15	Receita das comédias 65\$440 réis
Dezembro, 01	Receita das comédias 86\$160 réis
Dezembro, 19	Receita das comédias 49\$62 réis
Dezembro, 30	Receita das comédias 32\$100 réis

## 1618

Janeiro, 16	Receita das comédias 47\$050 réis
Fevereiro, 01	Receita das comédias 36\$920 réis
Fevereiro, 17	Receita das comédias 36\$660
<b>Entrudo: 27 de Fevereiro</b>	
Março, 01	Receita das comédias 46\$940
Abril, 06	Licença de representação em Lisboa de <i>La discórdia en los casados</i> , de Lope de Vega
<b>Domingo de Páscoa: 15 de Abril</b>	
Maio, 05	Receita das comédias 59\$030 réis
Maio, 22	Receita das comédias 38\$680 réis
Setembro, 01	Receita das comédias 21\$390 réis
Setembro, 07	Receita das comédias 14\$600 réis
Setembro, 22	Receita das comédias 22\$040
Setembro, 28	Receita das comédias 10\$420 réis
Outubro, 15	Receita das comédias 20\$400 réis
Novembro, 03	Receita das comédias 11\$440 réis
Novembro, 10	Receita das comédias 27\$457 réis
Novembro, 20	Receita das comédias 37\$4730 réis
Dezembro, 12	Receita das comédias 28\$610 réis
Dezembro, 17	Receita das comédias 32\$340 réis
Dezembro, 22	Receita das comédias 29\$810 réis
Dezembro, 28	Receita das comédias 17\$900 réis
Dezembro, 19	Receita das comédias 7\$340 réis
1618/9-08-03	Receita das comédias 50\$040 réis
1618/9-08-17	Receita das comédias 38\$720 réis

## 1619

Janeiro, 12	Receita das comédias 27\$300 réis
Janeiro, 21	Procuração de Cristóbal de León a favor de José de Salazar, em Lisboa
Janeiro, 25	Receita das comédias 24\$030 réis
Fevereiro, 02	Casamento de Diego de la Rocha e Antonio Fernández, natural da vila de valença e castela
Fevereiro, 04	Receita das comédias 22\$680 réis
<b>Entrudo: 12 de Fevereiro</b>	
Fevereiro, 12	Receita das comédias 21\$050 réis
<b>Domingo de Páscoa: 31 de Março</b>	
Abril, 10	Receita das comédias 9\$450 réis
Abril, 19	Receita das comédias 15\$000 réis
Abril, 24	Receita das comédias 20\$100 réis
Maió, 04	Receita das comédias 17\$220 réis
Maió, 08	Receita das comédias 6\$760 réis
Maió, 15	Receita das comédias 7\$840 réis
Junho, 07	Receita das comédias 5\$410 réis
Junho, 22	Contrato de constituição da companhia de Jerónimo Sánchez, Jeronimo de Montoya, Juan Perez Silvente Pedro Areçana, Luis de Castro Juan Antonio Baras Suain, Felipe de Chavarria, Agustin de Caceres, Matias de Caceres, Jacinto de Bargas Juan Bautista, Pedro Vargas, Alonzo Ochoa de Miranda, Miguel Martinez, Manuel Silva, compromentendo-se a ir todos juntos a Lisboa
Junho, 28?	Receita das comédias 16\$510 réis
Agosto, 06	instrumento de procuração Juan Perez Silvente vizinho da cidade de granada residente na cidade de Lisboa na companhia de Jeronimo Sanchez
Setembro, 09	Receita das comédias 7\$800 réis
Setembro, 16	Receita das comédias 27\$150 réis
Setembro, 24	Receita das comédias 23\$210 réis
Outubro, ??	Contrato Luis de Castro do Rio e João Pinto Delgado
Outubro, 01	Receita das comédias 20\$530 réis
Outubro, 14	Receita das comédias 18\$180 réis
Outubro, 29	Receita das comédias 13\$780 réis
Novembro, 04	Receita das comédias 14\$520 réis
Novembro, 12	Receita das comédias 6\$400 réis
Novembro, 19	Receita das comédias 11\$860 réis
Dezembro, 02	Receita das comédias 16\$620 réis
Dezembro, 17	Receita das comédias 5\$860 réis
Dezembro, 24	Receita das comédias 8\$500 réis

## 1620

Janeiro, 04	Receita das comédias 11\$000 réis.
Janeiro, 21	Escritura entre Catarina Carvajal e Misericórdia de Lisboa.
Janeiro, 31	Receita das comédias 10\$470 réis.

Fevereiro, 07	Contrato entre Catarina Carvajal e João Pinto Delgado sobre exploração do pátio das Fangas da Farinha.
Fevereiro, 22	Receita das comédias 4\$600 réis.
Fevereiro, 26	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 1\$756 réis.
<b>Entrudo: 03 de Março</b>	
Março, 05	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 1\$248 réis.
<b>Domingo de Páscoa: 19 de Abril</b>	
Abril, 25	Receita das comédias 7\$030réis.
Maio, 04	Receita das comédias(Pátio das Fangas da Farinha) 16\$800 réis.
Maio, 04	Receita das comédias 7\$920 réis.
Maio, 09	Receita das comédias 22\$120 réis.
Maio, 12	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha; companhia de Cristóbal Mudarra) 14\$840 réis
Maio, 16	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 13\$680 réis.
Maio, 23	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 3\$300 réis Receita das comédias 20\$750 réis.
Junho, 02	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 220\$460 réis.
Junho, 12	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 2\$500
Julho, 03	Receita das comédias 10\$800 réis
Julho, 03	Receita das comédias 17\$950 réis
Julho, 13	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 4\$160 réis.
Julho, 28	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 8\$400 réis Receita do camarote 1\$300 réis.
Julho, 28 (?) s.d.	Receita das comédias 17\$990 réis.
Agosto, ?? (s.d.)	Receita das comédias 33\$900 réis.
Agosto, ?? (s.d.).	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 33\$160 réis
Agosto, 10	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 37\$400 réis
Agosto, 31	Receita das comédias 28\$480 réis
Setembro, 07	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 25\$250 réis Receita do camarote 1\$400 réis
Setembro, 14	Receita das comédias 26\$600 réis
Setembro, 21	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 23\$600 réis
Setembro, 29	Receita das comédias 17\$000 réis
Outubro, 05	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 24\$050 réis
Outubro, 12	Receita das comédias 16\$000 réis
Outubro, 19	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 14\$220 réis
Outubro, 25	Receita das comédias 19\$920 réis
Novembro, 02	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 24\$200 réis
Novembro, 14	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 38\$410 réis
Novembro, 19	Licença de representação em Lisboa de <i>Quien más no puede</i> , de Lope de Vega.
Novembro, 23	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 23\$500 réis
Novembro, 28	Receita das comédias 36\$800 réis
Dezembro, 07	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 32\$850 réis
Dezembro, 14	Receita das comédias 30\$700 réis.
Dezembro, 21	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 33\$080 réis
Dezembro, 29	Receita das comédias 27\$130 réis

	Impressão em Lisboa de <i>La entrada del rey en Portugal</i> , de Jacinto Cordeiro
Janeiro, 04	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 37\$080 réis.
Janeiro, 11	Receita das comédias 23\$530 réis.
Janeiro, 18	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 27\$450 réis
Janeiro, 25	Receita das comédias 22\$880 réis
Fevereiro, 01	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 26\$840 réis
Fevereiro, 08	Receita das comédias 31\$080 réis
Fevereiro, 15	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 33\$450
Fevereiro, 22	Receita das comédias 28\$600 réis
<b>Entrudo: 23 de Fevereiro</b>	
Fevereiro, 25	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 14\$580 réis.
Fevereiro, 29	Receita das comédias 23\$220 réis
<b>Domingo de Páscoa: 11 de Abril</b>	
Maio, 06	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 19\$040 réis
Maio, 17	Receita das comédias 25\$940 réis.
Junho, 02	Receita das comédias 11\$400 réis.
Junho, 08	Receita das comédias 13\$400 réis.
Julho, 03	Receita das comédias 6\$800 réis.
Julho, 13	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 7\$870 réis
Julho, 22	Receita das comédias 4\$280 réis.
Agosto, 02	Receita das comédias 45\$300 réis
Agosto, 08	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 39\$250.
Agosto, 17	Receita das comédias 42\$760 réis
Agosto, 23	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 22\$830 réis
Agosto, 30	Receita das comédias 34\$060 réis
Setembro, 06	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 23\$210 réis
Setembro, 13	Receita das comédias 20\$050 réis
Setembro, 20	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 28\$330 réis
Setembro, 29	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 24\$830 réis
Outubro, 05	Receita das comédias 20\$600 réis
Outubro, 11	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 24\$450 réis
Outubro, 19	Receita das comédias 15\$350 réis
Outubro, 28	Receita das comédias 16\$880 réis
Novembro, 02	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 21\$400 réis.
Novembro, 08	Licença para representação de <i>El príncipe despeñado</i> , de Lope de Vega
Novembro, 11	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 18\$080 réis.
Novembro, 15	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 18\$120 réis
Novembro, 26	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) (2 semanas) 52\$350 réis.
Dezembro, 06	Receita das comédias 36\$450 réis.
Dezembro, 14	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 30\$690 réis
Dezembro, 20	Receita das comédias 30\$130 réis
Dezembro, 29	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 18\$020 réis

## 1622

Janeiro, 09	Receita das comédias 28\$380 réis.
Janeiro, 11	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 11\$730 réis
Janeiro, 18	Receita das comédias 27\$500 réis.
Janeiro, 24	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 19\$920 réis.
Janeiro, 31	Receita das comédias 16\$320 réis.
<b>Entrudo: 08 de Fevereiro</b>	
Fevereiro, 09	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 39\$250 réis.
Março, 21	Licença de representação em Lisboa de <i>El desdén vengado</i> , Lope de Vega.

### **Domingo de Páscoa: 27 de Março**

Abril, 05	Receita das comédias 18\$280 réis
Abril, 11	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 12\$220 réis
Abril, 18	Receita das comédias 16\$150 réis.
Abril, 28	Receita das comédias (Pátio das Fangas da Farinha) 14\$170 réis.
Maió, 02	Receita das comédias 9\$670 réis.
Maió, 14	Contrato para o transporte da companhia de Juan Bautista Valenciano de Badajoz até Aldea Gallega
Maió, 19	Receita das comédias 16\$850 réis.
Maió, 24	Contrato para Juan Bautista Valenciano representar as comedias <i>El caballero de Cristo</i> e <i>La tercera de si misma</i> no Montijo a 29 de Maio.
Maió, 31	Receita das comédias (2) \$700 réis
Novembro, 05	Contrato para o transporte da bagagem uma companhia de Badajoz a Lisboa
Novembro, 07	Contrato sobre o pagamento de uma dívida, dando conta que o autor de comedias Diego Lopez de Alcaraz, reside em Lisboa
Novembro, 18	Os governadores determinam sobre as representações de comédias, para que continuem no Pátio das Arcas enquanto não se consertar o pátio das Fangas da Farinha.
Novembro, 21	Consulta da Câmara em que se alerta para o mau estado do Pátio o das Arcas e do pejamento da rua das Arcas.
Dezembro, 16	Cristóvão de Abreu, corregedor do crime, manda consertar o pátio das Fangas da Farinha e quando este estiver pronto manda consertar o das Arcas.

## 1623

### **Entrudo: 28 de Fevereiro**

#### **Domingo de Páscoa: 16 de Abril**

Agosto, 07	Receita das comédias 14\$480 réis
Agosto, 14	Receita das comédias 12\$410 réis
Agosto, 26	Receita das comédias (2 semanas) 15\$000 réis Receita do camarote (8) 2\$240 réis.
Setembro, 02	Receita das comédias (5) 9\$850 réis.
Setembro, 04	Receita do camarote 1\$400 réis.
Setembro, 10	Receita das comédias (7) 13\$150 réis.
Setembro, 11	Receita do camarote (6) 1\$680 réis.

Setembro, 23	Receita das comédias (8) 19\$350 réis Receita do camarote (10) 2\$800 réis.
Outubro, 02	Receita das comédias 10\$600 réis
Outubro, 10	Receita das comédias 21\$280 réis
Outubro, 22	Receita das comédias 9\$960 réis
Outubro, 26	Parecer da câmara de Lisboa sobre obrigação da edificação de outro pátio de comédias de forma a encerrar o da Rua das Arcas.
Outubro, 27	Receita das comédias (3) 4\$800 réis. Receita do camarote (2) \$560 réis.
Novembro, 06	Receita das comédias (7) 15\$600 réis. Receita do camarote (4) 1\$120 réis.
Novembro, 11	Receita das comédias 5\$620 réis
Novembro, 14	Cópia de uma provisão do provedor e irmãos da Misericórdia reclamam para que se represente no pátio das Arcas. Protesto contra o despacho de 14 de novembro de 1623
Novembro, 18	Receita das comédias (3) 8\$340
Novembro, 22	Consulta sobre a polémica àcerca do pátio das comédias
Novembro, 23	Cristóvão Soares solicita ao rei que determine qual o local para a representação das comédias.
Novembro, 23	Cristóvão Soares solicita a opinião da câmara de Lisboa sobre uma consulta
Novembro, 24	Receita das comédias 8\$040 réis
Novembro, 24	Consulta da Câmara em virtude da resolução do Governo sobre a polémica em torno do pátio das comédias
Dezembro, 11	Receita das comédias 45\$140 réis.
Dezembro, 19	Receita das comédias 32\$620 réis
Dezembro, 20	Receita do camarote 1\$680 réis
Dezembro, 23	Receita das comédias 14\$250 réis

## 1624

	Impressão do <i>Index Expurgatório</i>
Janeiro, 02	Receita das comédias 23\$830 réis
Janeiro, 08	Receita das comédias 15\$120 réis
Janeiro, 13	Receita das comédias 7\$720 réis
Janeiro, 25	Receita das comédias 26\$250 réis
Fevereiro, 04	Receita das comédias 21\$720 réis
Fevereiro, 12	Receita das comédias 14\$680 réis
Fevereiro, 13	Casamento Antonio de Oliveira de Azevedo e Jeronima de Tovar (irmã de João Hiranço, dono do pátio)

### **Entrudo: 20 de Fevereiro**

### **Domingo de Páscoa: 07 de Abril**

Abril, 16	Receita das comédias 15\$480 réis
Abril, 22	Receita das comédias 10\$650 réis
Abril, 29	Receita das comédias 8\$540 réis
Maió, 04	Receita das comédias 12\$240 réis
Maió, 11	Receita das comédias 4\$760 réis
Maió, 20	Receita das comédias 12\$000 réis
Maió, 30	Receita das comédias 7\$720 réis
Setembro, 14	Receita das comédias 24\$140 réis.

Setembro, 23	Receita das comédias 31\$000 réis
Outubro, 05	Receita das comédias 39\$570 réis
Outubro, 14	Receita das comédias 20\$640 réis
Outubro, 26	Receita das comédias 30\$700 réis
Novembro, 04	Receita das comédias 29\$010 réis
Novembro, 11	Receita das comédias 17\$600 réis
Novembro, 16	Receita das comédias 8\$080 réis
Novembro, 25	Receita das comédias 14\$600 réis
Dezembro, 07	Receita das comédias 14\$400 réis
Dezembro, 23	Receita das comédias 20\$600 réis

## 1625

Janeiro, 17	Receita das comédias 12\$600 réis
Fevereiro, 07	Receita das comédias 21\$960 réis

### **Entrudo: 11 de Fevereiro**

Fevereiro, 14	Receita das comédias 3\$360 réis
---------------	----------------------------------

### **Domingo de Páscoa: 30 de Março**

Abril, ??	Sobre o pátio das comédias relativo à contenda entre Pátio das Arcas e Pátio das Fangas da Farinha
Maio, 23	Antonio de Espinosa outorga procuração a Antonio de León para ir a Lisboa para assegurar pátio de comédias onde representar.
Julho, 14	Receita das comédias 11\$208 réis
Julho, 21	Receita das comédias 8\$540 réis
Julho, 28	Receita das comédias 4\$590 réis
Agosto, 10	Receita das comédias (2) 2\$000 réis
Agosto, 18	Receita das comédias 4\$640 réis
Setembro, 00	Receita das comédias (volatins) 8\$340 réis
Outubro, 20	Receita das comédias 5\$660 réis
Outubro, 31	Receita das comédias 2\$100 réis
Novembro, 04	Receita das comédias 2\$904 réis
Dezembro, 24	Receita das comédias 24\$252 réis
Dezembro, 30	Receita das comédias 20\$240 réis

## 1626

Janeiro, 03	Receita das comédias 16\$600 réis
Janeiro, 10	Receita das comédias 15\$600 réis
Janeiro, 17	Receita das comédias 14\$360 réis
Janeiro, 24	Receita das comédias 25\$400 réis
Janeiro, 31	Receita das comédias 7\$140 réis
Fevereiro, 07	Receita das comédias 14\$920
Fevereiro, 07	Casamento de Lorenzo Hurtado de la Camara com Francisca Grazón. Testemunhas: Diego Hernandez de Aldana
Fevereiro, 14	Receita das comédias 18\$00 réis
<b>Entrudo: 24 de Fevereiro</b>	
Fevereiro, 25	Receita das comédias 1\$600 réis Receita do arrendamento do pátio a Lourenzo Hurtado de Mendoza de dia de Páscoa até ao dia Espírito Santo (1 de Junho) 40\$000

### **Domingo de Páscoa: 12 de Abril**

Outubro, 03	Receita das comédias 15\$600 réis
Outubro, 05	Receita do camarote (5) 1\$400 réis
Outubro, 10	Receita das comédias 27\$200 réis
Outubro, 19	Receita das comédias 33\$ 436 réis.
Novembro, 13	Receita das comédias 84\$536 réis.
Novembro, 18	Receita das comédias 15\$840 réis
Novembro, 24	Receita das comédias 46\$620 réis
Dezembro, 05	Receita das comédias 33\$800 réis
Dezembro, 13	Receita das comédias 42\$440 réis
Dezembro, 13	Informação para el-rei, sobre o pátio das comédias das Fangas da Farinha
Dezembro, 24	Receita das comédias 29\$480 réis.
Dezembro, 30	Receita das comédias 39\$620 réis.

## 1627

Janeiro, 09	Receita das comédias 29\$270 réis
Janeiro, 16	Receita das comédias 18\$154 réis
Janeiro, 25	Receita das comédias 22\$536 réis
Fevereiro, 01	Receita das comédias 25\$974 réis
Fevereiro, 07	Casamento de Pantalião Borges e Luisa Ribera. Padrinhos: Cristóbal de Avendaño e Maria de Candao.
Fevereiro, 08	Receita das comédias 19\$880 réis

### **Entrudo: 16 de Fevereiro**

Fevereiro, 18	Receita das comédias 31\$068 réis
---------------	-----------------------------------

### **Domingo de Páscoa: 04 de Abril**

Abril, 19	Receita das comédias (1) 3\$400 réis
Junho, ??	Contrato entre o hospital Juan Jerónimo Valenciano
Junho, 16	Determinação sobre os locais para a representação das comédias em que o rei ordena que as comédias sejam representadas alternadamente, uma no pátio da rua das Arcas e outra no pátio de Luís de Castro.
Agosto, 16	Receita das comédias 11\$280 réis
Agosto, 19	Contrato para o transporte da bagagem da companhia de Juan Jerónimo Valenciano de Badajoz a Lisboa. Contrato para o transporte dessa companhia : Juan Jerónimo Valenciano.

Setembro, 08	Receita das comédias 32\$940 réis
Setembro, 14	Receita das comédias 23\$600 réis
Setembro, 20	Receita das comédias (5) 33\$760 réis
Setembro, 25	Receita das comédias (5) 32\$705 réis
Outubro, 02	Receita das comédias 26\$930 réis
Outubro, 09	Receita das comédias 31\$820 réis
Outubro, 18	Receita das comédias 33\$690 réis
Outubro, 22	Receita das comédias 27\$150 réis
Outubro, 30	Receita das comédias 23\$130 réis
Novembro, ??	Contrato entre o hospital e José de Salazar, autor de comédias
Novembro, 06	Receita das comédias 23\$911
Novembro, 15	Receita das comédias 28\$430
Novembro, 22	Receita das comédias 38\$520 réis

Novembro, 27      Receita das comédias 17\$780 réis  
Dezembro, 06      Receita das comédias 23\$480 réis  
Dezembro, 23      Receita das comédias 30\$760 réis  
Dezembro, 29      Receita das comédias 30\$510 réis

## 1628

Janeiro, 08          Receita das comédias 18\$545 réis  
Janeiro, 17          Receita das comédias 43\$875 réis  
Janeiro, 29          Receita das comédias 42\$080 réis  
Fevereiro, 12        Receita das comédias (2 semanas) 40\$420 réis  
Fevereiro, 26        Receita das comédias 37\$660 réis

### **Entrudo: 07 de Março**

Março, 08          Receita das comédias 18\$480 réis

### **Domingo de Páscoa: 23 de Abril**

Abril, 29            Receita das comédias 16\$100 réis  
Maio, ??s.d.        Receita das comédias 4\$580 réis.  
Maio, 12            Receita das comédias (2 semanas) 18\$280 réis  
Maio, 12 ?         Receita das comédias (2 semanas) 12\$850 réis  
Setembro, 30        Receita das comédias 25\$142 réis  
Outubro, ??         Contrato entre o hospital e Manuel de Vallejo  
Outubro, 07         Receita das comédias 24\$502 réis  
Outubro, 14         Receita das comédias 30\$780 réis  
Outubro, 21         Receita das comédias 14\$550 réis  
Novembro, 04        Receita das comédias 45\$660 réis  
Novembro, 13        Receita das comédias 12\$530 réis  
Novembro, 20        Receita das comédias 13\$480 réis  
Dezembro, 02        Receita das comédias 19\$960 réis  
Dezembro, 13        Receita das comédias 12\$050 réis

## 1629

### **Entrudo: 27 de Fevereiro**

### **Domingo de Páscoa: 15 de Abril**

Julho, 28            Receita das comédias (7) 51\$100 réis  
Agosto, 03          Receita das comédias (5) 27\$490 réis  
Agosto, 17          Receita das comédias 30\$170 réis  
Agosto, 25          Receita das comédias 25\$950 réis  
Setembro, 01        Receita das comédias 26\$060 réis  
Setembro, 17        Receita das comédias 60\$780 réis  
Outubro, 01         Receita das comédias 39\$930 réis  
Outubro, 08         Receita das comédias 23\$490 réis  
Outubro, 15         Receita das comédias 31\$420 réis  
Outubro, 23         Receita das comédias 26\$590 réis  
Outubro, 26         Assento de vereação festas do nascimento do príncipe - representação  
de comédias no terreiro do Paço  
Novembro, 03        Receita das comédias 24\$090 réis  
Novembro, 12        Receita das comédias 51\$550 réis  
Novembro, 19        Receita das comédias 32\$850 réis  
Novembro, 26        Receita das comédias 32\$290 réis

Dezembro, 01	Receita das comédias 29\$090 réis
Dezembro, 10	Receita das comédias 35\$900 réis
Dezembro, 15	Receita das comédias 25\$120 réis
Dezembro, 24	Receita das comédias 25\$130 réis
Dezembro, 31	Receita das comédias 15\$170 réis

### 1630

	Impressão em Lisboa de <i>Primera parte</i> , de Francisco Cordeiro
Janeiro, 05	Receita das comédias 16\$410 réis
Janeiro, 19	Receita das comédias 21\$770 réis
Janeiro, 26	Receita das comédias 15\$170 réis
Fevereiro, 04	Receita das comédias 16\$600 réis

#### **Entrudo: 12 de Fevereiro**

-??-?? Confessaram-se e comungaram na Freguesia de Santa Justa Antonio de Azevedo das comedias, Violante Fernandes, mulher, Mateus de Azevedo, filho, Caterina de Azevedo, filha, Jeronima, filha menor, Isabel Coelho escrava, Maria criada

Fevereiro, 13	Receita das comédias 17\$250 réis
---------------	-----------------------------------

#### **Domingo de Páscoa: 31 de Março**

Março, 17	Casamento de Maria Martinez de la Serna e Jacome Salvador
Abril, 06	Receita das comédias 13\$110 réis
Abril, 15	Receita das comédias 12\$290 réis
Abril, 20	Receita das comédias 8\$650 réis
Abril, 27	Receita das comédias 12\$850 réis
Maio, 04	Receita das comédias 11\$910 réis
Maio, 06	Receita das comédias 15\$048 réis
Maio, 10	Receita das comédias 8\$560 réis
Junho, 26	Receita das comédias (volatins) 13\$000 réis Receita do camarote \$600 réis
Novembro, 02	Receita das comédias 31\$200 réis
Dezembro, 02	Receita do camarote (3) \$840 réis
Dezembro, 09	Receita das comédias 33\$550 réis
Dezembro, 12	licença de representação em Lisboa para <i>Amor con vista</i> , Lope de Vega.
Dezembro, 16	Receita das comédias 34\$334 réis
Dezembro, 24	Receita das comédias 30\$300 réis
Dezembro, 30	Receita das comédias 13\$630 réis

### 1631

Janeiro, 07	Receita das comédias 28\$200 réis
Janeiro, 22	Receita das comédias 42\$450 réis
Fevereiro, 15	Receita das comédias 35,250 réis
Fevereiro, 22	Procuração de Antonio de Prado a Diego Medina, outorgada em Lisboa, para contratar com casas de comédias

#### **Entrudo: 4 de Março**

Março, 05	Receita das comédias 19\$000 réis
Abril, 06	Receita das comédias \$200 réis

Abril, 10 Licença de representação em Lisboa para *El marques de Navas*, Lope de Vega  
Licença de representação em Lisboa para *El piedoso aragonés*, Lope de Vega

**Domingo de Páscoa: 20 de Abril**

Maio, 28 Receita das comédias 8\$000 réis  
Agosto, ?? contrato entre o Hospital e Tomás Fernández, autor de comédias  
Novembro, 22 Receita das comédias 51\$524 réis  
Dezembro, 01 Receita das comédias 40\$420 réis  
Dezembro, 11 Receita das comédias 36\$950 réis  
Dezembro, 17 Receita das comédias 25\$050 réis  
Dezembro, 31 Receita das comédias 20\$380 réis

**1632**

Janeiro, 20 Casamento de Tomás Fernández com Juana de Espinosa  
Janeiro, 24 Receita das comédias 38\$300 réis  
Fevereiro, 07 Receita das comédias 19\$950 réis

**Entrudo: 24 de Fevereiro**

Fevereiro, 27 Receita das comédias 9\$810 réis  
Março, 13 Receita das comédias 12\$990 réis

**Domingo de Páscoa: 11 de Abril**

Maio, 15 Consulta do desembargo do paço sobre o que pedem os irmãos da Misericórdia de Coimbra acerca de umas comédias.  
Junho, 10 Gaspar de Lemos de Vargas contrata a companhia de Salvador de Carvajal e Juan Antonio de Santa Ursula para representar no dia 20 deste mês em Estremoz na festa da Oitava do Sacramento, uma comedia, tres entremezes e tres bailes  
Julho, 28 Receita das comédias 3\$420 réis  
Setembro, 13 Contrato para o transporte da bagagem da companhia de Juan de Nieva para Lisboa.  
Setembro, 15 Contrato para o transporte da companhia de Juan de Nieva para Lisboa  
Outubro, ?? Receita das comédias 19\$400 réis  
Outubro, 05 Receita das comédias 24\$250 réis  
Outubro, 16 Receita das comédias 16\$200 réis  
Outubro, 23 Receita das comédias 18\$250 réis  
Outubro, 30 Receita das comédias 23\$650 réis  
Novembro, 06 Receita das comédias 7\$350 réis  
Novembro, 13 Receita das comédias 13\$900 réis  
Novembro, 20 Receita das comédias 18\$580 réis  
Dezembro, 02 Receita das comédias 10\$360 réis

**1633**

**Entrudo: 08 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 27 de Março**

Julho, 22 Receita das comédias 46\$590 réis  
Agosto, 27 Receita das comédias (títeres) 12\$000 réis  
Outubro, 01 Receita das comédias (4) 20\$370 réis

Novembro, 05	Receita das comédias (14) 27\$440 réis
Novembro, 19	Receita das comédias (companhia de Bartolomé Romero) 43\$090 réis
Novembro, 26	Receita das comédias 21\$348 réis
Dezembro, 03	Receita das comédias (3) 26\$690 réis
Dezembro, 10	Receita das comédias 42\$110 réis
Dezembro, 17	Receita das comédias 41\$980 réis
Dezembro, 24	Receita das comédias 18\$930 réis

### 1634

	Impressão em Lisboa da <i>Segunda Parte</i> , de Francisco Cordeiro
Janeiro, 02	Receita das comédias 32\$290 réis
Janeiro, 07	Receita das comédias 24\$210 réis
Janeiro, 14	Receita das comédias 25\$130 réis
Janeiro, 21	Receita das comédias 25\$110 réis
Janeiro, 31	Receita das comédias 40\$490 réis
Fevereiro, 11	Receita das comédias 33\$850 réis
Fevereiro, 18	Receita das comédias 22\$120 réis
<b>Entrudo: 28 de Fevereiro</b>	
Março, 06	Receita das comédias 37\$470 réis
<b>Domingo de Páscoa: 16 de Abril</b>	
Abril, 22	Receita das comédias (companhia de Bartolomé Romero) 10\$150 réis
Abril, 29	Receita das comédias 15\$020 réis
Maio, 06	Receita das comédias 20\$230 réis
Maio, 11	Receita das comédias 9\$990 réis

### 1635

#### **Entrudo: 20 de Fevereiro**

#### **Domingo de Páscoa: 08 de Abril**

Agosto, 13	Receita das comédias (ursos) 5\$850 réis
Agosto, 18	Receita das comédias 23\$940 réis
Agosto, 28	Receita das comédias 19\$090 réis
Setembro, 01	Receita das comédias 17\$890 réis
Setembro, 11	Receita das comédias 17\$390 réis
Setembro, 17	Receita das comédias 17\$660 réis
Setembro, 28	Receita das comédias 10\$680 réis
Outubro, 08	Receita das comédias 9\$040 réis
Outubro, 13	Receita das comédias 9\$050 réis
Outubro, 22	Receita das comédias 16\$060 réis
Outubro, 27	Receita das comédias 7\$060 réis
Novembro, 05	Casamento de María de Arteaga e Pedro de Agramonte
Novembro, 12	Receita das comédias 10\$690 réis
Novembro, 28	Receita das comédias 11\$610 réis
Dezembro, 10	Receita das comédias 20\$140 réis
Dezembro, 15	Receita das comédias 10\$400 réis

## 1636

Janeiro, 02      Receita das comédias 14\$830 réis  
Janeiro, 12      Receita das comédias 27\$400 réis  
Janeiro, 18      Receita das comédias 14\$060 réis  
Janeiro, 26      Receita das comédias 10\$080 réis

### **Entrudo: 05 de Fevereiro**

Fevereiro, 07      Receita das comédias 8\$330 réis  
Fevereiro, 24      Contrato para Pedro Ortegón, autor de comedias neste momento tem a sua companhia em Lisboa, representar três comédias e um auto nas festas do Corpus Christi em Badajoz.

### **Domingo de Páscoa: 23 de Março**

Março, 29      Receita das comédias 9\$000 réis  
Abril, 06      Receita das comédias 6\$940 réis  
Abril, 12      Receita das comédias 7\$410 réis  
Abril, 19      Receita das comédias 10\$840 réis  
Abril, 26      Receita das comédias 6\$400 réis  
Julho, 04      Receita das comédias 2\$500 réis

## 1637

Fevereiro, 06      Casamento de Antonio Velez de Guevara com Mariana de Ribera.  
Testemunhas: Manuel de Vallejo, Cristóbal de Mesa, Blas García e Ambrosio de Espada

### **Entrudo: 24 de Fevereiro**

### **Domingo de Páscoa: 12 de Abril**

Maio, 01      Cópia manuscrita em Lisboa de *Los mártires del Japón*, de Lope de Vega  
Novembro, 28      Receita das comédias (Companhia de Juan Jerónimo de Heredia)  
33\$350 réis  
Dezembro, 09      Receita das comédias 34\$360 réis  
Dezembro, 12      Receita das comédias (companhia de Damián Arias de Peñafiel)  
36\$860 réis  
Dezembro, 19      Receita das comédias 51\$560 réis  
Dezembro, 26      Receita das comédias 23\$120 réis

## 1638

Janeiro, 02      Receita das comédias 15\$510 réis  
Janeiro, 09      Receita das comédias 18\$760 réis  
Janeiro, 16      Receita das comédias 17\$700 réis  
Janeiro, 23      Receita das comédias 23\$560 réis  
Janeiro, 30      Receita das comédias 17\$360 réis  
Fevereiro, 06      Receita das comédias 17\$810 réis

### **Entrudo: 16 de Fevereiro**

Fevereiro, 27      Receita das comédias 23\$340 réis

### **Domingo de Páscoa: 04 de Abril**

Maio, 06      Receita das comédias 1\$800 réis  
Maio, 14      Receita das comédias 4\$460 réis  
Junho, ??      contrato entre o Hospital e Bartolomé Romero

Junho, 12	Receita das comédias 1\$800 réis
Junho, 17	Óbito Francisco Salvador comediante
Julho, ??	Receita das comédias 9\$970 réis
Julho, ??	Receita das comédias 9\$860 réis
Julho, ??	Receita das comédias 12\$280 réis
Julho, ??	Receita das comédias 15\$340 réis
Julho, ??	Receita das comédias 20\$580 réis
Julho, ??	Receita das comédias 13\$630 réis
Julho, ??	Receita das comédias 15\$200 réis
Julho, ??	Receita das comédias 9\$800 réis
Julho, ??	Receita das comédias 11\$250 réis
Julho, ??	Receita das comédias 6\$150 réis
Julho, ??	Receita das comédias 8\$250 réis
Julho, ??	Receita das comédias 7\$500 réis
Julho, ??	Receita das comédias 8\$680 réis
Julho, ??	Receita das comédias 4\$730 réis
Julho, ??	Receita das comédias 9\$370 réis
Agosto, 08	Óbito Diego Valdés comediante

## 1639

### **Entrudo: 08 de Março**

Abril, 30            Receita das comédias 11\$050 réis

### **Domingo de Páscoa: 24 de Abril**

Maio, 09            Receita das comédias 14\$360 réis

Maio, 21            Receita das comédias 7\$720 réis

Maio, 29            Receita das comédias 5\$400 réis

Junho, ??            Contrato entre o hospital e Pero de la Rosa, autor de comedias

Junho, 03            Receita das comédias 4\$200 réis

Junho, 09            Receita das comédias 4\$040 réis

Junho, 15            Receita das comédias 1\$800 réis

Outubro, 00          Receita das comédias 7\$780 réis

Outubro, 29          Receita das comédias 3\$960 réis

Novembro, 09        Receita das comédias 2\$000 réis

Dezembro, 07        Pero de la Rosa começou a representar 4<sup>a</sup> feira sete de Dezembro de 639.

Dezembro, 17        Receita das comédias 43\$600 réis

Dezembro, 24        Receita das comédias 27\$500 réis

## 1640

Janeiro, 01          Receita das comédias 25\$500 réis

Janeiro, 07          Receita das comédias 19\$500 réis

Janeiro, 14          Receita das comédias 21\$960 réis

Janeiro, 21          Receita das comédias 24\$600 réis

Fevereiro, 01        Receita das comédias 24\$000 réis

Fevereiro, 12        Receita das comédias 30\$300 réis

### **Entrudo: 21 de Fevereiro**

Fevereiro, 22        Receita das comédias 30\$000 réis

Fevereiro, 23        Óbito de Jacinto comediante

**Domingo de Páscoa: 08 de Abril**

Abril, 14	Receita das comédias 12\$720 réis
Abril, 21	Receita das comédias 9\$600 réis
Abril, 28	Receita das comédias 18\$600 réis
Mai, 09	Receita das comédias 27\$600 réis
Junho, ??	Contrato o hospital real com os comediantes e declaração os comediantes com o hospital
Setembro, 08	Receita das comédias 31\$700 réis
Setembro, 19	Receita das comédias 19\$950 réis
Setembro, 22	Receita das comédias 10\$700 réis
Setembro, 29	Receita das comédias 17\$000 réis
Outubro, 06	Receita das comédias 17\$000 réis
Outubro, 13	Receita das comédias 16\$350 réis
Outubro, 20	Receita das comédias 16\$000 réis
Outubro, 29	Receita das comédias 12\$000 réis
Novembro, 03	Receita das comédias 7\$000 réis
Novembro, 17	Receita das comédias (duas semanas) 22\$000 réis
Novembro, 24	Receita das comédias (uma semana) 13\$000 réis
Dezembro, 30	Receita das comédias 15\$000 réis

**1644**

Impressão em Coimbra de *Contra si faz quem mal cuida*, de Leonardo Saraiva Coutinho.

**Entrudo: 9 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 27 de Março**

**1645**

Impressão em Lisboa de *La desgracia más felice*, de António de Almeida.

Impressão em Lisboa de *La mayor hazaña de Portugal*, de Manuel Araújo de Castro.

Impressão em Lisboa de *Diálogo gracioso de Terracuça cf. se é teatro, Dialogo gracioso dividido em tres actos, que contem a entrada que o Marques de Terracuça General de Castella fez na campanha da Cidade de Elvas, tratando de a conquistar, & o forte chamado de Santa Luzia junto á dita cidade, & a retirada que fez à de Badajos com perda de muita gente sua, & de reputação*, de Pedro Salgado

Impressão em Lisboa de *Relaçam verdadeira da entrada que em Castella fez Fernão Martins de Ayala Tenente da Companhia de Manoel da Gama Lobo, Capitão de cavalos na villa de Campo Mayor, acompanhãdoo sòmente nove soldados, & da preza que fizeraõ, trazendo prezoneiros ao Conde de Senguem, que de Madrid vinha para Badajos com o posto de General da Cavalaria, & dous criados seus, com tres pessoas mais, em hum Dialogo composto pelo Autor do gracioso do Terracuça*, de Pedro Salgado

**Entrudo: 28 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 16 de Abril**

**1646**

Impressão em Lisboa de *Obrar bien en la privanza*, de Manuel Coelho de Carvalho.

**Entrudo: 13 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 1 de Abril**

**1649**

Impressão em Lisboa de *La feliz restauración de Portugal e muerte del secretario Miguel de Vasconcelos*, de Manuel de Almeida Pinto.

**Entrudo: 16 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 4 de Abril**

**1650**

*Entremez dos sebastianistas*, de autor desconhecido.

**Entrudo: 1 de Março**

**Domingo de Páscoa: 17 de Abril**

**1651**

Impressão em Lisboa de *La verdad escurecida*, de António de Almeida.

**Entrudo: 21 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 9 de Abril**

**1654**

Impressão em Lisboa de *El hermano fingido*, de António de Almeida.

**Entrudo: 17 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 5 de Abril**

**1656**

**Entrudo: 29 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 16 de Abril**

Abril, 21 Óbito Antonio de Azevedo

**1658**

Impressão em Lisboa de *La verdad punida y la lisonja premiada*, de Manuel Coelho de Carvalho

Impressão em Coimbra de *Musa entretenida de varios entremeses*, de Manuel Coelho Rebelo

**Entrudo: 5 de Março**

**Domingo de Páscoa: 21 de Abril**

**1663**

(?) Impressão de *A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela*, de Pedro Salgado

**Entrudo: 6 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 25 de Março**

**1664****Entrudo: 26 de Fevereiro****Domingo de Páscoa: 13 de Abril**

Agosto, 21 Mercúrio Português. Descrição da comédia que Luis Mendes de Elvas fez representar no jardim da sua casa

**1665**

Impressão em Lyon *O fidalgod aprendiz em As musas portuguesas*, de Francisco Manuel de Melo

**Entrudo: 17 de Fevereiro****Domingo de Páscoa: 05 de Abril**

Agosto, 14 D. Afonso VI carta de confirmação do alvará por que concede à misericórdia do monopólio das representações em Lisboa

**1668****Entrudo: 14 de Fevereiro****Domingo de Páscoa: 01 de Abril**

Junho, 15 Receita das comédias (9) 135\$550 réis  
 Junho, 20 Aviso sobre a comédia a representar no Paço, *El desdén con el desdén*, Agustín de Moreto  
 Julho, 04 Receita das comédias 97\$400 réis  
 Julho, 22 Receita das comédias (5) 71\$100 réis  
 Agosto, 01 Receita das comédias (8) 101\$200 réis  
 Agosto, 13 Receita das comédias (7) 96\$050 réis  
 Agosto, 27 Receita das comédias (11) 141\$170 réis  
 Setembro, 08 Receita das comédias (11) 141\$430 réis  
 Setembro, 24 Receita das comédias (11) 127\$250 réis  
 Outubro, 08 Receita das comédias (12) 147\$550 réis  
 Outubro, 28 Receita das comédias (13) 139\$370 réis  
 Novembro, 11 Receita das comédias (11) 104\$350 réis  
 Novembro, 19 Carta Cristóvão Soares de Abreu para Luís Correia de Torres, e resposta, sobre a comédia de pecadora convertida e penitente.  
 Novembro, 26 Receita das comédias 116\$750 réis  
 Dezembro, 16 Receita das comédias (17) 163\$750 réis  
 Dezembro, 18 Edital do bispo do Porto, D. João de Sousa, proibindo representações nas igrejas.

**1669**

Janeiro, 14 Receita das comédias (20) 194\$500 réis

Fevereiro, 06 Receita das comédias (15) 135\$150 réis

**Entrudo: 05 de Março**

Março, 23 Baptismo de Gregorio Jose, filho de Matias Tristan e de Juana Diaz

Abril, 03 Receita das comédias (20) 209\$200 réis

**Domingo de Páscoa: 21 de Abril**

Abril, 24	Francisco Gutierrez, autor de comedias, Manuel Francisco, Pedro Ballesteros, Juan de Miralles, Diego Caballero, Matias de Castro, Pedro de Fonseca, Blas de Nabarrete, Nicolas de Fonseca, Juan Gallego, Juan de la Calle, Vicente Domingo, Felipe Ordoñez, Luisa Lopez, Vicente Domingo, Juana Gutierrez, Matias de Castro, Josepa Lopez, Feliciano de Ayuso, Antonia Manuela Mazana, passam procuração a Felipe Ordoñez para ir à cidade de Badajoz e à de Lisboa para que possa fazer acento e concerto com o arrendador da casa de comedias.
Maió, 11	Receita das comédias (16) 164\$550 réis
Junho, 01	Receita das comédias (17) 132\$800 réis
Julho, 02	Receita das comédias (15) 165\$750 réis
Agosto, 05	Receita das comédias (22) 197\$000 réis
Agosto, 27	Óbito nicolás de fonseca
Agosto, 31	Receita das comédias (11) 134\$150 réis
Setembro, 26	Carta do [3.º] conde de Miranda [Henrique de Sousa Tavares] para o visconde [de V. N. da Cerveira] sobre as comédias em que o visconde tem gasto o dinheiro.
Setembro, 28	Receita das comédias (21) 190\$050 réis
Outubro, 05	Óbito Francisco volatim de Paris
Novembro, 02	Receita das comédias (24) 241\$500 réis
Dezembro, 02	Receita das comédias (22) 210\$130 réis
Dezembro, 05	Óbito de Catalina Josefa de Salazar, mulher de Juan de España.
Dezembro, 30	Receita das comédias (22) 211\$220 réis

## 1670

	Impressão em Madrid de <i>Verse y tenerse por muerto</i> , de Manuel Freire de Andrade
Janeiro, 30	Receita das comédias (23) 211\$270 réis
<b>Entrudo: 18 de Fevereiro</b>	
Março, 04	Receita das comédias (13) 107\$480 réis
<b>Domingo de Páscoa: 06 de Abril</b>	
Abril, 24	Receita das comédias (13) 100\$780 réis
Junho, 02	Receita das comédias (24) 117\$000 réis
Junho, 30	Receita das comédias (10) 34\$860 réis
Julho, 31	Receita das comédias (22) 184\$920 réis
Setembro, 01	Receita das comédias (16) 150\$930 réis
Outubro, 01	Receita das comédias (20) 164\$926 réis
Outubro, 31	Receita das comédias (20) 170\$170 réis
Novembro, 17	Receita das comédias (12) 87\$540 réis
Dezembro, 17	Receita das comédias (19) 40\$340 réis

## 1671

Janeiro, 17	Receita das comédias (21) 29\$340 réis
Janeiro, 21	Batismo de Mariana, filha de Lucas dos Santos e de Ana Maria de Navas. Padrinhos Antonio Cardoso e Maria Álvares (comediante).
<b>Entrudo: 10 de Fevereiro</b>	
Fevereiro, 12	Receita das comédias (19) 82\$150 réis

**Domingo de Páscoa: 29 de Março**

- Abril, 24 A companhia de Jerónimo de Herédia passa uma procuração, em Lisboa, a um Gregorio Blasco para contratar com donos de espaços de representações.
- Junho, 05 Receita das comédias (19) 72\$950 réis
- Julho, 02 Receita das comédias (13) 60\$650 réis
- Setembro, 01 Gregorio Blasco substitui o poder de 24 de Abril para Domingo Romero, cobrador da mesma companhia.

**1672****Entrudo: 01 de Março****Domingo de Páscoa: 17 de Abril**

- Abril, 24 Receita das comédias 34\$870 réis
- Abril, 25 Começa a representar em Lisboa a companhia de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo.
- Maio, 14 Receita das comédias 182\$212 réis
- Junho, 04 Receita das comédias 186\$040 réis
- Junho, 18 Despesa das comédias 430\$056 réis
- Junho, 19 Receita das comédias (13) 133\$088 réis
- Julho, 03 Receita das comédias (9) 106\$752 réis
- Agosto, 02 Receita das comédias (16) 143\$196 réis
- Setembro, 10 Baptismo de Rosa Maria, filha de Alonso de Navas e Ana de Santiago.
- Outubro, 01 Receita das comédias 154\$568 réis
- Novembro, 02 Receita das comédias 164\$700 réis
- Dezembro, 03 Receita das comédias 136\$362 réis
- Dezembro, 17 Instrumento de constituição da companhia de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo  
Procuração passada em Lisboa a Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo pelos membros da sua companhia (Antonio del Castillo, Matias Tristan, Cristóbal Gorriz, Francisco Alonso, Alonso de Navas, Pedro Ros, Gregorio de Castañeda, Juan Rodríguez, Josefa de Guzmán, Feliciano de Andrada, Juana de Salas, Teresa Bernarda, Juana Navarras).

**1673**

- Impressão em Lisboa de *Auto e colóquio do nascimento do menino Jesus*, de Francisco Lopes
- Janeiro, 05 Receita das comédias 167\$700 réis
- Entrudo: 14 de Fevereiro**
- Fevereiro, 21 Receita das comédias 128\$778 réis
- Março, 17 Contrato para o transporte da companhia de Hipolito de Olmedo e Miguel de Orozco de Lisboa a Badajoz
- Março, 28 Baptismo de Paula Francisca, filha de Hipolito de Olmedo e Juana de Salazar
- Domingo de Páscoa: 02 de Abril**
- Abril, 05 Receita das comédias (volatins) 52\$580 réis
- Abril, 29 Receita das comédias 7\$800 réis

Junho, 18	Rol do que deve o visconde de Ponte de Lima ao Hospital Real do camarote das comédias até 14/Fev/1673 das companhias de Heredia e Orosco.
Junho, 22	Receita das comédias (17) 224\$484 réis Despesa das comédias (Carlos Salazar) 563\$200
Julho, 04	Receita das comédias (10) 601\$802 réis
Agosto, 01	Receita das comédias (19) 180\$87 réis
Setembro, 01	Receita das comédias (21) 159\$124 réis
Outubro, 01	Receita das comédias (21) 145\$380 réis
Outubro, 31	Receita das comédias (23) 180\$966 réis
Dezembro, 01	Receita das comédias (13) 90\$168 réis

## 1674

?	Edital do bispo do Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, proibindo a toda a pessoa que goze do foro eclesiástico que se disfarce com máscara, careta, nem entre em dança ou folia ou outra qualquer farsa. .
Janeiro, 01	Receita das comédias (15) 77\$526 réis
<b>Entrudo: 06 de Fevereiro</b>	
<b>Domingo de Páscoa: 25 de Março</b>	
Abril, 14	Cópia de uma procuração passada em Lisboa a Carlos de Salazar em nome de todos os membros da sua companhia (Juan Lopez del Corral, Antonio Jose guerrero, Juan Francisco de Rivera, Andres Fernandez, Antonio de Castillos Miguel Lipi, Juan Rodríguez Cabeza, Jose Matias, Maria de Medina, Josefa de Salazar, Fernando Alonso, Andrea de Salazar, doña Josefa Tudança, todos representantes conceden poder a Carlos de Salazar concede o poder a Miguel Liphe / Lipi
Junho, 17	Receita das comédias (23) 202\$020 réis
Julho, 03	Receita das comédias (10) 98\$712 réis
Julho, 31	Receita das comédias (21) 195\$240 réis
Setembro, 01	Receita das comédias (18) 141\$780 réis
Setembro, 13	Carta de Diogo de Lima para [o visconde de V. N. da Cerveira, D. Diogo de Lima] sobre o «auto sacramental, que é a melhor coisa que se fez no tabulado».
Setembro, 26	Notícia da representação da comédia <i>Primero está mi dama</i>
Outubro, 01	Carta de Diogo de Lima para o visconde de V. N. da Cerveira sobre as “comediantas” que no 1.º dia fizeram 11 mudanças no dançar
Outubro, 02	Receita das comédias (22) 173\$562 réis
Outubro, 05	Carta de Diogo de Lima para [o visconde de V. N. da Cerveira] avisando-o de que a comédia se representará de 2.ª feira a 8 dias, e de que mandou reservar-lhe um camarote.
Outubro, 12	Carta de Diogo de Lima para [o visconde de Vila Nova da Cerveira, D. Diogo de Lima] com notícia de que não se representa ainda a comédia porque se está a fazer o tabulado.
Outubro, 15	Carta de Diogo de Lima para [o visconde de V. N. da Cerveira] avisando-o de que não se pode representar a comédia.
Outubro, 18	Carta de Diogo de Lima para [o visconde de Vila Nova da Cerveira, D. Diogo de Lima] sobre a construção do pátio das comédias

- Outubro, 22 Carta de Diogo de Lima para [o visconde de Vila Nova da Cerveira, D. Diogo de Lima] sobre se marcar camarote e preparar carruagem para assistir à comédia.
- Outubro, 22 Carta de Diogo de Lima para [o visconde de Vila Nova da Cerveira, D. Diogo de Lima] sobre a comédia se representar 4.<sup>a</sup> ou 5.<sup>a</sup> Feira.
- Novembro, 22 Receita das comédias (17) 101\$064 réis  
1674/75 Capítulos que o bispo do Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, mandou lançar nos livros das visitas de todo o bispado para extirpar os abusos, nomeadamente no tocante aos bailes e representações nas igrejas e nos adros, aos clérigos que se mascaram, às procissões, etc.

## 1675

### **Entrudo: 26 de Fevereiro**

- Fevereiro, 28 Receita das comédias (58) 274\$450  
Março, 29 Despesa com a companhia de comédias 982\$890 réis

### **Domingo de Páscoa: 14 de Abril**

## 1676

Impressão em Lisboa de *Auto do Nascimento de Cristo e édito do Imperador Augusto César*, de Francisco Rodrigues Lobo  
Impressão em Lisboa de *Entremez do Poeta*, de Francisco Rodrigues Lobo

### **Entrudo: 18 de Fevereiro**

- Fevereiro, 28 Receita das comédias (23) 166\$734 réis

### **Domingo de Páscoa: 05 de Abril**

- Maio, 28 Receita das comédias (30) 267\$000 réis  
Julho, 02 Receita das comédias (22) 146\$900 réis  
Julho, 09 Receita das comédias (3) 16\$600 réis  
Agosto, 22 Receita das comédias 18\$000 réis  
Agosto, 23 Despesa das comédias 1.312\$838 réis  
Dezembro, 02 Receita das comédias (23) 127\$860  
Dezembro, 06 Casamento de Francisco de Ugena e dona Maria de María de Mendoza. Testemunhas: Juan de España e Juan Rodríguez Cabeza

## 1677

- Janeiro, 12 Receita das comédias (27) 117\$990 réis .

### **Entrudo: 02 de Março**

### **Domingo de Páscoa: 18 de Abril**

- Maio, 01 Óbito de Filipa da Gama, casada com Felipe Arteta  
Maio, 03 Receita das comédias (37) 158\$040 réis  
Junho, 14 Receita das comédias (24) 216\$330 réis  
Julho, 03 Receita das comédias (6) 41\$592 réis  
Setembro, 28 Despesa das comédias (companhia de Carlos Vallejo e Gregorio Antonio) 30\$000 réis  
Outubro, 30 Receita das comédias (40) 236\$424 réis  
Dezembro, 22 Receita das comédias (33) 166\$760 réis

## 1678

### **Entrudo: 22 de Fevereiro**

Fevereiro, 22	Receita das comédias (36) 175\$808 réis
Fevereiro, 24	Receita das comédias 17\$280 réis
Fevereiro, 27	Despesa das comédias (Companhia Carlos Vallejo) 222\$000 réis
Fevereiro, 28	Despesa das comédias (companhia de Carlos Vallejo) 637\$270 réis

### **Domingo de Páscoa: 10 de Abril**

Abril, 26	Despesa das comédias (deslocação de Sebastiana Hernández para a companhia de Carlos Vallejo) 43\$040 réis
Julho, 05	Receita das comédias 210\$000 réis
Agosto, 01	Receita das comédias (12) 42\$000 réis

## 1679

Janeiro, 17	Receita das comédias 72\$000 réis
Janeiro, 22	Casamento de Tomaz de Morales e María Álvarez.
Fevereiro, 13	Receita das comédias 31\$800 réis

### **Entrudo: 14 de Fevereiro**

Fevereiro, 16	Despesa das comédias (companhia de Carlos Vallejo) 387\$270 réis
---------------	--

### **Domingo de Páscoa: 02 de Abril**

Maio, 13	Receita das comédias (companhia de Magdalena López, <i>a Camacha</i> ) 199\$056 réis
Maio, 17	Despesa das comédias (companhia de Carlos Vallejo) 250\$000 réis
Maio, 22	Despesa das comédias (empréstimo a Carlos Vallejo) 679\$800 réis Despesa das comédias (companhia de Maglaena López, <i>a Camanha</i> ) 216\$000 réis
Maio, 30	Receita das comédias (companhia de Carlos Vallejo) 387\$270 réis
Maio, 30	Despesa das comédias (companhia de Carlos Vallejo) 387\$270 réis Despesa das comédias (companhia de Maglaena López, <i>a Camanha</i> ) 55\$100 réis
Julho, 02	Receita dos camarotes 24\$660 réis
Julho, 03	Receita das comédias (28) 65\$400 réis
Julho, 21	Óbito de Clara María, filha de Juan Camacho e de Magdalena López Camacha.
Outubro, 23	Receita das comédias (33) 115\$900 réis
Novembro, 11	Batismo de Leonarda Maria, filha de Juan de Cardenas e Paula María de Rojas.

## 1680

Janeiro, 03	Receita das comédias (38) 93\$000 réis
-------------	--

### **Entrudo: 05 de Março**

Março, 07	Receita das comédias (40) (companhia de Madalena López, <i>La Camacha</i> ) 109\$440 réis
-----------	---

### **Domingo de Páscoa: 21 de Abril**

Maio, 06	Contrato para Jacinto Rico, autor de comedias, representar uma na festividade do <i>Corpus Christi</i> e contrato para a companhia ir de Vila Viçosa, onde está, a Badajoz
Maio, 31	Receita das comédias (30) 178\$140 réis

Junho, 30	Receita das comédias (21) 87\$000 réis
Julho, 30	Receita das comédias (9) 22\$470 réis
Setembro, 24	Receita das comédias (6) (volatins) 6\$000 réis
Novembro, 02	Receita das comédias (24) 110\$568 réis
Novembro, 02	Despesa das comédias (companhia de Madalena López) 60\$000 réis
Dezembro, 02	Receita das comédias (18) 59\$910 réis
Dezembro, 31	Receita das comédias (20) 50\$340 réis

## 1681

### **Entrudo: 18 de Fevereiro**

Fevereiro, 19	Aviso de [Pedro Sanches Farinha] para João de Roxas e Azevedo para lhe remeter 85\$000 réis que S.A lhe mandou gastar em diversos particulares. (65\$000 para o comediante Hipólito, por se achar por eles preso, e para os frades marianos para a festa das 40 horas).
Março, 18	Receita das comédias (33) 77\$598 réis

### **Domingo de Páscoa: 06 de Abril**

Junho, 20	Pastoral do bispo do Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, pela qual manda que nenhum clérigo de ordens sacras, ou beneficiado, ou qualquer outra pessoa que goze de privilégio de foro eclesiástico, se disfarce com máscara ou careta, nem entre em dança, folia ou qualquer outra farsa, sob pena de excomunhão e multa
Junho, 30	Receita das comédias 30\$000 réis
Novembro, 03	Receita das comédias (2) (volatins) 1\$200 réis

## 1682

### **Entrudo: 10 de Fevereiro**

Fevereiro, 11	Receita das comédias (35) 171\$056 réis
---------------	---

### **Domingo de Páscoa: 29 de Março**

Maio, 02	Receita das comédias (18) 72\$475 réis
Maio, 08	Receita das comédias (3) 10\$200 réis
Maio, 09	Receita das comédias (companhia de Alexandre Baptista) 17\$750 réis
Junho, 29	Receita das comédias (30) 247\$716 réis
Junho, 30	Receita das comédias (30) 3\$200 réis
Julho, 04	Receita das comédias (5) 41\$442 réis
Julho, 15	Despesa das comédias (companhia de Alexandre Baptista) 1185\$360 réis
Setembro, 20	Pastoral do bispo do Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, pela qual manda que nenhuma pessoa de qualquer qualidade, dignidade, estado, sexo ou condição que seja, da cidade e bispado do Porto, residente ou assistente nele, sob pena de excomunhão maior, faça ou mande fazer comédias, entremeses, representações, bailes, sem primeiro oferecer a cópia no Tribunal do Santo Ofício e Ordinário, e haver licença «in escriptis» para fazer em público todas, ou cada uma das ditas coisas;
Outubro, 06	Receita das comédias (58) 331\$222 réis
Outubro, 07	Receita do camarote 23\$760 réis

## 1683

**Entrudo: 02 de Março**

**Domingo de Páscoa: 18 de Abril**

Agosto, 07      Receita das comédias (37) 110\$670 réis

## 1685

Fevereiro, 20      Carta de D. Fr. Manuel Pereira para Mendo de Foios Pereira:  
Sobre o pedido do conde das Sarzedas, provedor da Misericórdia, a  
s. m. para que permitisse que se mandasse vir companhias de  
comédias, por causa do lucro que elas trazem ao hospital, não  
obstante se estar em lutos aliviados.  
Pedido para se informar quanto tempo durou a proibição das  
comédias em Castela por ocasião da morte de Filipe IV e da rainha  
D. Isabel de Borbon, e remeter a informação do que achar com toda  
a brevidade.

**Entrudo: 06 de Março**

**Domingo de Páscoa: 22 de Abril**

Dezembro, 20      Óbito Juan de Alarcón

## 1687

**Entrudo: 11 de Fevereiro**

Março, 25      Receita das comédias (15) (volatins) 57\$600 réis

**Domingo de Páscoa: 30 de Março**

Maio, 20      Receita das comédias (11) (volatins) 27\$240 réis

Setembro, 12      Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o cabido [do  
Porto] sobre o excesso do arcepreste [Francisco Ferreira Pinto] ao ir  
assistir a uma comédia, esquecido da sua dignidade.

Setembro, 20      Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o cabido [do Porto]  
sobre se castigar o arcepreste [da sé do Porto, Francisco Ferreira  
Pinto] «pelo excesso com que se houve na ocasião pública de ir ver  
uma comédia»

## 1688

Janeiro, 05      Receita das comédias (3) (volatins) 2\$916 réis

**Entrudo: 2 de Março**

**Domingo de Páscoa: 18 de Abril**

Abril, 22      Manifesto que fez o vigário geral João Serrão sobre o seu  
procedimento contra os comediantes, e o deu a alguns dos ministros  
de s. m.

Maio, 03      Receita das comédias (9) 108\$996 réis

Maio, 03      Despesa das comédias 150\$000 réis

Junho, 01      Receita das comédias (24) 282\$324 réis

Julho, 02      Receita das comédias (24) 240\$030 réis

Julho, 03      Receita das comédias 38\$875 réis

Agosto, 01      Receita das comédias (20) 170\$880 réis

Setembro, 01      Receita das comédias (23) 193\$872 réis

Outubro, 01	Receita das comédias (18) 131\$430 réis
Outubro, 30	Receita das comédias (21) 148\$806 réis
Dezembro, 01	Receita das comédias (19) 100\$040 réis
Dezembro, 04	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o núncio [Francisco Nicolini] sobre a proibição das comédias nos conventos, em que entravam sempre estudantes.
Dezembro, 11	Pastoral do bispo de Coimbra, D. João de Melo, pela qual se proíbe: que as mulheres andem decotadas; que se converse, coma, beba ou represente comédias nas igrejas.
Dezembro, 18	Pastoral do bispo do Porto, D. João de Sousa, pela qual manda inviolavelmente observar certas disposições para que se guarde o respeito e veneração devidos aos templos; proibindo as comédias ou outras representações nas igrejas e nos mosteiros.
Dezembro, 18	Carta de Francisco Nicolini, arcebispo de Rodes, para o bispo do Porto, D. João de Sousa. Considerações sobre as cartas que lhe escreveu a propósito da morte do missionário carmelita, o tributo dos açúcares e o acatamento das ordens de sua santidade sobre o respeito das igrejas, modéstia das mulheres em não irem decotadas, de se não fazer comédias, nem comer nem beber nas igrejas.
Dezembro, 31	Receita das comédias (15) 70\$008 réis

## 1689

-??-??	Carta do bispo do Porto? D. João de Sousa para... Exposição de algumas circunstâncias tocantes ao caso da companhia de comédias que D. Francisco de Castro, sem licença, contratou em Coimbra
Janeiro, 21	Carta de... para [D. João de Sousa, bispo do Porto]? Envio de um memorial sobre a prisão do arcediogo de Oliveira [Cristóvão de Magalhães], feito pelo promotor da justiça, e de um papel que fez André Pereira [Pinto].
Fevereiro, 01	Receita das comédias (17) 69\$942 réis
Fevereiro, 05	Pastoral do bispo de Lamego, D. José de Meneses proibindo que as mulheres andem decotadas dentro ou fora das igrejas; que homens e mulheres falem nas igrejas durante as funções religiosas; que se façam comédias ou outras representações...

### **Entrudo: 22 de Fevereiro**

? Confessaram-se e comungaram na Freguesia de Santa Justa: Manuela de Escamilla, Diego Carrillo, Alonso de Olmedo, Manuel Alonso, Ana Martínez, Antonio de Escamilla, Juan de Muñoz, Isidoro de Tovar

Fevereiro, 23 Receita das comédias (10) 131\$770 réis

### **Domingo de Páscoa: 10 de Abril**

Abril, 30	Receita das comédias (10) 109\$920 réis
Abril, 30	Despesa das comédias 60\$000 réis
Junho, 01	Receita das comédias (24) 205\$572 réis
Julho, 02	Receita das comédias (23) 128\$674 réis
Agosto, 01	Receita das comédias (19) 119\$670 réis
Setembro, 01	Receita das comédias (15) 79\$550 réis
Outubro, 01	Receita das comédias (17) 72\$070 réis

- Novembro, 02      Receita das comédias (14) 64\$116 réis  
 Dezembro, 01      Receita das comédias (14) 49\$490 réis  
                             *La dama duende*, Calderón de la Barca, por Antonio de Escamilla  
                             com licença de representação em Lisboa
- Dezembro, 20      Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provincial da  
                             Companhia de Jesus pedindo-lhe para agradecer ao p. reitor e mais  
                             religioso, o zelo e caridade com que procuraram defender o bispado  
                             do Porto «da peste das comédias».
- Dezembro, 25      Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o p. Fr. Agostinho  
                             do Rosário queixando-se de ter entrado no Porto a “peste das  
                             comédias”, que “se vai ateando com repetidos excessos”.

## 1690

- ??-??              Pe. Ignacio de Camargo, *Discurso theologico sobre los teatros y  
                             comedias de este siglo...*, Lisboa, Emprenta de Miguel Manescal,  
                             1690.
- Janeiro, ??         Carta de D. João de Sousa, bispo do Porto, para o arcebispo de  
                             Braga, D. Luís de Sousa, exposição do sucedido por causa das  
                             comédias que, com o patrocínio de D. Francisco de Castro e André  
                             Pereira Pinto, se realizaram numas casas térreas cedidas para o efeito  
                             pelo arcediogo de Oliveira, razão porque o mandou prender no  
                             Aljube, tendo ele apelado para Braga.
- Janeiro, 01         Receita das comédias (16) 49\$350 réis
- Janeiro, 02         Certidão do p. Manuel de Oliveira, público notário apostólico em  
                             como consta que o arcediogo de Oliveira, Cristóvão de Magalhães,  
                             fez das suas casas pátio de comédias, onde se fizeram bailes, a que  
                             chamam “Mugiganga” e “Marinheira”, que fazem os pretos com  
                             acções descompostas e desonestas de que resulta «escândalo das  
                             pessoas honestas e virtuosas».
- Janeiro, 02         Carta de Manuel Mendes Vieira para o bispo do Porto D. João de  
                             Sousa. Envio da certidão, para se proceder contra o arcediogo de  
                             Oliveira, [Cristóvão de Magalhães], por causa das comédias.
- Janeiro, 03         Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, bispo do  
                             Porto] Envio, inclusa, da carta do abade Manuel Mendes [Vieira].  
                             Notícia do sucedido com o arcediogo de Oliveira, [Cristóvão de  
                             Magalhães] nas comédias, por causa dos assentos.
- Janeiro, 03         Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, bispo do  
                             Porto] Notícias das desordens ocorridas nas comédias entre o genro  
                             do almoxarife e uma das comediantes, e do escândalo que tais  
                             representações têm causado, vestindo-se as comediantes com trajos  
                             de homem. Parecer de que se deve prender no Aljube o autor das  
                             comédias e pôr fim a tais excessos.
- Janeiro, 04         Carta de [D. João de Sousa, bispo do Porto] para [Manuel da Silva  
                             Francês] Instruções para se proceder contra o arcediogo por causa  
                             das comédias, e envio de uma certidão, passada por p. Manuel de  
                             Oliveira, para se mandar prender o dito arcediogo.
- Janeiro, 05         Carta de Jerónimo Arrais para [D. João de Sousa, bispo do Porto]  
                             Notícia da prisão que fez do arcediogo, à saída da sé, por causa das  
                             comédias, e da reacção dos capitulares, em especial do mestre-escola

- que alegou que uma dignidade não se metia na Torre das Feiticeiras pelas comédias.
- Janeiro, 05 Carta de Vicente Coelho Borges para [D. João de Sousa, bispo do Porto] Notícias do sucedido na reunião do Cabido, convocado para analisar e discutir o caso da prisão do arcediogo de Oliveira, [Cristóvão de Magalhães], na Torre das Feiticeiras, por ter alugado o pátio da sua casa para nele se fazerem as comédias.
- Janeiro, 05 Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, bispo do Porto] Notícia da prisão, na Torre do arcediogo, feita pelo meirinho, em execução da sua ordem, por causa das comédias, e da reação que tal prisão provocou entre os capitulares.  
Devolução da certidão do p. Manuel de Oliveira.
- Janeiro, 06 Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o Dr. André Bernardes Aires sobre a companhia de comédias, que trouxe para o Porto, D. Francisco de Castro, cujo pátio ou tablado se fez nas casas em que vive o arcediogo de Oliveira [Cristóvão de Magalhães], dando um grande escândalo por permitir «uns bailes lascivos e outras indecências» pelo que o mandou prender.
- Janeiro, 11 Carta do bispo do Porto [D. João de Sousa] para a câmara do Porto. Pedido para mandarem notificar os comediantes que não representem mais em público ou particular.
- Janeiro, 13 Carta de Luís Freire...?, Cristóvão Alvo da Cunha, João de Siqueira de Almeida, Dr. Domingos Marques Cardoso e ? para [D. João de Sousa], bispo do Porto. Participação de que, de acordo com a ordem recebida, mandaram notificar ao autor das comédias e sua companhia para as não representarem mais na cidade, com penas de prisão e outras.
- Janeiro, 21 Carta de [D. João de Sousa, bispo do Porto para D. Luís de Sousa, arcebispo de Braga]. Notícias e considerações sobre o caso das comédias e do arcediogo [de Oliveira] [Cristóvão de Magalhães]
- Janeiro, 25 Carta de [D. João de Sousa, bispo do Porto para D. Luís de Sousa, arcebispo de Braga]. Notícias e considerações sobre o caso das comédias e do arcediogo [de Oliveira] [Cristóvão de Magalhães]
- Janeiro, 29 Carta de D. João de Sousa, bispo do Porto, para o arcebispo de Braga, D. Luís de Sousa. Considerações sobre o comportamento do arcediogo, que não só não mostra qualquer arrependimento, como até fez doação a D. Francisco de Castro das suas casas para pátio das comédias.
- Janeiro, 30 Carta de [D. João de Sousa, bispo do Porto para D. Luís de Sousa, arcebispo de Braga] Notícias e considerações sobre o caso das comédias e do arcediogo [de Oliveira] [Cristóvão de Magalhães]
- Entrudo: 07 de Fevereiro**
- ? Confessaram-se e comungaram na freguesia de Santa Justa Teresa Escudero, Arantonio de Arajos, Alonso Molina.
- Fevereiro, 09 Receita das comédias (19) 51\$360 réis
- Fevereiro, 16 Óbito de Francisca Ramirez
- Março, 23 Receita das comédias (volatins) 73\$290 réis
- Domingo de Páscoa: 26 de Março**
- Maió, 01 Receita das comédias (21) 169\$900 réis
- Junho, 03 Receita das comédias (25) 139\$950 réis

Junho, 30	Casamento de Juan Francisco de Saelices com Andrea de Villaverde
Julho, 04	Receita das comédias (21) 171\$557 réis
Setembro, 30	Receita das comédias (23) 157\$650 réis.
Novembro, 06	Receita das comédias (14) 72\$500 réis
Novembro, 18	1690, Novembro 18, Porto Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para el-rei [D. Pedro II] com queixas do arcediogo de Oliveira, Cristóvão de Magalhães, que emprestou as suas casas para pátio das comédias a uma companhia de castelhanos.

## 1691

### **Entrudo: 27 de Fevereiro**

### **Domingo de Páscoa: 15 de Abril**

Junho, 01	Receita das comédias (31) 306\$114 réis
Junho, 01	Despesa das comédias (companhia de Juan Roiz) 180\$000 réis
Julho, 03	Receita das comédias 239\$758 réis
Agosto, 04	Receita das comédias (15) 90\$880 réis
Outubro, 01	Receita das comédias (22) 95\$532 réis
Novembro, 10	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa]: para o Dr. Nicolau de Torres [Cordeiro] sobre uns comediantes presos, que foram soltos.
Dezembro, 01	Receita das comédias (23) 99\$460 réis
Dezembro, 15	Receita das comédias (18) 77\$250 réis

## 1692

Janeiro, 02	Receita das comédias (20) 106\$700 réis
<b>Entrudo: 19 de Fevereiro</b>	
Fevereiro, 20	Receita das comédias (29) 115\$360 réis
Março, 10	Receita das comédias 22\$920 réis
Março, 29	Carta de Francisco Correia para [D. João de Sousa, Bispo do Porto]. Considerações sobre a petição para se fazer um pátio de comédias, cujo rendimento reverterá em favor da Misericórdia.
Março, 29	Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, Bispo do Porto] Provisão dos irmãos da Misericórdia para o corregedor informar sobre o pátio das comédias que a Misericórdia quer fazer.
Março, 29	Carta de Gaspar Ribeiro para [D. João de Sousa, bispo do Porto]. Notícias sobre os empenhos junto dos vereadores e juiz de fora para informarem favoravelmente a provisão da misericórdia pedindo licença a sua majestade para a Companhia de Comédias como o pretexto de maior rendimento para as suas despesas com os pobres.
<b>Domingo de Páscoa: 06 de Abril</b>	
Abril, 18	Testamento de Manuel de Oliveira de Azevedo Botelho
Abril, 19	Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, Bispo do Porto] sobre o pátio das comédias assinado na câmara.
Abril, 25	Receita das comédias (volatins) 34\$914 réis
Abril, 27	Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, Bispo do Porto] Notícias sobre a junta reunida na câmara para decidir se se devia ou não autorizar o pátio das comédias, considerado como boa fonte de receita para ajudar o Hospital da Misericórdia.

Maio, 03	Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, Bispo do Porto] Informação sobre o pátio das comédias.
Maio, 31	Receita das comédias (17) 255\$912 réis
Junho, 02	Receita das comédias 171\$650 réis
Junho, 03	Despesa das comédias (autor Juan Roiz) 180\$000 réis
Julho, 12	Carta de Manuel da Silva Francês [para D. João de Sousa, bispo do Porto] sobre a procissão de Santo António, sem figuras vivas nos carros representando os santos, mas sim com imagens de vulto, e com a participação de mascarados.
Julho, 28	Receita das comédias (18) 86\$790 réis
Setembro, 02	Aos dois dias do mês de Setembro de mil seiscentos e noventa e dois anos faleceu com todos os sacramentos Manuel de Oliveira de Azevedo, morador ao Grilo.
Outubro, 01	Receita das comédias (1) 89\$500 réis
Novembro, 04	Receita das comédias (22) 79\$338 réis
Dezembro, 10	Receita das comédias (18) 73\$074 réis

### 1693

Janeiro, 02	Receita das comédias 62\$250 réis
<b>Entrudo: 03 de Fevereiro</b>	
Fevereiro, 04	Receita das comédias (15) 37\$450 réis
<b>Domingo de Páscoa: 22 de Março</b>	
Julho, 01	Receita das comédias (57) 182\$790 réis
Julho, 01	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor perguntando-se se alguns estudantes entraram na comédia de Manuel de Azevedo.
Julho, 18	Carta de Manuel da Costa para [D. João de Sousa, bispo do Porto] Notícias sobre as comédias que se preparam para festejar a vinda do chanceler.
Setembro, 26	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor pedindo-lhe para se informar de quem mandou representar duas comédias em Arrifana de Sousa. Carta de Manuel da Costa para [D. João de Sousa, Bispo do Porto], sobre as comédias.
Outubro, 01	Receita das comédias 83\$334 réis
Outubro, 02	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para a abadessa do mosteiro de S. Bento [de Avé-Maria, do Porto] com a cópia das proibições que sua santidade [Inocência XII] põe [para se não representarem comédias, e evitar outras distrações nos mosteiros].
Outubro, 03	Carta de Manuel da Silva Frances para [D. João de Sousa, bispo do Porto] sobre a representação de duas comédias em Arrifana de Sousa e considerações sobre o assunto.
Outubro, 10	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor, aprovando o seu procedimento no tocante às comédias de Arrifana [de Sousa] mandando-o tirar informação da procissão que se fez no Mosteiro de S. Bento [de Avé-Maria, do Porto] em que umas 20 freiras fizeram «figuras de seculares» e foram à grade do coro, aonde assistiu auditório de fora.
Novembro, 02	Receita das comédias (17) 41\$950 réis

- Dezembro, 05 Carta de Manuel da Silva Francês para o [bispo do Porto, D. João de Sousa] sobre a petição feita à Câmara pelo chanceler para introduzir na cidade uma Companhia de comédias, tendo o juiz indeferido o pedido; pedido de instruções sobre o procedimento a ter e condições a pôr à actuação dos comediantes.
- Dezembro, 05 Carta de Manuel da Costa para [D. João de Sousa, bispo do Porto] sobre diligências feitas por certas pessoas para introduzir as comédias, e conversa que teve com os vereadores e juiz de fora sobre os perigos e inconvenientes de tais espectáculos.
- Dezembro, 12 Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor pedindo-lhe para, no caso de não conseguir impedir as comédias, mandar por terceira pessoa de confiança capitular com o autor das ditas comédias o que quer para as não representar na cidade, pagando José Monteiro o que se combinar.
- Dezembro, 19 Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, bispo do Porto] sobre as comédias
- Dezembro, 26 Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor sobre esperar que não tenha efeito a entrada das comédias.
- Dezembro, 26 Carta de Manuel da Silva Francês para [D. João de Sousa, bispo do Porto] sobre a petição à Câmara de licença para as comédias.
- Dezembro, 26 Carta de Manuel da Costa para [D. João de Sousa, bispo do Porto] sobre a proibição das comédias pelo Senado da Câmara.

## 1694

- Janeiro, 02 Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor sobre o caso das comédias e actuação do juiz de fora com zelo e prudência.
- Janeiro, 02 Carta de Manuel da Silva Francês para o bispo do Porto, D. João de Sousa, sobre a bulha entre capitulares por causa das comédias. André Pereira Pinto
- Janeiro, 04 Receita das comédias (23) 36\$800 réis
- Janeiro, 09 Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor sobre André Pereira [Pinto] ser um doido arrematado por ter defendido no coro a questão das comédias tão escandalosamente.
- Janeiro, 14 Despesa das comédias 200\$000 réis
- Janeiro, 2? Carta de Manuel da Costa para o bispo do Porto, D. João de Sousa, sobre o incidente ocorrido no coro, quando se rezavam e diziam as palavras «Qui pecuniam suam non dedit ad uzuram», provocando uma bulha entre André Pereira e outro capitular, que dava dinheiro a juro, insultando-o e dizendo que preferia absolver um comediante que fizesse em público um auto torpe, do que um capitular, já que se opunha tanto às comédias.

### **Entrudo: 23 de Fevereiro**

- Março, 09 Receita das comédias (9) 7\$520 réis

### **Domingo de Páscoa: 11 de Abril**

- Abril, 29 Despesa das comédias (companhia de Cristóvão Cavalheiro) 489\$600 réis
- Maió, 30 Requerimento da irmandade de St. António, sita no Convento de S. Francisco do Porto, ao [bispo do Porto D. João de Sousa] para se fazer a festa do Santo Patrono com procissão de figuras ornadas, de

pé e de cavalo, a qual costuma sair do Mosteiro de Monchique e termina no Convento de S. Francisco.

E despacho do bispo-Concessão da licença pedida, por esta vez somente, com a clausula de primeiro apresentarem ao provisor a lista das figuras e do mais de que se compuser, para que aprove somente o que não tiver indecência para tal solenidade.

Junho, 01	Receita das comédias (22) 250\$122 réis
Julho, 01	Receita das comédias (21) 226\$650 réis
Julho, 03	Receita das comédias 8\$050 réis
Agosto, 02	Receita das comédias (22) 144\$414 réis
Setembro, 01	Receita das comédias (10) 66\$780 réis
Outubro, 02	Receita das comédias (19) (10 volatins) 133\$120 réis
Novembro, 03	Receita das comédias (22) 122\$650 réis
Novembro, 27	Carta de Manuel da Silva Francês para D. João de Sousa, Bispo do Porto, sobre a provisão para o corregedor da comarca informar sobre haver pátio de comédias.
Dezembro, 03	Receita das comédias (17) 86\$850 réis
Dezembro, 04	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor sobre o pátio das comédias que fundou o chanceler [da relação do Porto, Dr. Sebastião Cardoso de Sampaio].
Dezembro, 04	Carta de Manuel Pereira de Barredo para o bispo do Porto, D. João de Sousa. Envio de uma carta do Dr. Miguel da Rosa, a respeito do pátio [das comédias?]. Considerações sobre o mesmo assunto
Dezembro, 11	Carta de Manuel da Silva Francês para D. João de Sousa, Bispo do Porto, sobre a demora da informação sobre o pátio das comédias..

## 1695

Janeiro, 03	Receita das comédias (25) 94\$788 réis
Fevereiro, 05	Carta [do bispo do Porto, D. João de Sousa] para o provisor para se lhe conceder pátio de comédias para Sebastião da Costa informar, encarregando de tratar do assunto

### **Entrudo: 15 de Fevereiro**

-??-?? Confessaram-se e comungaram na freguesia de Santa Justa Manuel Medrano, Josefa de la Rosa, Bartolomeu Lourenço, Maria de Navas, Antonio Herrera, Cristóbal Caballero, Juan de Sierra, Carlos León, Petronilla Caballero, Juan Antonio de Guevara, Gabriela Velarde, Juan Vela, Baltazar Caballero.

Fevereiro, 18	Receita das comédias (27) 77\$886 réis
Fevereiro, 22	Contrato de Gabriela de Velarde e Carlos León com o tesoureiro do Hospital, Luís Francisco Correia Barem.
Março, 21	Receita das comédias (10) (volatins) 22\$662 réis

### **Domingo de Páscoa: 03 de Abril**

Maió, 30	Despesa das comédias (companhia de Maria de Navas) 699\$000 réis
Junho, 08	Receita das comédias (23) 215\$998 réis
Julho, 05	Receita das comédias (23) 177\$038 réis
Julho, 16	Casamento de Gabriela Velarde com Pedro Ramiro
Setembro, 06	Receita das comédias (18) 100\$740 réis
Outubro, 04	Receita das comédias (17) 88\$716 réis
Novembro, 09	Receita das comédias (17) 74\$730 réis

## 1696

### **Entrudo: 06 de Março**

-??-?? Confessaram-se e comungaram na freguesia de Santa Justa Carlos León, Gabriela Velarde, Juan de España, Josefa Salazar, Diego Antonio, María Pérez, Gabriel León, Maria de Navas, Felix Fernández, Vicencia de Torres.

Março, 09 Receita das comédias (43) 155\$224 réis

### **Domingo de Páscoa: 22 de Abril**

Agosto, 08 Carta de Fr. Francisco Vieira para o bispo do Porto, D. João de Sousa, sobre a exposição dos excessos e escândalos causados por uma freira, irmã do abade da Cumieira, que obtendo breve para ir às Caldas, tem andado por vinhas e montes, vendo comédias e divertindo-se em vez de se recolher ao seu convento.

Agosto, 18 Auto que mandou fazer o desembargador Gonçalo da Cunha Vilasboas para nele se continuar o tombo, medição e demarcação dos bens e prazos do Hospital Real de Todos os Santos

Dezembro, 29 Receita das comédias 15\$692 réis

## 1697

### **Entrudo: 19 de Fevereiro**

Fevereiro, 23 Receita das comédias (38) 241\$840 réis

Março, 02 1697, Março 2, Lisboa Carta [do arcebispo de Braga, D. João de Sousa] para o desembargador Francisco de Puga sobre Soror Maria de Santa Rosa que, depois de tomar os banhos das Caldas, não se recolheu à clausura, antes ficou em casa de seus pais e foi a Vila Real ver umas comédias.

Março, 10 Despesa das comédias (companhia de João e António de Guevara) 360\$000

### **Domingo de Páscoa: 07 de Abril**

Junho, 19 Despesa das comédias (companhia de Afonso de medina) 14\$210 réis

Julho, 01 Receita das comédias (60) 590\$508 réis

Julho, 15 Receita das comédias 112\$940 réis

Setembro, 30 Receita das comédias (72) 346\$230 réis

Dezembro, 10 Incêndio no Pátio das Arcas

## 1698

Janeiro, 15 Receita das comédias (35) 164\$970 réis

### **Entrudo: 11 de Fevereiro**

-??-?? Confessaram-se e comungaram na freguesia de Santa Justa João de Juan de España e Josefa de Salazar

### **Domingo de Páscoa: 30 de Março**

Maio, 14 Receita das comédias 54\$000 réis

Junho, 20 Alvará régio autorizando a Misericórdia de Lisboa, na qualidade de administradora do Hospital Real de Todos

os Santos, a escambar o pátio das comédias, não obstante tratar-se de um bem de morgado.  
Agosto, 22 Despesa das comédias 7\$552

### **1699**

? Impressão de *Os sucessos de Jacob e Essaiú*, em Delft  
Janeiro, 04 Despesa das comédias 200\$000 réis

**Entrudo: 03 de Março**

**Domingo de Páscoa: 19 de Abril**

Setembro, 10 Óbito José, filho de Felipe Inestroza e de Eulália de Prado

### **1700**

**Entrudo: 23 de Fevereiro**

**Domingo de Páscoa: 11 de Abril**

Dezembro, 02 Óbito de Maria, filha de Juan Antonio Matias e de Mariana de Prado



