

LA CREACIÓN DE UN TEATRO NACIONAL EN PORTUGAL: DE LA TRAGEDIA FINISECULAR AL DRAMA ROMÁNTICO

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

«Têm as histórias dos nossos reis antigos tanto facto dramático ou seja para tragédias ou para comédias! E tudo é traduzir as peças estrangeiras, os factos da história que não são nossos, que nos não interessam [...] Por que não imitam, por que não vestem à portuguesa o que acham bom nos teatros da Europa?» (Almeida Garrett, *O Chronista*, 1827)

A pesar de contar con un dramaturgo de la talla de Gil Vicente, que entre 1502 y 1536 escribe casi cincuenta piezas, cantidad inusitada en la época, la literatura portuguesa no destaca por el volumen de su producción teatral, cuyos autores representativos se sitúan en los siglos XVI y XIX. En el Clasicismo, tanto la vertiente cómica, crítica y costumbrista que caracteriza muchos autos vicentinos como los intentos de adaptar y desarrollar en Portugal el teatro italiano que surgen ligados al Humanismo, suponen una apuesta decidida por edificar una dramaturgia nacional plural y con carácter. Y si Gil Vicente se centra en la realidad circundante, Sá de Miranda y António Ferreira mirarán hacia el pasado para levantar los cimientos de un teatro luso inscrito en el canon renacentista europeo. Para lograrlo escribirán tragedias de tema histórico. De Miranda solo conservamos una estrofa de *Cleópatra*, pero Ferreira escribe *Castro*, la primera tragedia en lengua portuguesa, editada en 1587 pero cuya versión definitiva data de 1598.

Publicado en Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 19-30. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 16 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-384-6.

En 1537 D. João III había transferido la Universidad desde Lisboa a Coimbra y se inauguraron los Estudos Gerais en su Colégio das Artes, donde estudió Ferreira y donde ejercerían importantes humanistas como Diogo de Teive, André de Gouveia, João da Costa o Jorge Buchanan, los cuales concebían el teatro como un valioso instrumento pedagógico que permitía conciliar la imitación de los modelos grecolatinos con las innovaciones propias de la creación de un *corpus* nacional, tal y como, consciente de lo novedoso de la comedia que presenta, insinúa Sá de Miranda en el *Prólogo* a *Os Estrangeiros*: «Estranhais-me, que bem o vejo: que será? que não será? que entremez é este? Foi grã dita que não apodais já, mas não há-de falecer quem me arremede»¹.

Y sería «arremedado» por António Ferreira, que en el *Prólogo* a su comedia *Bristo* (1552) defiende la pluralidad de gustos para dar cabida a nuevas propuestas teatrales:

Contentar a todos, ninguem ho alcançou, muytos se contentaram com aprazer a muytos. Ho autor tomará por grande honrra satisfazer a poucos. [...] Mas ha hi uns colericos tam arrebatados que, como acham huma cousa fora de seu gosto, não querem sofrer as outras, tam cegos na razam que lhes nam lembra que sam os gostos diversos e o que a elles nom apraz pode aprazer a outros².

Pero si bien en la dedicatoria considera esta comedia una «primeira cousa de homem tam mancebo, feita por seu desenfadamento», con talante distinto se enfrentará a la tragedia, su mayor logro artístico. En *Castro* decide recrear con formas clasicistas un asunto de la historia patria acontecido en Coimbra, lo cual podría contribuir a interesar a ese público diverso constituido no solo por eruditos y estudiantes. Aunque esa fidelidad a los modelos clásicos no era el camino apropiado para la necesaria renovación del teatro —como demostraría la dramaturgia barroca española—, sí acierta al plantear los infortunados amores entre Inés de Castro y D. Pedro de Portugal como el conflicto entre la voluntad y la obligación, que sitúa en partidos opuestos a la sociedad y a los individuos que desafían sus normas. El rango excluye los sentimientos y ahoga la libertad, paradoja que lamenta el propio D. Afonso IV sintiéndose esclavo de sus debe-

¹ Miranda, 1977, II, p. 123.

² Citado por Roig, 1973, pp. 128-132.

res e incapaz de hacerle comprender a su hijo que esa condición forma parte de la herencia del cargo. Enfrentando el amor y la razón de Estado, Ferreira da con el núcleo de la nueva tragedia, pero esta se escribirá en español cuando en el XVII consiga desprenderse del lastre clasicista y adaptarse a los tiempos siguiendo las pautas de la Comedia nueva marcadas por Lope de Vega³. No obstante, el autor portugués comparte con sus vecinos castellanos, esos escritores de «tragedia de horror»⁴ —Cervantes, Bermúdez, Artieda, Virués, Cueva, Argensola y Lobo Lasso de la Vega, que publican entre 1577 y 1587— que tampoco triunfan, el empeño por recuperar el género más prestigioso y convertirlo en conciencia nacional haciendo de la invención o la revisión del pasado el medio para alertar sobre los errores del presente y prevenir los del futuro.

Si para Oliveira Barata⁵ casi siempre «a recuperação da história para enriquecimento da dramaturgia corresponde a momentos de profunda consciência nacional ou do alcance e significado da sua crise», tengamos presente que Ferreira recurre a la historia para escribir una tragedia quizá por razones tanto estéticas como ideológicas: construir un canon teatral culto y clasicista al tiempo que nacional en un momento en que la corona portuguesa había quedado unida de forma pacífica a la española mediante la fórmula de la Monarquía Dual, que duraría de 1580 a 1640, a causa de la desaparición del rey D. Sebastião en Alcazarquivir y la posterior reclamación del trono por su tío Felipe II, que en Portugal reinaría como Felipe I. Y si Gil Vicente había escrito tanto en portugués como en castellano, António Ferreira se enorgullece en sus *Poemas lusitanos* (1598) de no haber escrito un solo verso en español, lamentando que los portugueses no defienda y antepongan su lengua⁶. Así pues, consideramos que a finales del siglo XVI la tragedia de tema histórico en portugués es concebida como un modo de reivindicar una identidad no solo dramática, sino también cultural y social.

³ Ver Álvarez Sellers, 2000.

⁴ Hermenegildo, 1973, p. 156.

⁵ Barata, 2001, p. 71.

⁶ Así se expresa en la *Carta a Pero de Andrade Caminha* (citado por Bernardes, 1999, pp. 185-186): «Floreça, fale, cante, ouça-se e viva / a Portuguesa língua, e já onde for / senhora vá de si, e soberba altiva. / Se téqui esteve baixa, e sem louvor, / culpa é dos / que a mal exercitaram: / esquecimento nosso e desamor».

El tema de Inés de Castro ganaría popularidad y se sucederían las versiones tanto lusitanas como españolas en diferentes géneros literarios. Otras propuestas teatrales finiseculares llegan a caballo entre los siglos XVIII y XIX, cuando asistimos a un nuevo intento de recuperación de la tragedia con un conjunto de obras sobre ese asunto que «pretendem recuperar a fidelidade à tradição portuguesa, sobretudo de António Ferreira»⁷ y se producen en torno a la caída del régimen absolutista y la llegada de la monarquía constitucional, con el inicio del reinado de D. Maria I en 1777: *Tragedia de D. Ignez de Castro* (1772) —atribuida a Nicolau Luís, aunque apareció anónima en una *folha volante*—, *Ignez* (1774) de Manuel de Figueiredo —que no se sabe si fue representada—, *Castro* (1781) de Domingo dos Reis Quita, *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior (escrita en 1798) y otra *Nova Castro* (1812) de Joaquim José Sabino. Como prueban las más de diez ediciones entre 1803 y 1857⁸, la de Gomes fue la de mayor éxito, y obtuvo el premio de la Academia Real das Ciências en 1799. Fue también la primera obra dramática portuguesa traducida al francés, por Ferdinand Denis, en 1823⁹, y al alemán en 1841 por Alexander Wittich.

Nova Castro persigue desde el título diferenciarse de las anteriores, para lo cual introducirá una serie de elementos que irán encaminando al espectador hacia la sensibilidad romántica, inclinada a la desmesura y la truculencia. Y comienza por mudar sustancialmente el carácter de la heroína. Estamos ante una Castro nueva que en poco se parece a la de Ferreira. Si aquella proclamaba con orgullo ser preferida a Constanza —«deu a Costança a mão, mas a alma livre, / amor, desejo e fé me guardou sempre», I, vv. 64-65—, esta se siente culpable de la muerte de la reina —«Trahi sua amizade, / [...] assassinei-a», I, p. 2—, que la atormenta:

⁷ Machado de Sousa, 1987, p. 284.

⁸ Roig (1983, pp. 568-570) señala que «1803 est la date généralement admise de la première édition» y añade las ediciones de 1813, 1814, 1815, 1817, 1826, 1838 (dos ediciones), 1843, 1850, 1857, 1908 y una edición sin fecha considerada anterior a la de 1908.

⁹ Denis (1823, p. 37) apunta: «La tragédie de Gomez jouit de la plus grande célébrité à Lisbonne, et elle me paraît digne d'être accueillie favorablement en France. [...] C'était vraiment à lui qu'appartenait l'honneur de régénérer la gloire dramatique de la nation.» Y Cornil (1952, p. 100) precisa: «Traduite en français, la *Nova Castro* fut rééditée neuf fois en quarante ans; c'est avec l'*Inès de Castro* de La Motte et Reinard *después de morir*, la pièce qui fut jouée le plus souvent».

(*Ignez entra en scena delirante e horrorisada.*)
 IGNEZ Sombra implacavel! Pavoroso espectro!
 Não me persigas mais... Constança!, eu morro (I, p. 2).

Desde el principio, Gomes va a dar al público lo que demanda: espectáculo, con esa Inés que irrumpe «*delirante e horrorisada*» porque cree que un espectro la persigue. Una Inés abnegada y dispuesta a la renuncia y al sacrificio por el bien de la nación, que por fin ha comprendido la necesidad de someter la pasión al sistema y de hacer compatibles la voluntad y las normas:

Eu não quero roubar a um pae seu filho,
 Nem tolher a ventura aos lusitanos,
 Privando-os do melhor dos seus Monarchas (III, p. 10).

Si la Castro de Ferreira o la de Vélez de Guevara en *Reinar después de morir* (1652) defendían su derecho a la pasión, la de Gomes se muestra siempre conciliadora y sumisa:

[...] aconselhar-me
 A que contra seu pae revolte um filho?
 Ah! Não... Embora Ignez infeliz seja;
 Mas nunca origem de rebeldes crimes;
 [...] Eu devo submeter-me ao meu destino;
 Cumpram-se as duras leis do duro Fado (III, p. 8).

Es preciso vestir con otros ropajes un asunto conocido para adaptarlo a las expectativas del auditorio, que ha visto otras piezas sobre el tema y al que ya no le interesa la supremacía de la razón de Estado. Como Ferreira, Gomes divide la obra en cinco actos y sigue las unidades de lugar, tiempo y acción, pero cambia definitivamente la naturaleza de los personajes y del conflicto, en el que las reflexiones sobre el peso de la púrpura dejan paso a circunstancias como la inferioridad del linaje de Inés —que Ferreira rebajó en su segunda versión de *Castro*— o la amenaza de la guerra con Castilla si D. Pedro no acepta un matrimonio de conveniencia, factores que justifican la necesidad de ajusticiar a una protagonista virtuosa zarandeada por intrigas cortesanas entre sus hermanos y los consejeros del rey y despojada de la arrogancia de sus antecesoras.

Porque si Ferreira diseña personajes apasionados, Gomes perfila personajes arrebatados aunque sin fisuras que defienden su amor de la interferencia de una infanta castellana, pero no lo consideran un delito contra el bien común. Y si en *Castro* ninguno de los tres protagonistas comparte escenario, en la *Nova Castro* las escenas entre Inés, D. Pedro y el Rey son fundamentales para satisfacer a un público amante del sentimentalismo y el exceso, elementos que preludian el Romanticismo.

Rebajando la profundidad del conflicto, era preciso aumentar su expresividad senequista, aunque ello supusiera ir en contra de la preceptiva neoclásica, que consideraba que «para mover o terror e a compaixão não é preciso derramar o sangue no teatro»¹⁰. Si en *Castro* se narraba la muerte de Inés —«Jaz a coitada no seu sangue envolta / aos pés dos filhos, para quem fugia», IV, vv. 1579-1580; «Abraçada com os filhos a mataram, / que inda ficaram tintos do seu sangue», V, vv. 1671-1672¹¹—, en la *Nova Castro* esta aparece en escena gravemente herida para entregarle sus hijos a un abuelo que se siente «Máu irmão, filho ingrato e pae tyranno» (V, p. 15) y no puede soportar la visión de la dama agonizante, que muere ante el público. Tras ese golpe de efecto, entra D. Pedro tan alegre, que no ve el cadáver de su amada; cuando lo descubre, no se siente culpable, como sucede en la obra de Ferreira, sino que promete rebelarse: «Que ha de em sangue nadar Portugal todo» (V, p. 16) y, como en *Reinar después de morir*¹², enuncia la leyenda:

¹⁰ Correia Garção, 1757. Se trata de las dos disertaciones sobre la tragedia presentadas a la *Arcádia*: siguiendo a Aristóteles, Horacio estableció «a inalterável regra de que na tragédia se não devia ensanguentar o teatro, isto é, que as feridas, os tormentos e as mortes, que são inseparáveis do carácter deste poema, se não deviam expor à vista dos espectadores, mas sim fiá-las de uma facunda narração [...] Nós temos a glória de que a nossa *Castro* seja um exemplo de que não a ignoramos, e de que a seguimos» (Correia Garção, 1982, 2, pp. 106-109).

¹¹ Y en *Reinar después de morir*: «INFANTA.- Con dos golpes airados, / arroyos de coral vi desatados / de una garganta tan hermosa y bella / [...] / que, su sangre sembrada por el suelo, / murió tu bella Inés» (III, vv. 586-599). Luego se muestra el cadáver, según indicaban las acotaciones: «(Descubren a Doña Inés muerta sobre unas almohadas)» (p. 94); «Vase el Condestable, trae Nuño la corona y besa la mano a Doña Inés» (p. 96).

¹² «PRÍNCIPE.- Todos los que estáis aquí / besad la difunta mano / de mi muerto serafín; / yo mismo seré rey de armas. / Silencio, silencio, oíd: / Esta es la Inés laureada, / esta es la reina infeliz / que mereció en Portugal / reinar después de morir» (III, vv. 746-754).

... mesmo depois de morta a bella Castro
 Será Rainha, reinará commigo:
 [...]

 Hão de todos beijar-lhe a mão já fria,
 Tributar-lhe as devidas homenagens (v, p. 16).

El éxito de tal escena debió de propiciar que, al menos a partir de la quinta edición, de 1826, se incluyera el *Acto da coroação*, en el que D. Pedro besa la mano a la difunta Inés, sentada en el trono, y manda a todos hacer lo mismo para reconocerla como reina —así termina también *Reinar después de morir*, III, vv. 746-754—, al tiempo que anuncia el cruel castigo de los asesinos y su decisión de enterrarla en Alcobaça¹³.

El conflicto universal entre el individuo y la sociedad diseñado por Ferreira pierde su trascendencia a finales del siglo XVIII, cuando el régimen absolutista ha quedado definitivamente atrás, y entonces deriva hacia otro más restringido, el enfrentamiento entre los sentimientos y los deberes: la pasión ha dejado de ser una razón de vida para limitarse a una emoción que no justifica embates sociales¹⁴. Así se va encaminando la tragedia hacia el drama romántico, pues la insistencia en el espectáculo, la adaptación a una nueva sensibilidad estética, no implica una modernidad de fondo. Uniendo la estructura de *Castro* y el argumento de *Reinar después de morir* a las demandas del público contemporáneo, la *Nova Castro* se postula como puente entre las dos épocas que se propusieron crear un teatro nacional, el Renacimiento y el Romanticismo.

En el siglo XIX, el teatro queda dividido en distintos géneros que en ocasiones se mezclan¹⁵: el «drama íntimo», el «drama espectáculo», el «drama de terror», el «drama social ou de actualidade» y el «drama histórico», «de configuração extremamente retórica e artificial, em

¹³ Machado de Sousa (1984, p. 291) habla de la acogida «da *Nova Castro* de Baptista Gomes, êxito retumbante desde o seu aparecimento. Sucessivamente representada e publicada, em Lisboa, Paris e no Rio de Janeiro, o acrescentamento da cena da coroação, em pelo menos duas versões, terá prolongado o interesse do público. [...] Um programa do Real Teatro do Porto, para 27 de Julho de 1835, comprova o empenho posto nesta cena».

¹⁴ Ver Álvarez Sellers, 2005.

¹⁵ Rebello (1991, pp. 58-59) relaciona las agitaciones sociales de principios del XIX con la degradación de la literatura dramática y del espectáculo teatral.

frequente convergência com o tom emocional do melodrama»¹⁶, contra el cual se rebela Alexandre Herculano (1842) al calificar la historia como una expresión del arte que exige al poeta conocer las circunstancias del momento y el pueblo que va a resucitar. El drama histórico no consiste en «achar quatro datas, e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nela se delinear a concepção dramática»¹⁷.

Ya Almeida Garret, en la «Introdução» a *Um auto de Gil Vicente* (1838), había insistido en la ausencia de un teatro nacional y en la necesidad de crearlo partiendo de los cimientos de Gil Vicente, que «deixou morredoiros sucessores» y cuya época dorada revive en la obra¹⁸. Admirador de la *Castro* de Ferreira, para contribuir a tal empresa escoge escribir una tragedia de tema histórico, *Frei Luís de Sousa* (1843), con el propósito de recuperar la «mais sublime e difícil de todas as composições poéticas»¹⁹, que sentía estrangulada por el drama romántico que él mismo había cultivado. La diferencia entre ambos géneros estriba en la forma de provocar la *catarsis*, pues en su tragedia no hay «Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género» y tampoco «uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama»²⁰.

¹⁶ Reis y Pires, 1993, p. 150.

¹⁷ «O dramalhão romântico, praga dos palcos portugueses irá ter longa vida. Mas, espíritos românticos, como o de Garrett, não se deixaram envolver emocionalmente pela relativa conquista numérica que tal produção significava para o teatro nacional. Pelo contrário, foi graças à sua especial vigilância crítica que poderemos apreciar —nomeadamente pelo confronto de *O Captivo de Fez* com *O Frei Luís de Sousa*— como o drama romântico assumiu e corporizou um momento particularmente fértil da emergência da história na nossa literatura dramática romântica» (Oliveira Barata, 2001, p. 134).

¹⁸ «O que eu tinha no coração e na cabeça —a restauração do nosso teatro— seu fundador Gil Vicente —seu primeiro protector el-rei D. Manuel— aquela grande época, aquela grande glória —de tudo isto se fez o drama. [...] O público entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo, não o autor, mas certa e visivelmente, a ideia nacional do autor» (Almeida Garrett, 1838, pp. 36-38).

¹⁹ *Frei Luís de Sousa, Memória*, 1843.

²⁰ *Frei Luís de Sousa, Memória*, 1843, p. 33. Tampoco contaba con el apoyo de una sólida preceptiva dramática: «Se, das duas formas de tragédia intuídas em Aristóteles por Alonso López Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596), o drama romântico ficaria aparentado com a “tragedia patética” pelos meios e a resolução do conflito, Garrett deveria dar prioridade à “tragedia morata” se queria falar da tragédia como

Sin embargo, el público no estaba preparado para enfrentarse a un conflicto verdaderamente trágico «enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade», como Garrett había advertido en su «Introdução»²¹.

Y así llegaremos a otra obra finisecular, *D. Afonso VI* de D. João da Câmara, que se estrenó con gran éxito el 12 de marzo de 1890 en el *Teatro de D. Maria II*. Solo tiene en común con la tragedia garretiana el fondo histórico, pues contribuye a la recuperación del drama romántico, cuya finalidad sería «fazer com que o passado pátrio, através da articulação do lúdico com o ético, instrua o presente e ilumine os caminhos do futuro»²². Su autor pertenece también a una generación —con Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita o Eduardo Schwalbach— «sinceramente apostada, através de uma produção regular, no ressurgimento do teatro português»²³, aunque para ello ya no escriba tragedias sino dramas históricos²⁴.

La acción de *D. Afonso VI* se sitúa en 1667, cuando aún peligraba la independencia nacional tras la separación de la corona española en 1640. El protagonista, hijo de D. João IV o *Restaurador*, es un rey poco ejemplar que, al parecer, fue sustituido por su hermano D. Pedro dada su incapacidad para resolver el problema de la sucesión; la historia lo tacha de impotente, y a la reina de infiel²⁵. A finales de un siglo que desemboca en el Decadentismo y el Simbolismo, D. João

um género próximo mas diferente, concebido como a superação do drama através da eliminação dos seus excessos» (Álvarez Sellers, 2007, p. 793).

²¹ Almeida Garret, 1838, pp. 29-30. «Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro: é o que sucedeu em França e em Espanha» (p. 30).

²² Vieira Pimentel, 1994, pp. 9-10.

²³ Vieira Pimentel, 1994, p. 8.

²⁴ Tales como *O Duque de Viseu* (1886), *A morta* (1890) y *Afonso de Albuquerque* (1898) de Lopes de Mendonça, *Leonor Teles* (1889) y *O Regente* (1897) de Mesquita y *D. Afonso VI* (1890) y *Alcácer-Kibir* (1891) de D. João da Câmara, por los cuales «pôde falar-se numa ressurreição do género, moribundo desde o advento da Regeneração, que viera pôr na ordem do dia o “drama de actualidade”» (Rebello, s. f., p. 33).

²⁵ La opinión de Garrett (1838, p. 30) sobre ambos hermanos es la siguiente: «A restauração veio melancólica e ascética. O Senhor D. João IV era músico excelente, mas de igreja. Seus dois filhos, nem eu sei se eles tinham gosto para alguma coisa: acho que não. Cada qual por seu modo, mas ambos foram bem tristes e infelizes reis».

da Câmara despliega un catálogo de personajes y situaciones estereotipadas propios del Romanticismo para retratar a D. Afonso VI como un soberano débil y poco interesado en los asuntos del reino, sometido a unas circunstancias que lo sobrepasan y a quien nadie respeta porque no sabe hacer valer su autoridad.

Pero recordando a los grandes monarcas portugueses, surge la duda de por qué un autor comprometido con la recuperación del teatro, interesado en la creación de un teatro nacional, escogió un rey que la historia no ensalza. Quizá sea hora de completar el círculo abierto con António Ferreira y continuado con Baptista Gomes. Si al principio citábamos la afirmación de Oliveira Barata de que la historia inunda la literatura en momentos de profunda conciencia o crisis nacional y apuntábamos que Ferreira escribe *Castro* cuando Portugal ha cedido su independencia ante su tradicional enemigo castellano y Gomes *Nova Castro* tras la caída del absolutismo, reparemos ahora en que D. João da Câmara estrena *D. Afonso VI* el 12 de marzo de 1890, dos meses después de haberse producido, el 11 de enero, el *Ultimatum* por el que Gran Bretaña amenazaba con declararle la guerra a su más antiguo aliado si no retrocedía en las posiciones africanas cuando pretendía completar una franja desde Angola a Mozambique en su *mapa cor-de-rosa* (1886). Y si en 1801 Portugal había rechazado el ultimátum propuesto por España y Francia para bloquear el comercio con Inglaterra y afrontado sus consecuencias, en 1890 cede y se retira. El 14 de enero se inauguró un nuevo Ministerio.

El *Ultimatum* inglés fue la mayor humillación sufrida por el pueblo portugués, que no tardó en culpar a la monarquía del desastre. La República llegaría tras una revuelta en 1910. En consecuencia, era necesario recurrir a la historia para convertirla en metáfora de una realidad decepcionante y plasmarla mediante formas románticas que seguían agradando al público. Tal vez por eso D. João da Câmara escoge un rey impotente física y espiritualmente, símbolo del orgullo herido de un país que ya no podía creer en los héroes.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SELLERS, M.^a R., «António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia», en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera-I Encuentro de Lusitanistas Españoles (Cáceres, del 10 al 12 de noviembre de 1999)*, ed. J. M. Carrasco González, M. J. Fernán-

- dez García y M. L. Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Cáceres / Junta de Extremadura, 2000, vol. I, pp. 239-257.
- «Do conflito das paixões ao conflito dos deveres: da *Castro* de António Ferreira à *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior», en *Saudade de Inês de Castro*, coord. L. Nogueira, Recife, Bagaço, 2005, pp. 25-52.
- «Dois modelos de tragédia no Romantismo: *Don Álvaro o la fuerza del sino* e *Frei Luís de Sousa*», en *Aula Ibérica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 789-800.
- BARATA, J. Oliveira, *O espaço literário do teatro. Estudos sobre literatura dramática portuguesa I*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 2001.
- BERNARDES, J. A. Cardoso, *História Crítica da Literatura Portuguesa. «Humanismo e Renascimento»*, dir. C. Reis, Lisboa, Verbo, 1999, vol. II.
- CÂMARA, D. J. da, *D. Afonso VI*, ed. F. J. Vieira Pimentel, Coimbra, Livraria Minerva/Sala Jorge de Faria, 1994.
- CORNIL, S., *Inês de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, Palais des Académies, 1952.
- DENIS, F., *Chefs-d'œuvres du théâtre étranger*, Paris, 1823.
- FERREIRA, A., *Castro*, ed. M.^a R. Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 2000.
- GARÇÃO, P. A. Correia, *Obras completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1982, vol. 2.
- GARRETT, J. B. Almeida, «*Ao Conservatório Real*». *Memória sobre o Frei Luís de Sousa (6 de Maio de 1843)*, en *Frei Luís de Sousa*, ed. O. Paiva Monteiro, Porto, Livraria Civilização Editora, 1987.
- *Um auto de Gil Vicente*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995.
- GOMES JÚNIOR, J. B., *Nova Castro*, Porto, Livraria Chardrom, 1908.
- HERCULANO, A., «*D. Maria Teles*. Drama em cinco actos. Parecer», en *Memórias del Conservatório Real*, 1842. Citado por C. Reis y M. da N. Pires, *História Crítica da Literatura Portuguesa. «O Romantismo»*, dir. C. Reis, Lisboa, Verbo, 1993, vol. V, pp. 156-158.
- HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MIRANDA, F. Sá de, *Obras completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.
- REBELLO, L. F., *História do teatro português*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- *O essencial sobre D. João da Câmara*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, s. f.
- REIS, C., y M. da N. PIRES, *História Crítica da Literatura Portuguesa. «O Romantismo»*, dir. C. Reis, vol. V, Lisboa, Verbo, 1993.
- ROIG, A., *La comédie de Bristo ou L'Entremetteur d'António Ferreira*, Paris, PUF, 1973.

- «Inês de Castro dans le théâtre populaire espagnol et portugais (*Teatro de cordel et autres Folhetos*)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa / Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, vol. XIX, pp. 555-573.
- SOUSA, M. L. Machado de, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, ICLP, 1984.
- *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L., *Reinar después de morir*, ed. M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.