António Ferreira: Parámetros para la construcción de una nueva tragedia

María Rosa Álvarez Sellers
(Universitat de València)

Algunas obras portuguesas poseen la rara cualidad de ser capaces de constituirse en paradigmas universales al tiempo que de erigirse en emblemáticas del espíritu lusitano, sin que su carácter representativo impida su trascendencia como modelos artísticos y culturales más allá de las fronteras donde fueron concebidas. Es el caso de *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro. Y es también el caso de *Castro*, única en su género pero no aislada, que no dio origen a una tradición trágica portuguesa pero que ha ejercido una influencia decisiva en el teatro renacentista y barroco, porque pese a su fidelidad a las líneas formales grecolatinas, sorprende por sus importantes hallazgos en el camino de renovación de un género conscientemente recuperado en el siglo XVI pero que alcanzará en la Península su plenitud en el siglo XVII. De ahí que nuestro propósito sea analizar esos elementos que la tragedia barroca hace suyos y la definen, pero que se encuentran presentes ya en una obra de estructura clásica que, sin embargo, fija, desde su carácter solitario, los parámetros para la construcción de lo que será la nueva tragedia del siglo XVII, la tragedia de la modernidad.

Si nos remontamos al contexto teatral anterior a António Ferreira, el principal problema con el que nos enfrentamos al intentar estudiar los inicios del teatro portugués es la ausencia de textos dramáticos. Ello ha llevado a discrepancias críticas acerca del papel que debe otorgarse a Gil Vicente, cuyo título de "fundador" de dicho teatro no goza de aceptación unánime. Quienes así

lo consideran se basan en la evidencia de las pruebas documentales, que remiten directamente al insigne dramaturgo. Por el contrario, resulta extraño, y al menos cuestionable, que no existiera en Portugal una tradición dramática anterior en la que, de alguna manera, se inspiraría, y a la que sin duda superaría[1].

Pero, como es sabido, el teatro de Gil Vicente no es la única orientación dramática de importancia en el siglo XVI portugués. Paralelamente a este teatro que combina comicidad y crítica en su calidad de espejo de la realidad circundante, surgen diversas tentativas para introducir en Portugal un teatro erudito íntimamente ligado al movimiento renovador del Renacimiento y a la imitación de modelos literarios de la Antigüedad grecolatina: Plauto y Terencio para la comedia y Eurípides y Séneca para la tragedia.

Ahora bien, la recepción de los textos clásicos pasa por el tamiz de las traducciones y las versiones. En la Edad Media Séneca y Terencio eran conocidos, pues ya en el siglo X Terencio había sido cristianizado en las tentativas dramáticas de la monja Hroswitha (de Gandersheim)[2], dadas a conocer en 1501 por el humanista Conrado Celis. Entre 1425 y 1429 Nicolau Treverensis o Cusano, por encargo del Cardenal Giordano Orsini, descubre en Colonia un códice conteniendo cuatro de las ocho comedias de Plauto ya conocidas y doce desconocidas. Atendiendo a las alusiones de Gomes Eanes de Zurara en la *Crónica dos Feitos de Guiné*, en la biblioteca de D. Afonso V figuraban las tragedias de Séneca *Phaedra* y *Hércules furens*; la traducción de esta última y la de *Medea* fueron impresas en 1560 en Lisboa por João Barreira; un año antes António de Mariz imprimió en Coimbra *Thyestes* y *Troas*, y João de Barros, en la *Rópicanefma*, cita otras tragedias de Séneca.

Las Universidades, los palacios y las casas nobiliarias acogen ahora las representaciones humanísticas y clásicas, y Plauto y Terencio son representados en Roma, Florencia y Ferrara, en su lengua original o traducidos. En las

---

[1] Cf. Luiz Francisco Rebello, *Histoire du théâtre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 9.

[2] Escribe algunas comedias rudimentarias, y en una especie de "Prefacio" declara que, para dar esparcimiento a sus hermanas religiosas, tratará de asuntos devotos siguiendo las pautas de los dramaturgos de la Antigüedad, lo cual indica que las lecturas

bibliotecas se hallan códices con escolios marginales de Sófocles, Eurípides, Esquilo o Hesiodo, pero tales manuscritos debieron tener una circulación restringida a los humanistas. Son pocas las ediciones, y suelen ser en griego, con lo cual la dificultad de acceso directo a los clásicos es evidente, y debemos tenerla en cuenta al intentar explicar los modelos escogidos en los géneros renovados en el Renacimiento. Tampoco son más abundantes las traducciones al castellano, y parciales, como las realizadas por Pedro de Valencia o Vicente Mariner en el XVII, y anteriormente por Fray Luis de León, que tradujo algunos fragmentos de *Andrómaca*, Pedro Juan Núñez traduce *Alcestis* (Barcelona, 1577) o Pedro Simón Abril *Medea* –las tres de Eurípides– a finales del XVI. Se cuenta con algunas refundiciones y adaptaciones, como las de Fernán Pérez de Oliva, *Hécuba triste* sobre *Écuba* de Eurípides, y *La venganza de Agamenón* (Burgos, 1528), adaptación de *Electra* de Sófocles que fue traducida en redondillas portuguesas por Henrique Airas Vitória en 1536[3]. En consecuencia, deberán buscarse modelos más próximos, por ello los viajes de Garcilaso o Sá de Miranda a Italia serán decisivos para aportar novedades estilísticas y, en cuanto a la tragedia, Séneca será el autor elegido, pues su obra era conocida en la Península desde el siglo XV a través de traducciones, aunque su influjo no será tan duradero como en Francia o Italia, ya que la tragedia portuguesa no tendrá

monacales no se reducían a las Sagradas Escrituras o a la Patrística, sino que también incluían autores antiguos paganos como Terencio.

[3] "Os primeiros ensaios conhecidos de uma tragédia clássica em português remontam à tradução da *Electra* de Sófocles, feita por Henrique Airas Vitória, *Vingança de Agaméminon* (1536); sobre o texto castelhano de Hernán Pérez de Oliva (...). Evidencia-se aqui bem claramente o problema da forma, ou seja o conflicto entre os metros tradicionais peninsulares e o verso de importação italiana. Aires Vitória procura transmitir o tom e a nobreza da tragédia antiga através de quintilhas em redondilha maior. Todavia a obra sai-lhe fria e descolorida, incapaz de atingir a vibração emocional e a altura patética do original grego. Os historiadores da literatura citam geralmente esta versão e colocam-na na linha evolutiva que leva do fragmento da *Cleópatra* de Sá de Miranda, provavelmente a primeira tragédia original em língua portuguesa, à *Castro* de António Ferreira. (...) No estado actual dos nossos conhecimentos, ela deve ser tomada como um reflexo da actividade dramática que ia brotando em Portugal sob a influência do modelo italiano, e de que eram agentes institucionais o Colégio das Artes, em Coimbra, e o Colégio dos Jesuítas em Évora" (Luís de Sousa Rebelo, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Livros Horizonte, 1982, p. 168).

continuadores y la tragedia española pronto evolucionará hacia propuestas propias e independientes.

Se ha dicho que la tragedia surge en épocas de conflicto y de transformaciones históricas[4], como sucede en el entorno griego –según se aprecia en la evolución de los héroes de Esquilo a Eurípides– o en el paulatino abandono del sistema feudal. Aunque el Renacimiento es momento de innovaciones y de búsqueda de nuevos caminos literarios, el teatro no puede evitar la sombra que sobre él proyectan los debates teóricos acerca de los géneros dramáticos, que defienden la pureza de los mismos mediante el reflejo de las clasificaciones y estructuras grecolatinas. Y ello afecta al intento de restauración de la tragedia que se produce tanto en la dramaturgia portuguesa como en la española en el siglo XVI, intento consciente y volitivo de recuperación del más noble de los géneros teatrales, llevado a cabo siguiendo las pautas dictadas por la preceptiva neoaristotélica. Así pues, tanto António Ferreira como los trágicos españoles persiguen un empeño común: la constitución de la tragedia renacentista; y lo hacen partiendo del modelo más accesible: Séneca, aunque adaptándolo a la realidad contemporánea[5].

La tragedia era el género de mayor prestigio y tradición, pero también el de mayor ortodoxia estética, y será elegido por los intelectuales como cauce de expresión de las preocupaciones de su tiempo. La historia era materia habitual de la misma, y Ferreira encuentra en los sucesos acaecidos entre D. Pedro e Inés de

---

[4] "algunas tragedias de Corneille o de Racine, de Calderón o de Lope de Vega son tragedias históricas de gran importancia e influencia. Es hoy hecho generalmente conocido que esa oleada de gran dramaturgia se ha debido a la catástrofe del sistema feudal" (G. Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 169).

[5] "On a beaucoup souligné l'aspect "grec" de la tragédie de Ferreira, mais parfois en alléguant qu'il va à contre-courant de son siècle, envahi par Sénèque. On retrouve néanmoins dans *Castro*, en quelques passages, une imitation du poète cordouan" (Claude-Henri Frèches, *Le théâtre neo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne, Librairie A.G. Nizet-Librairie Bertrand, 1964, p. 73).

"A imitação dos Antigos, em particular dos trágicos gregos e de Séneca, é muito nítida na *Castro*" (Adrien Roig, *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*, Lisboa, ICLP, 1983, p. 110).

Véase también: J.P. Wickersham Crawford, "Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez *Nise lastimosa*", *Modern Philology*, Chicago, 1914, nº

Castro el tema idóneo para recuperar el género y dignificar la lengua portuguesa. Muchos son los méritos que se predican de *Castro*, y éste es uno de ellos: desarrollar un asunto perteneciente al patrimonio histórico nacional[6], aunque no olvidemos que una de las características del Renacimiento peninsular es la nacionalización de los géneros literarios. Pero, dejando aparte las tragedias eruditas escritas en latín[7], Ferreira es el primero en escribir tragedia en Portugal[8], y *Castro* debió representarse en Coimbra –según dice la primera edición, de 1587–, de ahí que deba destacarse lo certero de su hallazgo temático al dramatizar un tema presente en la tradición de la ciudad en cuyo Colégio das

3, pp. 39-54 y Jorge de Sena, "Inês de Castro", in *Estudos de História e de Cultura*, 1ª série, supl. de *Ocidente*, vol. I, Lisboa, 1967, pp. 472-481.

[6] "É em haver tomado um assumpto de historia patria para a sua tragedia que os historiadores da nossa literatura cifram a originalidade de Antonio Ferreira" (Fidelino de Figueiredo, *Historia da Litteratura Classica (1502-1580)*, Lisboa, Livraria Classica Editora, 1917, p. 151).

"António Ferreira deu um passo ousado e revelou grande intuição dramática, fugindo à tentação de decalcar os gregos na fábula (tal como Racine em França, em que pese a Schlegel) e indo buscar à história nacional um tema eminentemente trágico: a morte de Inês de Castro; não como a história a conta, bem entendido, mas como a lenda a idealizara. Nem Mussato, nem Trissino, isto é, nem a tragédia renascentista italiana, explicam suficientemente António Ferreira" (Costa Pimpão, "As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI", in Jorge de Faria, *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 2º ciclo (1ª série) de Conferências promovido pelo *Século*, 1947, p. 161).

[7] Desde 1538 tenemos noticias de representaciones llevadas a cabo por los estudiantes del Colégio de Santa Cruz. André de Gouveia y otros profesores de Burdeos introdujeron en el Colégio das Artes de Coimbra las representaciones en latín, y algunos de los profesores escribieron tragedias bíblicas en dicha lengua. El escocés Jorge Buchanan tradujo *Medea* y *Alcestes* de Eurípides, y es el autor de *Jephtes sive votum* y *Baptistes sive calumnia*, representadas en Burdeos a partir de 1537, y Diogo de Teive de *David e Golias* y *Judith*, desaparecidas, y de *Ioannes Princeps, sive unicum lumen*, sobre un asunto de la historia portuguesa, la muerte repentina del Príncipe D. João el día 2 de enero de 1554. *David* "foi representada pelos alunos do Colégio das Artes em 16 de Março de 1550, por ocasião do bacharelato de D. António, filho natural do Infante D. Luís" (Adrien Roig, *op. cit.*, pp. 82-83)

Sobre la influencia de Jorge Buchanan véase: Raymond Lebègue, "George Buchanan, sa vie, son oeuvre, son influence en France et au Portugal", *Bulletin des Études Portugaises*, Lisboa, 2º ano, nº 4, Outubro 1931, pp. 193-210.

[8] "Em Portugal, Sá de Miranda teria escrito uma tragédia, *Cleópatra*, de que só resta uma estância em versos de sete sílabas. É a António Ferreira que cabe a honra de ter composto a primeira tragédia original em língua portuguesa, conhecida sob o título de

Artes había estudiado, el cual seguía vivo en el recuerdo y llegaría a traspasar las páginas de la historia para acceder a la categoría del mito[9].

Procedente de las crónicas, el tema había comenzado a pasar por el tamiz de lo literario en el *Cancioneiro Geral* con las *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de dona Inês de Castro* y la *Visão de dona Inês* de Anrique da Mota, y en torno a los acontecimientos sucedidos y, en concreto, sobre la figura de Inés, se había producido un cambio de perspectiva decisivo que relegaba las motivaciones políticas para destacar una historia pasional y a una heroína que jamás perdería su carácter positivo[10]. El idioma empleado y la cercanía del tema favorecía la comprensión e identificación por parte del público, lo cual aumentaba el potencial trágico de la obra. Ferreira acierta, por tanto, en la necesaria adaptación de los planteamientos trágicos, que deben abandonar el latín y los asuntos grecorromanos para trasladarse al ámbito de lo conocido sin perder su gravedad, ya que mantiene los preceptos clásicos que sitúan la acción

---

Castro, obra-prima do teatro português de todos os tempos" (Adrien Roig, *op. cit.*, pp. 84-85).

[9] Eugenio Asensio analiza dicho proceso y "las ganancias de la imaginación sobre la herencia documental" (p. 39):

> "Un rasgo típico de Portugal es que, en vez de fantasear radicalmente sus mitos, gusta de plasmarlos elaborando materiales arrancados de la mina del pasado.
>
> De los documentos salió Inés de Castro imperfecta, anecdótica; en la forja de las crónicas fue liberándose de sus tachas e impurezas y en el crisol de la poesía acabó transformada en una figuración del triunfo del amor sobre la muerte, en un mito radiante. El proceso de sus mutaciones hasta la final metamorfosis es el que desearía ilustrar brevemente, utilizando algunos documentos nuevos de la crónica y la poesía" ("Inés de Castro: de la crónica al mito", *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974, p. 38).

Y António Quadros subraya que "ao invés de quase todas as nações modernas, a cultura portuguesa, como a grega, tem dentro de si uma insólita e extraordinária riqueza mítica", pues la "mitogenia portuguesa" es "um fenómeno irrecusável da nossa cultura popular e até erudita", y señala la existencia de "mitos providencialistas", el "mito henriquino", el "mito do Encoberto ou Sebastianista", el de la "Sublimação da mulher" y el de la "Supervivência do amor (presente na história e lenda de D. Pedro e D. Inês)" (*A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, p. 30).

[10] Vid. Paul Teyssier, "Le mythe d'Inès de Castro — La reine morte", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, vol. III, pp. 569-572.

entre personajes elevados, y aumenta su verosimilitud desviándola del mito hacia la historia, rebajando asimismo el componente religioso marcado por las relaciones entre el héroe y los dioses[11].

Castro destierra elementos anacrónicos para instalarse en una actualidad todavía palpitante, y lo mismo hará la tragedia del siglo XVII, que se sirve de personajes del pasado para reflejar la realidad del presente, aprovechando el conocimiento que el espectador tenía de los mismos para asegurar el éxito y afianzar la crítica. El Rey David protagoniza *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina y *Los cabellos de Absalón* de Calderón, que escoge también a Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra* o a Herodes en *El mayor monstruo del mundo* para presentar versiones literarias de relatos bíblicos o históricos con las que ilustrar conflictos unidos por el denominador común de la falta de control sobre las pasiones, formulado por Sófocles, pero que el prisma de la actualización convierte en accesible.

Podemos comprobar entonces que muchas tragedias se fundan en pecados de reyes, pero esto ya lo había reflejado Ferreira en *Castro*. Herodes sucumbe a la pasión de los celos, que en él adquiere tintes irracionales hasta llegar al asesinato de su esposa inocente, y Calderón presenta la pasión desmesurada de Enrique VIII por Ana Bolena como la causa no sólo del mal propio, sino del de todo un pueblo, pues las acciones egoístas del Rey propician la escisión religiosa y el enfrentamiento de almas y conciencias. Ferreira había hecho también responsable de la tragedia a D. Afonso, el Rey que evita ejercer como tal porque es incapaz de salvar los escrúpulos del sentimiento. Es él quien debe tomar la decisión de la que depende la vida de Inés, pero no acaba de encontrar motivos concluyentes para determinarse a ajusticiarla. La Razón de Estado esgrimida por los cortesanos no parece ser suficiente juez ante las súplicas de una mujer que admite como único pecado el haber correspondido al amor del Príncipe[12].

---

[11] "A arte moderna, impregnada de espirito scientifico, engeitará a inverosimilhança e quanto respire um ar sobre-humano; a tragedia antiga deliberadamente organizava um mundo superiormente inverosimil, acima das contingencias humanas" (Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*, p. 153).

[12] REI. Teus pecados te matam: cuida neles.
CASTRO. Pecados meus! Ao menos contra ti

Es necesario detenernos aquí en una cuestión que sí marcará diferencias entre ambos siglos: en el XVI, Ferreira nos presenta un rey sumido en el abismo de la duda, indeciso frente al Bien Común, el supremo Bien del XVII. La Razón de Estado no puede bloquear aún el empuje de las emociones. D. Afonso busca, pero no encuentra culpa en Inés, no puede llegar a convencerse de que se trate de una amenaza para el reino, lo que facilitaría su decisión. Mira, pero sólo ve una mujer suplicante, y no un peligro para el trono: "Não vejo culpa que mereça pena" (IV, v. 1458). Pero es incapaz de mantener sus decisiones; si Inés pudo hacerle cambiar de opinión[13], también pueden hacerlo sus consejeros, que atrapan el hiato de la omisión como signo de consentimiento:

REI. Eu não mando, nem vejo. Deos o julgue.
Vós outros o fazei, se vos parece
Justiça assi matar quem não tem culpa.
COELHO. Esta licença basta: a tenção nossa
Nos salvará cos homens e com Deos.
(IV, vv. 1498-1502)

En el XVII, en cambio, esto no es posible. El rey puede sucumbir a las pasiones, pero nunca cuestionar de forma tan evidente los imperativos de la Razón de Estado. Vélez de Guevara realiza una versión del tema en *Reinar después de morir* (1652) y elimina los razonamientos del soberano acerca del peso de la púrpura en los que tanto insiste Ferreira. En una época de crisis como el Barroco es necesario fijar unos valores a los que aferrarse para cimentar el espejismo de la seguridad de un sistema social y político a la deriva sustentado por una cultura que se esfuerza en legitimar los errores del pasado y sus

---

Nenhum, meu rei, me acusa. Contra Deos
Me podem acusar muitos: mas ele ouve
As vozes da alma triste, em que lhe pede
Piedade, (...)
(IV, vv. 1282-1287)

António Ferreira, *Castro*, ed. T.F. Earle, Lisboa, Comunicação, 1990. Las citas de la obra corresponden a esta edición.

13 REI. Ó molher forte!
Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.
Vive, enquanto Deos quer.
(IV, vv. 1421-1423)

consecuencias en el presente. En el Renacimiento aún es posible la duda, incluso la indecisión, o, llegando más lejos, como D. Afonso, la elusión del propio deber, pero el Barroco no puede permitir tales fisuras y el rey debe garantizar la supervivencia del orden social[14]. Sin embargo, los ingenios de la época son conscientes de la imposibilidad de sostener ese edificio, y presentan también los pecados de los reyes y su alcance; pese a lo que de ellos exige esa Razón de Estado que en última instancia encarnan, resultan ser peligrosamente humanos, como ya demostró serlo D. Afonso.

Porque hasta los reyes tienen pasado, y en la tragedia éste cobra sus deudas en un presente construido pretendiendo ignorarlo. Calderón utiliza con frecuencia esta circunstancia, como puede apreciarse en *El médico de su honra, El pintor de su deshonra, A secreto agravio, secreta venganza* o *Los cabellos de Absalón*. Nadie puede escapar a los errores del pasado, ni las esposas que se casaron amando a otro que regresa inesperadamente y será causa de desgracia, ni los reyes que olvidaron la máxima aprendida por Segismundo, que "aun en sueños / no se pierde el hacer bien" (II, vv. 2146-2147)[15]. Así, los pecados de sus hijos son resultado de la maldición que pesa sobre la Casa de David desde que éste envió a Urías a la muerte para gozar a su mujer, Betsabé, de la que nació Salomón, su sucesor[16]. David asiste impotente a los yerros de sus descendientes,

---

[14] Ahora se trata de un principio asumido:

REY. Pedro, los que hemos nacido
padres y reyes, también
hemos de mirar al bien
común más que al nuestro.
(I, vv. 371-374)

Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

[15] Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

[16] Esta unión fue condenada por el profeta Natán:

"¿Por qué has menospreciado a Yahveh haciendo lo malo a sus ojos, matando a espada a Urías el hitita, tomando a su mujer por mujer tuya y matándole por la espada de los ammonitas? Pues bien, nunca se apartará la espada de tu casa, ya que me has despreciado, y has tomado la mujer de Urías el hitita para mujer tuya. Así habla Yahveh: Haré que de tu propia casa se alce el mal contra ti. Tomaré tus mujeres ante tus ojos y se las daré a otro que se acostará con tus mujeres a la luz de este sol."

pese a que él sí sabe perdonar y se esfuerza en vano para evitar los sucesivos fiascos de Amón y Absalón, hasta que en el momento de la *anagnórisis* reconoce que sus culpas son las que se están proyectando sobre sus hijos[17]. Igual que Absalón, D. Pedro es un hijo rebelde que no ha respetado la voluntad de su padre, como le recuerda el Secretário:

> Como conservarás a obediência
> Santa devida aos pais, pois tu a negas
> Aos teus no que te pedem justamente?
> (I, vv. 352-354)

Pero es que D. Afonso no está libre de culpa, pues también él se rebeló contra su padre, y al adivinar las intenciones de sus consejeros siente caer la sombra del pasado:

> Duro remédio! Quanto melhor fora
> Amor e obediência. Meus pecados
> Quão gravemente sobre mim caíram!
> (II, vv. 651-653)

Y el Coro lo enuncia de forma explícita:

> Rei Dom Afonso, Rei,
> Lembra-te de ti mesmo.
> Aqueles erros feos,
> Com que tu perseguiste
> Teu pai tão cruamente,
> Lhe dão de ti vingança,
> Por outro tu, teu filho,

Cf. *II Samuel*, XII, 9-11. David expió su pecado (*II Samuel*, XII, 14-18).

[17] David es consciente del peso de sus pecados:

> que aprendáis a ser piadosos,
> hijos míos, os advierto;
> pues el gran Dios no permite
> que yo fabrique su templo,
> porque manchadas las manos
> de sangre idólatra tengo.
> (I, vv. 741-746)

Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Que te desobedece.[18]
(...)
Quantas vezes a santa
Rainha tua mãe
Se meteu nesse fogo,
Por te salvar a vida!
Por ela era apagado,
Por ti tornava arder.
Agora ardes neste outro.
Justiça de Deos grande!
(II, vv. 872-879; vv. 896-903)

La encrucijada dramática construida por Calderón en torno al Rey David, un "personaje de alusión casera" en la época[19] ya había sido planteada por Ferreira, pues como señala António Cirurgião, ningún personaje puede sustraerse al castigo de sus pecados, y "o grande pecado que está na origem da tragédia (...) é o que o Rei Afonso cometeu contra o quarto mandamento da lei de Deus, quando Infante"[20].

---

[18] Mientras espera el regreso de sus hijos, David teme que Absalón, faltando a la palabra que le dio, haya matado a Amón para vengar la deshonra que éste causó a Tamar, y recuerda entonces que Absalón ha heredado su sangre:

La sangre hierve sin fuego.
Mas, ¡ay!, que es sangre heredada
y Amón culpado en efecto.
Absalón ¿no me juró
no agraviarle? ¿De qué temo?
Pero el amor y el agravio
nunca guardan juramento.
(II, vv. 1879-1885)

[19] Así lo considera Victor Dixon en "El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*", in *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano* (ed. Hans Flasche), Berlín / Nueva York, 1976, p. 85.

[20] António Cirurgião, "Deus, pecado e castigo na *Castro* de António Ferreira", in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio (História do teatro português)*, Lisboa, Difel, 1990, p. 369.

"Mas porque é que o Rei da *Castro* vem a ter que enfrentar tão tremendo dilema, vem a ter que pôr num dos pratos da balança os interesses da salvação da sua alma e no outro os interesses da salvação do reino? Porque, quando Infante, em situação análoga à de seu filho agora, pecou contra os homens e contra Deus, infringindo o quarto mandamento, ao levantar-se em armas contra o Rei seu pai e contra o seu reino: Portugal. E porque pecou gravemente, terá que sofrer o castigo devido a esse pecado" (p. 352).

Los yerros son voluntarios y conscientes, por lo tanto el personaje siempre es responsable de sus acciones y de las consecuencias de éstas. La estructura formal de *Castro* no debe empañar esta característica. Su autor es fiel a los dictados formales de la tragedia grecolatina, dividida en cinco actos y con la presencia de coros –rasgos que se pierden en el XVII para agilizar la acción y acentuar su dinamismo– pero no sigue sus pautas ideológicas[21]. El héroe griego es víctima de una fatalidad que no puede controlar, y sus errores son fruto de imperativos que escapan a su control y que muchas veces ignora. Si Esquilo dibuja el héroe maldito, Sófocles el héroe víctima de sus pasiones y Eurípides el héroe razonador y responsable[22], será este último el que deje huella en la tragedia peninsular renacentista y barroca, donde el destino no puede imponerse a la voluntad.

Como Lope y Calderón, António Ferreira pertenece a la órbita del cristianismo, que parte del principio de la individualidad en el ejercicio del libre albedrío[23]: Dios no es el responsable de los errores humanos, ni marca el sentido de las decisiones que inevitablemente deben tomarse para avanzar en el sendero

---

[21] Fidelino de Figueiredo (*op. cit.*, p. 155) destaca la originalidad de Ferreira por haber comprendido la necesidad de cambios temáticos en la tragedia, pero rebaja los méritos artísticos de *Castro*:

> "A differenciação, que havia a fazer no espirito e na estructura da tragedia moderna, mal a comprehenderam os auctores que nesse genero se ensaiaram nos seculos XV e XVI. (...) E porque no seculo XVI, o nosso Antonio Ferreira alguma coisa comprehendeu e praticou dessa differenciação é que nós dissémos que deviamos alargar o mérito de originalidade á *Castro* attribuido; como tambem por não haver purificado a tragedia de alguns elementos anti-tragicos, nós limitamos o mérito da belleza esthetica."

[22] Cf. A.A. Coimbra Martins, "La fatalité dans la *Castro* de Ferreira", in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III, nº 2, 1952, Lisboa, pp. 173-175.

[23] Este argumento ha sido esgrimido para negar la existencia de una tragedia distinta a la griega:

> "Com o advento do Cristianismo, com a desaparição ou a transformação radical dos conceitos fundamentais da tragédia grega, a *moira*, a *ate*, a *catarsis* ou a *hybris*, dir-se-ia que o trágico na plenitude do termo teria desaparecido e que num mundo cristianizado —onde só na Península Ibérica, sobretudo com Gil Vicente, Lope de Vega e Calderón, o Mistério e o Auto atingiram uma grande altura teatral—, ele já não pode ter lugar" (António Quadros, *op. cit.*, p. 29).

de la vida. Hegel define la tragedia como la necesidad de elegir libremente entre dos partidos esencialmente buenos pero excluyentes, lo que provoca sufrimiento en el héroe[24], y en *Castro* no sólo D. Afonso tiene un dilema que resolver, todos los demás personajes deben realizar sus propias opciones. Incluso el Coro presenta a Doña Inés la alternativa de la huida ante la inminencia de la muerte, y ésta decide permanecer y enfrentarse a D. Afonso para defender su vida y obligarle a ejercer su libertad.

> CASTRO. (...) Ama, fuge,
> Fuge desta ira grande que nos busca.
> Eu fico, fico só, mas inocente.
> Não quero mais ajudas, venha a morte.
> Moura eu, mas inocente.
> (III, vv. 1105-1109)

Como el desenlace era conocido, Ferreira sabía que la intriga no podía residir en lo que sucedería sino en cómo se llegaría a la catástrofe esperada. Por ello construye una tragedia a cuyo planteamiento permanecerá fiel la tragedia española del XVII, una tragedia que muestra la muerte de Inés no como el resultado de una justicia ciega o asumida o de un destino trágico y anunciado, sino como el resultado de una cadena de decisiones libremente tomadas y presididas por la terrible ironía de que toda tragedia podía haberse evitado, es decir, que los acontecimientos podían haber sido otros si la opción hubiera sido distinta[25]. Por eso D. Afonso duda, el Príncipe se empeña, el Secretário aconseja,

---

[24] "Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto ambas partes de la oposición tengan razón, pero que no puedan alcanzar el verdadero contenido de su finalidad sino negando e hiriendo a la otra fuerza, que también tiene los mismos derechos, y de este modo se hacen culpables en su moralidad y por esta moralidad misma" (F. Hegel, *Esthétique* (1832), París, 1965, p. 377).

Como explica A. C. Bradley en "Hegel's theory of tragedy", *Oxford Lectures on poetry*, 1950, p. 70:

> "En toda tragedia hay algún tipo de colisión o conflicto: conflicto de sentimientos, manera de pensar, deseos, propósitos; conflicto entre personas o entre circunstancias (...). El hecho esencialmente trágico es la autodivisión y el combate interno de la sustancia ética, no tanto la guerra de lo bueno con lo malo, como la guerra de lo bueno con lo bueno".

[25] "Ici, la tragédie, encore une fois, c'est que rien n'était fatal et que tout est arrivé. D. Inês pouvait vivre... mais elle est morte. Par son amour, le prince allait conquérir le

Doña Inés ruega, los Cortesanos afirman, pero todos deben soportar el peso de su libre albedrío y afrontar las consecuencias de sus acciones, y éste será uno de los fundamentos de la tragedia española del siglo XVII.

Ello no implica que no se conserven elementos de la estética pagana, como es el caso del *fatum*, presente por medio de sueños, profecías, augurios, presagios... Ferreira también lo utiliza: Inés tiene un sueño premonitorio que le hace temer por su vida y le advierte del peligro que corre, del cambio de fortuna que media en su suerte del Acto I al Acto III. Pero el *fatum* forma parte de la estética de la tragedia y en modo alguno equivale al destino que impulsa ciegamente. El personaje nunca es víctima de un presagio, cuya ironía reside en que se cumple de forma literal, y precisamente por eso es descifrado incorrectamente en muchas tragedias del XVII, atribuyéndole un significado simbólico que no posee[26]. En cambio, el sueño de Inés sí desvela mediante símbolos su futuro: en un bosque oscuro, se le acerca un león que luego retrocede, pero tras él unos lobos la atacan, rasgándole el pecho con sus uñas (III, vv. 950-971)[27]. Nada tiene que ver esta escena con la decisión de Inés de no huir de D. Afonso y sus cortesanos, pues no la condiciona. Y esta distinción entre *fatum* y destino continúa operando en la tragedia barroca.

Las características señaladas informan de los importantes cambios que Ferreira introduce al adaptar el género trágico procedente de la Antigüedad a su propia época. Sin embargo, hemos reservado, para concluir, el hallazgo que considero decisivo para situar al autor portugués en el panorama de la tragedia peninsular de los siglos XVI y XVII como uno de sus más certeros cultivadores. Es cierto que elegir un tema de la historia nacional es un mérito considerable en el necesario proceso de transformación del género, pero Ferreira va más allá al seleccionar, de entre los múltiples acontecimientos, precisamente lo sucedido a Inés de Castro. No sólo pretendía impresionar, sino también conmover,

bonheur sur terre... il n'arrive par là qu'au désespoir" (A. A. Coimbra Martins, *op. cit.*, p. 194).

[26] Tal y como sucede, por ejemplo, en *La cisma de Inglaterra, El mayor monstruo del mundo, Los cabellos de Absalón* o *La vida es sueño* de Calderón.

emocionar, logrando provocar una *catarsis* fundada no en el distanciamiento, como suele hacer la tragedia española renacentista, sino en la identificación, como hace la barroca. Pese al lastre formal, Ferreira consigue humanizar sus personajes presentando la soledad de las decisiones libres y el sufrimiento de la consciencia, pero con el tema escogido consigue además algo tan difícil como hacer de la tragedia un género universal y, al tiempo, cotidiano, fundado sobre grandes pasiones, pero sobre pasiones terriblemente humanas y por ello comunes, propias no sólo de dioses o de reyes.

Al tratar de la relación entre D. Pedro e Inés de Castro, Ferreira elige como tema de su única tragedia la pasión amorosa, haciendo de uno de los valores fundamentales para la existencia la causa de la infelicidad y de la tragedia, es decir, lo contrario para lo que fue concebido, mostrando el lado siniestro del deseo. Se trata, además, de un amor correspondido y de un amor que ha vencido obstáculos y que con el paso del tiempo ha demostrado ser posible, un amor que podría seguir sustentándose si la circunstancia no se interpusiera. Pero Ferreira continúa avanzando en el camino hacia la nueva tragedia, y presenta como rival del amor otro valor esencialmente bueno e igualmente necesario: el Bien Común[28]. Ese amor no supone una amenaza particular, sino un peligro colectivo[29]. Enfrentando sentimiento a opinión, Ferreira alcanza el mayor de sus logros, porque acierta con el Tema de la nueva Tragedia, de la tragedia de su tiempo y de la tragedia de la modernidad, aquella construida en torno a la

---

[27] En *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, Don Alonso tiene también un sueño premonitorio que le hace temer por el futuro de su relación con Inés, aunque su criado insista en que no debe darle importancia.

[28] Jorge de Sena, *op. cit*, p. 507, define *Castro* diciendo que "não é um drama romântico do *desencontro* amoroso, mas uma tragédia que analisa *o sentido político da paixão erótica*".

[29] Coelho insiste en la necesidad de anteponer la Razón de Estado a los intereses individuales:

COELHO. O bem comum, senhor, tem tais larguezas
Com que justifica obras duvidosas.
(II, vv. 665-666)

COELHO. O bem geral quer Deos que mais se estime
Que o bem particular. Nas circunstâncias
Se salvam ou se perdem as obras todas.
(II, vv. 698-700)

oposición de dos valores complementarios pero trágicamente excluyentes: el individuo y la sociedad, el deseo y la norma, la pasión y la conciencia.

Por eso D. Afonso se resiste a ordenar el sacrificio de Inés, porque no encuentra culpa en ella digna de castigo, porque sabe que castigándola está negando la posibilidad de hacer realidad las pasiones, es decir, de ser individuo. Por eso D. Pedro e Inés no llegan a encontrarse, porque lo trágico no está en los personajes, sino en el conflicto que deben afrontar. Y ni siquiera ese Rey que suplica a Dios que lo ilumine, que escoja por él, está libre de los imperativos de lo ajeno[30]. Posee la capacidad de decidir sobre la suerte de sus súbditos, de decidir libremente, pero se siente subordinado a ellos, porque conoce que la decisión correcta no es la deseada. Quiere perdonar, y puede, pero no debe. El amor no es un pecado, pero constituye un desafío intolerable. Para vivir en sociedad hay que pagar el alto precio de renunciar al sentimiento, y si ello es un principio que alcanza a príncipes y a reyes, puede alcanzarnos a todos.

Por ello *Castro* es la primera tragedia moderna. Su mérito no es sólo utilizar un tema de la historia patria, sino darle un enfoque concreto oponiendo los dos valores máximos para el ser humano: el Amor y la Razón de Estado, cuya convivencia se revela imposible incluso para los reyes. Y entonces esto puede pasarle a cualquiera, con lo cual el conflicto se humaniza y desciende del coturno, traspasando la lejanía de la máscara para ofrecer rostros descubiertos que ahora pueden ser los nuestros. Y eso es precisamente lo terrible. Ferreira no supo acertar con las claves formales, pero sí con las temáticas. Fidelino de Figueiredo le atribuye el mérito de haber iniciado el camino que luego exploraría

---

30 REI. (...)
Salvo-me no conselho dos que creo
Que me serão leais. Isto me salve,
Senhor, contigo – ou tu me mostra cedo
Remédio mais seguro, com que viva
Conforme a este alto estado que me deste,
E me livra algum tempo, antes que moura,
De tanta obrigação, pera que possa
Conhecer-me melhor, e a ti voar,
Com mais ligeiras asas do que pode
Ua alma carregada de tal peso.
(II, vv. 805-814)

la tragedia francesa, a la que considera modelo del género[31]. Quizá no hace falta ir tan lejos para encontrar las huellas del autor lusitano.

En 1577 Jerónimo Bermúdez publica en Madrid, con el pseudónimo de Antonio de Silva, sus *Primeras tragedias españolas*, que incluye la obra *Nise lastimosa*, cuyo parentesco con *Castro*, publicada diez años después, es evidente. Quién escribió primero es una cuestión debatida por la crítica, que se inclina por conceder la primacía a António Ferreira[32]. Si no fue así, Ferreira habría comprendido y asumido la herencia de Bermúdez, pero de ser cierto, éste habría trasladado los valores mencionados de *Castro* a su obra, escrita en español. Bermúdez pertenece al grupo de los trágicos renacentistas que intenta instaurar en España la tragedia, los cuales desarrollan una importante actividad teatral en ciudades como Sevilla o Valencia[33]. Lope de Vega fue desterrado de la Corte y pasó un tiempo en Valencia, donde observa y aprende de los trágicos renacentistas, aunque su genio creador le permitiría superarlos y revolucionar los géneros teatrales hasta llegar a configurar la "Comedia Nueva", en la que el gusto se impone a los preceptos en un teatro de calidad capaz de conseguir la comunidad dramática con el público que escapó a los voluntariosos escritores del XVI. El propio Lope escribió sobre el tema, pues en las listas de *El peregrino en su patria*, de 1618, figura una *Inés de Castro* hoy perdida. Y reivindicó, en su vejez, una tragedia "escrita al estilo español" en el prólogo a *El*

---

[31] "Ferreira teve mérito de originalidade, não por ter extraido da sua historia patria o thema da sua tragedia —o que Mussato já fizéra— mas sim por ter tomado para ella a paixão vibrante e desgraçada de Inez de Castro. Se o nome pouco conhecido de Mussato se não póde apagar da historia geral da tragedia, muito menos é legitimo esquecer o de Ferreira, que entre tantas e tão infelizes tentativas de restauração da tragedia, soube apontar o dominio de que se alimentaria a futura tragedia francesa —a qual só chegou a essa conclusão após uma longa e lenta historia, desde Jodelle e Hardy. Este mérito não é pequeno" (Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*, pp. 156-157).

[32] En 1587 Manuel de Lyra imprime en Coimbra *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ignez de Castro a qual foi representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada*, anónima, pero en 1598 Miguel Leite Ferreira, hijo de António Ferreira, edita *Tragedia de D. Ignez de Castro pelo Doutor Antonio Ferreira* afirmando que llevaba inédita más de treinta años.

[33] Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, Miguel de Cervantes y Gabriel Lobo Lasso de la Vega publican sus obras entre 1577 y 1587.

castigo sin venganza[34]. Una tragedia que se articula en torno al conflicto que ya había escenificado Ferreira, esa lucha entre lo que nos hace humanos y aquello a lo que nos obliga ejercer como tales, a convivir con los demás.

António Ferreira asume el legado formal clasicista, pero en su tragedia se encuentran los rasgos principales de la tragedia del XVII, aunque ésta no se escriba en portugués[35]. El Amor y la Razón de Estado se convierten en el eje de las elecciones libres y conscientes de los personajes barrocos, sumidos, como D. Afonso o Castro, en la perplejidad de no entender el porqué del enfrentamiento entre ambos valores, convertidos en víctimas, en lugar de dueños, de una pasión imperativa y de una razón a la deriva. Y si aquello que debería hacernos libres nos ata, si lo que debería hacernos felices nos destruye, nadie puede escapar a una tragedia que, al hacerse humana, se ha hecho cotidiana, es decir, se ha hecho posible. Y este terrible descubrimiento, esencia de la tragedia española del Barroco y de la tragedia de la modernidad, cuando la supervivencia exige la ablación sentimental, estaba ya en los versos de un autor portugués que permaneció fiel a las formas clasicistas y no encontró continuadores en su

[34] El uno de agosto de 1631 firma Lope de Vega el manuscrito de *El castigo sin venganza*, que no se presenta a censura hasta el nueve de mayo de 1632; se publica por fin en una edición suelta en 1634 y se le añade un prólogo que es un verdadero manifiesto de la teoría de la nueva tragedia: "Esta tragedia está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres".

En 1647 se publica en Lisboa el volumen *Doze comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los mejores, y mas insignes Poetas*, que incluye una edición de la obra con un significativo subtítulo: *El castigo sin venganza. Tragedia. Quando Lope quiere quiere.*

[35] Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 438, intenta explicar el porqué Ferreira no escribió más tragedias:

> "O tempo que Ferreira viveu após a morte do príncipe D. João, do rei D. João III, e de Sá de Miranda, não ia já para grandes tragédias néo-clássicas de assunto nacional ou outro. Seriam necessárias uma prosperidade e uma segurança que, notòriamente e apesar das empresas comerciales brasílicas, abriam fendas inquietantes. E, por tudo isto e mais, Ferreira não prosseguiu no caminho tão auspiciosamente inaugurado com a Castro; e, recìprocamente, vemos como a Castro ficou perdida no espaço e no tempo, qual pico isolado, cuja cordilheira se não formou. Ferreira, se tivesse visto a edição de 1587 da sua peça, teria olhado para o seu mundo com amarga melancolia."

idioma, pero que supo acertar en el descubrimiento de los parámetros para la construcción de una nueva tragedia[36].

[36] N.B.: En el momento de corregir las pruebas de imprenta de esta ponencia se ha publicado ya mi edición de la tragedia: António Ferreira, *Castro*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", nº 12, Universidade da Coruña-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo (Xunta de Galicia), 2000; pero por fidelidad a lo que fue mi intervención en el *Congreso Internacional de Lengua y Cultura en la Frontera – I Encuentro de Lusitanistas*, celebrado en la Universidad de Extremadura del 10 al 12 de noviembre de 1999, mantengo las citas de la edición que entonces utilicé.