EL COLEGIO DE MÉXICO

Inés de Castro: de la crónica medieval al teatro áureo. La teatralización de una fantasía

T e s i s

que para optar al grado de

Doctora en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

Alma Delia Miranda Aguilar

Asesor: Dr. Aurelio González y Pérez

México, D. F. 2014.

PREÁMBULO

Aunque yo investigué, leí, me hice un lío con algunas fuentes, seleccioné citas, redacté y corregí con mi mayor esfuerzo este trabajo, llegar al punto de su defensa habría sido más difícil de lo que fue sin las ayudas materiales, intelectuales y anímicas que contribuyeron a su realización. Por eso quiero expresar unas palabras de gratitud.

Doctor Aurelio González, tu enorme paciencia y generosidad las agradezco profundamente. Ha sido un privilegio tu guía a lo largo de estos años. Gracias por nunca haber dejado de motivarme.

Gracias a los doctores Leonor Fernández, Nieves Rodríguez y Dann Cazés por su lectura, sus amables comentarios y por sus sugerencias.

Agradezco a El Colegio de México por la beca que me dio durante una parte del doctorado.

Fue inmejorable el servicio de préstamo interbibliotecario de James Madison University gracias al cual pude consultar numerosos materiales que nunca habría encontrado en México.

De corazón, unas palabras para Gian. Me apoyó financieramente mientras no tuve beca, pero lo que más le valoro es el amor, la alegría y la paz que me dio durante los años del doctorado y los que fuimos felices. Por eso, lo bueno que pueda haber en este trabajo es en memoria de ese tiempo.

A Valentina Gutiérrez y Verónica Nájera, por habernos acompañado a rescatar nuestras tesis a como diera lugar y vernos cada semana para hablar de ellas.

Gracias a mis papás por comprender mis idas a comer al estilo de Fidel Castro. Ya ven, comía y me iba, pero por fin terminé, chicos. Gracias, los quiero.

Dra. De la Vega, muchas gracias por todo. La última vez que volví a terapia le dije que quería terminar la tesis y aquí está.

La experiencia de haber pasado por El Colegio de México ha sido inigualable, así que agradezco a todos mis profesores, colegas y amigos esos años de formación.

Alma Miranda.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……5

I. LA TRANSFORMACIÓN DE LA HISTORIA DE INÉS DE CASTRO EN LAS NARRACIONES CRONÍSTICAS Y POÉTICAS (SIGLOS XIV-XVI)……10

1. Los hechos……10

2. La historia de Inés de Castro en el siglo XIV……11

2.1. *Crónica de Don Pedro I* de Pero López de Ayala……13

3. *Crónica de D. Pedro I* de Fernão Lopes (siglo XV)……14

3.1. Ecos de la historia de Inés de Castro en el *Siervo libre de amor*……22

4. Inés de Castro a partir del siglo XVI……24

4.1. *Chronica de elRey dom Afonso o quarto* de Rui de Pina……25

4.2. Las *Trovas* de Garcia de Resende……28

4.3. La crónica de Cristóvão Rodrigues Acenheiro……38

5. Inés de Castro y los romances viejos: algunas consideraciones……41

II. LAS TRAGEDIAS DEL SIGLO XVI SOBRE LA MUERTE DE INÉS DE CASTRO……54

1. La polémica en torno a la autoría……56

2. El modelo horaciano de las obras sobre la muerte……65

2.1. Problemática de las obras. La aceptación de los modelos……68

2.1.1. La historicidad de la fábula……73

2.1.2. División en cinco actos y la escasez de escenas……75

3. La austeridad del texto espectacular……83

4. Diálogos y debates……94

5. Los personajes……100

6. La muerte de Inés……101

III. *NISE LAUREADA* DE JERÓNIMO BERMÚDEZ, LA OBRA SOBRE LA VENGANZA……109

1. *Nise laureada* y sus modelos……110

2. La historicidad de la fábula……112

3. Actos y escenas……114

4. El texto espectacular……118
5. Diálogos y debates……131
6. Los personajes……137
7. La muerte de personajes……140

IV. INTRODUCCIÓN DEL TEMA INESIANO EN LA COMEDIA NUEVA: *DOÑA INÉS DE CASTRO, REINA DE PORTUGAL,* DEL LICENCIADO MEXÍA DE LA CERDA……142
1. Inés de Castro en la Comedia Nueva……144
1.1. El argumento en el marco de las tres jornadas……147
2. El tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea……151
3. La comicidad en *Doña Inés de Castro*……160
4. Una dama y tres galanes……165
5. Recursos de escenificación……171
5.1. La corona caída ……171
5.2. El buen cortesano……172
5.3. Las voces dentro y la ampliación del espacio escénico……172
5.4. La muerte de Inés de Castro……174
5.5. El fantasma de Inés……176
5.6. La muerte de don Rodrigo……177
5.7. La coronación *post mortem* y el besamanos del cadáver……177
6. Limitaciones de *Doña Inés de Castro*……180

V. *REINAR DESPUÉS DE MORIR*, CÚSPIDE DE LA TEATRALIZACIÓN DEL TEMA INESIANO ……186
1. *Reinar después de morir*, culminación de una cadena de lecturas……188
2. Nueva modificación de la fábula……190
3. Razón de Estado y celebración de la monarquía……196
3.1. La función dramática e ideológica de los apartes……203
4. Los personajes y sus tragedias……209
5. El éxito de *Reinar después de morir*……217
CONCLUSIONES……221
BIBLIOGRAFÍA……228

INTRODUCCIÓN

La historia de los amores de don Pedro de Portugal y la dama gallega Inés de Castro ha tenido numerosísimas representaciones artísticas, cultas y populares. Desde las crónicas medievales hasta, por ejemplo, un pasodoble de 1947,[1] Inés ha vivido y muerto a la luz de las inclinaciones de las épocas, la interpretación de los autores y los géneros que la han acogido. Es muy amplia la bibliografía de obras literarias en diferentes lenguas que tratan el tema; a éstas se añaden representaciones pictóricas, musicales, dancísticas y filmográficas, de las que dan cuenta trabajos como los de Adrien Roig[2] o Maria Leonor Machado de Sousa.[3] El origen de la fama europea de Inés de Castro está en las representaciones barrocas de la Comedia Nueva, sobre todo en la feliz recepción de *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, lo cual explica mi interés por concentrarme en las obras ibéricas del género dramático de los siglos XVI y XVII sobre el tema inesiano. ¿Qué elementos tenía esta historia real que se volvió tan literaria? ¿Cuáles fueron los rasgos literarios que fueron pasando de una versión a otra y de un género a otro? ¿Cómo esta historia llegó a decir tanto a quienes la conocieron en el siglo XVII? ¿Cuál fue el proceso de expansión en la península ibérica de una historia que tuvo un fin trágico en Coímbra en el siglo XIV? Considero que el trabajo que presento da respuesta a estas preguntas.

El corpus que estudio se compone de seis obras: *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Inés de Castro* publicada sin nombre de autor; *Castro* de António Ferreira, ambas del siglo XVI en lengua portuguesa; *Nise lastimosa*, traducción que Jerónimo Bermúdez hizo de *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Inés de Castro* también en el siglo XVI, y de este mismo autor, *Nise laureada*, obra que trata el asunto de la venganza de don Pedro. Del siglo XVII español, *Doña Inés de Castro* del

[1] Pepe del Valle, Rivas y Gardiel, "Inés de Castro" [pasodoble], en *Carmen Morell: La hija de la Tirana* [grabación sonora], Fábrica de Discos Columbia, San Sebastián, 1947.

[2] *Inesiana ou Bibliografia geral sobre Inês de Castro*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1986.

[3] *Inês de Castro, um tema português na Europa*, Edições 70, Lisboa, 1987.

licenciado Mexía de la Cerda y *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara. Salvo *Tragedia muy sentida* y *Doña Inés de Castro*, las otras obras que aquí analizo han sido objeto de interés por parte de la crítica, pero casi siempre de forma separada, o comparando un par de obras. Por supuesto que la crítica se ha ocupado con más insistencia de algunas, pero ésta es la primera vez que se estudian en conjunto, contando, para ello, con las herramientas de la semiótica teatral. Un trabajo que me precede es una breve tesis doctoral que en 1905 Ángel de Apraiz y Buesa presentó en la Universidad Central —hoy Complutense—: *Doña Inés de Castro en el teatro castellano*.[4] En esas ochenta y dos páginas, el autor hace una revisión de los argumentos de obras dramáticas escritas en español. Era una época que aún no había visto nacer los estudios que abrían nuevos senderos para el análisis del género dramático, sobre todo la semiótica teatral que, aunque no proporciona un modelo de análisis, sí provee nociones que ayudan a entender mejor el fenómeno dramático. En mi trabajo, esas herramientas las tomo de María del Carmen Bobes Naves y Alfonso de Toro, aunque igualmente me valgo de textos de preceptistas de la época, como los tantas veces citados pero esenciales López Pinciano, Francisco Cascales, Lope de Vega, Ricardo de Turia y Cervantes.

En mi primer capítulo, comienzo por dar una sucinta versión de los hechos: quién fue Inés de Castro, su muerte, las consecuencias de esto y la venganza de don Pedro. Después analizo el desarrollo de la narración de la historia desde el siglo XIV al siglo XVI. Observo los cambios en la narración en las crónicas del canciller Ayala, Fernão Lopes, Rui de Pina y Cristóvão Rodrigues Acenheiro. Rastreo los posibles ecos en *El siervo libre de amor*. Llego por fin a las *Trovas* de Garcia de Resende, que es donde cristaliza en la poesía un elemento que se repite a lo largo de todas las representaciones sobre Castro de que tengo noticia: la entrevista de Inés con el rey, en la que le pide misericordia. Asimismo hago algunas consideraciones sobre los romances viejos de tema inesiano, dándole voz a Jorge de Sena, que se manifiesta tajantemente en contra de un romancero antiguo sobre Inés de Castro. No debe sorprender la falta de un apartado sobre el canto III de *Os Lusíadas* de Camões,

[4] Ángel Apraiz y Buesa, *Doña Inés de Castro en el teatro castellano*, Establecimiento Tipográfico de Domingo Sar, Vitoria, 1911.

porque este poema no influye en la configuración de las obras dramáticas de mi corpus.

Me interesa, sobre todo, ir recorriendo los posibles caminos que tallaron esa figura y esa historia para volverlas tan significativas a ojos de los autores;[5] no pretendo dar cuenta de todo el material que estos hechos produjeron en los Siglos de Oro, sino sólo aquellos que evidencian vasos comunicantes, sólo aquellos que forman los eslabones de una cadena de lecturas. Asumo mi deuda para con "Inés de Castro de la crónica al mito", artículo de Eugenio Asensio, en el sentido de hacer un recorrido por las transformaciones de las narraciones sobre Inés.[6] Asensio estudia más que nada testimonios cronísticos y se detiene en el siglo XVI, mientras que el trabajo que presento traza una línea evolutiva que llega al punto culminante de la tragedia de Luis Vélez de Guevara. Es verdad que en el Portugal del siglo XVI la historia de Castro vivió su gran florecimiento, pero su paso del teatro portugués al castellano implicó su fama posterior y extendida por Europa. El lector se dará cuenta de las coincidencias de perspectivas entre las crónicas y la poesía. De igual modo, marco los rasgos que hicieron posible el traslado de estos hechos al género dramático, sobre todo la actualización dramática tanto en las crónicas contemporáneas como el poema narrativo de García de Resende. Cuando el lector llegue a esta parte de mi trabajo, habrá comprendido el porqué de la palabra fantasía en el subtítulo de mi tesis, término que uso como sinónimo de imaginación y que alude a las características imaginadas, inventadas, por parte de los cronistas y poetas en torno a los personajes y hechos de esta historia.

En el capítulo siguiente paso al análisis de las obras dramáticas del siglo XVI que tratan sobre la muerte de Castro: *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro, Nise lastimosa* y *Castro*. Informo sobre las extensas polémicas entre Roger

[5] Para conocer todas las fuentes, históricas y literarias, que hasta ahora se conocen desde el siglo XIV al XVII, remito a Machado de Sousa, *op. cit.*, pp. 15-136.

[6] *Boletim de Filologia*, 21 (1962-1963), pp. 337-358. El maestro navarro entiende como mito la "representación histórica o imaginativa en que una cultura encarna sus valores temporales, sus ideas permanentes". Asensio recorre las mutaciones de Inés de Castro en algunos textos cronísticos, dos de los cuales yo no he podido revisar por tratarse de manuscritos, el códice 348 de Manizola que está en la Biblioteca Pública de Évora y el códice 965 Cadaval, que fue publicado en un volumen que no pude conseguir: *Crónica dos sete primeros reis de Portugal*, ed. Carlos da Silva Tarouca, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1952-1953.

Bismut y Adrien Roig, sobre todo, en torno a la autoría, pues las tres obras guardan mucha relación entre sí. Muestro cómo, al acatar a pie juntillas las ideas horacianas sobre la tragedia, la agilidad que la historia había alcanzado en las narraciones cronísticas y poéticas se perdió al pasar al género dramático. Destaco la ausencia casi total de texto espectacular explícito e implícito en estas obras y su preferencia por confrontar dos visiones sobre un mismo tema, de tal modo que buena parte de las jornadas de estas obras parecen largos debates orientados a la lección moral de un público reducido, cerrado, como dice Alfredo Hermengildo, cuyos estudios han sido indispensables en la redacción de este segundo capítulo.

Después, en el tercer capítulo, estudio únicamente *Nise laureada*, tragedia sobre la venganza de don Pedro, y subrayo algunos rasgos que la diferencian notablemente de las obras sobre la muerte, sobre todo la configuración de los actos y escenas, la representación de la violencia a ojos del público y la riqueza de su texto espectacular, lo cual me lleva a acompañar las opiniones acerca de que Jerónimo Bermúdez fue el autor de *Nise laureada* pero el traductor de *Nise lastimosa*. La *Laureada* aporta a la historia de Castro los detalles macabros de la coronación *post mortem* y el besamanos del cadáver de Inés.

El tercer capítulo versa sobre la introducción de los hechos en el universo de la Comedia Nueva. Reviso la poética introducida y asentada por Lope de Vega y la vinculo con *Doña Inés de Castro* del licenciado Mexía de la Cerda. Destaco la propuesta tan original del dramaturgo, que optó por hacer una representación basada no en la idea de razón de Estado como las obras sobre la muerte, sino en el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, lo cual le permite también recurrir al personaje pastoril para que, mediante su presencia, se desarrollen las escenas cómicas. Asimismo, funde en una sola obra el argumento de las tragedias sobre la muerte y la venganza de don Pedro. Señalo las modificaciones en la fábula, en relación con las tragedias del siglo XVI, así como la configuración de la obra y de los personajes dentro de las convenciones que el teatro impulsado por el Fénix puso en práctica. Analizo las funciones de los tres personajes pastoriles y hago un recorrido por los elementos más destacados de los recursos de escenificación, que son copiosos. También señalo las características que le impiden a esta obra acceder

al espacio de obras maestras como su sucesora: la decisión de trabajar todos los aspectos de la obra buscando sorprender al público, de lo cual se desprende el desplazamiento del tratamiento amoroso en aras de una crítica a la vida de la corte, con lo cual el autor pone frente al público comportamientos viciosos y escandalosos; la unidad de acción fracturada por la necesidad de incluir a un personaje que compense la maldad o disfunción de los cortesanos; la ridiculización del humor; la muerte temprana de Inés de Castro; y un verso llano y por momentos pedestre.

Por último, mi quinto capítulo, sobre *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, estudia esta tragedia pensando en ella como el broche de oro que cierra una cadena de lecturas que tuvo un primer momento de esplendor en las *Trovas* de Garcia de Resende y que halla su cúspide en este trabajo de Vélez. Mi propuesta es ver esta famosa tragedia del ecijano como una obra que saca provecho de las debilidades de la tragicomedia *Doña Inés de Castro* del licenciado Mexía de la Cerda, pues varias de las decisiones autorales parecen estar tomadas colocando la obra precedente como polo opuesto: elección y manejo del conflicto, vuelta a la fuerza de la razón de Estado enfrentada contra el poder del amor, parlamentos de tono elevado y gran estatura lírica, reducción del número de personajes y una comicidad suave. Según mi lectura y mi análisis, *Reinar después de morir* idealiza la esfera que circunda la monarquía, por lo cual es muy difícil que los consejeros sean crueles o perversos. Asimismo, doy noticia de dos obras que constatan la fama que adquirió Vélez de Guevara: una en el siglo XVII, que usa la alusión a *Reinar después de morir* como gancho comercial, y un sainete del siglo XVIII que parodia la tragedia de Vélez de Guevara.

Este trabajo concluye donde Inés de Castro se transforma en una figura que vuela más allá del horizonte ibérico y se vuelve prácticamente inasible, dados los procesos de transformación a los que se somete la historia en su viaje fuera de la península ibérica.

I. La transformación de la historia de Inés de Castro en las narraciones cronísticas y poéticas (siglos XIV-XVI)

1. Los hechos

Inés de Castro, manceba del infante Pedro de Portugal, fue degollada en enero de 1355,[7] en Coímbra, tras el consejo que el rey Alfonso IV tuvo con dos caballeros suyos, Diogo Lopes Pacheco y Pero Coelho, el escribano Álvaro Gonçalves y otro criado. Inés "non era fija de Rey", sino del importante señor don Pedro de Castro y una "dueña", como afirma el canciller Ayala.[8] El mismo cronista dice también que don Pedro la tomó tras quedar viudo de doña Constanza Manuel, hija de don Juan Manuel, autor de *El conde Lucanor*. No obstante, don Pedro se había enamorado de Inés desde que Constanza estaba viva. Cuando se enteró de la noticia de la muerte de Inés, don Pedro, acompañado de los hermanos de ésta, se levantó contra su padre y la revuelta duró unos meses. La intervención de la reina Beatriz, madre de don Pedro, el arzobispo de Braga y otros nobles logró imponer la paz en cuyo juramento solemne, llevado a cabo el 5 de agosto de 1355, don Pedro perdonaba a los que habían aconsejado la muerte de Inés.[9]

No obstante haber jurado el perdón, cuando don Alfonso murió y don Pedro se convirtió en rey, pactó con su sobrino, el monarca Pedro I de Castilla, un

---

[7] En las crónicas de López de Ayala, Fernão Lopes o Rui de Pina no hay un día exacto, solo el año. Los historiadores aceptan el 7 de enero, con base en las transcripciones de *Breve chronicon alcobacence* publicado en *Portugaliae Monumenta Historica* (I, p. 22, col. 1): "Era m.ª ccc.ª lxxxx.ª iii.ª vii. dies Ianuarii occidit rex alfonsus domnam agnetem colimbrie". La segunda transcripción es la del *Livro da Noa de Santa Cruz de Coimbra* publicado en *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portugueza* (1744, vol. I, p. 382): "Era m. ccc. nonagesima tertia vii. dies Inuarii decolata fuit Doña Enes per mandatum domini Regis Alfonsi iiij". El reconocido historiador José Mattoso, por ejemplo, se adhiere a la fecha del 7 de enero. Véase, José Mattoso ed., *História de Portugal. A monarquia feudal (1094-1480)*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, t.2, p.488.

[8] Pero López de Ayala, *Crónicas de los reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III…con las enmiendas del secretario Jerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por don Eugenio de Llaguno Amirola,* Antonio de Sancha, Madrid, 1779, t.1, año XI, cap. XIV, p. 310-311. Edición digitalizada [10/01/2011]: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=8181>.

[9] Rui de Pina, *Chrónica de El-Rei Dom Afonso o Quarto de Nome*, ed. Pedro de Maris, Lisboa, Paulo Craesbeek, 1653, p. 72r. Edición digitalizada [04/02/2011]:

<http://www.archive.org/stream/chronicadeelreyd00pina#page/n3/mode/2u>. Todas las citas de la crónica de Pina que se hagan en el cuerpo del texto pertenecen a esta edición; sólo se hará referencia, entre paréntesis, al número de capítulo y página.

intercambio de prisioneros. En 1360, el rey castellano devolvió a Pero Coelho y Álvaro Gonçalves, pero Diogo Lopes Pacheco logró huir. La crueldad con la que ha trascendido la figura de don Pedro I de Portugal alcanza un momento singular con el castigo que impuso a ambos personajes, porque mandó que les arrancaran el corazón: a Coelho abriéndole el pecho; a Gonçalves la espalda. A ambos los mandó quemar después.[10]

Don Pedro mandó construir dos túmulos en el monasterio de Alcobaça. Cuatro años después de haber asumido la monarquía, quiso hacer válido un supuesto matrimonio con Inés e hizo transportar al monasterio sus restos en medio de una gran solemnidad.[11] Determinó, además, que su propio cuerpo descansara en el túmulo frente al de ésta. En sus últimos días, perdonó a Diogo Lopes Pacheco y mandó que se le devolvieran todos sus bienes.[12]

2. La historia de Inés de Castro en el siglo XIV

La escritura del amor desgraciado de don Pedro e Inés de Castro ilustra de modo preciso que tanto los documentos y los testimonios de primera mano como la exposición discursiva de éstos construyen lo que llamamos historia. El estudio diacrónico de la narración de lo acontecido con estos amantes es un trabajo de análisis que nos debe la historiografía debido a todas las mutaciones que tal discurso registra.[13]

---

[10] Fernão Lopes, *Crónica de El-Rei D. Pedro*, ed. crítica de Giuliano Macchi, 2ª ed., IN-CM, Lisboa, 2007, cap. XXXI, p. 144-145. Todas las citas de esta crónica de Lopes que se hagan dentro del cuerpo del texto provendrán de esta edición y sólo se hará referencia al número de capítulo y página, que se consignarán entre paréntesis.

[11] Desde mi perspectiva, quizá en un afán romántico, se le ha dado una importancia mayor al traslado del cuerpo de Inés de Castro. Es cierto que ella oficialmente no tenía ninguna dignidad y por lo tanto el traslado es digno de mención, pero el traslado de restos no era algo extraño en la época. La crónica de Lopes sobre don Pedro I nos da el ejemplo del traslado de la madre del rey Pedro de Castilla, pues ésta había muerto en Portugal. El rey castellano envía al arzobispo de Sevilla y a otros prelados para acompañar el cuerpo y que éste fuera trasladado "honradamente". Ver, Lopes, *Ibid*, capítulo II.

[12] Fernão Lopes, *Ibid*, capítulo XLIV.

[13] Aníbal Pinto de Castro hace un intento, pero en su estudio hay omisiones importantes, como la crónica de López de Ayala y los suplementos de José Pereira Bayão en la primera edición impresa de la *Crónica de Dom Pedro I* de Fernão Lopes, tan llenos de emoción. Su estudio tiene el eco

Por un lado, Ayala es contemporáneo de los hechos y constituye una de las fuentes esenciales de Fernão Lopes. Éste, por su parte, escribe aproximadamente 50 años después de los hechos, pero tiene acceso a documentos oficiales del reino portugués. A su vez, la crónica de Lopes sirve para la elaboración del texto de Rui de Pina, bastante más abundante en detalles emotivos y comentarios personales que su antecesor. Ninguno de los tres menciona la coronación de Inés de Castro, por lo tanto, tampoco ninguno alude al besamanos, hechos con los que concluyen algunas obras, como se verá más adelante. Los tres refieren la incertidumbre acerca del supuesto matrimonio secreto entre doña Inés y don Pedro, pero Lopes y Pina lo hacen con un énfasis creciente. Conforme encontramos más narraciones de estos hechos, los textos añaden pasión, emoción, anécdotas y detalles que vuelven muy sabrosa la lectura. Dicen más de cómo sus autores interpretan esos hechos, pero no añaden información comprobable. Es por ello que primero me apego a las fuentes que considero más fidedignas o menos fantasiosas: la contemporánea, la primera fuente portuguesa. La crónica de Rui de Pina y la de Rodrigues Acenheiro deben estudiarse a la luz de los textos literarios contemporáneos a la redacción de dichas crónicas, dadas las innegables coincidencias textuales que hay entre ellas. Todos los textos presentan desventajas. Ayala tiene como propósito más importante el dibujo de Pedro I de Castilla, de tal modo que los acontecimientos portugueses son accesorios. Para el caso que nos ocupa, Lopes no tuvo más remedio que basarse en Ayala y además el azar quiso que parte importante de su trabajo se perdiera. Además las obras de Lopes, Pina y Acenheiro vieron la luz mucho tiempo después de su redacción. A esto hay que añadir, la penosa falta de ediciones críticas que desaten algunos nudos de la historiografía literaria portuguesa, como la sospecha que ha

---

persistente del clásico de Eugenio Asensio "Inés de Castro de la crónica al mito" y del estudio de Manuel Sito Alba "Notas metodológicas sobre la leyenda de Pedro e Inés de Castro". Como ambos estudiosos, Pinto de Castro salta de la crónica a la literatura. Su aportación es la noticia de que en el *Livro da Noa*, registro en latín de los Canónigos Regulares del monasterio de Santa Cruz de Coímbra, se encuentra registrada la fecha de la muerte de Inés. No obstante, no hay una nota ni una explicación de cómo pudo acceder a esta información, que además traduce libremente. Véase "Inês de Castro da crónica à lenda e da lenda ao mito", en Patricia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 45-53. El paso contrario, la transformación en literatura de las crónicas de Fernão Lopes y Cristovão Rodrigues Acenheiro, lo ha estudiado Paul Teyssier en *Le mythe d'Inés de Castro-La reine morte*, Archivos do Centro Cultural Portugués, Paris, 1974.

planeado durante siglos la obra cronística de Rui de Pina, quien habría aprovechado de más las crónicas de Fernão Lopes.[14]

2.1. *Crónica de Don Pedro I* de Pero López de Ayala

López de Ayala se distingue por la sobriedad en su narración,[15] él afirma que el rey Alfonso IV mandó matar a Inés porque

> […] su fijo quería casarse con ella, e facer los dichos fijos legítimos; e pesávale al rey don Alfonso, por quanto la dicha Doña Inés non era fija de Rey, ca era fija de Don Pedro de Castro que dixeron de la Guerra, un grand Señor en Galicia, que la oviera en una Dueña.[16]

Sobre el supuesto matrimonio, dice:

> […] e después a poco tiempo finó el Rey Don Afonso de Portogal, e regnó el infante Don Pedro su fijo: e luego quisiera matar a los que fueron en el consejo de la muerte de Doña Inés, la cual decía que fuera su mujer legítima, e qual él havía casado con ella, aunque non lo osara decir por miedo al Rey su padre.[17]

Incluso el comentario sobre el intercambio de prisioneros entre don Pedro I y su sobrino Pedro el Cruel está respaldado por el parecer de los testigos: "E los que esto vieron tovieron que los Reyes ficieron lo que la su merced fue; mas que el tal troque non debiera ser fecho, pues estos Caballeros estaban sobre seguro en los sus

[14] Esta, digámosle, "indiferencia filológica" tiene una tradición centenaria. Pedro de Maris, editor de la crónica de Pina, la explica en el prólogo con estas palabras: "As ditas [antiguas) crónicas se não imprimirão até agora por descuido, & varios sucesos de guerras na India, & Africa, & como cousas mais forçadas occuparão os sentidos dos Reys, & ministros, postoque varias vezes o quizarão fazer, & pola mpressaõ ser tambẽ nos tempos antigos menos acostumada entre nos, que nẽ a Cronica gêral de Hespanha tam estimada, que mandou fazer elRey D. Afonso o Sabio de Castella ha mais de trezentos annos se imprimio senão em tempos do Emperador Carlos Quinto". Párrafos más adelante, ante su imposibilidad de comprobar si es Lopes o Pina el autor de la crónica que publica, dice con resignación: "Fiz toda esta digressao para que se veja que a *Cronica de elRey D. Afonso o IV* de que vou tratãdo, quer fosse feita por Fernão Lopes, quer polo dito Ruy de Pina, sempre foy feita por Autor muy antigo, & grave Cronista mor, & Guarda mor da Torre do Tombo", pues Lopes y Pina ostentaron estos cargos. Rui de Pina, *op. cit*., pp. iii-iv.

[15] Ángel Apraiz y Buesa, por ejemplo, lejos de valorar el apego del autor a los hechos, le reclama la sequedad con que los cuenta: "en su dilatada vida alcanzó los tiempos de Doña Inés, relató en la *Crónica del Rey Don Pedro* la triste muerte de aquella dama, detallando algún tanto los antecedentes y consecuencias del suceso, en medio de la concisión y la impasibilidad en nuestro historiador tan características". *op. cit.,* p. 21.

[16] López de Ayala, *op. cit.* capítulo XIV, p. 310-311.

[17] *Ibid*. p. 311.

Reinos".[18] Puede comprobarse que López de Ayala es muy cuidadoso en su narración y no se explaya en descripciones, comentarios o valoraciones. La suya es una prosa tan poco aderezada, que no hay ninguna proyección dramática o trágica del hecho. Las palabras del canciller Ayala nos dejan apenas a una Inés marcada por un origen que no le permite muchas posibilidades de un matrimonio que la eleve y que termina por convertirse en barragana.[19] Sobre la decisión de la muerte, la explicación de Ayala no alude nunca a discordias entre ambos reinos, sino a conflictos de sucesión interna en Portugal.

3. *Crónica de D. Pedro I* de Fernão Lopes (siglo XV)

En la *Crónica de D. Pedro*, Fernão Lopes aporta nuevos datos —aunque curiosos, no muy importantes— y amplifica bastante la información del canciller Ayala mediante la cita directa o indirecta de testimonios a los que seguramente tuvo acceso en tanto que cronista mayor y guardia mayor de la Torre do Tombo, los archivos oficiales del reino. Desafortunadamente, tal crónica deja un gran vacío cuando el cronista afirma: "Já teendes ouvido compridamente hu fallámos da morte de dona Enes, a rrazom por que a el-rrei dom Affonsso matou e o grande desvairo que antr'elle e este rrei dom Pedro, seendo estonce iffante, ouve por este aazo" (XXVII, p. 123). Y es que tan detallada narración no ha sobrevivido y la escasísima bibliografía crítica sobre Lopes no comenta nada al respecto. López de Ayala había afirmado que la causa de la ejecución de Inés había sido que don Pedro quería casarse con ella, lo que desagradaba al rey por ser doña Inés ilegítima; sin embargo, las palabras del cronista portugués en la cita anterior sugieren abundante información que

[18] *Idem*.

[19] Rui de Pina proporciona bastantes detalles sobre las dificultades que tuvo Alfonso IV para casar a su hijo Pedro, y uno de los escollos era la dote de la candidata. Originalmente, el heredero del trono portugués estaba comprometido con la infanta castellana doña Blanca, pero el compromiso se tuvo que romper a pesar de que ella ya vivía en la corte portuguesa porque tenía "algũa quebra do natural entendimento". *op.cit*., 10r. Establecer un nuevo compromiso matrimonial para Pedro fue complicado, pues las hijas de los reyes vecinos ya estaban comprometidas o no tenían posibilidades de una dote caudalosa, como la hermana del rey de Francia, una de las candidatas que fue descartada por eso. Al final, don Alfonso IV se dirigió a Don Juan Manuel, el autor de *El conde Lucanor*, y pidió la mano de su hija Constanza, que era legítima, nieta legítima de reyes y con mucha hacienda (13r).

desconocemos. Y es justamente este hueco del que sacan provecho los dramaturgos, como se verá más adelante, pues cada uno interpreta a su modo la decisión de don Alfonso IV.

Es verdad que Fernão Lopes básicamente amplifica la información de su fuente castellana; no obstante, leída la crónica con cuidado, podemos darnos cuenta de que el asunto de Inés de Castro no fue un tema de tratamiento fácil para Lopes en esta crónica. La *dispositio* de todo lo relacionado con ella es clave para entender las dificultades del autor al narrar la historia.

Recordemos que las cinco operaciones retóricas consagradas desde el más antiguo manual completo en latín, la *Rhetorica ad Hernnium*, son las siguientes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*. Allí, la *dispositio* es definida de la siguiente manera: "Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit conlocandum".[20] Se enseña que orden y distribución de la materia son facultades que se esperarían del constructor del discurso, pero no se problematiza sobre esto. Quintiliano, con un sentido más práctico y una reflexión más concreta afirma que la *dispositio* tiene un vínculo indisoluble con la *inventio* y su función es darle al discurso orden, cohesión y firmeza con el objetivo de conmover.[21] Y añade también que "dispositio utilis rerum ac partium in locos distributio. Sed meminerimus ipsam dispositionem plerumque utilitate mutari nec eandem semprer primam quaestionem ex utraque parte tractandam."[22] Quintiliano enfatiza la conveniencia de la distribución de las partes. En el caso de Lopes, la situación es problemática porque él no tiene una posición definida sobre Inés de Castro.[23]

---

[20] "Arrangement is the ordering and distribution of the matter, making clear the place to which each thing is to be assigned". *Rhetorica ad Herennium*, trad. Harry Caplan, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge-London, 1964, I, ii, 3.

[21] *Institutio oratoria*, trad. H. E. Butler, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge-London, 1976, VII, I.

[22] "[…] arrangement is the distribution of things and parts to the places which it is expedient that they should occupy. But we must remember that arrangement is generally dependent on expediency and that the same question will not always be discussed first by both parts". *Ibid*., VII, I, 2.

[23] Sería una injusticia intelectual no referir aquí un artículo del gran Eugenio Asensio, el primer crítico en el mundo hispánico en notar esa contradicción: "Para el historiador Inés no pasa de ser la manceba de un rey, para el artista merece mayores honras que las heroínas de la poesía y la mitología clásica". Y eso que Asensio solo se refería a la crónica de Lopes sobre don Pedro I, pues no menciona el trato menos cortés que recibe Castro en la crónica del rey João I. En mi revisión, me concentro justamente en los huecos que Asensio no señala, pero de ningún modo es una crítica

A lo largo de la *Crónica de D. Pedro*, el cronista se refiere a Castro tres veces: en el capítulo I, donde Lopes presenta al monarca; en los capítulos XXVII a XXXI, sobre la muerte de Inés y el tema del casamiento; finalmente, en el último capítulo de la crónica. La perspectiva de Lopes no es una sola, como veremos con más detalle a continuación.

Lopes nos da un boceto de don Pedro en el capítulo I de la crónica: goloso, tartamudo, buen cazador y jinete, amante de la justicia y gran ejecutor de sentencias. El cronista omite cualquier juicio de valor sobre estas dos últimas características, pero buena parte de la obra es una colección de ejemplos de una justicia regia que llega a extremos insólitos.[24] La única información que Lopes añade al retrato del rey es la siguiente:

> Este rrei nom quis mais casar depois da morte de dona Enes, em sendo infante, nem depois que rreinou lhe prouve rreceber mulher; mas ouve amigas com que dormio, e de nenhuma ouve filhos salvo d'hũa dona naturall de Galiza que chamarom dona Tereija, que pario dell hũu filho que ouve nome dom Joham, que foi mestre d'Avis em Portugall e depois rrei como adeante ouvirees (I, p. 9).

En la cita queda claro que don Pedro no quiso casarse tras la muerte de Inés, pero también que no vivió solo para honrar la memoria de ésta, sino que cultivó otros amores, uno de ellos tan importante que es el origen del rey João I. Tal parecería que Lopes quisiera atenuar la importancia de Inés en la vida de Pedro. De hecho, la mención sirve como motivo introductor de un pasaje sobre el origen del futuro rey, un monarca de origen ilegítimo, que era medio hermano de los hijos de Inés de Castro. No obstante, observemos que Lopes se refiere a ella sin el apellido, y no me parece que de modo denigrante, sino dando a entender que se trata de una historia del dominio público: no era necesario hacerlo.

---

negativa a su trabajo, pues Asensio hizo un repaso pertinente pero veloz porque su principal objetivo en ese artículo era dar a conocer un documento inédito del que también hablaré más tarde en mi trabajo. Véase "Inés de Castro de la crónica al mito", p. 344.

[24] Como la vejación al obispo de Oporto, al que desnuda y azota como castigo ante los rumores de que dormía con una mujer casada (cap. VII). En otra ocasión, manda castrar a un escudero suyo, acusado igualmente de tener tratos con una mujer casada (cap. VIII). Mandó degollar a dos criados por haber robado y matado a un judío (cap. VI). El capítulo IX da ejemplo de varias sentencias, algunas de las cuales resultan injustas para las supuestas víctimas, como un mercader que se queda viudo porque el rey manda quemar a la esposa tras oír rumores sobre un supuesto adulterio. Cuando el mercader acude a reclamarle al monarca, éste no lo deja hablar y le dice que ya puede estar feliz. Lopez afirma que todos en el reino, grandes y débiles, temían pasar cerca del monarca por temor a ser objeto de sus sentencias.

Más adelante, ya en relación con el casamiento secreto de Don Pedro e Inés, Lopes no se muestra convencido de que éste haya tenido efecto. Se infiere por sus palabras, muy controladas y carentes de pasión o de una subjetividad evidente. Pero de nuevo es la *dispositio* del discurso lo que provoca esta deducción. Ocurre que el último párrafo del capítulo XXVI sirve de engarce con el siguiente y el cronista dice: "Mas ora leixemos el-rrei em Sevilha, matando e prendendo quaaes vos depois contaremos, e digamos algũuas outras cousas que este ano acontecerom em Portugall, que nos parece que he bem que saibaaes" (XXVI, p. 121). En primer lugar, "congela" al rey en una actividad que no admite temor y que implica bravura; en segundo lugar, aunque afirma que es conveniente que el lector conozca lo siguiente, no introduce directamente el tema. No hay ninguna mención solemne y concreta de un hecho realizado —el matrimonio secreto—, sino de una situación un tanto vaga —"algũuas outras cousas". Así, es el epígrafe del capítulo el que nos avisa que el rey dijo que se había casado, y entonces el cronista abre el capítulo así:

> Hora assi he que, enquanto dona Enes foi viva, nem depois da morte della enquanto el-rrei seu padre viveo, nem depois que el rreinou ataa este presente tempo [cuatro años], nunca el-rrei dom Pedro a nomeou por sua molher: ante dizem que muitas vezes lhe enviava el-rrei dom Affonsso preguntar se a rrecebera, e honrra-lla-hia como sua molher, e el rrespondia sempre que a nom rrecebera nem o era (XXVII, p. 123).

En el capítulo XXVIII, el cronista cita a los supuestos testigos de dicho matrimonio: Don Gil, obispo de Guarda –y deán en tiempos de la supuesta boda—y Estevam Lobato, criado del entonces infante. Aunque juraron decir verdad sobre las Escrituras, ninguno fue capaz de recordar la fecha exacta del matrimonio del entonces futuro rey (XXVII, p. 126). Lopes cierra el capítulo dando cuenta de que "partirom-sse entom todos pera as pousadas, nom mingoando a cada hũus razoões que fossem antre ssi fallando sobre esta estoria" (XXVII, p. 130). Como se puede observar, el final del capítulo es completa invención del cronista, que nos acerca y nos hace más familiares a los personajes que acudieron a escuchar los testimonios: los obispo de Lisboa, Oporto y Viseo; también el superior del convento de Santa Cruz, hidalgos, vicarios, clerecía "e muito outro poboo, assi ecclesiastico come secular, que sse pera isto alli juntou".

En el capítulo XXIX, Lopes es muy prolijo en los argumentos en contra del supuesto matrimonio secreto. Distingue dos tipos de oyentes entre los que presenciaron los testimonios: por un lado, los de "chaão e simprez entender", que creyeron lo que afirmaban los testigos; por otro lado, otros, "mais sotiis d'entender, leterados e bem discretos" quienes "nom rreceberom isto em seus entendimentos, parecendo-lhe de todo seer muito contra rrazom" (XXIX, p. 131). Durante todo el capítulo, Lopes fundamentalmente apela al sinsentido del supuesto olvido y, caso raro —pues tiende solo a mostrar hechos pero no a valorarlos—, toma posición: "E sse algũus preguntar quiserem por que taaes presumiam seer todo fingido, as rrazoões delles, que nos bem claras parecem" (XXIX, pp. 131-132). Lopes alude al parecer de los entendidos y discretos y ofrece todo el espacio del capítulo a las razones de éstos. La táctica de Lopes es transmitir todas las dudas y hacer breves y discretos comentarios que apoyan nuestra idea de que él no creía que la boda secreta se hubiera llevado a cabo:

> Pois como pode cahir em entendimento d'homem —diziam elles—que hũu casamento tam notavel como este, e que tantas rrazoões tinha para seer nembrado, ouvesse em tam pequeno espaço d'esqueecer assi aaquelle que o fez como aos que forom presentes, nom lhe nembrando o dia nem o mes? Certamente, buscada a verdade deste feito, a rrazom isto nom consente (XXIX, p. 133).

Pero es quizá la inclusión de los dichos que comparaban esta historia con la de María de Padilla, la manceba de Pedro I de Castilla, lo que muestra más claramente la consideración que tenía la figura de Inés de Castro a la distancia de medio siglo de su muerte:

> Mas diziam que este feito queria parecer semelhante a el-rrei dom Pedro de Castella, que posto que el mandasse matar dona Branca sua molher, enquanto dona Maria de Padilha foi viva, que ele tiinha por sua manceba, nunca lhe nenhũu ouvio dizer que ella fosse sua molher: e depois que ella morreo, em hũas cortes que fez em Sevilha, alli declarou perante todos que primero casara com ella que com dona Branca, nomeando quatro testemunhas que forom presentes, os quaaes per juramento certificarom logo que assi fora como el dizia, e des entom mandou elle que lhe chamassem rrainha posto que ja fosse morta, e aos filhos iffantes; e fez logo a todos fazer menagem a hũu filho que della ouvera, que chamavam dom Affonsso, que o tomassem por rrei depós sua morte (XXIX, p. 134).

Lo que no es posible negar, es que el cronista portugués no escatimó en abrirle el espacio a las voces de los que dudaban, porque apenas termina esta comparación cuando apunta: "E porém diziam os que estas e outras rrazoões secretamente entre ssi fallavam, que a verdade, que non busca cantos, muito encuberta andava em taaes feitos". Insisto en que es a partir de la *dispositio* del discurso que saco estas conclusiones, porque Lopes se resguarda aduciendo que: "Mas nós que nom por determinar se foi assi ou nom como elles disserom, mas soomente por ajuntar em breve o que os antiigos notarom em escripto, posemos aqui partede seu rrazoado, leixando carrego ao que isto leer que destas opinioões escolha quall quiser" (XXIX, p. 135).

Hasta ahora no he encontrado ningún estudio al respecto de lo que señalo. Por lo tanto, solo me queda plantear la duda del porqué de la desconfianza de Lopes. ¿Será que quiere sembrar la duda por motivos políticos? Como dije antes, la obra más importante de este cronista es la *Crónica de D. João I*, padre de D. Duarte, quien nombra a Lopes cronista real. D. João era un hijo ilegítimo de D. Pedro, lo mismo que los hijos de Inés de Castro. Sin embargo, si el matrimonio se hubiera llevado a cabo, sus descendientes ya no lo serían. Y Fernão Lopes escribía para legitimar la dinastía de Avis, fundada por D. João I.

A pesar de que es evidente que Lopes no cree que la boda haya tenido efecto —lo cual deja a Inés de Castro como una concubina del rey—, la mención final de los amores entre ella y don Pedro entra en contradicción con el tono de las dos ocasiones anteriores, y es que Fernão Lopes vislumbra el significado que los poetas hallaron en estos hechos:

> Porque semelhante amor quall el-rrei dom Pedro ouve a dona Enes raramente he achado em algũua pessoa, porém disserom os antiigos que nẽhũu he tam verdadeiramente amado como aquell cuja morte nom tira da memoria o grande espaço do tempo. E sse algũu disser que muitos forom ja que tanto e mais que el amarom, assim como Adriana [sic] e Dido e outros que nom nomeamos, segundo se lee em suas epistollas, rresponde-sse que nom fallamos em amores compostos, os quaaes algũus autores abastados de eloquencia e florecentes em bem ditar hordenarom segundo lhes prougue, dizendo en nome de taaes pessoas rrazoões que nunca nẽhũua dellas cuidou, mas fallamos daquelles amores que sse contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade (XLIV, p. 195).

Es decir que el trágico final de Inés y de los responsables de su muerte había tenido su origen en un amor tan poderoso que parecía "composto", ficticio, literario, pero que había sido verdadero. El párrafo citado, que abre el capítulo final de la crónica, tiene una fuerza que después el cronista procura justificar aduciendo que el entonces infante, a pesar de estar casado, no dejaba de buscar a Inés y que hacía todo por verla —aquí Lopes alude nuevamente a algún texto hoy perdido—. Asimismo, menciona los crueles castigos que tuvieron Pero Coelho y Álvaro Gonçalves, faltando al juramento solemne entre el rey Afonso IV y el infante. Finalmente, Lopes apoya su idea recordando el traslado de los restos de Inés al monasterio de Alcobaça, porque don Pedro no se olvidó de honrar también sus huesos, "pois lhe ja mais fazer nom podia", y mandó construir dos túmulos cerca de la capilla mayor, y no en la entrada, donde yacen los reyes, como símbolo del triunfo de su pasión (XLIV, p. 196).

Es verdad que Fernão Lopes ofrece la información cuidándose de no emitir demasiados comentarios valorativos, de no mostrar explícitamente su grado de comprensión de los hechos; pero no se puede negar, cuando afirma la trascendencia de esta pasión verdadera, en el sentido de histórica, que le parece extraordinaria porque se parece a las historias de amantes que se leen en las historias inventadas. De este modo, apunta hacia la dirección en la cual estos hechos toman, con el paso del tiempo, un significado más trascendente: la literatura.

Sin embargo, es necesario dejar claro que Lopes no siempre sostuvo esta perspectiva. Para comprobarlo, no hay más que citar cómo se refiere a Inés de Castro en la *Chrónica del-Rey D. João I*, en donde el estilo es mucho menos poético, sus palabras menos amables y la expresión más directa. Lopes usa todos los recursos posibles para establecer la legitimidad del monarca. Quizá por ello muestre de un modo diferente sus opiniones y sea menos cortés y mucho más tajante en su rechazo del supuesto matrimonio entre ella y don Pedro. Tan diferente es la expresión del asunto entre una crónica y otra, que parecen obra de dos autores diferentes: "Porque Dona Inês, quando à primera veyo pera a Corte, nao se chamava Dona Inês, mas Inês Pirez de Castro, filha bastarda de Dom Pedro de Castro. […] mas

tēdoa em conta de mãceba [el rey Alfonso IV], a mandou matar da guisa que sabeis".[25]

Las estrategias discursivas de Lopes tienen una clara función de acuerdo con el protagonista de su texto, por eso la expresión es más emotiva en la *Crónica de El-Rei D. Pedro*, cuyo reinado se distinguió por el carácter sanguinario de sus decisiones. Aunque, como ya vimos, desliza con discreción sus opiniones, es muy cuidadoso. Por el contrario, la crónica sobre el rey João I, además de ser la obra cumbre de Lopes, es también la más política, porque está construida para legitimar al monarca que inaugura una nueva dinastía. Por lo tanto, es un espacio en donde puede —o debe—expresar sus reticencias y opiniones negativas sobre Inés de Castro de manera más explícita.

Si se toma en cuenta el modo en que el rey João I accedió al poder, se comprende mejor por qué el cambio de expresión. Don Pedro y Constanza Manuel tuvieron tres hijos, de los cuales murieron Pedro y Alfonso, así que Fernando quedó como único sucesor legítimo al trono. Ya como Fernando I, su única heredera fue doña Beatriz, casada desde muy joven con el rey de Castilla. Cuando Fernando I murió, la madre de doña Beatriz, Leonor Teles, asumió el papel de regente, pero parte de la nobleza creyó que entregaría Portugal al rey castellano y hubo una revuelta. Don João, hijo ilegítimo de Pedro I y doña Teresa, hermanastro de don Fernando y de los hijos de don Pedro e Inés de Castro, fue quien se alzó al final con el trono. De este modo dio inicio la dinastía Avis. Sin embargo, los hijos de Pedro e Inés también habían pretendido el trono portugués. De haberse declarado legítimo el supuesto matrimonio entre sus padres, habrían sido aspirantes también legítimos —y más que don João—a la corona. Al ser don João I el protagonista del texto, el autor controla el discurso de tal modo que no quepa duda de la legitimidad de este monarca.

En resumen, tratándose de la historia de Inés de Castro, hay que tener presente que Fernão Lopes no tiene una sola posición al respecto, sino que ésta depende de lo que está contando el cronista. En la *Crónica de El-Rei D. Pedro*, la

[25] *Chrónica del-Rey D. Joam I*, Antonio Álvarez, Lisboa, 1644, t. 1. p. 374. Edición digitalizada: <http://purl.pt/218/3/>. [20/01/2011].

historia de Inés tiene una doble función: matizar el carácter sanguinario con el que siempre se asocia al monarca, pero también enfatizar sus excesos justicieros. No obstante, en la crónica del rey João I, el objetivo era legitimarlo, por lo que era necesario atenuar cualquier sombra que pudiera opacar su ascenso al trono.

3.1. Ecos de la historia de Inés de Castro en el *Siervo libre de amor*

El *Siervo libre de amor*, texto precursor de la novela sentimental en las letras castellanas, es el marco en el que Juan Rodríguez del Padrón presenta la *Estoria de dos amadores*, Ardanlier y Liessa, que huyen del reino de Mondoya, porque el padre de Ardanlier, el rey Creos, y la madre de Liessa están en desacuerdo con sus amores:

> Infinitos reyes, duques, condes desheredados, dueñas biudas, doncellas forçadas, cobraron por su fortaleza los reinos, principados y tierras de que bevian en destierro e reçebían continua fuerça, tanto que Ardanlier conoçido era en las cortes de los cristianos y paganos príncipes por el más valiente y glorioso cavallero que a la sazón vivía. Magníficos señores y todos los gentiles hombres lo acompañavan y hazían estrañas carezas: e no menos por causa de la gentil Liessa.[26]

Esta novela contiene coincidencias con obras anteriores,[27] pero también hay más de un eco con la historia de Inés de Castro y don Pedro I de Portugal. Aunque de manera indirecta, sólo por coincidencias, ésta es quizá una de las únicas reminiscencias textuales irrefutables de la diseminación de los hechos. Y viene a ocupar un lugar en el hueco que hay entre Lopes y los textos del siglo XVI.

Según María Rosa Lida de Malkiel, la *Estoria de dos amadores* amplía un relato del *Merlín* francés "siguiendo la leyenda de doña Inés de Castro, y lo convirtió, exornándolo con incidentes cortesanos y caballerescos y con alusiones a sucesos y personajes coetáneos".[28] Aunque Lida no cita las fuentes de las que se vale para hablar de "la leyenda" de Inés de Castro, reconocemos en su argumentación la huella

[26] Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. crítica y diplomática de Enric Dolz, Anexos de la Revista Lemir (2004), p. 24.

[27] Además del *Merlín* francés, la carta de Dido en las *Heroidas*, podríamos añadir la historia de Píramo y Tisbe en las *Metamorfosis* de Ovidio.

[28] María Rosa Lida de Malkiel, "Juan Rodríguez del Padrón: influencia", *NRFH*, 8 (1954), p. 22.

bien de Rui de Pina, bien de Garcia de Resende, pues ambos coinciden en el episodio del encuentro de Inés y el rey.[29]

En su trabajo de presentación de Juan Rodríguez del Padrón y sus obras, Lida de Malkiel no se detiene en señalar todos los puntos en común entre la historia de Ardanlier y Liessa y la de nuestros personajes históricos. Sin embargo, a partir de las pistas de la insigne filóloga, hemos encontrado que las coincidencias serían las siguientes: a) él es príncipe; ella, hija de un gran señor; b) ambos se aman pero su amor no es bien visto por el rey; c) a pesar de los obstáculos, realizan su amor; d) el rey llega al lugar donde está la dama mientras el príncipe está ausente, e) hay un diálogo entre el monarca y la dama, quien le pide misericordia en nombre del hijo que lleva en sus entrañas;[30] f) el rey finalmente mata a la dama; g) el príncipe se declara enemigo de su padre; h) muerto el príncipe,[31] cada uno de los cadáveres es depositado en sendos túmulos majestuosos.

De qué modo pudo conocer Rodríguez del Padrón esta historia no es algo que haya estado en el horizonte explicativo de la filóloga argentina. Ella da por sentado que había una leyenda sobre Castro. Pues bien, a partir de la copiosa información y del análisis que presenta Lida, no creo que sea erróneo proponer que tal leyenda lo fuera más en el ámbito cortesano que en el popular. A pesar de que Rodríguez del Padrón perteneciera a la baja nobleza, estuvo vinculado con la corte y el servicio en las altas jerarquías. Quizá por ello, "en las páginas del hidalgo gallego no se refleja otro ambiente que el de la alta nobleza, no sólo la de España, sino la de muchas cortes de Europa, pues la casta noble se sentía solidaria por cima [sic] de las fronteras nacionales".[32] La información que aporta Lida no parece dejar lugar a dudas de la escasa o nula huella de la cultura popular en los textos del autor. De tal

[29] "Además, según la leyenda, doña Inés de Castro movió a piedad al rey Alfonso IV, mostrándole sus hijos: Liessa procede en forma parecida, aludiendo al hijo del que está encinta, para enternecer al rey", art. cit., p. 23.

[30] Como se verá más adelante, el episodio donde Inés de Castro implora misericordia rodeándose de sus hijos y rogando al rey que en nombre de su calidad de abuelo, sólo aparece "oficialmente" a partir del siglo XVI.

[31] Ardanlier se suicida con la misma espada con la que el rey mató a Liessa.

[32] María Rosa Lida de Malkiel, "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *NRFH*, 6 (1952), p. 317.

manera que más allá de señalar las coincidencias entre los hechos históricos y los textuales, no podemos ir más allá.

Desde mi punto de vista, además, tampoco deberíamos sobrevalorar estas coincidencias, porque a Rodrígues del Padrón le interesa mucho más su Ardanlier y su Liessa que la reproducción exacta de una tragedia histórica. Pensando en el público del autor, las alusiones estarían muy bien comprendidas. En todo caso, el verdadero meollo es saber si el *Siervo libre de amor* circuló en la corte portuguesa y qué influjo tuvo en la redacción de los textos sobre Inés de Castro.

4. Inés de Castro a partir del siglo XVI

"Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades" canta el primer verso del célebre soneto de Luís de Camões. En el caso de la historia del personaje que nos ocupa, su suerte se modificó alrededor de setenta años después de las crónicas de Fernão Lopes. No podemos datar con exactitud la cronología de estos cambios. Los suponemos echados a andar en los últimos años del siglo XV, pero en 1516, año de publicación del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, Inés ya surge arropada con nuevos aromas literarios y heroicos, gracias a la simpatía que sienten por ella cronistas y poetas.

El periodo que va de 1495 a 1521 abarca, en Portugal, los reinados de don Manuel I y don João III, y esta época es el escenario de un efervescente despliegue intelectual y artístico que prepara el camino para que la literatura clásica portuguesa encuentre su cúspide en *Os Lusíadas* de Luís de Camões (1572). El rey don Manuel I, que asumía un vasto reino producto de las exploraciones marítimas, puso un fuerte énfasis en la creación de universidades y en el acceso a ellas y el reinado de don João III no se apartó de la senda de su predecesor. Con la riqueza derivada de los descubrimientos, se erigieron el Monasterio de los Jerónimos y la Torre de Belén en Lisboa, y se restauró el convento de Cristo en Tomar, entre otras construcciones. Los cronistas dan noticia de tantas nuevas tierras, costumbres, de

una naturaleza asombrosa y diferente.[33] El ambiente festivo le da la bienvenida a un Gil Vicente que encuentra en la corte tanto las facilidades para desarrollar su genio teatral como la confianza para desempeñarse como organizador de las celebraciones regias.[34] Durante los últimos años del siglo XV y buena parte del XVI, circulan por la corte profesores universitarios portugueses y extranjeros, cronistas, poetas y dramaturgos. Este ambiente culto y refinado ve florecer la figura de Inés con poderosa fuerza.

La transformación de la narración de estos hechos y de sus personajes principales —Inés y el rey, pero no tanto don Pedro— implica cambios en la propia manera en que cada cronista se enfrentó a la materia. No obstante, habrá que preguntarse si la literatura jugó algún papel en esa transformación. Revisados los pasajes de manera cronológica, vemos que cada vez hay más elementos que configuran con detalle los hechos. Pero lo más importante de esto es que los pasajes de Rui de Pina y Rodrigues Acenheiro son tan parecidos a lo que leemos en las coplas de Garcia de Resende, en otros textos poéticos y aún en el teatro, que es lícito preguntarse si las crónicas se vieron influidas por la literatura o viceversa. En otras palabras, lo que me pregunto es si la historia de Inés de Castro saltó a la literatura o si, por el contrario, la historia se literaturizó.

4.1. *Chrónica de elRey dom Afonso o quarto* de Rui de Pina

Publicada en 1653, aunque escrita probablemente después de 1490, cuando Rui de Pina se convierte en cronista real, la *Chrónica de elRey dom Afonso o quarto* se separa de modo considerable del estilo de Fernão Lopes en la crónica de D. Pedro I. En el trabajo de Pina hay abundantes comentarios personales, sobresale su tendencia a evitar los eufemismos, se inclina también a amplificar mucha de la

[33] Así como existe la tradición de la crónica de Indias española, en el ámbito portugués también hay textos relacionados con el descubrimiento de la ruta marítima a la India y la llegada y colonización de Brasil. Uno de ellos es la *Carta* al rey Manuel I de Pero Vaz de Caminha, en donde éste narra el primer viaje de Pedro Alvares Cabral a Brasil. Sin embargo, son las *Décadas da Ásia* de João de Barros, el intelectual más importante del siglo XVI portugués, el gran monumento textual de la empresa descubridora de Portugal durante un siglo. Dan cuenta de los descubrimientos tempranos en las costas africanas, de las expediciones a las islas del Atlántico, Brasil y el Índico.

[34] *Vid.* Stephen Reckert, *Gil Vicente, espíritu y letra*, Gredos, Madrid, 1977.

información que había aparecido de modo condensado tanto en la obra de Ayala como en la mencionada crónica sobre don Pedro I de Fernão Lopes. El cronista ofrece bastantes datos acerca de las dificultades del padre de Don Pedro I para encontrarle una esposa digna de ser la consorte de un futuro rey. Asimismo hace una lista muy grande de los lazos familiares legítimos e ilegítimos de Inés de Castro y de todos los hijos del rey Pedro I.

Recordemos que, en la *Crónica de D. Pedro*, Lopes había comparado la situación de éste e Inés con la de Pedro I de Castilla y María de Padilla, evitando así el nombre que tendría Inés de Castro por su relación con Pedro. Sin embargo, Rui de Pina no deja lugar a dudas:

> [...] & depois da sua morte [de doña Constanza Manuel], o Ifante D. Pedro sendo ja em sua vida della muyto namorado de D. Ines de Castro, q era mui fermosa dõzella, & de grãde linhagẽ da parte de seu pay, a ouve a sua disposição a que se afeicoou sobre todoslos homẽs, e com nome q no principio, & publicamente foi emtão de manceba (68r).

Como Lopes, Rui de Pina también afirma que el entonces infante don Pedro negó haberse casado con Inés. Según Rui de Pina, la causa principal fue que, aunque era hija de un hombre importante (don Pedro de Castro), también lo era de una manceba de éste. El cronista explica que el rey Alfonso ya estaba muy viejo y veía cercano el momento de su muerte y quería ver casado nuevamente a don Pedro, que solo tenía treinta y cuatro años al quedar viudo. Existía en la corte el temor de que los hermanos de Inés, "que eraõ em Castella grandes senhores," y que por ella "começavaõ ter muita parte em Portugal", quisieran asesinar al heredero de don Pedro, que era aún niño, para que alguno de los hijos de Inés se convirtiera en monarca. Así,

> [...] pera segurança da vida do seu netto o Infante Dom Fernando, & por asesego, & conservaçaõ dos seus Reynos, e das couzas da sua coroa que por respeyto da dita Donna Ines se poderiaõ enlhear a mandasse matar por tal, que a ora da morte de elRey Dõ Afonso que nõ podia muyto tardar pois era ja muy velho a nõ leixasse no Reyno viva, & seu filho naõ ficasse em seu poder della (71r).

De acuerdo con la narración de Rui de Pina, a pesar de las advertencias y recomendaciones para que pusiese a Inés a salvo, don Pedro nunca las tomó en serio y dejó a Inés vulnerable ante la resolución de su padre.

Además de los numerosos detalles que introduce este cronista, la aportación más importante en este texto es la descripción de la escena en que el rey Alfonso encabeza al grupo de caballeros que va a Coimbra para prender a Inés y matarla luego, así como la defensa que ella hace de sí misma, porque fuentes literarias contemporáneas comparten este pasaje. La fuerza dramática de la entrevista entre ella y el rey es tal, que está en todas las obras teatrales sobre el tema:

> [el rey] consentindo na morte da dita Dona Ines acompanhado de muyta gente armada, & seveo a Coimbra onde ella estava nas cazas do Mosteyro de Santa Clara, a qual sendo avizada da hida de elRey, & da iroza, & mortal tenção que contra ella levava achandosse salteada pera se não poder ja salvar per alguma maneyra, o veo receber à porta, onde com o rostro trãsfigurado, & por escudo de sua vida, & pera sua innocencia achar na ira de elRey alguma mais piedade, trouxe ante si os tres innocentes Infantes seus filhos netos de elRey, com cuja apresentaçaõ, & com tantas lagrimas, & com palavras assi piadozas pedio misericordia, & perdaõ a elRey que elle vencido della se dis que se volvia, & aleyxava ja pera nõ morrer como levava determinado, e alguns Cavaleyros que com elRey hiaõ pera a morte della que loguo entrarão, & principalmente Dioguo Lopes Pacheco filho de Lopo Fernades Pacheco senhor de Ferreyra, & Alvaro Goncalves merinho mor, & Pero Coelho quando assi viraõ sahir elRey como quem ja revocava sua tença agravados delle pella publica determinação com que os ally trouxera, & pelo grande odio, & mortal perigo que daly em diante com ella, & com o Infante D. Pedro os leyxava, lhe fizeraõ dizer, & consentir que elles tornassem a matar Dona Ines (72v).

Al mismo tiempo, es un recurso cuya originalidad resulta cuestionable, porque, como veremos, hay, por lo menos dos fuentes literarias contemporáneas que reproducen este pasaje: las *Trovas* de Garcia de Resende y un romance. Conocemos la fecha de publicación del poema de Resende (1516), pero considero que es muy difícil, casi imposible, determinar si Resende se basó en Pina o si Pina adereza su crónica tras el texto de Garcia de Resende —para no aludir ahora al romance—, dado que no se modifican los hechos conocidos, sino que se le añaden a la historia detalles dramáticos y sentimentales que buscan que el público tome partido por Castro. Al combinarse estas coincidencias con la casi imposibilidad de declarar en qué año se redactó la crónica, lo único sensato es aceptar que poetas y cronistas conocían recíprocamente sus textos.

En este recorrido cronológico, vemos que, a la parquedad del canciller Ayala, le siguen los comentarios más aderezados de Fernão Lopes. Éste se concentra sobre todo en los hechos *post mortem* y la polémica en torno al matrimonio secreto. En su

prosa, destaca la relación que establece entre los amores de don Pedro e Inés con aquellos representados en la literatura, con lo cual sembró la idea de un tratamiento literario del tema. Pero en ninguna de estas dos fuentes tenemos el dibujo físico o psicológico de Castro. En realidad, sabemos más de las reacciones del rey Alfonso y de don Pedro. Sin embargo, la crónica de Rui de Pina nos sitúa más de cerca de los personajes y los vemos en una nueva dimensión, sobre todo a Inés y al rey Alfonso. El discurso de Rui de Pina dota, literalmente, de cuerpo y alma a los personajes. Por primera vez se alude a la belleza de Inés, que solo habíamos intuido antes. Tanto ella como el rey ganan aquí profundidad psicológica y hay entre todos los personajes aludidos muchas más emociones en juego (piedad, ira, arrepentimiento, misericordia, perdón, odio) que vuelven el pasaje intenso y dramático. Además, aunque de modo indirecto, los personajes ya tienen voz.

Sin embargo, al coincidir la redacción de este texto con las *Trovas* de Garcia de Resende, que contienen el mismo pasaje, sólo es posible afirmar que en medio del ambiente festivo que vivía el reino, entre tanto regodeo de glorias alcanzadas allende los mares, extendiendo el imperio a lugares conocidos y otros nuevos, la figura de Inés se rehabilitó y ascendió a una categoría que ya no perderá.

4.2. Las *Trovas* de Garcia de Resende

El primer documento literario de autoría reconocida sobre Inés de Castro son las décimas que compuso Garcia de Resende y que publicó en su *Cancioneiro geral* de 1516.[35] Se trata de un poema narrativo de veintiocho estrofas de diez versos cuyo esquema de rimas no coincide con los modelos españoles de la copla real ni de la décima. El esquema de rimas predominante en las estrofas de Resende es *abbabccddc*. En la composición hay cuatro voces: la de Resende, la de Inés de Castro, la de un "caballero desalmado" y la del rey. Resende desarrolla la entrevista entre el

[35] *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. Aida Fernanda Dias, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, t. IV, pp. 301-309. Citaré el número de página y el número de verso, porque la editora no numeró las estrofas ni hizo una numeración corrida de versos, sino que cada cambio de páginas el conteo vuelve a comenzar.

rey e Inés de la estrofa IX a la XXI. Es decir, Resende amplifica y Rui de Pina condensa. En estas estrofas, prevalece la voz de Castro.

El epígrafe de la composición es extenso, pero vale la pena citarlo por entero porque condensa los hechos y explica la causa de la muerte de Inés: "Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro, que el-rei dom Afonso, o quarto de Portugal, matou em Coimbra, por o príncipe dom Pedro, seu filho, a ter como mulher e polo bem que lhe quería nam quería casar, endereçadas às damas".

La expresión "polo bem que lhe quería nam quería casar" resulta clave. Debemos entender, según mi interpretación, que don Pedro no quería casarse con otra una vez viudo, porque quería *bien* a Inés de Castro. La última frase del epígrafe, "dirigidas a las damas" es también muy importante, porque el autor configura al receptor ideal de la composición: las mujeres que viven en la corte, es decir, las potenciales *amigas* de los hombres poderosos a quienes dirige una composición de caráxter didáctico. Sin embargo, es claro que ellas no eran el único público de los versos.

El texto de Resende es bastante flexible. En él predomina la narración —con alta dosis de dramatismo—, pero también hay pasajes que sugieren un texto en un tono más relajado, de educación de la mujer en la corte, pero no de princesas o infantas, sino de aquellas cuyo destino es el concubinato:

> Senhoras, s'algum senhor
> vos quiser bem ou servir,
> quem tomar tal servidor
> eu lhe quero descubrir
> o gualardam do amor.
> Por sua mercê saber
> o que deve de fazer,
> vej'o que fez esta dama
> que de si vos daraa fama,
> s'estas trovas quereis ler.
> (p. 301, vv. 1-10)

Como se puede ver, el tono de la voz poética resulta un tanto sorprendente porque es obvio que el público conoce el final trágico de Castro; sin embargo, la voz parece incluso jocosa. La explicación para esto está en el público que ha oído de primera mano las trovas. Se trata de una literatura producida y escuchada, leída, en

el ámbito de la corte. No es una literatura que pretenda ser histórica, sino entretener a partir de un asunto conocido.

El poema busca despertar diversas emociones en el público, fundamentalmente la compasión por Inés y el rey, la animadversión por el "caballero desalmado", y la admiración por Castro. A pesar del evidente sentimentalismo en el tono, la muerte de Inés como un asunto de poder, como un problema político, está en el centro de la composición. La relación entre Inés y Pedro tiene una explicación doble en el poema. Por un lado, la pasión entre ellos es el resultado de la combinación de los designios de la Fortuna y la voluntad de ambos

> Fortuna foi ordenar
> dous corações conformar
> e ũa vontade vir
> (p. 302, vv. 20-22)

Por otro lado, se trata de una relación vasallática, Inés aduce que ella sólo podía obedecer, se asume como vasalla obediente:

> Dei-lhe a minha liberdade,
> nam sentí perda de fama,
> pus nele minha verdade
> quis fazer sua vontade
> (p. 302, vv. 28-30)

Otra prueba de la preponderancia política sobre la amorosa es el desplazamiento del príncipe del núcleo conflictivo. Las figuras protagónicas son el rey e Inés. Es decir, el elemento más poderoso de la sociedad y uno de los más débiles. En un segundo plano, el "caballero desalmado". De ahí que estos tres personajes sean los que tienen voz propia en el poema. La voz del narrador cuenta la venganza de don Pedro sólo hacia el final de la composición, de las estrofas XXV a XXVIII.

La voz predominante en las trovas es la de Inés y uno de los aspectos esenciales de las trovas es que éstas oficializan la victimización del personaje en el ámbito de los textos literarios, procediendo del mismo modo que los textos cronísticos. Desde el inicio, el personaje se asume como víctima de una gran injusticia:

> —Qual seraa o coraçam

tam cru e sem piadade,
que lhe nam cause paixam
ũa tam gram crueldade
e morte tam sem rezam?
(p. 301, vv. 11-15)

Además de inocente, se declara desafortunada, ingenua y obediente. Se infiere, incluso, que si gozaba del trato de princesa era porque el príncipe así lo quería, pero no porque ella lo hubiera pedido. Su discurso combina la narración con los argumentos en su autodefensa.

Sin embargo, lo que me parece más digno de destacar es la forma en que Garcia de Resende logra configurar la inocencia no sólo de Inés, sino también del rey. El poeta combina los argumentos de autodefensa de Inés con la descripción que ésta hace del monarca. Los argumentos parecen irrefutables y le confieren a la voz de Castro una innegable autoridad. Su juicio de valor sobre el rey va acompañado además por la descripción de las acciones y reacciones de éste, y éstas son coherentes con las palabras de Inés. La voz del poeta, o sea la figura que introdujo el discurso de Inés, no interviene nunca y no la desdice. Con su silencio le da la razón. Castro afirma y reitera que el rey ha sido piadoso. Con esto, la figura del monarca queda liberada de cualquier carga de injusticia o maldad, pues la propia víctima lo está justificando.

Así, la primera vez que alude al papel del rey en su condena a muerte es en la estrofa VI, donde afirma: "foi El-Rei qu'era forçado,/polo seu, de me matar" (p. 303, vv.1-2). Pero más adelante, la estrofa XIV está dedicada por completo a describir el dramático momento en que el rey se conduele de ella, quien logra convencerlo de su inocencia:

El-Rei, vendo como estaba,
houve de mim compaixam
e vio o que nam oulhava:
qu'eu a ele nam errava
nem fizera traiçam.
E vendo quam de verdade
tive amor e lealdade
oo Príncipe cuja sam,
pôde mais a piadade
que a determinaçam.
(p. 305, vv. 3-12)

La *amplificatio* de la mudanza del rey se prolonga a la estrofa XVI, cuando el monarca abandona el salón donde se ha encontrado con Inés. La descripción apela a la consideración positiva del público hacia ambos personajes y alcanza un momento profundamente dramático y sentimental cuando Inés dice que el rey está en la puerta

> Com seu rosto lagrimoso,
> co proposito mudado,
> muito triste, mui cuidoso,
> como rei mui piadoso,
> mui cristam e esforçado.
> (p. 305, vv. 23-27)

Resende contrasta la intensidad emotiva del pasaje con el discurso del personaje que rompe la burbuja emotiva de Inés y el rey: el consejero real. Al igual que el monarca, el caballero no tiene un nombre propio en la composición. Inés introduce al personaje, describiéndolo como "cavaleiro desalmado", cuyo talante es "mui irado". Inés dice esto inmediatamente después de haber descrito el rostro del rey lleno de lágrimas. Así que al estar estas palabras tan cerca del pasaje sentimental entre el monarca y Castro, el tono de la expresión del caballero sirve de contrapunto. Como nuevamente no interviene para nada ninguna voz que desautorice a Inés, a partir de su percepción, el personaje del caballero se convierte en el antagonista. En otras palabras, así como ella parece autorizada para liberar a la figura del rey de cualquier carga negativa, también lo es para designar al malvado. No obstante, tal caballero sólo profiere argumentos políticos y lo que podríamos llamar "verdad histórica", al menos en una versión más cercana al canciller Ayala y a Fernão Lopes que a Rui de Pina y Rodrigues Acenheiro:

> E quereis qu'abarregado,
> com filos como casado
> esté, Senhor, vosso filho!
> (p. 306, vv. 5-7)

exclama el caballero, sorprendido de que el monarca estuviera a punto de ceder ante las lágrimas de una mujer en detrimento de sus obligaciones.

La voz del caballero pone de manifiesto un profundo conflicto en el comportamiento de la más alta nobleza, pues el rey y el príncipe se debaten entre su

voluntad y el deber. Don Pedro representaba al noble que había cedido a sus pasiones, a su voluntad. Por eso el rey tenía la obligación de restituir el orden y mostrar su autoridad. El caballero no está pidiendo, literalmente, la cabeza de Castro porque la odie, porque sea malvado, sino por lo que ella representa políticamente para el futuro del reino, y esgrime argumentos fundamentados exclusivamente en asuntos de Estado:

> Se a logo nam matais,
> nam sereis nunca temido
> nem faram o que mandais,
> pois tam cedo vos mudáis
> do conselho qu'era habido.
> Olhai quam justa querela
> tendes, pois por amor dela
> vosso filho quer estar
> sem casar e nos quer dar
> muita guerra com Castela.
> (p. 306, vv. 9-18)

En resumen, el rey tiene que dar una señal de autoridad, tiene que respetar la resolución del consejo, debe asumir que su inacción ha tenido consecuencias, que ha estado permitiendo una situación que pone al reino a las puertas del peligro, pues deja a Portugal muy vulnerable ante Castilla.

La composición ofrece una doble perspectiva del asunto: para Inés, el rey, al conmoverse, es piadoso. Es decir que posee una de las más grandes virtudes cristianas. En cambio, para el caballero, el comportamiento del rey es una señal de debilidad. Obviamente el peso se inclina por la versión de Inés, que parece casi propagandística de la figura real, pero es falsa e idealista, porque Inés apela al rey como individuo, no como el representante máximo de una institución. Observando las trovas más allá de este pasaje, nos percatamos de que Garcia de Resende inclina la balanza por la perspectiva de Inés. El rey se convierte en un nuevo Poncio Pilatos,[36] pero como los hechos están contados desde la perspectiva de la víctima, lo que ésta hace es simplemente absolver al monarca y pasar la culpa a los caballeros que lo acompañan:

[36] —Minha tençam me desculpa./ Se o vós quereis fazer,/ fazei-o sem mo dizer, / qu'eu nisso nam mando nada,/ nem vejo nesta coitada/ por que deva de morrer (p. 307, vv. 7-12).

E ouvindo seu dizer,[37]
El-Rei ficou mui torvado
por se em tais estremos ver
e que havia de fazer
ou ũ ou outro forçado.
Desejava dar-me vida
por lhe nam ter merecida
a morte nem nenhũ mal,
sentía pena mortal
por ter feito tal partida.
(pp. 306, vv. 29-36, 307, vv.1-2)

Los ejecutores de la injusticia son los consejeros, con lo cual el poeta encontró una manera de liberar al rey de la responsabilidad moral de haber decidido la muerte de la que se estaba perfilando como la dama más insigne de la historia portuguesa. Como si no fuera posible más crueldad, el dramatismo se ve acentuado al declarar Inés que le atravesaron el corazón sin haberle permitido la confesión, con lo cual aquellos caballeros terminan por confirmar su impiedad, es decir, terminan por mostrarse completamente opuestos al comportamiento del rey. Así, en este momento culminante, Inés llora "derrotada":

Este é o gualardam
que meus amores me deram!
(p. 307, vv. 21-22)

Termina de esta forma la intervención de Inés en la composición, porque de la estrofa XXIII a la XXVIII vuelve la voz del poeta. Garcia de Resende dedica esta parte a contradecir a Inés. Para ella, el galardón de las damas que son amigas de príncipe es la muerte; pero Garcia de Resende, en un tono que tiene poco de dramático y más de festivo, afirma que el auténtico galardón es la fama. Con lo anterior, el poeta separa al personaje histórico del personaje literario y de leyenda que está en proceso de pasar a la posteridad:

Sehoras, nam hajais medo,
nam receeis fazer bem,
tende o coraçam mui quedo
e vossas mercês veram, cedo
quam grandes beens do bem vem.
(p. 307, vv. 23-27)
[…]

[37] Del caballero desalmado.

nam perdeu senam a vida,
que podeera ser perdida
sem na ninguem conhecer,
e guanhou por bem querer
ser sua morte tam sentida.

Guanhou mais que sendo dantes
nom mais que fermosa dama,
serem seus filos ifantes,
seus amores abastantes
de deixarem tanta fama.
(p. 308, vv. 6-15)

Como bien enseñó Lida de Malkiel, la evolución de la idea de la fama desde la Edad Media al Renacimiento se caracterizó, en el ámbito cortesano, por su "ansia de gloria", pero fundamentalmente para los defensores, es decir, los hombres de ese estamento. La fama se ganaba, según las exaltaciones poéticas, en la guerra, con las armas, luchando contra los enemigos del reino o de la fe. Pero aquí estamos ante la trascendencia de la tragedia pasional, porque el poeta es muy claro: viva no era más que un hermosa dama, pero las narraciones de la historia de sus amores le han dado vida póstuma.[38] Lo extraordinario, como también se intuye, es la fama trascendente de una mujer vinculada al concubinato. Este nuevo ámbito necesariamente la vuelve menos biográfica y más literaria, pero también más simbólica y poderosa.

Resende termina la estrofa XXV dando un argumento muy concreto: don Pedro "a fez alçar por rainha,/ sendo morta o fez por lei". Sin necesidad de apego a la verdad histórica, sino respetando las leyes de la poesía, Resende no admite sombra de duda respecto al supuesto casamiento, que es lo que habría legitimado el reinar después de morir de Castro. Recordemos que Fernão Lopes habla de un traslado solemne de los restos de Castro y refiere que don Pedro mandó construir dos túmulos. La efigie de Inés tiene una corona, pero Lopes nunca habla específicamente de una ceremonia de coronación, como sí encontraremos de manera explícita en la literatura. Castro abandona para siempre el claroscuro del concubinato para brillar por sí misma como reina póstuma. Y este proceso lo está llevando a cabo la literatura.

[38] *Vid.*, María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, FCE, México, pp. 293 y 299.

Toda la estrofa XXVI desarrolla un nuevo y poderoso argumento: los nobles más importantes de Europa descienden de ella. Con esto, Resende le concede a Inés el título honorífico de matriarca de Europa, por eso la alusión a la legitimidad del matrimonio va en la estrofa anterior. La descendencia de Inés circulaba en las casas europeas, pero Resende le pule los orígenes.

En la estrofa XXVII, casi de manera tangencial, Resende refiere la cruenta venganza de don Pedro y la estrofa termina con dos versos que recobran el tono ligero: "Pois amor daa gualardam, nam deixe ninguem d'amar!".[39]

Finalmente, la última estrofa mezcla dos asuntos para cerrar con fuerza su composición, porque combina un argumento legal (los testamentos) con un elemento simbólico (los túmulos):

> Em todos seus testamentos
> a decrarou por moler
> e por s'isto melhor crer
> fez dous ricos moimentos
> em qu'ambos vereis jazer.
> (p. 309, vv. 8-12)

Las *Trovas* inauguran de manera "oficial", casi se podría afirmar también *institucional*, la nueva dimensión del tratamiento del personaje y sus circunstancias. Por eso, el de Inés es el único nombre propio en el poema, con lo cual el personaje adquiere una profunda humanidad, todos los demás personajes históricos están presentados por su "papel" en los hechos: el príncipe, el rey, los caballeros impíos. Esta ausencia de más caracteres profundos, hace que Inés se vuelva mucho más cercana. En el poema narrativo, Resende supo amasar los materiales para contar con aire nuevo una historia que había vivido en la serena majestuosidad de la crónica. Resende supo darle plasticidad, expresión, dramatismo y profundidad al caso. Su genio fijó los elementos nucleares que otros poetas y dramaturgos retomaron en la posterioridad: la víctima, el rey —débil o justo—, según las intenciones de los autores, y los personajes envidiosos. Una vez discernidos tales elementos, la historia estaba lista para que la retomaran los dramaturgos.

[39] (p. 309, vv. 6-7).

Cuando la voz del narrador se refiere a la "tanta fama" de los amores de Inés y don Pedro, debemos entender que Resende conocía varios textos que celebraban a Inés, que la historia de ésta se transmitía oralmente en la corte, que el verso tiene una intención hiperbólica o que es una combinación de todo lo anterior. Ahora bien, lo innegable es que por lo menos tres textos estuvieron en contacto o fueron redactados contemporáneamente: el romance del que hablaré más adelante, la crónica de Pina y el poema de Resende.

En su análisis estructural de las *Trovas* de Resende, Jorge de Sena asume que éste tuvo oportunidad de revisar todos los documentos sobre los hechos y que la narración está apegada totalmente a la historia, pero más allá de esto, el genio poético es lo que eleva al personaje: "Resende, portanto, não se limitava, em matéria de Pedro e Inês, às crónicas: conhecia os documentos oficiais, o que mais confirma o extremo sentido da realidade histórica (e não de romances tradicionais), de que partem as transfigurações operadas pelo seu lirismo".[40]

Desafortunadamente, las palabras de Sena respecto a la historicidad de Resende no son de fácil comprobación, porque no consignó en un aparato crítico las fuentes en las que se apoyó para afirmar esto y porque además tenemos el problema de las fuentes inéditas o actualmente perdidas. Sin embargo, hay que destacar que el poeta no se limita a hacer una historia en verso. Las "transfiguraciones que opera el lirismo" de Resende van más allá de un "sentido de realidad histórica". Además de esto y a pesar de su innegable belleza, de su perfección dramática, de la vitalidad y eufonía de los versos, la composición tiene mucho de propagandística, en su afán por victimizar, legitimar y mitificar la figura de Inés.

Hay una crónica que no he tenido oportunidad de leer directamente. Es un texto sobre Alfonso IV que permanece inédito y que perteneció originalmente a la antigua biblioteca del vizconde da Esperança, que se encuentra en la colección Manizola de la Biblioteca Pública de Évora. La descripción de Eugenio Asensio da noticia de un texto más detallado en las descripciones físicas —tanto de ella como

[40] Jorge de Sena, "Estudos de história e cultura: Inês de Castro ou Literatura portuguesa desde Fernão Lopes a Camões, e história político-social de D. Afonso IV a D. Sebastião", *Ocidente*, LXV (1963)- LXXIII (1973), p. 301. Se trata de un "artículo" muy extraño que apareció a lo largo de diez años, pero sin una regularidad específica. La numeración del texto es corrida.

de su linaje—, en las reacciones, en episodios como el de las advertencias del obispo de Braga a don Pedro. En este texto Inés muere a manos de los consejeros, a puñaladas,[41] lo que me hace pensar que pudo ser una de las fuentes de Garcia de Resende, aunque muy bien podría ser Resende la fuente de esa crónica al parecer tan literaria. En las *Trovas*, Inés dice:

> contra mim rijo se viram [los caballeros].
> Com as espadas na mam
> m'atravessam o coraçam.
> (p. 307, vv. 17-19)

Es de suponerse el contacto entre ambos textos a partir de la forma de la muerte de Inés. Desafortunadamente, Asensio no hace ningún comentario respecto a la posible fecha de redacción de esta crónica, con lo cual lo único pertinente es señalar el vínculo con las *Trovas* de Garcia de Resende.

4.3. La crónica de Cristóvão Rodrigues Acenheiro

Cristóvão Rodrigues Acenehiro escribió las *Chrónicas dos senhores reis de Portugal*, que es un texto breve en donde el autor hace un sumario de los hechos más importantes de cada uno de los reyes portugueses. El capítulo XV está dedicado a don Alfonso IV y es aquí donde encontramos la narración sobre Inés de Castro.

Los hechos narrados en el pasaje parecen estar enteramente tomados de la crónica de Rui de Pina, pero amplificados con numerosos comentarios para efectos emotivos. Desde la introducción del tema, el autor comienza a expresar sus valoraciones:

> […] as cousas deste Mũdo como sam movediças, e os joizos de Deos mui profumdos segũdo o Profeta, e Deos que dá paga segũdo o pecado: e porque este houve letijos e volltas com EllRei Dom Denys seu pai [de don Alfonso], cujo sabedor da cullpa Deos que he direito juiz, feste que este Rei seu filho o Ymfamte Dom Pedro se fose contra elle; e a causa, porque quamdo veo a Ynfãte Dona Costamsa […] veio com ella hũa Don Ynês de Castro sua paremta mui fermoza de que EllRei se namorou.[42]

[41] *Vide* Asensio, "Inés de Castro de la crónica al mito", pp. 338-339. La muerte de Castro encuentra coincidencia con la forma en la que muere el personaje en la obra de Mexía de la Cerda. Véase en el capítulo IV de este trabajo el apartado 5.4.

[42] Cristóvão Rodrigues Acenheiro, *Chronicas dos Senhores Reis de Portugal*, Real Academia das Sciencias, Lisboa, 1824, t. V, p. 108.

Acenheiro tiende a la síntesis, pero también a la subjetividad y al sentimentalismo. Su estilo está muy lejos de la contención emocionada que percibimos en la crónica de Fernão Lopes sobre D. Pedro I. Ciertamente, debido a que el autor resume tanto los hechos, su prosa se desliza con mayor rapidez. En relación con la crónica de Rui de Pina, el elemento más importante en el texto de Acenheiro es que Inés finalmente habla en estilo directo. Pina nos había descrito una Inés con el rostro transfigurado por el miedo a la muerte, nos había dicho que para ganar la piedad del rey había traído como escudo a sus tres hijos y que con "palabras muy piadosas" había pedido misericordia, pero Acenheiro da un paso más y le permite decir:

> […] ella, com *muita piedade*, com dous netos meninos, transfegurada da morte, se pôs em geolhos amte, e dixe: Senhor, porque me queres matar sem causa? Voso filho he Primcipe a quem eu não podía nem posso registir; havê de piedade de mym que sam molher; não me matês sem cauza: e senão havês pyedade de mym, havê piedade destes vossos netos, samgue voso.[43]

En su texto, Pina se refiere a unos caballeros que iban con el rey, pero no emite ningún juicio de valor sobre ellos; en cambio, Acenheiro usa adjetivos que le sirven para orientar la recepción de su texto, y prosigue: "Estas, e outras pallavras de fim triste dixe Dona Ynês pera commover *bárbaros coraçois*, quamto mais o coração real que he piadozo devinal". En otras palabras, el cronista está inclinando al lector a ponerse del lado de Inés, pero sin estar en contra del rey, semejante mecanismo al de Garcia de Resende en sus *Trovas*. Más adelante, acentúa la benignidad de éste ("e como EllRei era de *benyna comdição,* ouve piedade") en contraposición a la maldad de los consejeros y a la inocencia de la protagonista: "Asim foi o *bom Rei* perseguido daquelles comselheiros; e tornarão, cruamẽte matárão a ynocẽte Dona Ynes de Crasto."[44]

En el resto de la crónica de Acenheiro hay otros personajes a los que el autor les cede la palabra. Varias veces introduce el discurso de los personajes explicando de

[43] *Ibid*, p. 109.
[44] *Ibid*, p. 109. Los subrayados son míos.

dónde ha sacado sus citas, normalmente cartas.[45] No obstante, en otras ocasiones recurre a la vaguedad[46] o no indica la fuente, como en nuestros ejemplos.

Tanto el modo de contar de Rui de Pina y, sobre todo, el de Rodrigues Acenheiro, dejan ver que la narración de estos hechos se fue volviendo cada vez más literaria, pues se incluían cada vez más detalles, probablemente inventados, imaginados. En pocas palabras, que ya había mucho de fantasía. Y no podía ser de otra manera, porque las plumas que narraron o recrearon esta historia en el siglo XVI convivieron en la corte portuguesa.

Dado que Rodrigues Acenheiro enfatiza el drama ya planteado en Rui de Pina y da voz a Inés, con palabras muy parecidas a las que expresa la voz femenina de los romances tradicionalmente relacionados con el personaje, hago una parada en el asunto de Inés y el Romancero.

Cita Eugenio Asensio en su artículo titulado "Inés de Castro de la crónica al mito" lo siguiente:[47] "la tradición de Inés de Castro mostraba una vasta laguna entre las crónicas de Fernão Lopes o Rui de Pina y los poemas de António Ferreira o Camões", según la afirmación de A. De Magalhães Basto.[48] Desde mi perspectiva, el verdadero hueco no está entre Rui de Pina y Garcia de Resende, sino entre Fernão Lopes, o sea el siglo XIV y los autores —cronistas o poetas— del XVI. Hago esta afirmación porque, como se verá más adelante, los pasajes de Pina, Acenheiro y las composiciones poéticas tienen coincidencias textuales que no comparten con los pasajes correspondientes en ninguna de las dos crónicas de Lopes. ¿La bisagra que une al cronista del XIV con los escritores del siglo XVI se encuentra en el Romancero?[49]

---

[45] En la página 100, por ejemplo, Acenheiro cita una carta del rey Alfonso al rey de Castilla y escribe: "levou com todo [un personaje] a dita carta a EllRei de Castella: e porque algũas Caroniquas lhe mudam palavras, se poem aqui".

[46] "*Dizem que* solltou huma pallavra da boca". *Ibid*, p. 109. El subrayado es mío.

[47] Asensio presentó este artículo en el IV Colóquio Internacional de Estudos Luso Brasileiros de 1959. Sin embargo, la comunicación apareció, como ya lo indiqué en una nota anterior, en 1963.

[48] Asensio, art. cit., p. 337.

[49] Es abundante la bibliografía que vincula a Inés de Castro con el Romancero. Sin embargo, son pocos los artículos que se dedican a estudiar concretamente los romances. En cambio, abundan las alusiones a ellos a propósito de un tema o un acercamiento al Romancero, o en relación con el hallazgo de composiciones, la supervivencia del tema en el romancero nuevo, etc.

De cualquier modo, Eugenio Asensio tiene dos contribuciones importantes que traen más piezas al rompecabezas: una carta de Anrique da Mota al rey João III sobre Inés de Castro, a petición del propio rey,[50] y un romance. La carta, escrita entre 1527 y 1528, sería posterior a las trovas de Garcia de Resende, pues el *Cancioneiro geral* ve la luz en 1516. Sobre el romance, Asensio no puede dar una fecha exacta, como explicaré más adelante, pero supone que el cancionero del cual forma parte es del siglo XVI.

5. Inés de Castro y los romances viejos: algunas consideraciones

En la *Primavera y flor de romances* de Fernando José Wolf y Conrado Hofmann de 1856,[51] hay una "Sección de romances sobre las historias y tradiciones de Portugal". Según los editores, los cuatro primeros romances tratan de doña Isabel de Liar. No todos proceden de la misma fuente. Los dos primeros aparecieron en el *Cancionero de romances* de 1550 publicado en Amberes. El del rey don Juan Manuel proviene de la *Silva de romances* publicada en Zaragoza también en 1550. El último romance procede de la segunda parte de la *Rosa española* de Joan Timoneda, de 1573. A continuación transcribo los primeros versos con sus epígrafes, todos originales según noticia de los editores en la introducción:

1. "Yo me estando en Tordesillas por mi placer y holgar". El epígrafe es "Romance de doña Isabel".[52]
2. "Yo me estando en Giromena a mi placer y holgar". El epígrafe reza "Otro romance de doña Isabel / como porque el rey tenía hijos della, la reina la mandó matar".[53]
3. "El rey don Juan manuel que era de cepta y tanjar". Su epígrafe es "Romance de la vengança de doña Ysabel".[54]

[50] Hasta donde tengo noticia, el texto de Anrique da Mota no tiene una edición moderna.

[51] El título alterno es *Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, A. Asher, Berlin, 1856, pp. 341-351.

[52] *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed., estudio, bibliografía e índices Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967, p. 235.

[53] *Ibid*., pp. 235-237.

[54] *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed., estudio, bibiografía e índices Antonio Rodríguez Moñino, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, Zaragoza, 1970, pp. 325-326.

4. “En Ceuta estaba el buen rey esse rey de Portugal”. ”Romances de como el Rey de Portugal vengo la muerte de Ysabel” resume el epígrafe.[55]

En el primero, el personaje narra los hechos y así es como sabemos que se llama Isabel y acaba de llegar a un convento porque le fue negada la entrada a Coímbra. La composición está claramente hecha para despertar la animadversión del oyente: la protagonista y narradora es ejemplo de soberbia. El romance termina en suspenso porque doña Isabel no responde las preguntas de la abadesa. Nada de lo que dice el personaje hace pensar que algo tengan que ver esos hechos con Castro.

La segunda composición intercala la voz de la protagonista, doña Isabel, con la voz del narrador. Doña Isabel claramente pasa de un estado de felicidad y reposo a la más completa desesperación y angustia, pues don Rodrigo de Chavela llega con otros caballeros para darle muerte, según órdenes de la reina. Isabel es “amiga” del rey, quien le ha engendrado dos hijos, pero no tiene descendencia con la reina, quien sintiéndose mal maridada, ordena matar a Isabel. A la inversa del primer romance, en éste la composición está orientada a que el oyente tenga empatía con la protagonista.[56] Lo que podríamos relacionar con Inés de Castro sería: uno, la transición de un estado de sosiego a uno en desesperación y desgracia; dos, la llegada de un noble poderoso que porta la sentencia de muerte de la dama; tres, la muerte por degollamiento; y cuatro, la alusión a la venganza por parte del noble del que ella depende. Sin embargo, también hay numerosos elementos que no coinciden con los hechos: una reina celosa e infértil, un primo de la reina y enemigo de la dama sentenciada a muerte, un rey que ultraja a la dama, los nobles que acompañan al primo de la reina.

Por un lado, pude parecer que, fuera del nombre de las protagonistas y narradoras de cada romance, no hay mayor relación en el contenido de los primeros dos romances, normalmente clasificados como pertenecientes al mismo ciclo. Por

[55] La composición apareció originalmente en *Rosa española. Segunda parte de romances de Joan Timoneda, que tratan de las hystorias de España*, reeditada en: *Rosas de romances por Juan Timoneda (Valencia, 1573)*, eds. Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Castalia, Valencia, 1963, pp. lxxiv-lxxv.

[56] Cada vez que habla lo hace “con muy gran onestidade” (vv. 24, 46) y muere “sin merescer ningún mal” (v. 65).

otro lado, aunque el segundo romance contenga secuencias que podemos relacionar con nuestro personaje, es cierto también que hay numerosos detalles que parecen narrar una historia diferente.

Los dos romances restantes cantan hechos posteriores a la muerte de doña Isabel y las reacciones del rey. En ambos el rey está lejos cuando ella muere. "El rey don Juan Manuel" retoma detalles y personajes de "Yo me estando en Giromena" (don Rodrigo, la reina, los celos de ésta). La composición cuenta la venganza tanto del rey (la reina muere misteriosamente tras su visita y después prende a don Rodrigo) como, hacia el final del romance, de doña Isabel: los últimos versos, de carácter muy macabro, narran el desentierro de doña Isabel y cómo es puesta en un estrado mientras el rey le sostiene una daga en la mano y ambos apuñalan a don Rodrigo. Para mayor sorpresa, el rey se casa con ella "así muerta como está". En resumen, la muerte en ausencia del rey y la venganza de éste son los elementos que rescatamos para nuestro tema, no así los numerosos detalles circunstanciales.

El último de los romances es otra versión del anterior, pero hay un cuidado especial por expresar las emociones del rey. El texto en general es mucho más elaborado que el precedente y de hecho evita los detalles macabros que distinguen al anterior, no obstante la crudelísima venganza del monarca, que manda descuartizar a don Rodrigo y degollar a la reina, al obispo de Oporto, al duque de Salinas y al marqués de Villarreal. El texto no resulta tan impresionante como el anterior porque en éste todas las acciones se narran, todo está en pasado, mientras que en el anterior el narrador permite la actualización dramática y nos pone enfrente al rey y a la dama muerta en el estrado mediante el presente de los verbos en tiempo presente (tiene, da) y los deícticos (aquí, este mal).

Los propios editores alemanes colaboraron a la consideración de estas composiciones como parte de un ciclo al haber agrupado los cuatro romances juntos dado que en todos se alude a una doña Isabel, que sería el nombre que encubriría el de Inés de Castro. Pero hay que aclarar, no obstante, que el nombre "Isabel de Liar" sólo aparece en el romance con número 106, "En Ceuta estaba el buen rey…". Por su parte, Menéndez Pelayo, quizá influido por la presentación de las composiciones en la *Primavera y flor de romances*, consideró que éstos —especialmente los dos

primeros— pertenecían a una tradición sobre Inés de Castro. Además, la presencia del verso "Por los campos de Monelva – cavalleros vi assomar" en el romance que comienza "Yo me estando en Giromena…" le pareció una variante de uno hipotético que hubiera sido la fuente de los pasajes de las trovas de Garcia de Resende, de Gil Vicente, de Mexía de la Cerda e incluso de Vélez de Guevara en *Reinar después de morir*, pues en todos ellos existe el verso "por los campos de Mondego – cavalleros vi asomar":

> […] pero de su existencia a fines del siglo XV [habla del romance] tenemos irrecusable testimonio en las quintillas de Garcia de Resende, que en su *Cancionero* se titulan *Trovas a maneira de romance feitas a morte de Doña Inés de Castro* [sic]. Estas sencillas y afectuosas coplas, que tienen el mérito de haber introducido en la poesía culta un asunto tan poético y tan nacional, abriendo camino a la clásica musa de Ferreira y de Camoens, conservan el eco de un romance viejo […] El romance en que se inspiró Resende se cantaba todavía en Castilla a principios del siglo XVII, con alteraciones sin duda, pero aplicado siempre a Da. Inés de Castro y las riberas del Mondego.[57]

El *Cancioneiro* de Resende se publica en 1516 y es la fuente más antigua que aludiría a tal romance preexistente. Pero es la glosa del romance en la *Farsa dos almocreves*[58] de Gil Vicente muy importante también porque está en tono cómico. Esto demuestra que para 1527, fecha del estreno de la obra, el hipotético romance era ya tan conocido por los espectadores —la corte portuguesa— que se podían reír porque sabían cuáles eran los nuevos giros que el genio vicentino le había dado al que tradicionalmente conocían. El romance que conocían los espectadores estaba tan incorporado que resistía la clave cómica. Ahora bien, ¿esa incorporación sería suficiente para que Gil Vicente hiciera chanzas, de manera indirecta, del personaje femenino más importante de la historia portuguesa? Y más, ¿ese romance habría tratado sobre Inés de Castro?

---

[57] Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos IX* ["Tratado de romances viejos"], Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 253-254. La 1ª. ed de la *Antología* se da entre 1890-1908.

[58] Al inicio de la *Farsa dos almocreves* (1526), el capellán, en tono cómico, dice: "e grosarey o romance/ de yo me estaba en Coimbra/ cidade bem assentada,/ pelos campos de Mondego/ nam vi palha nem ceuada./ Quando aquilo vi mezquinho…". Gil Vicente, *Four Plays of Gil Vicente. Edited from the editio princeps (1562)*, ed. Aubrey F. G. Bell, Cambridge, New York, Kraus Reprint, 1969, p. 37, vv. 7-14. Edición digitalizada: <http://www.gutenberg.org/files/28399/28399-h/28399-h.htm>. [25/01/2011].

A pesar de que acepta la existencia de un romance que fuera la fuente de todas estas composiciones, Jorge de Sena contradice tajantemente las opiniones de Menéndez Pelayo, Teófilo Braga y Carolina Michaëlis de Vasconcellos sobre el protagonismo de Inés de Castro en ellos:

> Os responsáveis directos ou indirectos pela difusão da ideia de ter habido uma *Ur-Castro*, que seria de resto um romance popular, são, entre outros, Teófilo Braga, Menéndez Pelayo, e Carolina Michaëlis de Vasconcellos.[59] Teófilo "ignora" sistemáticamente que as *Trovas* de Resende não são apenas a fala de Inês, que ele assimilava a um romance popular. Carolina, se bem que critique as automistificações a que Teófilo se entrega, não deixa de propagar as convicções de que Pelayo e outros espanhóis se fizeram eco.[60]

Para Sena, los autores del XVI adaptaron un romance conocido a la situación de la historia de Inés, pero la verdadera protagonista de estos romances habría sido otra, Leonor de Guzmán, amante del rey Alfonso XI de Castilla, por ejemplo. Esto explicaría que Gil Vicente se atreviera a usar partes de ese romance en una clave cómica. En caso extremo, Sena afirma que al paso del tiempo los romances se habrían contaminado de la historia de Leonor y de Inés de Castro:

> [...] este tratamento sofreu contaminações ulteriores, já explicavelmente confusas, pela distancia no tempo, do caso de Dona Inês. Mas nada nos impede supor que, numa primeira versão do romance, estaría *Leonor* em vez de *Isabel*, já que, métricamente, nos versos em que o nome surge, é possível substituir um nome pelo outro. E a substituição final —que nos aparece numa versão muito tardia— ter-se-ia procesado a partir da obscuridade histórico-social em que mergulhara a condessa Leonor, enquanto Inês ascendia à condição de matriarca "legítima' da Europa. E isto no caso de não ter habido mesmo uma Isabel...
>
> [...]
>
> Se ha fonte para Garcia de Resende —e ela foi fonte para os subsequentes autores que se ocupavam de Inês—, ela referia-se a um caso semelhante e contemporáneo do de Inês de Castro.[61]

Sena defendió con una erudición incuestionable cada uno de sus argumentos. Murió en 1978 y no llegó a conocer el romance que Eugenio Asensio presentó en

[59] *Vid*. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho 'Saudade minha — Quando te veria?*", Guimarães Editores, Lisboa, 1996.

[60] Jorge de Sena, art.cit., p. 131.

[61] *Ibid*, p. 140 y 142.

1989.[62] A ojos de Asensio, su hallazgo sería anterior a los romances que se reunieron en el *Cancionero de romances* y la *Silva* de Zaragoza, y parecería que llena el hueco que señalaba Menéndez Pelayo, quien presumía la existencia de uno previo, menos contaminado y mucho más cercano a los hechos conocidos. El de Asensio, cuyo inicio es "Yo m'estando en Coimbra a prazer y a bel folgar" comparte algunas semejanzas con los primeros seis versos de "Yo me estando en Giromena…". De hecho, podemos suponer que el último amplifica los tres primeros versos del que presenta Asensio, pero a partir del verso siete aparecen personajes y circunstancias que no se relacionan con la historia de Inés de Castro. El hallazgo de Asensio, en realidad, viene a plantear nuevos problemas, como explicaré más adelante.

En los primeros versos ("Yo m'estando en Coimbra/ a prazer y a bel folgar,/ por los campos de Mondego/cavalleros vi asomar")[63], tenemos por fin el nombre de la ciudad donde murió Inés y el nombre del río que pasa por Coímbra. Esta composición, de apenas diez versos, está narrada en primera persona. Se trata de un personaje que a lo lejos mira a los caballeros y de inmediato un presagio le revela su muerte. Se rodea de sus hijos para implorar piedad al rey. Los dos últimos versos del romance son las súplicas de la dama ante el monarca. Fuera de los nombres geográficos, no hay ningún nombre histórico en el romance, pero tenemos elementos muy parecidos a los que hay en las *Trovas* de Garcia de Resende, sobre todo la entrevista con el rey.

Siguiendo su habitual ética filológica, aunque presenta el romance como el "perdido" que echaba en falta Menéndez Pelayo, Asensio da margen a la posibilidad de que la composición que presenta no se relacione con Inés de Castro sino con Isabel de Lara.[64] Sin conocer este romance, sino los otros atribuidos a las historia de Castro, esta misma asociación la hizo Jorge de Sena, pero él fue más lejos —como comenté antes—porque en más de un pasaje de su "artículo" insiste en que ocurrió

---

[62] Eugenio Asensio, "Romance 'perdido' de Inés de Castro", en *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antigo e inédito*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, p. 37.

[63] *Ibid*, p. 37.

[64] Asensio resume la muerte de este personaje, pero ésta en nada se asemeja ni al romance "perdido" ni mucho menos a los conocidos desde antes: "[Pedro el Cruel] la prendió en Roa, la llevó a Andalucía y la hizo matar "con yerbas" en Jerez de la Frontera". *Ibid*., p. 37.

una asimilación de por lo menos cinco hechos históricos diferentes que culminaron en los romances de Isabel de Liar.[65]

El cancionero del cual Asensio extrajo el romance permanece inédito. El maestro lo llamó *Cancionero de don Alonso Núñez*, porque ése fue el nombre de su primer poseedor. Sobre la fecha de composición, Asensio es muy cauto y expresa:

> La prudencia me aconsejaría no solamente esquivar la clasificación [de la letra] sino abstenerme de opinar en materia de cronología de la escritura. Pero la necesidad de asignar su posible antigüedad y primacía, entre todos los compilados en Portugal durante el siglo XVI, al de Alonso Núñez, me fuerzan a aventurar una simple hipótesis sobre el itinerario de su composición. Dos plumas principales intervinieron: la del Calígrafo y la del Revisor. El Calígrafo transcribió la mayor parte de la música y texto en letra semigótica que parece trazada entre 1540 y 1570. […] Hay otras manos.[66]

A pesar de lo que dice Asensio, son varias las dudas que nos asaltan. ¿Es entonces el romance que presenta testimonio de la versión más antigua del hipotético romance sobre Castro o una versión más de los romances que conocemos sobre doña Isabel? ¿Podría tratarse de un romance posterior a todos ellos e inspirado en las *Trovas* de Resende dado que el orden narrativo corresponde con exactitud al de las décimas del poeta portugués? ¿Un cancionero tan posterior a aquellos de los que salieron los romances de doña Isabel sería el único que podría contener la versión más antigua de un romance sobre Inés de Castro?

La realidad es que todas estas composiciones presentan numerosos problemas. Algunas de ellas contienen numerosos detalles que nada tienen que ver con lo que conocemos de la historia de Castro, por lo cual los estudiosos del Romancero siempre han lanzado hipótesis, pero nunca han podido afirmar de manera tajante que los romances atribuidos son innegablemente inesianos, con la excepción de Patrizia Botta, como explicaré más adelante. Por un tiempo y con cautela, los del *Cancionero de romances* y la *Silva* de Zaragoza habían sido tomados como parte de la tradición literaria de Castro; pero el paso del tiempo ha matizado

---

[65] Sena explica que en Castilla Pedro el Cruel mata a Leonor Núñez de Guzmán, a Isabel de Lara y a Blanca de Borbón. "Todos estes acontecimentos paralelos, quando se difunde por via erudita e genealógica o caso de Inês de Castro, cuja celebridade substitui a deles, assimilam elementos dos seguintes outros factos": Alfonso IV mata a Inés de Castro y Pedro I de Portugal venga su muerte. art. cit., p. 175.

[66] Eugenio Asensio, "El cancionero de don Alonso Núñez", en *op. cit*., p. 12.

aún más las consideraciones más autorizadas. Como ejemplo, podemos ver que en la primera edición del *Romancero* (1993), Giuseppe Di Stefano asumía con algunas reservas que "Yo m'estando en Coimbra a prazer e a bel folgar", "Yo me estando en Giromena a mi placer y holgar" y "Yo me estando en Tordesillas por mi placer y holgar" eran parte de un tríptico.[67] Sin embargo, en 2010, en la más reciente edición de la obra, ya no aparece ninguna alusión a que los tres romances estén relacionados más allá de compartir el inicio y tener protagonistas femeninas.[68] Y no sólo esto, porque en la primera edición postulaba que "Yo me estando en Tordesillas…" podía entenderse "como una versión más del mito de Inés de Castro, quizá desde la ladera de la tradición popular que le fue adversa",[69] pues sin duda el romance busca provocar antipatía por la protagonista. En contraste, en la nueva versión de su *Romancero*, Di Stefano plantea la posibilidad de que el personaje referido sea Leonor Teles y no menciona nunca a Inés de Castro.[70]

No me cabe duda de que "Yo me estando en Giromena…" y "Yo m'estando en Coimbra" están emparentados como productos textuales, pero también es verdad que la tesis de Sena sobre la contaminación en un texto de varios hechos y protagonistas diferentes, tan sorprendentemente ignorada por la crítica,[71] podría ser cierta. Incluso a pesar de que "Yo me estando en Giromena" conserve secuencias que podemos relacionar con la historia de Castro, me cuesta trabajo considerarlo histórico, justamente por la presencia de numerosos elementos que en nada se relacionan con Castro y que pueden ser el resultado, bien de contaminación o bien de pura fantasía.

En el lado opuesto al de Sena está Patrizia Botta, quien no ha puesto en duda que haya habido una tradición medieval de romances viejos, tradicionales, en español, sobre Inés de Castro. Según la estudiosa italiana, sobreviven seis testimonios medievales sobre el tema: tres de Isabel de Liar, el romance que

---

[67] "Es difícil dictaminar sobre la veracidad del tríptico". *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993, p. 255n.

[68] *Vid*. Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Castalia, 2010, pp. 227, 228 y 243.

[69] Di Stefano, *op. cit.* (1993), pp. 264-265n.

[70] Di Stefano , *op. cit*. (2010), p. 243.

[71] *Vid*. Gilda Santos, "Jorge de Sena e Inês de Castro: nota sobre um silêncio", en Patrizia Botta (ed.), *op.cit.*, pp. 269-272.

descubrió Asensio, "Gritando va el caballero" y el del *Palmero*, del que ella se ocupa extensamente.[72] Botta excluye sin explicación "Yo me estando en Tordesillas", considerado por los editores alemanes como el primero de la serie sobre Isabel de Liar. Probablemente Botta lo eliminó de su *corpus* al ser imposible de relacionar con Castro. Exacto procedimiento es el de Gloria Chicote, seguidora de la tesis de Botta, porque también excluyó ese romance, sin explicación alguna.[73]

Para Botta, "Gritando va el caballero" y el del *Palmero* son "romances de marcado sabor tradicional" que estarían en contra de la suposición de que la literatura sobre Castro fue una creación del ámbito cortesano portugués. Estos romances supondrían "la existencia de cantos populares sobre Inés, o de un Romancero inesiano medieval".[74] Aunque en realidad, en el caso del romance del *Palmero*, la narración versa sobre un hombre cuya amada muere durante la ausencia de éste. Es decir, trataría de Don Pedro, quien no estaba en Coímbra cuando mataron a Inés. A pesar de las consideraciones de Botta, el romance de "Gritando va el caballero" ha sido clasificado como trovadoresco.[75] "Yo me estando en Giromena", por su parte, tiene los problemas que he planteado antes, así que en la lista de seis testimonios que defiende Botta, habría varias composiciones problemáticas.

Ella ha sostenido con vehemencia y como nadie que el romance del *Palmero* canta la muerte de Inés de Castro.[76] Botta insiste en que hubo una "leyenda

---

[72] Patrizia Botta, "El romance del Palmero e Inés de Castro", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, Granada, 1995, p. 381n.

[73] "Los tres romances de Isabel de Liar llevan mudados los nombres propios, pero cantan la historia de Inés. La presencia de indicios histórico-legendarios que permanecen más allá de los antropónimos y topónimos trocados, determina que la crítica desde Durán y Menéndez Pelayo, no dude en reconocer a estos romances como inesianos a pesar de la ausencia de marcas referenciales concretas". Gloria Beatriz Chicote, "'Yo me estando en Giromena': un proceso de descontextualización inconcluso", en Botta (ed.), *op.cit.*, p. 59.

[74] *Ibid*., p. 381.

[75] "No veo en el romance nada que exija vincularlo al recuerdo de la tumba de Inés de Castro, como ha propuesto Patrizia Botta". Diego Catalán, en "*Gritando va el caballero* y *Amara yo a una señora*. XII Romances trovadorescos incorporados al romancero tradicional moderna", *Obras de Diego Catalán*: <http://diegocatalan.blogia.com/2010/121401-102.-3.-gritando-va-el-caballero-y-am-913-ra-yo-una-senora.php>. [10/11/2012].

[76] Desconozco si Botta ha cambiado de parecer. En 1995, en su extenso artículo sobre el tema, anuncia: "De ese 'Romancero medieval de Inés' me estoy ocupando desde hace varios años, y tengo en proyecto un volumen monográfico en el que daré todos los textos antiguos y modernos que en su conjunto forman un verdadero 'ciclo' de romances sobre Inés, que trataré de reconstruir en su

medieval sobre Inés de Castro" que sería comprobable tanto por los romances atribuidos como por textos en prosa, sobre todo la *Historia de los dos amadores* incluida en el *Siervo libre de amor*. Para apoyar la idea de que el romance del *Palmero* pertenece a la tradición sobre Castro, Botta enumera trece elementos que considera inesianos. De todos ellos, los que suenan más convincentes son el primero: "la ausencia del protagonista masculino del lugar y la hora de la muerte", y el que enumera en séptimo lugar: "la descripción de un entierro solemne y majestuoso".[77]

Algunos de los argumentos no parecen tales, como "la joven edad de la difunta" o su belleza. Otros se basan en elementos que sólo aparecen en las versiones modernas del romance, como el carácter regio de los protagonistas, los hijos huérfanos, la aparición de la sombre de la muerta y el amante deseoso de abrazarla. Botta los relaciona con textos conocidos sobre Castro, pero aquí puede ocurrir lo mismo que supuso Sena en torno a la contaminación. Es lógico que ocurran tales coincidencias, pues la literatura inesiana, de carácter culto, se fue volviendo más conocida, sobre todo a partir de su llegada al teatro. ¿Por qué estos autores no iban a echar mano de cuantos recursos existieran para lograr que sus obras fueran del agrado del público? El argumento que relaciona la caída del caballo del protagonista con una posible epilepsia de don Pedro es, a nuestros ojos, excesivo.

Una de los mayores reparos es por qué en un romance con innegable origen medieval no se conservaría la condición de alta nobleza del protagonista. El romance que presenta Botta en su artículo, desde mi punto de vista, no contiene asideros textuales suficientes para ser considerado inesiano. Podemos considerar la ausencia del amante y la pompa de las exequias, como reminiscencias sobre nuestros hechos y personajes, pero todos los demás elementos, como la propia

---

forma originaria. El Romance del Palmero es, pues, uno de los capítulos de dicho libro". No obstante, en 1999 hizo una gran aportación a los estudios inesianos con su volumen colectivo sobre Castro, pero no ha habido ningún texto posterior que trate sobre los romances.

[77] art. cit., p. 388 y 390 respectivamente.

autora afirma, "son comunes a otras obras o incluso a romances de tradición oral, o aún a cuentos folklóricos muy difundidos".[78]

Paremos ahora en el romance que editó Asensio, porque es imposible no relacionarlo con las crónicas de Rui de Pina y de Rodrigues Acenheiro, pues las coincidencias textuales son innegables.

Jorge de Sena no conoció este romance, así que comparó las décimas de Garcia de Resende con los pasajes de Pina y Acenheiro, asumiendo que este último simplemente había amplificado el texto del primero y se había atrevido a ir a más allá al hacer hablar a Inés, influido por el trabajo de Resende. La *amplificatio*, como hemos visto antes, es una técnica para extender y adornar el discurso, así que nada parecería más normal que amplificar para no repetir lo mismo que la fuente de la que se estaría tomando la información. Sin embargo, cuando comparamos el romance con los pasajes de Rui de Pina y Rodrigues Acenheiro —particularmente con este último— no hay duda de que hay una relación estrecha entre estos textos.

Rui de Pina	Romance de Asensio	Acenheiro
[…] consentindo na morte da dita Dona Ines acompanhado *de muyta gente armada*, e seveo a Coimbra onde ella estaba nas cazas do Mosteyro de Santa Clara, a qual sendo avizada da hida de elRey, & da iroza, & mortal tenção que contra ella levava achandosse salteada pera se não poder já salvar per alguma maneyra, o veo receber à porta, onde com o rosto trãsfigurado, & por escudo de sua vida, & pera sua innocencia achar na ira de elRey alguma mais piedade, t*rouxe ante si os tres inocentes Infantes seus filos* netos de elRey, com cuja apresentação, & *com tantas lágrimas, & com palavras assi piadosas pedio* misericordia, & perdão a elRey que elle…[79]	Yo m'estando en Coimbra a prazer y a bel folgar por los campos de Mondego cavalleros vi asomar. Desque los vi, mesquina, luego vi mala señal, qu'el coraçón me dezía lo que traían voluntad. Cerquéme de mis hijuelos para los ir a buscar, porque la inocencia dellos los moviese a piedad. Púseme delante el Rey con muy grande humildad, tristes palabras diciendo no cesando de llorar: "Si no te duele mi muerte, duélate la tierna edad destos hijos de tu hijo que avrán de mí soledad".[80]	[…] determinou el-rei D. Afonso de a matar, e se foi o dito rei à Cidade de Coimbra, *de mão armada, com muitas gentes*: e em Santa Clara, onde a dita Dona Inês estaba […] *saltou dentro com estes conselheiros*, e a dita Dona Inês, que isto sentiu, *bem soube ser fim de seus dias*; e, entrado el-rei no Mosteiro, ela, *com muita piedade*, com dois netos meninos, transfigurada da morte, *se pôs em joelhos ante*, e disse: Senhor, porque me queres matar sem causa? Vosso filho é Príncipe, a quem eu não podía nem posso resistir; *havêde piedade de mim, havêde piedade destes vossos netos*, sangue vosso.[81]

[78] *Ibid*., p. 395n.
[79] Pina, *op. cit*., LXIV, p. 71v.
[80] Asensio, "Romance 'perdido' de Inés de Castro", en *op. cit*., pp. 37-38.

La comparación entre las dos crónicas y el romance arroja estas coincidencias: la alusión a gente armada, la mujer tiene un presagio, la mujer se escuda en sus hijos y los ruegos de piedad en nombre de la consanguinidad del monarca y sus nietos (en Pina aludidos, en el romance y en Acenheiro en estilo directo).

No es posible pretender que la relación entre las crónicas, el romance y las *Trovas* sea inexistente, sobre todo en el caso de Acenheiro. Cabe preguntarnos si los cronistas se basaron exclusivamente en Garcia de Resende para aderezar su prosa o si el romance intervino de algún modo. La actitud de Rui de Pina frente a Resende o al romance habría sido relativamente conservadora. Pina conocería las composiciones y las habría tomado en cuenta a la hora de redactar el pasaje sobre Castro, añadiendo un dramatismo que la prosa de Fernão Lopes no conoció, pero controlando no entregarse totalmente a una narración efusiva. Se habría permitido el retrato de Inés y el discurso indirecto, pero habría actuado más escrupulosamente al no darle voz. En cambio, Acenheiro, por escribir a la zaga de otros cronistas y poetas, se permite más libertades textuales.

Sin embargo, la prudencia no debe abandonarnos, porque resulta claro que el contacto de los cronistas con el romance se pudo haber dado de manera indirecta, porque todo lo que éste narra también está presente en las *Trovas*. Lo que no se puede pasar por alto es que el poema de Garcia de Resende y el romance que publica Asensio fueron textos en estrecho contacto.

El romance del cancionero que estudia Asensio, de haberse basado en la historia de Inés de Castro, sería la versión menos contaminada de las que se han atribuido a los hechos. Por ello, también cabría la posibilidad de una opción distinta: que el romance sea un producto de la corte y se haya escrito de manera contemporánea o incluso posterior a las *Trovas*, y por eso las coincidencias sean tan grandes.[82] Recordemos que el cancionero, según la descripción de Asensio, no sería

---

[81] Acenheiro, *op. cit.*, p. 109

[82] En la primera edición de su *Romancero*, Giuseppe Di Stefano anotaba que los versos 6 ("porque la inocencia d'ellos—los moviese a piedad") y 9-10 ("—Si no te duele mi muerte, —duélate

anterior al poema de Garcia de Resende. Estaríamos, así, frente un romance creado en medio del fervor del Portugal del siglo XVI por elevar a las grandes figuras de su historia.

Las coincidencias textuales que hemos mostrado nos animan a expresar cautela frente a las crónicas. Confirmar los hechos narrados en los romances apelando a la consignación de los hechos en los textos cronísticos escritos a partir del siglo XVI puede llevarnos a un callejón sin salida. Tomar las crónicas como base para apoyar la idea de que esos romances narran la historia de Inés de Castro es temerario, porque sólo podemos afirmar que todos estos textos, literarios y cronísticos, surgieron más o menos al mismo tiempo, sin que ninguna fuente sea capaz de expresar tajantemente qué texto fue primero. A pesar de esto, es innegable que hubo un proceso en el cual esta historia se fue volviendo literaria. De ahí que sean más que acertadas las palabras de Eugenio Asensio sobre la protagonista de estos hechos:

> 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.[83]

Sin embargo, en ese proceso, la historia de Inés de Castro aún era patrimonio de la cultura portuguesa, le faltaba arribar y adaptarse a un género donde no hubiera narrador y atravesar una frontera lingüística para alcanzar la trascendencia que tendría de manera posterior.

---

la tierna edad/ d'estos hijos de tu hijo – que avrán de mí soledad") tienen "algunos rasgos lingüísticos poco 'tradicionales', pero esa observación ya no aparece en la edición de 2010. Véase Di Stefano, *op. cit*. [1993], p. 251 nota 1.

[83] "Inés de Castro de la crónica al mito", p. 337.

II. LAS TRAGEDIAS DEL SIGLO XVI SOBRE LA MUERTE DE INÉS DE CASTRO

Del siglo XVI, hay un corpus de tres tragedias que dramatizan la muerte de Inés de Castro. El orden en que las obras se publicaron es el siguiente:

1) *Nise lastimosa*, del fraile gallego Jerónimo Bermúdez. La obra apareció originalmente en un volumen llamado *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, Francisco Sánchez, Madrid, 1577.[84]
2) Anónima, *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro*, Manoel de Lira, [s.l.], 1587.[85] La crítica considera que esta obra es la primera versión que António Ferreira hizo de *Castro*.[86] La obra permaneció perdida durante mucho tiempo, sólo Júlio de Castilho la tuvo en sus manos, por lo cual numerosos comentarios de la crítica antes de 1971, cuando Roig la reedita, se basan en suposiciones, en citas indirectas o en confusiones con *Castro*.[87]
3) *Castro*, de António Ferreira, que aparece en el volumen llamado *Poemas lusitanos*, Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1598.[88] Esta tragedia es uno de los monumentos literarios de las letras portuguesas. [89]

Las tres obras conservan como punto de mayor tensión la entrevista entre Inés y el rey que había cuajado en la poesía y en las crónicas, pero la adaptación de los hechos a la tragedia no podía limitarse a que los autores dramatizaran sólo ese

---

[84] Antonio de Silva es el seudónimo del fraile. El plural del título se debe a *Nise laureada*, tragedia que dramatiza la venganza de Don Pedro y que se estudia aparte en el siguiente capítulo. En este trabajo, las citas provienen de la edición moderna de Mitchel D. Triwedi, *Primeras tragedias españolas*, Madrid, Castalia, 1975. También he cotejado la edición *princeps* digitalizada de la Universidad Complutense de Madrid y cuando se cite, se hará la aclaración pertinente.

[85] Las citas de esta obra provienen de Adrien Roig (ed.), *La Tragédie "Castro" d'António Ferreira. Établissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française*, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, Paris-Coimbra, 1971. Algunos se refieren a esta obra como *Tragedia de Doña Inés de Castro* o *la Doña Inés*. En este trabajo, la llamo siempre *Tragedia muy sentida*.

[86] Adrien Roig, Paul Teyssier, T.F. Earle, Nair Nazaré Castro Soares y Aníbal Pinto de Castro tienen este parecer.

[87] Véase Roig (ed.), *La Tragédie "Castro" d' António Ferreira*, p. 21.

[88] António Ferreira, *Castro*, ed., introd. y notas María Rosa Álvarez Sellers, Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, A Coruña, 2000. Cito esta edición en mi trabajo.

[89] "*Castro* and *Os Lusíadas* are the two greatest achievements of Portuguese classicism. Ferreria and Camões proved that the Portuguese language could be used for the literary genres regarded as the most noble and the most difficult, tragedy and epic". T.F. Earle, "Portuguese Theatre in the Sixteenth Century: Gil Vicente and António Ferreira", en S. Parkinson (ed.), *A Companion to Portuguese Literature*, Tamesis, Woodbridge-Rochester, 2009, p. 56.

momento. La historia se trasladaba a un género que a su vez vivía su propio proceso de reincorporación a la vida cultural de la península ibérica, especialmente en España, pues Portugal, después de las obras que se estudian aquí, pasó a ser sobre todo receptor de la producción teatral española y de sus compañías durante el siglo XVII.

Estas obras se han visto envueltas en una polémica por momentos muy encendida y que puede resultar confusa sobre todo si no se sabe el orden de escritura de los textos, que no corresponde al de publicación y que debio ser así: *Tragedia muy sentida, Nise lastimosa, Castro*. Las dos primeras no tienen ni una sola variante estructural. *Castro* sí tiene algunas modificaciones que son significativas, y aunque presenta un innegable mejoramiento de los versos, tales cambios no la apartan de las dos obras anteriores. En pocas palabras, no hay más que concluir que en una lengua se escribió el original y en otra se tradujo. Por ello, el centro de la polémica se halló en la originalidad de la autoría.

Las coincidencias y escasas divergencias estructurales pueden verse en el siguiente cuadro. Las variantes estructurales y modificaciones importantes en el contenido de los monólogos del príncipe se señalan en cursivas:

	1577 *Nise lastimosa*	1587 *Tragedia muy sentida*	1598 *Castro*
Acto I	Infante y secretario Monólogo del infante: "Otro cielo, otro sol me…" Coros I y II	Infante y secretario Monólogo del infante: "Outro ceo, outro sol me… Coro de las mujeres de Coimbra Coro II	*Inés y ama* *Infante y coro* Infante y secretario Coros I y II
Acto II	Rey, Coelho, Pacheco Coros I y II	Igual	Rey, Coelho, Pacheco Consejeros[90] Coros I y II

[90] La lista de personajes del acto dice Conselheiros, lo que hace suponer un coro de consejeros, a pesar de que en uno de los parlamentos el verso comienza con "Eu tomo minha parte, ou tomo todo" (II, v. 755), lo que implica que una sola persona está hablando.

Acto III	Inés y ama Inés y coro Coros I y II	Igual	Igual
Acto IV	Rey, Coelho, Inés, Gonçalves, Pacheco, Coro femenino Coros I y II	*Sin Gonçalves* Coro femenino Coros I y II	*Sin Gonçalves* Coro femenino *Rey y coro* Coro
Acto V	Infante y mensajero Monólogo inicial: "Quién fuerza tanto un alma"	Infante y mensajero Monólogo inicial: "Quem fará forte a hũa alma"	Infante y mensajero *Monólogo inicial:* *"Outro ceo, outro sol…"*

Tragedia muy sentida debió escribirse primero; después, Bermúdez tradujo y tituló su traducción (no literal), *Nise lastimosa*; finalmente, en lengua portuguesa nace *Castro*, que mejora el texto de *Tragedia muy sentida* mediante cambios estructurales y pulimiento de los versos.

1. La polémica en torno a la autoría

Del mismo modo que hay numerosos huecos y preguntas sin responder acerca de los pasajes cronísiticos dedicados a nuestro tema, la aparición de éste en el teatro del siglo XVI peninsular no fue más tersa ni más clara. Algunas circunstancias de las ediciones de estas obras contribuyeron a crear un territorio movedizo a su alrededor, dando origen a numerosas opiniones a favor o en contra de António Ferreira o Jerónimo Bermúdez.

Consigno de modo cronológico algunos datos para mostrar por dónde se fueron colando las incertidumbres que dieron origen a los debates.

Portugal, 1569: muere el autor António Ferreira.

España, 1575: las *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva* reciben la aprobación y se publican en 1577. Las tragedias son *Nise lastimosa*, que representa la historia de la muerte de Inés de Castro, y *Nise laureada*, cuyo argumento desarrolla la venganza de don Pedro y la muerte de los consejeros del rey Alfonso

IV. En ninguno de los paratextos de las obras hay alusión alguna a una versión portuguesa previa.

Portugal, 1587: aparece *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro; aqual foy representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada*. No tiene autor ni lugar de publicación, pero Adrien Roig, quien ha dedicado gran parte de su vida académica a estas obras, afirma[91] que se imprimió en Coímbra.[92] La obra estuvo perdida durante mucho tiempo, pero Roig la encontró en el British Museum y la editó en facsímil en 1971,[93] por lo que algunas suposiciones o aseveraciones de parte de la crítica anterior a esta fecha se tienen que leer a la luz del desconocimiento de esa fuente. Sobre todo las que señalaban que Bermúdez había minado considerablemente la belleza de la obra de Ferreira al traducir *Castro* al español, que era la segunda lengua del fraile. En realidad, la obra que Bermúdez habría traducido sería *Tragedia muy sentida*, que reposa prácticamente abandonada de toda curiosidad por parte de la crítica portuguesa.

En 1598, Miguel Leite Ferreira dedica a Felipe II el volumen *Poemas lusitanos do Doutor Antonio Ferreira*.[94] Después de la sección de los poemas aparece la tragedia *Castro*.[95] Además de ser uno de los monumentos literarios portugueses, es una obra *sui géneris*, pues no se afilia a la tradición de Gil Vicente ni tampoco crea escuela.[96] En el ámbito portugués, ésta es la obra que se lee en ediciones de divulgación y la que se estudia en círculos académicos especializados.[97]

---

[91] Adrien Roig, *La Tragédie "Castro"..., op.cit.,* p. 12.

[92] No sabemos con base en qué información el profesor Roig afirma esto, pues Lira solía imprimir en Lisboa y, a partir de 1593, en Évora. Véase Sousa Viterbo, *O movimiento tipográfico em Portugal no século XVI: apontamentos para a sua história*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1924, pp. 261-272.

[93] El único ejemplar que se conoce hasta ahora. Véase Roig, *La tragédie "Castro"* ..., *op. cit.*, p. 41. Revisé el Catálogo en línea del British Museum y verifiqué la información que consigna Roig. El libro tiene la colocación C.125.a.10. [consulta del 02/06/13]: <<http://primocat.bl.uk/F/DA9TI28PNR4VBHPMEUNK4BIR16X6QP42U2N99CJD4LGE9MV8B1-07261?func=item-global&doc_library=BLL01&doc_number=000631720&year=&volume=&sub_library=>>.

[94] Miguel Leite Ferreira es el hijo de António Ferreira.

[95] Castro comienza en 205v. He revisado la edición digital que publica la Biblioteca Nacional de Portugal.

[96] "*Castro* seems to be unique in sixteenth-century Portugal. It owes nothing to Gil Vicente and it had no immediate successors". T. F. Earle, "Portuguese Theatre in the Sixteenth Century", p. 68.

[97] En uno de sus estudios sobre *Castro*, Nair Castro Soares afirma: "Para a análise da *Castro*, segui então a edição de 1598, que se considera o produto de uma reelaboração conscienciosa e

En resumen, las circunstancias que han provocado confusión y debate se relacionan con los siguientes hechos: la muerte de Ferreira antes de la publicación tanto de *Tragedia muy sentida* como de *Castro*; que *Nise lastimosa* se haya impreso antes de las obras portuguesas con el nombre de Bermúdez como autor y sin ninguna alusión a alguna versión portuguesa previa; la pérdida, durante mucho tiempo, de *Tragedia muy sentida*; y el prácticamente nulo interés de la crítica por esta última obra.

Algunas preguntas surgen al observar estas circunstancias: ¿por qué no aparece el nombre de António Ferreira como autor de *Tragedia muy sentida* si la portada es tan larga e informativa? ¿Debemos creer a pie juntilas que *Tragedia muy sentida* es "sólo" una versión anterior de *Castro* y que el autor de ambos textos es Ferreira sin que ninguna mano fuera de la suya hubiera participado? ¿La crítica en el ámbito lusófono de la segunda mitad del siglo XX procede correctamente al no dedicarle estudios específicos a *Tragedia muy sentida* porque ésta es una versión anterior de *Castro*? ¿*Nise lastimosa* no tiene verdaderamente ningún mérito y es sólo una mala traducción de *Tragedia muy sentida*? En los apartados siguientes se trata de dar respuesta a estas dudas.

En *Los trágicos españoles del siglo XVI* y en *La tragédie "Castro" D'António Ferreira*, Alfredo Hermenegildo[98] y Adrien Roig, respectivamente, consignan una primera época de polémicas en torno a la autoría de *Nise lastimosa* y *Castro*. Roig lo hace de manera más amplia porque repasa los orígenes y desarrollo de los desencuentros de opiniones desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX.[99] En su obra de 1961, Hermenegildo concluye que "las dos *Nises* revelan un estro diferente. La *Laureada* es muy inferior a la *Lastimosa*, en los pensamientos, estilo, personajes, versificación y trama escénica".[100] En ese momento, Roig aún no

---

definitiva do autor, e é a única que tem real divulgação no nossos estudos literários", en "A *Castro* à luz das suas fontes. Novos dados sobre a originalidade de Ferreira", *Humanitas*, 35-36 (1983-1984), pp. 275-276.

[98] Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961. Véanse específicamente las páginas 152-162.

[99] Véanse las páginas 11-39 de *La tragédie "Castro" D'Antonio Ferreira…* para conocer el resumen de esta época de polémicas.

[100] Hermenegildo, *Los trágicos españoles*, p. 162.

había encontrado el único ejemplar que hasta ahora existe de *Tragedia muy sentida*, por lo cual Hermenegildo consideraba que Bermúdez había traducido *Castro* o alguna versión anterior. Por su lado, Roig, al editar tanto *Tragedia muy sentida* como *Castro*, se propone demostrar desde el inicio que "António Ferreira est l'auteur original de la *Castro* et que le Galicien Jerónimo Bermúdez n'a fait que traduire en espagnol la tragédie portugaise".[101]

Mitchell D. Triwedi, en su edición de las *Primeras tragedias españolas*, donde aparecen las *Nises*, asume que el autor original es Ferreira con base en lo que llama "circunstancias de índole biográfica".[102] Triwedi cita un fragmento de la carta dedicatoria donde Miguel Leite Ferreira afirma que en vida de su padre el libro estuvo a la espera de publicación, pero que no llegó a la imprenta por causas que no logra explicarse.[103] Esa carta se fechó el 15 de mayo de 1598, es decir, que alrededor de 1558 la obra habría estado terminada. Las *Nises* estaban listas desde 1575, según puede constatarse en la dedicatoria.[104] Así que Bermúdez habría tenido unos años para traducir la obra y componer la suya, *Nise laureada*.

En resumen, antes de que se hallara el ejemplar de *Tragedia muy sentida*, se tomaba como cierta la siguiente información que resume J. P. Wickersham Crawford:

> The play was written between the years 1553 and 1567, when Ferreira relinquished his duties as professor of law at Coimbra to assume the position of judge of the Court of Appeal at Lisbon, and it was performed by the university students under the personal direction of the author. [...] Ferreira died of the plague at Lisbon in 1569. His tragedy was not published until 1587, although it had circulated freely in manuscript before that time.[105]

No obstante, en la segunda mitad del siglo XX hubo una segunda época de polémicas provocadas por las afirmaciones de Roger Bismut, profesor de Literatura Portuguesa y Brasileña en la Universidad Católica de Lovaina, quien ha sostenido

---

[101] Roig, *La Tragédie "Castro"*, p. 9.

[102] Triwedi (ed.), *Primeras tragedias españolas*, p. 15. El editor se basa en la argumentación de Roig.

[103] "[...] sem se entender a causa q o impedisse, não houve effeito", *apud* Triwedi ed., *Ibid*., p. 15.

[104] *Ibid*., p. 47.

[105] "The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermudez' *Nise lastimosa* and *Nise laureada*", *Modern Philology*, 12 (1914), p. 173. Crawford no ofrece bibliografía que sustente datos importantes como las circunstancias de escenificación que señala.

con vehemencia que la primera tragedia sobre el tema inesiano en el siglo XVI nació de la pluma del gallego Bermúdez. De hecho, escribió todo un libro sobre el asunto, además de numerosos artículos.[106] En cada oportunidad, Bismut se ha mostrado siempre muy contundente para exponer su posición frente al tema.[107] La siguiente cita expresa lo que una y otra vez ha defendido sin claudicar:

> […] une tragédie publiée en 1598 à Lisbonne, sous le titre *Castro*, et qu'une tradition tenace, qui nes'appuie ni sur des documents, ni sur la vraisemblance, mais à la quelle la critique portugaise demeure farouchement attachée, et que la plupart des chercheurs espagnols n'ont jamais sérieusement contestée, attribue au poète mineur António Ferreira.[108]

Bismut señala a sus pares Adrien Roig, Paul Teyssier y Pinto da Costa de no querer aceptar estos hechos, sino de proponer algo que a Bismut le parece menos probable: que el manuscrito de *Castro* llegó de alguna manera hasta Goa, donde habría caído en las manos de Camões y éste después habría retomado algunos de los versos de Ferreira.[109]

Las respuestas de los autores aludidos comenzaron en 1975 y 1976, cuando Paul Teyssier organizó en París dos coloquios en donde resultaron refutadas las ideas de Bismut.[110] Aníbal Pinto de Castro escribió un extenso artículo en el que analiza cada uno de los versos que Bismut considera camonianos.[111] Además, explica cómo no es improbable ni sorprendente que Camões hubiera leído el manuscrito de *Castro* en Goa. Arguye que, en efecto, alguien pudo llevar el

---

[106] *António Ferreira, le plagiaire malgré lui*, Collège Érasme-Nauwelaerts, Bruxelles-Louvain-la-Neuve, 1989. Yo no he podido revisar esta obra. Sin embargo, sí he consultado artículos fundamentales del autor que exponen de forma clara sus reparos frente a la originalidad de Ferreira y todos ellos están consignados en la bibliografía de mi trabajo.

[107] No conjugo en pasado porque no he podido encontrar información biográfica que me confirme la edad del autor.

[108] Es una verdadera pena que un artículo esencial en la discusión sobre la autoría de obras que se han considerado tan importantes esté seriamente descuidado y tenga numerosísimas erratas en francés, lo cual dificulta la comprensión del texto. Sobre todo, porque esto contrasta con la meticulosidad y cuidado del expositor. "Heurs et malheurs de la légende d'Inés de Castro au temps de Camões", Manuel Correia Fernández (ed.), *Homenaje a Camões: estudios y ensayos hispano-portugueses*, Universidad de Granada, Granada, 1980, p. 47.

[109] Bismut, art. cit., p. 59.

[110] Paul Teyssier, "La *Castro* est bien de d'António Ferreira", *Arquivos do Centro Cultural Português*, X (1976), pp. 695-733.

[111] Aníbal Pinto de Castro, "António Ferreira, autor da Castro. Algumas considerações a propósito de dois artigos do Prof. Roger Bismut", *Arquivos do Centro Cultural Português*, XI (1977), pp. 627-727.

manuscrito hasta allí y apuesta por la figura del poeta João Lopes Leitão, que conocía tanto a António Ferreira como a Camões.[112] Pinto de Castro mezcla sus agudos análisis con suposiciones no siempre muy sólidas.[113]

Nair de Nazaré Castro Soares también se tomó muy en serio el trabajo de defender la originalidad portuguesa.[114] La autora se basa en comparaciones de *Tragedia muy sentida* y *Castro* con una tragedia de Diogo de Teive, *Ioannes Princeps*, también con tema histórico portugués, pero en latín. Para la latinista, *Tragedia muy sentida* es la obra con más huellas de esta tragedia de Teive, aunque reconoce también que los rasgos de la obra no son exclusivos o característicos del autor sino comunes en el teatro senequista de la época.[115] Soares considera que hubo una estrecha amistad entre Ferreira y Diogo de Teive, comprobable si se lee la composición que le dedicó Ferreira,[116] recogida en los *Poemas lusitanos*. Para Soares, se puede deducir que fue mediante este vínculo que Ferreira conoció y se basó en *Ioannes Princeps* para componer su tragedia.

Las observaciones de Soares resultan convincentes en relación con la prioridad portuguesa; no obstante, su análisis meticuloso de algunos pasajes de *Tragedia muy sentida* y de *Castro* abre la puerta a nuevas interrogantes sobre las obras portuguesas dadas las innegables diferencias entre ambas, aunque la autora intenta una explicación simple:

---

[112] *Ibid*, pp. 714-715.

[113] "quando não curtia a amargura das saudades pela ausência de tudo quanto lhe era querido, [Camões] iria lendo as novidades literárias, que do Reino chegavam em cada armada, e prosseguindo na composição e aperfeiçoamento do seu *opus magnum*. A leitura da *Castro* encontraria assim terreno propício para frutificar". *Ibid*., p. 715. Fuera del ámbito de la suposición, Pinto de Castro no aporta una prueba de que el manuscrito de *Castro* hubiera llegado a la India y allí lo hubiera leído el autor de *Os Lusíadas*.

[114] Véase Nair de Nazaré Castro Soares, "Diogo de Teive e a dramaturgia quinhentista em Portugal", *Revista de Letras*, 2004, núm. 3, pp. 3-20. Véanse especialmente las páginas 15-17, donde menciona la polémica avivada por Bismut.

[115] "Com esta tragédia revela grandes afinidades, na estrutura e no estilo, que a relacionam, por sua vez, mais estreitamente, com o teatro senequiano: mais sobrecarga de elementos dispensáveis à intriga e retardadores de acção; explanação ou redundância de ideias que, sem contribuírem para melhor caracterizar as personagens, conferem à peça maior rigidez em um tom oratório, mais vincado; ausência de rima, em todos os seus coros, como nas tragédias latinas", *Ibid*., pp. 12-13.

[116] Se trata de un poema a propósito de la muerte de Teive. Además de los elogios copiosamente amplificados, no hay mucha información concreta que pueda servirnos de base para presumir el estrecho vínculo: "Eu te honro, douto mestre, doce amigo", *Poemas lusitanos*, Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1598, 177r. Edición digitalizada. [15/01/2013]: http://purl.pt/12117.

> António Ferreira [...] sente-se atraído pelo exemplo senequiano, que se manifesta mais vivo na primeira edição da sua tragédia. Mas um autor com um sentido de perfeição que era o seu, atento aos ensinamentos horacianos sobre a reflexão demorada e a necessidade de ouvir amigos conhecedores, vai repensar e rever o seu texto primitivo em função de cânones mais condizentes com a sua sensibilidade —os do aristotelismo científico nascente.[117]

Para Soares, el mismo autor recapacita y modifica su primera versión. Sin embargo, no es posible darle tregua al escepticismo, porque mientras más ejemplos se analizan y más diferencias se señalan, más se dificulta sostener que *Tragedia muy sentida* y *Castro* sean producto de una misma mano. Recortes de parlamentos, redistribución de versos, eliminación de personajes en el diálogo, reelaboración de versos, aumento, disminución o redistribución de escenas, son modificaciones que Soares enumera. Pero nos preguntamos si todos estos cambios son posibles en un lapso de diez años: Ferreira nació en 1528, comenzó sus estudios en Coímbra en 1543 y los estudiosos han ubicado las fechas probales de composición de *Castro* entre 1553-1559. ¿Entoncés cuándo habría escrito *Tragedia muy sentida*?[118] ¿O es que esas fechas habría que suponerlas justamente para esta primera versión de la tragedia?

Para botón de muestra, al comparar cómo abren *Tragedia muy sentida* —con un monólogo del infante Pedro— y *Castro* —con un díalogo entre Inés y su ama—, Soares elogia el cambio, porque es de "grande beleza rítmica e descritiva" y "dá oportunidade ao autor de criar a peripécia, fazendo evoluir aceleradamente a acção."[119] Asimismo habla de la "superioridade estética e estrutural desta nova entrada do acto I".[120] Y remata diciendo que

> [...] só um autor comum à ambas as peças, que sentisse a necessidade de aligeirar, embelezar e enriquecer dramática e cénicamente o começo da acção, seria capaz de fragmentar o longo monólogo inical da edição de 1587 e utilizar versos seus em duas falas do Infante em actos distintos, na segunda edição, na

[117] Nair de Nazaré Castro Soares, "A *Castro* à luz das suas fontes.", p. 346.

[118] Soares acepta 1557, la fecha que propone Carolina Michaëlis de Vasconcelos, "A *Castro* à luz das suas fontes", p. 299. Por su lado, T. F. Earle dice que la obra se escribió entre 1553 y 1559, "António Ferreira's *Castro*...", p. 289.

[119] "A *Castro* à luz de suas fontes...", p. 281.

[120] *Idem.*

> cena III do acto I […], e na cena I do acto V […], conseguindo em efeito estético e emocional assinalável e um maior rigor dramático".[121]

Las notables diferencias que la autora señala siembran la duda, pues lo que subyace es la factura más bien gris de *Tragedia muy sentida*, una obra que supuestamente también escribió un gran poeta, como sus críticos consideran a Ferreira. Con las afirmaciones de Soares, se pone en jaque el genio poético del autor y se tumba, según mi forma de ver, la argumentación. Cuando Soares declara que las "supressões, transposições e arranjos obedecem não só a uma fina sensibilidade artística como ainda a uma consciente depuração da obra, que ganha em tensão dramática e em rigor e em hieratismo clássicos",[122] lo que Soares también nos está diciendo es que el texto de 1587 no estaba muy bien organizado, tenía partes de más y no estaba depurado. ¿Es posible entonces continuar pensando que fue Ferreira el autor de ambas obras? El texto de 1587 no es un manuscrito que haya aparecido de repente, sino un impreso y, como lo reza el subtítulo, aumentado y distinto a como se representó en Coímbra. No hay lógica en defender así la autoría de Ferreira, y es que —guardadas las debidas proporciones— es como si se pensara que la *Fábula de Acis y Galatea* —suponiendo que ignoráramos que su autor es Carrillo y Sotomayor— es una primera versión que Góngora hizo del *Polifemo*.

Mientras Roig, Teyssier y los críticos portugueses no evadieron la polémica con Bismut, hay otros estudiosos que no han entrado en discusión directa aunque sí han tomado partido. Los trabajos más recientes sobre *Castro*, de T. F. Earle, sólo remiten a los artículos o libros de Nair de Nazaré Castro Soares y omiten toda alusión a la disputa con Bismut.[123] Ya en su edición crítica de los *Poemas lusitanos*, Earle admitía que "os problemas textuais da *Castro* são de ordem diferente dos do resto", pero termina por acompañar las propuestas de Roig y Soares al considerar *Tragedia muy sentida* "como a primeira versão de uma obra que só chegou à sua forma definitiva na edição de 1598".[124] Lo mismo ocurre con María Rosa Álvarez

---

[121] *Ibid.*, p. 282.

[122] *Idem*.

[123] Véase "António Ferreira's *Castro*: Tragedy at the Cross-Roads", del 2012, extenso artículo donde no hay sombra de los trabajos de Bismut.

[124] António Ferreira, *Poemas lusitanos*, ed. T.F. Earle, Fundação Kalouste Gulbenkian, Lisboa, 2008, p. 37.

Sellers, cuya edición crítica de *Castro* consigna en la bibliografía los diversos textos de la polémica con Bismut, pero en la intruducción apenas hace una brevísima alusión.[125]

Un espacio aparte merecen los estudios de Alfredo Hermenegildo, que son fundamentales para la comprensión del desarrollo del teatro español del siglo XVI. Me interesa destacar tres momentos de su pensamiento sobre el tema. En 1961, Hermenegildo suponía que Bermudez había traducido y afeado *Castro*.[126] En 1999, tras la polémica que reavivó Bismut, Hermengildo reafirma su idea de que Bermúdez es el traductor. [127] Finalmente, en 2001, renuncia a polemizar directamente: "No vamos a entrar ahora en la descripción de los argumentos desplegados por quienes afirman que la obra de Bermúdez es una traducción de *Castro*, pieza dramática del portugués António Ferreira, o por quienes pretenden que dicho autor portugués copió la obra del fraile gallego".[128]

A pesar de lo anterior, en algunos de sus artículos había lanzado comentarios en los que sugiere con bastantes pruebas la distinta procedencia de *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, como en su estudio sobre los coros, en donde claramente se nota la diferencia entre las funciones del elemento coral en ambas tragedias:

> […] hay un abismo que separa el modo de construcción dramática y, sobre todo, escénica de las dos tragedias, puesto que la *Laureada* habría introducido en medio de sus componentes dialogísticos unas ciertas formas de enunciación cantadas o semicantadas. La *Lastimosa* utiliza un modelo diferente, más

[125] "Esta coincidência dividiu a opinião da crítica sobre a originalidade da escrita, pois uma parece uma tradução da outra. Roger Bismut defende a primacia espanhola, equanto que Paul Teyssier ou Adrien Roig sustentam o ponto de vista contrário". Véase su edición de *Castro* ya citada, p. 31.

[126] "Bermúdez vertió al castellano la obra de Ferreira, siendo lector de Teología provisionalmente en la Universidad de Salamanca. Su traducción no añade nuevos incidentes al texto portugués. Restringe el papel del coro en sus puntos principales y cambia algo de la distribución escénica, con evidente dependencia de Séneca. La superioridad del original sobre la traducción es indudable, porque el fraile teólogo sustituyó la poesía y la gracia del escolar por retóricas moralizaciones", *Los trágicos españoles del siglo XVI*, p. 163.

[127] "La *Lastimosa* y la *Laureada* viven en dos órbitas discursivas opuestas. Lo que nos llevará suponer la existencia de dos manos creadoras distintas. En el primer caso se trataría de una pieza traducida o adaptada de otro —el portugués Ferreira— por Jerónimo Bermúdez, en el segundo tendríamos la obra original del fraile gallego". "Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la *Nise Laureada"*, en Patrizia Botta (ed.), *op. cit*., pp. 100-101.

[128] "Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa*, de Jerónimo Bermúdez", [consulta del 1º. de enero de 2013]: http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/77-1995Procedimientos.pdf, Teatro de los Siglos de Oro, Université du Québec à Trois-Riviéres.

> respetuoso de la diferencia entre las intervenciones internas de los diálogos y las que se hacen en el cierre de las jornadas.[129]

y

> En conclusión, las dos tragedias de Bermúdez están construidas contando con un uso notablemente diferente de los elementos corales. [...] La *Nise laureada*, tenida siempre como más imperfecta que la *Lastimosa*, va mucho más lejos en la construcción del elemento coral, al que integra de forma más variada y eficaz en la elaboración general del texto y de su virtual escenificación. Los coros en la *Laureada*, tienen unas misiones que la *Lastimosa* no les atribuye. Lo que abre de modo más evidente la brecha que separa una y otra tragedia. La evidente mano del Bermúdez de la *Nise laureada* se aleja de modo muy perceptible de la que diseñó la *Lastimosa*, fuera mano original o simple adaptadora de las ideas de António Ferreira.[130]

Destaco estos pasajes de Hermenegildo, porque este artículo ha sido determinante para inclinarme por la autoría portuguesa. La comparación entre ambas tragedias es mucho más fructífera de lo que los estudiosos han pensado, pues han insistido en comparar *Castro* con *Nise lastimosa*, en lugar de ésta con *Nise laureada*. El acercamineto a las dos tragedias arroja resultados más tangibles a partir de los cuales es posible llegar a conclusiones válidas sin recurrir a argumentaciones relacionadas con el contexto de escritura o de tipo biográfico, sino comparando estrategias de escenificación. De ahí que mi estudio aquí del texto espectacular en las tres tragedias sobre la muerte y en *Nise laureada* tenga como consecuencia la comprobación de que, escénicamente, la obra del fraile gallego es distinta de la *Nise lastimosa*, efectivamente, pero también más osada que ésta.

2. El modelo horaciano de las obras

Tragedia muy sentida, Nise lastimosa y *Castro* comparten la misma estructura en cinco actos, separados por las intervenciones del coro. Esa disposición corresponde a los preceptos de Horacio en su *Epístola a los pisones* o *Ars poética*: "Que no sea

[129] Alfredo Hermenegildo, "Los coros del teatro trágico renacentista: el caso de Jerónimo Bermúdez", en María Rosa Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y Literatura española*: *influencias y relaciones*, Universitat de València, Valencia, 1999, p. 188.

[130] *Ibid,* p. 193.

menor ni se alargue pasando del quinto acto la obra que quiera ser reclamada y repuesta en la escena."[131]

También tienen en común la misma fábula: Inés de Castro vive en Coímbra, es el amor de don Pedro, con quien se ha casado en secreto; tiene un sueño en que unos leones la amenazan ferozmente. En una escena paralela a la de Inés con el ama, el secretario trata de hacer entrar al infante en razón, pues su alma está cautiva por el amor, no razona y no se da cuenta de que pone en peligro al reino. Esta misma idea, aunada a los peligros que corre el reino por el poder que ha alcanzado la familia de Castro, es la que le exponen los consejeros al rey, quien termina por aceptar la idea de eliminar a Inés en nombre del bien común del reino. El monarca y los consejeros van en busca de Castro a Coímbra mientras el príncipe está ausente y tiene lugar la parte más intensa y dramática de las obras, la entrevista dibujada en las crónicas y la poesía en los mismos términos que en éstas. Las obras terminan con un breve quinto acto en el que un mensajero le anuncia al infante la muerte de Castro. El infante promete vengar a Inés, convertirla en reina y hacer a los hijos infantes.

Otros puntos en común son: escaso número de personajes, predominio de escenas en las que dialogan solo dos de ellos, discurso elevado y solemne,[132] ausencia de didascalias explícitas, pobreza de texto espectacular y predominio de acciones verbales sobre aquellas asociadas a la motricidad corporal. *Nise lastimosa* cuenta con mil novecientos siete versos; *Tragedia muy sentida,* mil setecientos veinticinco; *Castro* mil setecientos setenta y ocho versos.

Dadas las características de las obras, el texto que dio origen a los demás tuvo que haberse gestado en el ambiente erudito de Coímbra o con el conocimiento de la tradición del teatro que se escribía y representaba en el Colegio de Santa Cruz de la misma ciudad. En este sentido, no debe olvidarse que *Tragedia muy sentida* se representó ahí, según reza su portada. Alfredo Hermenegildo había sugerido que "la

[131] Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, introd., trad. y notas de José Luis Moralejo, Gredos, Madrid. v. 190, p. 394.

[132] "La tragedia, a la cual no le cuadra andar soltando versos ligeros, como una matrona obligada a bailar en un día de fiesta, solo con mengua de su recato se mezclará con los sátiros desvergonzados". *Ibid*. v. 230, p. 397.

primera de las tragedias [*Nise lastimosa*] sería parte de la tradición del teatro universitario. Pero esto sólo puede afirmarse a título de suposición".[133] Hermenegildo suponía lo anterior con base en las notables diferencias que presentan las *Nises* en relación con las otras tragedias españolas. La confirmación de su intuición llega de la mano de los estudios de Nair de Nazaré Castro Soares.

Soares establece como modelo de *Tragedia muy sentida*,[134] *Ioannes Princeps*, de Diogo de Teive. Por un lado, éste parece ser el modelo concreto y directo para la distribución de la fábula en cinco actos, pues ninguna otra tragedia que se pudo conocer en el ámbito del Colegio de Santa Cruz tenía el mismo número de divisiones. La devoción por Séneca y los preceptos de Horacio habrían motivado esta organización. Por otro lado, *Ioannes Princeps* habría influido en la elección del asunto, pues la obra de Teive dramatiza un episodio político nacional: la muerte del príncipe heredero João Manuel y el peligro de la extinción de la dinastía de Avis.[135] Castro Soares supone que circuló un manuscrito de la obra, que se redactó en 1554 pero que pasó por la imprenta sólo en 1558.[136] La autora señala otras coincidencias que para nosotros no son tan contundentes sino comunes a otras tragedias de la época, como el tratamiento de la nobleza, la caracterización y funciones del secretario, el papel del ama, el tema amoroso y el motivo del sueño profético. Sin embargo, la autora reconoce que otro elemento que tienen en común es que "em ambas as obras a acção dramática é quase nula".[137]

Además de lo anterior, y también muy importante, es tener en cuenta que estas experiencias teatrales comparten un punto de partida ideológico: el fin moralizador de la tragedia. De ahí que cualquier argumento que se desarrolle tiene como uno de sus objetivos la lección moral.

---

[133] Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI,* ed. R. de la Fuente, Júcar, Madrid, 1994, p. 210.

[134] Recordemos que para la autora, la *Tragedia muy sentida* es la primera versión de *Castro*.

[135] "En 25 ou 26 de Janeiro de 1554, profere Teive, na igreja de Santa Cruz, a oração fúnebre em memória daquele príncipe [João]. [...] Deste ano de 1554 são ainda duas outras obras suas, a tragedia *Ioannes Princeps*, que versando o tema da oração anterior, punha em cena a dor pungente que postrava todo o reino; e ainda a oração panegírica de D. João III", en "Introdução", Diogo de Teive, *Tragédia do príncipe João,* 3ª. ed., Nair Castro Soares ed., Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010. p. 32.

[136] *Ibid*., p. 98.

[137] *Ibid*. p. 130.

Aunque nunca se ha omitido que la *Sofonisba* de Trissino[138] podría haber servido de modelo para la redacción de la obra que da origen a las otras dos, echamos siempre en falta una explicación de los porqués. En efecto, tras revisarla, consideramos que esta tragedia pudo representar un modelo importante, porque la protagoniza un personaje histórico femenino de gran fortaleza dramática que muere trágicamente por razones políticas,[139] tal como ocurre con Inés de Castro. Sin duda, la obra de Trissino está construida con mucha mayor conciencia dramática, porque no es tan larga, hay más personajes, no son raras las didascalias implícitas de acciones de motricidad corporal,[140] vestuario y entonaciones de la voz. En la *Sofonisba* encontramos otros recursos y coincidencias presentes en el corpus de obras sobre la muerte de Inés: el tierno diálogo entre la protagonista y una acompañante;[141] el motivo del sueño profético de Sofonisba, en el que aparecen unos perros feroces; la preocupación de la protagonista por el hijo que dejará huérfano; el resguardo de la honra de la protagonista: Sofonosiba nunca ha yacido con Massinissa, por lo que no comete adulterio,[142] y en las tragedias inesianas los amantes se han casado en secreto después de quedar viudo el infante, por lo que tampoco han sido adúlteros.[143]

2.1. Problemática de las obras: la aceptación de los modelos

Los estudios fundamentales de Alfredo Hermenegildo sobre el teatro del siglo XVI enseñan la dialéctica que se estableció entre el modelos de la tragedia clásica y los

[138] "La *Sofonisba* del Trissino fu scritta a Roma nel 1515, a Roma pubblicata nel 24 per Lodovico degli Arrighi, rappresentata la prima volta a Vicenza nel 62." Giangiorgio Trissino, *Sofonisba*. *Con note di Torquato Tasso*, Franco Paglierani ed., Gaetano Romagnoli, Bologna, 1884, p. iii.

[139] Sofonisba elige el suicidio antes que ser cautiva de romanos. Ya en el inicio afirma: "Che piu tosto morire/ voglio, che uiuer, serva de Romani". Giangorgio Trissino, *op. cit*, 9v.

[140] "Choro: sostenetela bene, hai pouerina/ ponetela a sedere, / non la mouete no, non la mouete/Ecco, che pur le passa questo affano", *Ibid*, p. 33r.

[141] Quizá esta influencia se note mucho más justamente en la modificación que sufre *Castro*, que ubica el diálogo entre Inés y el ama al inicio de la obra, tal como ocurre en *Sofonisba*.

[142] El marido es Siface, pero se le creía muerto. Por eso Sofonisba se casa con Massinissa.

[143] En este caso, Massinisa toma por esposa a Sofonisba, pero Lelio considera que es una afrenta porque Sofonisba es enemiga y sierva de los romanos.

procederes de los tragediógrafos españoles. El autor nos explica cómo la tragedia tomó diversas formas en España y se fue alejando de los modelos clásicos:

> Los trágicos grecolatinos son una referencia constante, pero referencia válida como término *a quo*, como pretexto para la consecución de un ejercicio de modernidad marcado por la negación del modelo inicial —o de varios de los elementos constituyentes de dicho modelo—, que resulta abandonado en todo o en parte. […] El siglo XVI rechaza, en nombre de la modernidad, el modelo descrito por Aristóteles, Horacio o Séneca.[144]

Hermenegildo atribuye este alejamiento a la necesidad de los autores de abarcar un publico más abierto, "general, no definido *a priori* sino en su condición de imprevisible. Es el espectador que más tarde llenaría los corrales, el del teatro comercial triunfante en tiempos de Lope de Vega y de Calderón de la Barca".[145] Un botón de muestra del alejamiento de los modelos lo tenemos en el teatro del horror, que camina en sentido contrario a la dirección marcada por Horacio, quien desaconseja y censura las muertes en escena: "que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrílego Atreo […]. Cualquier cosa que así me muestres, incrédulo yo la rechazo ".[146]

Lo que explica Hermenegildo es razonable si se piensa en las tragedias de Cervantes o Virués, que son posteriores a *Tragedia muy sentida* y que cuentan con numerosos recursos que les permiten ganarse un lugar de consideración en el teatro de esta época, pero las obras del corpus que estudiamos están alejadas de esto. Sus limitaciones son el resultado de varias circunstancias, entre ellas, apegarse demasiado a los modelos clásicos.

Sobre Bermúdez, Marketa Freund afirma de manera tajante que "en sus dos tragedias imita en la forma y en el estilo *rigurosamente* a los dramaturgos griegos y latinos".[147] Estas palabras se extienden a *Tragedia muy sentida* y casi por completo a *Castro*. Freund señala el intenso carácter renacentista de las obras, que se nota en la innegable presencia de Séneca, Horacio y Aristóteles en el fondo. Este apego a las

---

[144] *El teatro del siglo XVI*, p. 202.

[145] Alfredo Hermenegildo ed., *Antología del teatro español del siglo XVI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, p. 71.

[146] Horacio, *op.cit.*, v. 185, p. 394.

[147] Marketa Freund, "Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez", *Revista de Literatura* 19 (1961) p. 103. El subrayado es mío.

ideas y modelos grecolatinos de tragedias podría confirmar el origen erudito y escolar detrás de la rigidez de las obras que dramatizan la muerte de Inés en el siglo XVI. La fuerte carga ideológica que había en estos ejercicios dramáticos igualmente habla de que los destinatarios eran muy específicos, pues las tragedias pondrían delante de los espectadores una serie de vicios que ese público tendría que evitar. En estas obras predomina la voluntad de moralización. A un público más amplio y heterogéneo —y probablemente posterior también— le habría resultado cansado y tedioso seguir las referencias cultísimas de las obras y dudo que las amplificaciones del discurso que las contienen habrían sido capaces de llamar su atención y callar el barullo que pudiera haber, por lo que deducimos de las palabras de Virués.

> Sólo advierto
> que no se podrá ver en modo alguno
> lo que d'ella prometo si el silencio
> y la atención debida no se guarda.
> Y así, con el respeto y con la salva
> que yo debo, suplico que se tenga
> la atención y el silencio que se debe
> a la virtud que quí amparada asiste.[148]

Como las obras de Bermúdez son siempre la excepción de las generalizaciones que se hacen del teatro del siglo XVI español,[149] tendríamos que preguntarnos por qué y la explicación quizá sea que estas obras corresponden a un modelo distinto, el teatro de colegio portugués, de Coímbra. Las deducciones de J. P. Wickersham Crawford nos dan una luz sobre esto:

> It is not probable that Greek tragedy was known in Spain outside of a restricted circle of scholars in the first half of the sixteenth century.
>
> […]
>
> Conscious imitation of ancient tragedy is most clearly seen in the plays composed in Latin and Castilian, which were represented in the Jesuit schools and convents. It is surprising, however, in view of the interest shown throughout Europe in the revival of Greek and Latin studies, that not a single

[148] "Prólogo" de la *Tragedia de la cruel Casandra*, Hermenegildo ed., *Antología*, p. 268.

[149] "La 'tragedia del horror', es decir, la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, las obras de Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Diego López de Castro, Miguel de Cervantes y Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Este último grupo de autores escribe, con la excepción de Bermúdez, pensando en las tablas del corral y en el público abierto que asistía a las representaciones comerciales". Alfredo Hermengildo, "La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI", en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Madrid-Frankfurt, 2008, p. 17.

> tragedy is known to have been composed in Spain on definitely classical lines until 1577, the date of publication of the *Primeras tragedias españolas* of Bermúdez, and even in this case, the inspiration came from Portugal.[150]

Wickersham Crawford explica cómo dos coincidencias pudieron gestar *Castro*: la primera, el retorno, en 1526, de Sá de Miranda, porque eso significó la llegada a Portugal del clasicismo a la italiana, como la tragedia senequista. El autor encuentra numerosos puntos en común entre *Castro* y *Fedra*. Concluye que *Nise lastimosa* y *Castro* tienen un contenido senequista, aunque la exposición es más griega.[151] La segunda coincidencia es la llegada a Coímbra del humanista escocés George Buchanan, quien promovió la representación de clásicos griegos entre los estudiantes y escribió él mismo dos tragedias que se representaron allí, *Jephtes* y *Joannes Baptista*. De tal modo que tanto los estudiantes como el círculo intelectual alrededor del Colegio de Santa Cruz y de la universidad se familiarizó con las obras. Sobre *Nise laureada*, el autor afirma que "the play is a compromise between the manner of Seneca and of Greek tragedy".[152]

La elevación del discurso en las obras corresponde a lo dictado por Horacio en el sentido de que a la tragedia no le van los versos ligeros. Así, en *Nise lastimosa*, después de que el rey decide perdonarle la vida a Inés, Pacheco le responde con extrema gravedad lo siguiente:

> ¡O señor, que nos matas! Gran flaqueza
> has cometido, indigna de tu nombre.
> ¿De una vna muger assi vencer te dexas,
> y tanto te espantauas que tu hijo
> se le rindiese? ¡O caso de deshonra!
> Tu hijo, ¿qué dirá? ¿No tiene agora
> disculpa honesta con tu culpa? ¿Cómo
> pudiste assi oluidarte de ti mismo
> y del real designio que traýas? (vv. 1518-1526)

En *Tragedia muy sentida* y *Castro*, sin embargo, el mismo pasaje no tiene tal contundencia ni es tan dramático. Esa sensación es mayor porque hay tres versos menos que en la versión castellana:

---

[150] El autor no llegó a conocer la existencia de la *Tragedia muy* sentida y asumió que Bermúdez había traducido a Ferreria, art. cit. pp. 171 y 172.

[151] A estas consideraciones añadimos la *Tragedia muy sentida*.

[152] Art. cit., p. 27.

O Senhor, que nos matas! que fraqueza
essa he indigna de ti? De hum real peyto?
vencete huma mulher, & estranhas tanto
vencer assi teu filho, que ja agora
terà desculpa honesta. Nam te esqueças
da tençam, tam fundada, que te trouxe. (vv. 267-274)[153]

Para mí, además, hay un error que continúa en las ediciones modernas de *Castro*, porque debe ser de admiración el signo de interrogación del verso "essa he indigna de ti", pues no le está preguntando nada al rey, sino que está exhortándolo desesperadamente para no cometer el error político en el que está cayendo.

Sabemos que la difusión del poeta latino fue amplia y que en el siglo XVI su *Ars poetica* —como se le conocía a su epístola ya en el propio mundo romano— junto con la *Poética* de Aristóteles, a pesar de no haber sido concebidas como obras preceptivas, fueron interpretadas así por los traductores, poetas y comentaristas de la época.[154]

La obra que sirvió de base para las demás tuvo que haberse gestado cuando aún no se había asimilado esta idea central de la *Poética* de Aristóteles: "Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes *actuando los personajes y no mediante relato*".[155] Esta misma idea, aunque de modo menos enfático, también aparece en el texto de Horacio: "La acción se representa en la escena o bien se cuenta una vez sucedida. Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos".[156] Mi suposición puede no estar tan lejos de la realidad si se toma en cuenta que los preceptistas italianos fusionaron las ideas de Aristóteles con las de Horacio entre 1531 y 1555, es decir, cuando Sá de Miranda ya había vuelto a Portugal (1526). Quizá esa fusión tampoco llegó a tiempo a Escocia para que entrara en

[153] Recordemos que la edición de Roig recomienza la numeración de los versos en cada acto, por eso no se corresponden con la numeración de *Nise lastimosa*.

[154] Ver José Luis Pérez Pastor, "la traducción del licenciado Francisco de Cascales del Ars poetica de Horacio", *Criticón*, 86, 2002, pp. 21-39.

[155] Aristóteles, *Poética*, ed. y trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, 1449 b. El subrayado es mío.

[156] Horacio, *op.cit.*, v. 180, p. 394.

contacto con esto el latinista George Buchanan, quien llegó a Coímbra en 1547.[157] De ahí el estrecho apego a Horacio.

En conclusión, la génesis de las obras tuvo que haber tenido su origen hacia la mitad del siglo XVI, cuando no había otros ejemplos de tragedias y el alejamiento de los modelos clásicos habría sido impensable y censurado en el contexto del teatro de colegio, donde seguramente nació la primera de las tres versiones sobre la muerte de Inés de Castro.

2.1.1. La historicidad de la fábula

Los autores de las obras sobre la muerte de Inés de Castro llevaron a la escena la médula de los hechos que ya se habían transformado, literaturizado, en las crónicas y en la poesía: la entrevista entre Inés y el rey. De modo general, en esa medida limitada es como se puede hablar de la historicidad de la fábula de estas obras. Y es que, a pesar de que los autores leyeron crónicas y otros documentos con los cuales podrían haber creado una fábula más abundante en acciones o personajes, se limitaron a dramatizar apenas un poco más de la entrevista entre ella y el monarca.

Si bien es prácticamente imposible y temerario afirmar que los dramaturgos se basaron en una determinada crónica para ejecutar sus textos, es indiscutible que el pasaje común a las *Trovas* de Garcia de Resende, el romance que halló Asensio y la crónica de Rui de Pina es donde se encuentra el núcleo a partir del cual se formó el resto del argumento. Mitchell Triwedi señaló la importancia de las *Trovas* en relación con *Tragedia muy sentida* y *Nise lastimosa*: "El poema de Resende no sólo esboza importantes motivos dramáticos que en la *Doña Inés* [*Tragedia muy sentida*] y en la *Nise* encontramos desarrollados paulatina y detalladamente, sino que expresa conceptos repetidos en ambas."[158]

Triwedi considera que Bermúdez desconocía el poema de Garcia de Resende, por eso en determinados pasajes el texto portugués está más cerca del poema que el

[157] Afirma Benito Brancaforte en su "Introducción" de las *Tablas poéticas* de Cascales: "La fusión [de la tradición horaciana con la aristotélica] había sido ya alcanzada por los preceptistas italianos entre 1531 y 1555, según han demostrado los estudios de Marvin T. Herrick y Bernard Winberg". Espasa Calpe, Madrid, 1975, p. X.

[158] "Introducción", *op. cit*. p. 17.

texto español.[159] Roger Bismut, por el contrario, cita la propia edición de Triwedi para poner de manifiesto que Bermúdez sí conocía el texto del poeta,[160] porque en el "Argumento" que precede la *Nise lastimosa* hay una idea que se había expresado en las *Trovas*: que numerosos reyes europeos descienden de Inés de Castro. Así, en el poema: "Os principais reis d'Espanha/de Portugal e Castela […]/ todos estes dela vem".[161] En el "Argumento" de la *Lastimosa*: "de la qual proceden agora todos los reyes christianos". La misma idea, aunque expresada de forma muy distinta a la del "Argumento" y a las *Trovas,* está en el capítulo LXI de la crónica del rey don Alfonso IV de Rui de Pina, quien enumera el linaje de procedencia de Inés y también hace la lista de los títulos nobiliarios de sus descendientes. Por lo tanto, suponemos que Bermúdez conoció tanto las *Trovas* como las crónicas portuguesas y otros documentos probablemente gallegos, porque en el "Argumento" hay información que el dramaturgo sólo pudo conocer mediante la lectura de documentos distintos a los poéticos, donde podía encontrar, por ejemplo, los nombres de los personajes, pues en las *Trovas* el único nombre propio que aparece es el de Inés. Sin embargo, en *Nise lastimosa*, *Tragedia muy sentida* y *Castro*, todos los personajes históricos están identificados por su nombre, con lo cual asumimos que, aunque los autores se documentaron, se dejaron llevar por la fuerza de la tradición, porque la belleza del episodio ya había cuajado en la poesía y en la crónica. En el caso de Bermúdez, además, destacamos que sólo sus *Nises* incluyen el apellido materno de Inés: "*Nise lastimosa. Tragedia Primera de Doña Ynés de Castro y Valadares, Princesa de Portogal*" reza el título completo antes del soneto de Diego González Durán.[162] Al dar paso a la siguiente tragedia y antes del soneto del autor a don Fernando, se lee: "*Nise lavreada. Tragedia Segunda de Doña Inés de Castro y Valadares*".[163] Este apellido no se encuentra ni en las crónicas portuguesas ni en la del canciller Ayala, así que, o era de dominio público, pero no se escribía, o Bermúdez lo encontró en algún documento.

[159] Véase la introducción de Triwedi de las *Primeras tragedias españolas*, *op.cit.*, pp. 17-20.

[160] Roger Bismut, "Sur l'influence des *Trovas á morte de D. Inês de Castro* de Resende dans la *Castro* de Ferreira", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 22 (1986), pp. 471-482.

[161] Garcia de Resende, *op. cit.*, p. 308, v. 21, 22, 30.

[162] En el fol. 6r. de la edición *princeps*. En pág. 49 de la edición moderna de Triwedi.

[163] En el fol. 52v. de la primera edición. En la pág. 125 de la edición de Triwedi.

En el "Argumento" de la *Nise lastimosa*, Bermúdez deja ver que se formó su propio parecer respecto a los acontecimientos: admite la pasión de don Pedro por Inés a pesar de estar casado, da por hecho el matrimonio secreto entre los amantes, habla de la envidia que algunos miembros de la corte sentían por ella, refiere el arrepentimiento del rey y la maldad de los consejeros. Finalmente, remata el "Argumento" con la breve mención del levantamiento del Infante contra su padre y la huida de los consejeros hacia Castilla.[164] Pero tal información sólo está consignada en este paratexto, porque en esta obra, en *Tragedia muy sentida* y *Castro*, la fábula no toma en cuenta estos hechos. En ninguna de las tragedias los amantes tienen una escena juntos, tampoco hay una escena en donde se enfrenten el rey y el infante, no hay escenas en las que se representen las envidias que despertaba Castro y no está dramatizado el levantamiento del infante contra su padre.

La mayor relación con la historia proveniente de las crónicas está en la primera jornada de *Castro*, el prólogo de la tragedia, cuando Inés refiere al ama el desarrollo de sus amores con don Pedro. El pasaje funciona como una sólida contextualización para el público, pues hay información sobre las circunstancias en que ella y el príncipe se conocieron y enamoraron —antes de que él se casara con Constanza—, así como un resumen de hechos concretos como el nombre y fama del padre de don Pedro, el matrimonio de éste con Constanza, la orden de don Alfonso de que Inés se convirtiera en madrina del hijo de don Pedro para cancelar así cualquier vínculo sentimental entre ellos y la muerte de Constanza. A pesar de la abundancia de información, los hechos que refiere Inés están tergiversados e incompletos. Ella narra lo relacionado con lo sentimental, pero no alude a las implicaciones políticas de su familia en la corte portuguesa, la causa principal de la animadversión que ella provocaba en el rey.

2.1.2. División en cinco actos y la escasez de escenas

En las obras de teatro, la división por actos o jornadas tiene la finalidad de distribuir las acciones y la intensidad o importancia de las mismas. Las escenas son unidades

[164] Se podría rebatir que Bermúdez asume que el matrimonio se llevó a cabo a partir del texto que supuestamente tradujo, pero ni el levantamiento de don Pedro contra el rey Alfonso ni la huida a Castilla forman parte de la fábula en *Tragedia muy sentida*.

menores dentro de cada acto y se dividen de acuerdo a la entrada o salida de personajes en escena o el cambio de espacio.

Uno de los problemas de las tres obras relacionadas con la muerte de Inés es el escaso numero de acciones que deberán organizarse. En este sentido, diríamos de una manera más extensa que en este corpus, los actos separan la materia, que está compuesta principalmente de ideas y de un número limitado de acciones. En la *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida*, el acto I versa sobre el amor; el acto II, sobre el deber; el III, sobre la justicia; en el IV están verdaderamente las acciones principales, enmarcadas por la entrevista de Inés con el rey; y el V es noticioso. *Castro* tiene el mismo esquema de las otras dos obras, salvo en el acto I, que tiene dos escenas y dos temas: el deber y el amor. En cuanto a las escenas, salvo el acto I de *Castro*, en el resto de las obras cada acto está formado por una escena.

En la primera jornada de *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida*, sólo hablan el infante y el secretario; se puede dividir la jornada en dos escenas: una, la del prólogo del infante, y la segunda, el resto de la jornada. En la segunda jornada de las tres obras, el rey habla con los consejeros y no hay ninguna señal de que el rey se quede solo con uno de ellos para indicar cambio de escena. Castro y el ama son los únicos personajes que hablan en la tercera jornada de las obras y tampoco hay ningún indicio de que cambien de espacio durante su conversación. En el cuarto acto hay más personajes que en los anteriores: el rey, los consejeros, Inés y el coro, que participa en los diálogos, y tal parece que todos los personajes se encuentran todo el tiempo en el escenario. La última jornada tiene dos escenas: la primera, breve, es un monólogo de don Pedro, que recuerda a su amada. La segunda es la escena con el mensajero, quien le anuncia la muerte de Castro.

Cuando se refiere a la fábula, Aristóteles dice, por un lado, que "la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. *Es entero lo que tiene principio, medio y fin*".[165] Por otro lado, al hablar de las partes cuantitativas de la tragedia, afirma: "desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo,

[165] *Poética*, 1450 b. El subrayado es mío.

episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo".[166] Se trata en realidad de tres partes, porque las intervenciones de los coros sirven para separarlas.

Respecto a *Castro*, Claude-Henri Freches, sostiene que

> La division en actes dissimule un partage de scènes à la grecque: un prologue sur les amours d'Inés et de Pedro, puis sur l'opposition qu'ils suscitent déjà ; ensuite la délibération du Conseil, la comparution et l'absolution momentanée de la Castro ; la seconde séance du Conseil et la sentence arrachée au Roi ; enfin, l'épilogue qui réunit D. Pedro et le Messager, afin de rappeler une dernière fois les débats auxquels on a assisté et le meurtre d'Inés, accompli probablement hors de la vue des spectateurs.[167]

El camino que transitaron estos dramaturgos fue muy claro: los primeros actos se dedican a la lección moral y los últimos a la acción. Da la impresión de que hay más agilidad en las obras sobre la muerte de Inés que en *Nise laureada*, porque las obras son más cortas y porque no hay tanta *amplificatio* como en la *Laureada*. Sin embargo, aunque resulte extraño, *Nise laureada* tiene más escenas y acciones que las otras tres obras, como se verá en el apartado dedicado al texto espectacular de esta tragedia en el próximo capítulo.

Ya *Castro* es una obra que presenta pocas, pero significativas modificaciones. Quizá porque es obvio, pero increíblemente se ha soslayado que el primer cambio de importancia que sufre la obra es en el título. Mientras *Tragedia muy sentida e elegante* es un título largo y descriptivo sobre la propia obra, *Castro* singulariza al personaje principal de la tragedia, a la manera del anagrama de las dos *Nises*, pero también al modo de tragedias antiguas y del Renacimiento, como *Fedra, Tiestes, Sofonisba o Ioannes Princeps*.

Nise lastimosa y *Tragedia muy sentida* comparten el mismo prólogo. En este primer acto, la obra se abre con un largo monólogo del infante. En el texto de Bermúdez hay ciento treinta y seis versos, en *Tragedia muy sentida*, ciento uno. Es indeterminado el espacio físico en donde está el personaje, una sala en un palacio tal vez, pero se encuentra lejos de Coímbra. El infante manifiesta su amor por Inés, se

---

[166] *Ibid*, 1452 b.

[167] *Le théâtre neo-latin au Portugal (1550-1745)*, Librairie A.G. Nizet-Bertrand, Paris-Lisboa, 1964, p. 78.

lamenta de que el reino no la acepte y el rey le haya ordenado apartarse de ella. El secretario con quien dialoga es directo en su opinión: ella es ilegítima y sus parientes detentan poder a nombre del príncipe. Esta apertura de la obra orienta la concepción política y grave del argumento. El problema es un príncipe desviado de su deber y entregado a su pasión, que está poniendo en peligro la estabilidad del reino. La voz del secretario manifiesta las debilidades de don Pedro y le señala el camino que debería transitar, como vemos en *Nise lastimosa*:

> Yo lloro de ver vna muger flaca
> más fuerte contra ti que quantas fuerças
> de todo el mundo están por ti tirando.
> (I, vv.353-355)

y

> …Vn príncipe antes
> ha de tener tan leuantado el pecho
> del suelo, que leuante los cuidados
> de todo el reyno que le está en la myra;
> ha de ser un spíritu apurado,
> sin hezes y sin liga de la tierra,
> dechado de justicia y de templanza.
> (I, vv. 398-404)

El segundo acto confirma lo anterior y enfatiza el problema, pues las acciones —casi todas ellas verbales— se sitúan en un recinto indefinido necesariamente de un palacio, donde hablan el rey y dos de sus consejeros, Pero Coelho y Lopes Pacheco, quienes instan al monarca a eliminar a Inés de Castro por el daño que ella y sus allegados le hacen al reino. Declara Pacheco en *Nise lastimosa*:

> Ves, poderoso Rey, ves con tus ojos
> quanto ya cunde la enconosa hierua
> que este amor ciego siembra; bien ves quánto
> la soberuia y desprecio desta gente
> contra ti y contra todos va creciendo.
> (II, vv. 630-634)

Hay, además, abundantes reflexiones sobre la condición real, la justicia, el bien común. Una serie de tópicos apoyan el sentido del acto, como el rey-médico o el *beatus ille*.

La tercera jornada contrasta bastante con las dos partes anteriores. Aquí hay una elaboración del mundo de la víctima: femenino, delicado y vulnerable, transmite

la fragilidad en la que se encuentra la vida del personaje. Todo lo que dice Inés está lleno de melancolía y emotividad. El acto inicia cuando Inés despierta alterada tras haber tenido un terrible sueño y esta atmósfera es la que abarca todo el acto. Cito de *Tragedia muy sentida*:

> Nunca mais tarde pera mi que agora
> Amanheceo, oo sol claro & fermoso.
> (III, vv. 1-2)
> O sonho triste, que assi me assombraste
> Tremo inda agora tremo. Deos afaste
> de nos tam triste agouro. Deos o mude
> em mais ditosos fados, & melhor dita.
> Crecereis vos primeiro, meus filhos,
> que chorais de me ver estaruos chorando.
> (III, vv. 14-19)

La alteración y desesperación del personaje están bastante logradas y la alusión a verbos como asombrar, temblar y llorar sacan un poco el acto de la órbita únicamente lingüística, discursiva y reflexiva de las dos partes anteriores. Parecería que Inés está hablando con sus hijos llorosos y los consuela. No obstante, sólo hay indicación de que están presentes Inés y el ama, así que en realidad puede tratarse de una evocación. En todo caso, debemos señalar la ambigüedad al respecto, pues un pasaje parecido se repite más adelante; no hay elementos suficientes para afirmar que los hijos estén o no presentes en el escenario.

Además de mostrar la vulnerabilidad del personaje, el acto funciona para informar que Inés y don Pedro están casados en secreto y confirmar la condena que hay sobre la vida de Castro, según le informa el coro. Vemos, así, que no hay cambio de fortuna, no hay peripecia en ambas obras porque desde el inicio todo está en su contra y ella misma aparece por primera vez llena de temores.

En contraste, en *Castro* hay una modificación en el orden de presentación de los actos. Evidentemente la mano que la modificó se dio cuenta de que la obra como estaba en *Tragedia muy sentida* era más bien plana y no enfatizaba que el conflicto era que Inés estaba en medio de la irremediable pugna entre el deseo individual —el amor— y el interés público —el ejercicio del poder—, lo cual no resulta tan evidente en *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida*. Quien mejoró *Castro* tenía más clara la necesidad de hacer ver los dos conflictos de forma paralela, para de ese modo

reforzar la imposibilidad de su resolución. Así, la obra comienza con un diálogo entre Inés y el ama. Se trata de una escena nueva que hace más eficaz la obra porque crea las condiciones para que haya peripecia, ausente en *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida*. La Inés que abre *Castro* está en un *locus amoenus*:

> Colhei, colhei alegres,
> donzelas minhas, mil cheirosas flores.
> Tecei frescas capelas
> de lírios, e de rosas: coroai todas
> as douradas cabeças.
> Espirem suaves cheiros,
> de que se encha este ar todo.
> Soem doces tangeres, doces cantos.
> Honrai o claro dia,
> Meu dia tão ditoso! A minha glória
> com brandas liras, com suaves vozes.
>
> (I, vv.1-11)

En esta nueva escena hay elementos opuestos a los del tercer acto de *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida* que habíamos visto antes. Aquí hay felicidad, vitalidad. La naturaleza acompaña con su hermosura la dicha del personaje. Inés está serena y feliz desde el inicio de la escena hasta el final de la misma, cuando le dice al ama:

> Já não temo fortuna, já segura
> e leda vivirey.
>
> (I, vv. 180-181)

con lo cual, la situación queda dispuesta de tal modo que, cuando tiene lugar la entrevista con el rey, la suerte de Inés cambia de modo trágico.

Asimismo, la nueva escena tiene una innegable función explicativa, pues sirve de amplio —y tergiversado— contexto histórico.[168] *Tragedia muy sentida* no tenía ningún elemento parecido, pero probablemente el público que asistió a su

[168] Nair Castro Soares explica la modificación del inicio de la obra diciendo que "corresponde a um apuramento da técnica dramática do autor, à medida que nele se avivam os princípios estéticos ditados pelos cânones mais puros da literatura clássica. Contudo, a sugestão da entrada lírica e a temática do *locus amoenus*, cenário da felicidade de Inês, deixam transparecer a leitura da *Visão* de Anrique da Mota, que continha já todos estes elementos". En efecto, el texto de Mota puede estar detrás, pero ya en *Tragedia muy sentida* y *Nise lastimosa* hay otros pasajes donde se evoca el *locus amoenus*. Nair Castro Soares, *Teatro clásico no século XVI. A* Castro *de António Ferreira. Fontes. Origialidade*, Almedina, Coimbra, 1996, p. 136. Por mi parte, pongo énfasis en la función de la nueva escena en relación con el resto de la obra, específicamente en lo que se refiere al resumen histórico que está entre los vv. 36 a 99.

representación en Coímbra era selecto, cultivado y conocía los hechos y no necesitaba el contexto. *Nise lastimosa* sigue la misma estructura de *Tragedia muy sentida*, pero Bermúdez incluye el "Argumento" donde sí hay una marco histórico, que sólo funciona en la lectura, pero no tiene ninguna importancia para la representación. Sin embargo, la mano que modificó la obra y la convirtió en *Castro* consideró que la tragedia, además de un cambio estructural que permitiera crear la peripecia, podría incluir un resumen histórico que ayudara a comprender la necesidad de que Inés de Castro muriera en el cuarto acto de la obra.

La segunda escena de la primera jornada de *Castro* ocurre en otro espacio, donde hablan el príncipe y el secretario. Esto apura el entendimiento de la problemática de los personajes y de las circunstancias de los hechos. De tal manera que con este pequeño cambio, los actos dos y tres quedan como en las otras dos obras, pero se refuerza la sensación de agilidad, porque el público entiende más rápido la problemática que se plantea.

La parte más importante de las tres obras es el acto cuarto, el de la entrevista entre el rey e Inés en presencia de los consejeros. En *Nise lastimosa* participa Gonçález, pero en las otras dos obras, no. La función de este personaje es expresarle a Inés la razón de Estado que está detrás de la decisión del rey:

> Ya, doña Ynés, la puerta está cerrada,
> y dada la sentencia inappellable.
> Por tanto cuida en ál que bien te torne:
> en despedir del cuerpo essa alma tuya
> en buen estado, porque en la otra vida
> no tengas que llorar más que la muerte.
> *Tu muerte importa mucho a todo el reyno:*
> *con ella se granjean muchas vidas*
> *que por la tuya estauan en peligro*,
> allende del peccado en que el Infante
> forçada (así lo creemos) te tenía.
> *Y siendo assí que de los dos el vno*
> *auía de morir, la razón pide*[169]
> que seas tú; pues lléualo en paciencia,
> que esso te quedará por mayor gloria
> que la que acá esperauas deste mundo.
>
> (IV, 1408-1423)

[169] Las cursivas son mías.

El recurso de Bermúdez de incluir a Gonçález es un detalle importante desde el punto de vista de su conciencia dramática, porque el personaje reaparece en *Nise laureada*. De tal modo que, incluso si Bermúdez fue traductor, desde que planeó la traducción también sabía que necesitaba incluir al personaje en la primera tragedia para que éste no saliera de la nada en la segunda.

Sin lugar a dudas, el acto IV es el mejor logrado dramáticamente, tiene más movimiento porque hay más de dos personajes que participan. Sobre todo, hay una mayor tensión dramática también, pues las perspectivas están dispuestas desde tres ángulos distintos: Inés pide por su vida, el rey flaquea, los consejeros miran por el bien del reino. En *Castro* incluso, ayuda la intervención del coro:

INÉS [...] Rei senhor,
pois podes socorrer a tantos males,
socorre-me, perdoa-me. Não posso
falar mais. Não me mates, não me mates.
Senhor, não to mereço.

REI Ó mulher forte!
Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.
Vive, em quanto Deus quer.

CORO Rei piedoso,
vive tu, pois perdoas: moura aquele,
que sua dura tenção leva adiante.

PACHECO Oh Senhor, que nos matas! [...]
(IV, vv. 1417-1426)

Con este procedimiento, el público no está atado a inclinarse por una de dos formas de ver los asuntos, como pasa en el acto I y II de *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida*. Aquí, el autor lleva a los extremos al público, porque, aunque parezca entendible y deseable la voluntad y deseo de cada parte, sólo una es posible de realizar.

Finalmente, el acto V es igual en las tres obras, presenta nuevamente a dos personajes: el infante y el mensajero, quien le comunica la muerte de Inés. Desde el punto de vista dramático, el acto no aporta nada,[170] se justifica por las promesas de venganza de don Pedro y, sobre todo, por la intención de estas obras de emular la

[170] Claude-Henri Freches tiene el mismo parecer. Para él, el aumento del que habla la portada puede apuntar al acto quinto, "inutile à l'action et même au dénouement, poème dialogué où l'avenir se découvre, et les thèmes que précisément Bermúdez développe dans *Nise laureada* ", *op. cit.*, p. 71.

tragedia clásica, porque el acto correspondería al éxodo, que es "el fin y remate de la tragedia, porque después de ella [la parte] el coro no vuelve a cantar más".[171]

3. La austeridad del texto espectacular

Sobre las *Nises,* Hermenegildo afirma que, fuera de la iconicidad del rey,

> Todo lo demás es discurso, es "decir" más que "hacer", "hablar" más que "mostrar". La palabra, icono textual, signo auditivo, se apodera del espacio escénico y casi elimina toda presencia de los iconos visuales. Las dos tragedias son textos prácticamente desnudos de cualquier teatralidad que pueda apoyarse en lo visual. De ahí la importancia de "oír" a los personajes, de "escuchar" sus disertaciones y discusiones alrededor de los varios problemas que se dramatizan, pero sobre todo a la cuestión fundamental, la concepción y el ejercicio del poder político.[172]

Esta prioridad por lo temático y las ideas, por destacar la lección moral, deja muchas zonas de indeterminación, como el hecho de que no hay alusiones al espacio donde se supone que están hablando los personajes, el momento del día en que lo están haciendo, el vestuario que portan, sus gestos, etc. Hay una innegable austeridad en el texto espectacular.

María del Carmen Bobes explica que

> El rasgo más destacado del texto dramático [...] es la disposición para ser representado; el efecto *feedback* que la representación produce sobre las formas del texto desde que se inicia el proceso de comunicación dramática, es precisamente lo que lleva a incluir en el discurso los signos necesarios que permitan la representación, es decir, en su conjunto, el Texto Espectacular.[173]

El texto espectacular se constituye por un conjunto de palabras que producen las condiciones para la escenificación.[174] Estas palabras serían sustituidas por la escenografía, el decorado, los desplazamientos o movimientos de los personajes, el tono de sus voces y su gestualidad. A estos signos se les denomina didascalias, que pueden ser explícitas o implícitas. Hago mía la definición de *didascalia* de Fernando de Toro:

---

[171] Hermenegildo, *Los trágicos españoles*, p. 56.

[172] Alfredo Hermenegildo, "Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la *Nise laureada*", en Patrizia Botta (ed.), *op. cit*., p. 100.

[173] María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, 2ª. ed., Arco/Libros, Madrid, 1997, pp. 85-86.

[174] Véase Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, 4ª. ed., Galerna, Buenos Aires, 2008, p. 44.

> Entendemos por didascalia no solamente las indicaciones escénicas del texto dramático, sino también toda información contenida en el diálogo de los personajes, tales como descripciones de algún acontecimiento, estado de ánimo de otros personajes, etc., incluyendo la mención de sus nombres, [...] datos sobre características físicas, espacios y tiempos, etc. Las didascalias sirven para anclar el diálogo y la escena dentro de un contexto". [175]

En las obras que se estudian en este capítulo no hay didascalias explícitas, pero sí implícitas, aunque en número reducido, lo cual no era extraño en el teatro de la época. De hecho, la parquedad del texto espectacular es un un rasgo distintivo de las obras del periodo. Tomando en cuenta la muy posible gestación de la primera de estas obras en un colegio jesuita portugués y la inclinación por la lección moral, se entiende que el peso de la obra se halle en lo ideológico, es decir en las ideas, lo verbal, y no en lo espectacular.[176]

No tenemos noticia de representación de las *Nises* ni de *Castro*. No hay estudios que den cuenta de ello, pero en el caso de *Castro*, los cambios que se le hicieron estaban destinados a que la obra fuera más dinámica.

Un caso peculiar es el de *Tragedia muy sentida*, pues gracias a la portada tenemos la seguridad de que una versión anterior se representó en Coímbra. No obstante, el texto que llega a la imprenta dice que la tragedia está "agora novamente acrescentada". A partir de esta información, podemos suponer que no sería raro que los autores sintieran una mayor libertad para amplificar partes del texto cuando se sabía que las obras llegarían a la imprenta. El ejemplo extremo es *Nise laureada*, pues tiene alrededor de quinientos versos de más en relación con *Tragedia muy sentida*, la más breve de las tres obras que estudiamos en este apartado.

La parquedad del texto espectacular explícito abarca la mayor parte de las jornadas del corpus sobre la muerte de Inés, particularmente los dos primeros actos de todas ellas —salvo *Castro*—.[177] Este rasgo característico funciona a partir del

---

[175] Fernando de Toro, *Ibid*, p. 39 n.

[176] Este aspecto no se limita al caso lusitano, pues también en la tragedia española y en el teatro de colegio castellano el texto espectacular es parco. Sin embargo, en *Tragedia muy sentida*, *Nise lastimosa* e incluso en *Castro*, esta característca se acentúa bastante en comparación con ejemplos españoles.

[177] En *Castro*, esta característica se ve atenuada por el añadido de una escena en el acto I; sin embargo, el II y III en las tres obras tienen las mismas características. En los actos I, II y parte del III de *Nise laureada* también predomina lo discursivo y hay más acción en las jornadas IV y V.

apego al modelo de tragedia clásica, que obligaba a presentar un prólogo en el cual se explicaba el problema. En este corpus, además de plantear la situación, se diserta sobre la temática que implican los hechos. Igualmente fundamental para el predominio de lo discursivo es la importancia que tenía la moralización, lo cual daba prioridad al mensaje. Así, en estas obras obras confluye el deseo de emular la majestuosidad de la tragedia clásica con la oportunidad de debatir sobre asuntos elevados en el marco de un conflicto histórico de la alta nobleza.

En el caso de este corpus, es muy claro cómo hay una división en los tres ángulos del conflicto: el príncipe, Inés y el rey. Esto ofrecía a los autores la oportunidad de tratar temas que atañían a cada una de las partes de la triada. Por eso en *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida* hay una parte para cada personaje y su conflicto: una jornada en torno al debate sobre la obediencia del príncipe y los deseos particulares de éste; otra jornada sobre la razón de Estado y las obligaciones de los reyes, y una más, en tono más lírico, sobre una dama enamorada e impotente ante fuerzas superiores.

A ojos de un espectador moderno, demandante de acciones y renuente a las moralizaciones, la forma como están compuestas las tragedias que aquí se estudian puede resultar problemática. Por eso conviene recordar el tipo de público al que van dirigidas estas obras. Se trata de personajes habituados a las representaciones del teatro de colegio, acostumbrados a la solemnidad y a escuchar y valorar debates, coloquios, diálogos en latín y en lengua vernácula. Se trataba de un público mucho más dedicado a escuchar que a ver, para seguir con lo que expresa la cita de Hermenegildo con la que se abre este apartado. En otras palabras, lo que aquí se describe es lo que ese público esperaría.

Tomando en cuenta que los prólogos tienen carácter informativo, los comienzos de nuestro corpus son buenos botones de muestra de la austeridad del texto espectacular. Todas las obras abren con muy largos parlamentos que ponen en antecedentes acerca del problema. En *Nise lastimosa* y *Tragedia muy sentida* sabemos que se trata del infante, pero éste no discurre sobre política. Lo que encontramos es un enamorado que habla con pasión de su amor. Durante esta introducción, tenemos información un poco vaga. Cito de *Tragedia muy sentida*:

Outro ceo, outro sol me parece este
diferente daquelle que la deyxo
donde parti, mais claro, & mais fermoso.
Ay, onde nam parecem os dous belos
olhos da minha luz, tudo he escuro
aquelle he o meu sol, a minha estrela,
mais clara, mais fermosa, mais luzente
que Venus quando mais clara se mostra
daquelles rayos se alumia a terra
em que sombra não há, nem nuuẽ escura
tudo allí he tam claro, que tè a noyte
me paresce mais dia que de dia
(I, 1-12)

Não viuo sem te ver, que vida triste
seria aquella, vida não seria
que em cuidar nisto soo me sinto morto
minha alma la ma tẽs, tenho ca a tua
morrendo hũa destas vidas ambas morrem,
e auemos de morrer, ha de vir tempo
que ambos nos não vejamos ne eu possa
indo de ca cansado, acharte laa.
(I, 26-33)

El infante continúa hablando del mismo tema hasta el verso 101. Los versos citados dejan ver que el príncipe está enamorado y lejos de su amor. Está hablando al aire libre y de día porque dice que el cielo y el sol que ve son distintos del sol que allá dejó, es decir, su amada. Lo anterior implica un solo movimiento: el de la cabeza hacia arriba, mirando al cielo.

Cuando aparece el secretario, no aumentan las acciones:

Qvuem ajũtar puder cõ agoa o fogo,
quẽ mesturar cõ o dia a noite escura
e quem o mao peccado com a virtude,
este no amor ajuntarà rezam
este lisongeria a lealdade
hum amor não sofre, outro a virtude
e eu destes ambos venho agora armado,
não sey se poderey vencer com elles,
se algum spiritu bom me quisesse hora
ajudar la do ceo, & aquí acabasse
esta vida, que fim mais glorioso
que pellos ceos deyxar a bayxa terra
antes que por temor honra, & virtude.
Aquelle he que laa vejo pensatiuo
deos me inspire, que diga sem temor
confiança ha mister, & animo liure
quem resistir quiser o mao proposito

do príncipe em que està determinado
mas deixar de o fazer he vil fraqueza.
(1, 102-120)

La entrada del personaje sirve para contrastar las ideas que ha expuesto el infante, por eso el secretario recurre a las antítesis que expresan que el amor necesariamente desplaza a la razón. El parlamento del secretario funciona para construirlo como un buen consejero y como portador de la cordura que le falta al noble. Sólo encontramos una somera didascalia implícita que marca la entrada del secretario y que confirma escénicamente la distancia de las posiciones de ambos personajes en relación con el deber ("aquel que allá veo pensativo").

En los primeros ciento veinte versos de la obra los personajes básicamente han hablado para sí y entre sí; el príncipe ha mirado al cielo, se queda pensativo, su acción es estática. El secretario reflexiona en voz alta y mira al príncipe.

Como se trata de los inicios, en estas tragedias lo más importante es proporcionar los antecedentes del conflicto que se desarrolla conforme avanzan las jornadas.

En contraste, el universo posterior de la Comedia Nueva, muy consciente del espectáculo, propone otra manera de comenzar las obras. A pesar de que el dramaturgo sabe que necesita presentar el conflicto y esto lo hará mediante diálogos, tiene muy claro también que hay un público que necesita más estímulos, sobre todo visuales, al contrario del público que tienen en mente los autores del corpus que aquí se estudia. El inicio de *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal,* una tragedia que mantiene el tono elevado durante las tres jornadas, contrasta muy bien con los ejemplos anteriores. La obra cuenta con una extensa didascalia explícita que se debe traducir en el decorado, en la utilería y en el vestuario. Es decir, elementos que debe *ver* el público asistente:

> Salen E[duardo] Rey, don Enrique y don Fernando, con cruzes en los pechos, Enrique con la de Christo y Fernando con la de Alcántara; y Ruygómez de Silua, y Meneses, y Alencastro, y el Mariscal, los quatro con unas cañas en las manos, en lugar de báculos, trayendo Enrique vn estandarte rojo con las armas de Portugal de la vna parte, y de la otra vna cruz de hábito de Christo, con vna letra que diga: IN HOC SIGNO VINCES. Ha de auer puesto un dosel con la silla real, y vna mesa con vna fuente y en ella vna corona, y vn bastón de general; y van

> saliendo los caballeros por su orden, y pone Enrique el estandarte junto a la corona; y aurá sillas. Dizen al salir:[178]

Las referencias visuales como las armas, el lema y las cruces, ubican la acción en Portugal. Asimismo, la corona, el bastón de general y las cruces de las órdenes militares portuguesas señalan el carácter político-religioso de la trama, que dramatiza la desafortunada expedición portuguesa a Tánger, la captura y la muerte de don Fernando, el Infante Santo. La silla real, la fuente, la corona, Eduardo (Don Duarte) de rey, indican también que la escena será de importancia política y asunto grave.

Los diálogos que preceden el parlamento del prólogo, donde el rey explica la necesidad política y religiosa de la expedición portuguesa, también despliegan elementos explícitos de espectacularidad:

RUYGÓMEZ Apartad.

MENESES Apartad.

ALENCASTRO Aqueste passo
desocupad.

MARISCAL ¿No hay un alabardero
que detenga esta gente? ¡Brauo caso!

RUYGÓMEZ Deténgalos la guarda, y al primero
que impidiere el camino…

MENESES Passo, [paso].
¿Podrá pasar quien fuere cauallero?

ALENCASTRO El que lo fuere pase norabuena,
pero está del común la casa llena.

FERNANDO Dexaldos por vida vuestra,
que es condición de los ojos
querer ver; no os den enojos,
que en esto el amor se muestra
que los vassallos al Rey
le tienen queriendo vello.
(I, 1-14)

En primer lugar, destaca el numeroso grupo de personajes que entran al tablado. En segundo lugar, las voces de éstos deben expresar hartazgo por no poder

[178] Albert E. Sloman (ed.), *The Sources of Calderón's* El príncipe constante, Basil Blackwell, Oxford, 1950, p. 116. Además del estudio sobre las fuentes históricas que usó Calderón, Sloman edita *La fortuna adversa del Infante don Fernando de Portugal*, atribuida a Lope de Vega, pero de Agustín Tárrega, según conclusiones del editor.

abrirse paso entre la multitud que quiere acercarse al rey o a don Fernando, lo cual puede suceder fuera de la vista del público, mientras los personajes salen al escenario. Esta parte de la escena tiene clara función política, porque muestra un monarca amado por sus súbditos. El parlamento de Fernando contrasta con la irritación de los militares y el tono de su voz debe diferir del de las otras. No es raro que destaque el discurso amoroso de Fernando, quien desde el principio recibe la atención y consideración de los otros personajes, incluido el rey, prefigurando su protagonismo.

Este botón de muestra contrasta vivamente con los comienzos de todo el corpus del XVI que aquí se estudia, ambos modelos ilustran dos momentos en el desarrollo de la historia del teatro, sobre todo en España, pues reitero que en Portugal no se desarrolla una tradición teatral propia después de Gil Vicente y António Ferreira. En Portugal, especialmente en Lisboa, durante el siglo XVII e incluso el XVIII se veían piezas de la Comedia Nueva.[179]

La parte de las tragedias en las que se pueden presumir mayores recursos espectaculares está en la jornada que corresponde a la historia literaturizada que tenía genuinas características dramáticas en el poema de Garcia de Resende.

En las *Trovas*, Inés narra la mayor parte de los hechos. El personaje nos dice que vive en Coímbra donde "Estava mui acatada/ como princesa servida". Después de haber visto a los caballeros que llegan por los campos del Mondego, dice "comecei entresticer". Cuando el rey le manda que salga:

> Com *gram choro e cortesía*
> lhe fiz ũa *triste fala*.
> *Meus filhos pus derredor*
> de mim, com *gram homildade*,
> *mui cortada de temor*
> lhe disse: —Havei, Senhor,

[179] *Vid*. El párrafo IX del *Sermão da Sexagésima* de António Vieira y la "Carta VII" (1746) de Luís António Verney: "Do Poema Dramático direi pouca coisa, visto que os Portugueses não se aplicam a ele, por se persuadirem que o Drama não tem tanta graça em Português, como em Espanhol". Más adelante: "Mas a razão última é porque a estes modernos não agrada o modo de compor a Comédia antiga, e só se deleitam com esta moderna (de que parece ter sido inventor Lope de Vega)", *Verdadeiro método de estudar*, ed. António Salgado Júnior, vol. 2, Sá da Costa, Lisboa, 1950, p. 323 y p. 324.

desta triste piedade![180]

El personaje transmite con intensidad las profundas emociones que tiene antes del encuentro con el monarca. Ya cuando habla con él, usa palabras que remiten a su sentida desgracia. El monarca, según lo describe Inés, está

> Com seu rosto lagrimoso
> co proposito mudado,
> muito triste, mui cuidoso,[181]

En el poema, Castro describe la contrariedad del rey, pues está triste y pensativo al mismo tiempo, tras escuchar la autodefensa de Inés. Esa emoción se enfatiza con el uso repetido del adverbio *muy*. En el corpus sobre la muerte, esa escena nuclear está en el acto IV, que tiene una estructura común; cito de *Castro*:

> PACHECO A presteza em tal caso é bom seguro,
> e piedade, Senhor, será crueza.
> Cerra os olhos a lágrimas, e mágoas,
> que te podem mover dessa constância.
>
> REI Esta é, que a mim se vem: ó rosto digno
> de mais ditosos fados!
>
> CORO Eis a morte.
> Vem. Vai-te entregar a ela: vai depressa,
> Terás que chorar menos.
>
> CASTRO Vou, amigas;
> acompanhai-me vos, amigas minhas,
> ajudai-me a pedir misericórdia.
> Chorai o desamparo destes filhos
> tão tenros, e inocentes. Filhos tristes,
> vedes aqui o pai de vosso pai.
> Eis aqui o vosso avô, nosso Senhor;
> beijai-lhe a mão, pedi-lhe piedade
> de vós, desta mãe vossa, cuja vida
> vos vem, filhos, roubar.
>
> CORO Quem pode ver-te,
> que não chore, e se abrande?
> (IV, 1215-1232)[182]

Que la historia que se desarrolla en las *Trovas* y las crónicas es la fuente de inspiración de nuestro corpus y que la médula de estas tragedias es el acto IV resulta

[180] Garcia de Resende, *op. cit*., p. 303, vv. 26-32. Las cursivas son mías.
[181] *Ibid*., p. 305, vv. 23-24.
[182] La única alteración es que en *Castro* no participa Gonçalves, porque con el parlamento de Pacheco es suficiente.

innegable. En efecto, aunque no está dramatizada la parte de la llegada del rey y su séquito, y aunque tampoco se dice nada del espacio en el que se desarrollan las acciones, esta vez el texto dramático tiene vida porque hay texto espectacular que se traduce en el movimiento de los personajes e indicaciones implícitas para la representación. La atención del público se repartiría en varios personajes y no sólo en dos. Los puntos de vista se multiplicarían, dándole profundidad a la escena: los consejeros advierten al rey; el monarca espera a Inés; el coro se dirige hacia ella; ella, llorosa, le responde al coro y le habla a sus hijos, personajes cuya única función es llorar.

El giro que se constata en esta parte se relaciona también en la construcción y tema de los diálogos, que no son tan largos ni ideologizados, sino que abordan el asunto concreto de la condena a muerte de Castro. Cuando el diálogo va alcanzando un alto grado de emotividad, las intervenciones de los consejeros son el elemento racional que permite la distensión.

CASTRO Vens-me, Senhor, matar? Porque me matas?

REI Teus pecados te matam: cuida neles.

CASTRO Pecados meus! Ao menos contra ti
nenhum, meu Rei, me acusa. Contra Deus
me podem acusar muitos: mas ele ouve
as vozes da alma triste, e que lhe pede
piedade. O Deus justo, Deus benigno,
que não mata, podendo com justiça,
mas dá tempo de vida, e espera tempo
só para perdoar; assi o fazes,
assi o fizeste sempre: pois não mudes
agora contra mim teu bom costume.

REI Tua morte me estão outras muitas vidas
pedindo com clamores.

PACHECO Foge o tempo.

CASTRO Oh triste, triste! Meu senhor, não me ouves?
Sossega a tua fúria, não a sigas.

(IV, 1282-1296)

Las últimas palabras de Inés no dejan de resultar iluminadoras. Necesariamente implicarían una transformación en el comportamiento del rey cuando está frente a ella, que no deja de referirse a la actitud del monarca como furiosa e iracunda. Sin embargo, nosotros sólo habíamos visto un rey dubitativo y vacilante en el acto

anterior. El momento culminante del acto son las últimas palabras de Inés y lo que desencadenan:

> Pedi misericórdia a vosso avô
> contra vós tão cruel, meus inocentes.
> Ficareis cá sem mim, sem vosso pai,
> que não poderá ver-vos sem me ver.
> Abraçai-me, meus filhos, abraçai-me.
> Despedi-vos dos peitos que mamastes.
> Estes sós foram sempre, já vos deixam.
> Ah, já vos desampara esta mãe vossa.
> Que achará vosso pai, quando vier?
> [...]
> Rei senhor,
> pois podes socorrer a tantos males,
> socorre-me, perdoa-me. Não posso
> falar mais. Não me mates, não me mates.
> Senhor, não to mereço.
> (IV, 1404-1408 y 1417-1421)

La agitación de la protagonista es evidente y no es sólo verbal sino que va acompañada de movimientos corporales, sollozos y tono suplicante en éstas sus ultimas palabras en la tragedia.

Se extiende la tensión y el discurso acalorado cuando el rey decide perdonarla. Aunque no hay palabras que remitan explícitamente al tono ni a la localización de los personajes en el espacio escénico, ahí continúan Inés y sus hijos, al igual que el coro. Ahora sólo hablan el rey, que estará en medio, y a los lados, cada uno de sus consejeros:

> REI Não vejo culpa que mereça pena.
> PACHECO Inda hoje a viste, quem ta esconde agora?
> REI Mais quero perdoar que ser injusto.
> COELHO Injusto é quem perdoa a pena justa.
> REI Peque antes nesse estremo, que em crueza.
> COELHO Não se consente o Rei pecar em nada.
> REI Sou homem.
> COELHO Porém Rei.
> REI O Rei perdoa.
> PACHECO Nem sempre perdoar é piedade.
> (IV, 1458-1465)

El magnífico uso de la esticomitia, esta especia de lance verso a verso, elemento integral de la tragedia, funciona para indicar que no se trata sólo de un intercambio estático de palabras, sino de un asedio al monarca. En este sentido, este recurso de la retórica del texto dramático tendría implícitamente una función indicadora de agilidad mental y corporal. El mismo procedimiento ocurre versos después cuando finalmente el rey deja en manos de los consejeros la suerte de Inés.

Tras la resolución, el coro da las últimas señales de espectacularidad al referir la sangre de Inés ("este sangue, que aos céus brada", v. 1513), sus gritos y los sollozos de sus hijos ("Ouves os brados/da inocente moça? Ouves os choros/ dos inocentes filhos?", vv.1519-1521), y finalmente el cuerpo de la víctima ("Este seu corpo só gastará a terra", v. 1532; "Jaz a coitada no seu sangue envolta/aos pés dos filhos", v. 1579-1580).

En la última jornada de las obras, las acciones vuelven a ser sólo discursivas y se restringen al aviso del mensajero sobre la muerte de Inés y al juramento de venganza por parte de Don Pedro. Nuevamente estamos ante indeterminaciones de escenificación. En *Tragedia muy sentida* y *Nise lastimosa*, no queda muy claro dónde están los personajes.

En *Castro*, tal parece que la escena ocurre en un lugar abierto. Es de día, pues don Pedro declara:

> Outro céu, outro sol me parece *este*
> diferente *daquele*, que lá deixo
> donde parti, mais claro, e mais fermoso.
> (V, 1603-1605)

Subrayo las dos palabras que sirven para establecer el momento del día en que el personaje pronuncia su monólogo, pues se refiere al astro y a Inés. Más adelante, en el discurso del mensajero hay otra didascalia, cuando él alude tanto a la noticia que le dará como a su propio sentir de portar tan mala nueva:

> Ó triste nova, triste mensageiro
> tens ante ti, Senhor.
> (V, 1644-1645)

El último rastro de texto espectacular está en una didascalia implícita en voz del mensajero, sobre la reacción del príncipe:

Senhor, para chorar fica assaz tempo:
mas lágrimas que fazem contra a morte?
(V, 1714-1715)

Aunque en *Castro* el texto espectacular todavía se muestra con innegable timidez a lo largo de la obra, sus escasos elementos están cuidadosamente elegidos. Tal elección provoca un contraste entre el principio y el final de la obra. En la primera jornada tenemos a una Inés feliz en un *locus amoenus* a plena luz del día. Su discurso, con el tópico del *collige virgo rosas*, exhorta a las doncellas del coro a que cojan flores (colhei, colhei, alegres/ donzelas minhas, mil cheirosas flores, I, 1-2) y las ofrezcan en honor a la alegría que ella siente. Pero la obra cierra con las lágrimas y soledad del príncipe, que también se encuentra en un *locus amoenus* sin sentido, porque la flor más bella, Inés, ha muerto.

4. Diálogos y debates

A lo largo de las jornadas uno a cuatro de este corpus hay numeroroso pasajes muy cercanos a los debates, pues los autores sacan partido tanto de las posibilidades del diálogo como de lo propicio de los temas que se están tratando para insertar pasajes de controversia. Por un lado, se aprovecha el didactismo del diálogo para la lección moral que se quiere transmitir. En este sentido, se puede aplicar a estas obras lo que Jesús Gómez Gómez postula acerca del diálogo como género específico: "En último extremo, el diálogo suele ser un procedimiento simplemente retórico y pedagógico que hace más ameno el aprendizaje de la doctrina".[183] Por otro lado, se saca ventaja de la forma dialogada para poner frente al público personajes con posiciones encontradas. Por ello, Gómez Gómez no descarta que, a pesar de que el diálogo tenga su propia trayectoria literaria y poética, no se excluye "la *contaminatio* con otros géneros literarios como la comedia y la novela".[184]

El debate o *disputatio*, una de las formas del diálogo, tuvo amplia repercusión en la Edad Media y llega con lozanía al Renacimiento. No se restringía a la expresión literaria sino que también era un "método de enseñanza básico en la educación

[183] Jesús Gómez Gómez, *Forma y evolución del diálogo renacentista*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000, p. 22.

[184] *Idem.*

escolástica, desde el inicio de las Universidades".[185] En las obras que aquí se estudian, los pasajes que considero muy cercanos al debate están en las jornadas donde habla el príncipe con el secretario y el rey con los consejeros. Es decir, alrededor de temas como el deber y la justicia. La tendencia renacentista de individualizar a los interlocutores, al contrario de los procedimientos medievales que recurrían a alegorías,[186] apoya la observación que hacemos. La función de estos diálogos-debates es caracterizar a los personajes, enfatizar alguno de los rasgos que ayudan en su construcción y transmitir la lección moral.

En el siguiente ejemplo, el centro de la controversia es la ceguera del príncipe ante su propio comportamiento en aras de sus emociones. Cito de *Nise lastimosa*:

SECRETARIO ¿Alabas tú, señor, al que pudiendo
de sus pasados ensalçar la fama,
no lo haze, antes deslustra y escuresce
aquellos claros rayos de su gloria?

INFANTE Antes el tal viuir no merescía,
antes no ser nascido, pues sauemos
que el águila real a sus hijuelos
en sólo que al sol miren los conosce.

SECRETARIO ¿Y qué dirás de aquel loco perdido
que auiéndose de armar contra los golpes
de la crüel fortuna, anda buscando
modos para tenella de contino
a su estado contraria, y a su vida?

INFANTE Quien popa a la fortuna y no procura
contra ella pertrecharse, nunca aduersa
la dexará de allar a sus plazeres;
a los que se le rinden, más persigue.

SECRETARIO ¡Júzgate a ti mismo!

INFANTE ¿Yo a mí? ¿Cómo?

SECRETARIO Aquel real linaje, aquella sangre
tan clara y milagrosa de altos reyes
de cuyo tronco vienes, quán escura,
quán baxa queda, quán de poca estima,
si con otra que menos valga que ella
se mezcla, como es esta de quien digo,
de doña Ynés de Castro, cuyos padres
jamás ymaginaran que la suerte
en lo también parado les cayera.

[185] *Ibid*, p. 41.
[186] *Ibid*, p. 52.

(I, 225-251)

En los diálogos hay una mezcla de intención didáctica del correcto ejercicio de las funciones del príncipe y de controversia ineludible dada la posición de éste. Esto se nota mucho más cada vez que se usa la esticomitia. Como se señaló en un ejemplo anterior acerca del texto espectacular, el uso de la esticomitia vuelve más ágiles esos pasajes,[187] pero también es una oportunidad para que los personajes tomen posiciones firmes de manera sucinta:

INFANTE ¿Adónde iré porque me dexen?
SECRETARIO Hüyr aurás de ti por tu remedio.
INFANTE Ya no me vale hazer lo que no puedo.
SECRETARIO Tú mismo te pusiste en tal flaqueza.
INFANTE No puedo, ni querría arrepentirme.
SECRETARIO Con essa voluntad el yerro cresce.
INFANTE Si es yerro, como dizes, otros vuo.
SECRETARIO Vuo, mas todavía fueron yerros.
INFANTE Descúlpenme otros reyes y monarcas.
SECRETARIO No pueden assí mismos, ¿a ti cómo?
INFANTE No me persigas más.
SECRETARIO El mal persigo.
(I, 384-394)

La intención de los autores no es la elaboración de un debate puro. Estos pasajes están contextualizados en el marco de las acciones y el desarrollo de la fábula, por más precarias que éstas sean. Por ello, no es de esperarse una controversia organizada sólo para defender una postura. A pesar de esto, la razón está del lado de las figuras subalternas de la alta nobleza representada por el rey y el príncipe. La contrariedad de ambos es el peso que la ejecución de sus funciones les representan:

INFANTE ¿Vn príncipe de un reyno tan cuitado

[187] Este recurso es una marca de clasicismo en el corpus de tragedias de tema inesiano en el siglo XVI, incuestionable voluntad de emular los procedimientos de la tragedia clásica: "Stichomythia, or conversation in alternate lines, which was frequently used in the Attic stage and by Seneca, is employed here as elsewhere in the play when the speakers are engaged in animated discussion". J. P. Wickersham Crawford, "The influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez's *Nise lastimosa* and *Nise laureada*", *Modern Philology*, 12 (1914), pp. 175-176.

ha de ser, y tan triste que no pueda
hazer lo que acostumbra otro cualquiera
de los baxos del pueblo?

SECRETARIO Vn príncipe antes
ha de tener tan leuantado el pecho
del suelo, que leuante los cuidados
de todo el reyno que le está a la myra;
ha de ser un spíritu apurado,
sin hezes y sin liga de la tierra,
dechado de justicia y de templança.

INFANTE ¡No pares más aquí que es desuarío!
(I, 395-405)

La pregunta retórica con la que responde el secretario ilustra la conclusión del diálogo-debate y el carácter irresoluble de la situación:

¿Quién puede gouernar un tal subjecto
que otro señor no tiene que assí mismo?
(I, 406-407)

La intención de hacer cumplir su voluntad, la defensa de su interés personal y su deseo de actuar como si no tuviera una serie de funciones que cumplir son paralelos al temor de su padre de tomar decisiones y ejercer su poder. Así, en la segunda jornada, cuando el rey habla con los consejeros, encontramos otro pasaje en el que predomina la controversia. Las citas son de *Castro*:

REI Matá-la é cruel meio, e rigoroso.

PACHECO Não vês, não ouves quantas vezes morrem
muitos, que o não merecem? Deus o quer
pelo bem que se segue.

REI Deus o faça.
cuja vontade é lei, e a minha não.

PACHECO Essa licença têm também os reis,
que em seu lugar estão.

REI Antes não têm
licença para mais que quanto pede
a razão, e justiça: a mais licença
é bárbara crueza de infiéis.

PACHECO Pois que dirás daqueles, que a seus próprios
filhos, e a seu amor não perdoaram
pelo exemplo comum, e bem do povo?

REI os que o bem fizeram, hei inveja.
Os outros nem os louvo, nem os sigo.
(II, 675-689)

La última respuesta del rey es una muestra de su falta de decisión cuyo origen reside en los temores del monarca de pasar por cruel:

REI Mal parece
matar ũa inocente.
PACHECO Não é mal,
que a causa o justifica.
REI Antes Deus quer
que se perdoe um mau, que um bom padeça.
CONSELHEIROS O bem geral quer Deus que mais se estime
que o bem particular. Nas circunstâncias
se salvam, ou se perdem as obras todas.
REI Enganam-se os juízos muitas vezes.
CONSELHEIROS Os dos reis bem fundados Deus inspira.
REI Hei medo de deixar nome de injusto.
CONSELHEIROS De justo o deixarás, pois te conselhas
cos juízos dos teus leais prudentes.
(II, 694-705)

En contraste, destacan las fuertes convicciones políticas de los consejeros. No se mira una animosidad contra Inés, sino la necesidad práctica de que las consecuencias políticas de su presencia en la corte no ponga en peligro la vida del reino. El monarca lleva el asunto al ámbito moral; los consejeros al ámbito de lo útil. El rey de este corpus es la contraparte del príncipe que prescribe Maquiavelo:

> Por lo tanto, un príncipe no debe preocuparse de la fama de cruel. Si con ello mantiene a sus súbditos unidos y leales; porque, con poquísimos castigos ejemplares, será más compasivo que aquellos que, por excesiva clemencia, dejan prosperar los desórdenes de los que resultan asesinatos y rapiñas; porque éstas suelen perjudicar a toda una comunidad, mientras las ejecuciones ordenadas por el príncipe perjudican tan sólo a los menos. […]
>
> Surge de esto una duda: si es mejor ser amado que temido o viceversa. La respuesta es que convendría ser lo uno y lo otro; pero como es difícil combinar ambas cosas, es mucho más seguro ser temido que amado cuando se haya de prescindir de una de las dos.[188]

Ni en Maquiavelo ni en las obras se aborda el asunto desde un punto de vista moral. No se trata de actuar en nombre del bien o del mal, sino de lo útil. Los consejeros dan razones concretas para mostrar la necesidad de tomar la decisión de la muerte de Inés. El único que parece no comprender el alcance de esto es el rey, quien no está configurado para representar al príncipe cristiano, sino a un monarca

[188] Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, trad. Helena Puigdomenech, 5ªed., Tecnos, Madrid, 2007, cap. XVII, pp. 66-67.

vencido por sus miedos. De ahí que la solución a la controversia sea la renuncia del rey a decidir por él mismo y la asunción de los consejeros de las consecuencias sin importar cuáles sean éstas. De *Nise lastimosa*:

REY La parte que me cabe deste hecho
pongo en vosotros toda, mis amigos,
si sin passión estáys tan obligados
a persuadirme aquello que es más justo,
más seruicio de Dios, y bien del pueblo.
Mis ojos soys vosotros: yo no veo
más de lo que vosotros me mostráys.
Orejas mías soys: oír no puedo
más de lo que vosotros me dezís.
Es buena mi intención, y Dios lo sabe;
si es el engaño vuestro, vuestro sea
el castigo del cielo riguroso.
(II, 672-683)

La respuesta a la declaración-claudicación del rey es distinta en las obras. En *Tragedia muy sentida* y *Nise lastimosa,* Pacheco emite una respuesta de hombre de Estado. Cito de *Tragedia*:

Sobre nos descarrega esse teu peso,
eu tomo minha parte, ou tomo todo.
(II, 155-156)

Pero en *Castro* sólo escuchamos a Pacheco decir: "Sobre nós descarrega ese teu peso" (II, 754) y se elimina el poder que el resto de la frase le confiere a la respuesta en las otras dos obras. Con esta alteración, en *Castro* se abre la puerta a la ambigüedad, pues la obra no estaba pensada para la representación de la venganza. De este modo, me parece que se atenúa la convicción de hombre de Estado en la respuesta de Pacheco.

Con la recurrencia a estos diálogos-debates, los autores ponen ante los ojos del público un sistema político atrofiado, sin un claro liderazgo, en el que los dos representantes máximos son incapaces de ejercer sus funciones, ya sea por rebeldía o por omisión. Sin embargo, no debe olvidarse que esta fuerte carga ideológica estaba muy matizada por la fuerza del otro elemento de la trama: el amor.

5. Los personajes

En aras de la "historicidad" el número de personajes es muy limitado y predominan los personajes que se apegan a referentes históricos: Inés de Castro, el príncipe, el rey, los consejeros: dos en *Tragedia muy sentida* y *Castro*; tres en *Nise lastimosa,* donde también aparece Gonçález. Los únicos personajes que son producto de la creación poética, el ama, el secretario y el mensajero, tienen funciones muy específicas que explico a continuación.

Así como los autores se mostraron tímidos para inventar nuevos episodios que modificaran la fábula establecida en las *Trovas*, igualmente fueron muy prudentes para hacer desfilar frente al público un elenco más variado de personajes además de los conocidos por las crónicas y otros textos. Por eso, la ausencia de más personajes ficticios es otro elemento que limita la agilidad de las obras, porque implica largos parlamentos entre dos personajes, sin entradas o salidas de otros. En este sentido, este corpus difiere también de *Nise laureada*, que dispone de un mayor número de personajes, con y sin referente histórico.

Las funciones de los personajes ficticios no siempre tienen el mismo peso en las obras. El ama que aparece junto a Inés funciona como apoyo para que el personaje principal cuente lo que le sucede y así el público esté en antecedentes. Así, en *Castro:*

> Que novo caso foi? Que bem te veio?
> Porque me tens suspensa?
> Abre-me já, Senhora, essa alma tua.
> O mal se abranda, o bem contando-o cresce.
> (I, 26-29)

Para establecer una atmósfera vulnerable y emotiva junto con Inés:

> Moveste-me a alma, e os olhos.
> (I, 154)

Para hacer alusión a sucesos del futuro que no están dentro de la acción de la obra:

> Outro dia verás, que te amanheça
> mais claro, e mais ditoso: em que a coroa,
> que te espera, terás sobre esses teus
> cabelos de ouro. Alegra-te entre tanto
> (III, 999-1002)

El papel del secretario del príncipe tiene una carga ideológica importante, porque la suya es la voz de la cordura y del deber ser, en oposición al deseo de ejercer la voluntad individual por parte del príncipe. De tal modo que la presencia del secretario subraya las debilidades del heredero al trono. Se puede ver más específicamente el énfasis de sus convicciones en las citas con que acabo de ejemplificar el apartado de los diálogos a manera de debate que hay en la obra.

Por último, el papel del mensajero en la quinta y última jornada es informativo y enfático. Aparece para darle la noticia a don Pedro sobre la muerte de Inés. Su relato de cómo murió la amada de don Pedro cobra interés porque subraya el horror que debe producir la narración de la muerte de Castro. Y parte de lo que dice debe entenderse como una didascalia *a posteriori*, pues en la jornada correspondiente el coro sólo dice que Inés ya murió y después sólo hace referencia al cuerpo ensangrentado que yace junto a sus hijos. En las tres obras el príncipe pregunta "¿Quién la mató?". La respuesta es la misma en las tres tragedias. Cito de *Nise lastimosa*:

> Tu padre. La inocente
> oy fue con gente de armas salteada,
> que por estar segura no huyó.
> Ni le valió el amor con que te amava,
> ni de sus tiernos hijos el amparo,
> ni aquella su innocencia tan prouada
> con que pidió perdón al Rey tu padre,
> que de piedad llorando se le dio.
> Mas aquellos malditos aleuosos,
> contra aquel su perdón tan merescido,
> desnudas las espadas, vanse a ella;
> los pechos le traspasan crudamente.
> (V, 1774-1785)

6. La muerte de Inés

El punto culminante de las obras es la muerte de Inés de Castro en la cuarta jornada, tras la célebre entrevista con el rey. Es aquí también cuando éste actúa como un nuevo Poncio Pilatos al poner en manos de los consejeros el poder de decisión que él no logra alcanzar. La autodefensa de Inés es un poderoso discurso y cierra con éstas, que son las últimas palabras que le escuchamos en *Tragedia muy sentida*:

Socorreme, perdoame, não posso
fallar mais! Nam me mates, não me mates,
senhor, nã to mereço!
(IV, 260-262)

En *Nise lastimosa*:

Señor, ¿por qué me matas?
¿En qué te lo merezco?
¡Ay, no me mates! ¡Ay, Iesús, María!
(IV, 1508-1510)

Y en *Castro*:

Não posso
falar mais. Não me mates, não me mates.
Senhor, não to mereço.
(IV, 1419-1421)

Inmediatamente el rey la perdona, los consejeros lo censuran por su debilidad y se desarrolla un debate en torno a la crueldad y la justicia. La precariedad del texto espectacular nos niega toda pista de lo que está pasando con Inés mientras esto sucede. ¿Inés salió de escena? ¿Es testigo mudo del debate entre los consejeros y el rey?

A partir de los parlamentos de los personajes, no hay una respuesta concreta. No hay ninguna indicación explícita sobre lo que ocurrió con Inés. Sin embargo, Nair Castro Soares sostiene que la muerte de Inés se da fuera de la mirada del espectador: "Este [el coro] desempenha a função de objector dialéctico, comenta e serve de didascália ao desenlace trágico, à morte de Inês executada fora de cena — em que a medida dos acontecimentos é dada, à maneira clássica, através do ouvido".[189] Soares apela al clasicismo en que se sostiene *Castro* para opinar de este modo. Roig también se inclina por la muerte fuera del escenario sin explicar por qué.[190] En efecto, con el apego de estas obras a las ideas que expone Horacio, quien recomienda que el público no vea crueldades, sangre ni extravagancias,[191] es muy probable que el autor de la *Tragedia muy sentida* no haya pensado en la muerte en la escena. Sin embargo, esto no quiere decir que la tragedia del Renacimiento hubiera

[189] *Teatro clássico no século XVI*, p. 200.
[190] "Le rêve d'Inès dans la tragédie *Castro* d'Antonio Ferreira", p. 133.
[191] Recuérdense los versos 180-190 del *Ars poetica* de Horacio ya citados con anterioridad en el apartado "Problemática de las obras: la aceptación de modelos".

renunciado a dejar morir personajes frente al público. *Sofonisba*, una obra clasicista anterior a *Tragedia muy sentida*, permite que el público mire a la protagonista morir después de haber tomado veneno. En la muerte del personaje no interviene la violencia de las armas. No hay sangre. La agonía no se da en medio de los gritos, por eso el coro confirma que "ell' e passata con suaue morte", como si se fuera quedando dormida.[192] No obstante, en las obras sobre la muerte de Inés de Castro, el pasaje en que ésta ocurre es ambiguo. Hay una indeterminación de cómo suceden los hechos.

Por un lado, a partir de los deícticos que se presentan en el texto del coro en *Castro*[193] ("este sangue", IV, 1513; "este seu corpo", IV, 1532), Inés habría muerto en el escenario, de otro modo los deícticos tendrían que cambiar a "esse sangue" y "esse corpo" para señalar una mayor distancia del coro en relación con el cuerpo. En *Tragedia muy sentida*, la muerte se da muy rápidamente: después del debate, el rey traslada su potestad a los consejeros. Coelho la acepta así:

> Essa licença basta, ha tençam nossa
> nos saluara cos homens, & com Deos.
> (IV, 343-344)

Y en la estrofa siguiente el coro comienza con el verso "Ia morreo Dona Ines, matou a Amor" (IV, 345), lo cual quiere decir que la acción sucedió muy rápido. Mediante una didascalia *a posteriori* que provee el mensajero, en la quinta jornada sabemos que los consejeros se lanzan sobre Inés con las espadas desenvainadas y le traspasan el pecho. ¿Quiere esto decir que el público no había visto morir a Inés y por lo tanto tampoco sabía cómo había muerto? ¿Entonces debemos deducir que ella había abandonado el escenario aunque no hubiera ninguna indicación al respecto? ¿El público no veía el cuerpo muerto? ¿O las palabras del mensajero se deben entender como la repetición de las acciones que el público había visto y cuya finalidad era que se conmoviera nuevamente? Creo que no hay una respuesta determinante, porque en la alternancia coral que hay en esa parte de la tragedia, el coro II dice: "*Este* seu corpo soo comerá terra" (IV, 351) y el coro I: "*esta* vivirá em

[192] Trissino, *op.cit*., 36r.
[193] Revisamos el tema en el apartado dedicado al texto espectacular.

quanto o Amor/ antre os homens reinar" (IV, 360-361).[194] Me parece extraño que los coros usen esos deícticos sin que el cuerpo esté cerca. Hay una innegable ambigüedad como para dirimir tajantemente si la muerte se dio en el escenario o fuera de él. En *Tragedia muy sentida* la muerte de Inés de Castro pudo haberse pensado para ocurrir frente al espectador, sin que se hubiera visto sangre, sino sólo las espadas de los consejeros que van hacia ella, que caería desfallecida. Sin embargo, también podrían haber salido tras Inés, mientras los coros se alternan y dan noticia de la muerte de la dama. Ninguna de las dos opciones tiene elementos verbales determinantes sobre lo que debe ocurrir escénicamente para que se opte por una u otra.

Bermúdez notó en el texto portugués la misma indeterminación que refiero ahora, porque entre el parlamento de renuncia del rey a tomar una decisión y la intervención del coro, el fraile gallego modifica así su *Lastimosa*:

> COELLO Essa licencia y nuestro zelo basta.
> Vamos, Pacheco, vamos.
>
> GONÇÁLEZ Vamos, muera.
> (IV, 1606-1607)

Las exhortaciones de Coello y Gonçález indican movimiento: los personajes en pos de Inés. Pero, ¿Inés en dónde estaba si en el centro estarían el rey y los consejeros? ¿El movimiento que implica "vamos" conllevaría el propio movimiento de Inés fuera del escenario o sólo el de los consejeros hacia la dama? Hay una indeterminación y, de nuevo, no creo que sea posible afirmar con total certeza. Después el coro inicia con el mismo verso que cité en *Tragedia muy sentida* ("Ya murió doña Inés…") y el mensajero le dice lo mismo al príncipe en el quinto acto. El escasísimo texto espectacular, que ni siquiera nos permite deducir las condiciones de un determinado escenario, dificulta hablar con seguridad sobre el aspecto escénico de la muerte de la protagonista. No obstante, podemos conjeturar que en el centro del escenario se debe dirimir la cuestión de la condena de Castro, con los consejeros rodeando al rey. Inés tendría que estar a un lado. Por eso, cuando los consejeros dicen "vamos" quizá estarían abandonando el escenario persiguiendo a Inés y la

[194] Los subrayados son míos.

muerte se daría fuera de los ojos del espectador. A favor de esta interpretación está el hecho de que Bermúdez elimina el deíctico de "este corpo" en la alternancia de coros; en su lugar, el coro segundo dice: "Sólo *su* cuerpo gastará la tierra" (IV, 1614). Más adelante, el coro primero dice: "Infante desdichado, *aquella* vida/ era tuya" (IV, 1632-1633), con lo cual establece una relación de lejanía. Por ello, me parece que Bermúdez entiende, por un lado, que el texto de *Tragedia muy sentida* no es específico; por otro lado, hace pequeños cambios en *Nise lastimosa* y elimina la ambigüedad: la muerte ocurre fuera de la vista del público.

Patrizia Botta tiene una perspectiva diferente. Para ella, en *Nise lastimosa* "la muerte ocurre en la escena (la mata el ministro Gonçález con escueto ademán, según vimos en sus palabras: *Vamos, muera*), y apenas se percibiría, si no fuera contada 'después' en todos sus detalles, por el Coro, y si no estuviera remarcada y amplificada por su narración".[195] Sin embargo, hay que admitir que, en todo caso, la escena es lo suficientemente ambigua como para determinar de forma tajante si Inés murió en el escenario o no.

La mano que corrigió *Castro* se dio cuenta del problema en este pasaje, pues tras el parlamento de Coello, que es el mismo de *Tragedia muy sentida*, agrega un diálogo entre el rey y el coro, pero bastante más largo que en *Nise lastimosa*, con cuatro intervenciones del rey y cuatro del coro, un total de 24 versos más. Estos añadidos pretenden asegurar la percepción de la muerte de Inés como un asunto de razón de Estado, pues el coro le dice al rey: "Bom é teu zelo;/ o conselho leal, cruel a obra" (IV, 1507-1508) y sobre los consejeros insiste: "constantes no conselho, crus na obra" (IV, 1516). Quien haya corregido el texto que ve la luz como *Castro* se dio cuenta de que la muerte de Inés en *Tragedia muy sentida* se precipitaba y aumentó entonces estos versos; sin embargo, no tenía una consciencia escénica muy desarrollada, porque no revisó ni homogeneizó los deícticos porque algunos de ellos nos hacen pensar que la muerte ocurre en el escenario; pero otros, lo contrario.

[195] Patrizia Botta, "Las muertes de Inés de Castro", en Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López (cords.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2010, p. 32.

El coro indica que se oyen los gritos de Inés y los sollozos de sus hijos. Es cierto que la pregunta es "Ouves os brados? y "Ouves os choros?" Más adelante el coro habla como si estuviera frente al cuerpo de Castro, porque mantiene el deíctico "este corpo" (v. 1532), y además le habla al cuerpo muerto: "Já aquele espirito, que também vivia/ em ti, ó Castro" (1567-1568). La última intervención del coro vuelve a describir el cadáver de Inés:

> Jaz a coitada no seu sangue envolta
> aos pés dos filhos, para quem fugia,
> (IV, 1579-1580)

Por último, en el *fugia* que pronuncia el coro se indica el movimiento que tenía que hacer Inés yendo hacia sus hijos.

María Rosa Álvarez Sellers, cuya edición de *Castro* es la que se cita en este trabajo, anota estos dos versos así: "elementos senequistas próprios da tragédia do Renascimento, que destaca a crueldade da morte para convertê-la em exemplar".[196] Viendo el asunto desde esta perspectiva, la muerte tendría que darse frente al público. Los hijos, personajes que el público ve y oye llorar, la rodeaban mientas ella pedía misericordia y no habrían dejado el escenario desde que salieron con ella rodeándola cuando entra en el escenario para la entrevista con el monarca.

Estos últimos extractos que he citado pertenecen a la última intervención del coro no sólo en el acto, sino en la obra entera, pues en la quinta jornada sólo dialogan el mensajero y el príncipe. La función del coro en esta cuarta jornada es orientar las emociones del espectador y evocar la venganza del príncipe. Mientras en un principio parece estar cerca del cuerpo de Inés, al final invoca a Dios para que escuche los clamores "daquele sangue" que pide venganza. Sorprende este nuevo deíctico que establece lejanía entre el emisor y el objeto referido, el cuerpo de Inés. ¿Obedece esto a un descuido, a una retirada del coro o simplemente el deíctico establece que la sangre, o sea la vida, ya se fue?

En resumen, la escena de la muerte de Inés de Castro, a pesar de la enorme importancia que tiene, es compleja desde el punto de vista escénico. Las tres tragedias, a pesar de los ligeros cambios que hay en *Nise lastimosa* y en *Castro,* dejan

[196] António Ferreira, *op. cit.*, p. 138n.

un espacio indeterminado que ha provocado que la crítica tenga posiciones encontradas respecto a la posibilidad o no de que el personaje haya muerto frente al público. Si optamos por ajustarnos al carácter clasicista de la factura de *Tragedia muy sentida*, la muerte tendría que haberse dado fuera del escenario, como lo prescribía Horacio, que es como lo entienden Roig y Soares. Es problable que *Castro* siguiera ese sendero también, pero en *Nise lastimosa* se ha constatado que la ambigüedad no se supera dado que para Botta Inés de Castro muere en el escenario.

A lo largo de este capítulo se ha podido constatar el camino áspero que transitó en varios sentidos la adaptación de la historia de Inés de Castro al género dramático. Por un lado, los problemas en relación con las fechas de escritura y publicación; por otro, las dudas que surgen en torno a una sola mano que cree y corrija las obras en lengua portuguesa. Además de lo anterior, su estrecho apego a los modelos clásicos, de tal manera que aquello que en la narración de la historia se había vuelto ágil y dramático, en las obras de teatro es básicmanete discursivo al no haber demasiadas acciones motrices, pues se buscaba, por encima de todo, una lección moral para el público.

Es verdad que ningún documento sustenta la originalidad de António Ferreira, pero los análisis de las obras tienen peso suficiente para concederle al portugués la prioridad sobre el gallego, a quien tampoco se le tendría que valorar como un hampón literario, sino al que se tendría que estudiar a la luz de los criterios de la traducción que se practicaba en la época. Como ejemplo de esto, tenemos a Ludovico Dolce, cuyo *Tiestes* fue uno de los modelos para la composición de la *Nise laureada* de Bermúdez. La obra de Dolce es una versión del *Tiestes* de Séneca, con añadidos del dramaturgo italiano, sin que éste consignara que se trataba de una traducción; la obra salió publicada con su nombre como autor. Aunque en la actualidad eso sería considerado un plagio, recordemos las prácticas editoriales de la época, como lo explica Triwedi:

> [...] it is clear that Dolce did not consider this work to be mere translation of *Thyestes* [...] A comparison of both versions reveals that Dolce adds no new incidents to the original, which he follows virtually speech by speech. [...] Applying modern criteria of originality we may call the *Tieste* without impropriety a free translation or paraphrase. According to Renaissance criteria, however, the aggregate of Dolce's departures from his model was of sufficient

> significance to warrant publication of the finished product as his own tragedy rather than Seneca's.[197]

Por último, aunque *Nise lastimosa* no fuera una traducción de *Tragedia muy sentida*, aunque ésta hubiera sido escrita por un autor desconocido y olvidado, y aunque António Ferreira no hubiera sido el responsable de haber pulido la *Castro*, nada despoja a esta última de la superioridad artística que tiene respecto a las obras anteriores. Así fuera castellano el origen, no sería posible negar que en lengua portuguesa cuajaron los elementos que hacen de *Castro*, por un lado, la más eficaz de las tres obras sobre la muerte en términos dramáticos, al modificarle elementos de la estructura; po otro, y la más perfecta en términos poéticos, al haberle quitado los ripios y errores que abundan en el texto que la precede.

[197] M.D. Triwedi, "Notes on Bermúdez's *Nise laureada* and Dolce's Paraphrase of Seneca's *Thyestes*", art. cit., p. 98.

III. *NISE LAUREADA* DE JERÓNIMO BERMÚDEZ, LA OBRA SOBRE LA VENGANZA

La cuarta y última obra del siglo XVI relacionada con los hechos históricos alrededor de Inés de Castro es *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez. La obra apareció en el mismo volumen de *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, del cual la primera es *Nise lastimosa*.[198] *Nise laureada* es única en este corpus, pues dramatiza los hechos posteriores a la muerte de Inés: la venganza contra los consejeros del rey Alfonso y los honores al cuerpo de Castro, con la inclusión de la boda y la coronación *post mortem*.[199] Al igual que las tres analizadas, esta tragedia se divide en cinco partes, pero se diferencia de ellas en varios aspectos: los diálogos a manera de debates presentan una mayor tendencia a la amplificación; el número de personajes en cada acto aumenta; también hay numerosos personajes ficticios; los coros están concebidos de forma distinta a los de las tragedias sobre la muerte; hay una mayor conciencia de escenificación que se despliega sobre todo a partir del final de la tercera jornada y se extiende en las dos siguientes hasta el final; y hay una acentuación en la exposición de la violencia. De este modo, el modelo de las cinco jornadas es un espejismo que el crítico necesita superar para valorar correctamente la obra.

Nise laureada tiene dos mil trescientos cincuenta y ocho versos. Es la obra más larga de las cuatro del siglo XVI que abordan el tema inesiano. Su mayor extensión se explica a partir de la tendencia a la amplificación en los parlamentos donde los personajes debaten sobre la justicia, asuntos de política y los deseos individuales del rey. Esta característica le ha valido duros comentarios,[200] que respaldo, pero sólo en relación con las dos primeras jornadas, donde se ubican esos largos parlamentos.

Nise laureada es una obra mucho menos estudiada que la *Lastimosa*. Algunas de las razones que explican lo anterior son: no existe la atractiva figura de la víctima

[198] Las citas provienen de la edición de M. Triwedi que usé para las citas sobre *Nise lastimosa*.

[199] Este último hecho es producto de la imaginación de Bermúdez que tuvo amplísima diffusion y que ahora forma parte de la leyenda.

[200] J. P. Crawford expresa: "The chief objection to the play is that it has no dramatic interest", art.cit., p. 183. Hermengildo: "La *Laureada* utiliza interminables discursos moralizadores sobre temas diversos", *El teatro del siglo XVI*, p. 214.

como lo es Inés en las obras sobre la muerte; no se presta a comparaciones con otras obras que dramaticen los mismos hechos; no la circunda la polémica como a *Nise lastimosa* y el argumento se concentra en la venganza de don Pedro. No obstante, la obra, estudiada de cerca, con detenimiento y a la luz de las otras tragedias, nos lleva a darle su justo lugar en esta cadena de lectura, escritura y representación, porque, por un lado, muestra apego al clasicismo de las obras sobre la muerte al continuar con la disposición en cinco actos, el lenguaje elevado y la inclusión de los coros; pero por otro, se modifican otros elementos en aras de una mayor conciencia de la escenificación, como el número de personajes en escena tomando en cuenta que las amplificaciones se podrían haber recortado en la representación.

1. *Nise laureada* y sus modelos

El modelo más importante para la composición de *Nise laureada* es, sin duda, *Nise lastimosa*. Jerónimo Bermúdez emula la organización estructural de la tragedia que había traducido. Distribuye la materia en cinco partes, pero al no haber un corto quinto acto a manera de éxodo, como lo había en la *Lastimosa*, el resultado es un desbalance entre muy poca acción en las dos primeras jornadas, en buena parte de la tercera, pero numerosas acciones ligadas a la tortura y muerte de los consejeros en los actos IV y V. Es tan grande la extensión de las dos primeras jornadas, es tan fuerte la carga ideológica también, que probablemente ésa es la causa de que muchos receptores modernos no lleguen a percibir ni a valorar el alcance de la capacidad de escenificación que Bermúdez muestra a partir de la aparición de los consejeros en escena, ya como reos del monarca. La aridez y lentitud de esas primeras jornadas se vuelve un obstáculo para la correcta evaluación de la obra en su conjunto, como lo muestra el parecer de Crawford:

> The fate of the murderers is a foregone conclusion, and each act is filled up with *wearisome monologues* and *interminable dialogues* until the *exitus horribilis* at the close. Unlike most of the dramatists of the period, he does not attempt to enlist our sympathy in behalf of the victims, and the reader merely breathes a deep sigh of relief when they finally meet their death.[201]

[201] Art.cit., p. 183. Los subrayados son míos salvo la locución latina.

Por ejemplo, en la primera jornada, el obispo prácticamente pronuncia una homilía sobre la necesidad de que el rey aspire a comportarse con la misma perfección que Dios, pues éste lo ha elegido para que rija en la tierra sobre el resto de los hombres. El parlamento del personaje comienza en el verso 103 y se extiende hasta el 297. En lo concerniente a la abundancia de amplificaciones, tomo un ejemplo en la segunda jornada, es un diálogo entre el rey y el condestable, quien le recomienda al monarca ser justo:

> De suerte, o gran señor, que aquella eterna
> justicia que te deue ser dechado
> y espejo en que te veas y reueas
> para imitar sus lexos y sus cercas,
> sus líneas y sus sombras, y sus viuos,
> su perspectiua, su primor y arreo,
> sus obras, sus hazañas, sus proezas
> sus glorias, sus trïumphos, sus tropheos,
> toda es alegre, clara y refulgente,
> discreta, proueyda, glorïosa,
> süaue, dulce, blanda, reposada,
> spléndida, magnánima, jocunda,
> ygual, clemente, sana, primorosa,
> fácil y liberal, humilde y mansa,
> del gusto, del descanso, del reposo,
> del ser y bien del mundo cuydadosa. (vv. 832-847)

La idea en sí misma es simple: aquella justicia que te debe ser dechado y espejo en que te veas y reveas para imitar sus lejos y sus cercas es cuidadosa del ser y bien del mundo, le dice al rey. Sin embargo, caemos en el peligro de considerar que hay un anacoluto porque el verbo está perdido entre las abundantes enumeraciones que pretenden demostrarle al rey todas las cualidades de la justicia, que *es* alegre, clara, refulgente.

En el nivel temático, la *Laureada* es la contraparte de la *Lastimosa*, pues continúa con la exploración de la figura del monarca y de los desafíos que se le pueden presentar. En *Nise lastimosa* el rey tiene una enorme incapacidad de tomar decisiones, pero el de *Nise laureada* está construido como un tirano obsesionado por sus ansias de venganza.[202] La mayor inclinación a la violencia y a la crueldad en la

[202] Sobre la tiranía en las obras trágicas del XVI, Jean-Louis Flecniakoska afirma: "Les mots de « tirano-rey » reviennent comme un *leit-motiv* tout au long de ces tragédies dans lesquelles

obra puede explicarse por la propia historicidad de los hechos y por la influencia de Séneca, cuya presencia en el texto de la *Laureada* es patente. Varios pasajes de la traducción de *Tiestes* que realizó Dolce así lo confirman, como lo señaló M. Triwedi, quien rastrea los ecos de la traducción de Dolce en los actos IV y V, relativos a la muerte de los consejeros.[203] Esta diferencia en relación con *Nise lastimosa* da luz a la posibilidad de redacción de las obras en dos momentos distintos del siglo XVI y dos lugares diferentes, Portugal y Castilla.

Otro de los modelos que detectamos es la *Sofonisba.* La influencia de Trissino se extiende a la *Nise Laureada* porque hay una coincidencia importante en el gusto por lo macabro. El rey Massinissa descubre el cuerpo de Sofonisba, que ha permanecido sentado y cubierto por un velo desde que la protagonista muere. Asimismo, ordena que todo el reino asista a las bellas y honrosas exequias que tendrán lugar en honor de ella,[204] al modo de don Pedro y el macabro besamanos tras la coronación *post mortem* de Inés.[205]

2. La historicidad de la fábula

De la fábula que se desarrolla en *Nise laureada*, están consignados en las crónicas los siguientes hechos: el intercambio de prisioneros entre Pedro I de Castilla y Pedro I de Portugal, la tortura y horrorosa muerte de los consejeros del rey Alfonso IV. Un elemento fuera de la historicidad en *Nise laureada* es la incorporación del elemento macabro de la coronación *post mortem*, del que no hablan las crónicas, que sólo narraban el traslado solemne del cuerpo al túmulo que mandó edificar don Pedro, pero nada decían de un besamanos ni de coronación. No obstante, la obra cuenta con algunos detalles que nos aseguran la investigación documental que tuvo que haber llevado a cabo Bermúdez para escribir la tragedia.

---

règnent la violence et l'arbitraire", en J. Jacquot (ed.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, CNRS, París, 1964, p. 63.

[203] Véase M. Triwedi, "Notes on Bermudez's *Nise laureada* and Dolce's Paraphrase of Seneca's *Thyestes*", *Philological Quarterly* XLII (1963), pp. 97-102.

[204] Éste no tiene lugar en escena, pues son los planes que expresa el personaje al terminar la obra.

[205] "Mandate anchor per tutta la cittade,/ che uenga ad honorar la sua Regina", Trissino, *op.cit.*, p. 39r.

Las dos primeras jornadas, y parte de la tercera, sirven para verter la carga ideológica de la obra. Mientras que las otras escenifican la contumacia del rey y el fracaso del sistema. La acción comienza cuando don Pedro ya ha asumido el trono y ha muerto don Alfonso IV. Hay debates del rey con diversos personajes acerca de la justicia y los deberes de un buen monarca, las decisiones apasionadas que toma don Pedro, la coronación *post mortem* de Inés y las muertes de los consejeros del padre de don Pedro.

Como ya señalé en el caso de *Nise lastimosa*, se nota en el "Argumento" que Jerónimo Bermúdez se documentó sobre los hechos, y de forma muy amplia. Sin embargo, al leer el "Argumento" de *Nise laureada*, surge la duda de sus fuentes, pues el fraile dice que don Pedro "desentierra a doña Ynés de Castro, y se casa públicamente con ella, y la corona por reyna" (p. 127). Esta afirmación no está consignada en las crónicas de Lopes, Pina o Acenheiro. Lo más probable es que sea invención suya. No obstante, este resbalón de Bermúdez contrasta con su apego a la historicidad en otros aspectos, como la personificación de don Pedro, que obedece al apelativo con el cual trascendió en la historia: el Cruel. Un segundo ejemplo está en el detalle de proporcionar los nombres de los personajes históricos, porque el embajador menciona los nombres completos de los castellanos que el Pedro portugués intercambió con el Pedro castellano:

> y no la hicieras tú [justicia] si no entregaras
> a mi señor y rey los que te pido:
> Hernando Gudïel el de Toledo
> Ortún Sainz Calderón y Men Rodríguez
> Tenorio[206]…
>
> (II, 933-937)

La ausencia de Pacheco en la acción de *Nise laureada* nos dice que Bermúdez sabía que aquél había logrado huir de la persecución del rey. La forma en que mueren Coello y Gonçález corresponde a lo que narra Fernão Lopes. Finalmente, la quema de los cuerpos de ambos personajes está consignada igualmente en el capítulo XXXI de la crónica de Lopes sobre don Pedro.

[206] Bermúdez pudo haber conocido algún manuscrito que circulaba de la *Crónica de D. Pedro I* de Fernão Lopes, en cuyo capítulo XXX se narra este episodio y aparecen los nombres.

3. Actos y escenas

Nise laureada se desvía de las tragedias sobre la muerte de Inés en dos aspectos básicos que están relacionados: uno, el mayor número de personajes por acto; dos, como consecuencia de lo anterior, más escenas en cada acto también.

El tema del acto I es las funciones de los reyes; del II, la justicia; en el III está la coronación *post mortem*; en el IV, la tortura de los consejeros, y en el V la muerte de éstos y el desengaño del rey, quien reconoce que ni siquiera la venganza puede devolverle la paz. Al contrario de las tragedias sobre la muerte, en ésta hay como mínimo tres personajes por acto. Los actos tienen más escenas, aunque no haya didascalias explícitas que indiquen las salidas o entradas de los personajes.

A partir del número de personajes que dialogan con el rey, podríamos aducir que hay cinco escenas en esa primera jornada, en las que participan el rey y el obispo, el rey y el alcalde, el rey y el aya, el rey y el camarero, y el rey y el coro. Éste se une a las peticiones de los personajes. Para persuadirlo de que abandone su amargura, en una clara alusión al Éxodo,[207] le dice al monarca que incluso las aguas amargas se filtran y se beben:

> Las aguas de Mará, que no podían
> por su amargor natiuo ser beuidas,
> después que del madero son mouidas,
> con gusto y con dulzura se beuían
> (I, 446-449)

La respuesta del rey al coro condensa el sentido de lo que le expresó a los otros personajes:

> Esso podéys cantar a los que lloran
> de verme a mí llorar mi graue daño
> pues pienso reparalle con exemplos
> de más crüel, de más inexorable
> de más amarga y áspera justicia
> que jamás en el mundo se han oýdo.
> (I, 460-465)

[207] Éxodo 15: 22-27.

En el "aucto segundo" es más complejo hablar de escenas, porque los personajes no aparecen simplemente uno tras otro. Aquí participan en los diálogos el condestable, el rey y el embajador. Sin embargo, también deberían de estar, sin hablar, los tres reos castellanos que habían encontrado acogida en Portugal y que serán intercambiados por Pacheco y Gonçález, pues el rey se refiere a ellos dos veces durante el acto:

> ¿Qué piedad quisieras tú que vsara
> con *estos tres honrrados* castellanos
> que acá pensauan guarescer las vidas?
> (II, 899-901)

y

> No más, embaxador, no más razones
> con quien no las admite, lléuense *éstos*[208]
> porque los otros vengan con presteza
> (II, 994-995)

En el contexto que acabo de describir, el tema de la justicia se entiende mucho mejor, pues, frente a los posibles perjudicados, tanto el condestable como el embajador han estado intentando persuadir al rey de no quebrantar la ley en nombre de su deseo de venganza y poner la justicia por encima de todo.

A pesar de que en el segundo acto los personajes también hacen súplicas al rey, como en el primero, el cambio es que en esta jornada los personajes tienen un rango más elevado y sus argumentos son también de carácter más político. Propongo una división en cuatro escenas. La primera sería el monólogo de apertura de la jornada, cuando el condestable se dirige a la patria lusitana y el coro comenta esa intervención. La segunda sería el diálogo entre el condestable y el rey e incluiría una sola intervención del embajador, quien permanece callado durante el largo diálogo entre el rey y el condestable, que sería la tercera escena. En la cuarta, vuelve a intervenir el embajador, alternando sus intervenciones con el condestable y el coro.

[208] El subrayado es mío.

El tema del acto es la justicia, pero hay tres partes en el tratamiento del tema: la introducción, después la definición, en la que participan el embajador y el condestable. Ahí el rey le pide a este último que haga un discurso sobre el tema:

> Y assí te ruego agora que te estiendas
> y alargues por el cielo y por el suelo,
> donde vieres que llega la justicia
> (II, 774-776)

Finalmente, la tercera es una extensa parte en la que se desarrolla la controversia entre el rey y el condestable, que concluye cuando el rey manda que se ejecute el intercambio de los consejeros.

El embajador y el condestable suplican siempre lo mismo: dejar a un lado el abuso de poder:

> CONDESTABLE A ti, señor, rendida, no la honrra
> de auerte la deshonra declarado
> que a este reyno has dado en dar entrada
> a la desaforada tyranía
> (II, 629-632)
>
> Querría que los reyes entendiesen
> que es crueldad y furia la justicia
> que de equidad humana se desuía
> (II, 973-975)

Y le insiste una vez más:

> Sentencia de tirano más que tuya.
> (II, 999)

No es posible negar que los aires de monotonía soplan fuerte en las dos largas jornadas iniciales.

En el acto III, encontramos el famoso episodio macabro de la coronación *post mortem*, que Bermúdez hace pasar por histórico en el "Argumento". Algunos personajes, como el camarero, hablan de un día de regocijo, aunque el rey persiste en su tristeza. Hay varios largos discursos que elogian la tierra que va a recibir el cuerpo de Inés. Esto es muy importante por un hecho exactamente opuesto que ocurrirá en el acto V en relación con Pacheco y Gonçález.

En el acto IV, que escenifica la tortura de los consejeros, a pesar de que no aparece el rey en escena, el guardia, el verdugo y el alcalde concretan con sus

acciones y palabras el odio y la sed de venganza que había expresado el monarca en los tres actos anteriores. Don Pedro se encargó de decir lo que vemos que hacen estos otros personajes, que se convierten en los ejecutores de la sentencia. La crueldad es mayor porque está empapada de un fuerte sentido de escarnio contra los consejeros:

GUARDIA Ya sale ya quien *amansaros* piensa;
bien creo que conocéis a nuestro alcalde;
el rey le ha encargado que *prouea*
cómo este *honrrado* jouen que aquí viene
os *agasaje*, que vendréis cansados
de los caminos largos de Castilla.

VERDUGO *Amigos, bien venidos a la tierra*,
bien gordos a lo menos y bien frescos;
con vosotros me abraço, sin acuerdo
de offensas, ni de cosas ya pasadas.
De hoy más entre los tres no se oya cosa
que no sea de amigos, y de hermanos.
Aquí viene el alcalde, vuestro amigo;
no sé qué *juego* trae aparejado.
(IV, 1652-1665)

[…]

ALCALDE
¿Qué hacen los *gigantes*?

GUARDIA
Señor, piensan
El cielo deshazer de *tan gallardos*.[209]
(IV, vv. 1673-1674)

El discurso de los personajes que en este momento detentan el poder opera en el sentido contrario al de la realidad que están viviendo Coello y Gonçález. Con esto, se evidencia más que se trata de una venganza y que no hay justicia, pues los personajes, con sus acciones y palabras, deslegitiman su autoridad. En otras palabras, se corrobora la idea de tiranía prefigurada desde el inicio.

El acto V de la obra confirma el planteamiento acerca de la degradación del sistema político, pues abarca desde la cabeza hasta los ejecutores de las sentencias, porque ahora sí también el rey participa activamente en la humillación que sufren los consejeros de su padre:

REY Ladridos dan o aullidos los mastines.[210]

[209] Los subrayados son míos.

ALCALDE Ladridos con las bascas de la muerte.
y aullidos con la rabia de la vida.
(V, 2049-2051)

[…]

REY ¡Qué bien biniera agora el toro ardiente
de Phálaris que los *regozijara*!
¿Son éstos los *valientes*?
(V, 2057-2059)

Al igual que hicieron el guardia, el alcalde y el verdugo en el acto precedente, ahora es el propio rey quien rebaja su dignidad al usar un tono irónico. Y la ignominia se extiende incluso hasta el cuerpo muerto:

ALCALDE Sus carnes será bien que no las toque
la tierra, porque no la contaminen,
sino que conuertidas en ceniza,
se viertan en sus casas, que sembradas
serán de sal, con maldición eterna.
(V, 2100-2104)

La sorpresa que todavía hoy causa esta acción podría haber provocado una fuerte impresión en el público de la época, pero era justamente eso lo que Bermúdez intentaba llevar a cabo. Causar una profunda conmoción y, mediante el ejemplo negativo, dar la lección moral.[211] Este hecho contrasta entonces con las exequias para Inés, en donde se hizo incluso un elogio de la tierra que recibiría sus restos. Mientras que el cuerpo de los consejeros terminaría sin sepultura cristina, convertido en cenizas, como el de los herejes.

4. El texto espectacular

Una de las peores valoraciones que ha tenido *Nise laureada* proviene de la insigne filóloga germano-portuguesa Carolina Michaëlis de Vasconcelos. En *A saudade*

[210] Para mí, faltan signos de interrogación en este verso, porque interpreto que los versos del alcalde son una respuesta.

[211] Es aplicable a Bermúdez lo que Carmen Bernal Lavesa afirma sobre Virués: "El senequismo […] está en la lección moral que se desprende de la contemplación vívida de las peripecias que afectan a […] los personajes […]. Ellos […] como los personajes de Séneca son la encarnación de los seres humanos que se dejan arrastrar por vicios y pasiones, y mediante una ejemplaridad negativa invitan al espectador a seguir una conducta recta y virtuosa", "Seguimiento e innovación de los autores clásicos en la tragedia del siglo XVI. *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués", en Francesco De Martino (ed.), *Entre la creación y la recreación*, Levante Editori, Bari, 2005, p. 148.

portuguesa, su ensayo de referencia sobre este tópico característico de la cultura lusitana, se halla el siguiente pasaje relacionado con la representación:

> O Texto de Bermúdez, que merece o título de "Inês vingada", *é irrepresentável e repugnante*, apesar da altissonância das palavras. Por isso mesmo foi dentro em breve substituído nos palcos peninsulares por outros muito melhores em que a Coroação do cadáver forma não o assunto todo, mas apenas a cena final.[212]

El texto de la autora, escrito alrededor de 1914, es una muestra de que el desarrollo de los estudios literarios pueden replantear el acercamiento y la valoración de los textos. Hoy, que contamos con herramientas teóricas como la semiótica teatral y estudios que contextualizan las obras, como las aportaciones de Hermenegildo, estamos lejos de emitir opiniones como éstas, pues contamos con más elementos que nos permiten renovar nuestra mirada sobre lo que esas obras plantean.

Estas herramientas permiten afirmar que *Nise laureada* estaba concebida para una representación que causara horror en el público. Y las características que le resultan irrepresentables y repugnantes a la estudiosa en realidad son elementos escénicos tan deliberadamente acentuados que provocan fuertes emociones, de las que no se sustrae la filóloga luso-alemana. Pero, como persona de su propio tiempo, ya no llegó a comprender que todo ese horror era parte de una lección moral.

Durante las dos primeras jornadas y parte de la tercera, la acción de los personajes es hablar. El resto de la tragedia escenifica los vicios del ejercicio de poder. En las obras sobre la muerte, los autores tenían la opción de crear episodios que adornarían la acción principal,[213] entre el prólogo y el éxodo; en cambio, dieron paso a extensas discusiones sobre temas aledaños al conflicto central. *Nise laureada*, a pesar de la convención de las cinco partes, ya no tiene prólogo ni éxodo: muy tarde nos enteramos de que el rey debe decidir si intercambia o no reos con el Pedro castellano y no hay específicamente un breve acto de despedida.[214]

---

[212] Michaëlis de Vasconcellos, *op. cit.*, p. 18. Las cursivas son mías.

[213] "El episodio, que abarca, los actos segundo, tercero y cuarto, es donde se pueden introducir sucesos, que adornen y 'diviertan' la acción principal. En el prólogo y éxodo no caben, porque siendo los centros de planteamiento y solución del nudo trágico, no se admiten en ellos divagaciones de ningún tipo". Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, p. 56.

[214] Sólo al final de la primera jornada el rey expresa su deseo de hacer el "trueco franco" con el rey castellano, pero toma la decisión de hacerlo al final de la segunda (verso 995).

A pesar de la indeterminación espacial de las obras sobre la muerte de Inés, en *Nise laureada*, el parlamento inicial de don Pedro, ya rey, no es muy largo, pero esta vez sí hay más elementos a partir de los cuales podemos hablar de un contexto espacial, que no necesariamente debía traducirse en escenografía o decorado, pero al menos creaba la fantasía de una escenografía de palabras:

> O tierra de Coýmbra que solías
> El firme centro ser de mi descanso
> (I, 1-2)
> […]
> Y tú, famoso alcázar que amenaças
> qual Babilonia el cielo, y te sublimas
> (I, 14-15)
> […]
> Estos amargos sauces a la orilla
> plantados deste río me las muestran
> (I, 23-24)

El énfasis está en la ubicación espacial de la acción: el príncipe en Coímbra a orillas del Mondego, mirando de lejos el alcázar. Estas pinceladas resultan suficientes para ubicar la acción de la obra. Después, el acto continúa el derrotero de la disquisición dialogada, esta vez sobre la naturaleza y función de los reyes. El personaje introduce así su extendido parlamento:

> Señor, bien claro veo que la vida
> del que viue en spíritu christiano
> es vn acuerdo viuo de la muerte
> y es justo que con alto sentimiento
> mortales cosas piensen los mortales
> y los más altos viuan más humildes,
> mirando bien en sus postrimerías.
> Mas también veo que el real estado
> no fue del alto Dios establescido
> para pesares, cuytas y miserias
> sino para contentos y alegrías
> del rey que posseyere dignamente
> el reyno que a sus pies está rendido.
> (I, 103-115)

Se repite el mismo esquema comunicativo que tenían el príncipe y el secretario en las tragedias sobre la muerte. En la *Laureada*, el rey expresa sus emociones y el obispo habla de las obligaciones de los reyes. Aunque el obispo use el verbo ver, no lo hace en el sentido literal, sino en la acepción de "darse cuenta". Abundan los

verbos de pensamiento y de lengua en los diálogos. Además de hablar, modular las voces, mover las manos, caminar en el escenario, ¿qué otra acción podrían hacer los representantes de estas obras durante el tiempo que implica decir más de cien versos?

En la segunda jornada, parte de la espectacularidad consiste en la presencia de los tres personajes castellanos como testigos mudos de lo que están discutiendo el rey, el condestable y el embajador. Sus vidas dependen de la decisión del rey portugués, así que sus rostros deberán mostrar terror, aunque esto último es sólo una suposición, pues en ningún momento hablan; sólo el rey se refiere a ellos. El embajador también debe portar algún elemento que lo distinga como representante de la corona de Castilla, como un escudo, una bandera, o algún elemento visual en su vestuario. La corona y el cetro son otros elementos que ya eran visibles desde la primera jornada y continúan. Las modulaciones de la voz no están indicadas con didascalias, pero se sobreentienden a partir de los parlamentos. Así, el rey podrá sonar amenazador, irónico, apasionado, firme, etc.:

> De Tántalo las penas merescía
> quien tanto desconfía y se me atreue;
> mas tú verás en breue que este sceptro
> no consiente otro sceptro en las consexas,
> ni son éstos ouejas ni corderos,
> sino lobos arteros y peores,
> con agenas colores almagrados.
> (II, 640-646)

El tercer "aucto" se desarrolla casi por entero al estilo estático de los dos anteriores, con largos parlamentos en torno a una idea, pero de vez en cuando hay un chispazo como éste:

> CAMARERO *Aquí vienen sus hijos que te llaman*;
> con sus alegres almas te dan vozes
> que no te aquexes oy, que el cielo y suelo
> la quiere coronar de gloria tanta.
> REY Hijos de aquella madre tan dichosa
> quanto de padre triste y desdichado,
> amores, *¿queréys ver mi diadema,*
> *queréys ver mi corona en su cabeça?*
> *¡Ay, cómo veo en estos vuestros ojos*,
> en estos ojos vuestros, los de aquella
> lumbre de aquestos míos que la lloran!

No lloréis, hijos míos, consolaos.[215]
(III, 1125-1136)

Al igual que los hijos lloraban rodeando a Inés en el acto IV de las obras sobre la muerte, ahora vuelven a llorar pero de ver que don Pedro no sale de su melancolía. Aunque llorar no es hablar, debe notarse, oírse, así que probablemente se pensaba en el sonido más que en la presencia de actores representando a los hijos en el escenario. Pero incluso si no llegan a éste y les habla a lo lejos, evocándolos, se crearía la ilusión de la llegada de los hijos, lo cual tiene, de nuevo, una intención de conmover las emociones del público.

Más adelante, el obispo tiene una larga intervención en la cual hay un elogio de la tierra, por ser mortaja natural de los cuerpos muertos; después sigue otro largo discurso del rey en remembranza de Inés. Al final del acto III tiene lugar una acción destinada a causar asombro en el público, uno de los aspectos espectaculares más importantes de la obra: la coronación *post mortem* de Inés de Castro:

REY — Y tú señora mía, que lo has sido
y lo serán en muerte como en vida,
resciue esta corona y este sceptro
en fe de aquella com que me dexaste
estas prendas de amor, que son tus hijos,
legítimos infantes deste reyno.
(III, 1421-1427)

CONDESTABLE — Y assí , señor, de parte deste reyno
te doy la norabuena y te agradezco
la gloria y el plazer que al cielo y suelo
has dado con ensayo tan alegre.
Y a ti, señora, adoro por mi reyna.
(III, 1449-1453)

¿Qué mayor elemento espectacular que el cuerpo de Inés con cetro y corona frente a los personajes? Como he referido, la macabra escena es una exageración del suceso histórico que consistió en el traslado solemne los restos de Inés de Castro al túmulo que don Pedro mandó construir para ella, frente al de él mismo, en Alcobaza, pero este ángulo macabro es una originalidad de Jerónimo Bermúdez.

Esta acción funciona como engarce para un más sólido y vivo texto espectacular que emerge a lo largo del acto cuatro. Al inicio hay un aparte,

[215] Las cursivas son mías.

componente de espectacularidad que juega con lo que sabe el público, pero ignoran los personajes. El guardia está furioso, pues lleva cautivos a los consejeros. Se refiere a ellos como si fueran presas de caza ("caýdo han los venados en las redes"). Su expresión es de enojo y mordacidad:

> tal es mi brío agora, y no sé cómo
> dissimular el alboroço y zelo
> de dalles el auiso y buena nueua
> de cómo ya se apresta el buen alcalde
> para luego venir a visitallos
> por la venida buena de Castilla,
> y el público ministro se compone
> para lleuar el precio de las justas,
> y bien regocijalles las personas.
> Más bien será tomar figura nueua
> y hazer del pïadoso por prouallos
> y por podelles dar más sazonado
> el trago venenoso de sus almas.[216]
> Amigos, Dios os salue y os consuele.
> (IV, 1603-1616)

Aunque no está señalado el cambio de tono con una didascalia explícita, el contenido de lo que el personaje está diciendo implica el aparte y modulaciones de la voz por parte del guardia. La tragedia se desarrolla en torno al tema de la tiranía y del abuso del poder, así que no es un acaso que el acto abra con un personaje cuyo discurso y comportamiento iluminen la fractura del sistema desde el elemento más bajo, que no se limita a cumplir con su función sino que humilla a unos prisioneros que llegan como fruto de un intercambio ilegal.

En esta cuarta jornada aumenta la intensidad de los diálogos y la representación exige una mayor vehemencia en los representantes. Encontramos algunas didascalias implícitas de fuerte contenido espectacular, como ésta:

> GUARDIA Escupa Dios en tan malditas fieras.
>
> COELLO Perro villano, ¿así te nos atreues?
> ¿Assí nos has las caras escupido,
> porque nos ves atados a este cepo?
> (IV, 1628-1632)

[216] Aquí termina el aparte del guardia.

Además de su tono irónico y vejatorio, sus acciones contribuyen a la construcción del personaje. Lo anterior, junto con las condiciones en las que entran los cautivos a escena elevan el nivel de tensión del acto.

Cuando el guardia anuncia la llegada del alcalde y del verdugo, no sólo debería causar temor a los cautivos, sino también asombro al público:

> Ya sale ya quien *amansaros* piensa;
> bien creo que conocéys a nuestro alcalde;
> el Rey le ha encargado que prouea
> cómo *este honrrado jouen* que aquí viene
> *os agasaje*,[217] que vendréys cansados.
> (IV, 1652-1656)

Con la entrada del alcalde y del verdugo, están en escena todos los personajes que participan en el acto. Hay una nueva didascalia implícita al final de un parlamento del guardia, que le advierte al alcalde: "no te espanten sus figuras, que más abominables son sus almas". Este comentario es muy importante porque llega en un momento en el que el público podría condolerse de la suerte de los consejeros. El guardia le recuerda al público que Coello y Gonçález son culpables de la muerte de Inés, por más que estén siendo victimizados por la tiranía del rey.

La única intervención del coro durante las acciones del acto IV llega tras el comentario del guardia y expresa otra didascalia implícita, que es la descripción-indicación de cómo deben lucir los consejeros:

> ¡Ay, qué colores tan del otro mundo!
> ¡Qué cauelleras tan desordenadas!
> ¡Qué barbas tan horribles! ¡Qué semblantes
> tan fieros! ¡Qué ojos tan encarnizados!
> Conuiértete a tu Dios, o mundo ciego.
> (IV, 1687-1691)

Alfredo Hermenegildo afirma que aquí el coro

> es una voz que expresa el horror del espectador o, mejor, que lo fomenta. [...] Se interpone entre la diégesis y el público para forzar la sensación de horror que debe instalarse en la conciencia colectiva de este último. [...] El personaje

[217] Las cursivas son mías.

> apuntado por el Coro queda mantenido a una cierta distancia, como objeto descrito y mostrado, pero con el que el público no se debe identificar".[218]

En mi lectura, el coro no fomenta el horror, sino que lo confirma, pues desde el inicio del acto los consejeros aparecen en condiciones muy lastimosas. Para mí, esta intervención del coro representa un punto de inflexión en el acto. Avisa que los personajes no han claudicado y prepara el sesgo de los parlamentos siguientes, más centrados en la política. Coello y Gonçález habían hablado para enfrentar la animosidad del guardia. Sin embargo, ahora hablarán en tono grave y con un sesgo de debate con el alcalde, una autoridad, y lo harán en términos morales y políticos, defendiendo su actuación ("Donde no ay culpas no se deuen penas", afirma Coello). Vista desde otro ángulo, la intervención del coro es una señal del pesimismo de Bermúdez en relación con el sistema político, pues el coro no simpatiza con los personajes que habían actuado en nombre del bien común. De hecho, no simpatiza con ningún otro personaje. De ahí la constante repetición de "Conviértete a tu Dios, oh mundo ciego". En otras palabras, el coro censura a todos en esta tragedia, con lo cual Bermúdez no da lugar a una salida.

Hacia el final del acto IV, se registra el punto más elevado de la retórica de los consejeros, que requiere de una representación sumamente dramática. Se trata de un discurso con una doble significación. Para el emisor es la quintaesencia de las convicciones políticas; para los escuchas, los representantes de la ley, es la confesión de un crimen y los consejeros son vistos como contumaces:[219]

> Estamos y estaremos, de manera
> que hará la muerte treguas con la vida,
> la noche escura día será al mundo,
> quïetas estarán Scilla y Charibdis,
> reposará con Éolo Neptuno,
> del mar se cogerán maduras mieses,
> el cielo caerá sobre la tierra
> primero que las muertes o las vidas,
> las esperanzas grandes o los miedos,
> los ruegos blandos o las amenazas

[218] Alfredo Hermenegildo, "Los coros del teatro trágico renacentista: el caso de Jerónimo Bermúdez", p. 192.

[219] Una parte de este pasaje en boca de Gonçález ha sido identificada por Triwedi como uno de los préstamos que tomó Bermúdez de la traducción de Dolce del *Tiestes* de Séneca. Véase M. Triwedi, art. cit., pp. 98-99.

del Rey crüel, o tuyas o del mundo,
nos hagan desmentir vn solo punto
del que guardamos siempre de constancia,
de lealtad, de fe, de fortaleza,
con que la muerte dimos a la amiga
del Rey, tan enemigo de su patria.
(IV, 1861-1876)

El final del acto, con las amenazas y órdenes del guardia y del verdugo, deben poner en movimiento a los reos, quienes reaccionan sin modificar su actitud:

GUARDIA A nosotros el cargo: meneaos.
andad allá, gigantes; tú, mancebo,
agora mostrarás tus gallardías.

VERDUGO Vn rato al potro, y otro rato al brete;[220]
veremos cómo braman los leones.

COELLO La muerte dará fin a las miserias.

GONÇÁLEZ Dichosa muerte, que da vida a tantos.
(IV, 1885-1891)

La escena plantea un plano más profundo y dinámico que lo visto en las primeras jornadas, con el guardia dirigiéndose a los cautivos y al verdugo, éste ironizando sobre los castigos, y los consejeros, que les responden.

En el último acto de la obra, el de la venganza del rey, el texto espectacular se incrementa mediante numerosas didascalias implícitas. Fuera del escenario se oirían los gritos de los consejeros:

REY Ladridos dan o aullidos los mastines.

ALCALDE Ladridos con las vascas de la muerte,
y aullidos con la rabia de la vida.
(V, 2049-2051)

Mientras el rey y el alcalde hablan de esto, los cautivos llegan al escenario, porque cuando el rey pregunta: "¿Son éstos los valientes?", y Gonçález responde: "Oy lo somos,/como siempre lo fuimos", se desencadena la parte más violenta de la tragedia, que había venido incrementando la tensión. Las acciones están filtradas por la intervención del coro:

¡O qué golpe
el Rey, de ver su aspecto denodado,

[220] *Brete*: "El cepo, o prisión estrecha de hierro, que se pone a los reos en los pies para que no se puedan huir", *Diccionario de Autoridades*.

al Coello le ha dado por la cara
con el azote que tenía en la mano!
¡Ay crudo expectáculo! ¡Qué exemplo,
qué representación tan espantosa
del día del jüyzio lamentable!
Desnudos, maniatados, a la mira
del cielo y de la tierra están los tristes.
(V, 2060-2068)

¿Por qué ha optado Bermúdez por esto? Por un lado, distribuye la atención del espectador entre las acciones del rey y el comentario del coro. Por otro, su función nuevamente es dirigir los ánimos del público ante lo que está presenciando: un acto de rebeldía de un súbdito que responde, retador, nada menos que al monarca en persona, y un rey que no está haciendo justicia, sino que se está vengando, y de manera indigna, porque usa un instrumento propio del verdugo, el azote.[221] Es decir, el público está viendo al "mundo ciego" que refiere continuamente el coro. Este objeto de utilería en manos distintas a quien debería usarlo caracteriza el tipo de "justicia" que se está ejerciendo. Ilumina sobre cómo este tipo de elementos tienen importantes fines simbólicos e ideológicos. Para muestra de un ejemplo contrastante, hay que recordar la utilería de la escena de apertura de *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* (cruces, estandartes, bastón de general).

A pesar de que no hay didascalias explícitas, el sentido de los diálogos hace que sea necesario distribuir a los personajes en el escenario. Por un lado, deben estar Coello y Gonçález; por otro, el alcalde y el rey, que debe acercarse y alejarse de los condenados según lo que marque el diálogo, porque a veces habla con ellos directamente y otras veces habla con el alcalde. Más alejado de estos personajes se debe ubicar el coro.

[221] Esto, que puede parecer un rasgo exagerado por parte de Bermúdez, tiene un referente en la realidad muy parecido. En el capítulo VII de la *Crónica de D. Pedro*, Fernão Lopes narra cómo don Pedro dio tormento al obispo de Oporto tras enterarse de que éste tenía por amante a una mujer casada. Lopes da cuenta de cómo el rey desviste al obispo y lo interroga sobre su comportamiento, y que mientras hacía esto, "tiinha na maão hũu grande açoute pera o brandir com elle". Igualmente refiere cómo "começarom de dizer que fosse sua mercee de nom poer maão em elle [el obispo], ca por tall feito, nom lhe guardando sua juridiçom averia o papa sanha delle; demais que o seu poboo lhe chamava algoz [verdugo], que per seu corpo justiçava os homẽes, o que non convinha a ell de fazer por muito malfeitores que fossem", *op, cit*., pp. 32-33.

Como se ha constatado en ejemplos anteriores, las modulaciones de la voz son esenciales en *Nise laureada*, ya sea mediante los comentarios irónicos, los apartes, o por el incremento de angustia, enojo o desesperación. Sin embargo, en el ejemplo siguiente, Bermúdez da un paso más allá y demuestra su patrimonio escénico:

COELLO Adiós, hermano,
que de las suertes que los dos hezimos
la tuya fue mejor, pues vas primero.

REY ¿Qué vozería es ésta?

ALCALDE Señor, gritan
las gentes de plazer y regozijo
de ver al vno dellos ya qual cumple.
(V, 2117-2122)

Es decir que deben oírse también otras voces que provienen de fuera del escenario, con lo cual se crearía la ilusión de una multitud que está viendo el ajusticiamiento del personaje. El recurso es una prueba de la mayor intención que hay en *Nise laureada* de desplegar recursos espectaculares de los que carece la *Nise lastimosa*.

En esta parte del acto, la escenificación adquiere mayor complejidad y profundidad debido a las voces que llegan desde dentro; al rey que pregunta y al alcalde que responde; al verdugo que está sobre Gonçález; a Coello, que será testigo mudo —por agonizante— del tormento que ejecuta el verdugo; y al coro, que filtra de nuevo las acciones:

¡Ay, cómo le apedaza ya el verdugo!
¡Qué sangre tan podrida corre dél!
(V, 2123-2124)

La intensidad aumenta. A pesar de que ya la sangre corre, Gonçález no deja de discutir con el verdugo, que no le encuentra el corazón y sobreviene otro momento de gran espectacularidad, porque se combina el tono retador del discurso del consejero con las acciones del verdugo. Nuevamente estamos frente al mundo ciego:

GONÇÁLEZ Pues ay le tengo
búscale bien, que ay le allarás más fuerte
que el de un león, y más leal y entero
que el de un moro de Fez, y más hidalgo
que desse rey tyrano.
Dirásle que se ceue,
dirásle que se arte

desta mi sangre, desta…

VERDUGO Ya no brabearás. Éste era el brauo
y fuerte coraçón del gran merino.
(V, 2125-2134)

En la jornada anterior Bermúdez había llevado el cuerpo de Inés al escenario; en este quinto, la sangre y el corazón recién arrancado al personaje. Estamos frente a una escena de horror que no existió en las obras sobre la muerte de Castro. Y aún falta el turno de Coello. En estos momentos, el fraile se aparta de la forma estrictamente horaciana de la tragedia y se apega más al Séneca de la crueldad y la sangre, por la vía de la traducción de Dolce. De la mano del texto espectacular, el texto dramático tiene un fuerte significado, porque las palabras de Gonçález son las portadoras de la verdad: el corazón del rey no está a la altura de su dignidad. Con esta escena se escenifica la muerte de la justicia; la razón de Estado es desmembrada y triunfa la tiranía del monarca, que señala Gonçález. Sin embargo, Bermúdez tiene que matizar todo esto mediante las intervenciones del coro y los parlamento de otros personajes:

¡Ay, cómo le cuartea y apedaza
el coraçón a ver qué tiene en él!
(V, 2140-2141)

Y es que el verdugo no encuentra nada. Las palabras de Gonçález quedan desautorizadas al ser un personaje desalmado. Nuevamente estamos ante el callejón sin salida en que nos sitúa Bermúdez. El público no puede ponerse del lado de nadie sino en contra de todos.

La fuerza del texto espectacular se extiende a la escena de la muerte de Coello. El antecedente está cuando el rey señala al prisionero: "de ese otro, que de tímido conejo/león se quiso hacer […] /harás lo mismo" (vv. 2144-2146). Además, aporta una didascalia implícita *a posteriori*, porque indica el modo como el verdugo le sacó el corazón a Gonçález y lo deberá sacar de Coello: "no por las espaldas/sino por esos pechos desalmados" (vv. 2146-2147). Después, viene una intervención del coro a la manera de la primera vez que apareció en este acto, ejerciendo varias funciones, porque describe la actitud del rey, orienta y contiene las emociones del público, y sirve de bisagra para separar una parte de otra:

¡Ay, qué terrible está, qué encarnizado
el Rey! ¿Quién le verá que no se asombre?
[…]
Mas presto se verá por sus mejillas
en líquido tesoro derramarse
el coraçón que agora está tan duro,
si el cielo de nosotros se apïada.
Conviértete a Dios, o mundo ciego.
(V, 2149-2150 y 2160-2164)

Las acciones se precipitan y despiertan al reo. Éste, como Gonçález, tiene un parlamento donde reitera su calidad de hombre de Estado. Al igual que en la muerte del otro consejero, la súbita interrupción del discurso del personaje debe coincidir con los movimientos del verdugo, que silencian a Coello y dan pie a que el coro intervenga, narre las acciones y haga el papel de orientador de las emociones del público:

COELLO león he sido, ésta es fortaleza:
morir alegremente por al patria,
y por la eterna patria dar la vida.
Acáuamela pues;
dáselo al rey; dirásle…

VERDUGO Dirásle tú a Charón que allá te escuche.

CORO ¡Ay, cómo le trasanda las entrañas
para arrancalle el coraçón hinchado!
¡Ay, cómo se le parte y desmigaja
a ver si halla en él algún milagro!
(V, 2174-2183)

Un último vestigio del texto espectacular está justo al final de la obra, en el último parlamento del rey, quien expresa que, a pesar de haber cumplido su venganza, no halla descanso ni consuelo ("Y viviré ya con desengaño") y expresa nuevamente la idea del primer acto sobre el disgusto de ser rey ("mientras sobre mis hombros tengo el peso/ deste athlántico monte, que es el reyno"). La espectacularidad reside en que todo esto debe estar diciéndoselo al cuerpo de Inés de Castro que ha permanecido ahí, como testigo de las acciones de los actos IV y V:

Mas tú, descanso mío, esfuerço mío,
consorte mía y esperanza mía
[…]
suplícote, mi bien,
[…]
no te olvides de mí, que por ti llamo

(V, 2259-2260, 2269, 2275)

Los dos coros que cierran la obra no tienen función descriptiva ni narrativa.

En resumen, el vigor del texto espectacular en la *Nise laureada* se muestra desde el final de acto III, con la coronación *post mortem* del cuerpo de Inés, abarca buena parte del acto IV y se encuentra en casi todo el acto V. Esto revela que Bermúdez posee una intuición escénica muy desarrollada. Con estas facultades que aquí muestra el autor, parece difícil sostener que él haya sido el autor de *Nise lastimosa*, en donde el texto espectacular es muy tímido. El autor que ha puesto frente al público verdugos atroces, reyes que se hacen justicia por propia mano, vasallos retadores y cuerpos muertos coronados, no puede ser el mismo que sólo hace hablar, debatir, llorar y suplicar a los personajes en *Nise lastimosa*. Este autor ha dado algunos pasos alejándose de la noción trágica vinculada con las ideas de Horacio y se ha acercado más a la crueldad representada en Séneca. No se atreve a modificar la estructura de la obra, pero ese estro distinto al de *Nise lastimosa* que invocaba Hermenegildo en su primer gran trabajo sobre la tragedia española se identifica muy bien al estudiar los recursos espectaculares de *Nise laureada*.

5. Diálogos y debates

La vocación por el debate está aún más acentuada en esta obra que en las que tratan el asunto de la muerte de Castro, porque en los pasajes argumentativos hay un espacio muy grande para las amplificaciones. Los temas ameritan también esta inclinación. En el caso de las obras sobre la muerte, ésta tiene lugar como resultado de la razón de Estado, prácticamente no hay alternativa para el rey, y el personaje de Inés está exento de participar en cualquier controversia. En *Nise laureada*, los ejes temáticos son las bondades y amarguras de la monarquía, la aplicación de la justicia, el abuso de poder y su grado extremo, la tiranía. Es decir, hay un espacio para la disensión, la opinión y la libertad de decisión del monarca, por eso es posible establecer controversias con éste.

En la primera jornada de la obra, el rey tiene diálogos con personajes de distinto rango, desde el obispo y el alcalde al aya de sus hijos o el camarero. Los

personajes bajos tratan de disuadir al rey para que éste salga de su melancolía, pero los pasajes a manera de debate son aquellos donde participan los personajes importantes para la vida social y la temática es política. Por el contrario, es con los vasallos cuyas funciones no son determinantes en la vida del reino con quienes se abordan los temas relacionados con las pasiones del rey. Resulta importante destacar aquí que, al contar con vasallos altos y bajos que instan al rey a modificar su conducta, se generaliza la percepción de que la cabeza de la organización social no está llevando a cabo sus funciones como debería de ser. La situación es grave tomando en cuenta que el monarca pone en tela de juicio las bondades del estado más alto de la jerarquía social:

> assí que los regalos de los reyes
> que lo pretenden ser como deurían
> son lágrimas, solloços y sospiros.
> (I, 64-66)

Sin embargo, como el rey es el primero en formar parte de ese mundo ciego del que tanto habla el coro a lo largo de la obra, no puede ver que su estado es un don. Por ello, el obispo intenta explicarle y convencerlo de que

> Mas también veo que el real estado
> no fue del alto Dios establescido
> para pesares, cuytas y miserias,
> sino para contentos y alegrías
> del rey que posseyere dignamente
> el reyno que a sus pies está rendido
> (I, 110-115)

Y más adelante:

> […]el estado de los reyes
> establescido fue para contento,
> para süauidad, para deleyte,
> para descanso, para paraýso.
> (I, 167-170)

Estas constantes repeticiones y las amplificaciones provocan que el texto se dilate mucho en las dos primeras jornadas de la tragedia. La insistencia de Bermúdez en el tema se relaciona con las intenciones de moralizar al público acerca de los peligros de que los altos sucumban a las pasiones. Por eso se vale de la esticomitia para una controversia con el aya:

AYA Su madre desde el cielo los bendize.

REY Bien fuera que en la tierra los criara.

AYA En esta vida no hay eterna cosa.

REY La triste remembranza de su muerte.

AYA Y el goçe alegre de su eterna vida.

REY En fuerte punto la perdí de vista.

AYA No aquel amor más fuerte que la muerte.

REY Ni aquel zelo más duro que el infierno.

AYA Los ángeles querían coronalla.

REY Las furias del infierno destrüylla.

AYA La grande yra de Dios sobre ellos cayga.

REY O sobre mí si no los destruyere.

(I, 355-366)

Poner la razón en la voz de un personaje cuyas funciones no son políticas acentúa las deficiencias del monarca. Por eso, el último parlamento del aya suena aún más duro en relación con la melancolía enfermiza del rey:

Las leyes, señor mío,
de los celestes hados no se rompen
con lágrimas de blandos coraçones,
ni ciegos de llorar los ojos pueden
dar vida a quien ya désta se ha librado.

(I, 400-404)

Bermúdez encuentra nuevamente otra forma de referir oblicuamente la ceguera del monarca.

Del mismo modo, el corto pasaje similar con el camarero, que le pide no dejarse vencer por la tristeza, confirma que una de las ideas que subyacen en la obra es la necesidad de que el monarca sea en quien cristalice el equilibrio: "No te quiero, señor, tan insensible […] ni de ánimo tan floxo y desmayado". El rey concluye las controversias que ha sostenido durante la primera jornada con su insistencia en actuar según se lo dictan sus pasiones. Con esto, se intensifica el ejemplo negativo con el que Bermúdez pretende dar la lección moral:

Y llámeme crüel el mundo malo,
que éstos serán mis gustos y mis gozos,
gozos de rey tan mal afortunado.

(I, 472-474)

Casi toda la segunda jornada se dedica a la controversia en torno a una de las funciones esenciales de los reyes: asegurar la justicia. Por un lado, está el condestable, a favor de la justicia libre de pasiones y del respeto de las leyes humanas y divinas. El adversario es el rey, quien no repara en ningún momento en los argumentos que despliega el condestable porque está obsesionado con una idea violenta y extrema de la justicia, la venganza. Ya desde el inicio del acto se marcan las posiciones:

CONDESTABLE la muerte ques comigo tan esquiua
que no quiere que viua en este suelo
sino para del cielo ver las leyes
rompidas por los reyes, que deuieran
ser los que defendieran su partido.

REY No seas atreuido si no quieres
pagar lo que dixeres con la vida.
(II, 622-628)

La tónica del acto se desarrolla justamente a partir de los razonamientos del condestable, las amenazas del monarca o su particular forma de entender la justicia:

La mía[222] se me arranque deste cuerpo
primero que yo dexe por flaqueza
de mantener justicia rigurosa;
de mí se olvide mi derecha mano,
al paladar mi lengua se me apegue
primero que yo dexe de emplearme
de suerte que los viuos y los muertos
los duros golpes sientan de mi sceptro.
(II, 706-713)

Su idea exagerada de justicia se puede constatar desde el ángulo del aprovechamiento de la historicidad por parte de Bermúdez. Recordemos que, a pesar de que Fernão Lopes subraya el rasgo altamente justiciero de Pedro I, el desarrollo de la crónica más bien muestra ejemplos de los excesos que el soberano cometía en nombre de la justicia.[223] Ya aludí en una nota anterior el capítulo VII de Lopes, donde el cronista cuenta cómo la gente del reino llamaba "verdugo" a don Pedro. Por lo tanto, Bermúdez en realidad había visto las posibilidades de usar un episodio histórico para conciliarlo con la tragedia de tipo senequista. Los horrores

[222] Se refiere a su alma.
[223] Véase la nota 24 sobre las sentencias crueles de don Pedro.

ni siquiera tendrían que ser inventados, porque los hechos mismos ya estaban suficientemente teñidos de sangre. En la crónicas, los hechos estaban narrados, mediados; pero en la tragedia, estarían frente a la mirada del público, eso los volvía aún más impactantes y aleccionadores.

Y justamente con alusiones a la sangre derramada es como se abre la segunda jornada de la tragedia. En una especie de introducción a esta parte, hay una participación del condestable y el coro, que representan la cordura, la justicia y el respeto al orden jurídico. Algunas veces interviene también el embajador castellano, pero el debate central se da entre el condestable y el rey. Los diálogos de la controversia están distribuidos a lo largo de toda la jornada, son bastante largos, pues una y otra parte amplifican su parlamento. Se interrumpen, por ejemplo, cuando el rey le pide al condestable que le explique los alcances de la justicia y éste lleva a cabo la explicación. Sin embargo, todo esfuerzo es inútil. Cito entonces uno de los pasajes donde se puede ver mejor el contraste de las dos posturas:

REY ¿Qué piedad quisieras tú que vsara
con estos tres honrrados castellanos
que acá pensauan guarescer las vidas?

CONDESTABLE Que no los entregues a la muerte.

REY A su rey los entrego; déles vida.

CONDESTABLE Quitóla a quien la suya le auía dado.

REY Júzguelo Dios.

CONDESTABLE Sí juzgará, que es justo.

REY Los hombres no, porque los juzguen reyes.

CONDESTABLE Júzganlos mal los que no les mantienen
las leyes y costumbres que los saluan.

REY ¿Qué ley saluaua a éstos?

CONDESTABLE La que salua
a quien de ti se ampara y puede poco.

REY El rey que no se venga puede menos.

CONDESTABLE El rey que ampara a muchos puede mucho.

REY ¿De mí se han de amparar contra mi hermano?

CONDESTABLE ¿Hermano es hoy el que enemigo ayer?

REY ¿No me entrega los otros aleuosos?

CONDESTABLE Entrega y trueco digno de memoria

trocar los justos por los peccadores,
los inocentes por los desalmados.
(II, 899-918)

Esta larga cita es un botón de muestra del rumbo de toda la jornada. Vemos no sólo las perspectivas diferentes, sino también el estilo irónico del rey, sus alusiones a la venganza, su cambio de parecer respecto al monarca castellano, antes enemigo, porque el portugués está cegado por sus deseos de venganza. Tanto los parlamentos como las reacciones del rey deben causar asombro, porque debilitan la dignidad real. Pero su función reiterada es moralizante.

Es clave la intervención del embajador castellano, personaje que se dedica a defender las ideas del rey portugués, lo cual es una muestra de que el diplomático representa un reino en donde tampoco hay respeto para la legalidad y la justicia, como lo muestra este pasaje:

EMBAXADOR ¿Qué te pesa que mueran malhechores?

CONDESTABLE El malhecho aborrezco, pero quiero
saluar al malhechor quando le salua
la ley y la raçón ques alma della.

EMBAXADOR Quien salua al malhechor condena al justo.

CONDESTABLE El cielo ampara y salua a muchos malos.

EMBAXADOR ¿Qué el cielo quiere que los malos viuan?

CONDESTABLE No quiere el cuelo que los malos mueran,
sino que se arrepientan de sus culpas.

EMBAXADOR Sólo Dios saue bien quién se arrepiente.

CONDESTABLE Todo buen pecho espera el bien ageno,
y teme el proprio mal.

EMBAXADOR Assí le teme
mi rey de los que juzga y señorea.

CONDESTABLE Si los amasse no los temería.

EMBAXADOR Si los amasse no le temerían.

CONDESTABLE Del buen amor el buen temor procede.
(II, 952-967)

Legalidad, razón, piedad. Los tres ejes por los que deberían transitar los monarcas según se comprende de este pasaje. No obstante, las respuestas del embajador son una muestra de lo desarticulada y desviada de este ideal que se

encuentra la monarquía a ojos de Bermúdez, quien se vale del personaje del condestable para transmitir sus ideas propias. La impotencia del condestable es patente en el hecho de que no logra convencer al rey. Esta ausencia y este fracaso, aunados a las atrocidades que se ven después, habría que interpretarlos como el derrumbe del sistema político. De ahí que el coro se limite a elogiar la actuación del condestable sin exhortarlo a insistir. Es inútil todo intento:

> Buen Conde, bien será que te consueles
> de auerte assí rompido el noble pecho
> (II, 1009-1010)

No obstante, a pesar de asumir su derrota, el condestable termina su intervención con una convicción inquebrantable, que sirve para una construcción muy positiva del personaje en comparación con la mermada figura del rey:

> Soy lauro verde contra el seco rayo,
> y planta larissea, que en el fuego
> conseruo en su verdor mi tronco y rama.
> (II, 1020-1022)

El condestable ha perdido la contienda verbal y moral, pero el autor la gana horrorizando a los presentes con las injusticias y venganzas de un rey-verdugo.

6. Los personajes

El desarrollo de los apartados anteriores ya ha dado numerosos antecedentes del tema de éste. En comparación con las obras sobre la muerte, Bermúdez no tiene temor en añadir a la fábula variados personajes sin referente histórico sino producto de su propia creación poética. De hecho, hay más personajes ficticios que históricos. Éstos son el rey, a quien sólo se le llama Pedro en la lista de los personajes; los tres reos castellanos, que permanecen mudos en el escenario; y los consejeros del rey Alfonso IV, Coelho y Gonçález. Sólo hay tres personajes históricos con voz propia en la tragedia: el rey y los dos dos consejeros. En cuanto a don Pedro, toda esta crueldad nace de su sed de venganza y de su desencanto de ser rey. El ángulo que le añade Bermúdez al personaje es la melancolía por la ausencia de Inés. No es exagerado afirmar que Bermúdez construye un personaje bipolar que lo mismo llora frente a sus hijos y al cadáver de Inés que exclama furioso su deseo de

venganza y se regodea con las crueldades del verdugo y él mismo ejerce de tal. Una coincidencia con las obras sobre la muerte es que, así como en ellas el príncipe termina llorando, en *Nise laureada* ocurre lo mismo, porque a pesar de haber consumado su venganza, el más cruel desengaño es darse cuenta que ni siquiera eso puede eliminar su melancolía ni aceptar de buen agrado la corona:

> ¡O cómo los desseos desta vida
> son más crescidos que los gozos della!
> (V, 2200-2201)

y

> vn rey como yo soy, tan sin ventura
> que todo aquello que pudiera a muchos
> contento dar, a mí me da tormento
> (2216-2218)

El sentimentalismo no está demasiado explotado, pero es importante para que la figura de don Pedro no sea percibida como un personaje tipo. El desengaño final es parte central de la lección moral que desea Bermúdez, pues quiere demostrar cómo la venganza no soluciona el problema que tiene el rey desde el inicio, pues continúa renegado de su estado y tampoco puede superar su dolor amoroso.

En lo que atañe a la caracterización de los consejeros, Bermúdez demuestra coherencia con la caracterización que tuvieron en las obras sobre la muerte. En ellas, estos personajes no están construidos con rasgos de maldad o animosidad contra Inés de Castro, sino que actúan en nombre de la razón de Estado. En ellos cristaliza el ideal del buen consejero, porque están conscientes de los peligros en los que está el reino por causa de la pasión del príncipe. La situación los vuelve irremediablemente insistentes ante las vacilaciones del rey Alfonso. Sin embargo, las propias limitaciones de esas obras y el hecho de que los personajes principales son Inés y el rey, no dejan que los consejeros adquieran la dimensión que logran en *Nise laureada*, donde su convicción, a pesar de la tortura, los engrandece y ahora son ellos las víctimas. No obstante, uno de los problemas de *Nise laureada* consiste en que hay un grado de indeterminación que no permite declarar víctimas "puras" a los

consejeros, pues los coros, que parecen condolerse de ellos durante la tortura, en el cierre de la tragedia reconocen a Inés como única víctima en su última intervención:

> Solennizemos todos la venganza
> de aquella lastimera y cruda muerte
> de nuestra sacra Nise laureada;
> y el mundo que ya va tan de caýda,
> vea que en él nos falta quien conserue
> aquel valor antiguo y gentileza,
> aquella discreción y valentía
> (V, 2280-2286)

Con esta vuelta al recuerdo de la muerte de Inés, casi no hay rastro de la injusticia de la muerte de los consejeros. Al respecto, Hermenegildo afirma:

> "Las dos intervenciones […] que […] cierran la jornada y la tragedia vienen a contradecir lo que el Coro completo ha ido apuntando en las cinco intervenciones señaladas. Si allí se busca la distinción ante la contemplación de la crueldad y de la falta de humanidad, los parlamentos de cierre, desde su postura moralizadora y provocadora de la adhesión del espectador al discurso dominante de la tragedia, defienden y solemnizan la venganza del Rey". [224]

En cuanto a los personajes que son producto de la creación literaria de Bermúdez, el número es inusitado. Agregó nada menos que ocho personajes, toda una osadía en relación con su limitado número en la *Lastimosa*. En el acto I, el obispo, el alcalde, el aya y el camarero desfilan ante el melancólico monarca y su función es la misma. De ellos, sólo el obispo tiene parlamentos extensos. En la segunda jornada el monarca entra en controversia con el condestable, y llega a participar el embajador castellano como aliado ideológico del rey. En el apartado sobre el texto espectacular ya se vio que el guardia, el verdugo y el alcalde tienen comportamientos indeseables y sus discursos y acciones dan cuenta de la crisis del sistema político. Bermúdez se da cuenta de que los personajes ficticios podían intervenir para enriquecer la trama y agilizar la escenificación. Está consciente de que la presencia de éstos no tenía por qué poner en peligro la historicidad de su tragedia, pues todos estos personajes actuarían de tal manera que sustentarían la verosimilitud.

[224] "Los coros del teatro trágico renacentista", p. 193.

7. La muerte de personajes

En *Nise laureada*, la muerte de los consejeros del padre del rey ocurre indudablemente en el escenario, frente al público, en el último acto de la obra. Antes de las muertes horrorosas hay una jornada de tortura, igualmente ante la mirada de los espectadores. En el apartado correspondiente al texto espectacular analizamos con detalle los hechos, así que sólo llamo la atención a cuán diferente concepción de la muerte en la escena tienen las tragedias sobre la muerte de Inés y la obra sobre la venganza de don Pedro. La contención clasicista determinada por *Tragedia muy sentida* provoca una indeterminación escénica sobre cómo ocurrió la muerte de Inés, por eso sufre modificaciones en *Nise lastimosa* y *Castro*, pero no cabe duda de que se evita la violencia y el horror frente al público. Pero en *Nise laureada*, Jerónimo Bermúdez aprovecha escénicamente las muertes de los consejeros para dar una lección moral desde la atrocidad de la tiranía visible. Mediante la tortura y las acciones terribles del sistema político y judicial, esta parte de la historia inesiana ingresa al teatro del horror.

Vista *Nise laureada* a la luz de las obras sobre la muerte, se nota claramente que unas y otra corresponden a dos momentos distintos y a autores diferentes. Hay una concepción de la tragedia diferente en las obras, aunque la elección del mismo formato puede dificultar esa certeza. Mientras las obras sobre la muerte están más acorde con el modelo horaciano del teatro de colegio que se practicó en Coímbra, la obra sobre la venganza de don Pedro es más osada en términos escénicos y se vincula estrechamente con la crueldad de *Tiestes*. Ahora bien, ¿por qué si Bermúdez tiene un mayor caudal escénico la obra se ha merecido los comentarios negativos de los que ya dimos cuenta? ¿Por qué si Bermúdez se atrevió a aumentar el número de personajes, escenas, episodios y por qué si los personajes no sólo hablan sino que también actúan, por qué si incluso hace una renovación en cuanto al uso de los coros la obra ha despertado la animadversión o indiferencia de los críticos? Considero que hay cuatro posibles causas: primero, como ya expliqué, los comentarios negativos provienen de una época en la cual la semiótica teatral no se había desarrollado y

nuestros pares de antaño estudiaban estas tragedias limitándose al texto dramático, sin tomar en cuenta ni diferenciarlo del texto espectacular. Al respecto, Teresa Ferrer Valls comenta:

> Resulta especialmente pertinente recordar esa mirada "más teatral" que en 1981 Oleza reclamaba para la historia del teatro del siglo XVI, antes de abordar aspectos que […] van más allá de la tangibilidad del texto literario".[225]

Es decir, que sólo de manera relativamente reciente se ha podido establecer una aproximación a las obras estudiándolas a partir de estas herramientas. En segundo lugar, el que Bermúdez haya continuado, a pesar de las osadías mencionadas, con el modelo de las cinco jornadas recomendadas por Horacio en su *Ars poetica*. Tercero, como consecuencia de lo anterior, haber incluido largos pasajes en los que predomina la amplia exposición de un tema que da lugar a numerosas amplificaciones o a algunos pasajes de controversia, que sacan de la monotonía a las partes amplificadas, orientadas a la lección moral, componente indispensable en la tragedia del siglo XVI. Por último, el tono muchas veces sentencioso y poco lírico de los versos de Bermúdez puede constituir otra fuente de desánimo.[226]

El respeto que Bermúdez le tiene a las cinco jornadas delata un autor que aún no estaba listo para concebir una tragedia dispuesta de otro modo. Esto da una sensación de marcado estatismo y demasiada lección moral. Sin embargo, los cambios que hay en su tragedia son una muestra de que en la *Laureada* se registra un ejercicio de continuidad y ruptura. No por tener un título en plural, las *Primeras tragedias españolas* son un solo modelo. *Nise lastimosa*, como paradigma de las obras sobre la muerte, corresponde a un modelo extranjero, portugués de colegio, y a un momento anterior a la redacción de *Nise laureada*, cuyas últimas jornadas apuntan hacia el desarrollo del dinamismo escénico que van adquiriendo los diversos modelos dramáticos en el ámbito español durante el siglo XVI.

---

[225] "La representación y la interpretación en el siglo XVI", en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 2003, p. 241.

[226] Este verso poco poético puede deberse al hecho de que escribe en "lengua agena a la mía natural", según sus propias palabras en la "Carta del auctor". Ver Triwedi (ed.), *op.cit*, p. 46.

IV. INTRODUCCIÓN DEL TEMA INESIANO EN LA COMEDIA NUEVA: *DOÑA INÉS DE CASTRO, REINA DE PORTUGAL*, DEL LICENCIADO MEXÍA DE LA CERDA

La *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* apareció en 1612, en un volumen titulado *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores: con sus loas y entremeses las quales comedias van en la oja precedente*. El pie de imprenta dice que se imprimió en casa de Sebastián Cormellas, en Barcelona. No obstante, Jaime Moll afirma que, "sin lugar a dudas", la *Tercera parte* es una falsificación sevillana. Varias característcias lo llevan a concluir esto: la mala calidad del impreso, el tamaño más pequeño de la caja que usaba Cormellas, la mala redacción de la portada, que no haya censura de la diócesis y la ausencia de la licencia del ordinario de la diócesis de Barcelona, necesaria en toda obra impresa en esa ciudad. La aprobación es una copia cortada de la que apareció en *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* que imprimió Cormellas en 1609. Moll supone que la falsificación se llevó a cabo en la imprenta sevillana de Gabriel Ramos Bejarano, pues el volumen tiene numerosos remates decorativos con las iniciales G.R.B., que aparecían en los impresos de Ramos Bejarano. Por todo esto, Moll concluye:

> Falsificación impresa en Sevilla, el contenido de la *Tercera parte* ha de estudiarse como colección de comedias recopiladas en dicha ciudad. ¿Quién fue el autor de la selección? Frente al conocimiento que tenemos de los recopiladores de las demás partes anteriores a la novena, en que Lope de Vega inició su edición, la *Tercera parte* mantiene hasta ahora su anonimato.[227]

En la lista de las comedias impresas en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*,[228] la obra se llama "La tragedia de doña Ynes de Castro"; pero al comenzar ya la obra, el título es *Tragedia famosa de doña Ynes de Castro, reyna de Portugal*. Y al final, el personaje que hace del infante don Fernando remata la obra así:

---

[227] Jaime Moll, "La *tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*, falsificación sevillana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77 (1974), p. 625-626.

[228] Sin número de folio por lo que se alcanza a ver en la digitalización de la Biblioteca Nacional de España. Visto el 4 de julio de 2013:
<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=1674832.xml&dvs=1376923534407~862&locale=en_US&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true >.

La obediencia a darle venga
el reino, y aquí fin tenga
nuestra *Nise laureada*.[229]

Por un lado, los últimos versos al final de las obras suelen incluir el título, por lo que tendríamos una tercera variante en relación con el nombre; por otro lado, y más importante, este remate es la prueba innegable de la impronta de la tragedia de Jerónimo Bermúdez en esta tragicomedia del escurridizo licenciado Mexía de la Cerda.[230] Es claro que sería deseable una edición moderna, crítica, de un texto que ha resultado muy poco atractivo para los especialistas, pues no le han dedicado nunca un sólo artículo en exclusividad.[231]

El argumento de *Doña Inés de Castro, reina de Portugal*, como prefiero llamarla en este estudio, es una suma, muy aderezada con hechos surgidos de la imaginación del dramaturgo, de las tragedias del siglo XVI, incluida la *Nise laureada*.

---

[229] Ramón de Mesonero Romanos (ed.), *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Rivadeneyra, Madrid, 1857-1858, vol. 43, p. 409, 3ª columna. Esta es la edición más moderna de la obra y la edición que se cita a lo largo del capítulo. Los versos no están numerados, así que se hará referencia al número de página y el número de la columna, pues en cada página hay tres. Cuando se cite la edición que digitalizó la Biblioteca Nacional de España, se especificará en una nota el pie.

[230] "Tampoco se conoce de él más obra teatral que la tragedia de *Doña Inés de Castro* (que va en esta colección), y en la que mejoró, a nuestro juicio, o reprodujo más propiamente para la escena moderna, el argumento tratado antes por Jerónimo Bermúdez (Antonio Silva), en la *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, así como más adelante fue excedido en él por Vélez de Guevara en el simpático drama *Reinar después de morir*". Mesonero Romanos, *op.cit.*, p. xxiv. Joaquín de Entrambasaguas supone que Luis Mexía de la Cerda, relator de la real Chancillería de Valladolid, es el autor de esta tragedia y el poeta aludido en el *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, en el *Discurso a favor de las comedias* de Antonio Navarro y en la *Loa de la comedia* de Rojas Villandrando: *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1932, p. 200. En *El viaje del Parnaso* de Cervantes: "Hacer Milagros en el trance piensa/Cepeda, y acompáñale Mejía/poetas dignos de alabanza inmensa", *Poesías completas I: Viaje del Parnaso*, ed., introd. y notas Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1990, (cap. VII, vv. 68-70). Anastasio Rojo Vega, profesor de la Universidad de Valladolid, sigue esta misma línea y afirma que el doctor Mejía compuso diversos textos literarios además de *Doña Inés de Castro*, como algunos autos sacramentales, poemas, o una *Historia de san Juan de Dios*. Rojo Vega afirma que este personaje dictó un testamento el 19 de abril de 1618, mismo que transcribe en su artículo, pero infiere que Mejía sobrevivió y murió lejos de Valladolid, pues no ha encontrado en los archivos de la ciudad inventarios *post mortem* suyos ni de su mujer. Ver Anastasio Rojo Vega, "Luis Mejía de la Cerda (Testamento, 1618)", www.anastasiorojovega.com. [20/09/2013]:
<http://anastasiorojovega.com/attachments/article/166/LUIS%20MEJIA%20de%20la%20CERDA.pdf>.

[231] De los materiales que he tenido oportunidad de revisar, ni uno solo se dedica únicamente esta obra, los escasos artículos en los que se estudia son comparativos. *Cf.* Davril, Botta ("Las muertes de Inés de Castro") y Martínez López en mi Bibliografía. No he podido acceder a otro estudio que se antoja más amplio, pero que también es comparativo: Gustavus H. Miller Jr., *A Comparison of Late Renaissance and Early Baroque Aestethics as Seen Through Two Dramatic Interpretations of the Inés de Castro Story*, tesis, University of Michigan, 1956.

Según mi perspectiva, no hay indicios de que Mexía de la Cerda haya leído las obras en lengua portuguesa; pero, como los otros autores, se documentó, porque añade los nombres verdaderos de los hijos de Inés y don Pedro, que no estaban en las *Nises*, aunque también es cierto que falla en el nombre de uno de los consejeros del rey, a quien llama Alonso González en lugar de Álvaro González y además equivoca el parentesco entre el Pedro castellano y el portugués, quien dice "mi primo" en la tercera jornada (p. 409, 1ª), cuando en realidad el lusitano es el tío del de Castilla.

Mexia de la Cerda propone una teatralización de la historia de Inés de Castro dentro de las coordenadas que trazó Lope de Vega con la Comedia Nueva. Al contrario de las tragedias clasicistas del XVI, cuya lección moral era esencial a lo largo de toda la obra, en ésta de Mexía de la Cerda el entretenimiento mediante la variedad de acciones es el gran objetivo, por lo que la moralización se da en el desenlace. Para ello, hace modificaciones en la fábula, en la organización de los hechos, en el tono de los parlamentos y en el conjunto de personajes que intervienen en las acciones. El autor se revela como seguidor puntual de los postulados que Lope de Vega expone en su *Arte nuevo de hacer comedias*; destacan también sus innegables recursos escénicos así como su incansable repertorio de novedades. Como adaptador de la historia inesiana a la moda de las nuevas comedias del siglo XVII español, Mexía de la Cerda es el más osado de los autores en la treatralización de la historia, porque es el único que se atreve a modificar la razón de Estado como causa de la muerte de Castro y, en su lugar, la explica a partir del tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea.

1. Inés de Castro en la Comedia Nueva

Las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales y la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano dan un panorama del contraste entre lo que los preceptistas señalaban como una tragedia deseable y lo que, en la práctica, era un "arte nuevo". Aquéllos establecen una definición de tragedia, que es prácticamente la traducción de la de Aristóteles:

> Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos]

> en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.[232]

La misma idea es la que expresan Cascales[233] y el Pinciano.[234] El estilo elevado, la gravedad y la finalidad aleccionadora de la tragedia eran otras recomendaciones de los preceptistas. En la concepción de ambos, el espacio para la comicidad estaba reservado exclusivamente para la comedia, un género no sólo diferente sino inferior. Ambos rechazaron con severidad la fusión de elementos trágicos y cómicos en una misma pieza:

> PIERIO: De suerte que para la perfectión de la comedia importa que todas sean personas humildes. Ya os he oído antes tratar desto y lo entiendo bien; mas pregunto: ¿no será doble también [la fábula] si la actión en parte fuere trágica y en parte cómica, como si en ella tuviere desgracias y acabasse en felicidad, y a esta tal la llamaríamos tragicomedia?
>
> CASTALIO: *Si otra vez tomáis en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo tragicomedia [...] ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? [...] ¡Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es imposible a ley del arte haberla! Bien os concederé yo que casi cuantas se representan en essos teatros son dessa manera; mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza y contra el arte*.[235]

Me interesa esta cita de Cascales (que está detrás de la voz de Castalio) porque ilustra muy bien las nociones dramáticas desde la perspectiva de un preceptista contemporáneo de Lope de Vega, cuya Comedia Nueva funde elementos de las dos tradiciones. Mientras que desde la erudicón se condenaban los nuevos modos de hacer teatro, el Fénix era aplaudido por el público y por otros dramaturgos como Cervantes, cuya *Numancia* había representado otra de las formas de la tragedia en la España de finales del XVI, distinta de las *Nises*.

En su *Apologético de las comedias españolas*, el valenciano Ricardo de Turia justifica las "comedias que en España se representan" y elogia exactamente lo que

---

[232] *Poética*, 1449b.

[233] "La tragedia es imitación de una actión illustre, entera y de justa grandeza, en suave lenguaje dramático, para limpiar las pasiones del ánimo por medio de la misericordia y miedo". *Tablas poéticas*, ed. introd. y notas Benito Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, III, p. 185.

[234] "Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo." *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998, VIII, p. 332.

[235] Cascales, *op. cit*., IV, p. 213. Las cursivas son mías.

Cascales demoniza: la tragicomedia, "que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando deste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración; y de aquel el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurran personas graves y humildes".[236] Del mismo modo en que defiende esta fusión de elementos distintos, Turia no mira con extrañeza la flexibilidad de las obras en relación con el manejo del tiempo en ellas; acepta que en la primera jornada el personaje sea niño, en la segunda mancebo y en la tercera viejo.[237]

El recorrido por la historia del teatro que hace Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* y el "Prólogo al lector" de Cervantes en la edición de sus entremeses iluminan sobre el proceso de transformación del teatro hispánico y su estado en el primer cuarto del siglo XVII. El árbol de la obra dramática tenía sus raíces en el teatro del XVI. Sobresale la figura de Lope de Rueda[238] para ambos autores, pero la robustez del tronco y las ramas frondosas son las diversas formas de la Comedia Nueva. El autor de la *Numancia* da noticia de los cambios en las condiciones de escenificación y alude al favor que alcanzaron las obras al estilo de Lope.[239] Por su parte, el Fénix da señales de su conocimiento de la *Poética* aristotélica, pero a cada paso reivindica también su alejamiento de ésta en nombre del gusto del público, que debe entenderse como un conjunto heterogéneo. En este sentido, conviene recordar que el público de la Comedia Nueva no es un ente homogéneo, como señala José María Díez Borque:

> El público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores. Los dramaturgos —y para mí esto es un concepto clave para entender en bloque el teatro del XVII— eran conscientes de esta pluralidad de

[236] Tomo el texto de *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, eds. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Gredos, Madrid, 1965, pp. 148-149.

[237] *Ibid*, p. 148 y 151.

[238] Es verdad que Lope se refiere a la "bajeza de estilo" de las piezas de Lope de Rueda, pero me parece que evidentemente está estableciendo un punto de partida.

[239] "[…] y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas". "Prólogo al lector", en *Entremeses*, ed. Nicholas Esapadaccini, Cátedra, Madrid, 2000, p. 93.

> receptores. Bien sabido es que la comedia se concibe entonces como una estructira jerárquica de niveles: no hay un vulgo receptor único.[240]

Lope pone más énfasis en la configuración del texto dramático, reducido a tres jornadas, y en la importancia de la belleza de los parlamentos, el "verso dulce", por lo cual aconseja metros específicos de acuerdo con temas o acciones, y figuras retóricas para embellecer la expresión. Por lo tanto, el arribo de la historia de Inés de Castro a la "comedia española", como la llama Turia, está marcado por el sello de la mezcla de estilos, de tonos, de procedencia social de los personajes y de metros. Además hay una revolucionaria concepción del tiempo. Es un espectáculo cuya finalidad es satisfacer lo que el valenciano llama también "el gusto español".

Por lo tanto, esta primera obra sobre Inés de Castro dentro de los cánones de la Comedia Nueva hace que los elementos de las tragedias intensamente clasicistas del XVI se redistribuyan y sufran una serie de cambios considerables en la estructuración de los hechos y en la ejecución de los mismos. La trama principal básicamente no cambia: Inés vive un amor secreto con el príncipe don Pedro, los consejeros recomiendan eliminarla, hay una entrevista con el monarca —cuya intensidad se ve minada—, Inés muere. Sin embargo, los hechos se explican a partir de una perspectiva diferente, las circunstancias cambian; se adereza el eje argumental principal con una serie de escenas que se pueden relacionar o no con la acción nuclear, la presencia de un personaje que no tiene referente en los hechos históricos es esencial por el peso de su influencia en las acciones de los personajes históricos y también hay un espacio considerable para los elementos cómicos, que están puestos para regocijo del público y para apoyar el desarrollo temático de la obra, aunque los personajes que provoquen las risas no repercutan directamente en el eje de la acción.

1.1. El argumento en el marco de las tres jornadas

Mexía rompe con la "historicidad" de la fábula a la que se habían apegado los tragediógrafos del XVI. En cambio, inventa personajes y situaciones nuevas. Tal cual

[240] "Lope de Vega y los gustos del 'vulgo'", en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1996, pp. 44-45.

aconseja y ejecuta Lope, en la obra se mezclan lo cómico y lo grave, los personajes de la alta nobleza y sus vasallos, el lenguaje elevado y la expresión rústica. La trama de *Doña Inés de Castro* está sostenida en el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Está presente, pero no de forma principal, el ángulo de la razón de Estado.

En la primera jornada encontramos, finalmente, una escena inaugural con doña Inés y don Pedro juntos, aunque sin estar casados. Éste es el primer gran cambio escénico, pues en ninguna de las obras del XVI los amantes habían compartido la escena. Mexía tiene el cuidado de trazar el inicio de su amor de forma posterior a la muerte de doña Constanza, además no han yacido juntos, sólo están enamorados. Por eso Inés condiciona a don Pedro:

> Si esperas fruto amoroso,
> de mí haces mal de esperallo.
> Vive menos codicioso
> que sólo podrá alcanzallo
> aquel que fuere mi esposo.
> (I, p. 302, 1ª)

Don Pedro le ofrece matrimonio y se casan dándose las manos y jurándose amor. Todo indica que podrán finalmente asumir públicamente su matrimonio secreto, pero hay dos elementos que se oponen a esto: el rey ordena que el príncipe se case con la infanta de Aragón,[241] y don Rodrigo, un caballero de la corte, se ofrece para ser galán de Inés. Al ser rechazado, jura venganza e intriga contra ella ante el rey. Por su parte, el príncipe no obedece al monarca. Se plantean, entonces, dos conflictos vinculados: la imposibilidad del reconocimiento social del amor de Inés y Pedro, que deben continuar viviéndolo en secreto, y la animosidad de don Rodrigo, que se propone vengarse de Inés.[242] Así, los intereses personales de los personajes suplen los intereses colectivos que tendrían que estar en su horizonte, tomando en

[241] También es en esta obra donde van a coincidir en la misma escena el príncipe y el rey.

[242] ¿Los romances sobre doña Isabel a los que aludí en el primer capítulo tendrán alguna resonancia en esta decisión autoral de darle este nombre al personaje sobre cuyas acciones reposa de forma explícita el tópico de menosprecio de corte? En esas composiciones, don Rodrigo es un enemigo de doña Isabel, es muy cruel y la mata. Véanse los romances "En Ceuta estaua el buen rey", en Timoneda, *op. cit.*, pp. lxxiv-lxxvi; "El rey don Juan manuel/ que era de cepta e tanjar", en la *Silva de romances*, pp. 325-326; "Yo me estando en Giromena/ a mi plazer y holgar", en *Cancionero de romances*, pp. 235-237.

cuenta su rango social. De esta forma, en la obra de Mexía de la Cerda se debilita el conflicto político que prevalecía en las obras del XVI en aras de una trama más apegada a los conflictos que provocan las pasiones de los personajes, particularmente los celos y la envidia de don Rodrigo.

Además de lo anterior, Mexía de la Cerda da una una serie de vueltas que provocan que el argumento se sature de hechos inesperados y la unidad de acción quede dislocada, sobre todo a partir de la segunda jornada, un campo de donde brotan novedades que tenían una clara intención de sorprender y entretener al público, no de moralizarlo, como querrían los preceptistas. Una de ellas está relacionada con la unidad de tiempo: han pasado nueve años entre una jornada y otra, pero esto lo sabemos sólo hacia la mitad de la jornada. Mexía de la Cerda parece haber tomado el permiso directamente del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Al respecto, dice el Fénix:

> Pase en el menos tiempo que ser pueda,
> si no es cuando el poeta escriba historia
> en que hayan de pasar algunos años
> que éstos podrá poner en las distancias
> de los dos actos [...].[243]

No sólo ha pasado tanto tiempo entre una jornada y otra, sino que sólo entonces, nueve años después, el rey recibe una carta del de Aragón donde éste declara la guerra al reino portugués tras el rechazo de don Pedro a la infanta y a Inés le surge un nuevo galán, que es nada menos que su hijastro, pero él ignora quién es ella. Esto provoca una serie de escenas propias de la comedia de enredo. Sólo a la mitad de la jornada hay un largo parlamento del ayo en el que resume la información sobre Inés, entonces el infante claudica de sus aspiraciones amorosas:

> Esta diosa de hermosura,
> por quien es cielo Coímbra,
> llaman doña Inés de Castro,
> del rey tu agüelo sobrina.
> Por la parte de su padre
> viene de la sangre antigua
> de Rasura y de Laín Calvo,[244]

[243] En Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *op.cit.* p. 130, vv. 193-197.

de los jueces de Castilla;
y aunque de bastardo lecho
fue engendrada, tanta estima
hacen della nuestros reyes
como si fuera legítima,
porque de los Valladares,
casa antigua de Galicia,
desciende la noble madre
cuya sangre participa.
(II, p. 402, 2ª)

El parlamento es más largo e incluye información sobre cómo y cuándo conoció a Don Pedro y por qué su amor es secreto. Desde mi punto de vista, resulta sumamente extraño que una información tan importante se dé en la segunda jornada y no en la primera. ¿Por qué ha ocurrido esto? Cabe la posibilidad de que la obra esté pensada para un público no familiarizado con la historia de Inés de Castro y tampoco con la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, por lo tanto, ese público no sabía que habría una coronación y un besamanos *post mortem*. Causaría gran impacto y conmoción en el público verla morir tan rápido, justo al final de la segunda jornada.

Hacia la mitad de esta segunda parte, Mexía da una vuelta de tuerca en relación con la trama, pues la declaración de guerra del rey de Aragón, que se antojaba una salida poco verosímil al darse nueve años después de que don Pedro rechazara a la infanta aragonesa, resulta ser un ardid del rey. Cuando defiende a don Pedro de las acusaciones de los consejeros, el rey dice: "¿No le desterré ya de sus contentos?/ ¿No le escribí la guerra ya fingida?" (II, p. 400, 3ª). El "exceso" argumental de una declaración de guerra tan tardía queda entonces justificado y explicado.

Para la tercera jornada, Mexía se reserva numerosas escenas con novedades escénicas y argumentales. La búsqueda de la conmoción del ánimo de los espectadores está detrás de muchas de ellas. Entre los hechos que son producto de la fantasía del dramaturgo destacan la aparición del fantasma de Inés, la huida de los consejeros, construida de forma cómica y degradante para los personajes, y la

[244] Este verso y el siguiente ("de los jueves de Castilla") funcionan de manera hiperbólica para dar a entender que Inés de Castro tiene un noble linaje.

muerte de don Rodrigo. Al final de la tragedia tiene lugar la coronación y el besamanos *post mortem*, fundiéndose en *Doña Inés de Castro* los argumentos de las tragedias del siglo XVI. Además, a lo largo de las tres jornadas intervienen tres pastores, dos de los cuales provocan situaciones cómicas. Mediante estos personajes es que se escenifica la alabanza de aldea.

En resumen, Mexía de la Cerda presenta en las tres jornadas el amor, la muerte y una suerte de resurrección social del personaje. Mucho material dramático y escénico en el que, sin embargo, se sacrifican dos elementos importantísimos: el amor inquebrantable de los amantes y la muerte de Inés en aras de la inclusión de los hechos posteriores a ésta.

2. El tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea

Durante el siglo XVI español, el tópico del *beatus ille*, que implica los opuestos de menosprecio de corte y alabanza de aldea, había tenido una presencia importante, debido a la recuperación de la tradición clásica que tuvo lugar en el Renacimiento. Las *Bucólicas* de Virgilio, inspiradas en los poemas de Teócrito, encumbraron la Arcadia como "la tierra idealizada de la vida campestre, donde la juventud es eterna, el amor la más dulce de todas las cosas, aunque sea cruel, donde la música desborda de los labios de todo pastor y los graciosos espíritus prodigan sus sonrisas aun al amante desafortunado".[245] En el caso de fray Luis de León, el campo es también espacio propicio para el sabio, según la "Oda a la vida retirada", que sería el ejemplo más citado de exploración del tópico. Al deleite del campo, el agustino opone las preocupaciones de la corte: fama, riqueza, poder. Por su parte, además de la belleza y la dulzura, Francisco de Aldana le atribuye explícitamente la cualidad moral de ser el lugar en donde la bondad nace por naturaleza:

> Dichoso aquel pastor que a su ganado
> con dulce soledad blanda y segura,
> del dulce soto al fresco arroyo helado,
> sólo apacienta y harta de verdura;
> dichoso tú, pastor, que en monte o prado
> o donde va tu pie tras tu ventura,

[245] Gilbert Highet, *La tradición clásica*, FCE, México, 1996, t. I, p. 259.

lejos del mal que el bien pueda estorbarte,
no hay quien tu pie de tu ventura aparte.[246]

Entre las obras en prosa, probablemente la más importante es el tratado de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de fray Antonio de Guevara, texto sumamente difundido que tuvo honda repercusión entre sus contemporáneos.[247] Apareció en 1539, fecha que Noël Salomon señala como el inicio del "auténtico florecer del motivo de menosprecio de corte en la literatura castellana".[248] Sin las metáforas de la poesía sino con una retórica efectista, Guevara alaba la vida del campo:

> Es privilegio de aldea que allí sean los hombres más virtuosos y menos viciosos, lo cual no es así por cierto en la corte y en las grandes repúblicas, a do hay mil que os estorben el bien y cien mil que os inciten al mal. ¡Oh!, bienaventurada aldea en la cual el buen aldeano guarda el día del disanto, ofrece en la fiesta, oye misa el domingo, paga el diezmo al obispo, da las primicias al cura, hace sus Todos Santos, lleva ofrenda por sus finados, ayuda a la fábrica, da para los santuarios, empresta a los vecinos, da torrezno a San Antón, harina al sacristán, lino a San Lázaro, trigo a Guadalupe; finalmente, va a vísperas el día de la fiesta y quema su tabla de cera en la misa. No sólo es buena el aldea por el bien que tiene, mas aun por los males de que carece [...].[249]

Y no escatima espacio para referir los inconvenientes de la vida de corte:

> Entre los famosos trabajos que en las cortes de los príncipes se pasan es que ninguno que allí reside puede vivir sin aborrecer o ser aborrecido, perseguir o ser perseguido, tener envidia o ser envidiado, murmurar o ser murmurado; porque allí a muchos quitan la gorra que les querrían más quitar la cabeza. ¡Oh, cuántos hay en la corte que delante otros se ríen y apartados se muerden! ¡Oh, cuántos se hablan bien y se quieren mal! ¡Oh, cuántos se hacen reverencias y se desjarretan las famas! ¡Oh, cuántos comen a una mesa que se tienen mortal inimicicia![250] ¡Oh, cuántos se pasean juntos cuyos corazones están muy divisos! ¡Oh, cuántos se hacen ofrecimientos que se querrían comer a bocados! ¡Oh, cuántos se visitan por las casas que querrían más honrarse en las obsequias! Finalmente digo que muchos se dan el parabién de alguna buena fortuna, que

---

[246] "Sobre el bien de la vida retirada", *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Cátedra, 1985, pp. 247-248, vv. 297-304.

[247] "Uno de los libros más populares e influyentes de su época, [...] fue un verdadero 'best-seller' europeo. Su amplia popularidad se debió a la habilidad de captar el interés de un público heterogéneo mediante la representación de una realidad conflictiva, que permitía una multiplicidad de interpretaciones". Carmen R. Rabell, "*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*: ¿Crítica lascasiana, propaganda imperialista o best-seller?", en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas Irvine 1992*, Juan Villegas (ed.), Irvine California, AIH, 1994, t. 3, p. 245.

[248] *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. Beatriz Chenot, Castalia, Madrid, 1985, p. 169.

[249] Cap. VII, edición digital preparada por Emilio Blanco, [6/11/2012]: <http://www.filosofia.org/cla/gue/gueca07.htm> .

[250] *Inimicicia*: "Lo mismo que enemistad", *Diccionario de Autoridades*.

> querrían más darse el pésame de alguna gran desgracia! No lo afirmo, mas sospécholo, que en las cortes de los príncipes son pocos, y muy pocos, y aun muy poquitos y muy repoquitos, los que se tienen entera amistad y se guardan fidelidad; porque allí, con tal que el cortesano haga su facto, poco se le da perder o ganar al amigo. Bien confieso yo que en la corte andan muchos hombres, los cuales comen juntos, duermen juntos, tratan juntos y aun se llaman hermanos, cuya amistad no sirve de más de para ser enemigos de otros y cometer los vicios juntos.[251]

Lo que prevalece en la expresión de Guevara es un firme tono de reprobación de la duplicidad de la corte, pero no llega a la ridiculización. No obstante, ya en la obra de Mexía de la Cerda el tópico se revitaliza a la luz de la sensibilidad barroca y adquiere varios matices.

Mexía de la Cerda muestra una mayoría de nobles que hacen desmerecer su dignidad: don Pedro es un hijo y vasallo desobediente; el rey es débil e influenciable; los consejeros del rey son malos y traidores. Don Rodrigo es la quintaesencia del mal cortesano: hipócrita, desleal, descortés. La mayor parte de los personajes de rango elevado está lejos de ser el cortesano ideal. Estos cortesanos no desempeñan correctamente sus funciones y ceden a sus pasiones. Hay un menosprecio de corte. No obstante, para que la obra no parezca un libelo contra ésta, es necesaria una figura de la nobleza que actúe como rescatadora de la corrupción de esos cortesanos, es ahí donde tenemos al infante don Fernando y a Juanico, el hijo de Inés y don Pedro.

Veamos en primer lugar al personaje en el que se concentran los males de la corte: don Rodrigo, el gran antagonista de la obra y personaje ficticio, quizá inspirado en romances populares, como anoté antes. Por ser un personaje que pertenece al espacio de la creación literaria, Mexía tiene más posibilidades de atribuirle cualidades negativas y de ponerlo a ejecutar acciones tan viles que serían excesivas si las tuvieran o las llevaran a cabo los personajes históricos. Mexía controla que la animadversión se oriente hacia ese personaje inventado y no hacia uno cuyo referente sea histórico. La maldad de don Rodrigo está construida desde varios ángulos: la envidia; la tendencia al rencor; la hipocresía; los deseos de venganza; o la falta de cortesía ante Inés, como en este pasaje:

[251] Guevara, *op. cit.*, cap. XV.

DON RODRIGO quiero en mi boca juntaros.

DOÑA INÉS Deja aquese desvarío.

DON RODRIGO ¡Oh bienes para mí avaros!

DOÑA INÉS Ten proceder cortesano;
suelta.

DON RODRIGO Espera.

DOÑA INÉS No conviene
a mi honor.

DON RODRIGO Será villano
quien la garza en mano tiene,
y la suelta de la mano.
Basta el pasado disgusto.
Dadme algún favor.
(I, p. 394, 2ª y 3ª)

Además de confirmar el carácter ofensivo de su comportamiento con Inés mediante palabras y acciones, y evidenciar su desprecio por los villanos, asociándolos con la estulticia, la cita es notable porque lanza la metáfora de la garza, que no había aparecido en ningún otro texto dramático previo y que retoma después con amplitud Vélez de Guevara en *Reinar después de morir.*

Como político, don Rodrigo encarna la duplicidad y es un mal consejero, pues manipula las emociones del monarca para lograr sus objetivos:

> Paréceme mal que un príncipe heredero
> del nombre honroso de las sacras quinas
> por quien había de estar nuestro hemisfero
> lleno de mil hazañas peregrinas,
> ¡oh rey invicto! de tu reino entero
> procure ver las últimas ruinas.
> (II, p. 400, 3ª)

Otro médoto efectivo para construir la hipocresía de don Rodrigo es el uso significativo de apartes en los que el personaje delata su verdadero sentir o parecer: "(*Ap.* Tanto que mi muerte temo/en ver que en otro se regala/con el fuego en que me quemo)" (I, p. 392, 2ª y 3ª), dice celoso cuando ve a Inés abrazando a don Pedro. "(*Ap*. Si aquí estoy, mi maldad se manifiesta)/ permite que me vaya", (I, p. 397, 1ª) expresa cuando el rey pide llamar al príncipe. En el momento en que se está decidiendo la suerte de Castro y el rey tiene que tomar una determinación al respecto, don Rodrigo dice:

No vivas, alevosa de mi saña,
con el amparo de tu torpe amigo;
que pues no te gozó la lealtad mía,
que no te ha de gozar don Pedro fía.[252]
(II, p. 401, 1ª)

De esta manera, el público es quien siempre conoce las verdaderas intenciones que tiene el personaje y en quien nace la animadversión contra don Rodrigo. Por eso, el espectador mirará como un acto de justicia que al final sea el niño Juanico, hijo de Pedro e Inés, quien mate a don Rodrigo.

En relación con las obras del siglo XVI, la modificación de mayor peso que emprende Mexía de la Cerda tiene que ver con los consejeros. Con ellos también se sostiene el tópico del menosprecio de corte. Éstos no son más los grandes personajes que asumen los costos políticos e incluso históricos de sus decisiones u opiniones. En realidad, el peso de sus acciones en esta obra está muy difuminado. Los consejeros tienen muy acotadas sus posibilidades de acción. Intervienen sólo en cuatro escenas a lo largo de la obra y dos de ellas junto a don Rodrigo, que les quita todo protagonismo. En la primera escena, en la que tratan de convencer al rey de eliminar a Castro, don Rodrigo tiene siete parlamentos, mientras que don Diego tiene dos, y Coello y González sólo tienen uno. La segunda escena donde aparecen los consejeros es cuando acompañan armados al rey a llevar a cabo la sentencia de muerte. En esa escena, Coello no habla ni una vez por cuenta propia, sino en coro cuando todos piden que Inés muera: "Muere, infame" (II, p. 404, 3ª). La tercera aparición de los consejeros tiene una fuerte carga para la consolidación del tópico del menosprecio de corte. Aquí los consejeros no están a la sombra de don Rodrigo; por eso, que vayan a ofrecerle el cetro al infante don Fernando, los muestra como unos personajes traidores, hipócritas y cobardes:

DIEGO Para dorar este engaño,
este remedio me ofrecen
los cielos.

ALONSO No lo dilates,
dale gloriosas salidas.

DIEGO Señor, que con tus venidas

[252] Los editores no especificaron este aparte en la edición que manejo, pero es obvio que delante del rey y de los consejeros, don Rodrigo no se atrevería a emitir tal parlamento.

el cielo y la invidia abates,
pues tu generoso agüelo
tanto con Dios mereció,
que el reino suyo trocó
por el eterno del cielo,
tú la corona recibe,
y el real cetro levanta,
que donde está virtud tanta
lauro el cielo lo apercibe.
No aguardes a que tu padre
que contigo airado fue,
venga y la corona dé
a hijos de ajena madre.
El legítimo heredero
eres tú; pues no consientas
que así goce de tus rentas
otro príncipe extranjero.
Con ti los tuyos se gozan;
acude a sus peticiones.

(III, p. 406, 2ª)

Finalmente, la última vez que aparecen es cuando, al huir los tres, don Diego se acerca a pedirle al pastor su ropa para poder pasar desapercibidos en el campo. No hay ninguna indicación de lo que los otros dos consejeros deberán estar haciendo y nunca hablan, pero es suficiente con lo que dice y hace don Diego, y las reticencias de Brasildo para saber que la intención del autor es ridiculizarlos. Esta ridiculización de los personajes anula su autoridad y confirma la caracterización que tenían los consejeros desde la tabla de personajes de la edición original, en donde simplemente son presentados como "Tres traydores".[253]

Como se vio en los ejemplos de la literaura del siglo XVI, la alabanza de aldea se ejercía de manera que idealizaba completamente el campo. Pero la mentalidad barroca asimiló el tópico dándole algunos giros. Un ejemplo extremo en el que de hecho se echa abajo el tópico está en el *Coloquio de los perros* de Cervantes, donde Berganza le cuenta a Cipión su vida al lado de unos pastores y lo sorprendido que estaba de que la "realidad" de éstos fuera tan distinta a la de los pastores de los libros que leía la dama de su amo:

[253] Véase la primera página de la obra digitalizada en la Biblioteca Nacional de España: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=1674832.xml&dvs=1376961356741~593&locale=en_US&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true>. Visto el 4 de julio de 2013.

> Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un *cata el lobo do' va, Juanica*. […] Lo más del día se la pasaban espulgándose, o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombran Amarilis, Fílidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida.[254]

El comentario confirma la literariedad del bucolismo del siglo XVI y el cambio de perspectiva en el siglo XVII. En esa literatura, el pastor vive feliz y descansado gozando la belleza de sus campos, pero además su expresión es poética. En contraste, lo que nos ofrece Mexía de la Cerda es una perspectiva más compleja de la vida en la aldea, pero aun así mantiene el tópico de la alabanza de la vida del campo.

En la obra hay tres pastores, Lucinda, Tirseo y Brasildo. El primer rasgo tópico es que la onomástica bucólica se mantiene, aunque cada uno de los personajes tiene una función diferente en la obra, porque cada uno de ellos corresponde a un tipo distinto de pastor. En la tipología que estableció Noël Salomon en su portentoso estudio sobre el villano en el Siglo de Oro, Brasildo correspondería al villano cómico, bobo; Tirseo tiene más características de villano ejemplar; y Lucinda representaría un personaje en transición, que no desea pertenecer más al espacio de la aldea.[255] De hecho, los parlamentos de Lucinda son limitados y es más lo que sabemos de ella por lo que dicen su padre y Brasildo, que por sus acciones o discursos.

En la primera jornada Lucinda expresa desde dentro, sin que sepamos de qué habla ni quién es: "tendréla después de muerta" (I, p. 395, 2ª). Ella está hablando de la vida en la corte, pero de eso nos enteramos un poco más adelante, cuando don Pedro pregunta qué es lo que sucede y Tirseo responde:

> Señor, esta zagaleja,
> que es mi hija, a su servicio
> solo el ganado me deja

[254] Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed., pról., y notas Francisco Martínez Marín, Espasa Calpe, Madrid, 1969, t. II, p. 228-229.

[255] Salomon no habla de personajes de transición, pero Lucinda lo es.

que diz que no quiere oficio
de zurrón ni de pelleja.
Viénese muy engreída
a la corte resolvida
en que, aunque se'pa morir,
a la Reina ha de servir.
(I, p. 395)

De tal modo, Lucinda ilumina sobre un fenómeno social: la migración del campo a la ciudad y la aspiración de una vida urbana, el deseo de medrar, específicamente en la corte. Sobre el villano que se desplaza a la ciudad, Salomon recuerda que hubo un "éxodo rural que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, impulsó hacia las ciudades a apretadas filas de villanos e hijos de villanos en busca de un oficio o un trabajo".[256] Después de 1606, con la instalación de la Corte en Madrid, "labradores arruinados y los jornaleros miserables abandonan campos y aldeas, encaminándose en apretadas filas hacia las urbes en busca de nuevos modos de subsistencia".[257] Este detalle desmonta la idealización de la aldea, a pesar de que Lucinda logre su objetivo.[258] Sin embargo, del otro lado está su padre, Tirseo, quien no comprende los deseos de su hija, y que explica el comportamiento de Lucinda diciendo que es "una loca atreguada", es decir, que a veces tiene momentos de lucidez, por eso ve como una expresión de esa locura su voluntad de abandonar el campo para irse a la corte. En la caracterización de Lucinda, un elemento importante es la ausencia de rusticidad en su habla, que está acorde con sus aspiraciones.

Tirseo, el padre de Lucinda, es un personaje más destacado y tiene varias funciones, pero la más importante de todas es personificar al pastor digno mediante el cual se subraya y reitera la parte de la alabanza de aldea. Tiene ligeros rasgos cómicos, derivados de algunos giros rústicos en su lenguaje o de su interacción con Brasildo, pero básicamente es un pastor que tiene sentido común y posee un aire respetable, por eso don Pedro le dice: "Venid, buen viejo, a la quinta;/ comeréis" (II,

[256] Salomon, *op.cit.*, p. 84.
[257] *Ibid*, p. 154.
[258] Es digno de mención el poder que Mexía de la Cerda les confiere a Inés y a Lucinda, pues la obra comienza con una Inés que abiertamente solicita ser tratada con dignidad por parte de don Pedro, mientras que Lucinda no descansa hasta lograr su objetivo: abandonar el campo y vivir en la corte.

p. 396, 1ª). Mexía de la Cerda compensa el rechazo de Lucinda de la vida en el campo con un parlamento de Tirseo que deja en claro su preferencia por la aldea:

> Ya voy, Señor,
> a serviros; cuán distinta
> es la vida del pastor
> de esa que la corte pinta,
> no hay aquí si pretensiones,
> mentiras, murmuraciones,
> embelecos, mal despacho;
> vale más acá un gazpacho
> que allá pollos y capones.
> (I, p. 396, 1ª y 2ª)

Tirseo no asocia el campo con la abundancia, sino con la paz y la ausencia de la maldad de la corte.

La dignidad que Mexía de la Cerda le confiere a este pastor es la causa de que éste con Lucinda hagan una lamentación de la muerte de Inés y él lance el verso "¿Qué harás, triste pastor?" (II, p. 405, 1ª), que confirma la idea que Tirseo tiene de la corte, pues ve el resultado de la maldad que hay en la vida entre cortesanos en el cadáver de Castro. Además, el verso evoca el romance que cantará en la siguiente jornada "¿Dónde vas, el caballero/dónde vas triste de ti?". Se debe a la gravedad de su investidura que Tirseo le anuncia al príncipe la muerte de Inés y también el encargado de consolarlo de su pena:

> DON PEDRO Pastor, amigo, ¿que mi prenda amada
> es muerta? Habla y dame aquesos brazos.
> […]
> TIRSEO Tiempo, Señor, para llorar te queda;
> hacerle algún sufragio se concierte,
> porque tener descanso el alma pueda.
> DON PEDRO Mis obsequias, amigo, hacer concierto,
> porque, según estoy, voy casi muerto.
> (III, p. 499, 1ª)

Sin embargo, otra de las funciones de Tirseo es contener o señalar las salidas de tono de Brasildo, el pastor cómico y bobo de la obra, como se verá a continuación. Con este tercer aldeano, Mexía de la Cerda recupera uno de los tipos de más tradición en el teatro castellano desde sus inicios: el rústico cómico. Sus toscas maneras, su falta de ingenio y sus tropiezos de lenguaje causan muchas risas en la obra, por eso es tan importante que el personaje al que se ha ridiculizado tanto sea

quien confirme el tópico de alabanza de aldea que sustenta la obra cuando Mexía le hace decir un soneto en tono serio, carente de rusticidad, cargado de una pesada amargura con el que cierra el pastor su participación en la obra:

> Dios me libre de gente tan sabida,
> barbiponiente, falsa, palaciega,
> que si acaso con un pastor se llega,
> le cala la intención que está escondida.
>
> Hoy sea su merced muy bienvenida,
> alégrese con ver toda la vega,
> que a tiempo viene que verá la siega
> sin que del sol un punto sea ofendida.
>
> Lucinda, pues te has hecho tan galana,
> allá te aven, que allá te harán ser diestra;
> yo no quiero doblez de tu regalo.
>
> Ya vives en la corte cortesana
> que el alfiler con una mano muestra
> y con otra te pega luego un palo.
>
> (III, p. 408, 1ª y 2ª)

Este parlamento de Brasildo tiene la función de ser el puente tonal hacia la última parte de la obra. El propio personaje cómico corta los hilos del humor para dar pie al tono más serio y dramático del desenlace, pero el tema de la composición no deja duda de la importancia del tópico del *beatus ille*.

3. La comicidad en *Doña Inés de Castro*

Como se vio en un inicio, la Comedia Nueva conlleva y prácticamente exige la coexistencia de elementos cómicos junto a la trama grave. En *Doña Inés de Castro* el humor proviene de situaciones, de chistes y, sobre todo, de la ridiculización de Brasildo, que funge como el gracioso de la obra. En la primera jornada lo humorístico no está muy acentuado porque es un espacio para la presentación de la trama y de los personajes que van a intervenir en el resto de la obra, así que la comicidad se reserva a una intervención del enamorado de Lucinda que interactúa con Tirseo:

> TIRSEO ¿Cómo has venido, zagal?
>
> BRASILDO ¿Cómo había de venir?
> Andando.

TIRSEO ¡Hay cosa igual!
Contino lo oigo decir
que no viene solo un mal.

BRASILDO ¿Dónde está vuesa mochacha?

TIRSEO Hoy en la corte se empacha.
(I, p. 396, 2ª)

Al chiste fácil y obvio y a la rusticidad del lenguaje debe añadirse el papel que la indumentaria debía tener en la escenificación. La didascalia sólo reza "pastores", así que existe el elemento visual que complementa los parlamentos y que en conjunto tendrían una función altamente cómica.

Para la segunda jornada, Mexía de la Cerda le hace un muy buen espacio a la comicidad. Al humor que se desprende de las escenas de enredo entre don Pedro y el infante, hay que añadir las escenas francamente destinadas a la risa con los diálogos entre Tirseo y Brasildo. Éstas son paralelas a las del infante y su ayo, y dependen de éstas para resultar más cómicas, pues funcionan por contraste. Mientras don Fernando y el ayo han dialogado en forma elevada del enamoramiento del infante y el ayo hace un resumen biográfico de Inés,[259] donde explica detalles que el público debe saber y en donde abundan los elogios a la dama, Tirseo y Brasildo hablan de la pasión de éste, caracterizado también por su nombre, un individuo que está encendido de amor. Mientras el ayo le explica al infante que don Pedro, después de enviudar de "aquella hermosa ninfa", doña Constanza, "en esta [Inés] puso los ojos",

Porque en ella concurrían
hermosura, honestidad,
gracia, valor, cortesía
(II, p. 402. 2ª)

y una veintena de cualidades más. La expresión petrarquizante del retrato que el ayo hace de Inés encuentra su contraparte en la expresión del "amor primitivo" de Brasildo, para usar las palabras con las que Salomon explica la manera como la

[259] Este compendio con información biográfica sobre Inés de Castro pule la figura de la heroína. Aunque se alude a su origen ilegítimo, el ayo pondera la nobleza de su familia paterna y materna. Además se "purifica" el amor entre ella y don Pedro, al situar el enamoramiento *a posteriori* a la muerte de la esposa, como vemos por la cita. A esto se añade que el ayo confirma el matrimonio secreto y, finalmente, atribuye la animadversión del rey a "la malicia de los vasallos".

sociedad aristocrática de la época valoraba la expresión del amor aldeano.[260] La evidente función cómica de estas escenas en nada afectan el desarrollo de la acción seria. Están hechas para mover a risa y son la distensión jocosa que precede a la entrevista entre Inés y el rey. Pero antes, así como el ayo celebró las múltiples cualidades de Inés, Brasildo hace lo propio cuando mira a Lucinda que sale a la ventana:

> Oh, más linda que mil mayos
> y más fuerte que una rama;
> más blanda que el perejil,
> más que unas migas sabrosa,
> más que un cabrito amorosa,
> y más lucía que un candil.
> Más gorda que berenjena,
> más ancha que un balandrán,
> más sabia que el sacristán
> y más alta que alma en pena.
> Pues ves que estoy desleído
> por ti, mi remedio advierte;
> que será cierta mi muerte
> cuando Dios fuere servido.
> (II, p. 402-403)

La *voluptas abdominis* del pastor bobo,[261] manifiesta en las palabras y adjetivos relacionados con el universo de la comida, los adjetivos toscos para referir la belleza (blanda, gorda, ancha) y de nuevo el chiste derivado de la falta de seso al no declarar que morirá de amor sino cuando Dios quiera, forman un chiste.

Las escenas cómicas pastoriles son también una muestra de la permanencia en la Comedia Nueva de un tipo que procede del teatro español primitivo, sólo que ahora se codea con los nobles y a veces depende de las acciones de éstos para enfatizar su comicidad. En este sentido, se marcan con mayor intensidad los extremos respecto de la expresión de los nobles, que pueden llegar a ser muy malos, como don Rodrigo, pero no son rústicos ni faltos de seso. En contraste, el alto grado

[260] "Un ámbito donde la torpeza cómica del 'villano simple' puede manifestarse, es, [sic] sin lugar a dudas, el del amor. La concepción del amor en la sociedad aristocrática española de los siglos XVI y XVII, deriva, sabido es, de la del amor cortés, y más tarde del amor petrarquizante. En aquel momento, los nobles sitúan al amor entre los villanos en las antípodas de este concepto refinado y elevadamente idealizado. En esos, según los cortesanos, no cabe otra cosa sino es la brutalidad de costumbres y el primitivismo", *op. cit.*, pp. 36-37.

[261] *Vid*. Salomon, *op.cit.*, pp. 27-30.

de comicidad de las intervenciones de Brasildo nace casi siempre de su ridiculización.

Es justamente el origen de la risa lo que llama la atención en la tragedia de Mexía de la Cerda. Esta forma de comicidad nacida del ridículo puede ser uno de los motivos de la indiferencia que ha predominado en torno a esta obra, pues el verso no alcanza altos vuelos, pero se desbarranca con facilidad. Es una de las causas de que sea una tragicomedia, no una tragedia.

Si contrastamos el manejo del humor con una tragedia como *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, constataremos que Tello es un gracioso que hace reír por lo que dice, pero lo que expresa normalmente es un juego de palabras o de conceptos, o el comentario disonante del parlamento don Alonso:

ALONSO Y advierte que yo también
cuando con Tello no puedo,
mis celos, mi amor, mi miedo
digo en tu ausencia a las flores.

TELLO yo le vi decir amores
a los rábanos de Olmedo.
(II, 1067-1072)[262]

El público puede reírse *con* Tello de don Alonso; mientras que en el caso de Mexía de la Cerda el público se ríe *de* Brasildo. Digamos que el autor de *Doña Inés de Castro* no desliza finamente las risas sino que entrega carcajadas de sopetón.

El momento culminante del humor que nace de la rusticidad y el nulo ingenio de Brasildo llega en la tercera jornada. Pero aquí la importancia de la intervención es que se confirma escénicamente el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea. Mexía introduce una escena en la que los consejeros del rey Alfonso huyen de la cólera de don Pedro y en su huida se topan con el pastor:

DIEGO Coímbra queda alterada
de nosotros, ¿qué ha de ser?
Démonos priesa a esconder
en esta breña apartada.

BRASILDO Que aún en la montaña estando,
me sigue la corte, ¡ay Dios!

DIEGO ¡Amigo!

[262] Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. Joseph Pérez, Castalia, Madrid.

BRASILDO Amigo seais vos
del diablo.
ALONSO Idos acercando.

BRASILDO ¿Y qué diablos me queréis?

DIEGO Sólo en amistad os pido
que os pongáis este vestido,
y este balandrán me deis.

BRASILDO Guarte acá, negro. ¿Llevar
queréis este vestido?

DIEGO Sí.

BRASILDO Pardios, no quiero.

DIEGO ¡Ay de mí!
¿Por qué me queréis negar
este bien?

BRASILDO ¿Heis menester
este vestido?

DIEGO Sí, amigo,
haced mi ruego.

BRASILDO Pues digo
que no se lo quiero hacer.

DIEGO ¿Por qué, zagal, no queréis?
Troquemos traje los dos.

BRASILDO No por bueno dejáis vos
el vestido que traéis.

DIEGO ¿Qué tan en aumento van
mis penas, hado inhumano?

BRASILDO Reniego del cortesano
cuando se hace gañán,
que nunca por bien lo ha hecho.
(III, p. 407, 3ª)

Sin abandonar la ridiculización del pastor, Mexía suma a ésta la de don Diego, y los otros dos consejeros que permancen mudos mientras éste habla con Brasildo. De nuevo la iconicidad de la indumentaria se combina con los parlamentos para crear la situación cómica. El énfasis en la ridiculización del consejero se encuentra en el hecho de que ni siquiera un personaje tan falto de entendiemiento como este pastor enamorado cree que su petición no implique alguna maldad.

4. Una dama y tres galanes

La extremosidad y el contraste son dos características inherentes a la cultura barroca, como lo ha enseñado José Antonio Maravall.[263] También forman parte del gusto barroco la tendencia a la invención y la búsqueda de lo novedoso, cuyo objetivo es causar admiración y asombro, esos dos elementos tan caros a la *forma mentis* de la época.[264] En este sentido, *Doña Inés de Castro* es una obra que se amolda a los gustos de este periodo, pues está saturada de novedades que rizan continuamente el rizo.

Recordemos que al inicio de la primera jornada, don Pedro pronto pasa de enamorado a marido secreto; don Rodrigo, quien pretende igualmente a Castro, pero de un modo deshonesto, descortés y desleal, se sitúa en como el segundo pretendiente de la dama. Como recurso dramático, la idea de Mexía es elogiable, porque los celos del personaje lo hacen intrigar contra Castro y colaboran en la decisión del rey. El manejo escénico de la pasión de don Rodrigo por Inés está muy bien llevado a cabo, ya que esos deseos pasionales sólo los conocen el público e Inés, pero nadie más se entera.[265] De ese modo, Mexía acerca más el conflicto al espectador, mueve más sus emociones, provoca que el público sienta rechazo por el antagonista, que expresa en apartes su pasión:

> Nadie en su belleza iguala
> (Ap. Tanto que mi muerte temo
> en ver que otro se regala
> con el fuego en que me quemo).
> (I, p. 392, 3ª)

[263] "El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente". *La cultura del Barroco*, 8a. ed., Ariel, Madrid, 2000, p. 426.

[264] Recordemos nuevamente a Maravall: "Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto". *Ibid*., p. 467.

[265] Sólo en el momento en que ya se ha emitido la condena y don Rodrigo la aparta para proponerle salvación si ella lo acepta como amante, Juanico se da cuenta de las intenciones del caballero.

Por una parte, la falsedad del caballero es un anzuelo para obtener la atención del público y crear expectativa. Por otra, la firmeza de Inés ante el grosero acercamiento de don Rodrigo ayuda a construir un personaje de altos valores.

En la segunda jornada, un nuevo personaje entra en escena. Se trata del infante y Raimundo, su ayo, que hablan sobre el arte de montar, en el que el príncipe parece muy diestro, pues habla con autoridad y conocimiento:

> Para ponelle temor [al corcel]
> importa tanto rigor,
> que si en medio de su furia
> no siente de espuela injuria,
> no amansará su furor;
> (II, p. 397, 3ª)

La escena transcurre en el campo, donde el infante espera a sus maestros para que le den lección. La construcción de personaje muestra al infante en su fase formativa de la que parece un alumno aventajado, pero pronto Mexía plantea el nuevo conflicto, pues los campos donde se ubica la escena son los de Coímbra y aparece en escena Inés, que sale a pescar y cuya presencia enamora al infante:

> Éste el primer ángel es
> que de pescar tiene oficio;
> pesca el otro con Tobías
> y dio sólo a un pez alcance,
> pero entre estas agonías
> ésta en su primer lance
> pescó las entrañas mías;
> con los divinos blasones
> que tú en esa caña pones,
> la pesquería engrandeces,
> pues en vez de pescar peces
> sabes pescar corazones,
> dama que a Mondego vais.
> (II, p. 398, 1ª y 2ª)

Las pretensiones de don Fernando disparan esta segunda jornada hacia los terrenos de la comedia de enredo.

Miguel Zugasti explica que el teatro aurisecular tiene como componente básico el enredo o la intriga,

> pero lo que distinguirá a las obras de enredo del resto es la sobredosis, la desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegan al punto en que

> estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de una obra para convertirse en el todo.[266]

En *Doña Inés de Castro*, el enredo entra en la trama y provoca algunas situaciones que pueden oscilar entre la risa y el asombro, pero no es un eje que atraviese las tres jornadas, se concentra sólo en la segunda. La inclusión del infante don Fernando, heredero al trono e hijo de don Pedro y su primera esposa, disloca la unidad de acción y acumula conflictos; el personaje no interviene en la suerte final de Inés, salvo para restituir su imagen ante la sociedad. Sin embargo, su presencia es de suma importancia en el plano simbólico y político del desenlace.

El enamoramiento del infante se verbaliza mediante la metáfora de la pesca, pues le pide a Inés que le regale lo primero que logre atrapar su anzuelo. El fracaso de la situación se deja ver en el hecho de que Inés no logra pescar nada. Asimismo, la galantería del infante trata de que Inés no se sienta avergonzada. De tal modo, que se conforma una ecuación muy complicada, pues el infante se suma a los galanes de Inés, pero con gran ventaja a ojos del público en relación con don Rodrigo e incluso don Pedro, porque sabe cortejar y servir a la dama, cuya relación con su padre desconoce, por eso alberga esperanzas:

> Tanto mi bien se mejore,
> ¡Oh, venturosa la hora
> que al campo salí a espaciarme,
> perdido para ganarme!
> (II, p. 398, 3ª)

Su desconocimiento de quién es en realidad Inés está en el origen del enredo que abarca toda esta parte, de la que se desprenden situaciones destinadas a provocar asombro o risas en el público. Por ejemplo, cuando padre e hijo hablan de la misma mujer sin saberlo:

> INFANTE ¿Lusitania en armas puesta,
> y remedio no previenes?
> ¿Qué mujer, Señor, es ésta?[267]

[266] Y afirma también que "son textos predominantemente cómicos y de entretenimiento, sin riesgo trágico, donde el enredo siempre se soluciona con un final feliz". "De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina", en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, Julio 1997*, Universidad de Castilla La Mancha, Almagro, 1998, p. 109 y 110.

¿Qué hijos más que a mí tienes?

DON PEDRO Callar te doy por respuesta;
guerra el de Aragón me ha hecho.

INFANTE ¿Por qué me encubres tu pecho?

DON PEDRO Secretos saber procura
cuando te traigan provecho.

INFANTE ¿Y los que son en mi daño?
También procuro saber.

DON PEDRO Vete.

INFANTE Voyme.

DON PEDRO ¡Caso extraño!

INFANTE Si te da vida mujer,
con otra mujer te engaño.
(II, p. 309, 3ª)

Otras situaciones se acercan a una comicidad más evidente, como cuando la noche en que don Pedro va a despedirse de Inés, la confunde con Lucinda, quien está en la ventana hablando con otro caballero, en realidad don Fernando, a quien tampoco reconoce don Pedro:

¿Qué es esto?
¿Doña Inés hace ventana?
¡Ah mujer, mujer liviana!
(II, p. 401, 3ª)

Además del filón cómico, el pasaje ilustra sobre la deficiencias de don Pedro como amante, porque duda de su amada y usa un lenguaje que no corresponde al de un futuro rey y menos aun al de galán enamorado por encima de todo. Tal comportamiento del príncipe funciona para su caracterización, que subraya los aspectos negativos de su personalidad, pues a esto se añade su desobediencia como hijo y vasallo.

Don Fernando queda hechizado ante la belleza de su madrastra y se muestra como amante que ha perdido el juicio en nombre del amor. Rechaza sucesivamente las lecciones de esgrima, armas, música y danza, pues consagra su voluntad y deseo

[267] En ese momento el infante acaba de leer una carta en la que se hace alusión a Inés sin llamarla por su nombre.

al amor que le inspira Inés, a quien solicita audiencia mediante un diálogo con Lucinda. Don Fernando no actúa con la descortesía de don Rodrigo:

> Es a mi gusto importante
> ver agora aquesa hermosa.
> (II, p. 401, 2ª)

La respuesta de Inés y del infante son la evidencia de la entereza de Castro y de la firmeza amorosa del hijo de don Pedro:

> LUCINDA Dijo que tengas regocijo,
> que te quiere como a hijo.
>
> INFANTE No la quiero para madre,
> ansí me viva mi padre.
> (II, p. 401, 3ª)

La "solución" de las confusiones lleva a un punto culminante el enredo, pues se enfrentan padre e hijo en su calidad de pretendientes. Sale don Pedro embozado de casa de Inés, vuelve a ver a los caballeros que esperan y los embiste furioso. Nótese cómo la escena está trabajada para explotar las emociones de quienes miran la obra:

> DON PEDRO No se han ido de la calle,
> ya por acaballos muero;
> vengaréme de una vez.
>
> INFANTE Decid villano soez,
> ¿Cómo al que ser rey espera
> le tratáis como si fuera
> hombre de vuestro jaez.
> Viéndome en la calle estar
> vuestro aleve corazón,
> ¿tienes bríos para entrar
> a tomar la posesión
> que a mí no me quieren dar?
> Para mí hay en casa llanto,
> y para vos gozo tanto
> que apenas tocáis las puertas
> cuando están de en par abiertas
> y deshecho aqueste encanto.
> Pero ya resuelto estoy
> por vida del rey mi padre,
> de daros la muerte hoy.
>
> DON PEDRO Vete, loco, que yo soy.
> Y esta mujer es tu madre.
> Ya en mi engaño he conocido
> que eres gloria de mujeres. (*Vase*)

(II, p. 402, 1ª)

Don Pedro se va tras aclarar torpemente el malentendido, lo cual le da a esta parte de la obra un tono más bien jocoso. El comentario de don Fernando en el sentido de creerse reconocible resulta cómico pues él mismo está confundiendo a su padre.

Este conflicto que en nada modifica el argumento nuclear, a pesar de que se lleva más de la mitad de la jornada, se resuelve con las prudentes palabras del ayo y del infante:

AYO Desecha esa fantasía;
que viene rompiendo el día.
Ven, y la locura basta.

INFANTE A ti, hermosa madrasta,
sacrifico el alma mía.
(II, p. 402, 3ª)[268]

Aunque la presencia del infante en la obra no pueda modificar la suerte de Inés de Castro, sí repercute en la construcción de los personajes: Inés, don Pedro, don Rodrigo y el propio infante. En el caso de ella, porque al rechazarlo consolida su lealtad a don Pedro por encima de todo. En el del príncipe don Pedro, para mostrarlo como amante celoso al punto de dudar de Castro; en don Rodrigo para evidenciar aún más su falta de escrúpulos. Finalmente, cuando don Fernando claudica de sus intenciones sobre Inés (aunque no de amarla), Mexía traslada a este personaje el valor moral que es necesario para ejercer de contrapeso de los otros cortesanos sobre los cuales reside el tópico de menosprecio de corte. En medio de otros personajes tan rebasados por sus propias pasiones, don Fernando actúa con base en lo que es conveniente para la armonía del grupo, no para sus propios intereses, de ahí que su figura sí sea tan decisiva y poderosa en el plano simbólico. Don Fernando ayuda a restituir lo que las acciones del rey, de don Pedro y de don Rodrigo han vulnerado. Y sabe ser amante porque en nombre de valores que lo rebasan como individuo renuncia a pretender a Inés.

[268] Se cumple aquí lo que señala Zugasti en el sentido de que cuando se deshace el enredo no hay riesgo trágico para los personajes implicados, en este caso padre e hijo.

5. Recursos de escenificación

En el "Prólogo al lector" de sus *Entremeses*, Cervantes hace referencia a los nuevos recursos para la escenificación, que eran muy distintos a los que había visto el público que había asistido a los pasos de Lope de Rueda:

> No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas.[269]

La Comedia Nueva incorpora necesariemente las referencias a estos elementos en el texto espectacular, que da cuenta de todos estos mecanismos y estímulos visuales. Así, podemos tener obras con profusas didascalias explícitas, como la de *La fortuna adversa del infante Fernando de Portugal*, que sirvió de ejemplo en el capítulo anterior, y un mayor número de didascalias implícitas. Esto no significa que los dramturgos estuvieran pensando en una escenificación realista, sino que la trama se contextualizaba de forma más específica. El vestuario, la utilería, la evocaciones verbales y los mecanismos de tramoya de la época eran referentes espaciotemporales o elementos que adquirian un significado dramático o simbólico y que formaban parte de un todo pensado para el entretenimiento y el asombro del público.

5.1. La corona caída

En las obras del siglo XVI, Inés de Castro tenía un perturbador sueño premonitorio. Adivinaba que la escena soñada era un mensaje que le advertía de un peligro inminente, que después se traducía en la sentencia a muerte que dictaba el monarca. Tal pesadilla era referida en su relato al ama, pero Mexía de la Cerda la elimina y la reemplaza con elementos escénicos que funcionan también como presagios de la fortuna adversa del personaje. Es decir, el dramaturgo reconoce el valor simbólico del sueño premonitorio, así que conserva la necesidad del mal augurio, pero en este caso el público ve y escucha acciones que tienen ese mismo valor.

[269] Cervantes, *Entremeses*, p. 92.

El presagio más significativo es el de la escena con la guirnalda de flores. Aparece con ella en la mano don Pedro y le dice a Inés:

> Corona os dejo en señal
> que mi mano liberal
> con vos, mi gloria, se emplea,
> porque la de flores sea
> víspera de la real.
> (I, p. 395, 2ª)

Dentro de la ficción, el propio don Pedro confirma que la corona tiene un carácter metafórico. Sin embargo, la didascalia explícita posterior indica que "al ponérsela se cae la corona" (II, p. 395, 2ª). Con esta acción se recupera el presagio al adquirir la caída un valor simbólico: en vida no será reina.

5.2. El buen cortesano

En la segunda jornada, don Fernando aparece en el escenario calzando espuelas que le debe quitar su ayo mientras elogia las habilidades del infante en la equitación. Es una estrategia para dar a entender que acaba de bajarse de un caballo, sin que el animal esté en el escenario.[270] El maestro de esgrima debe llevar una espada; el de música, un instrumento de cuerda; y el maestro de danza deber bailar mientras invita al infante a seguirlo. Todas estas acciones que tienen un componente visual (y acústico en el caso del maestro de música) remiten al periodo formativo como buen cortesano en el que se encuentra el infante. A pesar de que el amor lo tiene atolondrado, está en un momento en que se prepara para el buen ejercicio de las armas y la gracia de las artes.

Además de la utilería que acabo de señalar, la representación exige una carta para don Pedro que tiene que leer el infante.

5.3. Las voces dentro y la ampliación del espacio escénico

Tenemos el recurso de las voces dentro cuando se cae al suelo la corona de flores que don Pedro le intenta poner a Inés en la cabeza. Hay una acción de carácter

[270] Aunque no era común, sí era posible que las representaciones tuvieran animales reales en el tablado. Entre ellos, el caballo era el más frecuente, pero también, el león (normalmente viejo y desdentado), los perros o aves amaestradas. Véase J. M. Ruano de la Haza, "Los animales en los corrales de comedias", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1 (1993), pp. 37-52.

paralelo que consiste en un manejo magistral de los espacios, porque el dramaturgo vincula la acción de levantar la corona de flores y lo que ha pasado en el escenario con parlamentos que ocurren entre dos personajes fuera de la vista del público y de los actores en el tablado:

DOÑA INÉS — He de alcanzarla.
TIRSEO (*dentro*) — Atrevida.
Aunque te muelas, por Dios,
no has de alcanzarla en la vida.
DOÑA INÉS — Y si es mi bien tan poco
cuando a la corona toco
oigo este funesto arfil.[271]
DON PEDRO — No quiera Dios que mi abril
se vuelva en febrero loco.
TIRSEO (*dentro*) — Si tú has de ser desdichada
¿qué importa lo que concierta
tu fantasía menguada?
LUCINDA (*dentro*) — Tendréla después de muerta.
TIRSEO (*dentro*) — Aun muerta no digo nada.
DOÑA INÉS — ¡Ay Dios!
(I, p. 395, 2ª)

Además de que el diálogo entre los personajes funciona como un mal augurio, se extiende el espacio escénico. Inés y don Pedro estarían en un espacio cerrado, como un salón, y los otros personajes en la parte exterior, lo cual se confirma porque van vestidos como pastores. Lucinda se refiere a alcanzar la corte, porque quiere irse a vivir allí, pero su padre se opone; Don Pedro e Inés vinculan el contenido de esos parlamentos con alcanzar la corona, es decir, reinar. La mención de tenerla después de muerta es una clara alusión a la muerte prematura y coronación *post mortem*.

La escena de la entrevista del monarca con don Rodrigo y los consejeros aprovecha nuevamente los espacios para crear la fantasía de un salón de palacio y afuera el pueblo alborotado —probablemente por don Rodrigo—, con lo cual se extiende el espacio escénico. Gritan las voces dentro, mientras en el tablado don Rodrigo ejerce presión sobre el rey. Don Rodrigo hace preguntas que las voces

[271] *Arfil*: Agüero. Véase *arfil* y *alfil* en *Diccionario de Autoridades*.

dentro responden: “que muera” [Inés] (II, p. 401, 1ª); cuando don Rodrigo pregunta qué hará el pueblo si el rey cede a los “embrujos” de Castro, las voces dentro responden “todos te dejaremos” (II, p. 401. 1ª), lo cual es una manera de manipular al monarca, al hacerle sentir temor de que el pueble se rebele contra él; y cuando don Rodrigo pregunta “¿Qué es lo que quieres, pueblo?”, las voces responden: “Que la mates” (II, p. 401. 1ª), con lo cual don Rodrigo sustenta el argumento de que es el pueblo quien pide la cabeza de Castro.

5.4. La muerte de Inés de Castro

Lenta, agitada y en el tablado es la muerte de la protagonista en esta obra. La escena está precedida por la del diálogo entre Inés y el rey, quien la perdona tras la súplica de Juanico, su nieto: “Perdone, agüelo, a mi madre;/mire que somos chiquillos/y nos criamos sin padre” (II, p. 404, 1ª), intervención que deja muy mal parado a don Pedro. Pero Don Rodrigo lo asedia para que recapacite hasta que logra persuadir al rey, quien actúa como Poncio Pilatos:

> Lavo las manos
> de su sangre, cortesanos;
> vosotros la derramad.
> Testigos de mi piedad
> son los cielos soberanos.
> (II, p. 401, 2ª)

Al contrario de la escena narrada, no vista por el público del corpus inesiano del siglo XVI, Mexía escenifica el calvario de Inés ante los ojos de los espectadores. El dramaturgo hace una alteración según la cual don Rodrigo le ofrece a doña Inés la oportunidad de salvar su vida si ella accede a sus deseos de amante, pero ella declina con gran firmeza:

> que a don Pedro, por mi suerte,
> jamás le pienso ofender,
> ni en nada he de complacerte.
> Acaba, la muerte dame,
> mal criado, falso amigo.
> (II, p. 404, 3ª)

La didascalia explícita dice: "(*Dale con la daga don Rodrigo una puñalada y cae doña Inés*)" (II, p. 404, 3ª).[272] Además de la herida por daga, Inés debe enfrentar que también la ataquen los consejeros del rey ("Muere, infame") e incluso que don Rodrigo amenace a Juanico que intenta socorrerla: "Ten, rapaz" (II, p. 404, 3ª). Es después de ver esto que Inés finalmente expira. La escena es violencia pura porque el público se da cuenta de que la muerte de Inés se debe a los turbios deseos de don Rodrigo, cuya maldad se ensaña a ojos de los presentes con dos inocentes que son también los miembros más vulnerables del grupo: una mujer y un niño. No debe pasarse por alto que la muerte de Inés se explica desde dos perspectivas: para el público, Inés es una víctima de la maldad de don Rodrigo; pero a ojos del rey, la muerte de Inés se explica a partir de la razón de Estado, debido a que el pueblo la reclama. Aunque no hay ninguna didascalia que indique nada en relación con la sangre, los gritos de los personajes y las armas que pueden tener en sus manos, además de los gestos y ademanes crean una atmósfera de gran terror y violencia destinada a impactar al público.

En seguida viene una escena de lamentación en la que aparecen Lucinda, Juanico, Tirseo, don Rodrigo y el rey. La participación del monarca es importante escénicamente porque él ordena que el cuerpo de Inés sea trasladado con solemnidad, lo cual permite que el cuerpo se retire del tablado en medio de la ficción y con majestad, sin tener que recurrir al "metemuertos" de otras obras en las que también había un cadáver en el tablado:[273] "(*Vanse, y llevan a doña Inés, con que se da fin al segundo acto*)" (II, p. 405, 1ª).

[272] Esta forma de morir evoca la que se encuentra en la crónica inédita sobre Alfonso IV que refiere Eugenio Asensio en su artículo "Inés de Castro de la crónica al mito", especialmente las páginas 338-339.

[273] "Es de destacar […] que entra en escena el metemuertos sólo cuando los fallecidos son personajes 'bajos' […] mientras que en el caso del rey don Alfonso, personaje 'alto', son unos caballeros a llevar el cadáver fuera del tablado a hombros. Desde luego la intervención del metemuertos podía suscitar hilaridad en el público, y por esto se evitaba cuando el muerto era un personaje noble, en un contexto más bien trágico". Debora Vaccari, "La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en la escena", en Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López (coords.), *op. cit.*, p. 412.

5.5. El fantasma de Inés

La súbita muerte de Inés al final de la segunda jornada toma por sorpresa al público, pero Mexía de la Cerda se reserva una estrategia escénica tanto o más asombrosa que la muerte al hacer aparecer en uno de los balcones el fantasma de la dama al principio de la tercera jornada. La utilización de este elemento folclórico es bastante productivo en la obra. Dentro de las acciones, funciona para intentar calmar la posible cólera de don Pedro; además, las palabras del fantasma ayudan para continuar con la personificación de Inés, mediante la acumulación de cualidades positivas pues pide que se eviten venganzas: "No en venganzas crueles ni en excesos/sino en dar honra a estos difuntos huesos/de tus odios las máquinas olvida" (III, p. 405 3ª). Por último, en el nivel del espectáculo teatral, es un recurso destinado a causar un poderoso efecto en el público, sobre todo porque no se trata de un disfraz de fantasma, lo cual volvería al público cómplice de las acciones de éste, sino del fantasma mismo, con lo cual el público es el sorprendido.

Dentro de la ficción, el único que la ve es don Pedro, pero es una visión que parece producto de su desmayo. De esa manera, Mexía controla el efecto dramático de la aparición. La escena del fantasma es breve, interrumpe la anterior, noticiosa, en la que Tirseo le anuncia al príncipe la muerte de Inés. Don Pedro se desmaya, Tirseo sale por agua y es entonces cuando la didascalia explícita dice: "Aparece doña Inés en lo alto, suelto el cabello y herida" (III, p. 405, 3ª). Los tres elementos sitúan la aparición en el terreno de lo etéreo y confirman el carácter fantasmal de la visión de don Pedro. La herida, seguramente destacada con un poco de sangre, despertaría la conmoción de los asistentes. Esta didascalia parecería confirmar que en la escena de la muerte el público no veía sangre, sino las armas de los cortesanos aderezadas con gritos y confusión.

La escena cierra con otra didascalia explícita: "Desaparece doña Inés y vuelve en sí don Pedro" (III, p. 405, 3ª). En relación con el argumento y el desarrollo de las acciones, la aparición del fantasma no altera nada, pero en términos escénicos es todo un golpe de efecto.

5.6. La muerte de don Rodrigo

La enorme importancia en la obra de aquello que encarna el personaje de don Rodrigo es evidente en el hecho de que éste recorre las tres jornadas. El autor maneja los hilos de la tensión dramática de manera que parece que la obra concluirá sin que don Rodrigo reciba ningún tipo de castigo. Todo lleva a suponer que logrará quedarse en la corte y que su hipocresía nunca será descubierta:

> DON PEDRO Vuestro honrado celo apruebo.
>
> DON RODRIGO Déjame de engrandecer;
> que servirte fue hacer
> lo que debe un noble pecho.
> (III, p. 408, 2ª)

Sin embargo, esto forma parte de las habilidades de Mexía para llevar al público a un extremo de animadversión contra el personaje, que verá en el castigo al malvado uno de los puntos culminantes y apoteósicos de la obra. Ahí es donde finalmente todo comienza a enderezarse hacia la conclusión. La escena empieza con el engaño a don Pedro, que cree en la lealtad de don Rodrigo, pero como están presentes Juanico, otro hijo de Inés a quien sólo se denomina "niño", y el paje, es por ahí como Mexía va pergeñando el final del malvado cortesano. Juanico pide un cuchillo para atajar una pluma, cuando don Rodrigo, en lo máximo de su hipocresía, se dispone a abrazarlo, "Juanico le da con un cuchillo y cae don Rodrigo en el suelo, herido" (III, p. 408, 3ª). Don Rodrigo muere en la deshonra al haber sido muerto por un niño y tras aceptar sus culpas: el público ve que por fin se ha hecho justicia.

El perdón que le otorga don Pedro al cadáver, al impedir que sea sepultado en campo raso es una señal del tono políticamente conciliatorio que hay de ahí al final de la obra.

5.7. La coronación *post mortem* y el besamanos del cadáver

La obra concluye con otros dos grandes recursos escénicos que Mexía tomó del teatro de Jerónimo Bermúdez: la coronación *post mortem* y el besamanos. De tal manera que la aparición del fantasma era sólo un aviso de lo que se avecinaba para el desenlace de la obra. Estos recursos escénicos macabros, *espantosos*, si usamos el

término de la época,[274] son parte de todo el entramado pensado tanto para entretener al público, que gustaba de estos "detalles", como para estimular en un grado extremo las emociones de los asistentes. La diferencia estriba en que la coronación del cadáver y el besamanos se dan dentro de la ficción, no es un recurso para mostrar nada más al público.

José Antonio Maravall explica que la imagen del cadáver humano es un tema barroco, común en el contexto de la iconografía macabra de la época.[275] El público para el cual está pensada la obra estaría familiarizado con este tipo de imágenes. La coronación *post mortem* de Inés de Castro es un hecho que legitima social e históricamente al personaje. La didascalia indica que se corre una cortina, y que debe verse a doña Inés, "difunta, sentada en una silla". La lejanía del cuerpo y su rigidez contrastan con las vivas palabras que usa don Pedro: "mueve aquesta boca hermosa", "a mis labios os juntad" y, de forma más contundente:

> Hoy la diadema que gano
> poner en tus sienes quiero
> siendo, mi bien, el primero
> que bese tu hermosa mano.
> Toma este ceptro real,
> que quiero que le levantes,
> en señal que son infantes,
> tus hijos de Portugal.
> Agora me da licencia
> de que a tu lado me siente.
> (III, p. 409, 2ª)

La didascalia explícita que hay a continuación reza: "Pónele el rey la corona y el cetro en la mano, y bésasela, y siéntase en otra silla, junto a ella, y los demás por su orden, con chirimías, besan las manos a los dos, y sale el infante don Fernando" (III, p. 409, 2ª). Se cumple de este modo el augurio de la voz dentro (de Tirseo) de la primera jornada, que sugería que sólo tendría la corona después de muerta. Pero esta vez no es de flores sino real y acompañada por el cetro. Los personajes

[274] El *Diccionario de Autoridades* ofrece dos acepciones que son muy productivas para lo que estamos explicando. Por un lado, dice que espantoso es "terrible, horrible, que ocasiona miedo, pavor, espanto"; por otro lado, que "vale también maravilloso, digno de assombro y admiración".

[275] José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 149.

formados para besar las manos a don Pedro y al cadáver de Inés[276] son el contrapunto de lo sucedido al inicio, cuando los amores eran ocultos y ni siquiera los pastores concebían que Inés pudiese ser reina. La historia completa de Inés de Castro, incluyendo estos últimos aspectos pretende dejar claro al público asistente que el personaje alcanzó esa legitimidad social de la que carecía en un principio. Para confirmar lo anterior, es el personaje moralmente más sólido, don Fernando, quien se encarga no sólo de dar conclusión a la obra, sino también de pedir que Inés sea tomada por reina: "La obediencia a darle venga/el reino" (III, p. 409, 3ª).

Como se ha podido observar los recursos de escenificación de *Doña Inés de* Castro dan cuenta de una teatralización de la historia muy dinámica, con numerosas escenas que no influyen en la columna vertebral del argumento pero que están pensadas para provocar asombro por sus continuas invenciones y sorpresas. Lo anterior no quiere decir que esas escenas no sean importantes o que sean prescindibles, porque funcionan como mecanismo de distensión o como parte de la caracterización de personajes. Todas estas novedades tenían la intención de provocar la intriga y la curiosidad en el espectador. Sin duda, la más arriesgada de las novedades es que la protagonista muera tan rápido. Pensando en la composición heterogénea del público del corral, buena parte del público que desconocía las *Nises* de Jerónimo Bermúdez se preguntaría qué iba a ocurrir en la tercera jornada después de haber visto morir a Inés de Castro tan pronto. ¿Cuál era la razón de extender la historia si la dama ya había muerto? Quizá la tesis de Jorge de Sena en el sentido de que esta historia no era de conocimiento amplio y muy difundido, sino patrimonio de la corte no esté del todo equivocada.

[276] R. E. Davril señala que el dramaturgo inglés John Ford pudo haber tomado de la obra de Mexía de la Cerda la escena final de su tragedia *The Broken Heart* (1633) pues las didascalias del inglés son muy parecidas a las de *Doña Inés de Castro*: "Of the plays I have examined, La Cerda's version seems to be nearer to Ford's 'Marriage in death'. […] What I only intend to suggest is that Ford borrowed his idea of a *post mortem* coronation and wedding from the Spanish tradition, and very probably from the legend of Inés". "John Ford and La Cerda's *Inés de Castro*", *Modern Language Notes*, LXVI (1951), pp. 465-466.

6. Limitaciones de *Doña Inés de Castro*

No cabe duda de que la máquina teatral del licenciado Mexía de la Cerda tiene todos los componentes para entretener al público, está pensada para ello. Sin embargo, la crítica ha dejado en la sombra de la indiferencia este texto que es fundamental para la creación de la tragedia de Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*. Ahora bien, ¿*Doña Inés de Castro* tiene limitaciones, imperfecciones o la crítica la ha entendido mal? Confieso que me cuesta trabajo dar una respuesta tajante. De hecho, creo que no existe una respuesta en un sentido u otro, sino que en parte la obra tiene limitaciones y en parte la crítica no le ha puesto la atención merecida. ¿En dónde falla? ¿Cuál es su imperfección si cumple a cabalidad con las carácterísticas formales de la Comedia Nueva? En primer lugar, si algo se le puede señalar como una limitación a esta obra es la calidad del verso de Mexía de la Cerda: desigual, hay muchos ripios y versos pedestres en momentos importates y en boca de personajes elevados que lejos de engrandecer la escena o el pasaje, la menguan. Parece que el autor está pensando continuamente en lo que se verá, dejando de lado el "verso dulce" que recomienda Lope. La carga de lo visual opera en detrimento de la musicalidad y belleza de los parlamentos. Un ejemplo es la escena de la muerte de Inés. Ya ha sido apuñalada pero está a punto de morir y "sale Juanico, corriendo, muy enojado":

JUANICO ¡Ay, que matan a mi madre!
DON RODRIGO Ten, rapaz.
DOÑA INÉS Verdugo fiero.
JUANICO ¡No la des! Acude, padre.
DOÑA INÉS ¡Ay hijo!
JUANICO ¡Ay madre!
(II, p. 404, 3ª)

No creo exager si señalo que los parlamentos rozan lo jocoso en vez de hacerlos dramáticos.

En segundo lugar, la caracterización de los personajes históricos me parece otro punto en donde la obra flaquea. Casi todos los que aparecieron en las tragedias del siglo XVI están presentes en la de Mexía de la Cerda. A pesar de esto, con el

desplazamiento de la importancia de la lección moral y la mayor flexibilidad de las convenciones de la Comedia Nueva, ahora los personajes son capaces de reír además de mostar la solemnidad que el tema o el rango les exige; pueden interactuar con más de un personaje en la misma escena, incluidos los que no tienen referente histórico; son más poliédricos pues pueden reaccionar de diferentes maneras de acuerdo con la situación o con el personaje con el que se encuentren hablando. El cambio de tema, de la razón de Estado al de menosprecio de corte y alabanza de aldea implicó un mayor número de personajes y un reacomodo en sus funciones e importancia. En este proceso, los personajes apegados a la historicidad vieron menguada su importancia mientras que don Rodrigo se alza gracias a que su hipocresía le permite mayor lucimiento, de tal modo que es el personaje que devora la obra. La solidez del personaje se halla en su ambivalencia, pero los demás no tienen una característica sobre la cual trabajen durante las tres jornadas: Inés de Castro es una víctima con una fortaleza innegable y muere muy rápido; Don Pedro no siempre es el amante incondicional, además es mal vasallo, mal hijo y mal padre; el rey oscila entre sus afectos de sangre y sus obligaciones políticas, los consejeros apenas y hablan en la obra.

La Inés de Castro de Mexía de la Cerda se distingue por comenzar la obra con un parlamento en el que desafía a su pretendiente, reivindicando su lugar y solicitándole a don Pedro matrimonio para poder corresponderle por completo. Se vuelve a mostrar firme al rechazar a don Rodrigo. Sólo vacila y se muestra temerosa cuando interpreta como malos augurios algunos hechos circunstanciales. Tiene buen natural e incluso se ríe de las chanzas de los pastores y de los galanteos del infante "¡Oh, qué bobo/es mi andado[277] para alcalde!" (II, p. 398, 3ª), dice Inés al darse cuenta de que don Fernando la pretende sin saber que ella es la esposa oculta de don Pedro. En la construcción del personaje, Inés destaca por su entereza y fortaleza. Paradójicamente, esto la vuelve vulnerable porque le quita al personaje el aura de victimización que necesita. En otras palabras, que pueden sonar extrañas, don Rodrigo es muy malo, pero ella no es suficientemente desvalida. A esto se suma

[277] *Andado*: "lo mismo que Alnado, antenado, hijastro", *Diccionario de Autoridades.*

lo que ya mencioné de la ausencia de poesía cuando es más necesaria, como varios versos de su última intervención en el diálgo con el rey, en los que Mexía la hace pronunciar versos tan faltos de la majestad trágica como: "No lloro por ver que muero/si no ablandas tus orejas", o ""dale a él la vida siquiera/en otorgarme la vida", o "Señor, mi humildad te cuadre/pues clemencia pido a gritos" (III, p. 404, 1ª).

A pesar del golpe de efecto escénico del fantasma, la rápida muerte de Castro es otra limitación de la obra, pues el público, saturado de tantas acciones paralelas, no tiene el tiempo suficiente para que se asiente en él la compasión por la protagonista, porque es más fuerte la animadversión contra don Rodrigo.

En el caso de don Pedro, lo vemos en acciones donde es mal vasallo e hijo desobediente. Como cuando, antes de firmar las capitulaciones matrimoniales, el príncipe le pide al rey leer primero la carta del rey de Aragón, desafiando la autoridad real delante de los embajadores extranjeros:

DON PEDRO Agravios notables son
contra un principe viudo;
que barajes ese punto.
Te ruego porque el trasunto
muerto está en mi corazón
y hará mal trascartón.[278]
[…]
REY Fuera esperad, caballeros;
que de mis gustos postreros
mi mayorazgo mayor
muestra todo su rigor
en darme golpes más fieros.
EMB. 2º. Fuera esperamos.
REY Enseña
que yo la quiero firmar;
alza esa pluma.
DON PEDRO Pequeña
ocasión te hace enojar.
REY El que al padre hace desdén
en pago de su mal celo,
permita el eterno cielo
que jamás no tenga bien,
y humilde baje hasta el suelo.
(I, p. 393, 2ª)

[278] *Trascartón*: "lance del juego de naipes en que se queda detrás de la carta con que se gana, y la que hace perder se antecipa a ella", *Diccionario de Autoridades*.

Peor aun es que lo veamos comportarse como mal amante al dudar de Inés cuando don Fernando hace ventana. Este rasgo en la construcción es fallido porque un elemento fundamental en esta historia es el amor inquebrantable. Por eso trascendió la historia, pero Mexía, en nombre del asombro, desapareció este pilar en el argumento. Al incluir los celos de don Pedro, la configuración del personaje falla en aras del enredo y del humor. En este sentido, la muerte de Inés es un castigo para el príncipe. La coronación *post mortem* no le restituye a él nada; ese hecho en la obra está vinculado más bien con la aceptación social de Inés de Castro.

Finalmente, don Pedro también falla como padre. Juanico, al suplicarle al rey que deje vivir a Inés, le dice a su abuelo el rey "mire que somos chiquillos/y nos criamos sin padre" (II, p. 404, 1ª). Pero cuando en la tercera jornada Juanico mata a don Rodrigo y don Pedro se asombra del hecho, Juanico es aún más contundente:

> Tu pena y mi regocijo
> a mi madre dan reposo;
> que el no ser tú buen esposo
> me ha hecho a mí ser buen hijo.
> (III, p. 408, 3ª)

La importancia de los consejeros está muy reducida y la causa es que la razón de Estado no es la columna vertebral de la obra. De este modo, los consejeros se vuelven, dramática y escénicamente, figuras ancilares de don Rodrigo, lo cual queda confirmado por don Alonso González: "Pues fuiste tú capitán/de ser nosotros traidores" (III, p. 407, 1ª).

Respecto al rey, Mexía de la Cerda no hace demasiados cambios. Es verdad que no construye un monarca tan vacilante como el de las tragedias del XVI. Esto se debe, en parte, a que en esas obras, había toda una jornada dedicada al debate sobre la resolución entre el rey y los consejeros. El monarca tenía mucho espacio para expresar sus reticencias sobre la condena a muerte que se sugería para Castro, pues el tema de la justicia era muy importante en esas obras. Aquel rey y aquellos consejeros eran mucho más políticos que éstos. Sin embargo, ahora ese papel está mucho más atenuado porque Mexía hace un cambio fundamental: cuando tanto los consejeros como don Rodrigo le hablan de los peligros que corre el reino debido a la relación entre Pedro e Inés, el rey defiende a don Pedro, su hijo, no a Inés, como

ocurría en las obras del XVI. El cambio es importante porque es un detalle donde se nota que la configuración política de la obra no es fuerte y el tema de la justicia está desplazado. En aquellas tragedias, el mismo rey era quien insistía en que no quería condenar a una inocente, no quería actuar injustamente. En la obra de Mexía, el debilitamiento de la figura del monarca se debe a que es del interés del autor explotar más el lado sentimental del personaje que el de su función política:

> Si el que es la mayor parte de mi pecho
> os enemista con sus toscas obras,
> cuando más le busquéis su desvarío
> ved que es príncipe vuestro y hijo mío.
> ¿Qué escándalos ha hecho? ¿Qué traiciones,
> qué robos o qué fuerzas a doncellas
> para que vuestras fieras intenciones
> levanten contra él tantas querellas?
> (II, p. 400, 3ª)

Es cierto que cuando están frente a frente, el rey termina por perdonar a Inés, pero por una invención de Mexía: gracias a la intervención de Juanico, su nieto. Mexía conserva el parlamento en que se le reclama al rey ceder ante una mujer, lo cual no tiene mucha justificación porque quien logra ablandar el corazón del monarca es el niño y eso lo dice el rey explícitamente en su parlamento:

> JUANICO Perdone, agüelo a mi madre;
> mire que somos chiquillos
> y nos criamos sin padre.
>
> REY ¿Quién hay que este golpe espere?
> Las entrañas tenrá fieras
> el que no se enterneciere.
> Álzate, hijo, no mueras,
> vive mientras que Dios quiere.
>
> DON RODRIGO ¿Una mujer te enternece?
> (II, p. 404,1ª)

De las obras ibéricas que teatralizan la historia de Inés de Castro en los siglos XVI y XVII, *Doña Inés de Castro, reina de Portugal* es la más osada, original y singular. La apuesta de Mexía de la Cerda consiste en atenuar mucho la orientación política de la historia dándole mayor peso a las pasiones de los personajes. Todas las modificaciones e invenciones que hemos visto en esta versión de los hechos hablan de cómo la Comedia Nueva estableció convenciones muy distintas a las de la

tragedia clasicista del siglo XVI. Entre ellas, quizá la más notable sea el contraste entre lo serio y lo cómico, sacando provecho, para ello, de la presencia de los pastores. La astucia dramatúrgica de Mexía se hace patente en este nuevo contexto al reconfigurar la historia y darle una interpretación diferente a la de la razón de Estado. Se nota la intención de llegar a un público más amplio y variado al que hay que entretener más que educar, de ahí los continuos golpes de efecto que hay en la obra. Las modificaciones en el argumento tienen consecuencias escénicas en las que se usa al máximo el espacio visible y se aprovechan también las posibilidades de construir realidades espaciales paralelas con las voces dentro. Quizá el verso de Mexía de la Cerda no sea el más feliz, pero su obra tiene muchos méritos para destacar muy dignamente y merecería una edición crítica.

V. *REINAR DESPUÉS DE MORIR*, CÚSPIDE DE LA TEATRALIZACIÓN DEL TEMA INESIANO

La cumbre de la teatralización de la historia de Inés de Castro entre los siglos XVI y XVII llega con una obra bastante famosa de la Comedia Nueva: *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara. La primera edición datada es la que aparece en Lisboa en 1652,[279] pero hay dos ediciones sevillanas sueltas que Peale ubica en algún año de la década de 1640.[280] No obstante, habría que irse por lo menos a algún año anterior a 1635 para datar la fecha de composición, pues en ese año la compañía de Sebastián González tiene *Reinar después de morir* entre las obras que le dan permiso de representar en Valencia, según los datos que proporciona Vicenta Esquerdo.[281]

Reinar después de morir ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de la obra de Vélez y también se le considera uno de los grandes prodigios de la Comedia Nueva.[282] Fue exitosa en el siglo XVII y continuó representándose con muy buena fortuna durante todo el siglo, incluso ante el rey hacia finales del XVII,[283] y prácticamente permanece en la cartelera de Madrid en el siglo XVIII.[284] Es una obra

[279] Apareció en *Doze comedias de las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores y más insignes poetas. Quarta parte*, Officina Craesbeeckiana, Lisboa, 1652.

[280] "En el registro de variantes documentamos con las siglas S1 y S2 dos sueltas que, a juzgar por sus características tipográficas, salieron de prensas sevillanas [...] los rasgos compositivos de las planas y la combinación de moldes son similares a los que se usaron por los años 40 en el taller de Juan Gómez Blas", C. George Peale, "Estudio bibliográfico y métrico", Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, William R. Manson y C. George Peale (eds.), Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, 2008, p. 41. Todas las citas de este capítulo provienen de esta edición.

[281] "Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General", *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1958), p. 463. Véase también la "Introducción" en Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños, Castalia, Madrid, 2002, p. 30. La autora consigna esta misma información; sin embargo, el número correcto de la página del artículo de Esquerdo es 463, como lo di antes, no 438.

[282] Dicen Peale y Urzáiz: "Las dos obras en que se cifra el arte dramático de Luis Vélez de Guevara son sendas tragedias en que se combinan su acusado sentido de la tensión dramática y su capacidad para el lirismo intenso: *Reinar después de morir* y *La serrana de la Vera*", "Vélez de Guevara", en Javier Huerta Calvo (dir.), *op. cit*., I, p. 944.

[283] Hay un registro de esa representación palaciega del 14 de mayo de 1696 en la cual el título es *La garza de Portugal*. Véase John E. Varey y N. D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Tamesis, London, 1989, p. 238. Piedad Bolaños afirma que Jerónimo García representó la obra en palacio el 12 de diciembre de 1680. Ver "Introducción", p. 30. En ambos casos, el monarca habría sido el mismo, el desafortunado Carlos II el Hechizado.

[284] Belén Tejerina comenta que es sabido "que a lo largo del siglo XVIII se hicieron varias ediciones de *Reinar después de morir* y que se representó innumerables veces en los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz". Tejerina cita la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* de René Andioc y Mireille Coulon, que reporta más de treinta representaciones de la obra durante el

que además representa el punto de partida de traducciones o creaciones dramáticas y novelescas desde finales del siglo XVII hasta el siglo XX.

¿Por qué es esta la versión de la historia de Inés de Castro que llegó a la cúspide? Desde mi punto de vista, el mayor logro de Vélez de Guevara es el sentido trágico del argumento en una dimensión que atañe a los personajes principales involucrados en los hechos y el acercamiento de esa tragedia al público como nunca antes, a pesar de que, históricamente, tanto en la época en que esto ocurrió, como cuando Vélez escribió, la situación planteada en la obra hubiera sido prácticamente imposible. Para ello, identifica las posibilidades dramáticas de la historia representada en las obras anteriores, sobre todo la de Mexía de la Cerda, recupera y perfecciona algunos de los elementos de las obras del siglo XVI y modifica lo que es necesario para hacer una gran tragedia en la que chocan dos grandes fuerzas en la vida del hombre del siglo XVII: el amor y el deber.[285] La colisión desastrosa de esas fuerzas deja una gran tragedia sobre la pérdida: en *Reinar después de Morir* todos los personajes involucrados pierden algo: Inés, el rey y los consejeros pierden la vida; el príncipe, a su amor; y la infanta, las posibilidades de un matrimonio que la convertiría en reina consorte.

Las modificaciones o adaptaciones se relacionan con nuevas alteraciones de la fábula, el replanteamiento de la caracterización de los personajes históricos, un redimensionamiento en la importancia de los personajes sin referente histórico, presencia de un humor ajeno a la ridiculización, función dramática e ideológica de los apartes y un sublime lenguaje poético, en donde incluyo la belleza de las composiciones musicales que hay en cada jornada. Todo esto a pesar de que la obra es más estática en términos de acciones y novedades escénicas, en contraste con los numerosos recursos de Mexía de la Cerda.

---

siglo XVIII e incluso dos del XIX. Ver "*Doña Inés de Castro* de Luciano Francisco Comella: génesis de una leyenda europea", en Botta (ed.), *op. cit.,*p. 203.

[285] El gran polígrafo portugués Don Francisco Manuel de Melo introduce la dedicatoria de su *Carta de guía de casados* con estas palabras: "Em meio estou, Senhor N., daquelas duas coisas mais poderosas com os homens: Amor e Obediência". Europa-América, Mem Martins, 1992, p. 15.

Dado que esta tragedia ha sido sumamente estudiada,[286] me detengo únicamente en los aspectos que considero relevantes para mi análisis: la modificación de la fábula, la función dramática e ideológica de los apartes y la caracterización de los personajes. Antes de comenzar con la explicación de cada elemento, destaco un primer acierto de Vélez de Guevara: la obra tiene un título a la altura del argumento lo suficientemente atractivo y condensado para llamar la atención y crear expectativa. De forma directa o con el anagrama Nise, el nombre de Inés de Castro siempre había estado presente en las tragedias anteriores, pero el ingenio de Vélez se deja notar desde el desplazamiento del nombre de la heroína y, en su lugar, una oración que cifra la trascendencia de la historia que el público verá. El nombre que Vélez le da a su obra se corresponde con esos otros títulos tan llamativos y constantes en el teatro áureo, que sirven de anzuelo porque prometen algo: enredo, comicidad, misterio, novedad, asombro etc.[287] *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *El castigo sin venganza* de Lope o *El nieto de su padre* de Guillén de Castro son ejemplos de lo anterior. En *Reinar después de morir*, las palabras remiten a la esfera de un hecho asombroso que ocurre en el ámbito de la más alta escala social.

1. *Reinar después de morir*, culminación de una cadena de lecturas

A lo largo de los dos anteriores capítulos he tratado de mostrar cómo las obras que teatralizan la historia de Inés de Castro han estado vinculadas entre sí y cómo cada autor trata de adaptar y mejorar la obra anterior de acuerdo con las convenciones del contexto en el que escribe. Vélez de Guevara comparte el mismo contexto literario de Mexía de la Cerda, de quien no tenemos datos biográficos seguros e incuestionables. Ambas obras no difieren del modelo vigente en la Comedia Nueva: división en tres jornadas, contraste entre discurso elevado y expresión jocosa,

[286] Véase "Bibliografía" en la edición de Peale, pp. 55-64.

[287] Acerca de los títulos de obras dramáticas auriseculares, sobre todo comedias de enredo, dice Zugasti: "En su mayoría son títulos que buscan la sorpresa y el reclamo comercial a base de armonizar contrarios y establecer paradojas (cuerdo-loco, burlas-veras, amado-aborrecido, viuda-casada-doncella), con un gusto muy desarrollado por voces como *fingir, engañar, burlar, errar, industria, ingenio, trampa, fantasma, duende*, etc.; títulos cuyo objetivo inmediato es picar la curiosidad del receptor", art. cit. ("De enredo…"), p. 118.

escenas graves y escenas humorísticas, polimetría. Sin embargo, un punto clave del contexto es que sabemos que el ecijano dependió del abrigo de validos y hombres poderosos:

> […] entre todos los artistas pensionados del rey, con excepción de su camarada, el Secretario Real, Mendoza, ninguno tendría mayor acceso como observador de los vaivenes, mañas y contingencias de Palacio que Luis Vélez desde su puesto en la Cámara del Rey. Es más, es el único artista de su tiempo que logró superar las barreras de su clase social y emparentar con los poderosos de la Corte de los Austrias españoles. En este sentido, el caso de Vélez de Guevara es único en la historia del teatro, ya que sus desposorios lo vincularon palmariamente con la flor y nata de la Corte madrileña.[288]

En *Reinar después de morir*, la impronta de este contexto vital se constata en la conformación de un rey modélico como no habíamos encontrado en ningún monarca del corpus que se ha venido estudiando en estas páginas. Si en la *Nise lastimosa, Tragedia muy sentida* y *Doña Inés de Castro* el rey se había mostrado muy vulnerable e indeciso ante el asedio de los consejeros y la propia autodefensa de Inés, Vélez de Guevara construye un rey en el que predomina la prudencia, la moderación, el buen juicio, la firmeza y una alta dignidad moral, a pesar de las decisiones que tiene que tomar. Es un rey a la manera de los descritos en los tratados sobre príncipes cristianos de la época, como se ve en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, que, aunque es un texto posterior a la redacción de la obra de Vélez, concentra las ideas políticas de otros tratados anteriores.[289]

Afirmar que la obra de Vélez representa la cumbre de esa cadena de lecturas implica que éste conocía la obra precedente, como de hecho ocurre. Hay huellas textuales de ese conocimiento, la más evidente es la presencia del romance *¿Dónde*

---

[288] C. George Peale, "Luis Vélez de Guevara, gran cortesano, gran poeta: hacia una historia revisionista de la Comedia Nueva", en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, p. 60. Para más sobre el tema, véanse: Miguel Zugasti, "Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara", en María del Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad*, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Murcia-Ciudad Juárez, 1996, pp. 37-52; Harry Sieber, "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de Felipe III", en María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de AISO, Alcalá 1996*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 97-113; Gareth Davies, "Luis Vélez de Guevara and Court Life", en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 20-38.

[289] Ver la "Introducción" de Sagrario López Poza de su edición crítica de Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 13-134.

vas, el caballero?, que aparecía en la tercera jornada de *Doña Inés de Castro*.[290] El mismo romance, aunque más corto, en *Reinar después de morir* y su inclusión también en la tercera jornada como introducción para que el personaje se entere de la muerte de Castro no pueden ser coincidencia. Tampoco lo es la reacción de don Pedro al saber que Inés murió, pues en la obra de Vélez igualmente se desmaya, como ocurre en la obra de Mexía.[291] A pesar de esto, la crítica ha pasado prácticamente desapercibida esta vinculación,[292] con la excepción de Manuel Muñoz Cortés, quien señala las coincidencias argumentales entre Bermúdez, Mexía y Vélez, aunque curiosamente le otorga la palma a Jerónimo Bermúdez.[293]

La importancia de la obra de Mexía de la Cerda en la de Vélez de Guevara es incontestable y muy patente, al punto de que considero que muchas de las decisiones autorales de Vélez se basan en lo que halló erróneo, excesivo o poco efectivo en la obra precedente. Los cambios que Vélez gesta en *Reinar después de morir* son hechos con suma conciencia de estar haciendo lo opuesto a Mexía y su objetivo fue valerse de esta historia para celebrar e idealizar a la monarquía y la alta nobleza.

2. Nueva modificación de la fábula

Hablamos de modificación de la fábula en relación con la tragedia de Mexía de la Cerda. En la obra de Vélez de Guevara la fábula está casi totalmente orientada hacia una interpretación sentimental de los hechos. Los entresijos de la corte se

---

[290] Véanse S. Griswold Morley, "El romance del *Palmero*", *Revista de Filología Española*, IX (1922), pp. 298-310, especialmente, p. 300 y 303.; Botta, "El romance del *Palmero* e Inés de Castro", art. cit; y el "Prólogo" en Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, pp. xlvii-xlviii y nota al pie.

[291] Además de las fuentes escritas, no deberían de descartarse las posibles fuentes orales con las que habría contado Vélez. Portugal sólo dejó de formar parte de la Monarquía Hispánica en 1640, así que para la probable fecha de composición de la obra, cortesanos portugueses instalados en Madrid pudieron haber proporcionado detalles procedentes de las obras portuguesas.

[292] "Basada en obras anteriores de Antonio Ferreira y Jerónimo Bermúdez (*Nise lastimosa y Nise laureada*), *Reinar después de morir* recrea la historia de doña Inés de Castro, casada con don Pedro de Portugal y asesinada por razones políticas en las intrigas sucesorias". Peale y Urzáiz, art. cit., p. 944-945.

[293] "[…] hay muchas probabilidades de que Vélez conociera la obra de Mejía y la de Bermúdez", ed. cit., p. xxxiv. Asimismo, "si comparamos al *Reinar* con la desdichada comedia de Mejía de la Cerda, vemos inmediatamente la superioridad de la primera", p. xlix. Muñoz Cortés se concentra en las coincidencias argumentales y no valora ni estudia los aspectos de la escenificación, como hago aquí.

sustituyen por lo que oculta el alma de los nobles, empezando por el rey y llegando a Inés de Castro. Aunque decisivas, la obra de Vélez tiene menos escenas relacionadas con la política, pero bastantes más cercanas a lo sentimental y lo emocional. Hay una serie de escenas iniciales que transmiten la intensidad del amor inquebrantable del príncipe por Inés, al contrario de lo que pasa con Mexía, donde ella duda de las intenciones de don Pedro y le pide una prueba, y donde don Pedro mismo duda de la lealtad de Inés.[294] En contraste, aquí desde el comienzo todos los elementos remiten a la fuerza del amor: los músicos que cantan de enamorados felices de serlo ("contento en tan alto empleo", I, 4) y que elogian a Inés ("cortesana en el aseo/ labradora en guardar fe", I, 17-18); un príncipe enamorado que habla de tal modo que refiere un sentimiento duradero y consolidado:

> Siempre que llego al Mondego
> parece que solo al ver
> a mi Inés bella, las aves
> quisieran besar su pie.
> (I, 37-40)

Cuando llega Brito, le suplica por noticias de "mi hermosa prenda" (I, 87) y por los hijos que tiene con ella. Las descripciones de Brito sobre la belleza y la actitud de Inés están orientadas a ganarse la voluntad del público desde antes de que el personaje salga por primera vez a escena. Después de que los músicos cantan, don Pedro habla de su amor por Inés y Brito le describe el de ella por don Pedro. No hay duda en el público de que esos personajes se aman. Y entonces, una vez que el público se ha enternecido con el amor recíproco de ambos, en cuatro versos Brito nos da noticia del conflicto que se opone a ese amor. Inés está triste y celosa,

> Tu tardanza culpando
> en Santarén con doña Blanca, cuando
> tu padre la ha traído
> para tu esposa.
> (I, 219-222)

Ese amor puro puede provocarle al rey un grave problema político con el reino de Navarra. El rey le suplica y manda al príncipe que le quite el enojo a la infanta, que ha llegado a Portugal a casarse con él. Es decir que la promesa de

[294] Esto ocurría en la segunda jornada, cuando se da el enredo entre don Pedro y don Fernando afuera de la casa de Inés.

matrimonio con la infanta de Aragón que el rey le quiere hacer firmar al príncipe en la tragedia de Mexía de la Cerda, en la obra de Vélez se transforma en un obstáculo inevitable para los enamorados, un personaje visible para el público. Hay una escena entre la infanta y el príncipe en la que éste le narra la historia de su amor con Inés. Vélez sublima esos amores al hacer decir al príncipe que:

> Nunca pensé que pudiera
> muerta mi esposa, querer
> en mi vida otra mujer.
> (513-515).

Estas palabras, que en las obras anteriores habían estado en boca de Inés, adquieren un nuevo sentido, una mayor legitimidad, al salir de don Pedro, porque al quitarle toda mancha a su amor por Inés, se la quita a Inés misma. De manera predecible y comprensible aflora el enojo de la infanta, pero para este momento lo que el público tiene en mente no es un príncipe vil, sino un amante fiel, porque todo el peso significativo del discurso del personaje y de sus acciones se orienta hacia ese lado.

Cuando por fin aparece Inés en el tablado, lo hace cansada y triste, en contraste con la cólera de la infanta de Navarra, que se despedía con un parlamento que sugería venganza:

> ¡Que si una mujer celosa y agraviada,
> sólo consigo misma es comparada,
> que si la aflige amor y acosan celos,
> aun seguros no están los altos cielos.
> (I, 619-622)

Frente al verso de arte mayor y tono majestuoso y arrogante de la infanta, Inés habla con Violante en sencillos octosílabos, en un tono más íntimo y personal, envuelta en tristeza y temor de que Pedro la olvide. Estas estrategias están pensadas para que el personaje se gane la voluntad del público, pues Inés ha sido descrita con muchas virtudes que se constatan al mirarla por primera vez.

En esta primera jornada, Vélez lanza otra señal de que conocía más fuentes además de la obra de Mexía de la Cerda al recuperar el sueño profético de la protagonista, el cual es transformado en presagios visibles en *Doña Inés de Castro*. La maestría de Vélez consiste en no aludir o evocar ese sueño, como ocurría con las

tragedias del siglo XVI, sino en llevar frente al público a una Inés soñando en presencia de Pedro y Brito:

(*Soñando Inés*)
INÉS ¡Tente, espera!
PRÍNCIPE Parece que habla.
BRITO Estará,
señor, entre sueño hablando.
PRÍNCIPE ¿Qué estará mi bien soñando?
BRITO Contigo el sueño será.
(*Soñando*)
INÉS ¡Que me mata! ¡Tente, guarda!
¡Alfonso, Dionís, Violante!
[…]
INÉS ¡No me maten tus rigores!
¿Por qué me quitas la vida?
¡Pedro, Pedro de mi vida,
esposo, mi bien!
(I, 730-736 y 743-746)

Esta escena se complementa con la posterior narración de Inés, quien describe a un león coronado que le da muerte. Además de esta obvia alusión al rey, en la obra hay otra serie de presagios que se despliegan y que se relacionan con el ámbito de la caza, como ya lo ha estudiado John E. Varey,[295] y que tienen su antecedente en una metáfora que usa don Rodrigo en *Doña Inés de Castro* de Mexía de la Cerda sobre la garza, como se indicó en el capítulo anterior.

La jornada termina con una gran escena que eleva la tensión porque se reúnen todos los personajes de la obra: Inés, Pedro, el rey, la infanta, los consejeros, Violante y Brito. Esa tensión se incrementa cuando el monarca reacciona de un modo contrario al esperado, pues la belleza y cortesanía de Inés hacen que la dama se gane el cariño del monarca. Al final de esta parte, vemos que los conflictos básicamente son dos: el intenso amor de Pedro e Inés choca con el deber del príncipe, y al rey le surge la contrariedad entre su deber y sus emociones. El príncipe debería simplemente obedecer y casarse con la infanta de Navarra, que ya

[295] "*Reinar después de morir*: imágenes, temas y escenografía", *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 303-317.

está ahí para celebrar las nupcias; el rey debería resolver la situación para resarcirse ante doña Blanca. En pocas palabras, los sentimientos de los personajes colisionan con sus obligaciones.

La segunda jornada es espacio para que se intensifiquen las emociones que ya conocemos mediante la alteración de los hechos históricos, principalmente el ocultamiento del origen de Inés y de la naturaleza adúltera de su relación con don Pedro. La infanta expresa su enojo porque se siente humillada tanto por el príncipe como por el monarca, quien manda preso a su hijo al castillo de Santarén. Hay un importante diálogo entre la infanta e Inés. Doña Blanca le cuenta, entre altiva e irónica, que esa tarde ha visto cómo a una garza que intentaba cazar la derribó un gerifalte. La narración de la infanta tiene la finalidad de que Inés se vea retratada en ese ejemplo. La tensión aumenta cuando Inés decide defenderse, ante la sorpresa y preocupación de los consejeros del rey, que van acompañando a la infanta. El discurso de Inés tiene la finalidad de pulir su origen. De Inés nunca se dice, ni ella misma lo refiere, el carácter ilegítimo de su nacimiento. Además, se declara esposa de don Pedro. De este modo, Vélez evade el tema de la ilegitimidad de Inés para ser consorte del heredero al trono. En su obra, el problema que se plantea se relaciona con la cronología de los hechos: el príncipe primero se ha casado en secreto con Inés y no puede asumir el compromiso con la infanta, por eso los consejeros sugieren la muerte de Castro como una solución *in extremis*. Así, en el tablado hay dos poderosas fuerzas enfrentadas: la de la esfera del compromiso entre el rey de Portugal y el de Navarra, dentro de la ficción, y la de Inés, que es la que se gana el apoyo del público. Cuando la infanta le comunica el matrimonio secreto al rey, éste enfurece y dice:

> ¡Vive Dios, Alvar González,
> que el príncipe, loco y ciego,
> ha de ocasionarme a dar
> con su muerte un escarmiento
> tan grande que a Portugal
> sirva de futuro ejemplo!
> (II, 1503-1508)

El enojo que esto provoca en el rey, su desesperación y enojo desencadenan las opciones que ofrece Alvar González: el destierro o la muerte, pero no se llega a

ninguna conclusión. La jornada cierra con una escena entre Inés y don Pedro, llena de mimos y amorosas palabras. Será la última vez que estén juntos mientras Inés esté viva, de ahí la fuerza y significación que adquieren estos últimos momentos y los parlamentos de los personajes:

INÉS ¡Adiós, mi bien!
PRÍNCIPE ¡Adiós, dueño!
¡Quién contigo se quedara!
INÉS ¡Quién se partiera contigo!
¡Muerta me quedo!
PRÍNCIPE ¡Voy sin alma!
INÉS ¡Adiós, adorado esposo!
(II, 1703-1707)

La tercera jornada abre con Brito y el príncipe, que le manda a Inés un mensaje de amor. A continuación, Vélez recupera unos versos de los que prescindió Mexía de la Cerda. Vélez ubica a Inés y a Violante bordando en la parte alta, Violante canta para calmar a Inés y de repente ésta la interrumpe:

VIOLANTE ¿Qué tienes, señora mía?
¿Hay algún nuevo pesar?

INÉS Por los campos de Mondego
caballeros vi asomar,
y según he reparado,
se van acercando acá.
(III, 1880-1885)

Se trata de un par de versos que Vélez recupera de las *Trovas* de Garcia de Resende. El pasaje antecede a la entrevista final entre Inés y el rey, llena de dramatismo por parte de ambos personajes. El rey no puede ceder a las súplicas de Inés "porque todo el reino está/ conjurado contra vos" (III, 2023-2024), después los personajes abandonan el tablado. La siguiente escena es, como bien ha señalado Varey, una sorpresa para el público, pues la didascalia dice que "salen el condestable y Nuño con luto" (p. 147). El público imagina que es por Inés; sin embargo, quien ha muerto es el rey —tal como ocurre en la obra de Mexía—. Llega el príncipe, que pasa de la sorpresa a la ilusión de que podrá hacer realidad su deseo de vivir su amor con su amada, pero aparece la infanta enlutada y le anuncia la muerte de Castro. Él se desmaya —misma acción que en la tragedia de Mexía de la Cerda—. Al recuperarse manda prender a los consejeros y pide que sean castigados como históricamente

ocurrió, le descubren al fondo una cortina y se ve a Inés que yace sobre unas almohadas. Después de llorarle, don Pedro manda que el condestable prepare las honras fúnebres de Inés y se traslade su cuerpo a Alcobaza. Nuño llega con la corona de oro que le hizo traer don Pedro, quien corona a Inés y manda que los presentes hagan el besamanos. Vélez no representa la muerte de la dama en el tablado ni presenta el cadáver en la línea macabra de Bermúdez y Mexía, sino en la de *Sofonisba* de Trissino, casi como si la dama muerta estuviera dormida. La agilidad de estas acciones atenúa en extremo el ángulo macabro que había en esas obras. Al final llega el condestable para anunciar que los consejeros fueron prendidos y murieron como don Pedro mandó.

El mayor peso en la fábula reside en todo lo relacionado con el tema del amor. Al contrario de la obra de Mexía de la Cerda, en la que hay muchas acciones, mayor número de escenas, numerosos personajes y muchas novedades, en la obra de Vélez de Guevara los amantes tienen largos diálogos para expresarse sus emociones y sentimientos. Los aspectos políticos están bastante desplazados y sólo se echa mano de ellos de manera puntual.

3. Razón de Estado y celebración de la monarquía

En *Reinar después de morir* Inés de Castro muere por causa de la razón de Estado. A pesar de esto, en la obra no prevalece el tratamiento político de los hechos. A diferencia de la obra de Mexía de la Cerda, donde hay escenas y personajes que ejemplifican la corrupción de la corte, en *Reinar después de morir*, no hay ningún noble que sea moralmente reprobable, menos aun el rey ni tampoco lo son sus consejeros. Por el contrario, Vélez se encarga de que el público se compadezca del monarca, pues lo sitúa en el tablado sufriendo, tratando de controlar sus sentimientos en aras de su deber y del bien común. En este sentido, la obra es una celebración e idealización de la monarquía. En el caso del príncipe, como se verá más adelante, se pone énfasis en su construcción como amante. Él está cegado por amor y esa es la justificación que tiene el personaje.

El argumento de la razón de Estado, referida como "el bien común", se presenta desde el inicio de la obra en voz del rey, antes de que éste se entera de la relación de don Pedro con Inés:

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

La declaración del monarca es firme y clara. Al asumir desde el inicio la razón de Estado lo ubica en un espacio distinto al de los reyes dubitativos y vacilantes de las tragedias anteriores. En cambio, éste sabe y asume que su condición le impide actuar según su voluntad. Por eso, sin exaltarse, le solicita a don Pedro que contente a la infanta:

> Yo os lo ruego como amigo
> os lo pido como padre,
> os lo mando como Rey
> (I, 405-407)

Es decir, el monarca despliega la relación que lo une con don Pedro para que éste comprenda que hay más de una razón para llevar a cabo las bodas con la infanta de Navarra. Sin embargo, el rey se enfrenta a la poderosa fuerza del deber del amor, al cual el príncipe se adhiere. Él opta por ser fiel a su sentimiento por Inés, quien al final de la segunda jornada le hace una solicitud a manera de espejo de la del monarca, pues le pide que la defienda de la condena a muerte que el rey puede ordenar:

> que si matarme el rey ha pretendido
> me habéis heroico defendido
> con valiente osadía y fe constante,
> por mujer, por esposa y por amante.
> (II, 1645-1648)

Lo destacable es que el príncipe se verá agobiado porque tiene que optar por obedecer a una de las fuerzas superiores.

Después de modo ya concreto, solo en tres ocasiones surgen los comentarios o argumentos acerca de lo perjudicial que es para el reino la cuestión de los amores

del príncipe con Inés. Hacia el final de la primera jornada, después de que el rey la conoce y le admira su cortesanía y belleza, le dicen los consejeros:

EGAS Señor,
ved que para vuestro reino
este inconveniente es grande.

ALVAR Y con este impedimento
de doña Inés, doña Blanca
no logrará su deseo
de casar en Portugal.

REY Yo lo he mirado, Egas Coello,
mas no es ocasión agora
de salir de tanto empeño.
(I, 885-894)

La vuelta del rey a los mimos de su nieto lo distraen y la conversación sobre el asunto ya no prosigue: lo sentimental tiene mayor importancia que lo político en esta escena. La construcción del personaje demanda que el público observe y se conmueva de ver el lado humano y sensible del monarca.

Pero el asunto se vuelve más serio la siguiente ocasión en que se menciona a Inés como una fuente de peligro, de ruptura del orden. Esto tiene lugar en la segunda jornada, después de que la infanta le cuenta al rey que don Pedro se ha casado en secreto con su amada y, por lo tanto, no puede casarse con ella. Como consecuencia, el rey se enoja bastante porque esto implica que el príncipe ha actuado sin su permiso y que la infanta terminaría humillada, lo cual acarrearía un conflicto político con el reino de Navarra. En esta oportunidad, el diálogo es más largo, porque el conflicto se va acercando a un punto extremo donde no hay muchas opciones para hallar una solución:

REY ¿Qué os parece, Alvar González?

ALVAR Señor, si ya todo el reino
espera con alegría
este feliz casamiento
será grande inconveniente
—así, gran señor, lo entiendo—,
que no llegue a ejecutarse
y así, fuera buen acuerdo
apartar a doña Inés de Portugal.

REY ¿Cómo puedo
si está casada?

ALVAR Señor,
cuando aqueste impedimento,
que es el mayor, no se pueda
remediar.

REY Dadme consejo.

ALVAR Me parece que la vida
de Inés…

REY ¿Qué decís?

ALVAR Entiendo…

REY Declaraos, ¿Por qué teméis?
¡Acabad!

ALVAR Tengo por cierto
que peligrará.

REY ¿Por qué?

ALVAR Señor, porque en sólo eso
consistía el que pudiese
gozar la Infanta a don Pedro.
(II, 1517-1538)

El rey pide consejo y Alvar se lo da. En ninguno de los dos hay asomo de animosidad sino de preocupación. La alusión a la alegría del reino por las nupcias del príncipe es de un peso innegable porque se antepone la importancia de la colectividad. Por parte del consejero la idea es clara y no parece que encarne una doble intención cruel, pues su primera recomendación es que se aleje a Inés del reino. La segunda idea, que sugiere la muerte de Castro, se entiende como solución extrema. Las reticencias de esta parte enfatizan esa vaguedad y, desde mi punto de vista, sirven para neutralizar una intención malévola del consejero.

La respuesta inmediata de la infanta confirma este triunfo de los personajes de la nobleza sobre sus pasiones:

Eso no, que mis agravios,
aunque ofendida los siento,
no han de pasar a poder
conmigo más que yo puedo.
(II, 1539-1542)

En otras palabras, ambos muestran prudencia, como recomiendan los tratados sobre príncipes cristianos.[296] Alvar González es quien va más allá en su consejo, pero los dos personajes más elevados actúan de acuerdo con el decoro de su dignidad. No hay indicios textuales de duplicidad sino de cumplimiento del deber.

La tercera y última vez que se habla del tema de contentar al reino es cuando el rey se dirige junto a sus consejeros y "gente" a prender y ejecutar a Inés. Como en los ejemplos anteriores, Guevara construye los parlamentos de tal modo que no quede sombra de duda de que esa decisión extrema se debe a la razón de Estado y no a deseos individuales, ni por parte del rey, ni de los consejeros:

REY Mucho lo he sentido, Coello.

ALVAR Señor, vuestra Majestad,
por sosegar todo el reino
no lo ha podido escusar.

EGAS Señor, aunque del rigor
que queréis ejecutar
parezca que en nuestro afecto
haya alguna voluntad,
sabe Dios que con el alma
la quisiéramos librar.
Pero todo el reino pide
su vida, y es fuerza dar
(III, 1900-1911)

En este punto, John E. Varey tiene una perspectiva distinta a la que yo planteo: "Las intrigas de la Corte aplastan a la frágil florecilla que es Inés"[297] dice una vez; pero más adelante se vuelve a referir a "la inutilidad de las intrigas" (p. 312) "a la doblez del consejero [Egas]" (p. 314) y a que "incitado por sus malvados consejeros, [el rey] condena a Inés y a sus hijos a muerte" (p. 317). Varey insiste en las intrigas de la corte, a pesar de que no hay asideros textuales que remitan a inquinas o intrigas de los consejeros. Cada ocasión en que se menciona la causa de una decisión radical es porque el reino está descontento. No hay duda de ello cuando el rey vuelve a mencionar la función desestabilizadora de Inés: "porque vos

[296] "[…] Los tratados de educación de príncipes presentarán las virtudes que deben adornar al príncipe valorándolas según su eficacia funcional para la 'razón de Estado'. De ellas, la prudencia se erige en la virtud por excelencia para un gobernante y ésta no es algo que se adquiera sin aprendizaje y paciencia.", Sagrario López, "Introducción", en Diego Saavedra Fajardo, *op.cit*, p. 29.

[297] Art. cit., p. 311.

la causa dais/ para alborotar el reino" (III, 1969-1970). Es verdad que en *Reinar después de morir* no se escenifican ni la voz ni el alboroto del reino contra Castro. Ese malestar al que se refieren los personajes es demasiado abstracto y sólo está referido, pero no hay un personaje o un mecanismo fuera del tablado que deje oír las voces alborotadas. No obstante, debido al manejo de la construcción de la fábula y de los parlamentos, creo que hay un cuidado en no mostrar a los consejeros como unos intrigantes desalmados. Y es que así como los nobles (salvo el príncipe) hacen lo que es su deber hacer, los consejeros también. No dejo de lado que el príncipe le dice a Brito que los consejeros de su padre "son dos traidores encubiertos" (I, 838), pero esa perspectiva, según mi interpretación, no se confirma con las acciones de los personajes. El único modo en que los consejeros serían unos hipócritas y traidores sería si el director de la representación exigiera que el tono de los actores tenga doble intención, pero lo que yo encuentro es que Vélez hace una obra en la que nadie actúa de manera contraria a la que se espera, con excepción del príncipe, pero éste ha caído en las redes del amor. Y como amante, su comportamiento es irreprochable.

A la par de la mención explícita de la razón de Estado, y como parte de ésta, el tema del dominio de las pasiones es un rasgo ideológico muy vinculado con la celebración de la monarquía que hay en *Reinar después de morir*. El rey se adhiere al prototipo de príncipe cristiano trazado en las *Empresas* de Saavedra Fajardo, quien dice lo siguiente sobre la relación entre el príncipe cristiano y las pasiones:

> No es mi dictamen que se corten los afectos o que se amortigüen en el príncipe, porque sin ellos quedaría inútil para todas las acciones generosas, no habiendo la naturaleza dado en vano el amor, la ira, la esperanza, y el miedo, los cuales, si no son virtud, son compañeros della, y medios con que se alcanza y con que obramos más acertadamente. El daño está en el abuso y desorden dellos, que es lo que se ha de corregir en el príncipe, procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos, sino por la razón de Estado. […] No ha de obrar por inclinación, sino por razón de gobierno. […] Sus costumbres más han de ser políticas que naturales. Sus deseos más han de nacer del corazón de la república que del suyo. Los particulares se gobiernan a su modo; los príncipes según la conveniencia común.[298]

[298] Saavedra Fajardo, *op. cit.*, Empresa 7, pp. 246-247.

A pesar de las humillaciones del príncipe —y del rey al final de la primera jornada—, la infanta igualmente participa de esta necesidad de contenerse. En un ejemplo anterior, se vio cómo de manera explícita se niega a que los rencores se apoderen de ella y desaprueba que Inés deba morir. Esa no es la única ocasión en que el personaje reacciona de ese modo. De hecho, desde antes, en una entrevista con el rey ya había hecho algo semejante:

> Por concierto de mi hermano
> y vuestro —(*Ap.*: Mudos, pesares,
> los demás afetos callen!) —,
> a este mar de Portugal
> […]
> llegué, señor, ay de mí.
> (II, 985-989 y 996)

Tras la narración de la infanta, el rey se enoja, pero, como ella, él también intenta conservar la calma:

> Irme quiero sin hablarle [al príncipe]
> que si le hablo, sospecho
> que no podré reportarme.
> (II, 1140-1142)

Debido a la importancia del rey en la obra, hay bastantes más ejemplos de este deseo de dominar las pasiones, no sólo el enojo, sino, sobre todo, el cariño que el monarca desarrolla por Inés de Castro:

> ¡Ay, Inés,
> cuánto con el alma siento
> no poder aquí, aunque quiera
> mostrar lo mucho que os quiero!
> (I, 903-906)

Cuando están a punto de prender a Inés, dice el rey:

> A fe de quien soy,
> que quisiera más dejar
> la dilatada corona
> que tengo de Portugal
> que no ejecutar severo
> en Inés tal crüeldad.
> (III, 1916-1921)

Es decir, que el rey está muy consciente de su voluntad y de su deber, y actúa conforme a su investidura, por ello sus deseos individuales quedan de lado. En este

sentido, Vélez muestra que el rey vive su propio drama al tener que dominar lo que le dicta su natural inclinación y lo que su voluntad le indica.

Por su lado, la última aparición de la infanta de Navarra confirma que logra triunfar sobre sus emociones. Enlutada, no acierta a tomar venganza del príncipe, porque elige las metáforas para revelarle que mataron a Inés:

> Hallé una flor hermosa ajada
> quitando —¡Oh, dura pena!—
> la fragancia a una cándida azucena

y

> arroyos de coral vi desatados
> de una garganta tan hermosa y bella
> que aún mi lengua no puede encarecella
> (II, 282-283 y 2294-2296)

El personaje abandona el tono altivo con el que la oímos la mayor parte del tiempo, se conduele cuando mira al nuevo rey caer desmayado de dolor. Pero queda aún más elevada al renunciar a exigir el matrimonio con don Pedro ahora que ya no existe Inés de Castro y al no emitir ninguna promesa de venganza:

> que yo, compadecida,
> de que la hermosa Inés perdió la vida,
> y de aqueste espectáculo sangriento,
> en las alas del viento,
> lastimada y amante,
> a Navarra me parto en este instante.
> (III, 2315-2320)

3.1. La función dramática e ideológica de los apartes

El análisis de los apartes puede ayudar a reforzar la idealización de la monarquía que postula Vélez de Guevara. Un rasgo característico de *Reinar después de morir* es lo frecuente que está presente este recurso a lo largo de las tres jornadas. Los apartes funcionan de modo opuesto al que los usó Mexía de la Cerda, porque en *Doña Inés de Castro* se usan para revelar las dobles y malas intenciones de don Rodrigo. Aquí tienen la finalidad de mostrar los verdaderos y nobles sentimientos de los personajes. Si hay tantos apartes en momentos tan decisivos, es porque tienen una función destacada y clave en la obra. Desde mi perspectiva, tienen una

función ideológica, porque orientan la comprensión de una escena y, sobre todo, funcionan para que el público comprenda y simpatice con la monarquía y la alta nobleza.

Con un aparte reconocemos al amante fiel que es don Pedro, cegado por ese amor en un diálogo con la infanta de Navarra:

INFANTA Yo, señor soy vuestra esposa,
y debéis considerarme
reina ya de Portugal
si fui de Navarra infante.

PRÍNCIPE (*Ap.*: ¡Eso no, viviendo Inés)
(I, 423-427)

También con apartes conocemos las verdaderas expectativas que tienen todos los personajes de condición elevada. La escena es hacia el final de la primera jornada. Están hablando Inés, el príncipe, Violante y Brito, cuando de forma sorpresiva llega el monarca acompañado de doña Blanca de Navarra, Egas y Alvar. Son de tal trascendencia que los tenemos aglutinados así:

PRÍNCIPE Señor, ¿qué es aquesto?

INFANTA (*Ap.*: ¡Agora empieza mi venganza!)

INÉS (*Ap.*: ¡Agora empiezan mis celos!)

REY (*Ap.*: ¡Agora empieza mi castigo!)

PRÍNCIPE (*Ap.*: ¡Agora empieza mi tormento!)

ALVAR (*Ap.*: ¡Agora se enoja el rey!)

EGAS (*Ap.*: ¡Agora se quieta el reino!)
(I, 844-850)

De nuevo, en este punto, mi perspectiva no coincide con la de Varey, pues para él los personajes "están encerrados en su propio caparazón, preocupados únicamente por sus intereses y temores".[299] Esto es verdad en lo que atañe a la relación de los personajes entre sí. Sin embargo, para mí, el autor está pensando en las reacciones del público ante ellos. Los personajes se cierran entre sí, pero abren sus temores y deseos a los espectadores. Entre sí, parecen como es necesario que parezcan, pero son en realidad algo distinto: son mejores moralmente El ángulo desde el que se manejan los apartes no sirve para degradar a los personajes, sino para enaltecerlos.

[299] Art. cit., p. 314.

A partir de este momento y hasta el final de la jornada, los apartes tienen un papel predominante, porque las emociones de los personajes cambian muy rápido y lo importante es que el público acompañe esos cambios y distinga lo que el personaje hace por deber a pesar de que su voluntad o sus sentimientos le indiquen lo contrario.

Así, la cortesanía y belleza de Inés conquistan al rey, quien se olvida de su intención inicial de castigarla:

> (*Ap*.: ¿El Cielo
> mayor belleza ha formado?
> ¡De mirarla me enternezco!)
> (I, 864-866)

y

> (*Ap*.: ¡Qué honestidad! ¡Qué cordura!)
> (I, 873)

la infanta pasa de vengativa a desilusionada:

> (*Ap*.: ¡Mis desdichas voy sintiendo!)
> (I, 898)

pues se queda aún más humillada por la actitud del rey. Y ambas damas cierran así el final de la jornada:

> INFANTA (*Ap*.: ¡Muerta estoy!)
> INÉS (*Ap*.: ¡Yo voy sin alma!)
> INFANTA (*Ap*.: ¡Qué desdicha!)
> INÉS (*Ap*.: ¡Qué tormento!)
> (I, 911-912)

Con los apartes, el autor trabaja para orientar la recepción del público y que éste se dé cuenta de que el rey no es injusto ni malo, la infanta es humana e Inés sigue comportándose de la forma abnegada como la describió antes Brito.

Un aparte de Egas Coello pone en tela de juicio la opinión de don Pedro sobre la traición encubierta que practica el consejero. El contexto que rodea el pasaje es el siguiente: el rey y la infanta se encuentran y ésta le cuenta del matrimonio de Inés y don Pedro, entonces el rey orden a Coello prender al infante y llevarlo a Santarén:

> REY […] Allí pague
> inobediencias que han sido

causa de males tan grandes.

EGAS (*Ap*. ¡Qué príncipe tan prudente!)
(II, 1152-1155)

Para mí, la alabanza de la decisión del rey no hace hipócrita al consejero, sino que orienta lo que debe entenderse de la acción. Más adelante, cuando en un diálogo sin apartes Coello dice de sí mismo

Así
lo manda su Alteza. A mí,
que noble criado soy,
me toca el obedecer
(II, 1160-1163)

la declaración no está rodeada de ninguna señal explícita o implícita de doblez o hipocresía. Egas es buen vasallo como el rey es buen señor.

Los momentos de mayor tensión en la obra, cuando el rey y su séquito van a prender a Inés y ésta se defiende y suplica por su vida, subrayan, según mi perspectiva, la solidez del sistema político que configura Vélez mediante la combinación de apartes y discursos explícitos en los que está ausente la animosidad de los consejeros y el rey no es manipulable, sino muy consciente de lo que está ocurriendo, lo cual representa un cambio respecto de las otras obras, en las que el rey vacila:

REY Vos nacisteis muy hermosa
esa culpa tenéis más.
Aparte.
¡No sé, vive Dios, qué hacerme!

EGAS Señor, Vuestra Majestad
no se enternezca.

ALVAR Señor,
No mostréis agora piedad.
Mirad que aventuráis mucho.

REY Callad, amigos, callad.
Pues no puedo remediarla,
dejádmela consolar.
(III, 2006-2015)

Estos parlamentos son los últimos que pronuncian los consejeros. Después sólo continúan hablando Inés y el rey, quien se queda al mando de la situación.

La escena en que la infanta e Inés tienen un diálogo ríspido es otra muestra del uso de los apartes para controlar la recepción del público. A lo largo de esta escena son varios los momentos en que se recurre a ellos para que Inés exprese su exasperación frente al discurso soberbio de la infanta (II, 1398-1403), pero hacia el final de la escena, cuando Egas anuncia la llegada del rey, la tensión entre ambas baja con ayuda de los apartes. La infanta ordena que Inés se retire y ya no hablan más entre sí. Entonces:

INFANTA (*Ap*.: Mi enojo
quiero reprimir.)

INÉS (*Ap*. Yo entro
temerosa y afligida.)
(II, 1460-1463)

Se confirma la insistencia de que la infanta y el rey, los personajes más ofendidos por las acciones del príncipe, expresen de forma explícita su deseo de que sus emociones no los dominen. Este rasgo está deliberadamente integrado en la obra con la finalidad de mostrar un ángulo emocional de estos personajes de la alta nobleza. Con esto, se valida su superioridad no sólo social sino sobre todo moral. Para muestra este pasaje:

REY (*Ap*.: Disponed, piadoso Cielo,
modo para consolarme,
que si aquesto dura, temo
que me han de acabar la vida
pesares y sentimientos.)

INFANTA Vamos, señor.

REY Vamos, hija.

INFANTA (*Ap*.: ¡Qué valor!)

REY (*Ap*.: ¡Qué entendimiento!)

INFANTA (*Ap*.: ¡Qué prudencia!)

REY (*Ap*.: ¡Qué cordura!)
Dadme la mano, que quiero
ser vuestro escudero yo.

INFANTA Tanto favor agradezco.
(II, 1554-1564)

La cortesanía que envuelve los apartes hace aún más patente el camino que Vélez desea que recorra el lector junto con los personajes. Esto es, que desarrolle empatía por ellos.

Por lo que hemos visto en relación con los apartes, Vélez muestra la historia de Inés de Castro con mayor profundidad psicológica que las obras anteriores, hay dos dimensiones: una es la fábula en la que Inés es víctima de una muerte injusta, pero la otra es muy significativa también, porque el autor hace que el público vea que los hechos y las decisiones representaron de igual modo drama e impotencia para otros personajes, sobre todo para el rey. Vélez desea que el público comprenda que las decisiones más difíciles que deben tomar los hombres de Estado no están exentas de emociones y pasiones, sólo que esos hombres que están arriba en la escala social pueden controlarlas en nombre del bien común. No hay maldad en los personajes, pero el destino es cruel porque a pesar de no ser malvados parece que se han comportado como tales. Esto explica que las últimas palabras del rey estén en un aparte:

(*Ap*.: ¡Oh, nunca, cielos, llegara
la sentencia a pronunciar,
pues si Inés pierde la vida,
yo también me voy mortal!)
(III, 2170-2173)

El peso de los apartes como herramienta ideológica se confirma al ver que después del que acabo de citar, sólo hay tres más, cuando los hechos ya se han consumado. Estos apartes contienen la compasión que sienten el condestable y Nuño porque el príncipe no sabe que han matado a Inés. El recurso permite que se orienten las emociones del público y que sobre el príncipe no recaiga ninguna culpa o responsabilidad de la muerte de Castro:

Nuño: (*Ap*.: ¡Oh, desdichada suerte!)
Condestable (*Ap*.: ¡Mucho temo del príncipe la muerte!)
(III, 2240-2241)

4. Los personajes y sus tragedias

En *Reinar después de morir* no hay un número elevado de personajes. Estos interactúan en escenas largas que no resultan monótonas porque hay música, tensión dramática, apartes, contraste de tonos, etc. Entre los personajes históricos, el rey y los consejeros ya han sido mencionados con bastante frecuencia a lo largo de este capítulo. No cabe duda de que Vélez restituye el valor moral que había perdido en *Doña Inés de Castro* la mayoría de los miembros de la corte. Ahora sólo me detengo un poco en el significado de la muerte del rey y los consejeros.

Por un lado, el monarca pronuncia unas últimas palabras que podían sonar hiperbólicas, pues aludía al dolor intenso que siente debido al vínculo que de forma inesperada surgió con la víctima. Sin embargo, esas palabras no son exageradas sino premonitorias: el rey muere como consecuencia de ese profundo dolor. Es cierto que se mezcla con culpa, pero lo importante es que la muerte del rey significa el punto culminante de su elevación moral: no puede continuar viviendo después de que una víctima de las circunstancias ha tenido que perder la vida. La razón de Estado ha sido necesaria para apaciguar al reino, según parece. No obstante, la razón de Estado también puede costarle la vida a los monarcas.

Por otro lado, están los consejeros y los comentarios siempre negativos del príncipe, que se empeña en calificarlos como traidores. Su animadversión por ambos personajes es entendible porque resulta implícito que le aconsejarán al rey que aleje a Inés de la corte o que de algún modo impida esa relación: "Ambos son/ dos traidores encubiertos" (I, 837-838), le dice el príncipe a Brito. El príncipe insiste en la condición traidora de Coello, cuando éste lo deja salir para que tenga un encuentro con Inés, a pesar de estar retenido por órdenes de su padre:

> Esta mañana
> a Egas Coello le pedí
> me dejase que llegara
> a verte, y aunque es traidor,
> temiendo que me enojara
> no me impidió.
> (II, 1676-1681)

En efecto, Coello ha cometido una traición al rey, pero por temor a la cólera del príncipe, un rasgo que aquí es alusivo a la crueldad del Pedro histórico. Además funciona como un indicio de la ira con la que posteriormente manda prenderlos. Es verdad también que la infanta le narra que "Alvar González y el traidor Coello" (III, 2292) degollaron a Inés, pero las acciones donde el público ve a ambos personajes carecen de algún grado de traición. De hecho, los diálogos entre el rey y los consejeros son muy poco argumentativos, al contrario de lo que sucede con las obras precedentes, porque el monarca de *Reinar después de morir* siempre sabe que —lo quiera o no— debe eliminar a Inés de Castro, lo cual relativiza bastante la designación de los consejeros como traidores. Hay que subrayar que ésta es la única obra del corpus ibérico en la que no hay necesidad de que los consejeros asedien al monarca, porque el rey que construye Vélez de Guevara no cede nunca ante las súplicas de la dama:

> Doña Inés, no puedo hallar
> modo para remediaros
> y es mi desventura tal,
> que tengo agora, aunque rey,
> limitada potestad.
> (III, 2145-2149)

Así, la crudelísima muerte de ambos consejeros es también trágica por ser consecuencia de la sed de venganza de don Pedro, un personaje que no es como su padre, pues don Pedro no puede dominar sus emociones, sino que siempre actúa movido por ellas.

No obstante, aunque don Pedro ha sido un hijo y vasallo desobediente, Vélez es muy cuidadoso en su construcción, de tal manera que, tanto el rey como el príncipe se ganan la compasión del público. Vélez nunca llega al extremo de mostrarlo desafiando de manera explícita la autoridad del rey o dudando de Inés, como sí había hecho Mexía de la Cerda. El personaje está más delineado como una víctima del amor, pues desafía constantemente las reglas en nombre de su sentimiento. Por eso, a pesar de haberse vengado de los consejeros, el príncipe no se alza vencedor. Su gran castigo es la pérdida de su amada. Coincido con Alison Weber cuando señala: "His virtue as a lover —his total commitment to Inés— leaves him

blind to the political world in which he must act and renders him incapable of preserving his love from destruction. It is not wrongdoing, much less moral weakness or sin which causes his suffering —it is the frailty of an exceptional person".[300] Weber relaciona la construcción de don Pedro como héroe trágico con la noción de *hamartia*, planteada en la *Poética* aristotélica como yerro,[301] es decir, una debilidad humana derivada de una conducta peligrosa no deliberada. El cambio de fortuna de la felicidad al desconsuelo no lo provoca ni la bondad ni la maldad de don Pedro, sino la ceguera y vulnerabilidad que nacen de su pasión amorosa.

> He sees his uncourtly and impolitic treatment of the Navarrese princess as proof of his fidelity to Inés —he does not see its political consequences. This declaration of fidelity, furthermore, illustrates the limitation of Pedro's vision; the danger lies not within the relationship, but in the exterior circumstances which Pedro ignores.[302]

Por su lado, la Inés de Castro de Vélez de Guevara se hace merecedora de la devoción amorosa de don Pedro, de la admiración emocionada del rey y de la entrega conmovida del público. Vélez recupera el protagonismo que el personaje de Inés había perdido en la obra de Mexía. En *Reinar después de morir*, Inés de Castro es un cúmulo de perfecciones: hermosa, ingenua, fiel, prudente, obediente. Un detalle constante para la escenificación es que el personaje se debe arrodillar varias veces a lo largo de las tres jornadas, a veces por recato, otras por cortesanía y en la súplica final al monarca, lo cual contrasta con la elevación moral con la que el dramaturgo la dota incluso antes de aparecer en el escenario. Este detalle es igualmente destacado porque sus gestos son opuestos a los de la infanta de Navarra, quien se desenvuelve con majestad y soberbia cuando está junto a Castro.

Como ya señalé al principio, en *Reinar después de morir*, el público primero se enamora de la imagen mental que ha dibujado Brito, un logradísimo retrato barroco equiparable en belleza al de la Galatea gongorina:

> Y enamorando mármoles y bronces,
> los ojos en estrellas,
> en nieve y nácar las mejillas bellas,
> en claveles la boca

[300] "*Hamartia* in *Reinar después de morir*", *Bulletin of the Comediantes*", 28 (1976), p. 90.
[301] 1453 a.
[302] Weber, art. cit., p. 91.

la frente y manos en cristal de roca,
en rayos los cabellos
entre Alfonso y Dionís, tus hijos bellos,
asidos a porfía,
por maternal terneza, o compañía,
al cuello de alabastro,
deidad admiro a doña Inés de Castro.
(I, 176-186)

Y por si fuera poca su belleza exterior, Brito dibuja también la pureza de la dama, así como su amor por el príncipe:

Ella, amor ostentando,
aunque de honestidad indicios dando
a la nieve divina
de púrpura corriendo otra cortina,
que de tales mujeres
siempre son los recatos sumilleres.
[…]
Y con ansia infinita,
antes que una palabra le permita
ni besarla una mano,
recato portugués o castellano,
me dijo: "¿Cómo dejas
a Pedro, Brito?"
(I, 195-200 y 209-2014)

Cuando el príncipe le confiesa a la infanta su amor por Inés, Vélez explota una nueva veta positiva del personaje, pues ella es la cura para la pena que le trajo consigo la pérdida de su esposa:

cuando a mirarme volvió
el rostro, y entonces yo
puse silencio a mis penas.
Heladas todas las venas,
quedé, mirándola, helado.
Ella el aliento turbado,
quiso hablar, hablar no pudo.
Quedó suspensa, y yo mudo,
en su imagen transformado.
(I, 534-542)

Vélez se vale al máximo del lirismo amoroso, que funciona de manera doble: para la infanta es una afrenta escuchar lo que dice el príncipe; pero el público va otorgando su voluntad a los amantes y su compasión a Inés, a quien nunca se le ve feliz, sino melancólica, asustada, soportando estoicamente los dichos de la infanta de Navarra.

En continuo contraste con ella, que reclama por todos los medios posibles el trato que su linaje merece, está una Inés frágil, asustadiza, inclinada a labores femeninas como el bordado, que canta y habla de poesía con Violante, su dama de compañía: "Mientras estuve, Violante,/en mi cuarto la estudié" (II, 1251-1252), dice Inés de una glosa que resulta profética, pues trata de amores desafortunados. El punto culminante del contraste entre ambas se da después de que la infanta emite un doble mensaje al referir que un gerifalte despedazó con sus garras una garza que ella había hecho volar. La intención de la infanta es que Inés evoque lo que puede pasar con ella misma por levantar el vuelo, o sea, por no renunciar al príncipe. Es evidente que la infanta no se muestra con Inés con la misma cortesanía que con el rey, por eso Alvar dice: "Mucho la infanta/se ha declarado" (III, 1421-1422). Y es por ello también que Inés hace una reivindicación de sí misma:

> Infanta, con el respeto
> que a tanta soberanía
> se debe, deciros quiero
> que no ajéis, no, mi nobleza
> lo encumbrado con ejemplos.
> Yo soy doña Inés de Castro
> Coello de Garza, y me veo,
> si vos de Navarra infanta,
> reina de aqueste hemisferio
> de Portugal, y casada
> con el Príncipe don Pedro
> estoy primero que vos.
> (III, 1424-1435)

Vélez lleva al máximo esta tensión así:

> INFANTA ¡Oh, Inés!, ¿cómo os olvidáis
> que la que cayó del cielo
> era garza?
>
> INÉS Y blanca y todo,
> según vos dijisteis.
> (II, 1449-1452)

Pero pronto la deshace con la llegada del rey y los apartes en que las dos damas, como se citó en el apartado correspondiente, dejan conocer al público sus respectivos sentimientos.

En la tercera jornada hay un último encuentro entre Inés y el rey. La escena es fundamental en la obra porque el público está ante la escenificación de la ejecución de la razón de Estado. En la escena anterior, el rey habló con sus consejeros acerca de las posibilidades de salvar a Inés, pero al no encontrarlas les ordena "callad/y a nada me repliquéis" (III, 1957-1958). De tal manera, se orientan las emociones de impotencia, compasión y dolor del público, que sabe que nada puede salvar a Inés por más que ella suplique y argumente. Inés de Castro lleva a cabo su autodefensa apelando a la protección que el rey le debe dar a una mujer indefensa, a la relación como mujer de su hijo y como madre de sus nietos. Refiere su juventud e inocencia y finalmente añade que si ella muere, Pedro también morirá. Ante la firmeza del rey, aumenta el dramatismo de sus súplicas, especialmente cuando los consejeros le arrebatan a Alfonso y Dionís por orden del rey:

> ¡Hijos, hijos de mi vida!
> Dejádmelos abrazar.
> Alfonso, mi vida, hijo,
> Dionís, amores, tornad.
> (III, 2156-2159)

Cuando el monarca se retira con los nietos —contrariado entre el dolor y la culpa, según el aparte—, Inés comprende que está a punto de morir y emite un último parlamento que confirma la complejidad que está teatralizando Vélez, porque el público sabe que la muerte de Castro es necesaria pero no deseada por el rey. Ella asume con estoicismo su muerte, pero expresa lo injusta que a sus propios ojos es la condena:

> ¿Qué al fin no tengo remedio?
> Pues, rey Alfonso, escuchad.
> Apelo de aquí al supremo
> y divino tribunal,
> adonde de tu injusticia
> la causa se ha de juzgar.
> (III, 2174-2179)

Inés no muere frente al público, pero mediante el diálogo informativo de la infanta de Navarra éste se entera de que Castro murió degollada. Las metáforas en la narración de la infanta suavizan el horror de la ejecución. Por eso, cuando el cadáver de Inés aparece en escena, "sobre unas almohadas", lo que el público tiene enfrente

es casi una visión angelical de Castro, como si Inés estuviera durmiendo.[303] Y cuando el rey manda que le lleven una corona "que yo a mi esposa le di/cuando me casé" (III, 2432-2433), no sólo legitima su matrimonio con ella sino que la corona de oro evoca una aureola simbólica, que es la que Inés merece, porque prácticamente hemos visto la muerte de una mártir. Al mismo tiempo, don Pedro llega al extremo de su pasión al pedir que los presentes hagan el besamanos al cadáver.

> ¡Silencio, silencio! Oíd:
> esta es la Inés laureada
> esta la reina infeliz
> que mereció en Portugal
> reinar después de morir.
> (III, 2458-2462)

Vélez de Guevara deshace el anagrama *Nise* de las tragedias de Jerónimo Bermúdez y Mexía de la Cerda. En *Reinar después de morir* tenemos en plenitud melancólica a *Inés*. Y es laureada, coronada, no como consecuencia estrecha de la venganza que hay en la *Nise laureada* de Bermúdez y en *Doña Inés de Castro*, sino por el amor, pues sólo hay dos versos que aluden a la venganza cuando dice el condestable: "Murieron los dos, a quien/ espalda y pecho hice abrir" (III, 2249-2250). La obra termina de manera solemne porque la visión del cadáver y el besamanos no se prolonga. Vélez evita la escena recargada que sí está en la tragedia de Mexía de la Cerda, donde además hay numerosos personajes en el escenario. Aquí la atmósfera es mucho más íntima y delicada, como Inés:

> Cubrid el hermoso cuerpo
> mientras que voy a sentir
> mi desdicha. ¡Ay, bella Inés!,
> ya no hay gusto para mí,
> que faltándome tu sol,
> ¿cómo es posible vivir?
> (III, 2465-2470)

[303] "El cuadro final termina con el 'descubrimiento' de cuerpo sin vida de Inés. Mientras que técnicamente recuerda el precepto neoclásico que aunque la violencia no puede representarse en el escenario, pueden mostrarse sus resultados; el efecto no resulta en absoluto horripilante. La cortina que se corre para revelar el cuerpo sin vida de Inés recuerda la descripción que hace Brito de ella en el primer cuadro del Acto I. En esa mañana de primavera, Brito había entrado en la habitación de Inés y corrido la cortina para descubrirla dormida con sus dos hijos.". Varey, art. cit., p. 317.

En la conclusión de la obra, Vélez procura minimizar la reacción de don Pedro al no escenificar ninguna escena violenta asociada con la muerte de Castro. En su lugar, el protagonismo se lo llevan las muestras de amor y homenajes *post mortem*. Con la obra de Vélez, la figura de Inés de Castro ha logrado elevarse y trascender debido a su vulnerabilidad, porque Vélez retira del argumento las causas históricamente políticas que podrían haber justificado su muerte. En *Reinar después de morir* no hay alusión a las intrigas de los Castro en la corte, no hay heredero al trono que esté en peligro, pues nunca se menciona la existencia del hijo de don Pedro con su esposa difunta. Se muestra sólo el conflicto entre el amor y el deber. El público no tiene nunca duda de las altas cualidades de la dama y de la injusticia que la lleva al extremo de perder la vida. Pero tampoco tiene dudas de las cualidades morales del rey ni de que éste es otra de las víctimas de la razón de Estado. Paralelamente, las reacciones de don Pedro se pueden atribuir a la locura de amor y, en este sentido, el sentimiento se erige poderoso en la obra, porque Vélez no orienta la animadversión contra el príncipe, sino la compasión por él.

La idealización de la monarquía juega un papel de suma importancia en esta obra, compuesta en el contexto histórico de la discordia, intrigas y desorden de una corte que vivía supeditada al poder de los validos. La tragedia de Luis Vélez de Guevara prescinde de elementos históricos y detalles realistas que desmontarían esta dramatización de los hechos. A pesar de las acciones y reacciones de don Pedro, la obra idealiza a la monarquía y la celebra. Pero también idealiza a los amantes. Por eso la tragedia es colectiva y conmueve de manera profunda, porque los dos mundos que colisionan, el del deber por encima de las pasiones personales —representado por la infanta y el rey— y el del amor a costa de cualquier impedimento, conlleva consecuencias dolorosas para todos los personajes involucrados, pues todos ellos pierden lo que desean.[304] Si todo esto ocurre, además, en medio de parlamentos de

[304] Alison Weber señala de manera atinada que en la tragedia de Vélez de Guevara don Pedro no es el único que sufre, sino también el rey y la infanta. Aunque no abunda en su señalamiento, Weber adjudica a la *hamartia* la condición trágica de estos personajes: "Indeed, tragic *hamartia* and tragic stature are not limited to Pedro. Inés, Blanca of Navarra and King Alonso also suffer when the human frailties of their noble characters are exposed to the pressures of circumstance. It is with Pedro, however, that we can trace most fully the trajectory of the tragic hero —the pattern which leads from *hamartia* to suffering and, finally, to perception", art. cit. p. 90.

una belleza poética sólida e irrefutable, comprendemos por qué *Reinar después de* morir es la cúspide de la teatralización del tema inesiano en la tradición ibérica de los siglos XVI y XVII.

5. El éxito de *Reinar después de morir*

Una muestra del éxito de *Reinar después de morir* es que sirvió de anzuelo comercial de una obra del dramaturgo luso-español Juan de Matos Fragoso: *Ver y creer*.[305] Hasta donde he podido investigar, sin haber visto directamente manuscritos o impresos de finales del siglo XVII y del XVIII, pero fiándome de la información consignada en las bibliotecas, esta obra completaba su título así: *Segunda parte de Doña Inés de Castro*, como se asienta en el registro de los tres manuscritos que resguarda la Biblioteca Nacional en Madrid.[306] En el siglo XVIII consta que el subtítulo cambió a *Segunda parte de Reinar después de morir*[307] y así se le continúa citando.[308] Sin embargo, el argumento de la obra apenas y se relaciona con la historia de los célebres amantes.

En *Ver y creer*, la obra comienza con un diálogo entre el rey, el condestable y don Lope. Los dos últimos intentan que el monarca deje a un lado la profunda tristeza que aún persiste en él tras la muerte de Inés,[309] recordándole que incluso ha sido vengada la muerte de su amada. Finalmente, el rey dice:

> Don Lope, admito el consejo,
> dejemos la pena mía,

[305] La ficha completa del *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* dice: "Consta una representación de 1696, en el corral de la Cruz, por Vallejo. BNM, Ms. 17.108, de 1699. Impresa: suelta, 1765. Es continuación de *Reinar después de morir*, de Luis Vélez. Se conserva música en el ACN", p. 432.

[306] MSS 17108 (1699), MSS 15154 (1700) y MSS 16829 (1701). Es posible cotejar estas notas en el registro completo de cada uno de los manuscritos. [Consultado el 06/06/2012]: http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/2JxpVOX24P/BNMADRID/210570108/5/0.

[307] El registro del ejemplar digitalizado de la biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela atribuye la edición a algún año incierto del siglo XVIII. [consultado el 06/06/2012]: <http://iacobus.usc.es/record=b1293322*gag>.

[308] Es el caso de "Viaje del Siglo de Oro a la cultura portuguesa", de Ángel Marcos de Dios, conferencia en el ciclo Territórios e Culturas Ibéricas, Centro de estudios Ibéricos, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 1-6. [consultado el 11/15/2011]:
<http://www.cei.pt/pdfdocs/Angel%20Marcos%20de%20Dios.pdf>

[309] Estas acciones evocan las dos primeras jornadas de la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, en las que el camarero, el aya, el alcalde y el condestable le suplican al rey salir de su estado de melancolía.

y de otra materia hablemos.[310]

Y es en este momento cuando de verdad comienza el argumento que se desarrolla a lo largo de las tres jornadas de *Ver y creer*. Los primeros treinta y ocho versos de la obra son un anzuelo, un pretexto, para introducir la trama que le interesa trabajar al autor: en Lisboa, doña Leonor se enamora del príncipe de Sajonia, quien se queda prendado de doña Blanca, sobrina del condestable y enamorada de don Lope, con quien se casa. Obstinada en su pasión, doña Leonor pretende que don Roberto tenga un encuentro con ella, pero haciéndose pasar por doña Blanca. En medio del enredo —que no es cómico—, don Pedro de Portugal se propone salvaguardar el honor de don Lope, quien a su vez sospecha que el rey es el amante de Blanca. El rey, creyendo que Blanca traiciona a don Lope con don Roberto, mata a los "amantes" en el jardín donde don Roberto ha tenido un encuentro con la que cree que es Blanca, aunque en realidad la dama que muere junto a él es doña Leonor. Al final, tras resolverse el enredo, doña Blanca y don Lope se quedan felices y unidos.

En España, a finales del siglo XVIII, es posible rastrear de una manera más directa la impronta de la tragedia de Vélez de Guevara en el sainete *La función lugareña*, que parodia por completo la tragedia de Vélez. La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva tres manuscritos del sainete,[311] una pieza metateatral en la que en un sitio provinciano se festejan las fiestas de un santo y algunos personajes del pueblo[312] van a representar *Reinar después de morir* y van a tener una corrida de toros. El sainete parodia, aunque en diferentes grados según cada manuscrito, los elementos más importantes de las tres jornadas de la obra de Vélez. Por ejemplo, en la primera jornada de la tragedia áurea los músicos cantan:

Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,

[310] Juan de Matos Fragoso, *Ver y creer*, Ramón Mesonero Romanos (ed.), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Rivadeneyra, Madrid, 1958, t.1, p. 283.

[311] 1-165-51A y 1-165-51B son dos versiones de un texto. Hay algunas diferencias de léxico en ambos. Hay un tercer manuscrito digitalizado (1-31-26) que es una versión que se propone ridiculizar mucho más las situaciones y los personajes. Están disponibles en: <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/historica/O7222/IDbe3705ac/NT1>.

[312] El alcalde es el personaje que interpreta el papel de Inés de Castro y todo el elenco se compone de actores masculinos.

labradora en guardar fe
(I, vv. 15-18)

que es la misma copla con la que empiezan los manuscritos 1-164-51 A y B. Pero en 1-31-26, los cambios son importantes, y el tono que se ve en el siguiente ejemplo es el que sigue este texto del inicio al final:

Pastores de guardar cabras,
yo me muero por Inés,
cortesana por delante
y por detrás descortés.
[12v]

En *La función lugareña*, la obra que van a representar el alcalde, el boticario, el escribano, el sacristán, un payo y otros se llama *Doña Inés Castro pescuezo de tazas de Portugal* o *Mascar después de morir*, a lo que el petimetre, personaje obligado de este género menor, corrige a *Doña Inés Coello de Garza* y *Reinar después de morir*, respectivamente. La obra que representan los lugareños tiene tres jornadas brevísimas que presentan lo esencial de cada jornada de la tragedia de Vélez. En la primera, Inés le dice al príncipe que el rey no quiere ser su suegro y por eso la mandó degollar. En la segunda, se entrevista con el rey. Acude con sus hijos,[313] pero el rey no cree que sean de su sangre ("cuerno me llamo"). Los hijos de la dama interceden por ella.[314] En la tercera, los manuscritos 1-164-51 comienzan con "Dónde vas el caballero", la misma composición que está en Vélez, pero en 1-31-26 cantan:

Dónde caminas, borracho,
sin considerar tu yerro
que está Inés como botija,
toda barriga y sin cuello
[15v]

El príncipe cae desmayado o borracho, según el manuscrito que se lea; descubren el cadáver y de inmediato se presenta la coronación *post mortem* y el besamanos.[315] Al

[313] En 1-31-26 la acotación que antecede la escena pide que los dos niños sean "los más altos de la compañía" [14v].

[314] Los manuscritos 1-164-51 dicen: "Abuelo mío/ ¿no ve a mi madre llorar?;/ ¿pues por qué no la perdona?". Pero en 1-31-26, cambia a: "Abuelo mío, ¿no ve/a Mare mocos vertiendo?/¿Pues por qué no la perdona?".

[315] En la versión más subversiva (1-31-26), el príncipe se acerca al cadáver para "besar su sarnosa mano" [17r].

terminar la obra se representa una corrida de toros.[316] Todo lo que se parodia en *La función lugareña* es lo que en *Reinar después de morir* es majestuoso, grave y solemne.

Como sabemos, "la parodia se define como 'contra-canto', como oposición o contraste entre dos textos". El texto paródico tiene la intención de "provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante". Se trata de "una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria".[317] La existencia de este sainete en sus dos versiones y distintos grados de parodización constata el éxito de la tragedia de Vélez, pues, para que el público se riera con *La función lugareña* era necesario que el texto parodiado fuera del conocimiento del público.[318] La existencia del sainete significa que *Reinar después de morir* era una tragedia consagrada, popular, y los segmentos parodiados en *La función lugareña* eran los que habrían causado gran arrobo en el público de la tragedia, porque son los que causan risas y carcajadas en el espectador del sainete. No obstante, para llegar al punto en que esto pudiera suceder, tuvieron que pasar siglos desde que se empezaron a narrar estos hechos, así como numerosos intentos de dramatización hasta que la pluma de Vélez de Guevara acrisoló los elementos que le dieron a esta historia su esplendor en el teatro áureo.

[316] *Inesilla la del Pinto* de Ramón de la Cruz, no es un sainete emparentado con los anteriores; su modelo es *Agnès de Chaillot* de Marc Antoine Legrad. Véase Tejerina, art. cit., p. 201.

[317] Linda Hutcheon, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmatic a la ironía", en Laura Cázares, Ana Rosa Domenella *et al*., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios latinoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992, p. 178.

[318] "La comprensión de la ironía, como de la parodia y la sátira, presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos), condición que Kristeva denomina consolidación de la ley". *Ibid*, p. 188.

CONCLUSIONES

En el siglo XVI, en Portugal, se da la cristalización tanto de Inés de Castro como del rey don Alfonso IV como figuras literarias tras un proceso narrativo que había empezado en el siglo XIV y sin que hoy se pueda delimitar con exactitud si la crónica influyó en la literatura o la literatura en la crónica, pues unos y otros textos van adquiriendo matices comunes. Se van sumando detlles poéticos que surgen de la imaginación, de la fantasía de los autores. Los cronistas van más allá de la narración de hechos y pintan vívidamente las emociones de ambos personajes, no sólo de Inés, aunque ella se lleva la palma; asimismo surge el retrato de la bella dama, mientras que la figura del príncipe queda desplazada en estos textos. Sólo recobra su importancia en las tragedias.

Inés de Castro surge como gran víctima porque, en la transformación que va experimentando el tratamiento de la historia y el personaje, se atenúan los peligros políticos que ella y su familia representaban para el pequeño reino portugués. En aras de su idealizacion, se destaca la belleza, inocencia y vulnerabilidad del personaje. Del rey se muestra la clemencia y se denomina como crueldad la insistencia de los consejeros en la ejecución de la sentencia de muerte. Las crónicas de Rui de Pina, Rodrigues Acenheiro, el romance que encontró Asensio y las *Trovas* de Garcia de Resende fijan el momento de la entrevista entre Inés y el monarca como un punto central que no faltará en ninguno de las obras del corpus que se ha estudiado, aunque en el caso de la obra de Mexía de la Cerda ese momento no tenga la fuerza que sí se encuentra en el resto del corpus.

Es particularmente complejo el asunto relacionado con supuestos romances viejos sobre Inés de Castro. Dado que son varias las coincidencias entre las crónicas y algunos romances, particularmente el último que encontró Asensio ("Yo m' estando en Coimbra a prazer y a bel folgar"), es innegable que esos textos estuvieron en contacto, pero no son prueba suficiente de que haya existido un romancero viejo sobre el tema. Lo que destaca es que en la etapa que va del siglo XIV a las crónicas y la poesía del XVI, la narración es lo que permite ir impulsando el desarrollo de las características de los personajes, además agrega detalles circunstanciales que la historia conserva en las representaciones posteriores. En

ellas, lo más extraordinario es que en algún momento no bastó con el retrato y la profundidad psicológica de los personajes, porque los narradores le concedieron a Inés la voz para pedir misericordia; al rey para otorgársela y a los caballeros para cancelarla. El paso al teatro parecía muy natural.

No obstante, vistas en conjunto la obras dramáticas del siglo XVI, es notable que la adaptación de la historia a un género sin narrador resultó compleja. Para ello, intervinieron factores cronológicos, autorales, textuales y formales. Es probable que los hechos hayan encontrado en la propia etapa del desarrollo del género el primer obstáculo para que el argumento fluyera con mayor naturalidad. Las investigaciones de Roig y Soares, principalmente, permiten acompañar las conclusiones siguientes: el orden cronológico de escritura del corpus del siglo XVI empieza con *Tragedia muy sentida y elegante*; seguida de *Castro*, en Portugal, y *Nise Lastimosa* en Castilla, que es una traducción del fraile gallego Jerónimo Bermúdez de la primera obra, no de *Castro*. Con base en las características formales de la *Lastimosa*, Bermúdez compuso su *Nise laureada*, que trata sobre la venganza de don Pedro e introduce como gran aportación escénica la coronación *post mortem* y el besamanos al cadáver de Inés.

Las obras sobre la muerte tuvieron su origen en el colegio jesuita de Santa Cruz de Coímbra, que tenía una tradición de teatro de colegio en latín y que acata como mandato el *Ars poetica* de Horacio en cuanto a la estructura (cinco partes), número reducido de dialogantes por escena (casi siempre dos), estilo elevado y rechazo de la violencia frente al público, incluidas las muertes, por supuesto. Por su lado, aunque *Nise Laureada* acompañe la estructura de cinco jornadas, tiene elementos que la separan de forma considerable de las obras sobre la muerte. Alfredo Hermenegildo señala la naturaleza distinta de los coros. Por mi parte, mi análisis del texto espectacular ha confirmado que esta tragedia tiene una mayor conciencia de los elementos de la representación, por eso las grandes aportaciones de Bermúdez tienen concreción escénica.

Mientras que los narradores de las crónicas y la poesía representan un rey piadoso que se conduele de Inés, las tragedias del siglo XVI abordan los problemas, limitaciones y fallas del monarca, y pretenden, mediante el ejemplo negativo, aleccionar al público para el que se destinan estas obras sobre estos peligros. Estos

tragediógrafos presentan a un rey vacilante, sin poder de decisión al que los consejeros tienen que presionar para que no cometa graves errores políticos. Por eso los consejeros son quienes asumen los costos históricos de sus convicciones en torno al bien del reino. En esas obras sobre la muerte, vuelve a cobrar importancia la figura del príncipe, quien rechaza sus responsabilidades estamentales en nombre del amor. Sin embargo, hay un problema escénico que influye bastante en la percepción de don Pedro, y es que, al no haber ninguna escena junto a Inés, su carácter de amante se ve minado y no resulta demasiado contundente. Bermúdez retoma la ceguera del príncipe, para convertirlo en rey tirano que no busca justicia sino venganza en la *Nise laureada*. La injusticia como una grave debilidad del monarca coloca esta tragedia en el punto extremo de su predecesora, pero son dos puntas de la misma cuerda.

La introducción de Mexía de la Cerda de esta historia en la Comedia Nueva es un salto de amplias dimensiones. La historia se traslada a un modelo ejecutado por profesionales que tienen frente a sí a un público heterogéneo, que privilegia la diversión sobre la lección moral dentro de las posibilidades y los límites de escenificación que le impone la época, pero que no olvida la moralización, que se da en la parte final. *Doña Inés de Castro* es la única obra en el espacio ibérico que se desvía de la razón de Estado como eje temático y en su lugar se inclina por el de menosprecio de corte y alabanza de aldea, lo cual la vuelve una obra original, pero sin duda desafiante para los sectores más altos de la sociedad española. A pesar de que la historia teatralizaba un argumento de una corte distinta, Portugal en ese momento formaba parte de la Monarquía Hispánica y compartía con España la misma tradición cultural, y la alta nobleza de ambas coronas siempre había estado emparentada, de tal modo que la corte fracturada representada en la tragedia no era necesariamente un universo tan distinto al castellano. Por ello, Mexía de la Cerda deposita en el personaje del futuro don Fernando de Portugal las características positivas necesarias para la compensación de la maldad de los otros cortesanos, que son mayoría.

Pensada para conmover hondamente a partir del enredo amoroso y de las fallas de los personajes, la tragedia de Mexía de la Cerda encuentra en el continuo

malabarismo argumental una de sus mayores limitaciones, a pesar de que las invenciones del autor tengan una razón de ser. Una Inés fortalecida y un príncipe que se permite dudar de la dama no forman una buena combinación, pues lastiman el amor, que es el núcleo por el que esta historia se volvió famosa.

En esta obra destacan los numerosos recursos que dejan entrever a un autor preocupado por conseguir la atención del público y mantenerlo interesado mediante constantes golpes efectistas: escenas cómicas basadas en la ridiculización, enredo amoroso, comportamientos excesivos y reprobables, violencia y escenas macabras. Mexía usa todo el espacio teatral y extiende el espacio escénico fuera del tablado mediante el recurso de las voces dentro que crean una realidad paralela. Asimismo, se vale de la iconicidad de la utilería y del vestuario para lograr su objetivo de que la obra resulte impresionante.

Con frecuencia citada y mencionada, la tragicomedia *Doña Inés de Castro* de Mexía de la Cerda había estado muy olvidada y prácticamente no había merecido un acercamiento mayor, opacada casi por completo por el brillo de la tragedia de Vélez, que le debe no poco a la del licenciado Mexía, al proveerlo con ideas que el ecijano supo desarrollar con maestría.

No cabe duda de que Luis Vélez de Guevara conoció *Doña Inés de Castro* y le halló tanto los puntos débiles que podían modificarse, eliminarse o replantearse, como características a las que se les podía sacar mayor partido. Vélez supo crear, con los medios que su genio y la época le daban, una tragedia que recupera el origen de su trascendencia, tal como Fernão Lopes lo había observado desde un principio: el amor. Vélez supo que él podía plantear bien la historia de un amor que trascendía la muerte y la circunstancia que se oponía a su realización feliz, supo ver que no era necesario retorcer el argumento ni presentar prodigios escénicos para ganarse la voluntad del público. Se sabía poseedor, además, de un verso poderoso y bello que le permitía parlamentos sublimes y seductores. Con Vélez esta historia encuentra, finalmente, la poesía en el teatro.

Vélez de Guevara vuelve a reducir el número de personajes y los caracteriza de una manera sólida, sin mácula y victimizando a todos los personajes importantes, porque todos sufren, pero no son responsables de su sufrimiento, ni siquiera don

Pedro, amante leal y cegado por el sentimiento. No prescinde del humor, pero lo desliza sólo en algunos momentos y siempre de forma tersa, sin contrastar demasiado con los parlamentos serios. Además, Brito, el gracioso, es capaz de elevar su expresión a alturas líricas notables. De nuevo la muerte de Inés se debe a la razón de Estado, pero Vélez tiene la habilidad de que esta idea, usualmente muy abstracta, se concrete por medio de una invención en el argumento: el compromiso matrimonial del príncipe que el rey Portugués estableció con el de Navarra y cuya hija está en Portugal lista para contraer nupcias.

Al igual que Mexía de la Cerda, Vélez tiene en mente al público, pero hay un ligero y decisivo cambio de perspectiva: mientras Mexía quiere la atención a toda costa mostrando los vicios de la corte, Vélez quiere que sus personajes se ganen la voluntad de los espectadores. Su estrategia es mostrar los pensamientos y, sobre todo, las emociones de aquéllos para que el público se dé cuenta de cuán humanos y dignos de admiración son. La cuestión es que los verdaderos sentimientos y emociones están idealizados y enaltecidos por entero: los amantes sólo piensan en su amor; el rey sólo piensa en el bien común, pero siente ternura por Inés; los consejeros sólo piensan en el bien del reino y no actúan con dobleces. Por eso, *Reinar después de morir* es una tragedia que celebra a la nobleza y a la corte, lo cual es comprensible por el contexto vital inmediato de un dramaturgo famoso también por su relación y dependencia de los personajes de poder. Sinceramente no me imagino a la alta nobleza disfrutando la obra del licenciado Mexía, por mucho que en su obra exista la figura compensadora de don Fernando, pero sí intuyo su beneplácito con la representación de la obra de Vélez de Guevara, que no pone nunca en jaque ni en duda que los miembros de este sector social estén llevando a cabo sus funciones de manera ejemplar. Por eso se entiende que el rey —aunque que se haya tratado de un monarca tan lastimado como Carlos II el Hechizado— hubiera presenciado esta tragedia.

Así, la teatralización de esta historia en la península, comenzó de ser una obra para un público escaso al que se tenía la necesidad de moralizar, y pasó a un público más abierto y heterogéneo al que el dramaturgo quería divertir, sorprender y cuya comprensión —en el caso de Vélez— se propuso orientar hacia la celebración

de la cúpula social, aunque lo que se celebrara tuviera que ver poco con la realidad. En este sentido, a pesar de poseer una hermosura innegable, *Reinar después de morir* cumple una función ideológica poco menos que propagandística de las más altas esferas de la España de la época.

El camino que recorrieron estos hechos desde el siglo XIV hasta el Barroco español está marcado por diversas operaciones textuales como la traducción, la modificación, la alusión, la cita, la refundición, la invención, que constatan un *continuum* de lecturas y escrituras que desembocó en la tragedia de Vélez como cúspide de las teatralizaciones en la península ibérica durante los siglos XVI y XVII.

Pero *Reinar después de morir* trasciende también porque esta versión de los hechos llega a otras literaturas europeas y se vuelve motor de nuevas obras que se transforman a la luz de la sensibilidad artística del siglo XVIII. Por ejemplo, detrás de la *Inès de Castro* (1723) de Antoine Houdart de La Motte, la obra teatral "que más ha influido en los escritores dieciochescos europeos",[319] está la tragedia de Vélez de Guevara.[320] Lo mismo ocurre en el caso de dos obras del siglo XX: *La reine morte* del francés Henry de Monterherlant[321] e incluso en *Corona de amor y muerte* de Alejandro Casona.

A partir del siglo XVIII la historia de Inés de Castro se esparce más allá de los Pirineos y del Canal de la Mancha a la par que va adquiriendo aires distintos a los que he estudiado aquí, algunos de ellos casi irreconocibles en relación con mi corpus.[322] Pero la Inés delicada e ibérica que tardó dos siglos en florecer fue decisiva

[319] Belén Tejerina, art. cit., p. 200. En todo el artículo de Tejerina en lector podrá encontrar un panorama general de lo que ocurrió con la historia de Inés de Castro en el siglo XVIII. Véanse también la *Inesiana* de Adrien Roig e *Inês de Castro, um tema portugués na Europa* de Machado de Sousa.

[320] No obstante, esta obra se estrenó en España en el siglo XIX (1826), pues fue sólo entonces que Bretón de los Herreros la tradujo. Véase Ma. Dolores Olivares Vaquero, "El tema de Inés de Castro en Francia y en España: la *Inés* de La Motte y la *Inés* de Bretón", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 281-286.

[321] Laurence W. Cor, "*La reine morte* and *Reinar después de morir*", *Romance Notes* 13 (1972), pp. 402-408.

[322] Un ejemplo que ilustra una Inés muy distinta de las que di cuenta en este trabajo, está en la tragedia de Catherine Trotter, pues Inés de Castro rechaza a don Pedro en nombre de la profunda amistad que la une con doña Constanza, con quien intercambia diálogos más amorosos y sentimentales que con don Pedro, al punto de que esta obra se estudia bastante desde la perspectiva de la crítica *queer*. Véanse Begoña Lasa Álvarez, "Inés de Castro en la narrativa europea entre finales

para que los autores intentaran revivirla en nuevas lenguas, nuevas interpretaciones, nuevos géneros o nuevos modos de hacer teatro.

del siglo XVII y principios del XIX", *Philologia Hispalensis*, 17/2 (2003), p. 15; Dawn M. Goode, "Enlightened Female Homoeroticism and Social Transformation in Catherine Trotter's *Agnes de Castro*", *Restoration: Studies in English Literary Culture* 37/1 (2013), pp. 19-38.

BIBLIOGRAFÍA

ACENHEIRO, Cristóvão Rodrigues, *Chrónicas dos Senhores Reis de Portugal*, Real Academia das Sciencias, Lisboa, 1824. Collecção dos Inéditos de Historia Portugueza V.

ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1985.

ALONSO, Álvaro, "Rodríguez del Padrón, Inés de Castro y la materia de Bretaña", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 35-44.

APRAIZ Y BUESA, Ángel. *Doña Inés de Castro en el teatro castellano. Tesis presentada el año 1905 al claustro de doctores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central para la obtención de dicho grado en la misma Facultad*, Domingo Sar, Vitoria, 1911.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.

_____, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

ASENSIO, Eugenio, "Inés de Castro de la crónica al mito", *Boletim de Filologia,* XXI (1962-1963), pp. 337-358.

_____, *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antigo e inédito*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la*, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Tamesis, London, 1968.

BÉNICHOU, Paul, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968.

BERMÚDEZ, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas,* ed. Mitchel D. Triwedi, Madrid, Castalia, 1975.

BERNAL LAVESA, Carmen, "Seguimiento e innovación de los autores clásicos en la tragedia del siglo XVI. *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués", en Francesco de Martino (ed.), *Entre la creación y la recreación*, Levante Editori, Bari, 2005, pp. 123-149.

BISMUT, Roger, "Recherches sur la *Castro* d'António Ferreira", *Bulletin des Études Portugaises,* 28-29 (1968), pp. 85-120.

_____, "Heurs et maleurs de la légende d'Inés de Castro au temps de Camões", en Manuel Correia Fernández (ed.), *Homenaje a Camões: estudios y ensayos hispano-portugueses*, Universidad de Granada, Granada, 1980, pp. 39-74.

_____, "Deux aproches de la *Castro*: la tragédie *Joannes princeps* et la *Castro* d'António Ferreira", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 20 (1984), pp. 429-457.

_____, "Sur un chœur de *Tragédia muy sentida*", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 20 (1984), pp. 411-427.

_____, "Sur l'influence des *Trovas à morte de D. Inês de Castro* de Resende dans la *Castro* de Ferreira", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 22 (1986), pp. 471-482.

_____, "*Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez", *Les Lettres Romanes*, 42 (1988), pp. 3-38.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, 2ª ed., Arco/Libros, Madrid, 1997.

BOTTA, Patrizia (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999.

BOTTA, Patrizia, "El romance del Palmero e Inês de Castro", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, Granada, 1995, pp. 379-399.

_____, "Las muertes de Inés de Castro", en Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López (coords.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2010, pp. 25-45.

BOWMAN, Frank Paul, "Montherlant et l'Espagne. Les sources de *La Reine morte*", *Hispanic Review,* 48 (1980), pp. 254-255.

BRAGA, Teófilo, *Romanceiro geral portugués*, Vega, Lisboa, 1982.

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. António José Saraiva, Figueirinhas, Porto, 1978.

Cancionero de romances (Anvers, 1550), ed., estudio, bibliografía e índices Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1967.

Cancioneiro geral de Garcia de Resende, ed. Aida Fernanda Dias, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed., introd. y notas Benito Brancaforte, Espasa Calpe, Madrid, 1975.

CASTRO, Aníbal Pinto de, "António Ferreira, autor da *Castro*. Algumas considerações a propósito de dois artigos do Prof. Roger Bismut", *Arquivos do Centro Cultural Português*, XI (1977), pp. 627-727.

_____, "Inês de Castro. Da crónica à lenda e da lenda ao mito", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro*. *Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 45-53.

CATALÁN, Diego, "*Gritando va el caballero* y *Amara yo a una señora*. XII Romances trovadorescos incorporados al romancero tradicional moderno", en *Obras de Diego Catalán*:
<http://diegocatalan.blogia.com/2010/121401-102.-3.-gritando-va-el-caballero-y-am-913-ra-yo-una-senora.php> [10/11/2012].

CATALÁN, Diego, *Siete siglos de Romancero: historia y poesía*. Gredos, Madrid, 1969.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, 2 vols. ed., pról. y notas Francisco Martínez Marín, Espasa Calpe, Madrid, 1969.

_____, *Poesías completas I: Viaje del Parnaso*: ed., introd. y notas Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1990.

_____, *Entremeses*, 14ª ed., ed. Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 2000.

COR, Laurence W., "*La Reine morte* and *Reinar después de morir*", *Romance Notes,* 13 (1972), pp. 402-408.

_____, "*La reine morte* and *Corona de amor y muerte*", *Proceedings. Pacific Northwest Council of Foreign Languages*, 26 (1975), pp. 46-49.

CORNIL, Susanne, *Inès de Castro, contribution à l'étude du dèveloppement littéreire du théme dans les littératures romanes*, Palais des Académies, Brussels, 1952.

CRAWFORD, J. P. Wickersham, "The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez' *Nise lastimosa* and *Nise laureada*, *Modern Philology*, 12 (1914), 171-186.

CHICOTE, Gloria Beatriz, "El romance del *Palmero*: cinco siglos de supervivencia a través de sus fijaciones textuales", *Incipit*, VI (1986), pp. 49-69.

_____, "'Yo me estando en Giromena': un proceso de descontextualización inconcluso", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 55-75.

DAVIES, Gareth, "Luis Vélez de Guevara and Court Life", en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 20-38.

DAVRIL, R.E., "John Ford and La Cerda's Inés de Castro", *Modern Language Notes*, LXVI (1951), pp. 464-466.

DE DIOS, Ángel Marcos , "Viaje del Siglo de Oro a la cultura portuguesa", conferencia en el ciclo Territórios e Culturas Ibéricas, Centro de Estudios Ibéricos, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 1-6, [11/15/2011], < http://www.cei.pt/pdfdocs/Angel%20Marcos%20de%20Dios.pdf>

DI STEFANO, Giuseppe, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993.

_____, *Romancero*, Castalia, Madrid, 2010.

DÍEZ BORQUE, José María, "Lope de Vega y los gustos del 'vulgo'", en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1996, pp. 37-63.

_____, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002.

DISNEY, A.R., *A History of Portugal and the Portuguese Empire*, 2 vols., Cambridge University Press, New York, 2009.

EARLE, T. F., "A *Castro* de António Ferreira e a concepção estóica do tempo", *Euphrosyne*, 38 (2010), pp. 243-252.

_____, "António Ferreira's *Castro*: Tragedy at the Cross-Roads", en Maria Berbara and Karl A. E. Enenkel (eds.), *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, Brill, Leiden, 2012, pp. 289-318.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1932.

ESQUERDO, Vicenta, "Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General", *Boletín de la Real Academia Española*, 206 (1958), pp. 429-530.

FERREIRA, António, *Castro*, ed., introd. y notas María Rosa Álvarez Sellers, Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, A Coruña, 2000.

_____, *Poemas lusitanos*, ed. T. F. Earle, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.

_____, *Poemas lusitanos*, Pedro Crasbeeck, 1598. Edición digitalizada por la Biblioteca Nacional de Portugal: < http://purl.pt/12117/5/>

FERRER VALLS, Teresa, "La representación y la interpretación en el siglo XVI, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de oro*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 239-267.

FLECNIAKOSKA, Jean-Loius, " L'horreur morale et l'horreur matèrielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI[e] siècle", en J. Jacquot (ed.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, CNRS, Paris, 1964, pp. 61-72

FRECHES, Claude-Henri, *Le théatre neo-latin au Portugal (1550-1745)*, Librairie A.G. Nizet-Bertrand, Paris-Lisboa, 1964.

FREUND, Marketa, "Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez", *Revista de Literatura*, 19 (1961), pp. 103-112.

FRIEDLEIN, Roger (ed.), *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, Franz Steiner Verlag, München, 2005.

La función lugareña. Manuscritos. 1-165-51A, 1-165-51B, 1-31-26. <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/historica/O7062/ID64b96732/NT1> [consultado 12 de agosto de 2012].

GÓMEZ GÓMEZ, Jesús, *Forma y evolución del diálogo renacentista*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000.

GOODE, Dawn M., "Enlightened Female Homoeroticism and Social Transformation in Catherine Trotter's *Agnes de Castro*, *Restoration: Studies in English Literary Culture*, 37/1 (2013), pp. 19-38.

GUEVARA, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, edición digital Emilio Blanco.
<http://www.filosofia.org/cla/gue/gueca07.htm> [consultado el 6 de noviembre de 2012].

HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961.

_____, *El teatro del siglo XVI*, ed. R de la Fuente, Júcar, Madrid, 1994. (Historia de la Literatura Española, 15).

_____, "Jerónimo Bermúdez y la dramatización del vacío de poder: la *Nise lastimosa*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 87-100.

_____(ed.)*., Antología del teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

_____, "Los coros del teatro trágico renacentista: el caso de Jerónimo Bermúdez", en María Rosa Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y Literatura española: influencias y relaciones*, Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 176-194.

_____, "Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la *Nise Laureada*", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 99-113.

_____, "La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI", en Frederick A. de Armas (ed.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Madrid-Frankfurt, 2008, pp. 13-34.

_____, "Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez", Teatro de los Siglos de Oro, Université du Québec à Trois-Riviéres, <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/77-1995Procedimientos.pdf> [consulta del 1º de enero de 2013].

HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., FCE, México, 1996.

HORACIO, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, introd, trad. y notas José Luis Marmolejo, Gredos, Madrid, 2008.

HORRENT, Jules, "La tragédie 'Castro' d'António Ferreira", *Revue des Langues Vivantes*, 27 (1961), pp. 377-403.

HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en Laura Cázares, Ana Rosa Domenella *et al*., *De la ironía a lo grotesco* (*en algunos textos literarios hispanoamericanos*), UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.

LASA ÁLVAREZ, Begoña, "Inés de Castro en la narrativa europea entre finales del siglo XVII y principios del XIX", *Philologia Hispalensis*, 17/2 (2003), pp. 11-23.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 (1952), pp. 313-351.

_____, "Juan Rodríguez del Padrón: influencia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 1-38.

_____, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, FCE, Madrid, 1983.

LIVERMORE, Harold V., *A New History of Portugal*, Cambridge University Press, London, 1969.

LOPES, Fernão, *Chrónica del-Rey D. Joam*, Antonio Álvarez, Lisboa, 1644. Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl.pt/218/3/>.

_____, *Crónica de El-Rei D. Pedro*, 2ª ed., ed. Giuliano Macchi, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2007.

LÓPEZ ARIAS, Julio, *Peculiaridades estilísticas de Fernão Lopes*, Peter Lang, New York, 1993.

LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Crónicas de los reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III…con las enmiendas del secretario Jerónimo Zurita*, ed. Eugenio de Llaguno Amirola, Antonio de Sancha, Madrid, 1779. Edición digitalizada:
< http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=8181>

LOPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Fundación José Antonio Castro, Madrid, 1998.

MAESTRO, Jesús G., "Cervantes frente a los tragediógrafos del siglo XVI. La secularización cervantina de la tragedia ante la obsolescencia del clasicismo trágico", en Carroll B. Johnson (ed.), *Don Quijote Across Four Centuries. Papers from the Seventeenth Southern California Cervantes Symposium, UCLA 7-9 April 2005*, Juan de la Cuesta, Newark, 2006, pp. 137-152.

MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*, 5ª ed., trad. Helena Puigdomenech, Tecnos, Madrid, 2007.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 8ª ed., Ariel, Madrid, 2000.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María Isabel, "Tragedia y comedia de Inés de Castro: dos lecturas de una leyenda", Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*", EUNSA, Pamplona, 2005, t. 2, pp. 1159-1169.

MATOS FRAGOSO, Juan de, *Comedia famosa titulada Ver y creer*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t.I, ed., notas y catálogos Ramón Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1858, pp. 283-301. (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 47).

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal. A monarquia feudal (1096-1480)*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.

MELO, Francisco Manuel de, *Carta de guía de casados*, Europa-América, Mem Martins, 1992.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

MEXÍA DE LA CERDA, *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reyna de Portugal*, en Ramón Mesonero Romanos (ed.), *Dramátios contemporáneos a Lope de Vega*, Rivadeneyra, Madrid, 1857-1858, pp. 391-409, (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 43).

MOLL, Jaime, "La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, falsificación sevillana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 77 (1974), pp. 619-626.

MORLEY, S. Griswold, "El romance del *Palmero*", *Revista de Filología Española,* IX (1922), pp. 298-310.

OLIVARES VAQUERO, Ma. Dolores, "El tema de Inés de Castro en Francia y en España: la Inés de La Motte y la Inés de Bretón", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 281-286.

PARKINSON, Stephen, "Fernão Lopes and the Portuguese Prose Writing of the Middle Ages", en Stephen Parkinson *et al* (eds.), *A Companion of Portuguese Literature*, Tamesis, Woodbridge, 2009, pp. 45-55.

PEALE, C. George, "Luis Vélez de Guevara, gran cortesano, gran poeta: hacia una historia revisionista de la Comedia Nueva", en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, pp. 57-70.

PEALE, C. George y Héctor Urzáiz, "Vélez de Guevara", en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, I, pp. 929-959.

PÉREZ PASTOR, José Luis, "La traducción del licenciado Francisco Cascales del *Ars poetica* de Horacio", *Criticón*, 86, 2002, pp. 21-39.

PERKINS, Juliet y T. F. Earle, "Portuguese Theatre in the Sixteenth Century: Gil Vicente and António Ferreira", en Stephen Parkinson, Cláuda Pazos Alonso y T. F. Earle (eds.), *A Companion to Portuguese Literature*, Tamesis, Woodbridge, 2009, pp. 56-71.

PINA, Rui de, *Chrónica de ElRey Dom Afonso o Qvarto do nome e settimo dos Reys de Portvgal assi como a deixou escrita Rui de Pina Gardamor da Torre do Tombo, & cronista mor do mesmo reyno*, ed. y pról. Pedro de Maris, Paulo Craesbeek, Lisboa, 1653. Edición digital:

< http://www.archive.org/stream/chronicadeelreyd00pina#page/n3/mode/2up > [10/01/2011].

PIRES, Natália Albino, "O tema de Inés de Castro no romanceiro tradicional peninsular", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2002, núm. 22,

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/inescast.html> [2/10/2011].

Portugaliae Monumenta Historica I: Scriptores, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1856.

QUINTILIANUS, Marcus Fabius, *Institutio oratoria*, trad. H. E. Butler, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge-London, 1976.

RABELL, Carmen R., "*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*: ¿crítica lascasiana, propaganda imperialista o best-seller?, en Juan Villegas (ed.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas Irvine 1992*, Irvine California, AIH, 1994, t. 3, pp. 245-253.

<http://web.frl.es/DA.html>

REBÉS MOLINA, Salvador, "*Isabel de Liar* y *La dama enterrada* en la tradición catalana", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 287-335.

Rhetorica ad Herenium, trad. Harry Caplan, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge-London, 1964.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Siervo libre de amor*, notas, edición crítica y diplomática Enric Dolz, Anexos de la *Revista Lemir* (2004). [11/15/2011] < http://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Siervo/Index.htm> .

ROIG, Adrien (ed.), *La Tragédie* Castro *d'António Ferreira. Établissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française*, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, Coimbra-Paris, 1971.

_____, "Inès de Castro dans le théâtre populaire espagnol et portugais (Teatro de cordel et autres folhetos)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1981.

_____, "Le rêve d'Inès dans la tragédie *Castro* d'António Ferreira", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 133-153.

ROJO VEGA, Anastasio, "Luis Mejía de la Cerda. (Testamento, 1618)", < http://anastasiorojovega.com/attachments/article/166/LUIS%20MEJIA%20de%20la%20CERDA.pdf> [24/06/2013]

RUANO DE LA HAZA, J. M., "Los animales en los corrales de comedias", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1 (1993), pp. 37-52.

SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Cátedra, Madrid, 1999.

SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. Beatriz Chenot, Castalia, Madrid, 1985.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Gredos, Madrid, 1972.

SANTOS, Gilda, "Jorge de Sena e Inês de Castro: nota sobre um silêncio", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 269-272.

SENA, Jorge de, "Estudos de História e de Cultura: Inês de Castro ou Literatura portuguesa desde Fernão Lopes a Camões, e história político-social de D. Afonso IV a D. Sebastião, e compreendendo especialmente a análise estrutural da *Castro* de Ferreira e do episódio camoniano de Inês", *Ocidente*, LXV (1963) – LXXIII (1973), pp. 123-617.

SÉNECA, *Tragedias II*, introd., trad. y notas Jesús Luque Moreno, Gredos, Madrid, 2008.

SIEBER, Harry, "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de Felipe III", en María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de AISO, Alcalá 1996*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, pp. 97-113.

Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551), estudio, bibliografía e índices Antonio Rodríguez-Moñino, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, Zaragoza, 1970.

SLOMAN, Albert E. (ed.), *The Sources of Calderón's 'El príncipe constante'*, Basil Blackwell, Oxford, 1950.

SOARES, Nair Nazaré de Castro, *A Castro à luz das suas fontes*. *Novos dados sobre a originalidade de Ferreira*, separata de *Humanitas,* 35-36 (1983-1984), pp. 271-348.

_____, *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira: fontes, originalidade*, Almeidina, Coimbra, 1996.

_____, "Diogo de Teive e a dramaturgia quinhentista em Portugal", *Revista de Letras*, 2004, núm. 3, pp. 3-20.

SOUSA, António Caetano de ed., *Provas da história genealógica da Casa Real Portugueza*, Lisboa, Academia Real, 1789.

SOUSA, Maria Leonor Machado de, "Camões e a divulgação do episódio de Inês de Castro", en M. Belchior y E. Martínez López (eds.), *Camoniana Californiana. Commemoring the Quadricentennial of the Death of Luíz Vaz de Camões. Proceedings of the Colloquim Held at the University*, University of California, Santa Barbara, 1980, pp. 73-81.

SPITZER, Leo, *Sobre antigua poesía española*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962.

SURTZ, Ronald, *Teatro castellano de la Edad Media*, Taurus, Madrid, 1992.

TEIVE, Diogo de, *Tragédia do príncipe João*, 3ª ed., ed. Nair Nazaré de Castro Soares, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

TEJERINA, Belén, "*Doña Inés de Castro* de Luciano Francisco Comella: génesis de una leyenda europea", en Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 199-227.

TEYSSIER, Paul, "La *Castro* est bien d'António Ferreira", *Arquivos do Centro Cultural Português*, X (1976), pp. 695-733.

_____, *Le mythe d'Inés de Castro-La reine morte*, Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, 1974.

TIMONEDA, Juan, *Rosas de romances*, eds. Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Castalia, Valencia, 1963.

TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, 4ª ed., Galerna, Buenos Aires.

Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro; a qual foy representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada, Manoel de Lira, [s.l.], 1585, edición facsimilar en Adrien Roig (ed.), *La tragédie* Castro *d'António Ferreira. Établissement du texte des éditions de 1587 et 1598*, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, Paris, 1971.

TRISSINO, Giangiorgio, *Sofonisba*. *Con note di Torquato Tasso*, ed. Franco Romagnoli, Bologna, 1884.

TRIWEDI, M., "Inés de Castro, "cuello de garza": una nota sobre *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara", *Hispanófila*, 1962, núm. 15, pp. 1-7.

_____, "Notes on Bermudez's *Nise laureada* and Dolce's Paraphrase of Seneca's *Thyestes*", *Philological Quarterly* XLII (1963), pp. 97-102.

TROTTER, Catherine, *Agnes de Castro, a Tragedy*, H. Rhodes, London, 1696.

TURIA, Ricardo de, *Apologético de las comedias españolas*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 147-153.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

VACCARI, Debora, "La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en la escena", en Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López (coords.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro,* Visor, Madrid, 2010, pp. 395-415.

VAREY, John E., "*Reinar después de morir*" imágenes, temas y escenografía", *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 303-317.

VAREY, John E. y N. D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Tamesis, London, 1989.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho "Saudade minha — quando te veria"?*, Guimarães Editores, Lisboa, 1996.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 125-136.

_____, *El caballero de Olmedo,* ed. Joseph Pérez, Castalia, Madrid, 1992.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Reinar después de morir* y *El diablo está en Cantillana*, ed., Manuel Muñoz Cortés, Espasa-Calpe, Madrid, 1948.

_____, *Reinar después de morir*, eds. William R. Manson y George C. Peale, Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, 2008.

_____, *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2002.

VERNEY, Luís António, *Verdadeiro método de estudar*, 5 vols., ed. António Salgado Júnior, Sá da Costa, Lisboa, 1950.

VICENTE, Gil, *Four Plays of Gil Vicente. Edited from the* editio princeps *(1562)*, ed. Aubrey F. G. Bell, New York, Kraus Reprint. Edición digitalizada:
<http://www.gutenberg.org/files/28399/28399-h/28399-h.htm>

VIEIRA, António, *Sermões*, I, eds. Arnaldo do Espírito Santo, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel y Ana Paula Banza, CEFI-INCM, Lisboa, 2008.

VITERBO, Sousa, *O movimiento tipográfico em Portugal no século XVI: apontamento para sua história*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1924.

WOLF, Fernando José y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances*, A. Asher, Berlin, 1856. Edición digitalizada:
<https://archive.org/stream/primaverayflord01wolfgoog#page/n7/mode/2up>

WEBER, Alison, "*Hamartia* in *Reinar después de morir*", *Bulletin of the Comediantes*, 28 (1976), pp. 89-95.

ZUGASTI, Miguel, "Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara", en María del Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad*, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 37-52.

_____, "De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina", en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, Julio 1997*, Universidad de Castilla La Mancha, Almagro, 1998, pp. 109-141.