

TRAGEDIA Y CANON DEL RENACIMIENTO AL BARROCO: NUMANCIA DE CERVANTES Y CASTRO DE ANTÓNIO FERREIRA

María Rosa ÁLVAREZ SELLERS
Universitat de València

COELHO.

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

Una de las características del Renacimiento es el regreso al Clasicismo, del que se toman modelos estéticos que Italia, a la vanguardia del movimiento, exportará al resto de Europa como sucederá con el género trágico, el de mayor ortodoxia formal pero también el más prestigioso. Por ello, cambiando el mito por la historia, será considerado idóneo por los intelectuales renacentistas para reflejar las complejas mutaciones que en toda Europa supondrá la superación del feudalismo. La tragedia, pues, acompaña grandes transformaciones sociales como la mencionada (Lukács, 1976: 169) –o la experimentada al pasar de una sociedad elemental a la *polis* griega– y surge en épocas de conflicto. Pero no será el conflicto el único motor de lo trágico en España y Portugal, aunque sea el género que mejor lo refleje. Habrá también una voluntad de crear una tragedia nacional con fines didácticos y moralizantes para dignificar el idioma y ejemplificar buenas costumbres.¹

Y modelos de estilo son las piezas que vamos a estudiar: *Numancia* y *Castro* –“obra-prima do teatro português de todos os tempos” (Roig, 1983: 85)– las cuales, pese a su estructura clásica, sorprenden por sus valiosas aportaciones en el camino de renovación de un género recuperado en el siglo XVI pero que alcanzará en la Península su plenitud en el siglo XVII. De ahí que nuestro propósito sea analizar si algunos de los elementos que definen la tragedia barroca aparecen ya en estas

¹ Vid. Álvarez Sellers, 1997: I, 1-60.

obras, y comprobar entonces en qué medida podrían haber contribuido ambas a la construcción del canon trágico renacentista, pero también haber anticipado rasgos fundamentales de lo que será la nueva tragedia del Barroco, la tragedia de la Modernidad.

Las prácticas escénicas de ambos países se hallaban relacionadas en sus dos vertientes: tanto los primeros textos de Gil Vicente, del lado lusitano, como los de Torres Naharro, Juan del Encina y Lucas Fernández habían combinado comicidad y crítica para describir la realidad y, paralelamente, se intentaba introducir en España y Portugal —auspiciado por los viajes de Garcilaso de la Vega o Sá de Miranda a Italia— un teatro erudito ligado al movimiento renovador del Renacimiento y a la imitación de los modelos de la Antigüedad: Plauto y Terencio para la comedia y Eurípides y Séneca para la tragedia.

Pero como los textos clásicos llegaban a través de traducciones y versiones, Séneca se convertirá en el autor paradigmático por ser conocida su obra en la Península desde el siglo XV gracias a traducciones castellanas, catalanas e italianas. Escenifica situaciones ejemplares entre personajes de elevada condición —origen del carácter aristocrático de la tragedia italiana y francesa renacentista— pertenecientes al acervo mítico o histórico y, por lo tanto, conocidos por los espectadores, rasgo presente en la tragedia española y portuguesa, como vemos en *Numancia* y *Castro*. La impronta senequista se extiende a la composición de la tragedia: el lance patético para producir temor y compasión es más importante que la fábula —a diferencia de lo dicho por Aristóteles—, pues en el XVI la tragedia asumirá una lectura didáctica, moral y política para servir de ejemplo y escarmiento ejemplificada tanto por António Ferreira como por el elenco de trágicos españoles en el que se incluye Cervantes —Bermúdez, Artieda, Virués, Cueva, Argensola y Lobo Lasso de la Vega, que publican entre 1577 y 1587—, empeñados en dotar de forma y sentido propios a la tragedia renacentista.

No obstante, el influjo de Séneca en la Península no será tan duradero como en Francia o Italia, ya que la tragedia española evolucionará hacia propuestas independientes y la tragedia portuguesa no tendrá continuidad en su país. Pero aunque a Ferreira se le ha atribuido el mérito de haber apuntado el

dominio del que luego se alimentaría la tragedia francesa (Figueiredo, 1917: 156-157), no podemos dejar de señalar repercusiones más próximas: con el pseudónimo de Antonio de Silva, Jerónimo Bermúdez publica en Madrid en 1577 sus *Primeras tragedias españolas*, donde incluye *Nise lastimosa*, de gran semejanza con *Castro*, publicada diez años después. Quién escribió primero ha suscitado polémica entre la crítica, que se inclina por conceder la primacía al escritor lusitano.² Si Bermúdez se inspiró en Ferreira, habría plasmado en una lengua de mayor difusión, además de un tema común a ambas culturas, los valores de esa solitaria tragedia portuguesa. Pero mientras que Ferreira quedará aislado, Bermúdez, como Cervantes, forma parte del grupo de dramaturgos que pretende arraigar en España la tragedia, los cuales desarrollan una importante actividad teatral en ciudades como Sevilla o Valencia. Y entre 1588 y 1590, al ser desterrado de la Corte, residirá en Valencia Lope de Vega, que también escribirá sobre el asunto – pues en las listas de *El peregrino en su patria*, de 1618, figura una *Inés de Castro* hoy perdida – y será precisamente quien consiga despejar el camino hacia la tragedia barroca, esa tragedia que gravita en torno al conflicto entre el ser individual y las exigencias sociales, conflicto esencial que, como veremos, había escenificado António Ferreira, y que Lope consagrará al reivindicar en su vejez en el prólogo a *El castigo sin venganza* (1634) una tragedia “escrita al estilo español”.

Como había sucedido con los escritores de la generación anterior, los dramaturgos de ambos lados de la frontera continúan compartiendo un canon teatral constituido, ahora, por la voluntad de recuperación del género trágico, el propósito al hacerlo, las formas clásicas y el soporte histórico, como podemos observar en *Numancia* y *Castro*. Mas al adaptar un género procedente de la Antigüedad a su propia época, tanto Cervantes como Ferreira coinciden en dotarlo de una lectura trascendente en aras de la lucha por la individualidad,

² En 1587 Manuel de Lyra imprime en Coímbra *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ignez de Castro a qual foi representada na cidade de Coímbra. Agora novamente acrescentada*, anónima, pero en 1598 Miguel Leite Ferreira, hijo de António Ferreira, edita *Tragedia de D. Ignez de Castro pelo Doutor Antonio Ferreira* afirmando que llevaba inédita más de treinta años.

canalizada a través del derecho a la libertad o a la pasión. Por ello no puede ser casual la elección del acontecimiento histórico que revive la tragedia.

Así, Ferreira, que en su país es el primero en comprender la necesidad de escribir tragedia en portugués —pues antes sólo tenemos noticias de tragedias eruditas en latín—,³ no dramatiza unos hechos al azar sino sucedidos en Coimbra, la ciudad donde fue representada *Castro* —según dice su primera edición (1587)— y que probablemente formarían parte de la memoria colectiva,⁴ aunque al pasar de la crónica a la literatura —con las “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de dona Inês de Castro” en su *Cancioneiro Geral* (1516) y la *Visão de dona Inês de Anrique da Mota*— se había producido una mudanza de perspectiva decisiva tanto sobre los acontecimientos como sobre la figura de Inês —el gran amor del príncipe D. Pedro de Portugal, sacrificada por los consejeros del rey D. Alfonso IV por temor a que indujera al Príncipe a participar en una conspiración contra Castilla supuestamente orquestada por la poderosa familia Castro—, protagonista ahora de una historia tan pasional como política y convertida en emblema del amor abnegado.⁵ Ferreira consigue adaptar con acierto el género a su tiempo sin despojarlo de su gravedad, ya que mantiene el canon clásico que sitúa la acción entre personajes elevados, pero incrementa su verosimilitud desviándola del mito hacia la

³ Desde 1538 sabemos de representaciones llevadas a cabo por los estudiantes del *Colégio de Santa Cruz*. André de Gouveia y otros profesores de Burdeos introdujeron en el *Colégio das Artes* de Coimbra las representaciones en latín, y algunos profesores como el escocés Jorge Buchanan y Diogo de Teive escribieron tragedias bíblicas en dicha lengua. Vid. Lebègue, 1931.

“Sá de Miranda teria escrito uma tragédia, *Cleópatra*, de que só resta uma estância em versos de sete sílabas.” (Roig, 1983: 84-85).

⁴ Asensio analiza el paso del tema de la historia al mito y “las ganancias de la imaginación sobre la herencia documental” (1974: 39). Y Quadros (1989: 30) subraya la “insólita e extraordinária riqueza mítica” de la cultura portuguesa, como muestra el mito de la “Supervivência do amor (presente na história e lenda de D. Pedro e D. Inês)”.

⁵ Vid. Teyssier, 1974.

historia y rebajando el componente religioso que en la tragedia grecolatina marcaba las relaciones entre el héroe y los dioses.⁶

Si el autor portugués estructura el conflicto trágico en torno a la pasión amorosa, Cervantes escogerá otro motivo igualmente trágico, recurrente en su obra y conectado a su propia experiencia: la libertad, de la que se vio privado en Argel durante cinco años. Tal y como dice en el *Quijote* (Cap. 58, 2ª parte): “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos... Por la libertad se puede y debe aventurar la vida. Se puede matar”.

Y tampoco Cervantes, al narrar el cruel asedio al que los romanos sometieron a los numantinos, cuya resistencia desesperada les llevó incluso al canibalismo,⁷ escoge un tema al azar, pues lo sucedido en Numancia guarda relación con dos acontecimientos contemporáneos de suma importancia a los que se alude en la obra. Por un lado, la anexión pacífica de Portugal, largamente ansiada por Castilla, pues *Numancia* debió ser escrita entre junio de 1581 –tras regresar, en noviembre de 1580, Cervantes de su cautiverio y cuando ambos reinos habían quedado unidos mediante la fórmula de la Monarquía Dual bajo el mandato de Felipe II a causa de la desaparición de su primo, el rey portugués D. Sebastião, en la batalla de Alcazarquivir – y marzo de 1585, fecha de la firma del contrato con el autor Porres para su representación –un pasaje del

⁶ “A arte moderna, impregnada de espirito scientifico, engeitará a inverosimilhança e quanto respire um ar sobre-humano; a tragedia antiga deliberadamente organizava um mundo superiormente inverosimil, acima das contingencias humanas.” (Figueiredo, 1917: 153)

⁷ La destrucción de la capital de la poderosa tribu celtíbera de los arévacos, del norte del alto Duero, aparece en el epítome del libro LIX de Tito Livio y en *Las guerras ibéricas* de Appiano de Alejandría – traducida en 1852 por Miguel Cortés y López– en el siglo II, y Lucio Anneo Floro apuntó que no hubo ningún superviviente; tras él, Eutropio, Paulo Orosio, Lucas de Tuy y Alfonso el Sabio –aunque estos dos últimos confunden Zamora y Numancia– afirmaron que Roma no reconoció la victoria por no haber recibido los rehenes vivos exigidos por la tradición (Cf. Hermenegildo, 1994: 15). Cervantes debió leerlo en textos más próximos, como los del cronista Ambrosio de Morales, cuya obra continúa la de Florián de Ocampo, la *Corónica* de Diego de Valera y las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara (Cf. Ynduráin, 1964: 26).

Quijote señala que la *Numancia* y otras obras “de algunos entendidos poetas han sido compuestas para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado” (Schevill y Bonilla, 1931: II, 348).

DUERO. [...]

Debajo de este imperio tan dichoso
serán a una corona reducidos,
por bien universal y a tu reposo,
tus re[in]os, hasta entonces divididos.
El girón lusitano, tan famoso,
que un tiempo se co[r]tó de los vestidos
de la ilustre Castilla, ha de asirse
de nuevo y a su antiguo ser venirse.

(I, vv. 513-520)⁸

Por otro lado, el conflicto protagonizado por los numantinos, condenados al hambre y a la peste, a la degradación física y moral por el afán triunfalista de un patricio romano que rechaza su inicial propuesta de paz (I, vv. 233-240) y les obliga a elegir entre la rendición sin condiciones o la defensa heroica de una libertad abocada al fracaso y a la muerte (I, vv. 273-276; vv. 299-300), pudiera ser acaso un pálido reflejo de la lucha de los moriscos⁹ por aferrarse a una patria que ahora condenaba sus creencias religiosas, el grito agónico de una minoría que se resistía a vender su alma a las exigencias imperialistas de una mayoría más dotada de poder que de razón. De ahí quizá las alusiones a una España dividida.¹⁰

⁸ Ed. Hermenegildo (1994).

⁹ Sobre la interpretación de la *Numancia* como texto conectado al problema de la aniquilación de la resistencia morisca en la guerra de las Alpujarras, vid. Hermenegildo, 1976 y 1994.

¹⁰ Tal y como perciben los propios numantinos:

TEÓGENES.

[...]

No sólo a vencernos se despiertan

los que habemos vencido veces tantas,

que también españoles se concertan

con ellos a [s]egar nuestras gar gantas.

(II, vv. 545-548)

Incluso si consiguieran romper el cerco se verían desamparados:

LIRA. [...]

ESPAÑA. [...]

¿Será posible que contino sea
esclava de naciones extranjeras
y que un pequeño tiempo yo no vea
de libertad tendida[s] mis banderas?
Con justísimo título se emplea
en mí el rigor de tantas penas fieras,
pues mis famosos hijos y valientes
andan entre sí mismo[s] diferentes.
(I, vv. 369-376)

Dramatizando hechos históricos, tanto Cervantes como Ferreira sabían que la intriga no podía residir en lo que sucedería sino en cómo se llegaría a una catástrofe esperada, consecuencia, en muchas tragedias renacentistas y barrocas, de pecados de reyes.¹¹ También Ferreira hace responsable de la tragedia a D. Afonso, el rey que evita ejercer como tal porque es incapaz de superar los dictados de la emoción: no encuentra en D^a. Inés “culpa que mereça pena” (IV, v. 1458)¹² y antes prefiere “perdoar que ser injusto” (IV, v. 1460), pero es incapaz de mantener sus decisiones; si Inés pudo hacerle cambiar de opinión (IV, vv. 1422-1424), también pueden hacerlo sus consejeros — “O engano se é vosso, em vós só caia” (II, v. 753) —, que atrapan el hiato de la omisión como signo de consentimiento (IV, vv. 1498-1502). En el XVI, Ferreira presenta un rey indeciso ante el Bien Común, el supremo Bien del XVII:¹³

Mas, ya que salga mejor
que yo pienso e sta hazaña,
¿qué ciudad hay en España
que quiera daros favor?

(III, vv. 1382-1385)

¹¹ Herodes (*El mayor monstruo del mundo* de Calderón) sucumbe a la pasión de los celos, que en él adquiere tintes irracionales hasta llegar al asesinato de su esposa inocente, y Calderón presenta en *La cisma de Inglaterra* la pasión desmesurada de Enrique VIII por Ana Bolena como la causa del mal individual y colectivo, pues las acciones egoístas del Rey desembocan en la escisión religiosa.

¹² Ed. Álvarez Sellers 2000.

¹³ En la versión del tema de Vélez de Guevara, de 1652 (ed. 1976), se trata ya de un principio asumido:

REY. Pedro, los que hemos nacido

la Razón de Estado no puede ahogar aún los brotes del sentimiento.

Porque hasta los reyes tienen pasado, y en la tragedia éste regresa inesperadamente para cobrar sus deudas en un presente construido procurando ignorarlo. Si D. Pedro es un hijo desobediente que antepone su pasión a sus deberes, también D. Alfonso se rebeló contra su padre —como le recuerda el Coro (II, vv. 872-879; vv. 896-903)— y sabe que no está libre de culpa: “Meus pecados / quão gravemente sobre mim caíram!” (II, v. 652-653). De igual forma, el largo historial de enfrentamientos con los numantinos lleva a Cipión a decidir eliminarlos no por la fuerza, como ya habían intentado, sino mediante la humillación que supone la industria del cerco (I, vv. 313-322). Por ello, la muerte de los sitiados y de Inés de Castro no es resultado de una justicia ciega o de un destino anunciado, sino de una sucesión de decisiones libremente tomadas y presididas por la terrible ironía de que toda tragedia podía haberse evitado si la opción hubiera sido distinta.¹⁴ Y así Cipión, que con sus condiciones imposibles obligó a los numantinos a una defensa desesperada y absurda de su libertad, experimenta —aunque no consiga aportar pruebas que demuestren su cruenta victoria—, una *anagnórisis* tardía,¹⁵ y en *Castro* todos tomarán partido por el Amor o la Razón de Estado y deberán afrontar el alcance de sus opciones y sus acciones, planteamiento que mantendrá la tragedia española del XVII.

Pero si Ferreira elige personajes claramente identificados para soportar un conflicto trágico con dimensiones trascendentes, Cervantes, por el contrario, puebla de habitantes

padres y reyes, también
hemos de mirar al bien
común más que al nuestro.

(I, vv. 371-374)

¹⁴ Como resume Martins (1952: 194): “Ici, la tragédie, encore une fois, c’est que rien n’était fatal et que tout est arrivé.”

¹⁵ CIPIÓN. ¿Estaba, por ventura, el pecho mío
de bárbara arrogancia y muertes lleno
y de piedad justísima vacío?

(IV, vv. 2306-2308)

Bariato le responde: “¡Tarde, cruel, ofreces tu clemencia, / pues no hay con quien usarla.” (IV, vv. 2342-2343).

anónimos su tragedia y, de un elenco de sesenta y cuatro actantes —de los cuales veinticuatro son citados en grupo, quince no tienen nombre y nueve lo tienen abstracto o alegórico—, sólo dieciséis tienen nombre propio, nueve de ellos, numantinos: Marandro, Lira, Teógenes, Caravino, Leonicio, Milbio, Servio, Marquino y Bariato. Se trata, por tanto, de la gesta de un pueblo, del espíritu de una nación encarnado por unos pocos personajes conectados a su vez a temas secundarios como la amistad —en el caso de Marandro y Leonicio—, el amor —Marandro y Lira—, el poder —los caudillos Teógenes y Cipión— o el valor —Bariato. El propio título de la obra, *La Numancia*, *La destrucción de Numancia*, *El cerco de Numancia*, atribuye el protagonismo a la ciudad sitiada, a un heroísmo colectivo que toma cuerpo en esas figuras destacadas para humanizar el conflicto, para poder convertir los hechos sucedidos en el año 133 a. C. en símbolo de la libertad amenazada en cualquier época o circunstancia, en clave de la división de las Españas, sea en tiempos de Cervantes por cuestiones de pureza de sangre, sea durante la Guerra Civil, cuando en 1937 Rafael Alberti presentó una versión *actualizada* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid para apoyar la causa republicana mientras la capital se hallaba cercada por las tropas del general Franco.¹⁶ Ese sentido colectivo y ese “deseo ardiente / de eternizar un hecho tan subido [...] digno de [en] prosa y verso celebrarse” (IV, vv. 2419-2420; v. 2446) enunciado como “feli[z] remate a nuestra historia” (IV, v. 2448) por la Fama (IV, vv. 2417-2448), distancia a *Numancia* de *Castro* pero la aproxima, en cambio, a otras obras portuguesas como las *Crónicas* de Fernão Lopes, donde el pueblo es presentado como el motor de la historia, como el auténtico héroe que hace girar la rueda de los acontecimientos, una masa anónima pero no amorfa, que respalda de forma decisiva las acciones protagonizadas por reyes o nobles, o la famosa *Os Lusíadas* de Camões,¹⁷ epopeya

¹⁶ Fitzmaurice-Kelly y Cotarelo dicen que durante el asedio de Zaragoza por las tropas napoleónicas en la Guerra de la Independencia se representó la *Numancia* con idénticas intenciones a las de Alberti, “pero no hay confirmación clara de tal puesta en escena” (Hermenegildo, 1994: 16).

¹⁷ Resonancias épicas hallamos en algunos versos de la *Numancia*:

de la heroica nación lusitana, testimonio de la grandeza de un pueblo que, en el momento de producción de la *Numancia*, había quedado unido a la corona castellana, a lo que tanto se resistió a lo largo de su historia.

Y en la humanización del conflicto reside uno de los principales hallazgos de ambas obras, pues también Ferreira es consciente de la necesidad de descender del coturno. Para protagonizar su única tragedia escoge un personaje tan conocido como Inés de Castro porque no sólo pretendía impresionar, sino también conmover, buscando provocar una *catarsis* fundada no en el distanciamiento, como suele hacer la tragedia renacentista, sino en la identificación, como hace la barroca. Pese al lastre formal, Ferreira apuesta por aproximar a sus personajes presentando la soledad de las decisiones libres y el sufrimiento de la conciencia. Pero tratando así el tema elegido, consigue hacer de la tragedia un género universal y, al tiempo, cotidiano, fundado sobre grandes pasiones, pero sobre pasiones terriblemente humanas y por ello comunes, propias no sólo de dioses o de reyes. El amor o la libertad no son un pecado sino un derecho y por eso mismo constituyen un desafío intolerable. Para vivir en sociedad hay que pagar el alto precio de renunciar al sentimiento, y si ello es un principio que alcanza a príncipes y gobernantes, puede alcanzarnos a todos.

Como Cervantes, Lope de Vega o Calderón, António Ferreira se incluye en un contexto cristiano que sustituye el fatalismo por el libre albedrío y exime a Dios de responsabilidades en los errores humanos, producto del ejercicio de la voluntad.¹⁸ Y si tanto en *Numancia* como en *Castro*

YUGURTA. soldado	Séte decir, señor, que no hay que no te tema juntamente y ame; porque ese valor tuyo estremado de Antártico a Calisto se derrame, cada cual, con feroz ánimo osado cuando la trompa a la ocasión les llame, piensa hacer en tus servicios cosas que pasen las hazañas [f]abulosas.
---------------------	---

(I, vv. 33-40)

¹⁸ Este argumento ha sido esgrimido para negar la existencia de una tragedia distinta a la griega:

ambos partidos creen tener razón pero para imponerse deben eliminar al otro, así definirá Hegel (1965: 377) la tragedia, como la necesidad de escoger libremente entre dos valores esencialmente buenos pero excluyentes, lo que provoca sufrimiento en el héroe.¹⁹ A diferencia de la tragedia clásica, en la renacentista y barroca el personaje yerra de forma libre y consciente, siendo responsable de sus acciones y de las consecuencias de éstas. La estructura formal de *Castro* o *Numancia* no debe empañar ese trasfondo. Ferreira conserva los cinco actos y el coro de la tragedia griega, mientras que Cervantes, con cuatro actos y sin coros, muestra la tendencia del género hacia la simplicidad que acentúe el dinamismo de la acción sobre los caracteres, pero ninguno sigue las pautas ideológicas grecolatinas. El héroe griego es dirigido por una fatalidad que no puede controlar, y sus equivocaciones fruto de imperativos que muchas veces ignora. Si Esquilo muestra el héroe maldito, Sófocles el héroe víctima de sus pasiones y Eurípides el héroe razonador y responsable (Cf. Martins, 1952: 173-175), será este último el que deje huella en la tragedia peninsular del XVI y XVII, donde el destino no puede imponerse a la voluntad, tal y como dice Cipión:

Cada cual se fabrica su destino.
No tiene allí fortuna alguna parte.
La pereza fortuna baja cría;
la diligencia, imperi[o] y monarquía.
(I, vv. 157-160)

“Com o advento do Cristianismo, com a desapareição ou a transformação radical dos conceitos fundamentais da tragédia grega, a *moira*, a *ate*, a *catarsis* ou a *hybris*, dir-se-ia que o trágico na plenitude do termo teria desaparecido e que num mundo cristianizado – onde só na Península Ibérica, sobretudo com Gil Vicente, Lope de Vega e Calderón, o Mistério e o Auto atingiram uma grande altura teatral–, ele já não pode ter lugar.” (Quadros, 1989: 29).

¹⁹ Como explica Bradley (1950: 70):

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

También Cervantes, cuya obra se relaciona con otra de tema similar de Juan de la Cueva publicada en sus *Comedias y tragedias* en 1583, aporta un hallazgo decisivo al género que él mismo verbaliza al referirse a su producción teatral, datada de finales de 1582 a 1587, período en que “se vieron en los teatros de Madrid representar *Los Tratos de Argel*, que yo compuse, *La destruycion de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreuí a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostre, o por mejor dezir, fui el primero que representasse las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes.” (Schevill y Bonilla, 1915: I, 7)

Cervantes comprendió la importancia de representar “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma”, para lo cual utiliza las figuras morales, filtros de un distanciamiento que permite hablar de temas que no se ponen en boca de los demás personajes porque para los trágicos renacentistas es fundamental transmitir de forma explícita sus mensajes de advertencia contra la tiranía del orden social instaurado en torno a la pureza de sangre. Sin embargo, el público se sentía atacado al contemplar en escena reyes tiranos y cortesanos intrigantes que transmitían una inseguridad manifiesta en el sistema de valores al que necesitaba aferrarse para encontrar justificación a los acontecimientos históricos que no decían mucho en favor del país. El resultado fue el rechazo del modelo propuesto y, en consecuencia, del género elegido. Los trágicos debieron rendirse a la evidencia o renegar del éxito de Lope, cuyo tino respecto a los gustos populares era innegable pese a no seguir las normas de la preceptiva. El propio Cervantes en *El rufián dichoso* (¿1615?) reconoció los aciertos del Fénix, aunque inicialmente no comulgara con su sistema. Y, como Ferreira, aunque acierta en el contenido, no lo hace en la forma, pues la tragedia barroca desterrará todo atisbo de incredulidad eliminando esas figuras alegóricas, figuras imposibles desde el prisma de la verosimilitud del XVII, cuya tragedia se basa en la palabra y el montaje, rebajando sensiblemente la retórica y la truculencia.

En España, la tragedia del XVI se convirtió en “tragedia de horror” (Hermenegildo 1973: 156) con la intención de habituar a

las pasiones de miedo y lástima y sensibilizar al espectador para que aprendiera a desconfiar de los usos de la Corte y pudiera reaccionar ante acontecimientos similares en la vida cotidiana, por ello el horror no es gratuito, pues impresionando se persigue enseñar, dar ejemplo y moralizar. En Portugal, Ferreira elige como tema de su única tragedia la pasión amorosa, pero acaba mostrando el lado siniestro del deseo²⁰ al convertir uno de los valores fundamentales para la convivencia en la causa de la desdicha y de la tragedia, es decir, lo contrario para lo que fue concebido. Porque ese amor entre D. Pedro y D^a. Inés que se ha consolidado a pesar de las circunstancias adversas no supone una amenaza particular, sino un peligro colectivo, y debe medirse con un rival esencialmente bueno e igualmente necesario: el Bien Común.²¹ Enfrentando sentimiento a opinión, Ferreira alcanza el mayor de sus logros, porque acierta con el tema de la tragedia barroca y de la tragedia de la Modernidad, aquella construida en torno a la oposición de dos partidos complementarios pero dolorosamente excluyentes: el individuo y la sociedad, el deseo y la norma, la pasión y la conciencia.

Así pues, ambas piezas contribuyen a la formación del canon trágico renacentista. *Numancia*, obra coral en la que la acción es superior al conflicto de caracteres, se adscribe al grupo de “tragedias de horror” del XVI que pretende convertirse en la nueva “tragedia española” utilizando la estética senequista y los temas históricos para transmitir mensajes de alerta para el presente acerca de lo que podría ser un futuro construido sobre las flaquezas de los poderosos. También Ferreira insiste en la repercusión de los yerros del

²⁰ Vid. Álvarez Sellers, 2000: 49-58.

²¹ Coelho insiste en la necesidad de anteponer la Razón de Estado a los intereses individuales:

COELHO. O bem geral quer Deos que mais se estime

Que o bem particular. Nas circunstâncias
Se salvam ou se perdem as obras todas.

(II, vv. 698-700)

Sena (1963: 507), define *Castro* diciendo que “não é um drama romântico do *desencontro* amoroso, mas uma tragédia que analisa o *sentido político da paixão erótica*.”

gobernante y sigue pautas senequistas, pero su mérito no estriba sólo en dramatizar en portugués un tema de la historia patria para recuperar el género, sino en enfocarlo oponiendo dos valores vitales para el ser humano: el Amor y la Razón de Estado, convertidos en el eje de las elecciones libres y conscientes de los personajes barrocos, que comprenden, perplejos, la necesidad de conciliación entre ambos y, al mismo tiempo, la imposibilidad de someter la pasión a sistema. Y si aquello a lo que aspiramos nos destruye, nadie puede escapar a una tragedia que, al hacerse humana, se ha hecho cotidiana, es decir, se ha hecho posible. Y este terrible descubrimiento, esencia de la tragedia española del Barroco y de la tragedia de la Modernidad, cuando vivir en sociedad exige la ablación sentimental, aparece en una tragedia lusitana que, pese a asumir el legado formal clasicista y no crear escuela, acierta con los rasgos esenciales de la tragedia del XVII, aunque ésta no se escribirá en portugués.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, (1997), "La tragedia española en el Renacimiento" en *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, Colección "Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura", vol. 33, 34 y 35.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2000), "De lo bello a lo siniestro: la tragedia amorosa" en Milagros Aleza-Izquierdo y Ángel López García (coords.), *Estudios de Filología, Historia y Cultura Hispánicas*, Valencia, Universitat de València, pp. 49-58.
- ASENSIO, Eugenio (1974), "Inés de Castro: de la crónica al mito", *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, pp. 37-58.
- Bradley, A.C. (1950), "Hegel's theory of tragedy", *Oxford Lectures on poetry*.
- CERVANTES, Miguel de (1915), *Comedias y entremeses*, Schevill y Bonilla (ed.), t. I.
- CERVANTES, Miguel de (1931), *Don Quixote de la Mancha*, Schevill y Bonilla (ed.).

- CERVANTES, Miguel de (1964), *La Numancia*, Francisco Ynduráin (ed.).
- CERVANTES, Miguel de (1994), *La destrucción de Numancia*, Alfredo Hermenegildo (ed.), Madrid, Castalia.
- FERREIRA, António (2000), *Castro*, María Rosa Álvarez Sellers (ed.), A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", nº 12, Universidade da Coruña - Consellería de Cultura e Comunicación Social (Xunta de Galicia).
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1917), *História da Litteratura Classica (1502-1580)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- HEGEL, F. 1965. *Esthétique* (1832), París.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1976), *La "Numancia" de Cervantes*, Madrid.
- LEBEGUE, Raymond (1931), "George Buchanan, sa vie, son oeuvre, son influence en France et au Portugal", *Bulletin des Études Portugaises*, Lisboa, 2º ano, nº 4, Outubro, pp. 193-210.
- LUKACS, G. (1976). *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo.
- MARTINS, A.A. Coimbra (1952), "La fatalité dans la *Castro* de Ferreira", *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III, nº 2, Lisboa, pp. 169-195.
- QUADROS, António (1989), *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesados Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada.
- ROIG, Adrien (1983), *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*, Lisboa, ICLP.
- SENA, Jorge de (1963), "Inês de Castro", *Estudos de História e de Cultura*, 1ª série, supl. de *Ocidente*, vol. LXV, pp. 474-481.
- TEYSSIER, Paul (1974), "Le mythe d'Inês de Castro - La reine morte", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. III, pp. 569-572.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1976), *Reinar después de morir*, Manuel Muñoz Cortés (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.