

*El Siglo de Oro ibérico:
Portugal y el teatro clásico español*

XLIV Jornadas de teatro clásico

Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2022

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(44º. 2021. Almagro)

El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español: XLIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.

252 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 47)

ISBN: 978-84-9044-529-7

I. Teatro español – Siglos XVI-XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

© de los textos: Felipe B. Pedraza Jiménez

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 48.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico —anil.es—

ISBN: 978-84-9044-529-7 (Edición impresa)

ISBN: 978-84-9044-530-3 (Edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

D.L. CU 90-2022

Doi: https://doi.org/10.18239/cor_48.2022.00

ISNI: 0000000506819532

Impresión y encuadernación: Masquelibros

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

«O NOME LHE PUSERAM, QUE INDA DURA»
DOÑA INÉS DE CASTRO EN LA MITOLOGÍA DE LOS
AMORES DESGRACIADOS: *REINAR DESPUÉS DE MORIR*

Francisco Domínguez Matito

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

Orcid: 0000-0003-4944-2347

Sabida es la frecuencia y simpatía con la que el teatro español del Siglo de Oro acogió, en general, la «materia portuguesa», los hechos gloriosos de su historia y a sus personajes más emblemáticos [Sánchez Cantón, 1961; Glaser, 1954: 387-412; Ares Montes, 1991: 11-30]. En sucesos o leyendas y en héroes de la historia de Portugal se inspiró una gran parte de los dramaturgos para componer algunos de sus títulos más elogiados. Baste citar, de Lope, *La tragedia del Rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* (1593-1603), desventurado suceso sobre el que se basó también Luis Vélez de Guevara para *El Rey D. Sebastián* (1604-1608), refundida por Francisco de Villegas (1663) en su *El rey don Sebastián y portugués más heroico; Don Manuel de Sousa y naufragio prodigioso y príncipe trocado* (1598-1600), el mismo tema de los *Escarmientos para el cuerdo* (1614) de Tirso de Molina; *El Brasil restituído* (1625); *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* (1597-1603), símbolo de compromiso religioso y fidelidad patriótica recogido más tarde en *El príncipe constante* (1629) de Calderón de la Barca, dramaturgo que en 1635 escribió su famoso drama de honor *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), ambientándolo en la Lisboa del rey don Sebastián; y siguiendo con Lope, *La tragicomedia lastimosa del duque de Viseo*

(1608-1609), *El más galán portugués, duque de Berganza* (1610-1612) y *El príncipe perfecto*, escritas pocos años después —1614, 1616—, donde la figura de João II encarna el «espejo verdaderamente de toda perfección» [Domínguez Matito, 2015: 112-113]. También a Tirso le interesaron vivamente los temas portugueses en comedias como *El vergonzoso en palacio* (1611), *La gallega Mari Hernández* (1611), *Averigüelo Vargas* (1621), *Las Quinas de Portugal* (1638) o *El amor médico* (1620) [Oteiza, 2011: 99-108; 2012: 123-138]. A la hagiografía portuguesa se aplicaron el mismo Tirso con una obra dedicada a la fundadora de la orden concepcionista, *Doña Beatriz de Silva* (1635); Rojas Zorrilla con su *Santa Isabel, reina de Portugal*; Pérez de Montalbán con *El divino portugués, San Antonio de Padua* y *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara*; y Mira de Amescua con *El esclavo del demonio* (1612).

En este, aunque breve, significativo sumario al que podrían sumarse Guillén de Castro, Moreto, Cubillo de Aragón, Matos Frago, Quiñones de Benavente, Zamora, etc., destaca el hecho de que, entre las innumerables referencias a «lo portugués» que pueden rastrearse a lo largo del teatro del Siglo de Oro, los temas sobre los que giran o reescriben los dramaturgos españoles se refieren a ciertos episodios destacados de la historia portuguesa y a sus principales protagonistas, ya santos o pecadores [Álvarez Sellers, 2015: 15-31]. Y hay que añadir de inmediato dos observaciones. La primera es que, en la mayor parte de los casos, el tratamiento de los hechos y de los personajes históricos se hace desde una visión castellano-céntrica, es decir, valorándolos con la empatía de quien los considera integrantes de un pasado común —la historia hispana—, de la que Portugal formaba parte con el conjunto de los otros reinos de la monarquía católica. No había que forzar mucho las cosas, ni por la monarquía de los Austrias y sus propagandistas, ni entre la misma población española, para justificar un destino compartido y reconocerse como una misma nación. En la cronología reciente estaban los vínculos dinásticos de ambas coronas, tanto el establecido por el matrimonio de Enrique IV con Juana de Avis, de la que nació Juana «la Beltraneja», casada a su vez con Felipe V de Portugal, como el del matrimonio de Juan II con Isabel de Portugal, del que nació Isabel la Católica. Una unión de sangres que continuó Carlos V al casarse con Isabel de Portugal, hija del rey don Manuel y de María de Aragón, hija esta última de los Reyes Católicos; y Felipe II, casado con su prima María Manuela de Portugal y, como nieto del rey don Manuel, heredero del trono portugués. La segunda observación es que esta «lusofilia» en la producción teatral española sobre la «materia portuguesa», se produce precisamente en el período (1580-1640) en que las coronas de España y Portugal estuvieron unificadas en una sola corona durante la llamada «dinastía filipina», «monarquía dual» o «unión ibérica».

Entre los acontecimientos y personajes luso-castellanos a los que me acabo de referir destaca un episodio sucedido en el siglo xiv por lo ejemplar y conmovedor del destino de doña Inés de Castro, personaje a su vez vinculado a las circunstancias en las que el rey Pedro I sucedió en el trono a su padre Alfonso IV, prolongación de un conflicto dinástico entre la corona portuguesa y la de Castilla que desembocó en la crisis de 1383-1385. Recuérdense al respecto, por una parte, las filiaciones de los principales protagonistas de la trágica historia que sirve de base a *Reinar después de morir*: el portugués rey Alfonso estaba casado con la infanta Beatriz de Castilla, hija de Sancho IV, y su hijo Pedro, por tanto, era nieto del rey castellano; Inés de Castro, a su vez, era hija (aunque ilegítima) de Pedro Fernández de Castro, un noble castellano, nieto también de Sancho IV; y por otra, que los acontecimientos en los que se vieron envueltos tanto los reyes portugueses Alfonso IV y Pedro I como la desgraciada Inés de Castro se enmarcaban en el contexto peninsular más amplio de alianzas e intrigas dinásticas que dieron lugar a la guerra civil desencadenada por el enfrentamiento de Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara. *Reinar después de morir*, pues, es una obra cuyo tema y argumento forma parte de ese vasto conjunto de piezas dramáticas de carácter histórico-legendario que pueblan el teatro áureo y, en particular, la producción de Vélez de Guevara, que se acercó también a la «materia portuguesa» con una comedia dedicada a otro de sus grandes personajes históricos, *El rey don Sebastián*.

Según los hechos narrados por los cronistas portugueses —Fernão Lopes (*Crónica de D. Pedro*), Rui de Pina (*Crónica de El-Rei Dom Afonso*), Cristobão Rodrigues Acenheiro (*Crónicas dos Senhores Reis de Portugal*), y españoles —Pero López de Ayala (*Crónica de los reyes de Castilla*)—, doña Inés de Castro llegó a Coímbra en el séquito de doña Constanza, hija de Don Juan Manuel, prometida en casamiento con el príncipe don Pedro. Aún en vida de la esposa legítima de este, entre Pedro e Inés se produjo un enamoramiento que, una vez descubierto, ocasionó el destierro de Inés. Pero muerta Constanza prematuramente, Inés volvió a Portugal y se instaló en la *Quinta das lágrimas*, a las afueras de Coímbra, donde ambos continuaron sus amores sin apenas disimulo: de estos amores resultaron cuatro hijos y el motivo para una conspiración nobiliaria, temerosa de que uno de los hijos de Inés de Castro desplazara al legítimo heredero don Fernando y el reino de Portugal quedara bajo dominio castellano. La conjura, con el beneplácito del rey Alfonso, dio lugar al asesinato de doña Inés, que llevaron a cabo tres de los consejeros reales —Álvaro Gonçalves, Pedro Coelho y Diego López Pacheco— en el mes de enero de 1355. El furor del príncipe Pedro, una vez muerto su padre al poco tiempo, se desempeñó con la persecución de los asesinos, huidos a Castilla, y cinco años más tarde logró la extradición de dos de

ellos —Álvaro Gonçalves y Pedro Coelho—, a quienes sometió al terrible suplicio de arrancarles el corazón, al uno por el pecho y al otro por la espalda. El tercero —Lopez Pacheco—, puesto al servicio de Enrique II de Trastámara, se zafó del cruel destino reservado a los anteriores. Poco después, el rey quiso legitimar un inverosímil matrimonio secreto con doña Inés mediante el testimonio de varios testigos, entre ellos, el del obispo de Guarda, y ordenó que su cuerpo fuera trasladado, con la pompa de una reina, a la iglesia del monasterio de Alcobaça. Añade la leyenda que cuando el infante ocupó el trono, mandó exhumar el cadáver de su amada doña Inés y, sentándola en el trono, la hizo coronar para que toda la Corte le rindiera los honores de reina que sus asesinos le arrebataron.

La historia de los amores del rey don Pedro I de Portugal y doña Inés de Castro, que concluye en un crimen de Estado, tenía todos los ingredientes líricos y dramáticos para que se reconvirtiera en una leyenda, más allá del estricto relato de los acontecimientos registrados en las crónicas medievales: la condición real de los protagonistas; una conspiración que da lugar a un asesinato; una mujer, joven y bella, que es víctima de una muerte violenta; un entierro solemne y majestuoso; un acto de venganza; la entronización póstuma y reparadora de la víctima («reina después de morir»); en definitiva, una contraposición del amor y la razón de Estado. Así que la desgraciada historia de doña Inés de Castro pasó, siglo y medio después, a convertirse, a través de la tradición oral popular y culta —romances y canciones—, en un paradigma literario de «amor (constante) más allá de la muerte» [García Estradé, 2014: 363-384], iniciando el camino para su transformación en un mito [Asensio, 1974: 37-58; Botta, 1996: 87-96; Alves dos Santos, 2006: 125-132]. En este proceso, desde la escueta imparcialidad de las crónicas, dudosas sobre si Inés de Castro era simplemente la manceba de un rey y/o abiertamente contrarias a la legitimidad de la boda de Inés con don Pedro, hasta la construcción del mito de doña Inés de Castro como heroína del amor, intervinieron varios poetas importantes: García de Resende con sus *Trovas que García de Resende fez à morte de dona Inês de Castro* (1516), Anrique da Mota (*Visão de Inês de Castro*, 1528, incluida en el Códice 348 de la biblioteca da Manizola) y, sobre todo, Luis de Camões, que dedicó a la tragedia 19 octavas [118-136] del Canto III de *Os Lusíadas* (1572). A las alturas del siglo xvi, pues, ya estaba suficientemente consagrada la mitologización de la historia de doña Inés, una muerte por amor, como reza el verso de Anrique da Mota «Amores, vos me mastastes» y la octava 119 de Camões:

Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,

Deste causa á molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano.

Era cuestión de poco tiempo que el tema pasara también a las tablas. Dejando ahora de lado la cuestión de primacías cronológicas, a finales del xvi los dramaturgos se hicieron cargo del tema, tanto en Portugal como en España: del lado español, en 1577 aparecieron las tragedias *Nise lastimosa* y la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez; del lado portugués, en 1598 (quizá escrita treinta años antes) apareció publicada la *Tragedia de dona Iñez de Castro* de António Ferreira. Ya en el xvii (1611), pero en el formato trágico renacentista, apareció la *Tragedia famosa de Doña Inés de Castro, reina de Portugal* de un (¿Luis, Reyes?) Messía (o Mexía) de la Cerda. Estos son los antecedentes teatrales —ninguno de ellos necesariamente la fuente— de los que partió Vélez de Guevara para componer su *Reinar después de morir* (1635), una de las obras más celebradas del teatro español del Siglo de Oro y la más alta cristalización de la desgraciada historia amorosa del príncipe don Pedro y de doña Inés de Castro entre nosotros [Álvarez Sellers, 1999, pp. 155-158].

¿Cuáles son las razones? Como he señalado antes, por una parte, tanto el tema como sus motivos argumentales eran sustancia plenamente literaturizable; por otra, dichos materiales encajaban perfectamente con la constelación de temas y motivos (mayores y menores) que constituía el paradigma de la comedia nueva. Entre los mayores estaban la fuerza del amor omnipotente, que triunfa sobre todos los demás valores, aunque sea a costa de dolor, el conflicto entre el amor y el poder o el honor o la razón de Estado, el castigo consecuente por la alteración del sistema de valores fundamentales; entre los menores, la máxima nobleza de los protagonistas, las limitaciones del honor a la pasión amorosa, los celos como un motor del conflicto, la clandestinidad a la que se ven obligados los amantes, la mujer como dechado de pureza y hermosura, objeto de violencia por parte del poderoso, el galán entregado al culto de su amada, el poder absoluto del rey sobre vidas y haciendas, el palacio como lugar privilegiado para perversiones e intrigas, contrapuesto a la inocencia de la vida natural —el tópico del «menosprecio de corte y alabanza de aldea»—, la necesidad de legitimación social de las relaciones (conyugales o no) entre los amantes o esposos, etc. Todos estos motivos son los que constituyen el entramado de *Reinar después de morir*.

Lo que hizo Vélez de Guevara, partiendo de los elementos importados de la tradición histórico-legendaria, ya en buena medida literaturizada, fue estructurarlos —con respeto a los hechos históricos, pero también con una cierta libertad creativa— de acuerdo con el marco de referencia que le brindaba el código de la comedia nueva, no solo desde el punto de vista temático-argumental sino también formal (lingüístico y de recursos escénicos). Y, por otra parte, nuestro dramaturgo, tan aficionado a las historias de amores apasionados y sucesos violentos protagonizados por personajes nobles, vertió tales ingredientes a su propia poética, caracterizada por el abundante empleo de motivos líricos y por su capacidad para sugestionar la atención del público con una escenificación que combinaba el atractivo visual y el patetismo [Varey, 1983: 165-181; Álvarez Sellers, 2012: 35-39]. Al servicio de estos intereses se subordina tanto la velocidad de la acción como la concentración temporal y la rapidez con la que se pasa de una escena a otra: una sucesión de cuadros líricos y escenas patéticas articulan una pieza teatral cuyo objetivo fundamental no es narrar unos acontecimientos cuyo final es bien conocido por los espectadores, sino conmoverlos con una historia de dolor injusto por razón de Estado y amor triunfante sobre la muerte.

A estos registros pertenecen las escenas más dramáticas: la confesión del príncipe a su prometida —la infanta de Navarra— del amor que siente por Inés, tras la cual la infanta despechada jura su venganza; la entrevista de la infanta con el rey en la que aquella, desolada, le comunica su despedida; la escena de caza en la que la infanta se encuentra con doña Inés y le augura su desgracia con la imagen de la garza y el halcón; la irrupción del rey con los traidores en la paz del retiro de doña Inés para anunciarle su muerte y arrebatarse a sus hijos, mientras doña Inés le suplica el perdón. Y, en fin, el cuadro más emocionante con el que concluye la acción: asesinada Inés a manos de los cortesanos —la truculencia de esta escena ha sido soslayada por Vélez—, muerto el rey, llega el príncipe al retiro de doña Inés, y enterado de la trágica muerte de su amada, culpándose de su muerte, proclama la absoluta inocencia de su amada:

Si Inés hermosa murió
¿no fue por quererme? ¡Sí!
¿Inés no muriera aquí
si no me quisiera? ¡No!
Luego la causa soy yo
de la pena que le han dado.
¿Cómo Pedro, desdichado,
si Inés murió, vivo quedas?
¿Cómo es posible que puedas

no morir de tu cuidado?
En fin, Inés, por mí ha sido,
por mí, que ciego te adoro,
—¡de cólera y pena lloro!—
la muerte que has padecido
sin haberla merecido. (vv. 2331-2345)

Poco después, ordena que coloquen sobre su cabeza la corona real y le rindan homenaje:

De otra manera entendí
que fuera Inés coronada,
mas, pues no lo conseguí,
en la muerte se corone.
Todos los que estáis aquí
besad la difunta mano
de mi muerto serafín.
Yo mesmo seré rey de armas.
¡Silencio, silencio! Oíd:
esta es la Inés laureada,
esta la reina infeliz
que mereció en Portugal
reinar después de morir. (vv. 2450-2462)

Entre los recursos empleados por Vélez de Guevara para acentuar el tono «lírico», más que trágico, con el que se trata la materia, se encuentran las canciones, tomadas (o no) de la tradición popular, explícitas (o implícitas) en el texto. Las intervenciones musicales, bien a cargo de los músicos o de los mismos personajes, cumplen una función estructurante de la acción, como presagios de los sucesos que van a continuación. Así, por ejemplo, una canción inicial que se refiere al apasionado amor del príncipe por Inés:

MÚSICOS. *Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe.* (vv. 15-18)

O el consuelo musical con que la criada Violante pretende mitigar el sentimiento de soledad que embarga a Inés, su miedo al abandono por parte del príncipe y la tristeza que le produce la incertidumbre de su destino:

VIOLANTE. *Saudade minha,
¿cuándo vos vería?*

INÉS. *Diga el pensamiento,
pues solo él lo siente,
adorado ausente,
lo que de vos siento.
Mi pena y tormento
se trueque en contento
con dulce porfia.
Saudade minha,
¿cuándo vos vería?*

VIOLANTE. *Minha saudade
caro senhor meu,
¿a quem direi eu
tamanha verdade?
A minha vontade
de noite y de dia
siempre vos vería.
Saüdade minha,
¿cuándo vos vería?* (vv. 679-698)

Otra canción de Violante, con el mismo sentimiento de ausencia e inseguridad, precede a la llegada de la comitiva del rey para justificar el desenlace:

VIOLANTE. *Es verdad que yo la vi
en el campo entre las flores,
cuando Celia dijo así:
«¡Ay, que me muerdo de amores,
tengan lástima de mí!»* (vv. 1871-1875)

Y, en fin, otra canción funesta, versión de un romance tradicional, adelanta la tragedia que acaba de ocurrir, antes de que el príncipe tenga noticia de ella:

MÚSICO. *¿Dónde vas, el caballero,
dónde vas, triste de ti?*

*que la tu querida esposa
muerta es, que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir.
Su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil. (vv. 2259-2266)*

Vélez incorpora también a lo largo de la acción, implementando los tristes presagios de las canciones, diversos simbolismos que tienen un carácter premonitorio del trágico final, como en el sueño de Inés:

Soñaba
que la vida me quitaba...
[...]
... un león coronado,
y a mis dos hijos, —¡ay Cielo!—
de mis brazos ajénaba
y, airado, los entregaba
—¡aún no cesa mi recelo!—
a dos brutos que, inhumanos,
los apartaron de mí. (vv. 752-760)

O el símbolo de la tortolilla, el olmo y la vid que emplea Inés en un lamento de amor, traído desde el romancero —recuérdese Fronte-frida, fonte-frida—, y que Alciato recoge en su emblema CLIX «*Amicitia etiam post mortem durans*»; o el símbolo de la garza y el halcón —recuérdese el nombre de la protagonista, doña Inés de Castro Coello de Garza—, que ocupa varias escenas de los actos segundo y tercero.

Pero, como apunté anteriormente, la concepción lírica se extiende también a la estructura espacial en la que está organizada la obra y de acuerdo con la cual se distribuyen los personajes, es decir, que incluso el espacio está cargado de un fuerte contenido simbólico, y el antagonismo que da lugar a la tragedia encuentra una perfecta correspondencia en el diseño espacial de *Reinar después de morir*. Como fuerzas que se oponen, hay dos ámbitos: el territorio del amor es el de la *Quinta das lágrimas* en Coímbra, un espacio idílico repleto de todos los tópicos de la literatura amatoria —el río Mondego, el campo, los arroyos, la fuente, los jardines—; el del poder es la corte real —Santarém—, despojado de todo atributo positivo. A estos dos espacios están vinculados los personajes: el primero es el territorio de doña Inés (y en parte el del príncipe), que simbólicamente representa los valores asociados al amor: la vida

sencilla, la familia, la fidelidad, la ternura, el desprendimiento, la soledad; el segundo es el escenario palaciego, dominado por el rey y sus cortesanos (y en parte por doña Blanca, la prometida del príncipe), asociado al poder del Estado, al imperio del sistema de valores dominante, a la venganza y al crimen [Larson, 2008: 24-25].

Entre todos los pasajes que podrían ejemplificarlo, hay uno en el que no se ha reparado lo suficiente y que, a mi parecer, contiene el primer gran cuadro de lo que podríamos llamar un «fresco de intimidación hogareña», que transporta a los espectadores de forma inmediata a la visualización del estado de inocencia sobre el que más tarde se cernirá la desgracia. La escena es la siguiente: ha comenzado el día, el príncipe acaba de levantarse recordando a su amada, y mientras se viste, unos músicos cantan; entra en la estancia el *gracioso* Brito, que regresa de la *Quinta das lágrimas*, los músicos se despiden y, ya en la intimidación, Brito le cuenta al inquieto príncipe el resultado de su viaje, cómo encontró a doña Inés y a sus hijos. El relato de Brito, toda una pieza, desciende a los más mínimos e íntimos detalles del encuentro en un registro impropia-mente culto —e infrecuente en boca de un *gracioso*—: llegado a Coímbra al amanecer, se dirige a la quinta de Inés «Narciso del Mondego»; entra al zaguán, se apea del caballo y nadie responde en la casa, sumida en la paz del amanecer. Va recorriendo entonces las estancias hasta llegar al cuarto de doña Inés, y con asombroso atrevimiento descubre a la dama en su cama durmiendo con sus dos hijos, abrazados a su madre. Impresionado, se queda observando la íntima escena, mientras doña Inés se incorpora de su lecho, y sin ninguna formalidad cortesana, le interroga ansiosamente sobre el estado de don Pedro y, como amante celosa, sobre la mujer que se le ha prometido como esposa, doña Blanca de Navarra. En esto despiertan los niños —Dionís y Alfonso—, y al preguntar estos por su padre, provocan las lágrimas de su madre. Brito entrega al fin a doña Inés la carta de su marido y, como cualquier mujer enamorada, la besa y relee varias veces. Nuevamente emocionada, vuelve a llorar mientras escribe una carta de contestación para Pedro:

Pidió la escribanía,
volvió otra vez a perturbarse el día,
los cielos se cubrieron,
a la tinta las lágrimas suplieron,
y mientras escribía,
un alma en cada lágrima cabía,
siendo en tantos renglones
las almas muchas más que las razones. (vv. 281-288)

Pocas veces tenemos la oportunidad de sentir tan fuerte impresión de sentimientos, engarzados a la naturalidad de la vida cotidiana, y resulta casi inevitable recordar el mismo efecto que nos producen las cartas de Eloísa a Abelardo en la *Historia calamitatum*.

No sin razón, la crítica (Ruiz Ramón, 1967: 212-213; Weber, 1976: 89-95; Parr, 1983: 137-143; Sullivan, 1983: 144-164; Whitby, 1983: 127-136; Álvarez Sellers, 1996: 211-226; Larson, 2008: 20-24) se ha ocupado ampliamente de la cuestión del género al que habría que adscribir *Reinar después de morir*. De entrada, y sin inmiscuirnos en el debate teórico de raíz aristotélica sobre la condición del héroe trágico, salta a la vista la más que aparente contradicción entre el convencionalismo de titular la obra como «comedia famosa» a lo largo de toda su trayectoria editorial, y concluir la con el nombre de «tragedia»:

Esta es la Inés laureada
con que el poeta dio fin
a su tragedia, en que pudo
reinar después de morir. (vv. 2473-2476)

Resulta indudable que el tema sustancial de la obra es la muerte de una mujer inocente por el hecho de amar y ser amada, en tanto en cuanto este profundo sentimiento choca con una razón de Estado que debe prevalecer; pero la cuestión radica en si ello por sí mismo convierte nuestra comedia necesariamente en una tragedia. En mi opinión, y sin mayor compromiso, «que eso es disputar sobre el nombre», como diría Francisco de Barreda en su *Invectiva a las comedias* [Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 216-226], *Reinar después de morir* no es la formalización de una verdadera tragedia, o al menos quiero decir que en *Reinar después de morir* estamos frente a una tragedia *sui generis* (sin llegar a ser un «hermafrodito», según la calificación de Cascales [García Soriano, 1969: 223-240]), cuyo formato tampoco admitiría fácilmente el calificativo taxonómico —también discutible— de «tragicomedia», cuestión detalladamente tratada por Arellano [2011, 9-34].

La «tragedia» de Vélez de Guevara, en cualquier caso, no es una tragedia clásica, donde los héroes intentaban escapar vanamente de los hados ofendidos o eran instrumentos de los designios de los dioses. Es verdad que el hecho original de los acontecimientos —unos amores ilegítimos desde el punto de vista político-social— conduce al final trágico de los amantes, pero el proceso no está conducido por un *fatum* ciego. Al fin y al cabo, son don Pedro y doña Inés —ellos solos— los que han tomado sus decisiones, y el desgraciado final de doña Inés no es el resultado de una rueda fatal

dirigida por el destino, sino consecuencia de factores históricos bien concretos y determinantes y de actuaciones que caen bajo el dominio de la responsabilidad moral de los personajes [Auden, 2003: 54]. En este sentido, me limitaré a recordar la ajustada valoración de Ruiz Ramón [1967: 212], que la considera una pieza concebida desde un temple lírico más que desde una concepción trágica, cuyo «acierto fundamental [...] consiste en la belleza poética de las situaciones más que en la profundidad dramática de los caracteres»

Fijémonos en un detalle de carácter episódico, pero significativo de ese «temple», referido a una de las intervenciones del *gracioso*, Brito. En su primer encuentro con el rey ya define el papel que va a desempeñar en la trama: «sabandija de palacio», es decir, el criado encargado del oficio de burlas y diversión, que también incluía y se beneficiaba del ejercicio de la «lengua libre» para decir con total descaro las más ásperas verdades a sus amos. A esta vertiente responde sin duda la conducta general de Brito, personaje por lo demás perfectamente integrado en la acción trágica como fiel tercero y confidente del príncipe don Pedro, cómplice de ambos amantes y testigo o intermediario de la acción (entre los personajes o con los espectadores), exactamente como vemos actuar al personaje *gracioso* en la comedia urbana. Pero hay un momento, sin embargo, en el que su intervención va más allá de las convenciones que cabe esperar de una tragedia, por cuanto rompe el «decoro» que exigiría una verdadera tragedia. ¿Deberíamos considerarlo como un descuido de Vélez, tan devotamente aplicado al seguimiento del *Arte nuevo de hacer comedias*? Al comienzo del acto tercero, cuando ya se han acumulado suficientes signos premonitorios del inmediato desenlace trágico, doña Inés y su criada se entretienen bordando en el balcón de la quinta al atardecer. El rey con los conjurados está a punto de llegar. Y mientras, el príncipe, ajeno a la tragedia próxima, cual galán de comedia, mantiene con su criado, más consciente de los presagios que su amo, un diálogo que sin duda aliviaría la angustia de los espectadores, pero donde introduce una chanza impropia de la ocasión:

PRÍNCIPE.	Que partas, Brito, al Mondego, que yo te espero en la quinta que está de allá media legua y una legua de Coímbra.
BRITO.	¿Allí estarás escondido mientras yo aviso a la ninfa más hermosa de la tierra?
PRÍNCIPE.	Sí, Brito Allí determina

mi amor quedarte esperando.
Allí la esperanza mía,
hasta que te vuelva a ver,
de un cabello estará asida.
Allí mi amor, mal hallado,
aguardará a que le digas
si puedo llegar a ver
el objeto que le anima.
Allí, Brito, viviré,
si es que puede ser que viva
quien tiene, como yo tengo,
en otra parte la vida.

BRITO. Allí puedes esperar
allí a que luego te diga
lo que allí ha pasado allí,
que has dicho una retahíla
de allíes para cansar
con allíes una tía.
¡Cuerpo de Dios con tu allí!
[...]

BRITO. ¡Qué amor tan de Portugal! (vv. 1825-1859)

Pero vayamos a una cuestión mayor, al personaje del rey don Alfonso, encarnación de una de las fuerzas en litigio (la razón de Estado), sorpresivamente dubitativo para los cánones de una tragedia sobre el papel que le corresponde —y, habría que decir, de los estereotipos del sistema dramático contemporáneo—, patéticamente desorientado entre la fuerza del sentimiento del amor y el cumplimiento de su deber. A poco de comenzar el primer acto, el rey, ya intuyendo los amores clandestinos del príncipe con doña Inés, y advertido del abandono al que su hijo somete a su legítima esposa, doña Blanca de Navarra, le reconviene amorosamente:

REY. Pedro, los que hemos nacido
padres y reyes también
hemos de mirar el bien
común más que el nuestro.
[...]
Escuchad,
veréis que tengo razón.

Yo os he casado en Navarra
con la Infanta, que Dios guarde,
y en Lisboa, a vuestras bodas
se han hecho fiestas, y tales,
que todos nuestros fidalgos
procuraron señalarse,
dando muestras con su afeto,
de ser nobles y leales.

[...]

Hacedme gusto de verla
con amoroso semblante.
Príncipe, desenojadla,
que es vuestra esposa. No halle,
cuando con vos tanto gana,
el perderse en el ganarse.
Yo os lo ruego como amigo,
os lo pido como padre,
os lo mando como Rey,
no deis lugar a enojarme. (vv. 371-408)

Casi al final del acto primero, en su primer encuentro con doña Inés, se rinde emocionado ante ella y sus hijos, para desasosiego de la infanta, que presencia la escena:

REY.	(Ap. ¿El cielo mayor belleza ha formado? ¡De mirarla me enternezco!). ¿Cómo os llamáis?
INÉS.	Doña Inés de Castro.
REY.	Alzaos del suelo.
INÉS.	Quien a vuestros pies se ve goza, señor, de su centro, pues en ellos...
REY.	Levantad.
INÉS.	... toda mi ventura tengo.
REY.	(Ap. ¡Qué honestidad! ¡Qué cordura!) ¿Quién es este caballero?
PRÍNCIPE.	Un deudo cercano mío.

REY. También debe ser mi deudo.
Lindo es. ¿Cómo os llamáis?
ALFONSO. Alfonso, al servicio vuestro.
REY. Por vuestro abuelo será.
INÉS. Tiene muy honrado abuelo.
REY. Y muy hermosa y muy noble
madre.
[...]
¡Ay, Inés,
cuánto con el alma siento,
no poder aquí, aunque quiera,
mostrar lo mucho que os quiero! (vv. 864-906)

El rey, enternecido también por las quejas de doña Blanca, agobiado por los consejos de sus cortesanos de que es necesaria la desaparición de Inés, se debate entre un dilema insoportable: reparar la injuria de la infanta (castigo y deber) o salvar a Inés (piedad y amor): «Disponed, piadoso Cielo, / modo para consolarme, / que si aquesto dura, temo / que me han de acabar la vida, / pesares y sentimientos» (vv. 1554-1558). Y más adelante, ante la insistencia de los traidores Egas y Coello en la necesidad del martirio de doña Inés, se sumerge de nuevo en sus contradicciones:

REY. ¡Ea, callad!
¡Válgame Dios trino y uno!,
¿que así se ha de sosegar
el reino? A fe de quien soy,
que quisiera más dejar
la dilatada corona
que tengo de Portugal
que no ejecutar severo
en Inés tal crueldad.
[...]
ALVAR. Señor,
si severo no os mostráis,
peligra vuestra corona.
REY. Alvar González, callad.
Dejadme que me enterezca,
si luego me he de mostrar
riguroso y justiciero
con su inocente deidad. (vv. 1913-1935)

Incapaz de dar una respuesta acorde a la patética petición de clemencia de doña Inés, acompañada de sus hijos, parece optar por inhibirse en la ejecución de una sentencia a la que le obliga la razón de Estado aun en contra de los sentimientos de su corazón. No comparto la opinión de cierta crítica que interpreta las vacilaciones del rey como un defecto de construcción psicológica del personaje [Ruiz Ramón, 1967: 212-213]. El rasgo de su personalidad con el que se muestra es el único que interesa al tema: su perplejidad entre las dos fuerzas opuestas —el sentimiento y la razón, la piedad humana y el deber institucional—, y la ambigüedad de su comportamiento final nos deja la fuerte impresión de que la decisión que finalmente adopta se debe más a una resignación al estereotipo de su deber que a un movimiento de su propio corazón.

¿Sería muy atrevido pensar que Vélez de Guevara quiso conscientemente transmitir sus propias dudas sobre la preeminencia de uno de los pilares en los que se asentaba el sistema de valores de una sociedad en trance de crisis? Porque el caso es que lo que plantea *Reinar después de morir*, para su época y también para la nuestra, no es otra cosa que un conflicto en que se debate el desarrollo de la vida: el contraste violento entre lo «viejo» y lo «nuevo», entre las concepciones vitales de la Edad Media y una nueva sensibilidad, un choque no radicalmente distinto de la eterna y universal «contienda»: el camino del hombre hacia su plena emancipación, oponiéndose a las fuerzas que le impiden convertirse en el director de su propio destino, lucha que, como en esta ocasión, al pretender crear una nueva armonía, nuevas instituciones contra los intereses del Estado o el deseo de los padres, conducen a la destrucción propia [From, 1983: 62-159; 2007: 21-58 y 113-141; Kristeva, 2001: 113-149]. Aun en el caso de que nos resistiéramos a conceder que las vacilaciones del rey sean un reflejo de un conflicto ideológico y social más amplio, de lo que no cabe duda es de que el fatal dilema del rey conecta directamente con nuestra sensibilidad moderna, más propensa a identificarse con los sentimientos de la compasión, el perdón y el amor. No ajenos a la sensibilidad moderna son tampoco la contraposición que la obra plantea entre el principio de la libertad —una pulsión individual— y el principio de autoridad —de carácter jerárquico y político-social—, así como el traslado de los valores de la feminidad más allá del ámbito de lo doméstico al que estaban reducidos en el decurso histórico. Esos precisamente son, creo, los motivos en los que radica el éxito de *Reinar después de morir* y la conmoción permanente que la triste historia de Inés de Castro sigue produciendo en los espectadores o lectores contemporáneos.

De acuerdo con la antropología, la sociología, la psicología y la historia de la cultura [Campbell, 1959; Rougemont, 1972; Kirk, 1973; Levi-Strauss, 1977; Brunel, 1984; García Gual, 1989; Tournier, 1994; Calvino, 1995; Eliade, 1999; Durand,

2003], un *mito* es una creencia, una imagen simbólica, totalizadora y fascinante que proyecta unos ideales compartidos. Formulado como un relato, el mito trata de dar respuestas a las más radicales preguntas que la sensibilidad humana puede plantearse, a los enigmas que escapan al lenguaje de la explicación racional, entre ellos, el anhelo del amor absoluto. Los mitos, un acervo de experiencias humanas solo inteligibles en sentido emocional, no pueden expresarse más que mediante un lenguaje simbólico, y como imágenes simbólicas alojadas en el imaginario colectivo, impregnan las ideologías, las leyendas y las tradiciones culturales... y, a veces, se manifiestan en un texto literario. Ahora bien, el texto literario, no siendo en sí mismo un *mito*, suele recoger y repetir las imágenes míticas, alcanzando, como tema literario, el valor y la fascinación de un *mito*, siempre que sea capaz de expresar el universo mental en el que un grupo social se reconoce a sí mismo en un contexto histórico determinado. En ese caso, el escritor puede entrar en sintonía con alguno de los mitos del imaginario colectivo cuando alcanzan a expresar de forma insuperable los grandes interrogantes del ser humano. En palabras de Eugenio Asensio [1974: 38], el mito formalizado en *Reinar después de morir* vendría a ser una «representación histórica o imaginativa en que una cultura encarna sus valores intemporales, sus ideales permanentes». Es también el caso de *Romeo y Julieta* [Bloom, 1995: 55-86]. En ambas obras se plasma —*mutatis mutandis*— un mito, envuelto en la bruma donde se confunden lo real y lo ideal, la vida, la leyenda y la literatura, en unos textos de «exuberante belleza» cuya vitalidad reside en su capacidad de ser actualizados o reformulados en contextos históricos sucesivos.

Por lo que se refiere a una de las pulsiones más radicalmente humanas, el anhelo del amor perdurable más allá de la muerte, triunfante absoluto sobre cualquier otra institución, el más famoso paradigma literario es la historia de los dos amantes de Verona —*Romeo y Julieta*— en la tragedia de Shakespeare. Los padres de Romeo y Julieta, sumidos en el dolor por las trágicas consecuencias a que ha conducido su enemistad, deciden enterrar juntos a los dos jóvenes amantes como testimonio de su arrepentimiento y reconciliación. El príncipe cierra la tragedia con estas palabras:

La mañana trae consigo una paz lúgubre;
el sol, apenado, no asoma su cabeza.
Vayamos, que hemos de hablar de estos hechos
tristes. Unos serán perdonados, otros
tendrán su castigo, pues historia tan penosa nunca
hubo como esta de Julieta y [su] Romeo. (vv. 305-310)

¿Nunca hubo, como leemos en Shakespeare? Ahí están los conformadores, reales o imaginarios, del canon de amantes desgraciados: Hero y Leandro, Tristán e Isolda, Abelardo y Eloísa, Francesca da Rímini y Paolo Malatesta, etc., a los que cabe agregar con pleno derecho los amantes reales portugueses [Domínguez Matito, 2018: 161-181]. Los restos de don Pedro y de doña Inés descansan en el crucero del monasterio de Alcobaça, uno frente a otro, por disposición del rey: esperaba de esta forma que la primera imagen que viera, al levantarse en el día de la Resurrección, fuera la de su amada. En las tumbas de Alcobaça siempre hay flores —como en la de Abelardo y Eloísa— que depositan las enamoradas portuguesas de hoy, continuando el recuerdo de las «filhas do Mondego» en la octava 135 del Canto III de *Os Lusíadas*, cuyo verso 2829 encabeza este trabajo:

As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E por memoria eterna em fonte pura
As lagrimas choradas transformaram:
O nome lhe poseram, que inda dura,
Dos amores de Ines que ali passaram.
Vede que fresca fonte rega as flores,
Que lagrimas sam a agoa, e o nome amores.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1996]: «Una tragedia amorosa y política: *Reinar después de morir*», en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, ed. Piedad Bolaños Donoso, Marina Martín Ojeda, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, pp. 211-226.
- [1999]: «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, ed. Patrizia Botta, Ravenna, Longo Editore, pp. 155-174.
- [2012]: «Del texto al espectáculo: recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara», en *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010)=XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatura i espectacle=Literatura y espectáculo*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC, pp. 29-39.
- [2015]: «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.2, pp. 15-31.
- ALVES DOS SANTOS, Cidália [2006]: «*Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara: Inés de Castro entre la historia y la ficción», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed. Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua—Junta de Castilla y León, pp. 125-132.
- ARELLANO, Ignacio [2011]: «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *RILCE*, 27.1, pp. 9-34.
- ARES MONTES, José [1991]: «Portugal en el teatro español del siglo xvii», *Revista de Filología Románica*, 8, pp. 11-30.
- ASENSIO, Eugenio [1974]: «Inés de Castro: de la crónica al mito», en *Estudios portugueses*, Paris, Fundación Calouste Goulbenkian, pp. 37-58.
- AUDEN, Wystan Hugh [2003], *Trabajos de amor dispersos*, Barcelona, Crítica.
- BLOOM, Harold [1995]: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.
- BOTTA, Patrizia [1996]: «El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Salvador Marc Vitse, Frédéric Serralta, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, vol. 2, pp. 87-96.
- BRUNEL, Pierre [1984]: *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Rocher.
- CALVINO, Ítalo [1995]: *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

- CAMÔES, Luis de [1572]: *Os Lusíadas*, Lisboa, Antonio González, 1572 (Ed. facsímil, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1984).
- CAMPBELL, Joseph [1959]: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, F.C.E.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco [2015]: «Fama e infamia del duque de Braganza en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.2, pp. 111-124.
- [2018]: «*De duobus amantibus* (Para un viaje entretenido con el mito de Romeo y Julieta por la vida y la literatura, sin Piccolomini)», en «*Doctos libros juntos. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*», ed. Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 161-181.
- DURAND, Gilbert [2003]: *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Biblos.
- ELIADE, Mircea [1999]: *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- FROM, Erich [1983]: *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós.
- [2007]: *El arte de amar*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen [2014]: «Amor más allá de la muerte en la obra dramática *Reinar después de morir*», en *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, vol. 1, San Lorenzo del Escorial, Ediciones escurialenses, pp. 363-384.
- GARCÍA GUAL, Carlos [1989]: *La mitología. Interpretación del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos.
- GARCÍA SORIANO, Justo (ed.) [1969]: Francisco Cascales, *Cartas filológicas II*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GLASER, Edward [1954]: «El lusitanismo de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, 143, pp. 387-412.
- KIRK, Geoffrey Stephen [1973]: *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral.
- KRISTEVA, Julia [2001]: «Romeo y Julieta o el amor fuera de la ley», en *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*, ed. Bernadette Bricout, Barcelona, Paidós, pp. 113-149.
- LARSON, Donald R. [2008], «Estudio introductorio» a Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 13-39.
- LEVI-STRAUSS, Claude [1977]: *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- OTEIZA, Blanca [2011]: «Portugal, lo portugués y el portugués en el teatro de Tirso de Molina», en *Colóquio Letras*, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, número monográfico *Siglo de Oro. Relações hispanoportuguesas no século xvii*, pp. 99-108.

- [2012]: «Escenarios y topónimos europeos en el teatro de Tirso de Molina», en *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro 6, 7 y 8 de julio de 2010)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 123-138.
- PARR, James A. [1983]: «Some Remarks on Tragedy and on Vélez as a Tragedian (A Response to Professor Whitby)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 137-143.
- ROUGEMONT, Denis de [1972]: *L'amour et l'occident*, Paris, Plon.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1967]: *Historia del teatro español, 1 (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J. [1961]: «Personajes y sucesos de la Edad Media portuguesa en el teatro español», *Las Ciencias*, 26, pp. 26-35.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo (eds.) [1972]: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, pp. 216-226.
- SHAKESPEARE, William [1994]: *Romeo y Julieta*, ed. bilingüe y traducción del Instituto Shakespeare, Madrid, Cátedra.
- SULLIVAN, Henry W. [1983]: «Vélez de Guevara's *Reinar después de morir* as a Model of Classical Spanish Tragedy», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 144-164.
- TOURNIER, Michel [1994]: *El viento paráclito*, Madrid, Alfaguara.
- VAREY, John E. [1983]: «*Reinar después de morir*: Imagery, Themes, and Their Relation to Staging», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 165-181.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis [2008]: *Reinar después de morir*, edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Donald R. Larson, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- WEBER, Alison [1976]: «Hamartia in *Reinar después de morir*», *Bulletin of the Comediantes*, 28.2, pp. 89-95.
- WHITBY, William M. [1983]: «Some Thoughts on Vélez as a Tragedian», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 127-136.