

PORTUGAL EN EL TEATRO POLÍTICO E HISTÓRICO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

BEATRIZ PERALTA GARCÍA

Universidad de Oviedo

bperalta@uniovi.es

(Recepción: 13/07/2012; Revisión: 12/09/2012; Aceptación: 22/10/2012; Publicación: 21/11/2013)

1. INTRODUCCIÓN.—2. LA PERVIVENCIA DE LA MEMORIA HISTÓRICO-CULTURAL: DEL NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO HISTÓRICO.—3 EL TEATRO HISTÓRICO DURANTE EL PERÍODO LIBERAL (1808-1843).—4. EL DRAMA HISTÓRICO SENTIMENTAL: INÉS DE CASTRO.—5. DE D. SEBASTIÁN AL TEATRO HISTÓRICO-POLÍTICO.—6. EL TEATRO HISTÓRICO-POLÍTICO ENTRE LA DÉCADA MODERADA Y EL SEXENIO REVOLUCIONARIO (1844-1868)—7. EL TEATRO POLÍTICO BAJO EL SEXENIO REVOLUCIONARIO (1868-1874).—8. CONCLUSIONES.—9. BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

A mediados del siglo XIX el debate en torno a las propuestas de unificación de España y Portugal, el Iberismo, ocasionó debates apasionados en ambos países y propició una reflexión no solo en torno al alcance de sus relaciones dentro de la construcción de sus respectivos Estados liberales, sino también de su pasado común. La polémica estuvo también presente en el teatro, primero en el drama histórico y más tarde en su actualización posterior, el teatro político. Este trabajo aborda la presencia de Portugal y de temas portugueses en el teatro español a lo largo de esta centuria y muestra cómo su presencia no es desconocida en el imaginario español, prolongándose hasta el siglo XX.

Palabras clave: Portugal; España; Iberismo; teatro.

THE IBERISM AND OTHER PORTUGUESE TOPICS AT THE SPANISH THEATRE IN THE 19TH CENTURY

ABSTRACT

In the middle of the 19th century, the debate on the unification of Spain and Portugal, the so-called Iberism, brought about rather passionate arguments in both countries and triggered a reflection not only on the relation between them within the construction of their respective liberal states, but also, on their common history. This polemic was also present in the theatre, first in historic drama and later in its subsequent development, the political theatre. This piece analyses the presence of Portugal and Portuguese topics in the Spanish theatre of that period and shows that it is not unknown in the Spanish imagery and even reaches the 20th century.

Key words: Portugal; Spain; Iberism; theatre.

* * *

«Dicen que va con España
Á casarse Portugal;
Si mucho vale la novia
No vale poco el galan.
El mismo sol los alumbra,
La misma tierra feraz,
Rinde á sus pies, generosa,
Ricos tesoros sin par.
El mar que sus costas baña,
Tiene en los dos nombres igual;
En los propios claros rios
Los dos contemplan su faz.
Una es su lengua armoniosa,
Una su historia inmortal;
En los siglos venideros
Uno el destino será.
Bello fruto de estas bodas,
Iberia al orbe ha de dar
Envidia por su grandeza,
Y por sus virtudes, más.
*¿Cuándo ese dia,
Cuándo vendrá!
¿Quién no lo ansía?
¿Quién lo verá!»*

Ventura Ruiz Aguilera, *Balada de Iberia*, enero de 1869 (1)

(1) RUIZ AGUILERA (s.d.): 193 y ss.

I. INTRODUCCIÓN

A pesar de que tradicionalmente la relación entre España y Portugal se ha descrito desde la oposición o el antagonismo, en especial tras los años de la monarquía dual (1580-1640), esta no adquirió un único perfil y en el siglo XIX osciló, a partes iguales, entre la atracción por la construcción de un espacio territorial y público común —plenamente vertebrado y cohesionado a partir del desarrollo de sistemas de comunicación— y la obstinación por mantener diferenciadas ambas realidades territoriales, históricas y culturales (2). El éxito de la imagen de los hermanos siameses, perversión de la frase de Alcalá Galiano (hijo) que, sin embargo, sí expresaba una percepción generalizada entre los españoles de finales de la centuria, incluido el mismo Galdós cuando visitó Portugal a inicios del verano de 1885, ha permitido la supervivencia de los tópicos hasta nuestros días, aunque es verdad que cada vez con menos insistencia (3).

La regulación de las relaciones hispano-portuguesas al amparo de la consolidación de sus regímenes democráticos y la pertenencia a la Unión Europea es, hoy, como señalaba el presidente Cavaco Silva en un discurso ante el plenario del Congreso de los Diputados (26-IX-2006), el elemento diferenciador respecto a décadas o, incluso, centurias anteriores. Pero esta situación de «normalidad democrática» no puede ocultar la multiplicidad de sus matices en el pasado y entendemos que debe ser repensada a la luz de la investigación como hace años demostró, por ejemplo, César Antonio Molina en una monografía ya clásica sobre el Iberismo en el ámbito del intercambio y de las relaciones literarias, y Enrique Moradiellos e Hipólito de la Torre en el contexto de la Guerra Civil española y las dictaduras peninsulares tras la firma del Pacto de Amistad y No Agresión.

Como observa Maria de Fátima Amante (4) el período comprendido entre el final de las dictaduras peninsulares hasta la actualidad se describe, sin cuestionar su éxito, bajo la perspectiva de una cooperación estatal y un conocimiento asimétricos a nivel territorial entre las actuales comunidades autónomas españolas fronterizas con sus correspondientes portuguesas, y un intercambio de personas más fluido entre intelectuales y profesionales de alta cualificación frente a otros sectores socioeconómicos y culturales. Y no deja de ser significativo que salvando la oportuna distancia cronológica —con su oportuno desarrollo a nivel estatal en el ámbito político-administrativo— esta lectura pueda retraerse hasta la segunda mitad del siglo XIX, como ya observamos al anotar las impresiones de los viajeros españoles por el Portugal de estos años (5). Y, sin

(2) MATOS (en prensa); HUGUET (2007): 243-275; PERALTA GARCÍA (1997): 17-38.

(3) ALCALÁ GALIANO (1873): 8; PÉREZ GALDÓS (s.d.): 8.

(4) AMANTE (2009): 159-160.

(5) PERALTA GARCÍA (2008): 177-195.

embargo, ambos países no eran —nunca lo han sido— una referencia histórica o cultural desconocida, por más que el éxito de la percepción de la dicotomía ignorancia/indiferencia haya triunfado desde entonces.

Las breves pinceladas que a continuación mostramos referidas al mundo de la escena tienen como objetivo contribuir a defender esta tesis.

2. LA PERVIVENCIA DE LA MEMORIA HISTÓRICO-CULTURAL: DEL NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO HISTÓRICO

En 1875 Gonzalo Calvo Asensio publica *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX*, un texto que en algunas de sus afirmaciones ejemplifica bien la percepción de las relaciones hispano-portuguesas entre los intelectuales de finales del siglo XIX. En el ámbito político responsabilizaba a la Historia de las limitadas conexiones entre los dos países y de la ignorancia e indiferencia con la que ambos pueblos se trataban, mientras que en el terreno estrictamente teatral recogía, con amargura, la opinión de aquellos críticos que apuntaban la responsabilidad de la literatura española en la hipotética falta de fecundidad dramática de algunos períodos de la historia literaria portuguesa (6). Al margen de la tozuda repetición del tópico del desconocimiento mutuo aludía, sin nombrarlo, a la influencia del teatro del Siglo de Oro más allá de los años de la monarquía dual que, según esta teoría, habría anulado cualquier intento de construcción y desarrollo de un arte escénico netamente portugués al menos desde Luís de Camões o, incluso, desde Gil Vicente. Solo D. Francisco Manuel de Melo, ejemplo, como el anterior, de bilingüismo literario en la península Ibérica y autor de algunas obras escritas bajo el modelo de las comedias de capa y espada —*De burlas hace amor veras*, *El laberinto de amor*, *Los secretos bien guardados*, *El domine Lucas* y *La vida de D. Establo*— se convertiría en la excepción al escribir en portugués *O Fidalgo Aprendiz* (1646), sobre las pretensiones de la pequeña nobleza por imitar los modos y costumbres de los caballeros de alta alcurnia (7).

Que Portugal presentaba una evidente escasez de obras de teatro frente a una producción literaria dominada por la lírica y la novela se ha considerado una verdad incuestionable hasta casi la actualidad. Jorge Dias, por ejemplo, en una conferencia en Washington (1950), llegaba a enunciar una explicación teleológica de la inexistencia de textos dramáticos basada en los caracteres intrínsecos del temperamento portugués que lo harían desechar los finales trágicos y violentos para decantarse por soluciones felices, a lo Gil Vicente (8). Pero, a pesar de estas afirmaciones y como ha demostrado la profesora Teresa Araújo

(6) CALVO ASENSIO (1875): 201-202 y 209.

(7) ARAÚJO (2011): 101-113.

(8) DIAS (s.d.): 34-36.

en sus estudios sobre el tema, Portugal desarrolló una no desdeñable producción teatral durante el Barroco, precisamente tras el fin del dominio español y teniendo como argumento las guerras de la Restauración, durante mucho tiempo olvidadas por los especialistas, quizá porque parte de ellas está escrita en español (9). La obra de D. Francisco Manuel de Melo, historiador (10), poeta y dramaturgo, es un caso paradigmático aunque no el único. Muchos otros autores escribieron parte de su producción literaria en esta lengua y entre ellos algunas mujeres (11), como Ángela de Acevedo, de quien se conservan tres comedias de mediados del siglo xvii, una de ellas de tema netamente portugués: *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarém* (12). Además, los años de convivencia favorecieron la presencia de tipos y figuras (13) —el entremés atribuido a Francisco Gómez titulado *El Portugués*—, o temas —*La silva portuguesa. Pequeña comedia*, pieza en un acto de la primera mitad del siglo xvii (14) y la comedia *El nuncio falso de Portugal* (15)—, que mantuvieron la pervivencia de la memoria del otro en el imaginario cultural de ambos países. Calvo Asensio parece olvidar estos extremos, y lo que es más importante, que hasta la regeneración teatral del romanticismo el teatro español padecía de una dolencia semejante pues a lo largo de todo el siglo xviii lucha también por superar la exitosa pujanza de la comedia barroca —en especial, la de Lope de Vega— intentando revitalizar la tragedia y la comedia según el nuevo gusto neoclásico frente a la fuerza de un teatro popular y costumbrista (16), como también sucedía en Portugal. Aquí, a partir de la segunda mitad de la centuria, el decaimiento de los modelos italianos imperantes —incluido el ámbito musical (17)— pero también de la comedia española, favorecerá una paulatina mirada hacia temas locales ante la creciente presión del historicismo. El teatro se convierte en la obsesión de los miembros de la Arcadía Lusitana ou Ulissiponense, plasmación académica del neoclasicismo, en particular de uno de sus principales impulsores, Manuel de Figueiredo (1725-1801), empeñado en crear un arte dramático que, desde el punto de vista del género, combina una comedia acomodada a los gustos y problemas de la naciente burguesía lisboeta con una tragedia en la que

(9) ARAÚJO (2008a): 161-176, y (2010): 59-71.

(10) *Historia de los movimientos y separación de Cataluña* (1645), además de una biografía incompleta, escrita también en español, de D. Teodósio II (1944, ed. trad. del español con prefacio de Augusto Casimiro).

(11) ARAÚJO (2007): 157-175, y (2008b).

(12) Las otras dos llevan por título *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego y Devoción de la Virgen*.

(13) BRANDERBERGER (2005): 361-371; TATO FONTAÍÑA (2008): 145-159.

(14) MONTANER (1951): 229 y 231; SIMÓN PALMER (1979): 109.

(15) Incluida en *Parte treinta y seis. Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (1671), relata el establecimiento de la Inquisición en Portugal. Vid. CASSOL (2003): 154.

(16) SALA VALLDAURA (2010): 97-120.

(17) Cuando el compositor Marcos Portugal (1762-1830) intente la construcción de un repertorio escrito en portugués solo logrado ya en pleno siglo xix con *Eurico* (1870), de MIGUEL ÁNGELO PEREIRA (1843-1901). CYMBRON (en prensa).

despuntan ya temas nacionales en obras como *Viriato* (1757), *Ósmia Lusitana* (1773) o *Inês* (1774).

La estética arcádica domina la literatura portuguesa al menos hasta 1825 cuando la publicación del poema de Garrett *Camões*, de marcado tono épico y nacionalista, marque la introducción del romanticismo en Portugal (según la propuesta, comúnmente aceptada, de Fidelino de Figueiredo) aunque otros autores advierten de la escasa difusión de su obra en estos años y proponen 1836, con el regreso de los liberales portugueses exiliados en Francia e Inglaterra tras el fin de la guerra civil de 1832-1834 (18). Después de la aprobación de la nueva Constitución en 1838 —consenso entre la Constitución de 1821 y la Carta Constitucional de 1826— los poderes públicos comenzarán a encarar el teatro bajo una perspectiva nacional y con el objetivo de servir a la consolidación del Estado liberal. A ello contribuirá el nombramiento de Garrett, un antiguo árcaide, como director del Conservatório Real que favorecerá la construcción de un repertorio dramático de carácter histórico. Las obras que ahora se representan expresan una dimensión mítica del pasado patrio explorando los mitos fundacionales de la nacionalidad: la exaltación de los descubrimientos y la expansión ultramarina, la resistencia a la dominación castellana y la unificación peninsular de cariz antiiberista —con el episodio de la muerte de D. Sebastián en la batalla de Alcacerquivir y la posterior crisis de 1640—. A partir de la segunda mitad del siglo XIX el teatro histórico entra en decadencia, paulatinamente arrinconado ante la aparición de un nuevo género, el drama social (19) —y su reverso, la comedia de costumbres—, que nacía de una nueva concepción del teatro basada en la regeneración moral y en un sentido educativo.

La producción literaria portuguesa anterior a la segunda mitad del siglo XIX parece ser desconocida en la España de finales de esta centuria. Sin duda, el distanciamiento sufrido entre ambos países tras el fin de la monarquía dual, en Portugal por razones de índole interna —la consolidación de la nueva monarquía en una casa noble autóctona que hunde sus orígenes en el nacimiento de la dinastía de Avis tras la crisis dinástica de 1383-1385 y la guerra con Castilla, los Braganza— y la pertenencia a diferentes alianzas —Inglaterra, del lado portugués y Francia, en el caso de España— ya en el marco de la política internacional del siglo XVIII, están en la percepción del desconocimiento mutuo aunque esta afirmación debe ser corregida, o al menos matizada, en el plano estrictamente cultural. La pervivencia de motivos y temas de la historia común se mantiene como una constante después de 1640 entre las élites intelectuales y ya en el siglo XIX sirven, en muchos casos, como fuente de inspiración a los dramaturgos españoles, en pleno dominio estético del romanticismo literario. En otros casos, en especial a partir de su segunda mitad, es posible apuntar también la existencia de un teatro de corte político donde la presencia de Portu-

(18) FIGUEIREDO (1913): 39-40; SARAIVA, y LOPES (1996): 665.

(19) También llamado «drama realista» o «drama de actualidad».

gal responde, por un lado, al debate sobre la conveniencia de su unión con España y, por otro, evidencia la influencia del republicanismo portugués en sus homólogos españoles a través de la utilización de sus símbolos.

3. EL TEATRO HISTÓRICO DURANTE EL PERÍODO LIBERAL (1808-1843)

Podemos encontrar alguno de estos motivos a finales del siglo XVIII, dentro de la reforma llevada a cabo en los teatros españoles, en especial en el de los Caños del Peral, que había obtenido de la corona el privilegio de la representación de ópera. La Real Orden de 28 de diciembre de 1799 prohibió en lo sucesivo la escenificación de obras teatrales y piezas musicales que no estuviesen en español, lo que afectaba también a la nacionalidad de los actores y llevó a la creación de una Compañía Española, patrocinada por el marqués de Astorga, hermano mayor de la Junta General de la Dirección y Gobierno de los Reales Hospitales General y de la Pasión, de quien dependía el teatro, y el príncipe de Maserano. Se logró así la creación de un repertorio autóctono de dramas sacros y óperas pero también obligó a la traducción de obras extranjeras, mayoritariamente francesas, italianas e inglesas para suplir la escasez de originales y satisfacer la creciente demanda (20). Para la nueva compañía dramática un anónimo autor, que respondía a las siglas I. M. R. L., eligió una tragedia escrita dentro del movimiento estético de la Arcadia Lusitana que había sido premiada en el concurso organizado por la Academia Real de las Ciencias de Lisboa el 13 de mayo de 1788. Se trató, en su versión traducida y adaptada, de *Osmía. Tragedia portuguesa en cinco actos* (1798) (21), de Teresa Josefa de Melo Breyner. La publicación de la obra en Portugal silenció el nombre de su autora, por lo que sería también omitido en la versión española y testimonia, en otro orden, la difusión e impacto del fenómeno de las academias neoclásicas portuguesas en España, todavía hoy muy poco analizado. La obra relata un conflicto sentimental en el que Osmía, una princesa lusitana, se debate entre el deber patrio conyugal hacia Rindaco, capitán de los Vetones, o el amor hacia Lelio, el pretor romano. El tema está extraído de *Monarquía Lusitana*, ambicioso proyecto de un compendio y síntesis historiográfica de la corografía y la historia nacionales, desde la creación universal hasta el reinado de D. Afonso Henriques, desarrollado por Frei Bernardo de Brito (1597-1609) y continuado después por Frei António Brandão y Frei Francisco Brandão. En las dos primeras partes (1597-1609) el autor identifica el nacimiento étnico y territorial de Portugal con Lusitania, mientras que el origen de la nación lusitana adquiere una dimensión mítica al fijarlo en uno de los hijos de Noé, al que seguiría la dinastía de los reyes lusitanos identificados con héroes clásicos —Ulises, que habría fundado Olisipo (Lisboa)— o topónimos: Ibero, Tago...

(20) LAFARGA MADUELL (1986-1987).

(21) I. M. R. L. (1798).

El caso de *Osmía* no parece, con todo, aislado dentro de una práctica habitual, la de la traducción de obras teatrales a lo largo de todo el siglo XVIII, que la disposición de 1799 prolongó hasta las primeras décadas del siglo XIX, aunque su anulación se produciría en 1808, cuando el Teatro de los Caños dependía ya del Ayuntamiento de Madrid y estaba arrendado a una compañía italiana (22). Los dramaturgos volvieron sus ojos a Portugal buscando no solo obras para su representación, también la inspiración en temas de la historia lusitana dando lugar a textos originales que, aunque se mantienen dentro de las coordenadas neoclásicas, apuntan ya la nueva estética romántica. Es el caso de Gaspar Zavala y Zamora (1762-1814?), pues entre el conjunto de sus obras teatrales de tema heroico intentó la tragedia con *Semíramis* (1797) y con *La Elvira portuguesa* (1801), en la que se inspiraría el músico Fernando Sor (1778-1839) para componer en 1804 una obertura con el mismo título. Y el mucho más claro de Manuel José Quintana (1772-1857) con la tragedia *El duque de Viseo* (23) (1797), según el modelo italiano de Alfieri y *The Castle Spectre* (1794), de G. Lewis (24), que junto a *El Pelayo* (1805) supone, además, sus únicas incursiones en el género histórico. En la obra el autor explora un caso de rivalidad fraterna político-sentimental entre los infantes D. Duarte —Eduardo, duque de Viseo— y D. Henrique —Enrique—, hijos de D. João I, con la disputa por la herencia del reino de Portugal como telón de fondo y el amor imposible de Enrique por Violante (en realidad, Matilde). La conexión con el público español la ofrece la breve referencia espacio-temporal de Ceuta y en las explícitas alusiones a la «patria» del esclavo negro Asán se apuntan ya rasgos románticos. Dos elementos son de destacar: por un lado, el uso temático de un episodio —imaginado— de la historia de Portugal y, por otro, el valor pedagógico y moral de la Historia denunciados en las actitudes tiránicas de Enrique.

Este teatro, en el que priman todavía los contenidos moralizadores, dará paso a nuevos textos caracterizados por su expresión de exaltación de la patria acompañando el desarrollo de los acontecimientos históricos. Desde el punto de vista temático introducen una figura reivindicada tanto por España como por Portugal, Viriato, el jefe ibero que se opone al poder de Roma. Por su capacidad de actualización política estará en la base de la recuperación de un tema que, además, se ajustaba bien a los nuevos presupuestos estéticos del teatro histórico. Antes del estallido de la Guerra de la Independencia el teatro español conocerá la publicación de dos tragedias: *El mayor rival de Roma. Viriato* (25), (Barcelona, h. 1800) de Luciano Comella —dramaturgo vinculado al Teatro de los Caños del Peral—, y la posterior *Viriato. Tragedia* (Madrid, 1806), de José María Iñiguez. La tradición literaria española ha conservado dos manuscritos de *El español Viriato* (1601), de Francisco González de Bustos, pero su posible nacimiento en la Serra

(22) ROMERO PEÑA (2007).

(23) QUINTANA (s.d.).

(24) Estrenado en el Theatre Royal, Drury Lane, el 14 de diciembre de 1794.

(25) COMELLA (s. d.).

da Estrela hace de este un personaje reclamado también en territorio lusitano. Aquí la transmisión del mito aparece, por ejemplo, en el poema *Viriato Trágico* (1699), de Brás Garcia de Mascarenhas (1596-1656), inspirado a su vez en un tema contenido en *Monarquía Lusitana*. Aunque separadas por un siglo, tanto la obra de González de Bustos como la de Garcia de Mascarenhas, se inscriben en el marco de la unión y separación de la corona dual con una lectura que no es sino el reverso de la misma moneda, en ambos casos como afirmación exaltada de la nacionalidad y en Portugal, además, de resistencia al invasor castellano. Es significativo, por otro lado, que como muchas otras obras clásicas de la literatura portuguesa el poema se reeditase en momentos especialmente conflictivos para la nación portuguesa, durante los años de la Guerra Peninsular o, como en este caso, en 1846, en el periodo de las luchas liberales.

Es este mismo reajuste político el que subyace en la tragedia de Judas José Romo *Libia ó la conjuración contra Viriato* (1816), tras el final del conflicto contra la Francia napoleónica y en crítica despiadada desde el punto de vista lingüístico con otros autores precursores del romanticismo, como Nicasio Álvarez de Cienfuegos (*La condesa de Castilla*, 1815) y, en especial, con Quintana a propósito de *El duque de Viseo* (26). Es solo una recuperación puntual pues la historia de Viriato permanecerá olvidada hasta la década de los años 40, cuando la renovación de las tablas españolas obligue a la innovación dentro del repertorio dramático con obras originales buscando superar el doble impacto negativo de Rossini en el teatro lírico, por un lado, y el romanticismo francés de Victor Hugo y Dumas, por otro. La nueva situación política, con el fin de la guerra carlista y la inminente llegada al trono de Isabel II, favorece la reafirmación del sentimiento patriótico. Manuel Hernando Pizarro escribe entonces la tragedia *Viriato* (27) (Madrid, 1843) trasladando la acción a escenarios españoles, en la antigua Bacia (Baeza). El novelista y dramaturgo Manuel Fernández y González lo abordaría en *Viriato. Tragedia histórica* (28), así como el historiador y novelista Ramón Ortega y Frías (1825-1884), que en la línea del anterior publicaría *Viriato. Drama histórico* (29) su única incursión en el género dramático, y Ángel M. Segovia en *La muerte de Viriato* (1874). El tema parecía especialmente aconsejable para el público infantil y con este destinatario se escribieron dos textos, uno a cargo del poeta y pedagogo José María Lacort y Lozano titulado *Viriato* (30) (Valladolid, 1869); y, más tardíamente, Francisco Pi y Arsuaga en *El pastor de Lusitania* (Madrid, 1876) en una colección de teatro infantil del editor Saturnino Calleja (31). El autor introduce en el título la referencia nacional e indica, significativamente, una renuncia patria al mito.

(26) ROMO (1816): 5-8.

(27) HERNANDO PIZARRO (1843).

(28) VARGAS-ZÚÑIGA (s.d.): 251.

(29) Ídem: 519; RODRÍGUEZ SÁNCHEZ (1994): 315.

(30) RODRÍGUEZ SÁNCHEZ (1994): 315; VARGAS-ZÚÑIGA (s. d.): 373 y 375.

(31) PI Y ARSUAGA (1876).

4. EL DRAMA HISTÓRICO SENTIMENTAL: INÉS DE CASTRO

Frente a las razones histórico-políticas que animan la recuperación y pervivencia de los mitos de Viriato y el sebastianismo, como veremos a continuación, el de Inés de Castro parece responder más a motivaciones culturales, especialmente a finales de la década de los años 20, cuando la escena española está plenamente dominada por el drama histórico. Los amores de esta noble gallega con el infante D. Pedro, hijo de D. Afonso IV de Portugal, fueron recogidos en las crónicas y posteriormente recreados y transmitidos por la literatura en multitud de composiciones líricas (*Cancioneiro Geral de Garcia de Resente*, 1516), narraciones épicas (Luis de Camões, *Os Lusíadas*, 1572; dos ediciones en español en 1580 y una en 1591) y textos dramáticos, especialmente, *Castro* (1587), de António Ferreira, que al asentarse en la tradición popular y legendaria y no tanto en la histórica, ayudó a la difusión del tema en la península Ibérica (32). En español son muy conocidos los poemas del gallego Jerónimo Bermúdez *Nise Lastimosa* y *Nise Laureada* (1577), basados en la tragedia de Ferreira, mientras que la obra teatral más conocida es la célebre *Reinar después de morir* (1652), de Luís Vélez de Guevara, cuyo éxito llevó al escritor portugués Juan Matos Fragozo a componer una continuación en español llamada *Ver y Creer. Segunda parte de Reinar después de morir*. Ambas fueron reeditadas en 1887 por la revista *El Teatro Español* en una serie de obras inéditas de autores dramáticos de los siglos XVI y XVII que buscaba dar a conocer textos de «colecciones cuyo precio no está al alcance de todas las fortunas, impresas las más de ellas sueltas, en ediciones que se van haciendo rarísimas, y algunas, finalmente, que aún inéditas, se conservan en archivos y bibliotecas, son en la actualidad de difícil y costosa adquisición» (33). Demuestra el interés por el tema a finales del siglo XIX aunque su difusión europea es producto de una versión de 1723 del escritor francés Antoine Houdar de La Motte. En España vuelve a ponerse de moda tras su traducción al español —*Doña Inés de Castro* (34) (1826)— y posterior representación en septiembre de 1826 en el Teatro del Príncipe, de Madrid, después de superar las modificaciones impuestas por la censura (35). Un año más tarde, y también con la bendición de los censores, se representaría una versión del mismo tema basada en la obra de M. Lucien

(32) SOUSA (1987): especialmente los caps. «História e lenda» y «Da península para Europa».

(33) *El Teatro Español*, nº 15, 1887.

(34) LA MOTTE (1826).

(35) El proceso se demoró a lo largo de varios meses. Tras obtener la licencia de Gabriel de Hevia y Noriega, vicario de Madrid, el 11 de mayo de 1825 el censor político interino, Francisco Cavaller Muñoz, dio su visto bueno el 13 de junio y el corregidor Cámara Cano concedió el permiso para su representación el 18 del mismo mes. Sin embargo, el juez protector de los teatros adujo algunas prevenciones y el nuevo censor, Francisco Javier Adell, la rechazó hasta que se realizasen las correcciones oportunas. Finalmente, y tras el nuevo parecer favorable del censor político el día 1 de enero de 1826, el corregidor permitía la puesta en escena de la obra dos días más tarde. AGULLÓ Y COBO (1995): 32.

Arnault. Antonio Gil de Zárate consigue llevar a los escenarios la tragedia *Pedro de Portugal* (1827), cuya novedad residía en focalizar la acción en el infante D. Pedro (36).

5. DE D. SEBASTIÁN AL TEATRO HISTÓRICO-POLÍTICO

Además de la leyenda inesiana la muerte y desaparición del rey don Sebastián de Portugal en el campo de batalla de Alcacerquivir, en 1578, y la posterior llegada al trono de Felipe II, por su vinculación con la historia conjunta de España y Portugal, se convirtió también en materia novelesca. El hecho se desdobló en dos subtemas: por un lado, el relato de los acontecimientos históricos, y por otro, el que abordaba el regreso del rey tras la aparición en diversos lugares de la península Ibérica de individuos que aseguraban ser el malogrado monarca. El testimonio más conocido está recogido en las famosas *Trovas do Bandarra* (París, 1603), donde se alude al mito del «Encoberto», además de los romances y coplas que comenzaron a circular sobre el tema. De entre este conjunto de leyendas, la literatura pronto se hizo eco de una supuesta conspiración para reponer en el trono a D. António, prior de Crato, protagonizada por Gabriel de Espinosa, de profesión pastelero en la ciudad de Madrigal, narrada en *Historia de Gabriel de Espinosa, pastelero de Madrigal que fingió ser el rey Don Sebastián de Portugal* (1683), que refunde distintas versiones de la misma leyenda y cuya primera adaptación teatral es la también célebre *Comedia famosa. El pastelero de Madrigal*, de autoría discutida, pues el «ingenio» que se atribuye la obra es identificado con Jerónimo de Cuéllar por Barrera y con José de Cañizares por Jerónimo Herrera Navarro. Fue esta obra, por cierto, la que Garrett vería representar bajo una simple tienda de lona en la animada villa termal de Póvoa do Varzim, a donde había acudido para tomar los baños. Allí, según relata sobre el proceso de composición de *Frei Luis de Sousa* (1843), la obra con la que se inicia la recuperación del género teatral en territorio lusitano —además de un auténtico experimento desde el punto de vista de la técnica y de la materia dramática— una compañía ambulante de actores castellanos representaba la obra para regocijo del autor: «Lembra-me que ri muito de um homem que nadava em certas ondas de papelão, enquanto n'um altinho, mais baixo que o cotovello dos actores, ardia um palaciosinho tambem de papelão... era o de Manuel de Sousa-Coutinho em Almada!» (37). Entonces, lo ingenuo y precario de la representación apenas suscitaría el interés de Garrett por el tema del sebastianismo hasta algunos años más tarde, dando lugar al drama antes citado.

La escena abordó rápidamente el relato épico de los acontecimientos, como Lope de Vega en *La tragedia del rey don Sebastián y Bautismo del príncipe de*

(36) CALVO ASENSIO (1875): 63.

(37) ALMEIDA GARRET (1844): 12.

Marruecos (anterior a 1604), y Vélez de Guevara con *El rey don Sebastián* (antes de marzo de 1607) (38). Inauguran un bloque temático de éxito ya que la Biblioteca Municipal de Madrid conserva varios manuscritos del siglo XVIII del texto teatral conocido al menos desde finales del siglo XVII de Juan Bautista Villegas, *Comedia heroica. El Rey D. Sebastián y portugués más heroico*, publicada en Barcelona, que pasó la censura y recibió orden de aprobación y representación el 10 de septiembre de 1762 (39). Sin embargo, a partir de esta fecha la leyenda del malogrado rey portugués cayó en el olvido y para ver una nueva interpretación del mismo tema los espectadores españoles tuvieron que esperar casi un siglo. Fue en el controvertido año de 1848 de la mano del teatro lírico. En efecto, en septiembre, solo unos pocos meses después del fracaso de la versión española de la revolución parisina y la asunción de poderes excepcionales por Narváez, la ciudad de Barcelona pudo ver representada la ópera de Donizetti con libreto de E. Scribe *Don Sebastián. Rey de Portugal* (40), que apareció publicada en italiano con resumen en español. Scribe ofrece una explicación de la desaparición y muerte del rey muy al gusto sentimental de la época, con un D. Sebastián priorizando sus amores con la joven mora Zaida y renunciando por ella al trono. Lo más significativo de la obra fue la aparición en escena de un nuevo personaje, Luis de Camões, más en su vertiente de militar que en la de poeta, que familiarizó no solo al público asistente con una figura olvidada hasta ese momento, también y especialmente, a los republicanos, pues siguiendo a sus homólogos portugueses algunas décadas más tarde lo utilizarán como arma de ataque en sus críticas a la monarquía.

Esta visión del mito de D. Sebastián está muy alejada de la tradición literaria vernácula pero contribuyó a volver a poner el episodio de moda. Zorrilla, que tras estrenar con éxito *El puñal del godo* (1843) y *Don Juan Tenorio* (1844) había abandonado el género dramático, llevó a las tablas del Teatro del Drama y Lírico Español de Madrid *Traidor, inconfeso y mártir* (3 de marzo de 1849), cuya fuente histórica es *Historia de España* (1845), de Alcalá Galiano. El genio del autor hizo converger en un mismo personaje al usurpador y al rey, que en una lectura de los acontecimientos contemporáneos recordaban los nueve meses de gobierno dictatorial de Narváez, recientemente concluido. La obra fue un éxito, como también lo sería *Camino de Portugal*, estrenada en el mismo teatro el 2 de noviembre de ese mismo año aunque transitando después para el Teatro de la Cruz (41). Su autor, el salmantino Ventura Ruiz Aguilera (1819-1881), era un iberista convencido de modo que en este drama abordó un episodio, imaginado, que tiene por protagonista a Enrique de Trastámara — futuro Enrique II de Castilla (1369-1379) —, enfrentado con su hermanastro, Pedro I (1334-

(38) SENABRE (1986): 22.

(39) Ídem: 28. Senabre apunta que fue recogida en *Parte de diecinueve comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Pablo de Val, 1663, y atribuida erróneamente a Francisco de Villegas. AGULLÓ Y COBO (1995): 98.

(40) *Don Sebastián, rey de Portugal* (1848).

(41) *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2.XI.1849, p. 4.

1369). En su huida hacia Portugal se ve envuelto en una reyerta en la que muere, aparentemente, Fernán, el hijo del posadero Juan Tabera, a manos del infante castellano. El autor optó por ofrecer a los espectadores una solución feliz al conflicto de modo que este, dirigiéndose a Enrique de Trastámara, cierra el drama con unas palabras que no dejaban de tener un sentido contemporáneo: «Y luzca el ansiado sol, / para que, en virtud alta, / le deis la paz que le falta / al noble pueblo español!» (42). La solución a los problemas políticos está siempre en Portugal. En 1909 la obra alcanzaba su quinta edición.

La recuperación del tema del sebastianismo fue, así, producto de la difusión de la obra de Donizetti y del talento teatral de Zorrilla aunque ya Patricio de la Escosura, en pleno romanticismo, se había ocupado de él en una novela histórica famosa, *Ni rey ni roque*, del año 1835. Precisamente en este año, el 5 de mayo, el Teatro de la Cruz de Madrid acogió la representación de *El Duque de Braganza o La revolución de Portugal* (43) en una traducción libre del francés del catalán José Andrés Fontcuberta (José Andrew de Covert-Spring), sobre la revuelta de 1640 que repuso en el trono a una dinastía autóctona y, en última instancia, legítima, la Casa de Braganza, episodio paralelo al de sublevación de Cataluña del mismo año. Desde luego el drama, a pesar de su lectura en clave nacionalista catalana, parece estar mucho más en sintonía con el momento histórico que vivía la península Ibérica, con el esfuerzo del liberalismo peninsular por afianzar en el trono a sus respectivas reinas-niñas, D. Maria II tras la reciente guerra civil de 1832 a 1834 con los sectores absolutistas en Portugal, e Isabel II en España, inmersa en la primera guerra carlista, que obligaría a la firma del pacto de la Cuádruple Alianza entre estos países más Francia e Inglaterra. *El Duque de Braganza* denuncia, en fecha temprana, la evolución del teatro histórico desde su inicial ambientación en escenarios medievales, según el modelo propuesto por Walter Scott para la novela histórica, hacia temas del siglo XVI y después, cada vez con mayor fuerza, ante la avidez del público por este tipo de obras, de los siglos XVII y XVIII. Se produjo así un paulatino ensanchamiento del marco cronológico que habría de llevarlo, inexorablemente, a desembocar en el siglo XIX. El subtítulo dado por el autor a su texto, «drama histórico-político en cinco actos», así lo revela. Se documenta con él la aparición de un teatro político a partir de la evolución del género histórico en dos fases: primero a partir de una lectura contemporánea de episodios ambientados en el pasado, como en este caso, y más tarde incorporando la propia realidad política. El fenómeno es más conocido en el ámbito de la novela histórica, especialmente en aquella que —en España— se ocupa de la Guerra de la Independencia (44), de la que son su ejemplo más acabado los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, aunque todo el siglo XIX está reproducido en este género, pasando por la implementación del Estado libe-

(42) RUIZ AGUILERA (1909): 29.

(43) COVERT-SPRING (1835).

(44) SÁNCHEZ GARCÍA (2008).

ral (45), las guerras carlistas (46) o la guerra de Marruecos (47). *Trafalgar*, publicado en 1873, consagra definitivamente una tendencia iniciada en décadas anteriores dentro de un movimiento europeo llevado a cabo por intelectuales que buscaban difundir entre las clases populares los sucesos más significativos de la historia patria con un propósito pedagógico y, en muchos casos, de profilaxis política (48). Este nuevo historicismo literario, a menudo a cargo de escritores de poca calidad técnica, fue considerado, especialmente en novela, la degradación del género (49). En el controvertido siglo XIX la literatura y la historia, cada vez más afianzadas en sus respectivos esquemas de ficción y científicidad, que las alejaba paulatinamente una de la otra, encontraron en este género híbrido el lugar común donde la simbiosis respondiese no solo a una nueva concepción genológica desde el punto de vista literario sino también, y estratégicamente, a una forma de difundir un pasado histórico reciente dentro de un sistema político y social aún en construcción, el del liberalismo.

6. EL TEATRO HISTÓRICO-POLÍTICO ENTRE LA DÉCADA MODERADA Y EL SEXENIO REVOLUCIONARIO (1844-1868)

A mediados del siglo XIX este recién creado teatro histórico-político español abordó uno de los debates más apasionantes de la centuria: el de la posibilidad

(45) *Memorias de un liberal. Fernando el Deseado* (Barcelona, 1859), de Diego López Montenegro, pseudónimo de Víctor Balaguer.

(46) *La amnistía cristina ó el solitario del Pirineo. Novela histórica del año 1832* (Valencia, 1833), de Pascual Pérez Rodríguez; *Eduardo o la guerra civil en las provincias de Aragón y Valencia. Novela histórica original que comprende los principales sucesos militares del ejército del centro hasta 1839* (Valencia, 1840), que se publicó sin el nombre de su autor; *Martín Zurbano o memorias de un guerrillero. Novela histórica* (Madrid, 1846), de Ildefonso Antonio Bermejo.

(47) Como la exitosa *El honor de España en Marruecos. Episodios de la Guerra de Marruecos. Novela histórica*, de Rafael del Castillo, con dos ediciones consecutivas, en 1859 y 1860, está ilustrada con láminas (Madrid, Baldrich é Illas, Impr. de Antonio García y Orga).

(48) Desde la publicación de *El héroe y las heroínas de Montellano. Memorial patriótico* (Valencia, 1813), de Pablo Rincón, ambientada en la todavía inacabada Guerra de la Independencia, hasta el fin de la centuria en obras, por ejemplo, como *Los verdugos de la patria ó El grito de la libertad* (Barcelona, 1896), de Florencio Castellano (pseudónimo de Rafael del Castillo); o *El grito de la independencia* (Barcelona, s. d.), de Carlos Mendoza, que recorre la Guerra de la Independencia hasta el regreso de Fernando VII, aunque la temática desarrolla todo el siglo XIX y no solo el período 1808-1814. Se trata de un fenómeno europeo. Su aparición en los diferentes países está vinculada al impacto de la Revolución Francesa (Francia) y la internacionalización del conflicto bajo Napoleón (España, Alemania, Rusia), mientras que en el centro y este de Europa obedece a la oleada de enfrentamientos armados a partir de los años 40 en pueblos sometidos al Imperio Austrohúngaro y al Otomano. En el caso de Portugal la llamada «novela histórica de actualidad» nace a raíz del enfrentamiento armado entre absolutistas y liberales con *Luiza e Julia. Romance Histórico que Comprende o Tempo do Dominio de Dom Miguel* (Lisboa, 1845), de Francisco Pedro Celestino Soares. PERALTA GARCÍA (2012): 278-293.

(49) ALONSO (1984).

de la unión de España y Portugal, el iberismo (50), justo en el momento en que la intervención española en territorio lusitano en el marco del pacto de la cuádruple alianza marque aquí el punto de inflexión negativo en las relaciones entre ambos países (51). El profesor Sérgio Campos Matos (52) ha explicado en un artículo reciente cómo el sentimiento antiespañol se acentúa progresivamente después de 1640 hasta alcanzar su clímax en los años 40 del siglo XIX. En abril de 1846 el estallido revolucionario de Maria da Fonte y el posterior golpe de Estado de Costa Cabral (octubre) —que parte para Lisboa desde Madrid— obligan al nuevo gobierno del marqués de Saldanha, incapaz de sofocar la sublevación, a solicitar la intervención de Francia, España y, finalmente también de Inglaterra, ya durante la segunda fase de la guerra civil —Patuleia (octubre-junio)—. Las fuerzas militares extranjeras consiguieron acabar con el conflicto pero el ala más a la izquierda de los «setembristas» (53) (liberales progresistas) criticó muy duramente la ingerencia británica, pues consideraban que favorecía al poder dominante (cartistas (54)), aunque fue la española la que pervivió con más intensidad en la memoria popular. Baste citar, por ejemplo, el siguiente pasaje tomado de una desconcertante novela histórica publicada a comienzos de la década de los años 60, *O Prato de Arroz Doce* (1862), de A. A. Teixeira de Vasconcelos donde el narrador, reflexionando a este propósito, la considera «útil a todos» aunque:

[...] atentado à independência nacional, quebra do princípio muito burguês, porém muito legítimo, de «cada um governar a sua casa como entender» e grande vergonha para todos. Cada espanhol que se avistava então representava aos olhos da gente sisuda a nossa fraqueza, o excesso das nossas paixões, a mesquinha condição da nossa política e a visível decadência do brio português (55).

Algunos años más tarde destacados intelectuales españoles como Espronceda en *El Pensamiento* (56), Andrés Borrego en *Historia de una idea* (1869) o Ángel Fernández de los Ríos en *Mi misión en Portugal* (1877) recogerían esta percepción. Por ello no deja de resultar sorprendente que, en paralelo, esta negativa actitud coincida con la apertura en España de un prolongado periodo (1848-1874) en el que liberales progresistas y republicanos de ambos lados de la frontera intentaron, infructuosamente, llevar a cabo su proyecto de unificación peninsular bajo distintas propuestas, y el impacto emocional que supuso en

(50) Sobre su nacimiento y desarrollo vid. el ya clásico estudio de ROCAMORA (1994), entre la abundante bibliografía española sobre el tema.

(51) LÓPEZ-CORDÓN (1975).

(52) MATOS (en prensa).

(53) Partidarios de la Revolución de Septiembre de 1836 y de la Constitución liberal de 1822.

(54) Partidarios de la Carta Constitucional, otorgada por D. Pedro I (IV de Portugal), emperador de Brasil, en 1826.

(55) VASONCELOS (1990) [1862]: 230-231.

(56) NIDO Y SEGALERVA (1914): 52.

ambos países la publicación de *La Iberia*, del diplomático español Sinibaldo de Mas y Sans (1809-1868), en 1852.

Es un texto conocido aunque las condiciones histórico-políticas que llevaron a la redacción de esta controvertida pero también exitosa «Memoria» —como él mismo la define (57)— han sido mucho menos realzadas. Una lectura atenta de los prólogos de las distintas ediciones de la obra —tanto portuguesas (58) como españolas— permite arrojar algo de luz sobre este asunto y situar su origen hacia 1848 en la lejana Macao, entonces provincia portuguesa, cuando el antiguo cónsul general (1844-1845) y en ese momento ministro plenipotenciario (1848-1851; 1864-1868) de España en China se encuentra en la zona por orden del gobierno con la misión de firmar un tratado comercial semejante al que las potencias europeas tenían allí (59). En 1851, y en el contexto de la inestabilidad política que en esos años sufre España, el cargo es suprimido (60) y Sinibaldo de Mas se ve obligado a regresar pero unos días antes, el 3 de abril, es invitado a un almuerzo en el palacio episcopal por el obispo y gobernador de la ciudad, D. Jeronimo José da Matta, que en la nota protocolaria advertía: «Seremos pocos, pero todos ibéricos». Al banquete, celebrado el día 6, asistió un reducido grupo de comensales, en su mayoría eclesiásticos, con excepción de Carlos José Caldeira, primo del anfitrión, a la sazón en la ciudad y redactor del periódico que allí se publicaba, y el diplomático español. Durante el transcurso de la misma Jeronimo José da Matta propondría un brindis «á la unión de Portugal y España», que todos secundaron (61). Al parecer, la convivencia entre los portugueses residentes en la ciudad y los españoles —entre los que se hallaban también fray Juan Ferrando, procurador de las misiones españolas y luego rector de la universidad de Santo Tomás, y fray José Froixa— en reuniones y debates había llevado a la creación de una asociación de propaganda peninsular a favor de una hipotética unión ibérica que se acompañó de la elaboración de una Memoria, redactada «en el mismo palacio episcopal», en la que junto a Sinibaldo de Mas y el obispo de Macao, colaboraron además otros dos autores: Carlos José Caldeira y el Padre Fernando, rector de la Universidad de Manila, que por aquellos días se encontraba en la ciudad. Es decir, el sueño de una unidad peninsular tuvo una inspiración esencialmente religiosa y no tanto política, como el propio autor subraya, un aspecto no analizado por la historiografía y que quizá pueda ayudar a explicar su posterior fracaso político pues el mismo Sinibaldo de Mas obtuvo una inesperada negativa cuando, tras someter la idea

(57) MAS (1868): 24.

(58) PEREIRA (2002): 213-230.

(59) PERMANYER UGARTEMENDIA (2006): 323-340.

(60) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1989): 641.

(61) MAS (1868): 164. Veinte años más tarde este banquete será rememorado por el periódico *La Iberia* con motivo de la celebración de otra controvertida cena en el ayuntamiento de Madrid entre españoles y portugueses, aunque evitando en todo momento las alusiones a una hipotética unión peninsular. PERALTA GARCÍA (en prensa).

de la publicación de la Memoria a la consideración de «varios amigos portugueses», se le aconsejó esperar tiempos mejores (62). Dos argumentos fueron entonces esgrimidos: desde el punto de vista externo, se apuntó la oposición de Inglaterra y Francia al proyecto, mientras que desde el punto de vista interno se advirtió de posibles tropiezos en la construcción de las líneas de ferrocarril. No obstante, ninguno de ellos fue lo suficientemente convincente para el diplomático español que, entusiasmado con la idea, se decidió a publicar la obra tanto en España como en Portugal en 1852 con el título de *La Iberia* (Madrid, 1852) / *A Iberia* (Lisboa, 1852) en dos ediciones simultáneas acompañadas de un mapa de la península Ibérica en el que aparecía una bandera cuatricolor (63) aunque silenciando su nombre, pues deseaba evitar rencillas personales (64). Ambas tuvieron un éxito editorial inmediato (65), especialmente en España pues en 1853 conoció dos ediciones sucesivas, la segunda de ellas corregida y aumentada, desvelando al mismo tiempo el nombre del autor (66). En este mismo año la tipografía Universal, de Lisboa, publicó esta nueva versión con un subtítulo más expresivo y descriptivo que el de la edición española: *A Iberia: memoria em que se provam as vantagens politicas, economicas e sociaes da união das duas monarchias peninsulares em uma só nação, escripta originalmente em hespanhol por um philo-portuguez; tradusida e precedida por um jornalista portuguez*. Las terceras ediciones corresponden a 1853 (España) y 1855 (Portugal), aunque la movilización del sector conservador portugués en contra de la teoría sostenida es evidente, ya que obligó a matizar el subtítulo: *La Iberia: Memoria sobre la conveniencia de la unión pacífica y legal de Portugal y España*.

Mientras en España y en Portugal se sucedían las ediciones de *La Iberia* otros textos vinieron a incidir en la misma teoría, como el opúsculo de un joven Cánovas del Castillo titulado *El Recuerdo* (1854), publicado durante el proceso revolucionario que llevó a los progresistas al poder (67). Se abrió entonces un tiempo especialmente propicio para los anhelos iberistas: las Cortes españolas aprobaron la supresión de pasaportes en la frontera portuguesa; se fundaron juntas secretas, con órganos en Lisboa, *Iberia*, y Madrid, *La Iberia*; además, algunos sectores del liberalismo progresista defendían la entronización de D. Pedro V —aclamado como rey de Portugal el 16 de septiembre de 1855— entre ellos, Sagasta y el unionista *El Diario Español*, que contaba con el apoyo

(62) Ídem: 163-164.

(63) MAS (1852): entre las pp. 24 y 25.

(64) MAS (1868): 24-25, y (1855): 5.

(65) MAS (1868): 57, donde apunta la venta de 700 ejemplares de la segunda edición en Lisboa.

(66) *La Iberia*, Madrid, Impr. de M. Rivadeneyra, 1853; y *La Iberia. Memoria sobre las ventajas de la unión de Portugal y España*, 2ª ed. corregida y aumentada por su autor, Madrid, Impr. de M. Rivadeneyra, 1853.

(67) NIDO Y SEGALERVA (1914): 22.

de una Liga Hispano-Lusitana (1855), liderada por el presidente de las Cortes Constituyentes, Facundo Infante (68). Entre los medios adoptados para la difusión del proyecto figuraba la utilización de la prensa y el apoyo a los poderes públicos para promover logros concretos: la unión postal y telegráfica, la unión aduanera, la construcción de vías de comunicación, la extensión y reciprocidad del derecho de propiedad (literario o industrial), la creación de convenios en el ámbito militar, la armonización administrativa y legislativa o el reconocimiento de los derechos individuales, entre otros (69). Algunos puntos de este programa —en especial, la defensa de la construcción de las líneas de ferrocarril (70), cuya ley reguladora se había aprobado en 1855— se recogieron en *Isabel de Castilla y Pedro de Braganza, en el año 1876* (1856) del escritor y dramaturgo José Díaz Valderrama, que en cumplimiento del mandato de la Liga acompañó la edición de una nota dirigida a dos destinatarios: los escritores políticos, esto es, los periodistas, para que junto al gobierno utilicen los medios adecuados para lograr la unión peninsular; y a los escritores dramáticos, los autores teatrales, los encargados de transmitir los logros alcanzados a las futuras generaciones a través de la literatura (71).

El drama (72) de Díaz Valderrama, una fantasía actualizada de la España peninsular medieval, ubica la acción en 1876 recreando la unificación territorial bajo una unión dinástica. Como a finales del siglo xv la península Ibérica está gobernada por el matrimonio formado por los soberanos Isabel de Castilla —y no de España— y Pedro de Portugal, depositario del poder de forma efectiva frente al personaje de su esposa, objeto de crítica feroz. Bajo esta premisa se organizan dos tramas: una sentimental, protagonizada por la reina y Alejandro, conde de Oriente; y la política, entorno a la guerra con Marruecos como eje principal —cuya leva permite la enumeración de las provincias del reino: Navarra, los Algarves, Aragón, Cataluña, Andalucía, Castilla, Galicia... (73)—, aunque el autor da curso a otros aspectos de la política exterior, como el lugar reservado al país en el contexto europeo, denuncia la falta de organización laboral (74) a nivel doméstico o difunde propuestas en este ámbito a nivel empre-

(68) ROCAMORA (1994): 56, 60, y 116-117.

(69) CUNHA (1857): 169-170 y ss.

(70) DÍAZ VALDERRAMA (1856): 35.

(71) Ídem: «A mis dignos compañeros de la prensa», sin paginar.

(72) Ídem. Como el autor advierte, jugando con la semántica del término, no se trata de un «drama» más que en el apelativo utilizado para designar el género teatral.

(73) Ídem: 23. Significativamente, junto a la disgregación de España en unidades territoriales menores, las regiones, se contempla de igual modo la de Portugal, lo que no sucedía ni en las propuestas monárquicas ni en las federalistas portuguesas, donde Portugal mantenía la integridad de su territorio y su nombre (Henriques Nogueira).

(74) Antonio, uno de los criados que sirve en palacio, afirma: «[...] Y la culpa de esto la tienen los escritores públicos; que para todos escriben libros, menos para nosotros. No tenemos pautas, reglamento ni cristo que lo fundó, para arreglar nuestra conducta. Todo se deja á nuestro instinto bueno ó malo». Ídem: 15.

sarial (75). Además, la introducción de una conspiración por parte de los españoles contra la guerra, finalmente abortada, permite al presidente del Consejo de Ministros abordar otro peligro inquietante: la atomización del poder administrativo mediante la subdivisión de las provincias (76). Tras conocerse el éxito de la campaña africana, presentada como una nueva gran cruzada, la Gran Península Ibérica es la base que sostiene el nuevo orden internacional basado en el progreso y la paz de la humanidad. La obra se cierra con una apoteosis de inspiración divina: «Bajan dos ángeles y colocan una corona sobre la cabeza del rey y otra sobre la de la reina. Cae el telón» (77). Díaz Valderrama fecha la redacción de la obra el 1 de marzo de 1856 pero en algunos de los aspectos descritos en ella resulta premonitorio, como el conflicto con Marruecos, que estallaría a finales de 1859, ya bajo el gobierno de la Unión Liberal.

La obra de Díaz Valderrama no pasó desapercibida en Portugal y le cabe el honor de estar en el origen de una larga producción panfletaria, folletinesca y literaria en contra de la unión peninsular. Y es que colmó la paciencia de António Pereira da Cunha, ya irritado por la publicación y difusión primero de *A Iberia* —que en aquel momento contaba ya con dos ediciones en lengua portuguesa— y después, en la prensa portuense —en *Portugal*, periódico de la ciudad—, de sus primeros capítulos. En el hecho mismo de la redacción del drama veía la elección de una estrategia para la divulgación de ciertos planteamientos políticos entre el pueblo aprovechando el gusto por el género historicista en la novela y en el teatro. Se decidió entonces a dar a la imprenta *Não. Resposta Nacional ás Pretensões Ibéricas* (1857) (78), toda vez que el debate se había abierto a nuevas fórmulas, como la republicana federal de José Felix Henriques Nogueira defendida en sus *Estudos sobre a reforma em Portugal* (1851). De aquí también la proliferación de textos teatrales con argumento netamente antiiberista (79), especialmente tras la publicación en España en 1861 de algunos análisis económicos (Pío Gullón, *La fusión ibérica*, y Abdón de Paz, *España y Portugal*) a favor de la unión peninsular. A partir de esta fecha estos sectores se organizaron en una «Associação do 1º de Dezembro» para la conmemoración de la Restauración de Portugal, minoritaria pero con una gran capacidad de movilización entre la opinión pública (80). Su acusación de antipatriota a quienes simpatizasen con esta idea o, simplemente, confraternizasen con españoles, podía hacer caer en desgra-

(75) El banquero al rey: «[...] Hemos fundado, señor, una compañía para construir una fábrica en cada provincia por vía de ensayo, y en estas fábricas podrían colocarse jóvenes hospicianos de ambos sexos que pasen de siete años de edad. De este modo, estos seres que la sociedad sepulta en esos edificios de incompleto régimen interior, y que después muchos vuelven al gran mundo sin ningún lazo que les una con la sociedad, y de la cual suelen vengarse con crímenes incalificables, podríamos utilizarlos en muchos conceptos para sí y para la sociedad». *Ibid.*: 18.

(76) *Ídem*: 30.

(77) *Íd.*: 52.

(78) CUNHA (1857).

(79) PEREIRA (2004).

(80) OLIVEIRA MARTINS (1895): 374; PERALTA GARCÍA (1997): 26.

cia al «hombre público». Alexandre Herculano, por ejemplo, historiador, poeta, novelista (81) y dramaturgo no pudo resistirse a esta oleada antiespañola y escribió un drama histórico muy poco conocido —no se publicó en Portugal, sino en Brasil—, *O Fronteiro d’Africa ou Três Noites Asiagas* (1862), representado en el Teatro do Salitre, de Lisboa, sobre la resistencia popular del pueblo lisboeta al dominio militar castellano ejemplificado en la Casa de Alba (82). La Asociación portuguesa tuvo su reverso en Madrid, donde se celebró una «fiesta inusitada» de conmemoración de la misma fecha (83).

Isabel de Castilla y Pedro de Braganza defiende la entronización de D. Pedro V como rey de España de forma explícita pero no será la única vez que el teatro incida en la idea del cambio dinástico. En 1864, coincidiendo con la llegada de Olózaga a la dirección progresista, Manuel Roldán y Simonín escribe una obra de título significativo, *Intrigar por la unión Ibérica* (Madrid, 1864). Está ambientada en Lisboa durante la guerra civil entre Portugal y Castilla en el transcurso de la crisis dinástica de 1383 que acabó con la instauración de una nueva dinastía, la de Avis, con D. João I. Tratándose de un autor español, la focalización se aleja del relato tradicional transmitido por Fernão Lopes y la historiografía portuguesa (*Crónica d’el-Rei D. João I* (84)) en torno a la llegada al trono del rey, pretendiente portugués apoyado por las masas populares, para centrar el conflicto en la posible ilegitimidad del matrimonio de la reina D^a. Leonor Telles, la bastardía de su hija, la infanta D^a. Beatriz, que la apartaría de la sucesión, y en el personaje del gallego conde Andeiro, finalmente asesinado por el Mestre de Avis, despejando con ello su acceso a la corona de Portugal (85). Los progresistas, con Olózaga a la cabeza, se plantearon el ofrecimiento de la corona española, tras la muerte de D. Pedro en 1861, bien a D. Luís I cuyo matrimonio con María Pía de Saboya en 1862 había suscitado los celos en la corte española ante la posibilidad de que la unión ibérica se realizase apartando a la dinastía borbónica, o al rey viudo D. Fernando de Coburgo, como se materializaría tras la revolución de 1868 (86).

En diciembre de 1865 D. Luís y su esposa visitaron brevemente a Isabel II después de un viaje a Italia. Algunos meses más tarde la firma de algunos con-

(81) Preocupado por el origen y formación de Portugal Herculano trataba de esclarecer el misterio de su independencia frente a España. De ahí la publicación de *Pouca Luz en Muitas Trevas ou a Usurpação dos Filipes (1579-1580)*. *Romance histórico*, en *O Panorama* (Lisboa, vol. III, 2^a série, 1844).

(82) HERCULANO (1862); SOUSA BASTOS (1898): 119.

(83) NIDO Y SEGALERVA (1914): 70.

(84) Aunque la obra data del siglo XV se publicó por primera vez, significativamente, en 1644, tras la revuelta de 1640 como forma de consolidación de la nueva dinastía, todavía en guerra con España.

(85) ROLDÁN Y SIMONÍN (1864).

(86) OLIVEIRA MARTINS (1895): 377-379. En 1868 se publicó un opúsculo que defendía la candidatura de D. Luís al trono de España: T. van Versen, *Dom Luiz, roi d’Espagne et de Portugal*, Paris, Impr. De G. Kugelmann, 1868.

venios firmados con Portugal en 1866 —el de límites y servicios fronterizos (8 de junio (87)) es, quizá, el más importante— favoreció la realización de un viaje de Estado de los reyes españoles. El gobierno moderado de Narváez lo proyectó para inicios de diciembre con motivo de la inauguración oficial de la línea de ferrocarril que unía Madrid con Lisboa. Duró tres días y en él ambos gobiernos se comprometieron a mantener unas relaciones cordiales bajo la salvaguarda de la independencia mutua. Un clima de buen entendimiento que amparó la puesta en escena de obras amables que recuperaban la historia mutua (88) sin lecturas hirientes, como el estreno en el teatro Jovellanos del drama de Francisco Luís de Retes *Doña Inés de Castro* (89), el 17 de septiembre de ese año.

7. EL TEATRO POLÍTICO BAJO EL SEXENIO REVOLUCIONARIO (1868-1874)

Apenas dos años más tarde, la Revolución de Septiembre ofreció una nueva oportunidad para lograr la unidad peninsular que tanto anhelaban los partidarios de uno y otro país. Para el progresismo liberal portugués y, en especial para el movimiento republicano, es un hito para su configuración y estructuración definitiva, un impacto visible en los conocidos opúsculos de Antero de Quental *Portugal perante a revolução de Espanha* (1868), donde aboga por una unión peninsular bajo un sistema federal, y en *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (1871), diagnóstico crítico de la situación de la península Ibérica en el tercer cuartel del siglo XIX para cuya solución defiende un modelo republicano y socialista (90). La prensa portuguesa siguió con atención los movimientos políticos en España y publicó la traducción de algunos poemas de Ventura Ruiz Aguilera en defensa de la unión peninsular bajo el modelo monárquico: *Tributo de sangue*, en versión de J. Marcelino Matos en *Ecco Popular*, de Oporto (agosto de 1848 (91)); *E por si muove* (92), en homenaje a Galileo e *Iberia*, ambos por J. Simões Dias, cuyos primeros versos reproducimos como *incipit* al inicio de este trabajo, aparecido en *Adelante* (Salamanca, 12 de marzo de 1869), cuando en los círculos políticos se discutía el

(87) MINISTERIO DE HACIENDA (1969): 296-312.

(88) *Viaje* (1867); PERALTA GARCÍA (2008): 179-182.

(89) RETES (1868).

(90) Vid. entre otros, CATROGA (1991): 15-16. Antero fundaría en 1875, junto a Azedo Gneco y Fontana da Silveira, el Partido Socialista Português, según relata Anselmo Lorenzo en *El proletariado militante*.

(91) RUIZ AGUILERA (s. d.): 412-413, 329-331 (poema).

(92) Hay que advertir al menos de la coincidencia del título del poema y de su contenido con un texto de José Saramago publicado en *El País* en el verano de 2009 haciéndose eco de la publicación del Barómetro Hispano-Portugués de la Universidad de Salamanca, el único estudio con carácter oficial sobre la percepción de los naturales de cada país a propósito de las relaciones peninsulares. RUIZ AGUILERA (s. d.): 343-347.

ofrecimiento de la corona de España a D. Fernando de Coburgo. La búsqueda de rey saltó nuevamente a la literatura y el teatro pronto se hizo eco en *¿Quién será el rey? o Los pretendientes*, de José María Gutiérrez de Alba, dedicado «A la Democracia española», según consta en la edición de la obra en 1869 (93). Entre los personajes, abstracción de otros tantos tipos nacionales, se encontraba «un portugués» compitiendo con los representantes de Francia, Italia, Alemania, Gran Bretaña, Baviera y la Iglesia para tratar de obtener el trono de una desdeñosa «España» que a todos trata con insultante indiferencia. A pesar de que el gobierno provisional del Partido Progresista se movilizó a favor de la candidatura del rey viudo de Portugal — aceptación y rechazo de la corona incluidos — las negociaciones fracasaron y Amadeo de Saboya se convirtió en rey de España durante apenas dos años no exentos de tensiones, tanto en Portugal, por las supuestas maniobras de Italia a favor de la Unión Ibérica, como en España (94). Un ejemplo de ello aconteció en la primavera de 1871, cuando una comisión de periodistas y parlamentarios portugueses visitó la capital española invitados por la Asociación de la Prensa de Madrid, lo que suscitó los recelos de la prensa portuguesa. La española, por su parte, que había informado puntualmente de los movimientos de los viajeros, silenció la recepción del rey a la comitiva. Por cierto, que entre los actos con los que se agasajó a los portugueses estaba asistir a una representación en el teatro de los Bufos, obsequio de la redacción de *El Imparcial*. Cuenta uno de los asistentes, el periodista J. M. Pereira Rodrigues, que el actor Rossel recitó unas estrofas dedicadas a ellos acogidas por el público con un clamoroso aplauso y por los viajeros con contenida emoción (95).

Solucionado, al menos aparentemente, el problema de la búsqueda de rey el protagonismo teatral correspondió, inicialmente, a los dramaturgos vinculados al republicanismo. Portugal aportó aquí no solo temas de la historia común sino sobre todo una figura concreta, la de Luis de Camões, autor del poema épico *Os Lusíadas*, símbolos ambos de la nación portuguesa. El 4 de noviembre de 1871 se representó en el Teatro Salón Eslava el drama *Camoens*, escrito por dos autores, el funcionario de la administración pública Manuel Ossorio y Bernard y Lucio Viñas Deza —pseudónimo de Luís Díaz Cobeña, decano del Colegio de Abogados de Madrid—. Ambos llevaron a las tablas un hipotético episodio sentimental de la vida del poeta que sin duda conocían: sus amores con una esclava mulata, de nombre Bárbara, protagonista de una popular y conocida redondilla («Aquella Cativa», *Rytmas*, Lisboa, 1595), a la que el editor Faria e Sousa atribuía el cuidado del poeta mientras estuvo enfermo. La trama permite

(93) GUTIÉRREZ DE ALBA (1869).

(94) NIDO Y SEGALERVA (1914): 87, afirma que el duque de Montpensier estaba detrás del fracaso de la candidatura de D. Fernando al reino de España, según se desprende del opúsculo *Duas palavras sobre a candidatura de S. M. El-Rei D. Fernando ao throno de Hespanha, por um portuguez* (1870).

(95) PERALTA GARCÍA (en prensa).

llevar a la escena algunos personajes históricos, como Fray Luis de Granada, que en vísperas de la corona dual no solo reivindica el interés de España por la cultura portuguesa, sino que lo hace en detrimento del mismo Portugal: «Con Portugal que le abandona, / con Portugal que olvida sus hazañas, / mientras un español cierra sus ojos / y le quiere premiar el Rey de España» (96).

No se trató de un caso aislado de utilización de los símbolos de la nación portuguesa adoptados como elementos de propaganda. A finales de la década, ya con Alfonso XII como rey y bajo gobierno de Cánovas, se estrena (24 de febrero de 1879) en el teatro Jovellanos a beneficio del actor Rosendo Dalmau, que asumió la interpretación del personaje protagonista, una interesante zarzuela titulada *Camões*, del republicano Marcos Zapata con música del maestro Marqués. Zapata, que dedica el texto «Al señor Don Emilio Castelar, en testimonio de admiración y respeto», realiza un paralelismo entre dos momentos de la historia de España y Portugal con el común motivo de la búsqueda de rey: la opción del prior de Crato frente a Felipe II que obligó, además, a un relato de la muerte y desaparición de D. Sebastián, y los acontecimientos españoles desde 1868 hasta la recientemente restaurada monarquía borbónica. La obra reinterpreta en clave nacional la historia hispano-portuguesa pero al mismo tiempo testimonia las relaciones entre los republicanos españoles y los republicanos portugueses, marcando una línea de continuidad con el drama de Ossorio y Bernard y Viñas y Deza. Además, fue estrenada en pleno conflicto entre Portugal y Gran Bretaña por el control de las colonias portuguesas, en especial Lourenço Marques (Maputo), que acabaría con la firma de un tratado comercial en mayo de 1879. El movimiento republicano protestó por las ventajas comerciales que concedía y aprovechó la conmemoración del tricentenario de la muerte del poeta para realizar una ofensiva propagandística contra el gobierno de la monarquía. La estrategia tuvo éxito. Consiguió capitalizar el sentimiento nacional lanzando la idea de que solo bajo el advenimiento de la República se conseguiría revivir la antigua grandeza colonial (97).

Los monárquicos, por su parte, contraatacaron apenas unos días después de la renuncia del rey con el estreno el 17 de febrero de 1873 en el Teatro-Romea, de *España y Portugal. Juguete cómico en un acto y en prosa*, de José María Guzmán, que volvía a insistir sobre la conveniencia de la Unión Ibérica. La acción se sitúa en Madrid «en la época actual» y entre veladas alusiones «á la Gloriosa» o a la guerra franco-prusiana los espectadores asistieron a la negociación matrimonial entre las familias de D. Ernesto España y D. Marcos Portugal Cienfuegos a favor de sus respectivos hijos, Serafina Portugal y Emilio España. Como en el poema de Ventura Ruiz Aguilera no deja de ser significativo que la posición femenina, depositaria de la aceptación final, corresponda siempre a Portugal, mientras que la iniciativa del galanteo, noviazgo y posterior propues-

(96) OSSORIO Y BERNARD y VIÑAS Y DEZA (1871): acto único, escena última.

(97) CATROGA (1991): 44-47.

ta matrimonial, tradicionalmente encomendada a los hombres, se reserve a España alejando así la idea, obsesiva, de la anexión y su connotación de imposición forzada. En la obra esta posición es explícita:

Ernesto: [...] Al menos tú llevas la ventaja de saber que al menor descuido... tu mujer se declara independiente.

Serafina: Esta V. en un error; si nos uniéramos por medio de la fuerza, convenido; pero siendo á gusto de ambas partes...

Emilio: ¡Pues!... España (indicándose á si mismo.) y Portugal (aludiendo a Serafina) quedan unidos para siempre (98).

8. CONCLUSIONES

De todo lo expuesto puede afirmarse que la presencia de Portugal en el imaginario cultural español —y al contrario— antes y después de la monarquía dual es una constante que se mantiene, con altibajos puntuales al socaire del devenir político, a lo largo de los años y la literatura, como expresión socio-cultural, ha venido reflejando con elocuente pasión todos sus matices. Cuando desde finales del siglo XVIII el teatro español busque superar su dependencia del Siglo de Oro el romanticismo ofrecerá el modelo estético necesario para la revitalización del género. El historicismo permitirá, así, una renovación temática que en muchos casos procederá, paradójicamente, de Europa, al difundir en España episodios olvidados de su historia, muchos de ellos en común con Portugal. No deja de ser significativo que figuras tan caras a la memoria popular portuguesa como Viriato, Inés de Castro, D. Sebastián o, incluso, el poeta épico portugués Luis de Camões sean asumidas y reinterpretadas, de forma natural, por el imaginario español. Su proyección a lo largo de la centuria acompaña la evolución del género favoreciendo la aparición del teatro político contemporáneo bajo el paraguas técnico de la comedia de situación, el drama histórico y las obras de denuncia social. Desde este punto de vista hay que subrayar, como lectura del texto teatral, la adopción de la primera para encarar el tratamiento de ciertos acontecimientos históricos, como la búsqueda de rey en *¿Quién será el rey?*, o la nueva situación abierta tras la renuncia del rey Amadeo en *España y Portugal*. Si el descrédito de la monarquía suscita el sarcasmo y la chanza, para la opción republicana se reserva todavía la seriedad del drama. Luis de Camões, símbolo de la nación portuguesa, figura foránea dentro del panorama cultural español, es el protagonista de dos obras de inicios de la década de 1870 de inspiración republicana.

Pero en conjunto, la producción dramática del período sobre la unión peninsular es extremadamente reducida si la comparamos con la generada a propósito de otros acontecimientos, especialmente los bélicos. Marie Salgues docu-

(98) GUZMÁN (1873): 24-25.

menta el interés por el derrocamiento de Isabel II a través de catorce obras sobre el tema, nueve sobre la Guerra de los Diez Años contra Cuba, seis sobre la guerra carlista y tres para la Iª República, entre los de mayor preocupación excepción hecha de la guerra de África, que en apenas dos años (1859-1860) produjo ochenta obras (99). En esta nómina el debate en torno al iberismo se restringe a tres títulos, a diferencia de lo que sucede en Portugal, aquí con una producción sensiblemente superior (100). Como hemos explicado, Portugal ha sido siempre una referencia natural dentro del imaginario español y por ello la unión de ambos países se ha considerado una opción lógica dentro del devenir histórico aunque lejos de convertirse en una inquietud. Paralelamente Portugal ha luchado, desde sus orígenes medievales, por mantener diferenciada su individualidad, tanto dentro del mismo espacio geográfico que es la península Ibérica, como ante el desarrollo histórico. Todavía hoy las cumbres hispano-portuguesas o luso-españolas, conforme a su lugar de celebración, mantienen esta diferencia frente a una inicial propuesta de denominarlas ibéricas. En las conversaciones para la entrada de España y Portugal en la Comunidad Económica Europea el gobierno portugués rechazó firmemente la posibilidad de una negociación conjunta. No solo los separaban diferencias de tamaño y alcance. La razón última tenía más que ver con una exigencia de afirmación de la identidad. Por eso, Mário Soares dejó muy clara desde el principio la idea de la existencia de dos realidades territoriales histórica, política y culturalmente diferenciadas.

9. BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, MERCEDES (1995): *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid.
- ALCALÁ GALIANO, ANTONIO (1873): *Portugal, su pasado y su presente. Lecciones pronunciadas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid*, Madrid, Impr. a cargo de Teodoro Lucuix.
- ALMEIDA-GARRETT, J. B. DE (1844): *Theatro. III. Frei Luiz de Sousa*, Lisboa, Impr. Nacional.
- ALONSO, AMADO (1984): *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*, Madrid, Gredos.
- AMANTE, MARIA DE FÁTIMA (2009): «Cultura e Cooperação: desafios e entraves à relação ibérica no contexto europeu», *Revista População e Sociedade*, 17: 155-168.
- ARAÚJO, TERESA (2007): «A dramaturgia de autores portugueses em língua espanhola (séculos XVI-XVIII): notas de uma investigação em curso», *Á Beira*, 6: 157-175.
- (2008a): «Espanha no teatro político de Pedro Salgado», TOBIAS BRANDENBERGER, ELISABETH HASSE y LYDIA SCHMUCK, eds., *A Construção do Outro: Espanha e Portugal frente a frente*, Tübingen, Calepinus Verlag, pp. 161-176.

(99) SALGUES (2010): 246 y ss.

(100) PEREIRA (2004).

- (2008b): «O espectáculo no drama. (*Mayor fineza de amor, Las lagrimas de Roma e Amor es fé*)», en ADELAIDE MILLÁN COSTA et alii, *Actas do Coloquio Formas e Espaços de Sociabilidade — Contributos para uma História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, ed. CD-Rom.
- (2010): «Subtilezas da musa áurea de um dramaturgo português da Restauração», FRANCISCO LAFARGA, LUIS PEGENAUTE y ENRIC GALLÉN, eds., *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, Bern, Peter lang, pp. 59-71.
- (2011): «Entreditos da corte amorosa de Dom Gil», en Maria do Rosário PRIMENTEL y MARIA DO ROSÁRIO MONTEIRO, orgs., *D. Francisco Manuel de Melo. O Mundo é Comédia*, Lisboa, Colibri, pp. 101-113.
- BRANDENBERGER, TOBIAS (2005): «La construcción cultural de lo otro: personajes portugueses en el teatro áureo español», en NICOLE FOURTANÉ y MICHÉLE GUIRAUD, eds., *L'identité culturelle dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, P. U. de Nancy, pp. 361-371.
- CADENAS, JOSÉ JUAN (1903): *Inés de Castro o Reinara después de morir. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara. Adaptación lírica en tres actos divididos en cinco cuadros, música de Calleja y Lleó*, Madrid, Impr. de R. Velasco.
- CALVO ASENSIO, GONZALO (1875): *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX. Apuntes críticos*, Madrid, C. Baylly-Bailliere.
- CASSOL, ALESSANDRO (2003): «Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de las *Escogidas*», *Criticón*, 87-89, 143-159.
- CATROGA, FERNANDO (1991): *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de outubro de 1910*, t. I, Coimbra, Faculdade de Letras.
- COMELLA, LUCIANO FRANCISCO (s.d.): *El mayor rival de Roma. Viriato. Drama trágico en un acto*, Barcelona, Of. de Juan Francisco Piferrer.
- COVERT-SPRING, JOSÉ ANDREW DE (1835): *El duque de Braganza o La revolución de Portugal. Drama histórico-político en cinco actos*, traducido libremente del francés, Madrid, Repullés.
- CUNHA, A. PEREIRA DA (1857): *Não. Resposta nacional ás pretensões ibéricas*, t. I, Porto, Typ. de Francisco Pereira d'Azevedo.
- CYMBRON, LUÍSA (en prensa): «Na sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os desafios de compor ópera no Portugal dos anos 1860-70».
- DÍAS, JORGE (s.d.): *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, INCM.
- DÍAZ VALDERRAMA, JOSÉ (1856): *Isabel de Castilla y Pedro de Braganza, en el año 1876*, Madrid, Impr. de Andrés Peña.
- Don Sebastián, rey de Portugal*, drama serio en cinco actos, Barcelona, Impr. del Fomento, 1848.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, t. XXXIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- FIGUEIREDO, FIDELINO DE (1913): *Historia da Litteratura Romantica Portuguesa (1825-1870)*, Lisboa, Liv. de A. M. Teixeira.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, JOSÉ MARÍA (1869): *¿Quién será el rey? o Los pretendientes*, cuadro jocoso sobre un asunto muy serio, Madrid, Impr. de José Rodríguez.

- GUZMÁN, JOSÉ MARÍA (1873): *España y Portugal*, juguete cómico en un acto y en prosa, Madrid, Admón. de la Guía Oficial de Ferro-Carriles.
- HERCULANO, ALEXANDRE (1862): *O Fronteiro d'Africa ou Três Noites Asiágas*, drama historico portuguez em tres actos, Rio de Janeiro, Typ. Econômica de J. J. Fontes.
- HERNANDO PIZARRO, MANUEL (1843): *Viriato*, tragedia original en cinco actos, Madrid, Imprenta de Repullés.
- HUGUET, MONTSERRAT (2007): «El Iberismo: un proyecto de espacio público peninsular», *Alcores*, 4: 243-275.
- I. M. R. L. (1798): *Osmía*, tragedia portuguesa en cinco actos, Madrid, Impr. de la V. e H. de Marín.
- LA MOTTE, ANTOINE HOUDAR DE (1826): *Doña Inés de Castro*, tragedia en cinco actos, traducida y acomodada al teatro español, Madrid, Impr. de Miguel de Burgos.
- LACORT, JOSÉ MARÍA (1869): «Viriato», en *El teatro de los niños: colección de juguetes dramáticos en verso*, Valladolid, Impr. de J. de la Cuesta, pp. 1-11.
- LAFARGA MADUELL, FRANCISCO (1986-1987): «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española*, 5: 219-230.
- LÓPEZ-CORDÓN, MARÍA VICTORIA (1975): *El pensamiento político-internacional del federalismo español*, Barcelona, Planeta.
- MAS, SINIBALDO DE (1852): *La Ibéria*, Madrid, M. Rivadeneyra.
- (1855): *Ibéria: memória sobre a conveniência da união pacífica e legal de Portugal e Hispanha*, Lisboa, 3ª ed. corregida, Typ. do Progresso.
- (1868): *La Ibéria. Memória sobre la conveniencia de la unión pacífica y legal de Portugal y España*, 5ª ed., Madrid, M. Rivadeneyra.
- MATOS, SÉRGIO CAMPOS (en prensa): «Castilla y España en la cultura portuguesa del siglo XIX».
- MINISTERIO DE HACIENDA (1969): *Acuerdos fronterizos con Francia y Portugal*, Madrid.
- MONTANER, JOAQUÍN (1951): *La colección teatral de Don Arturo Sedó*, Barcelona.
- MONTIJANO RUIZ, JUAN JOSÉ (2010): *Aproximación a la historia del teatro frívolo español. Morfología y estructura*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- NIDO Y SEGALERVA, JUAN DEL (1914): *La Unión Ibérica. Estudio crítico, histórico de este problema*, Madrid, Tip. de Prudencio P. de Velasco.
- OLIVEIRA MARTINS, J. P. (1895): *Portugal contemporaneo*, t. II, 3ª ed. (posthuma e com as alterações e additamentos deixados pelo auctor), Lisboa, Liv. de Antonio Maria Pereira.
- OSSORIO Y BERNARD, MANUEL; y VIÑAS Y DEZA, LUCIO (1871): *Camoens*, cuadro dramático, original en un acto y en verso, Madrid, Impr. de S. Landáburu.
- PERALTA GARCÍA, BEATRIZ (1997) y CABERO DIÉGUEZ, VALENTÍN: «La Unión Ibérica. Apuntes histórico-geográficos a mediados del siglo XIX», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 25: 17-38.
- (2000): «El Iberismo a escena. Comedia y drama de la Unión Ibérica (1852-1890)», en J. M. CARRASCO GONZÁLEZ, Mª J. FERNÁNDEZ GARCÍA, y M. L. TRINDADE MADEIRA LEAL, eds., *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Fron-*

- tera* — *I Encuentro de Lusitanistas Españoles*, Cáceres, Universidad de Extremadura, t. I, pp. 393-395.
- (2008): «La imagen de Portugal en los viajeros españoles del siglo XIX», TOBIAS BRANDENBERGER, ELISABETH HASSE y LYDIA SCHMUCK, eds., *A Construção do Outro: Espanha e Portugal frente a frente*, Tübingen, Calepinus Verlag, pp. 177-195.
- (2012): «Traumas vividos y traumas contados. El impacto emocional de la guerra en la novela histórica del siglo XIX», PEDRO SERRA, coed., *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. XI, *Narrativas Ibéricas*, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies, University of California at Santa Barbara, pp. 278-293.
- (en prensa): «El iberismo durante el reinado de D. Amadeo de Saboya (1871-1873)».
- PEREIRA, MARIA DA CONCEIÇÃO MEIRELES (2002): «Sinibaldo de Más: a difusão da *Ibéria* em Portugal e do iberismo no Oriente», en CELSO ALMUIÑA FERNÁNDEZ, FERNANDO DE SOUSA y M. DA C. M. PEREIRA, coords., *Relações Portugal-Espanha. Uma história paralela, um destino comum?*, Porto, CEPESE — Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, pp. 213-230.
- (2004), «A pena em vez da espada - Teatro e questão ibérica», *Actas do Colóquio Internacional*, Porto, vol. II, pp. 71-101.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (s. d): «Excursión a Portugal», *Novelas y miscelánea*, Madrid, Aguilar, pp. 1379-1388.
- PERMANYER UGARTEMENDIA, ANDER (2006): «Sinibaldo de Mas, un observador español de la realidad china del siglo XIX», en SAMUEL WELL WILLIAMS, ed., *The Middle Kingdom: a survey of the Geography, Government, Education, Social life, Arts and Religion of Chinese Empire*, Kessinger P. C., vol. I, part. I, pp. 323-340.
- PI Y ARSUAGA, FRANCISCO (1876): *El pastor de Lusitania*, cuadro histórico en verso y original, Madrid, Saturnino Calleja.
- QUINTANA, MANUEL JOSÉ (s.d.): *El duque de Viseo*, tragedia en tres actos, Barcelona, Agustín Roca.
- REYES, FRANCISCO LUIS DE (1868): *Doña Inés de Castro*, drama en tres actos, en verso y original, Madrid, Impr. de José Rodríguez.
- ROCAMORA, JOSÉ ANTONIO (1994): *El nacionalismo ibérico (1792-1936)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, TOMÁS (1994): *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ROLDÁN Y SIMONÍN, MANUEL (1864): *Intrigar por la unión ibérica*. Comedia histórica en tres actos, Madrid, manuscrito.
- ROMERO PEÑA, MARÍA MERCEDES (2007): «Proyecto empresariales en los Caños del Peral a principios del siglo XIX», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25: 211-221.
- ROMO, JUDAS JOSÉ (1816): *Libia o la conjuración contra Viriato*, tragedia, Madrid, Impr. que fue de Fuentenebro.
- RUIZ AGUILERA, VENTURA (1909): *Camino de Portugal*, drama en un acto y en verso, 5ª ed., Madrid, R. Velasco.

- (s. d.): *Ecos nacionales y cantares*, 6ª ed., Madrid, Biblioteca de Instrucción y Recreo.
- SALA VALLDAURA, JOSEP MARÍA (2010): «El teatro entre el primer y el segundo siglo XVIII», en AURORA EGIDO y JOSÉ ENRIQUE LAPLANA, eds., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), pp. 97-120.
- SALGUES, MARIE (2010): *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SÁNCHEZ GARCÍA, RAQUEL (2008): *La historia imaginada. La Guerra de la Independencia en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- SARAIVA, ANTÓNIO JOSÉ; y LOPES, ÓSCAR (1996): *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora.
- SENABRE, RICARDO (1986): «Introducción» a JOSÉ ZORRILLA, *Traidor, inconfeso y mártir*, 7ª ed., Madrid, Cátedra.
- SIMÓN PALMER, MARÍA DEL CARMEN (1979): *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC.
- SOUSA, MARIA LEONOR MACHADO DE (1987): *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70.
- SOUSA BASTOS, ANTÓNIO DE (1898): *Carteira do Artista*, Lisboa, Impr. de Libanio da Silva.
- TATO FONTAÍÑA, LAURA (2008): «El personaje del portugués en el teatro gallego de los siglos XVI-XVIII», en TOBIAS BRANDENBERGER, ELISABETH HASSE y LYDIA SCHMUCK, eds., *A Construção do Outro: Espanha e Portugal frente a frente*, Tübingen, Calepinus Verlag, pp. 145-159.
- TORENO, CONDE DE (1835): *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, Impr. de Tomás Jordán, t. IV.
- VARGAS-ZÚÑIGA, LOLA, dir. (s.d.): *Catálogo de autores dramáticos andaluces. 1800-1897*, s.l., Junta de Andalucía, vol. II, t. I.
- VASCONCELOS, A. A. TEIXEIRA DE (1990) [1862]: *O Prato de Arroz Doce*, Lisboa, Alfa.
- Viaje de SS. MM. y AA. á Portugal en diciembre de 1866*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1867.

