

A REPRESENTAÇÃO DO CAVALEIRO PORTUGUÊS
NO TEATRO ISABELINO: "THE SPANISH PLAYS" DE THOMAS
KYD E *THE BATTLE OF ALCAZAR* DE GEORGE PEELE

Rogério Miguel Puga

*"To propagate the fame of Portugal [...] Shame
be his share that flies when Kings do fight!"*

George Peele, *The Battle of Alcazar* (III, i, 7; IV,
ii, 66, respectivamente).

No século XVI, a Península Ibérica gozava ainda de um estatuto especial nos mares de todo o mundo, embora outras nações europeias, como a Inglaterra, a Holanda e a França disputassem quer os seus domínios quer as suas rentáveis rotas comerciais. Tanto na terra como no mar, as guerras entre países europeus tinham então uma longa tradição, talvez proporcional à fama dos cavaleiros e guerreiros portugueses nas ilhas britânicas. Desde o século XII que Portugal disputava e defendia fronteiras, tronos e bens contra os reinos cristãos vizinhos, virando-se igualmente para territórios além-mar, na esperança de conquistar novas terras, lucros e membros para a grande família católica. Os interesses dos mercadores eram, portanto, paralelos aos dos inúmeros missionários que viajavam face ao longínquo e exótico para comercializar ou converter gentios.¹

Gostariamos, neste nosso terceiro artigo na *R. E. A. P.*, de agradecer o apoio, o estímulo e a sabedoria da Professora Doutora Maria Leonor Machado de Sousa. Agradecemos igualmente à Prof. Doutora Isabel Lousada todo o estímulo e apoio quer nas nossas investigações quer junto do Centro de Estudos Anglo-Portugueses. *Last but not the least*, gostaríamos de fazer um agradecimento especial ao Prof. Doutor Miguel Alarcão por todo o apoio, orientação e estímulo quando da escrita dos dois primeiros artigos para esta Revista, uma vez que foi através do seu incentivo que publicámos nesta mesma Revista o nosso primeiro artigo em 1998.

¹ A respeito da vocação cruzadística e do ideal de Cavalaria nos Descobrimentos Portugueses e, nomeadamente, na Batalha de Alcácer-Quibir, veja-se Luís Filipe Thomaz e Jorge Santos Alves, «Da cruzada ao Quinto Império», 1991, pp. 81-164.

A figura do guerreiro português era, portanto, bem conhecida além-Pirinéus, principalmente através de fontes históricas e de outros guerreiros europeus que combatiam, lado a lado, com homens de armas do Sul, que, no campo de batalha e fora dele, demonstravam a sua heróica bravura. O imaginário cavaleiresco havia séculos que alimentava a produção literária europeia, associando a temática dos afectos às armas, servindo tais textos, no século XVI, para recuperar valores sublimados na Idade Média.

Na Inglaterra Isabelina, destacam-se duas peças de teatro nas quais o guerreiro português marca uma presença constante e significativa. George Peele (1558-96) publica *The Battle of Alcazar* (c. 1589) e Thomas Kyd (1558-94) publica, por volta desse mesmo ano, as “Spanish Plays”,² intituladas *The Spanish Tragedy* [or *Hieronimo is Mad Again*], considerada a primeira *revenge-play* do Renascimento inglês, à qual se segue [*The Spanish Comedy, or*] *The First Part of Hieronimo* (escrita entre 1585-87 e publicada em 1605),³ sendo que a autoria desta última obra é, ainda hoje, discutível.⁴ Em relação a *The Spanish Tragedy*, só em 1773 Hawkins encontrou na *Apology for Actors* (1612), uma referência

² Cf. Andrew S. Cairncross na sua edição das peças de Thomas Kyd, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, 1967, p. xii: “His *First Part of Hieronimo* and *The Spanish Tragedy*, especially the latter, were probably the most popular and influential of Elizabethan plays.” Segundo este crítico, as peças foram escritas entre 1584/5-1587/9. Também Philip Edwards afirma, na edição de *The Spanish Tragedy* de 1969, p. xxi: “Henslowe records in his *Diary* a performance of ‘spanes comodye donne oracoe’ on 23 February 1591/2 and of ‘Jeronymo’ on 14 March 1591/2 by Strange Men at the Rose.” Em relação a *The First Part of Hieronimo*, este autor afirma “this play is clearly written after *The Spanish Tragedy* and based on it, and almost certainly intended as a burlesque. [...] I cannot find in *The Spanish Tragedy* anything to prove that it is a sequel [...]” (p. 138).

³ Cf. Andrew S. Cairncross na sua edição das peças de Thomas Kyd, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, 1967, p. xiii, onde este autor cita a entrada da peça do *Stationers’ Register*: “THE/FIRST PART/ of Ieronimo./ With the Warres of Portugall, and the/ life and death of Don/ Andrea./ [device]/ Printed at London for Thomas Pauyer, and are/to be solde at his shop, at the entrance/into the Exchange 1605.” Da primeira linha do registo resulta o título pelo qual a peça é também inúmeras vezes referida: *The First Part of (J)Hieronimo. With the Warres of Portugall, and the life and death of Don Andrea.*

⁴ Cf. A. W. Ward e A. R. Waller (eds.), *The Cambridge History of English and American Literature*, 1907-21, pp. 29-30: That Kyd following his “serial” habit of production, wrote a “first part” for his tragedy is, as we have said, possible, but not a little of evidence is forthcoming: that he wrote *The First Part of Jeronimo. With the Warres of Portugall* [...], which we have in the quarto edition of 1605, is, despite the authority lent in support of the ascription to him, wholly untenable. The problem of Kyd’s association with a first part may be resolved into two main questions:[...] did he write, or could have written the extant text of 1605? [...] Is this piece to be identified with the play entitled “Done oracio” *allias* “The Comedy of Jeronimo,” *allias* “Spanes Comodye donne oracoe”, which appears seven times in Henslowe’s list of the performances, in 1592, of the *Spanish Tragedie*?” Os autores atribuem a *First Part* a um outro autor, afirmando que talvez Kyd não fosse capaz de escrever uma peça tão burlesca, justificação à qual juntam o facto de existir na peça referência ao Jubileu de 1600. Também Andrew S. Cairncross debate esta questão (pp. xiv-xv), considerando que estas duas peças são “a two-part play”.

que a associou a Thomas Kyd.⁵ Independentemente da autoria, das fontes e das eventuais revisões dessas mesmas obras, optamos por analisar também *The First Part*, uma vez que versa o tema de *The Spanish Tragedy*, sendo as duas peças comparadas a *The Battle of Alcazar* de George Peele,⁶ em termos da construção das personagens “portuguesas”. Os acontecimentos históricos para que a acção de *The Spanish Tragedy* poderá eventualmente remeter: a anexação de Portugal por parte de Espanha, dá-se após a morte de D. Sebastião em Alcacer-Quibir (1578), sendo este o *background* histórico da peça de George Peele. Salientamos, então, a existência de um *continuum* temático e histórico entre as “Spanish plays” de Thomas Kyd e *The Battle of Alcazar*. Relação essa que poderia ser estabelecida pela audiência isabelina mais culta destas peças.

No final do século XVI, quer em Portugal quer em Inglaterra, a Cavalaria há muito que tinha perdido o papel determinante nos combates que lhe conferiam maior prestígio e supremacia, pois, desde os séculos XIV-XV, com o fim das cruzadas e da reconquista cristã na Península Ibérica, associado ao aparecimento de novas técnicas bélicas — por exemplo os bombardeiros e as armas de fogo —,⁷ esse mesmo estrato da Nobreza perde o seu estatuto, uma vez que a guerra já não dependia unicamente do seu contributo. A Literatura Cavaleiresca do século XVI representava, portanto, um refúgio nostálgico de um passado glorioso envolto de grandiosos feitos de guerra, torneios e justas.⁸ Nos séculos XV-XVI, a Nobreza circula muito mais na corte, ocupada com cargos políticos, do que nos campos de batalha, tornando-se o estatuto de “cavaleiro” mais honorífico do que reflexo da *praxis*.⁹

⁵ Cf. Introdução de Philip Edwards na peça de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1969, p. xvii.

⁶ As qualidades literárias destes dois autores contemporâneos foram inúmeras vezes comparadas e colocadas em pé de igualdade, inclusivamente por outros escritores isabelinos. A este respeito veja-se Arthur Freeman, *Thomas Kyd...*, 1967, pp. 13-22; que na página 76 se refere e lista as influências e os “tentative parallels between *The Spanish Tragedy* and *The Battle of Alcazar* (1589) which bear recording [...]”.

⁷ Como podemos verificar em *The Spanish Tragedy*, na fala de Villupo: “Discharg’d his pistol [...]” (I, iii, 67).

⁸ Cf. A. H. de Oliveira Marques, «Cavalaria», s/d, pp. 26-28 e Sydney Anglo (ed.), *Chivalry in the Renaissance*, 1990. A respeito da Cavalaria Portuguesa na Época Moderna, relevante, sobretudo, para o estudo de *The Battle of Alcazar*, veja-se: Jorge Borges de Macedo, «Cavalaria na Época Moderna», s/d, pp. 388-394. A respeito da temática da Cavalaria, vejam-se os seguintes trabalhos: André Corvoisier, *Armies and Society in Europe 1495-1789*, 1979; Hale, J. R., *War and Society in Renaissance Europe*, 1985; Maurice Keen, *Chivalry*, 1984.

⁹ Os romances e as novelas de Cavalarias portuguesas, traduzida para o inglês, via francês ou castelhano, acabariam por influenciar a Literatura Inglesa. No entanto, alguns desses textos continuam, ainda hoje, erroneamente, a ser referidos como franceses ou espanhóis. Veja-se o exemplo de Emile Legouis, *A History of English Literature*, p. 258, ao falar das influências europeias na Literatura Inglesa do século XVI: “[...] The word may seem too narrow when the

Nas peças de George Peele e Thomas Kyd, diversas personagens são portuguesas ou visitam o Reino de Portugal, pelo que a sua construção e até a própria imagética do texto se tornam relevantes do ponto de vista da análise da representação e da imagem do Cavaleiro Português. Atentaremos ainda na forma como essa ideia é veiculada pelos textos nas possíveis razões e fontes para que a presença portuguesa se verifique não só nestas peças, bem como noutras fontes e obras coevas da Literatura Inglesa.

O *background* político de *The Spanish Tragedy* e *The First Part of Hieronimo*, doravante designada *The First Part*, é a vitória do rei de Castela após o confronto com o rei de Portugal, sendo uma das outras polémicas que envolvem esta peça a questão dos referentes históricos que poderão estar subjacentes à acção da mesma.¹⁰ De acordo com alguns críticos literários, esta mesma situação remete-nos para a vitória espanhola de 1580,¹¹ na Batalha de Alcântara,

large number of French works circulating in England are considered, and also the influence exercised by Spain, especially through the medium of the chivalrous romances — *Palmeirin*, *Amadis*, and Montemayor's *Diana* were all done into English by Anthony Munday before the end of the century [...]."

¹⁰ As falas em italiano, embora a acção tenha lugar em Portugal e Espanha, conferem ao texto da peça um tom mais latino, associado ao Sul da Europa: "Lor. Vien qui presto" (II, i, 43). A estas juntam-se ainda falas em castelhano: "Pocas palabras." (III, XIV, 118). Arthur Freeman, *op. cit.*, pp. 54-5, em relação a Don Cyprian, duque de Castela, afirma que talvez Kyd tenha retirado o nome da personagem de relatos da batalha da Terceira, uma vez que o governador da ilha entre 1580 e 1582, Ciprião de Figueiredo, era amigo de D. António Prior do Crato. Freeman adianta que o nome desta figura histórica foi "anglicized in 1591 as 'Don Cyprian Figeredo Vasconcelus' na obra *A Fig for the Spaniard* (Londres, 1591) de G. B. Não querendo privilegiar uma leitura demasiado historicista, pensamos que elementos como os atrás referidos, face ao contexto historico-social de produção da obra, terão que ser considerados.

¹¹ Cf. Philip Edwards, *op. cit.*, p. xxiv. O autor defende que a peça é "sheer fantasy", negando quaisquer relações com factos e dados históricos, ao contrário do que Joseph Schick (*The Spanish Tragedy*, 1898; *Introduction to The Spanish Tragedy*, Londres, 1901) fizera a partir da expressão de Don Andrea: "the late conflict with Portingale" (I, i, 15). A vitória de Espanha é também referida diversas vezes (I, ii, 6). Edwards recupera todos os argumentos deste autor para os "desmontar", e que apresentaremos sumariamente, pois resumem todo o debate de que esta questão tem sido alvo: o facto de Portugal, após a anexação espanhola, ser governado por um "Vice-king"; a perda do estatuto imperial de Portugal, o último passo da anexação na "Terceira" em 1583 assim como outras batalhas (Julho-Agosto, 1582), episódio este do conhecimento dos ingleses como demonstra Freeman, *op. cit.*, p. 53, ao referir o título dos primeiros relatos ingleses da batalha dos Açores, impresso em Londres em 1582: *A discourse of that which happened in the battel fought between the two Navies of Spaine and Portugall at the Islands of Azores*, e em 1583: *Relation of the expoungeable attempt and conquest of the ylande of Tercera...* (negrito nosso). No entanto, Edwards defende que o conflito na peça de Kyd "is a war between Spain and its tributary Portugal, governed by a viceroy, arising from Portugal's refusal to pay its tribute" (p. xxiv), o que não se observou antes ou depois da anexação. Um outro argumento de Schick (*op. cit.*, pp. xxiii-xxiv) é o de que o projecto de casamento entre Balthazar e Bel-imperia remete para uma proposta de casamento que fez parte das negociações entre Filipe II de Espanha e o duque de Bragança antes da Batalha de Alcântara. Edwards conclui: "If Kyd's play was based on real events, then the absence of any reference to the Armada would be near to proof

durante a qual D. António Prior do Crato, que lutara na “Battle of Alcazar”, foi derrotado, tendo, de seguida, fugido para Inglaterra, onde permaneceu até Setembro de 1581.

Na nossa opinião, as três obras que compararemos ao longo deste artigo, e mais especificamente as de autoria de Kyd, têm subjacentes ao seu enredo, não apenas os acontecimentos do século XVI, mas também as diversas lutas que Portugal foi travando com os reinos de Leão e Castela ao longo da sua História, e nas quais os ingleses participaram. A fama dos guerreiros portugueses chegava a Inglaterra quer através dos cruzados e demais guerreiros ingleses, quer através da redacção e traduções, sobretudo do francês, de obras sobre a História de Portugal. Também as viagens e relações diplomáticas davam lugar ao reconhecimento público de personalidades portuguesas, como aconteceu com o Infante D. Pedro, duque de Coimbra, futuro Regente do Reino na menoridade de Afonso V. O Infante, em 29 de Setembro de 1426, chega a Inglaterra, “talvez a tempo de assistir, entre o séquito de seu primo Henrique VI, às celebrações religiosas do dia de S. Miguel. Durante os três meses passados em Londres, estadia **amplamente documentada nas crónicas inglesas coevas e posteriores**, teve oportunidade de conhecer de perto pela primeira vez, as malfetorias tecidas por regências e bastardias em volta do trono de um rei menor, intervindo no conflito armado em que se defrontaram o duque de Gloucester e o bispo de Winchester para apartar os contendores ao cabo da oitava investida.”¹² Devido ao seu desempenho no campo de batalha, o paladino português é agraciado com a muito nobre Ordem da Jarreteira em 1427, fundada em 1348 pelo rei Edward III, sendo a mais alta ordem de Cavalaria inglesa.¹³

that the play was written before 1588. But the reflection of historical events is trifling and tangential that the argument falls to the ground. [...] Kyd is innocent of contemporary allusion. Indeed, when we consider how much English dramatists (and their audiences) knew of the recent sad history of Portugal [...] it seems, as I have suggested, that Kyd must have been trying to avoid verisimilitude. [...] We must take it that Kyd was writing a revenge play, and that he wanted (or his source gave) war between two countries for its setting, and that he chose Spain and Portugal without much thought of the real Spain and the real Portugal [...] keeping his play at a distance from contemporary events and preserving the unhistorical flavour of his play” (pp. xxiv-v).

¹² Cf. Margarida Sérulo Correia, *As Viagens do Infante D. Pedro*, 2000, p. 45 (negrito nosso). A este respeito veja-se igualmente F. M. Rogers, *The Travels of the Infante...*, 1961, pp. 23-24.

¹³ A respeito das relações diplomáticas entre Portugal e a Inglaterra veja-se: António Álvaro Dória, «Inglaterra, relações de Portugal com a», s/d, pp. 320-325 e A. H. de Oliveira Marques, «Capítulo VI. O estado e as relações diplomáticas: Inglaterra», 1987, pp.319-20. Para um relato de cavaleiros europeus no século XV em busca de aventura pela Europa, veja-se Martin de Riquer, *Caballeros Andantes...*, 1967.

Verifica-se, portanto, que na própria Inglaterra os cavaleiros portugueses foram agentes de gloriosos feitos de guerra, imortalizados em crônicas inglesas

O conjunto dos agradecimentos e referências literárias a nobres portugueses, decerto contribuíram para a formação da imagem positiva dos cavaleiros lusitanos, que Kyd e Peele resgataram do passado, para legitimar o presente. Mesmo que as peças de Kyd não aludem de forma significativa às guerras portuguesas contra Castela, decerto o conjunto das mesmas estará presente na mente do autor e do público informado, inclusive, as incursões de Drake em Lisboa, na companhia de D. António Prior do Crato em 1589,¹⁴ ano da publicação de *The Battle of Alcazar*, e, segundos alguns críticos, *The Spanish Tragedy*.¹⁵ Nesse mesmo ano, George Peele publica ainda *An Eglogue. Gratulatorie, Entitled: To the Right honourable, and renowned shepard of Albions Arcadia: Robert Earle of Essex and Ewe, for his welcome into England from Portugall* (negrito nosso).

Estas mesmas incursões aparecem noticiadas numa fonte histórica inglesa iniciada em 1577 pelo historiador e antiquário William Camden (1551-1623), *Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum Reganate Elizabethae*, também conhecida por *Annales*. Escrita em latim, a primeira parte foi publicada em 1615, e a segunda em 1625, em Leida (1627 em Londres).¹⁶

¹⁴ Cf. Joaquim Veríssimo Serrão, «António, D., Prior do Crato», s/d, pp. 157-159. A este respeito veja-se igualmente, J. B. Black, *The Reign of Elizabeth*, 1976, pp. 411-413.

¹⁵ Cf. Ian Ousby, *The Wordsworth Companion to English Literature*, 1992, p. 516.

¹⁶ As duas partes da obra, que percorre todo o reinado de Isabel I, foram traduzidas para inglês, respectivamente, em 1625 e 1629, sendo que a obra completa foi publicada em inglês no ano de 1635. (Cf. Ian Ousby, *op. cit.*, p. 147). A única edição bilingue que conseguimos consultar foi editada na internet por Dana F. Sutton, da Universidade de California, Irvine (<http://e3.uci.edu/~papyri/camden>), pelo que considerámos esta edição do texto uma fonte fidedigna e segura. O hipertexto tem como base a edição em dois volumes da obra por Waterson, Londres, 1615, contendo igualmente algumas anotações que Francis Bacon fez sobre a obra. William Camden, por sugestão de Lord Burghley, utilizou, para redigir a sua crônica, inúmeros documentos privados e públicos: cartas, leis, instruções para embaixadores, tratados diplomáticos, entre outras fontes coevas. No ano de 1561 (ponto 29 do hipertexto), Camden refere os conselhos que o Cardeal D. Henrique enviou por carta a Elizabeth I; no ano de 1571, refere a disputa entre os Ingleses e os Portugueses na Guiné; em 1576, refere a Batalha de Alcácer-Quibir e a morte de Thomas Stukeley (enredo da peça *The Battle of Alcazar*). Nesta fonte são recorrentes as alusões ao perigo que o "Spanyard" (Filipe II de Espanha) representa. Relativamente ao ano de 1594, o julgamento do judeu português Roderigo Lopez tem um destaque evidente. E no capítulo dedicado ao ano de 1596 temos a informação de ter sido investido cavaleiro Don Christophero, filho de "King Anthony", em reconhecimentos dos seus feitos de armas contra os espanhóis.

Na lista de personagens de *The Spanish Tragedy*, temos presentes diversas personagens referidas como sendo portuguesas: “Viceroy of Portugal (‘King’); Pedro, *his brother*; Balthazar (‘Prince’), *his son*; Serberine, *servant to Balthazar*; Alexandro, Villupo, *noblemen at the Portuguese court*”; o “Ambassador of Portugal to the Spanish court, two Portuguese” e “Portuguese Nobles [...]”.¹⁷ Desde logo, fica claro o movimento que se verificará entre as duas cortes, bem como o estatuto social das personagens que se movem nas esferas socio-política e amorosa que compõem a peça.

Mencionamos também a coincidência entre o nome do irmão do vice-rei de Portugal e o regente D. Pedro, filho de Filipa de Lencastre e D. João I. Um outro nome que poderá despertar a atenção do leitor ou espectador da peça será “Alexandro”, nobre da corte portuguesa, pois na literatura cavaleiresca da Idade Média o nome Alexandre era sinónimo de “grande cavaleiro”, reportando-se ao imperador Alexandre Magno da Macedónia.

O espírito de Andrea, no discurso inicial com a Revenge, dá a conhecer o contexto político motor da peça: “*Andrea*. For in the late conflict¹⁸ with the Portingale / My valour drew me into danger’s mouth —” (*The Spanish Tragedy*, I, i, 15-16).

Após ter vencido a guerra, a corte espanhola alude ao “tribute” (I, ii, 8) que deseja forçar o vice-rei a pagar-lhes. Para tal, o rei espanhol recorre ao pronome possessivo, marcando, assim, a dependência de Portugal para com o seu trono, enquanto o general responde ao soberano recorrendo a uma linguagem feudo-vassálica: “*King*. **Our** Portingals will pay **us** tribute then? / *Gen*. Tribute and wonted **homage** therewithal” (I, ii, 8-9, negrito nosso).

As sucessivas guerras entre Portugal e Espanha são igualmente referidas, uma vez que as fronteiras que unem ambos os países são também razão da sua divisão e discórdia:

“*Gen*. Where Spain and Portingale do jointly knit
Their frontiers, leaning on each other’s bound,
There met our armies in their proud array,

¹⁷ Cf. Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1969, pp. 2-3.

¹⁸ Freeman, *op. cit.*, p. 59, afirma que também na obra *A copie of a letter* (1584), provavelmente escrita por um católico para atacar o favorito da rainha Robert Dudley, first earl of Leicester (?1532-1588), devido à sua política anticatólica, encontramos referência a “the late contention” entre Portugal e Espanha (p. 10). Esta obra, de título *Copie of a letter wryten by a master of arte of Cambridge, to his friend in London...*, (1584), é intitulada, em 1641, *Leicester’s Commonwealth*.

Both furnish'd well, both full of hope and fear,
 [...] Both raising dreadful clamours to the sky,
 [...] And captains strove to have their valours tried.
 Don Pedro, their chief horseman's colonel,
 Did with this cornet bravely make attempt
 To break the order of our battle ranks.
 But Don Rogero, worthy man of war,
 March'd forth against him with our musketeers,
 And stopp'd the malice of his fell approach." (I, ii, 22-45)

D. Pedro assume o papel de líder, incitando as hostes portuguesas contra as facções inimigas, dando, assim, início à batalha, cujo som é descrito através de uma sugestiva comparação, digna de duas potências marítimas, que lutavam igualmente no mar, inclusive contra a competição inglesa e holandesa. Na fronteira entre os dois países (I, ii, 22),¹⁹ Espanha lança-se sob as tropas portuguesas, gerando um mar de desordem através do qual se apodera do Reino vizinho.

"Their violent shot resembling th' ocean's rage,
 When, roaring loud and with a swelling tide,
 It beats upon the rampires of huge rocks,
 And gapes to swallow neighbour-bounding lands." (I, ii, 48-51)

A descrição da batalha registra um movimentado quadro de invectivas, envoltas num misto de sangue que torna as planícies roxas (I, ii, 60-62), tópico recorrente nas descrições de batalhas épicas.²⁰ Andrea prepara-se para entregar a vitória aos espa-

¹⁹ Numa tendência demasiado historicista, diversos autores, em busca de referentes históricos da peça, têm utilizado este verso para negar que Kyd se esteja a referir à Batalha de Alcântara que teve lugar próximo de Lisboa.

²⁰ Em *The Battle of Alcazar o Presenter* recorre, várias vezes, a esta imagem bélica: "Lo, thus into a lake of blood and gore / The brave courageous King of Portugal / had drench'd himself [...]" (III, 1-3); "bloody banquet" (IV, 6). Também em *Os Lusíadas* nos aparece esta mesma imagem, quando da descrição da batalha do Salado (III, 113). Veja-se igualmente uma fonte anterior à epopeia camoniana: José Mattoso, *Narrativa dos Livros de Linhagens*, 1983, onde quando da descrição do desempenho de Álvaro Gonçalves Pereira na Batalha do Salado se afirma: "Estavam tam fremosamente ordinhados pera lidar que bem era de pensar que, posto que todos Espanhoes e Franceses e Alemaes e **Ingreses** ali estevessem, que haveriam lides para VIII dias." [...] (p. 130, negrito nosso). "As espadas que tragiãram eram muito alvas; ali se tornavam vermelhas com sangue [...]" (p. 135). Também na *First Part of Hieronimo*, durante o cómico diálogo entre Balthazar e Andrea na corte portuguesa, este último aconselha o embaixador espanhol: "Here let the rising of our hot **blood** set, / Until we meet in **purple**, when our swords / Shall ____" (iv, 77-8, negrito nosso). Nesta última peça, o sangue no campo das batalhas faz as vezes do dinheiro do tributo que Portugal

nhóis, quando Balthazar revigora as tropas portuguesas, revira-volta indicada através da adversativa *but*, assassinando o inimigo:

“*Gen.* [...] **But** Balthazar, the Portingale’s **young prince**,
Brought rescue and encourag’ d them to stay:
Here-hence the fight was eagerly renew’d,
And in that conflict was Andrea slain-
Brave man at arms, but weak to Balthazar.” (I, ii, 68-72,
negrito nosso)

Também Horacio descreve a luta travada entre o “**chevalier**” Don Andrea e “young” Don Balthazar, bem como o sofrimento causado pelos portugueses aos espanhóis, recorrendo a motivos e tópicos das epopeias da Antiguidade: “[...] I saw him honour’d with due funeral” (I, iv, 40), tal como Pátroclo em *A Ilíada*.

“*Bel.* [...] Their fight was long,
Their hearts were great, their clamours menacing,
Their strength alike, their strokes both dangerous.” (I, iv,
13-15)

No final de *The Spanish Tragedy*, durante a peça que encena para vingar o seu filho, Hieronimo demonstrará o seu profundo conhecimento da Literatura da Antiguidade Clássica (IV, iv, 77-80).

Relato perante o qual a voz feminina de Bel-imperia expressa a sua sede de vingança para com o príncipe português, que por ela se apaixonará: “Would thou hadst slain him that so slew my love.” (I, iv, 30), continuando: “[...] how can love find harbour in my breast, /Till I **revenge** the death of my beloved?” (I, iv, 64-65, negrito nosso). Na fala do *General* do exército espanhol acima transcrita, temos presentes dois termos que associados irão concorrer ao longo da peça para a caracterização de Balthazar: “young” e “prince”. A estes se juntam expressões como “warlike prince of Portingale” (I, ii, 111); “valiant knight” (I, iv, 74), “gentle prince” (III, x, 78), “brave prince” (III, xiv, 107), como acontece em *The First Part* e *The Battle of Alcazar*. Na terceira adição à edição da peça de 1602²¹ — entre III, i e ii — encontramos as expressões

recusa pagar a Espanha (viii, 87-9). Mesmo antes da batalha, Andrea, ao tentar evitar mortes, recorre a esta mesma imagem (x, 60-3). O combate final, frente a frente, entre Balthazar e Andrea é igualmente associado ao sangue, pois um dos dois terá que morrer (xi, 100-104).

²¹ Adição apresentada, em anexo, em Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1969, p. 126. Na página xi da introdução desta edição da peça, Philip Edwards refere as cinco adições (320 versos) da edição de Pavier, em 1602

“proud Prince Balthazar”, “his great mind, too full of honour,” e “valiant but ignoble Portingale”. O príncipe português será igualmente descrito pelo duque de Castela como o “pledge of Castille’s peace” (III, xiv, 107), ou seja, a arma através da qual Castela consegue, sem mais guerras, a sua paz e, conseqüentemente, anexação de Portugal.

O general informa o rei de Espanha que a vitória está do seu lado, e que o tributo será pago, a par da homenagem devida a Espanha. Balthazar, cativo, é, então, trazido à presença do monarca, que se lhe dirige, pregando os valores e a honra do seu Reino:

“*King*. [...] Young prince, although thy father’s hard misdeeds,
In keeping back the tribute he owes,
Deserves but evil measure at our hands,
Yet shalt thou know that Spain is honourable.” (I, ii, 134-37)

Balthazar reconhece os erros do pai, pelos quais ele sofre, cativo dos espanhóis, redimindo os males praticados antes da batalha que vem repor a ordem entre os dois Reinos vizinhos. Quer Lorenzo quer Horacio disputam a guarda do cativo, alegando o primeiro que o prendeu, e o segundo que o derrubou do cavalo, animal que pode ser visto como extensão e símbolo do cavaleiro, e bem supremo no campo de batalha. A honra de ter capturado o valente príncipe português é objecto de disputa, alegando os dois guerreiros espanhóis motivos válidos para receberem o resgate. Torna-se evidente toda a importância e simbologia associadas às armas de guerra, de que Horacio desposou o príncipe. O Rei, arauto da justiça e da ordem,²² pergunta a Balthazar a qual dos cavaleiros ele se rendeu, ao que o príncipe português responde:

“*Bal*. To him in **courtesy**, this other gave me strokes:
He promis’d life, this other threaten’d death:
He wan me love, this other conquer’d me:
And truth to say I yeld myself to both.” (I, ii, 162-65, **negrito** nosso)

Recompensando ambos os cavaleiros da sua corte pelos feitos de guerra, e concedendo tenças aos soldados (I, ii, 196), o rei oferece a Lorenzo as armas e o cavalo de Balthazar, que

²² Cf. José Mattoso, *Ricos-Homens Infanções e Cavaleiros*, 1998, p. 191: “[...] A principal função do rei há-de ser guardar a «justiça», isto é a equidade, que consiste sobretudo em manter cada qual no lugar que lhe compete [...]”.

permanecerá sob a sua guarda, uma vez que a sua casa é mais digna para o convidado, enquanto Horatio receberá o valor do resgate do príncipe, que será acordado, civilizadamente, entre o prisioneiro e o seu captor. O estatuto social de Horacio é, portanto, inferior ao de Lorenzo, não sendo tão adequado para albergar prisioneiro como “friendly guest” (I, ii, 197), a quem é pedida uma opinião acerca da decisão do Rei: “*Bal. That Don Horatio bear us company, / Whom I admire and love for chivalry*” (I, II, 193-4, **negrito** nosso).

O cativo português, recebido com cortesia,²³ como convém entre cavaleiros, reconhece o valor da Cavalaria espanhola, demonstrada quer no campo de batalha quer na corte do rei espanhol. A ordem da Cavalaria constituía um grupo coeso, marcado por solidariedades de tipo horizontal.²⁴ Como que irmãos, os cavaleiros entreadajudavam-se com a consciência de pertença de um grupo de elite no interior da Nobreza, a cujas leis e ideologia se submetiam, e a que Alexandro alude (I, iii, 47), tal como o vice-rei de Portugal quando afirma que os cavaleiros renegariam a esse mesmo código “deontológico” da Cavalaria por vingança (“revenge”).

A terceira cena do primeiro acto tem lugar na corte de Lisboa, sendo o movimento entre as duas cortes constante ao longo de toda a peça, como o espelha a figura do mensageiro português recebido na corte espanhola com requinte (I, iv, 110). O governante de Portugal dialoga com Alexandro e Villuppo acerca dos recentes acontecimentos que o obrigam ao pagamento de um tributo ao reino vencedor. O vice-rei, subalterno qual Lear, queixa-se por entre líricos suspiros, fazendo uso do dom da palavra:

“*Vice. Then rest we here awhile in our unrest,
And feed our sorrows with some inward sighs,
For deepest cares break never into tears.
But wherefore sit I in a regal throne?
This better fits a wretch’s endless moan.
Yet this is higher than my fortunes reach,
And therefore better than my state deserves.
Ay, ay, this earth, image of melancholy,
Seeks him whom fates adjudge to misery:
Here let me lie, now am I at the lowest.*” (I, iii, 5-14)

²³ O próprio rei de Espanha afirma que o seu reino: “pleasure[s] more in kindness than in wars” (I, iv, 128).

²⁴ Conceito que retirámos de José Mattoso, *Identificação de um país...*, 1988, p. 353

Entregando o seu destino à Roda da Fortuna, o vice-rei arrepende-se do facto de a sua ambição ter causado guerras sangrentas, bem como a perda do seu filho e povo. Redime-se através da magia das palavras, confessando a sua culpa numa das mais belas falas da peça (I, iii, 32-42).

Enquanto o fiel Alexandro informa o seu Senhor que o príncipe se encontra vivo em Espanha, o covarde Villuppo, que havia fugido do campo de batalha, acusa Alexandro de ter morto Balthazar à traição com um tiro de pistola, e de o ter arrastado para as tendas espanholas. (I, iii, 59-75). A atitude de Villuppo nega toda a ideologia cavaleiresca, pelo que o próprio nome latino da personagem (lobo mau/vil) nos remete para a sua caracterização psicológica.

O vice-rei acusa então Alexandro — “Terceira’s lord”²⁵ (I, iii, 82) — de se querer apoderar do seu trono e coroa, recorrendo à simbologia do gesto ao retirar a sua coroa — alvo da ambição — e colocá-la, de novo, na cabeça. Este mesmo objecto é alvo de cobiça por parte do rei espanhol, a quem, mais tarde, o vice-rei a entregará. O cavaleiro traidor pagará o seu erro com o seu sangue, imagem recorrente ao longo da peça, como afirmámos anteriormente. A verdade torna-se clara no desabafo de Villuppo em privado, que admite ter traído o vice-rei, esperando recompensa pela sua “villany” (I, iii, 95).

Entretanto, em Espanha, e como seria de esperar, os cavaleiros Lorenzo, Horacio e Balthazar passam o seu tempo “in some delightful sports and revelling” (I, iv, 109), ou seja, “pleasures of the court” (I, iv, 124). No entanto, Balthazar afirma estar curioso para receber o embaixador português durante o banquete preparado para a ocasião: “*Bal.* To welcome hither our ambassador / And learn my father and my country’s health.” (I, iv, 114-5)

O rei alude à tão desejada paz e União Ibérica²⁶, alvos de sucessivas tentativas comuns entre os dois reinos ibéricos: “Spain is Portugal / And Portugal is Spain, we both are friends, / Tribute is paid, and we enjoy our right.” (I, iv, 132-4). Como veremos, mais

²⁵ Em relação à operação “anfíbia” de reconquista da Ilha Terceira pelos partidários de D. António Prior do Crato, e à Grande Armada, veja-se Joaquim Romero Magalhães, «Filipe II (I de Portugal)», 1993, pp. 563-570. De acordo com Arthur Freeman, *op. cit.*, p. 53, Kyd poderá ter ouvido descrições da ilha Terceira do seu amigo Thomas Lodge, que visitou a ilha em 1582. Encontrámos referências a essa visita num outro autor. C. S. Lewis, *English Literature...*, 1944, pp. 16-17: “Lodge writing a romance about Arden while he sails to the Azores is typical.” A ilha Terceira seria, portanto, associada à forte resistência portuguesa contra Filipe II de Espanha.

²⁶ A respeito das relações diplomáticas entre Portugal e Espanha veja-se A. H. de Oliveira Marques, «Capítulo VI. O estado e as relações diplomáticas: Reinos Ibéricos», 1987, pp. 317-9.

adiante, esta mesma união é também engendrada com base num casamento entre as duas casas senhoriais ibéricas.²⁷

Como parte do ritual de acolhimento do embaixador português nas cortes espanholas, através de um *masque*, assistimos a uma enumeração de personalidades históricas inglesas, sendo que esta galeria tem por objectivo afastar Portugal de Inglaterra, ao ser introduzida por Hieronimo, que explica a “peça dentro da peça” ao rei de Espanha: O *masque* concorre igualmente para a construção de modelos ideais de cavaleiros que se entreajudam nas horas difíceis. A peça de teatro, tal como o rei a interpreta, transforma o auxílio que os monarcas ingleses deram a Portugal²⁸ ao longo da História em cruéis invasões, piores do que as espanholas. Temos, portanto, uma outra visão da aliança anglo-portuguesa, a do inimigo, que desconstrói essa mesma amizade, em seu benefício:

“*Hier.* The first arm'd knight that hung his scutcheon up,
[...] Was English Robert, Earl of Gloucester,²⁹

²⁷ Também em *The Battle of Alcazar de Peele*, o casamento ibérico é referido como fazendo parte das estratégias políticas dos dois reinos vizinhos (III, 19). Filipe II de Espanha oferece a mão de sua filha Isabel ao Rei português (III, i, 22).

²⁸ Para um estudo exaustivo sobre a presença inglesa em Portugal veja-se o estudo de L. Saavedra Machado, «Os ingleses em Portugal», 1932-1939.

²⁹ Robert, earl of Gloucester (morto em 1147), filho ilegítimo de Henry I, invadiu a Inglaterra com a sua irmã Matilda (pretendente ao trono) em 1139, capturando o igualmente referido Rei Stephen em 1141. De acordo com Philip Edwards, *op. cit.*, p. 26, “there is no reason to suppose that Robert of Gloucester was ever in Portugal. There is no hint in Holinshed or in chronicles like Grafton or Hardyng or Fabyan to support Kyd.” Por sua vez, Freeman, *op. cit.*, p. 55, afirma que “in Elizabethan times a tradition of Robert of Gloucester in Portugal was current [...]: Anthony Wadeson collected a payment of twenty shillings from Henslowe in 1601 in earnest of ‘A Boocke called the life of the humerous earlle of gloster wth his conquest of portingalle.” Em relação ao auxílio dos cruzados ingleses quando da tomada de Lisboa aos muçulmanos, muito se tem dito, sendo que recentes teorias lançam um novo olhar sobre o envolvimento de cruzados ingleses nesse acontecimento, bem como sobre a autoria da carta. Veja-se, a este respeito, Jonathan Phillips, «Saint Bernard...», 1997, pp. 485-497, onde o autor enumera alguns dos cruzados anglo-normandos presentes na conquista de Lisboa, apresentando, na senda de Harold Livermore («The conquest...», 1990), o autor da carta para Osberto de Bawdsey (também uma teoria), como sendo o presbítero anglo-normando Raul. Veja-se ainda *The Conquest of Lisbon: De Expugnacione Lyxbonensi*, introdução de Jonathan Phillips, 2000. José Leite de Vasconcellos, *Etnografia Portuguesa*, vol. IV, 1982, 29, refere o primeiro bispo da cidade, o inglês Gilberto e cônegos seus conterrâneos, sendo que, a partir de um documento de 1159, verifica a residência de alguns ingleses em Lisboa, nomeadamente, “um Hastingsiensis (de Hastings) [...]”, que é, decerto, o bispo Gilberto de Hastings. Em relação ao auxílio inglês nas cruzadas e à tradição que relata o estabelecimento de algumas famílias inglesas em Portugal, nomeadamente a família da casa de Pedrosa, temos, na Literatura Portuguesa, alguns exemplos. O poeta João Roiz de Sá no *Cancioneiro Geral* (III, 209-10) refere: [...] Vierão de Ingraterra / cô tenção que nuca erra / de spender vida, & tesouros / em ajudar contra Mouros/ os Portugueses na guerra [...] (Apud Saavedra Machado, *op. cit.*, p. 577).

Who when King Stephen bore sway in Albion,
Arriv'd with five and twenty thousand men
In Portingale, and by success of war
Enforc'd the king, then but a sarracen,³⁰
To bear the yoke of the **English Monarchy**." (I, iv, 140-6,
negrito nosso)

A galeria de personagens continua, assim como a inversão dos factos, através de sugestivos verbos de acção, como convém numa descrição de batalhas e saques:

"*Hier.*[*The second knight on stage*] was Edmund,³¹ Earl of Kent in Albion,
When English Richard wore the diadem.
He came likewise and **razed** Lisbon walls,
And took the King of Portingale in fight:
For which, and other suchlike service done,
He after was created Duke of York." (I, iv, 152-157, negrito nosso)

A esta apresentação, o rei responde:

"*King.* This is another special argument,
That Portingale may deign to bear our yoke
When it by **little** England hath been yok'd." (I, iv, 158-60,
negrito nosso)

O tom, o interesse e a astúcia do rei poderão ser revelados se atentarmos no expressivo adjectivo com o qual o monarca qualifica a Inglaterra. O terceiro cavaleiro entra em cena:

"*Hier.* Was at the rest a valiant Englishman,
Brave John of Gaunt, the Duke of Lancaster,³²

³⁰ Também o inglês Thomas Stukeley, como veremos adiante, se juntará a D. Sebastião para lutar contra os "sarracenos", em Marrocos.

³¹ Em 1381-2, Edmund Langley, primeiro duque de York (1341-1402), lutou com o seu irmão, o *Black Prince*, na Europa continental, de 1367 a 1372. Em 1381-82, e de acordo com Philip Edwards, *op. cit.*, p. 26, este cavaleiro inglês lutou ao lado dos portugueses contra os espanhóis, ao contrário do que a peça afirma.

³² John of Gaunt, Duke of Lancaster (1340-99) lutou na Guerra dos Cem Anos de 1367 a 1374. De 1386-89 lutou pela sua subida ao trono de Castela, a que dizia ter direito por via da sua segunda mulher, Constance of Castile. Como é sobejamente sabido, a sua filha Filipa de Lencastre casou com D. João III, vindo a influenciar a cultura da corte portuguesa. A presença do duque de Lencastre em Portugal, bem como o acordo do casamento de D. João I, estão atestados na *Crónica de João I* de Fernão Lopes, 1990: caps. LXXXIX, 2ª parte; LXXXII; XCI, 2ª parte; XCIII, 2ª parte; XCIV, 2ª parte; CXVIII, 2ª parte. Também Shakespeare refere as lutas de John of Gaunt contra Espanha: "[...] great John

As by his scutcheon plainly may appear.
He with a puissant army came to Spain,
And took our King of Castile prisoner." (I, iv, 163-7)

No final da galeria de personagens e argumentos apresentados pelo Rei, o embaixador português, convencido, conclui:

"*Amb.* This is an argument for our viceroy,
That Spain may not insult for her success,
Since English warriors likewise conquer'd Spain,
And make them bow their knees to Albion." (I, iv, 168-71)

O mal de Espanha — encenado — justifica, assim, a submissão de Portugal. Toda a realidade histórica ficcionada e distorcida na peça da corte espanhola, apresenta o universo das alianças anglo-portuguesas ao avesso. Podemos, assim, interpretar este facto como sendo uma apropriação e deturpação dos factos históricos pretéritos por parte da corte espanhola, desejosa de ver Portugal e Inglaterra de costas viradas um para o outro. A ficção encontra-se, assim, ao serviço da política, servindo para demonstrar de que forma se podem manipular factos históricos em prol de interesses pessoais. Os espectadores da peça na Inglaterra Isabelina, decerto, teriam presentes os recentes acontecimentos e confrontos políticos entre Portugal e Espanha, assim como o forte apoio inglês³³ a Portugal, quer durante as

of Gaunt, which did subdue the greatest part of Spain [...]" (*Henry VI, Part III*, III, iii, 81-82). John of Gaunt é igualmente uma personagem na peça *Richard II*; sendo tio do Rei e pai de Bolingbroke. A personagem morre na primeira cena do segundo acto, representando a honra patriótica. De acordo com Charles Boyce, *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*, p. 211, a figura histórica foi um homem diferente do apresentado através da personagem envolta de virtudes. No entanto, o dramaturgo cria a sua imagem positiva devido a diversos factores: 1) Gaunt era antepassado de Elizabeth I; 2) Shakespeare desejava representar na peça o ideal da Era Cavaleiresca, tal como Kyd, até certo ponto, em *The Spanish Tragedy*. De acordo com Philip Edwards nas notas aos vv. 140-157 do primeiro acto, estas batalhas em Espanha não se verificaram. De acordo com Freeman, *op. cit.*, p. 56, a obra (*Anglorum Proelia*,) de Christopher Ockland, traduzida para inglês, em 1585, por John Sharrock com o título *The Valiant Actes and Victorious Battailles of the English Nation*, regista uma expedição a Espanha, durante a qual John of Gaunt submete a Espanha às suas ordens, exigindo um elevado tributo anual, qual Rei espanhol em *The Spanish Tragedy*, e casa as suas filhas, uma com o Rei português, outra com o Rei espanhol. Freeman refere ainda uma outra peça desaparecida: *The Conquest of Spayne by John a Gaunt*.

³³ António José Saraiva, no artigo «Portugal, 1250-1480: O 'Mundo dos cavaleiros'», 1980, p. 3 remete para a influência e repercussão destas guerras na cultura inglesa, ilustrando o seu texto com uma interpretação britânica da batalha de Aljubarrota "pouco posterior ao acontecimento". A respeito da influência inglesa em Portugal nesses tempos, o autor afirma: "Na arquitectura, na pintura, na iluminura de livros, no vestuário etc., dominam as modas de Inglaterra e de Borgonha. O próprio padroeiro dos exércitos deixa de ser o tradicional S. Tiago, substituído pelo nórdico S. Jorge." (p. 6).

guerras fernandinas e joaninas quer durante a ocupação filipina de Portugal.

O segundo acto da peça inicia-se com o projecto de Lorenzo e Balthazar de “amansar” Bel-Imperia, qual Katherina em *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare. Programa-se, então, um casamento ibérico que concorre para a intriga política da peça. Quando Lorenzo pergunta a Balthazar: “What if my sister love some other knight?” (II; i, 33), o cavaleiro português responde-lhe, antecipando um soneto de Shakespeare: “*Bal.* My summer’s day will turn to winter’s night.” (II, i, 34). Mais adiante, Balthazar, afectado pelo mal de amor, suspirará um curioso e elaborado jogo de palavras, que remetem para uma sensação agridoce provocada por Bel-imperia: “Glad” intercala-se com “Sad”, associando-se a “love” e “revenge”. ao longo de quatro versos (II, i, 111-15). O jovem guerreiro espelha a situação quiasmática em que se encontra, preso duplamente, ou seja, na corte espanhola e nas teias do (des)amor de Bel-imperia. Horatio é seu inimigo na guerra e no amor, termos e estados que se tornam sinónimos ao longo de toda a peça. As armas, o amor e a cortesia concorrem, portanto, juntamente para a caracterização de Balthazar.

Sonhando com a união ibérica, o rei de Espanha pede ao embaixador português para que o seu rei aceite a proposta e determine a data do casamento, unindo, assim, as duas casas: “for strengthening of our late-confirmed league” (II, ii, 11), acrescentando:

“I know no better means to make us friends.
Her dowry shall be large and liberal:
Besides that she is daughter and half-heir
Unto our brother here, Don Cyprian,
And shall enjoy the moiety of his land,
I’ll grace her marriage with an uncle’s gift.” (II, iii, 12-17)

A paz é motivada e reforçada pelo casamento³⁴ de dois jovens, que conseqüentemente iria unir os dois reinos, através de

A respeito da presença inglesa na Batalha de Aljubarrota veja-se: Peter Russel, «Os ingleses em Aljubarrota...», 1962, pp. 419-33.

De referir ainda o facto de que as *Crónicas* de Froissart foram traduzidas para inglês, em duas partes (1523 e 1525) por John Bouchier, second Baron Berners (? 1469-1533), pelo que no final do século seria já conhecido o seu conteúdo, onde encontramos referências às batalhas travadas na Península Ibérica, nomeadamente a expedição do “earl of Cambridge” que luta em Portugal contra o Rei de Castela (Book II, ch. 90); a marcha do Rei de Portugal em direcção ao Rei de Castela (“Following the arrival of 500 English adventurers, the King of Portugal prepares to fight Castile. The army of the Portuguese king, reached the vicinity of Aljubarrota...”: Book III, chaps. 14-15, respectivamente).

³⁴ A este respeito veja-se Jorge Borges de Macedo, «Constantes e linhas de força...», 1976-1985.

um futuro filho. O duque de Castela, irmão do Rei, irá ter como seu genro o príncipe português, sendo que o pai de Balthazar deverá ainda pagar o resgate ao cavaleiro que prendeu o príncipe português, pois os compromissos de guerra assim o exigem (II, iii, 32-38).

Nos bastidores da intriga amorosa, os agentes políticos tentam controlar sentimentos, pelo que o Rei, sem sucessores, aconselha Don Cypriano acerca do que a filha deste último deverá fazer:

“*King*. The prince is amiable and forgo his love,
She both will wrong her own estate and ours
Therefore, whiles I do entertain the prince
With greatest pleasures that our court affords,
Endeavour you to win your daughter’s thought:
If she give back, all this will come to naught.” (II, iii, 44-50)

Todos os movimentos da corte espanhola foram premeditados, e está, agora, nas mãos de Bel-imperia o culminar dos resultados das guerras que acabaram de se dar. A intriga política enleia-se na intriga amorosa, tornando-se paralelas, sobretudo quando Horatio é morto, facilitando o plano da corte, enquanto o seu pai — Hieronimo — jura vingar-se e matar os assassinos: “*Hier*. [...] For blood with blood shall, while I sit as judge, / Be satisfied, and the law discharg’d” (III, vi, 35-6).

No final do segundo acto, o espírito de Andrea dialoga com a Vingança, transportando o espectador para o final da peça, indiciando o desfecho da acção, tal como acontecera no início, através de uma prolepse: “*Rev*. [...] Thou shalt see the author of thy death, / Depriv’d of life by Bel-imperia [...]” (I, i, 88-9).

De regresso à corte portuguesa, encontramos presentes o vice-rei e Villuppo, acompanhados de diversos nobres. O monarca, enganado, queixa-se do ódio dos espanhóis que lhe assassinaram o filho: “By hate deprived [...] of the only hope of our successive line” (III, i, 14-15). Balthazar seria, então, o único herdeiro do trono de Portugal, originando a sua morte, possivelmente, uma crise dinástica. No momento da verdade, Alexandro demonstra, mais uma vez, o seu valor e ideais cavaleirescos: “Not that I fear the extremity of death, / For nobles cannot stoop to servile fear.” (III, i, 40-1). Alexandro está prestes a ser castigado por ordem do vice-rei, quando entra na corte o embaixador

regressado de Espanha, fazendo ouvir aos cortesãos³⁵ portugueses a voz da verdade. Esse mesmo embaixador regressará a Espanha, informando o monarca espanhol sobre a forma como o vice-rei reagiu às notícias do casamento ibérico: "The news are more delightful to his soul, / Than myrrh or incense to the offended heavens." (III, xii, 41-42). A corte portuguesa vê-se forçada a estar presente no matrimónio para consumir a desejada união por parte de Espanha: "To knit a sure, inexplicable band / Of kingly love, and everlasting league, / Betwixt the crowns of Spain and Portingale." (III, xii, 46-8). No terceiro acto, cena xiv, vemos, finalmente, toda a família ibérica reunida em Espanha, enquanto o rei espanhol sublima o seu poder:

"King. And now to meet these Portuguese,
For as we now are, so sometimes were these,
Kings and commanders of the western Indies.
Welcome, **brave** viceroy, to the court of Spain,
[...] 'Tis not unknown to us, for why you come,
Or have so **kingly** cross'd the seas:³⁶
[...] And more than common love you lend to us." (III, xiv,
5-13, **negrito** nosso)

As "western indies" seriam o Brasil, sendo que Portugal possuía colónias também em África e nas "East Indies". Toda a riqueza do Brasil seria, decerto, cobiçada não só pela Espanha, como por outras nações europeias, nomeadamente a Inglaterra. O escritor inglês Robert Greene (c. 1558-92), em *The Spanish Masquerado* (1589), alude à cobiça europeia pelo Brasil: "The **Indies** being first sought out by the Portugall, and lately conquered and possessed by the King of Spaine, yeldeth him all his treasure".³⁷

³⁵ Termo utilizado na peça: "princes and courtiers" (IV, i, 104), tal como em *The First Part of Hieronimo*: "discontented courtier" (i, 114). Em relação ao ideal de Cavalaria associado ao de cortesia bastará recordar a influência da obra de Baldessare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528) na Literatura Inglesa, traduzido para inglês em 1561 (*The Courtier*), por Thomas Hoby (1530-66): "the book whence the Elizabethan gallants derived the principles of courtliness." (Cf. Emile Legouis, *A History of English Literature*, 1934, p. 258.

³⁶ Esta travessia dos mares tem originado alguma discussão em relação à localização da corte espanhola, uma vez que Madrid se encontra afastada da costa espanhola. Para um sumário das explicações de diferentes autores veja-se Arthur Freeman, *op. cit.*, p. 12. Aproximamo-nos da interpretação deste autor ao referir a possibilidade de a corte se encontrar em Sevilha, e de o vice-rei português ter viajado até Cádiz, e, posteriormente, Guadalquivir acima.

³⁷ *Apud* Arthur Freeman, *op. cit.*, p. 54, **negrito** nosso. O mesmo autor refere ainda um texto de D. António Prior do Crato, de 1585: "Emanuel [King of Portugal...] conquered and annexed to his crowne, agood part aswell of the East and West Indies." [Cf. Antony, Prior of Crato *The Explanation of the true and lawfull*

Após este discurso, que deixa antever as consequências do casamento e rendição de Portugal, o vice-rei português, agora despojado, abençoa as bodas, e entrega a sua coroa ao Monarca espanhol. Como que arrependido, culpado e triste, deseja uma vida reclusa até ao final da sua vida: “Vice. [...] Here take my crown, I give it her and thee, / And let me live a solitary life, / In ceaseless prayers, [...]” (III, xiv, 31-3). Após este momento, Balthazar refere a península unificada ao afirmar: “As it is **our** country manner [...]” (IV, i, 106, **negrito** nosso).

No último acto da peça, as personagens assistem, em primeiro lugar, a um *dumb show*, e, posteriormente, à “play (tragedy)-within-the-play (tragedy)” intitulada *Solymon and Perseda*,³⁸ momento de ficção no interior da própria tragédia, que irá possibilitar a vingança final, e no qual Balthazar representa a personagem do imperador Soliman, inserido no mundo islâmico, também cenário de parte de *The Battle of Alcazar* de Peele. A partir das considerações de Hieronimo sobre a tragédia que ele redigiu e encenou (IV, i, 60-7; 75-85; 87-9; 97; 100-103; 156-167), poderemos falar de auto-reflexividade, bem como de metaficção ou metadrama, pois o discurso desta personagem é, sobretudo, um discurso metaliterário,³⁹ espelhando alguns conceitos da teoria da literatura renascentista, na senda de Aristóteles. Neste processo de *mise en abyme*:

“*Hier.* [...] The plot is laid of dire revenge:
On then, Hieronimo, pursue revenge,
For nothing wants but acting of revenge.” (IV, iii, 20-30)

Vingança e justiça conseguidas pelas próprias mãos,⁴⁰ enquanto Bel-imperia se suicida. Hieronimo dirige-se ao vice-rei, estabelecendo um paralelismo entre as perdas e dor que ambos

Right and Tylte (1585) Al r]. Esta obra foi traduzida para inglês em Leida, na casa de Christopher Plantyn, no ano de 1585, dois anos após a sua edição original.

³⁸ O termo *plot* é uma presença constante ao longo de todo o quarto acto, tornado-se, portanto, polissémico, querendo dizer quer enredo quer plano. Hieronimo afirma: “the plot’s already in mine head” (IV, i, 51). Poderemos, então, falar de um “the plot-within-the-plot” quer ao nível das duas peças quer ao nível do plano de vingança que o enredo escondia.

³⁹ A propósito destas temáticas veja-se Carlos Ceia, *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?*, 1999, pp. 44-48. Poderemos, de forma breve, definir textos de metaficção como “textos de ficção [...] que fala[va]m sobre a própria ficção” (*Idem, ibidem*, p. 44)

⁴⁰ Cf. Andrew S. Cairncross, *op. cit.*, p. xxvi: “The theme of revenge raises that of justice, for revenge, as Bacon says, is a kind of wild justice.” O incidente entre Alexandro e Villuppo, podendo ser considerado um episódio satélite da peça, insere-se na temática da justiça. Freeman, *op. cit.*, pp. 82-87, analisa este episódio chamando-o de “Portuguese sub-plot”.

os pais sentem: "*Hier.* [...] Speak, Portuguese, whose loss resembles mine" (IV, iv, 114). A ficção de *Solymon and Perseda* mistura-se com a realidade-contexto de *The Spanish Tragedy*, através das palavras do pai de Horatio:

"*Hier.* [...] So, Viceroy, was this Balthazar, thy son,
That Solimon which Bel-imperia
In person of Perseda murdered: [...]." (IV, iv, 135-7)

Perante o silêncio mortal de Hieronimo, o vice-rei carrega, para o barco, o cadáver do seu filho nos braços: "*Vice.* [...] To weep my want for my sweet Balthazar: / Spain hath no **refuge** for a Portingale"(IV, iv, 216-7, negrito nosso).

Palavras estas que poderão revelar muito do sentido da peça. A Espanha jamais teria ou seria um bom refúgio para um português, ideia esta também presente nalguns adágios populares portugueses, que, decerto, sobrevivem desde os tempos de guerra entre os reinos ibéricos. De acordo com a fala da alegórica personagem Revenge, no final de ambas as tragédias, o sofrimento dos recém-assassinados ainda agora começou, tal como a de Sísifo: "I'll there begin their endless tragedy." (IV, v, 48).

Em relação à "comédia"⁴¹ *The First Part of Hieronimo*,⁴² temos as seguintes personagens de origem portuguesa: "King of Portugal", e não o "Viceroy"; "Don Pedro, his brother; Balthazar, the King's son; Portuguese Lord General; Villuppo, Alexandro, Portuguese noblemen e Messenger", em vez de embaixador. Tal como no caso de algumas das personagens, o tom e o enredo destas duas peças de Thomas Kyd são diferentes,⁴³ pelo que o exercício de comparação entre as mesmas se torna ainda mais

⁴¹ Hieronimo, no seu discurso metaliterário em *The Spanish Tragedy*, define o conceito de comédia por oposição ao de tragédia: "A comedy? / Fie, comedies are fit for common wits: / But to present a kingly troop withal, / Give me a stately-written tragedy, / *Targedia cothurnata*, fitting kings, / containing matter, and not common things [...]" (IV, i, 156-161).

⁴² Edição utilizada: Thomas Kyd, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, introdução e notas de Andrew S. Cairncross, 1967, pp. 1-54.

⁴³ Andrew S. Cairncross, *op. cit.*, p. xix, aponta para algumas discrepâncias entre as duas peças: "[...] of character, generally more apparent than real, which may be ascribed to change of circumstance, or corruption in the text, in *I Hieronimo*, and of plot, where again inconsistency is more probable in a memorial version than in a later hack writer's attempt." Na página xxix continua: "Both plays obviously depend much less on character than on plot, that is, on suspense [...]. Many of these situations are accompanied, in both plays, by skilful use of irony." Em relação a Balthazar, o autor define a personagem como a "most indeterminate [...], who is at first apparently honourable, but who reveals his truer nature in the fight with Andrea, and later, under the influence of Lorenzo, in his suit to Bel-imperia." (p. xxx).

aliciante. A política, a guerra e o conceito de (des)honra, associados à nobreza e à Cavalaria encontram-se presentes nos dois textos.

Em *The First Part*, o honrado e virtuoso Andrea é enviado, por escolha própria, como embaixador ["Lord High Ambassador", (i, 83)] para Portugal, sendo alvo da inveja de Lorenzo que afirma que os seus próprios pensamentos "work in a pitchy vale" (i, 107). A esposa de Andrea — Bel-imperia — não deseja que o seu marido parta para Portugal para pedir o tributo devido a Espanha, ao que Andrea lhe responde: " 'Tis but to Portugale" (ii, 14). Ou seja, "mesmo aqui ao lado". O dinheiro é associado às "Indies" (ii, 17), que, mais uma vez, marcam presença, relacionadas com Portugal.

Bel-imperia, temendo o encontro do marido com o "Portingale [...] tempestuous son" (ii, 24), pede-lhe:

"[...] Let's have no **wars**.

First let them pay the soldiers that were maim'd

In the last battle, ere more wretches fall, [...]" (ii, 31-3, negrito nosso)

Na corte portuguesa, encontram-se o rei e seu filho, Alexandro, Villuppo e outros nobres, em grande alvoroço, devido à chegada do embaixador espanhol, que é recebido pelo cortês Balthazar. Nesta peça, tal como em *The Spanish Tragedy*, o príncipe português é caracterizado através de inúmeros atributos que se acumulam ao longo da peça, especialmente já no campo de batalha, e nas falas de Don Andrea, seu oponente: "Portugal's (valiant) heir" (iv, 8 e xi, 38); "a prince"; "an heroic spirit" (iv, 9-10), "noble spirit" (iv, 76); "valiant prince" (iv, 80), "violent" (viii, 77), "valiant spirit", "courage [...] tried and good" (x, 54-5), "valorous", "fierce courageous prince, a noble worthy" (xi, 29-30); "glory of our hoe, the heart of courage, /The very soul of **true nobility**" (xi, 38-40, negrito nosso). Estes atributos, perante o tom, a irónica troca de ofensas, e algumas das situações cómicas da peça, concorrem para a ridicularização dos ideais de Cavalaria, constituindo, assim, a base da acção cómica de toda a peça. Também Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), escritor contemporâneo de Kyd e Pele, na senda dos Livros de Cavalarias como o *Palmeirim de Inglaterra* (1567), dá forma e vida a *D. Quijote de la Mancha* (1605), parodiando a figura do cavaleiro andante.

As trocas de cumprimentos dão lugar à cortesia habitual entre nobres cavaleiros, por exemplo, quando Andrea se dirige ao Rei:

"[...] Portugale's king,
I kiss thy hand, and tender on thy throne
My master's love, peace, and affection." (iv, 10-12)

Recorrendo à cortesia e a jogos diplomáticos, Andrea pede a Portugal o tributo que há três anos lhe deve, esclarecendo: "[...] and I am sent to know/whether neglect, or will, detains it so" (I, iv, 20-1). Esta mesma pergunta despoleta um interessante diálogo entre os nobres portugueses e o embaixador espanhol. O monarca português responde que não tem que pagar pelos erros dos seus antepassados, injustamente cativos e devedores de tributo a Espanha. Adiantando:

"[...] 'Tis said we shall not answer at next birth
Our fathers' faults in heaven; why then on earth?
[...] We borrow nought; our kingdom is our own:
He is a base king that pays rent for his throne." (iv, 27-33)

Esta mesma resposta e imagem de um Portugal independente, e pronto para recuperar o que a Espanha lhe retirou, serão retomadas quando da despedida do embaixador espanhol:

"King. [...] how poor that monarch shows
Who for his throne a yearly pension owes:
And what our predecessors lost to Spain
We have fresh spirits that can renew it again." ⁴⁴ (iv, 83-6)

Está então exposta a opinião negativa dos portugueses perante o enviado do monarca espanhol, posição esta que colocará os interesses das duas nações em conflito. Daí que Andrea pergunte: "Is this the answer, Portingale?" (iv, 33), ao que Balthazar, futuro rei de Portugal, responde afirmativamente, fortalecendo a ideia do seu pai, afirmando que também a respeitará e manterá. Esta é, portanto, uma situação e atitude diferentes daquelas que encontramos em *The Spanish Tragedy*. Todos os nobres presentes — personagem colectiva e voz da nação — afirmam igualmente: "And all the peers of Portugale the like." (iv, 36). À qual Andrea responde:

⁴⁴ Fala que Andrea, enquanto embaixador, ao chegar à corte espanhola, reproduz na íntegra diante do seu Rei (viii, 64-9). Também Balthazar, antes da batalha com Andrea, reproduz *ipsis verbis* o discurso de seu pai, afirmando que o gravará na pele de Andrea (x, 89-93).

“Then thus all Spain, which but three minutes ago
Was thy full friend, is now returned thy foe.” (iv, 37-38)
[...] “Alas, that Spain should **correct** Portugal!”⁴⁵ (iv, 46,
negrito nosso)

Balthazar responde-lhe, em tom de provocação: “An excellent foe, we shall have scuffling good.” (iv, 39). Andrea riposta que Portugal pagará o tributo com sangue, em guerras imediatas, e Balthazar reage: “Tribute for tribute, then: and foe for foes.” (I, iv, 41). Ameaças de ambos os lados surgem até que Balthazar promete encontrar Andrea no campo de batalha. Todo este discurso é cômico quer pela situação descrita quer pelo próprio tom com que as personagens comunicam entre si, jurando a morte a alguém que dizem amar simultaneamente. É através desta cena cômica que conhecemos todo o *background* da acção da “sequela” *The Spanish Tragedy*. A esta conversa, segue-se a luta que se realiza no hiato entre as duas peças, pois, em *The Spanish Tragedy*, vamos encontrar Andrea assassinado por Balthazar, que, por sua vez, se encontra cativo dos espanhóis e do amor fatal que sente por Bel-imperia, nesta *First Part* esposa de Andrea.

Quando Andrea regressa a Espanha, Lorenzo pergunta-lhe: “[...] What news from Portugale? tribute or war?” (vii, 43). São estas, portanto, as alternativas que Bel-imperia e o rei espanhol também repetem: “[...] Treats it peace or war?” (vii, 50; I, viii, 6). A resposta não se faz esperar, seguida de três sugestivos adjetivos com que o monarca inimigo caracteriza e qualifica a atitude dos portugueses: “peremptory, daring, stout” (viii, 70).

Os portugueses demonstram a sua coragem, determinação e zelo patriótico ao exigirem guerra dos espanhóis através de um mensageiro. Estes últimos apressam-se para não ficarem aquém dos portugueses. Balthazar exorta os cavaleiros portugueses, exacerbando o seu sentimento patriótico para que lutem como nunca, dando, assim, início às “Warres of Portugalle”:

“Come, **valiant** spirits, you **peers** of Portingale,
That owe your lives, your faiths, and services,
To set you free from base captivity:
Oh, let our fathers’ scandal ne’er be seen
As a base blush upon our free-born cheeks;
Let all the tribute that proud Spain receiv’d
Of all those captive Portugales deceased

⁴⁵ O verbo “to correct” encontra-se associado à força e ao poder da espada. Balthazar, no final da batalha, avisa o insolente Hieronimo, utilizando este mesmo verbo: “My sword shall give correction to thy tongue” (xi, 119).

Turn into chafe, and choke their insolence.
 [...] for honour,
 Your country's reputation, your lives' freedom,
 Indeed your all that may be termed revenge,
 Now let your bloods be liberal as the sea;
 And all those wounds that you receive of Spain,
 Let theirs be equal to quit yours again." (x, 1-17, *negrito*
 nosso)

O príncipe incita os cavaleiros portugueses à vingança de Espanha por terem tornado, no passado, Portugal um cativo. Recorre aos argumentos que já seu pai utilizara para enaltecer a independência e orgulho nacionais (iv, 27-33; 83-6). O ideal da honra é então utilizado como um dos objectivos a defender na batalha, como conviria a qualquer nobre cavaleiro. É, portanto, notório um forte sentimento anti-espanhol ao longo de toda a peça. Enquanto para os espanhóis a questão se resume e expressa na dicotomia "war/peace", para os portugueses a alternativa é viver "like captives, or as free-born die" (x, 19). Villuppo conclui então heroicamente: "To die with honor, scorn captivity." (X, 21).

Perante este ambiente de guerra e estando os ânimos e o patriotismo das hostes portuguesas animados, Balthazar ameaça o país vizinho, exigindo o ouro português que este primeiro roubara para sustentar o luxo da sua corte:

"Now, Spain sit firm; I'll make thy towers shake,
 And all that gold thou hadst from Portugale,
 Which makes thy court melt in luxuriousness,
 I vow to have it treble at thy hands." (x, 24-27)

As cores e os sons de tambores envolvem, finalmente, o encontro frente-a-frente das tropas. Hieronimo e Balthazar trocam ofensas, enquanto Balthazar chama a Hieronimo "Thou inch of Spain" (x, 33), ataque que remete também para o tamanho da própria nação, Hieronimo responde ao príncipe, comparando-o a um palanque de enforcamento inglês pela sua altura, chamando-lhe, igualmente, "devourer of apparel" (x, 42):

"*Hieronimo*. And, thou long thing of Portugale, why not?
 Thou, that art as full as tall
 As an English gallows, ⁴⁶ upper beam and all; [...]." (x, 39-41)

⁴⁶ Poderemos interpretar esta comparação como sendo uma referência à união de Inglaterra e algumas forças de Portugal na luta contra Filipe II de Espanha (I de Portugal), apoio esse que deu origem a inúmeras mortes nos exércitos espanhóis em território português.

Andrea tenta evitar a guerra, pedindo, de novo, o pagamento do tributo, que é, novamente, negado. O nobre espanhol apresenta, então, o ponto de vista espanhol em relação ao pagamento do tributo: "Keep your forefather's oaths; that virtue craves;" (x, 67), aconselhando os portugueses: "Pay tribute thou, and receive peace and merit." (x, 74). *Alea jacta est*.

Ao iniciar a batalha, os cavaleiros de ambos os lados escolhem um adversário de armas, sendo que Balthazar deseja gravar na pele de Andrea as palavras que seu pai enviou ao rei de Espanha, justificando-se: "Our courages are new born, our valors bred." (x, 94). Seria então mais um eco da posição portuguesa que regressaria no cadáver de Andrea como mensagem para o monarca inimigo, uma afronta em tom de desafio, portanto.

Este diálogo entre nobres recentemente tornados inimigos apresenta ainda as razões que justificam as atitudes de alguns dos cavaleiros espanhóis em *The Spanish Tragedy*, uma vez que Andrea pergunta a Balthazar: "Can we be foes, and so well agreed?" (x, 99), ao que o príncipe português responde: "[...] in war there's bleeding amity;/And he this day gives me the deepest wound,/I'll call him brother" (x, 100-2). O grito de ordem e desafio faz-se ouvir de parte a parte: "Defiance to the Portugales!" (x, 108). O ruído das armas substitui o som das palavras, alterando ainda mais o estado dos guerreiros. Andrea e Balthazar servem-se ainda das metáforas do fogo e do sangue, com o intuito de se irritarem mutuamente. Balthazar grita "I am all fire, Andrea" (x, 114), ao que Andrea responde "[...] I'll quench thee, prince, with thine own blood." Mais uma vez, o simbólico líquido vital — o sangue — marca presença na peça. Símbolo de vida e bem precioso, sobretudo se em situação de perigo, este líquido marca ainda os laços de irmandade. Bastando recordar *Lady Macbeth*, é, igualmente, sinónimo de vingança e crime.

Hieronimo enaltece o seu filho no campo de batalha, pois corta os portugueses como se fossem laranjas, rejubilando: "and squeeze their bloods out. Oh abundant joy [...]" (xi, 4).

A didascália inicial da cena xi reproduz o cenário da guerra, informando: "*The Portugales are put to the worst.*" Balthazar anseia lutar contra Don Andrea, matando outros nobres espanhóis até que o seu adversário chega. Este último, tal como fizera ao longo de toda a peça, canta os atributos guerreiros do príncipe português, através de alusões a figuras da mitologia da Antiguidade Clássica: "[...] valorous Balthazar [...] Made of the ribs of Mars and fortitude [...]" (xi, 29-31).

O príncipe português acabará por vencer Andrea, que é salvo por Hieronimo e Horatio. O embaixador espanhol muda, agora, de registo, chamando a Balthazar "haughty prince" (xi, 85),

termos que também Horatio repetirá: “proud prince, haughty Balthazar” (xi, 125). A honra, sendo um requisito essencial a qualquer nobre cavaleiro, torna-se uma forma de atingir o adversário através de palavras, pelo que Andrea recorda o já morto Don Rogero, afirmando “[...] each drop worth a thousand Portugales” (xi, 102), ao que Balthazar reage: “I’ll top thy head for that **ambitious** word.” (xi, 103, negrito nosso).

Durante a luta, Andrea deita Balthazar ao chão, movimento após o qual vários portugueses acodem ao seu príncipe, assassinando Andrea. Em *The First Part* temos, portanto, uma versão diferente da morte de Andrea da de *The Spanish Tragedy*, pois o cavalo, extensão do cavaleiro, encontra-se ausente, na primeira peça, embora saibamos, de seguida, de que forma Horatio e Lorenzo capturaram Balthazar.

A certeza da vitória espanhola é veiculada através das palavras de Hieronimo e Horatio:

“*Hieronimo*. The Portugals are slain and put to flight,
By Spaniards’ force, most by Horatio’s might.” (xi, 173-5).
[...] “*Horatio*. The day is ours and joy yields happy treasure;
Set on to Spain in most triumphant measure.” (xiii, 5-6).

Horatio e Lorenzo levam Balthazar prisioneiro, enquanto o espírito de Andrea e a Revenge dialogam, iniciando, por sua vez, a acção que terá continuidade em *The Spanish Tragedy*.

Ainda em relação à representação do cavaleiro português no Teatro Isabelino, é forçoso referir a *historical play* de George Peele, *The Battle of Alcazar*,⁴⁷ quer pelos paralelismos que apresenta com *The Spanish Tragedy*,⁴⁸ quer pela imagem que nos dá dos guerreiros portugueses e ingleses que acompanharam D. Sebastião e Thomas Stukeley⁴⁹ a “Alcazar”. Nos séculos XVI-XVII, outras obras sobre “a guerra dos três reis” foram produzidas em

⁴⁷ De título completo: “*The Battel of Alcazar, Fought in Barbarie betweene Sebastian King of Portugall, and Abdelmelec King of Morocco. With the death of captain Stukeley*. As it was sundrie times plaid by the Lord high Admirall his servants. Imprinted at London by edward Alde for Richard Bankworth, and are to be solde at his shoppe in Pouls Churchyard at the signe of Sunne, 1594”. Para um estudo da obra e da personagem D. Sebastião, bem como para a identificação das figuras históricas referidas na peça, veja-se Miguel Alarcão, «O aparecimento do tema em Inglaterra», 1985, pp. 21-64.

⁴⁸ São vários os críticos que estabelecem comparações entre as duas peças quer ao nível temático quer ao nível da técnica da construção dramática: Derek Traversi, *Renaissance Drama*, 1980, p. 99 e Philip Edwards, *op. cit.*, p. xxv.

⁴⁹ Para uma biografia de Thomas Stukeley veja-se João Paulo Pereira da Silva, «A tragédia anónima sobre Thomas Stukeley», 1985, pp. 65-119. Na página 66, o autor do ensaio refere o facto de James E. Ruoff considerar que a peça anónima *The Famous History...* (1605) se encontra muito próxima do *chivalric romance*, facto este que apoia a leitura que fazemos de *The Battle of Alcazar* neste nosso artigo.

Inglaterra,⁵⁰ das quais estudaremos apenas a de Peele, no que diz respeito à representação da imagem do cavaleiro português.⁵¹

A guerra poderá ser interpretada enquanto denominador comum nas peças aqui estudadas, uma vez que nas duas primeiras a acção se dá antes, durante e depois da batalha entre Portugal e Espanha, dois reinos cristãos, enquanto a obra de Peele retrata a batalha de Portugal contra os muçulmanos. O cavaleiro encontra-se, portanto, no seu território por excelência, o teatro da guerra, onde adquire um estatuto e uma importância elevados. A guerra sendo um meio para repor a ordem, acaba por originar, em ambos os casos, uma desordem ainda maior no campo político das três peças, remetendo-nos este facto para o ponto de vista português. No caso de D. Sebastião, modelo de cavaleiro por excelência, o percurso da guerra funciona também como o caminho para a perfeição, sendo que Thomas Stukeley o adverterá da sua cegueira que o encaminha para o abismo. A aprendizagem faz parte da *via crucis* do cavaleiro, e a presença de guerreiros ingleses na cruzada marítima poderá ser interpretada como a extensão do auxílio inglês a D. Afonso Henriques quando da conquista de Lisboa ao Islão, se bem que com um desfecho diferente. Quer o Islão quer a Irlanda, através de um bispo, quer a Espanha, através de um embaixador, marcam presença na peça, a par de uma galeria de personagens de origem portuguesa, na sua maioria duques. O sub-título da peça informa o espectador-leitor de que entre as personagens principais se encontram “three kings” e “Captain Stukeley an Englishman”. Surgem ainda figuras históricas, cujos nomes estão anglicizados: Duke of Avero, the Duke of Barceles, Lewes de Silva e Christophero de Tavera.⁵²

No início da obra, o *Presenter* resume, de forma económica, o enquadramento socio-político subjacente à última grande cruzada de D. Sebastião, recorrendo para o efeito a termos, recorrentes ao longo de toda a peça,⁵³ que associamos ao ideal de Cavalaria:

⁵⁰ Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, «Cronologia da Literatura sobre D. Sebastião em inglês», 1985, pp. 17-18.

⁵¹ Para uma análise minuciosa, bibliografia e enquadramento historico-cultural do tema na Literatura Inglesa veja-se o estudo coordenado por Maria Leonor Machado de Sousa, *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, 1985.

⁵² Conforme afirmado na nota 16, o guerreiro português Don Christophero foi armado cavaleiro em Inglaterra no ano de 1596.

⁵³ A título de exemplo, o juramento de D. Sebastião: “K. Seb. [...] by the honour of my crown” (II, iv, 41); “our princely world” (II, iv, 46). Também Stukeley se dirige a D. Sebastião afirmando: “Couraceous king, the wonder of my thoughts!” (II, iv, 93). Durante a peça os epítetos acumulam-se, vindos quer de portugueses e europeus quer dos aliados islâmicos: “sweet Sebastian” (III, 8), “flatters thy youth, [...] good King” (III, i, 51), “Christian prince” (III, ii, 16); “O brave Sebastian, noble Portugal” (III, iv, 22), “brave Sebastian and his noble

"HONOUR, the spur that pricks the **princely mind**
To follow **rule** and climb the **stately chair**
With **great desire** inflames the Portingal,
An **honourable** and **courageous** king,
To undertake a **dangerous** dreadful war,
And aid with **Christian arms** the barbarous Moor, [...]" (I,
1-6, negrito nosso)

Temos então dois mundos-Outros em contraste, num terreno exótico, embora não estranho aos Portugueses, como podemos verificar através da toponímia presente na peça⁵⁴ e pelo contraste entre os "cristãos" e "mouros" subjacente à caracterização das personagens da peça. O campo semântico associado ao inimigo tirano, objecto da vingança cristã, é o do inferno, pecado e negritude (I, 20, 29-40). Curiosamente, nesta peça o problema da sucessão do trono "mouro", bem como a guerra e vingança entre governantes, é igualmente o motor da acção (I, i, 71-4). Em prol da lei da ordem e da justiça chega o prometido auxílio português, momento em que o *Presenter* se dirige directamente à audiência, pretendendo reter a atenção da mesma:

"Presenter. Sebastian's aid; brave King of Portugal.
He, forward in all **arms** and **chivalry**,
[...] Now listen, lordings, now begins the **game**,
Sebastian's tragedy in this tragic war." (II, 48-53, negrito
nosso)

Em relação ao reino de Espanha, Stukeley afirmará: "And even in Spain, where all the traitors dance" (II, iv, 120), afirmação que não surpreenderá uma leitura feita à luz dos resultados da Armada Invencível e das relações de Inglaterra com a Espanha. Esta mesma imagem de falsidade e desonra será reiterada no início do terceiro acto: "[...] ambitious wiles and poison'd eyes!" (III, 20), "disguising with a double face" (III, i, 50).

Na segunda cena do segundo acto, a presença portuguesa sobe ao palco, simultaneamente com o "Irish Bishop" e Stukeley. Em Lisboa, Diego Lopez dá as boas vindas quer a católicos quer

peers" (IV, 7, negrito nosso), "peerless prince" (IV, 8). Miguel Alarcão, *op. cit.*, p. 44, afirma sobre D. Sebastião: "Todo o comportamento de D. Sebastião é, na peça como na realidade, assim pautado por normas de um código medieval já ultrapassado — o código de Cavalaria — [...]"

⁵⁴ A presença portuguesa no Norte de África deixou testemunhos em Tânger (III, iv, 48), no "Messegon" (Mazagão) (III, iv, 73) e em "Arzil" (IV, i, 67).

aos protestantes (“brave Englishmen”): “Most reverent primate of the Irish church, / And noble Stukeley, famous by thy name, Welcome [...] English Captains [...]”(II, ii, 1-6). A audiência é, então, informada dos motivos meteorológicos que trouxeram, à baía de Cascais, a frota de Stukeley que se preparava para conquistar a Irlanda para o reino da Fé Católica. Diego Lopez critica o apoio de Roma a esta expedição, colocando-se ao lado da Inglaterra, velha aliada de Portugal⁵⁵ (II, ii, 20-25), referindo, mais tarde, o poder e supremacia de Elizabeth I (II, iv, 99-136). Este episódio recorda-nos o contexto da Reforma Protestante no Norte da Europa e da Contra-Reforma por parte da Igreja Católica.⁵⁶ Portugal, nação “honrosa” (II, ii, 63), enquanto bom anfitrião, deseja, sobretudo, receber condignamente os seus visitantes: “Die. And all as friends deign to be entertain’d” (II, ii, 59).

Stukeley, já nomeado Marquês da Irlanda pelo Papa e aspirante a rei dessa mesma ilha, responde a Diego, sendo que a sua fala remete igualmente, para a relação de Portugal e Espanha, no momento da representação da peça em Londres: “King of a mole-hill had I rather be, / Than the richest subject of a monarchy” (II, ii, 81-2).⁵⁷ O monarca português dirige-se a Stukeley com tons laudatórios, pedindo, em tom de ordem, o seu auxílio para a luta contra os muçulmanos:

“Tell me, then, Stukeley, for that’s thy name I trow,
Wilt thou, in honour of thy country’s fame,
[...] With these six thousand soldiers⁵⁸ thou hast brought,
[...] Thou art a man of gallant personage,
Proud in thy looks, and famous every way:
Frankly tell me, wilt thou go with me?” (II, iv, 84-92)

O guerreiro inglês confessará: “[...] Stukeley will be the first / To die with honour for Sebastian” (II, iv, 142-3), abandonando,

⁵⁵ Em relação à posição de Diego Lopez, devemos também atender ao contexto de produção desta peça **inglesa**.

⁵⁶ Tal como D. Sebastião afirma acerca das lutas entre religiões e facções cristãs entre si, convencendo Stukeley a lutar contra os sarracenos e não contra os “seus”, também Luís de Camões refere que deve ser essa a política a adoptar pelas nações europeias (*Os Lusíadas*, VII, 5).

⁵⁷ O *Royalist* Thomas Fuller (1608-61), na sua obra inacabada *The History of the Worthies of England*, publicada postumamente em 1662, refere um episódio entre Stukeley e a Rainha Elizabeth I: “So confident his ambition that he blushed not to tell Queen Elizabeth, that **he preferred rather to be sovereign of a mole-hill than the highest subject to the greatest king in Christendome** [...] He returned, In stile of Princes; *To our dear sister.*” (Apud George Peele, *The Life and Works of George Peele*, 1961, p. 249, negrito nosso).

⁵⁸ De acordo com Queirós Veloso, *D. Sebastião: 1554-1578*, 1935, p. 277, os soldados de Stukeley seriam seiscentos.

em Portugal, o desejo de se insurgir contra a Inglaterra: "Saint George for England! And Ireland now / adieu" (II, iv, 166-67). Participa, assim, do trágico confronto, na qual "God and good men labour for Portugal" (III, i, 49). D. Sebastião demonstra a sua valentia, talvez desmesurada face ao posterior resultado da batalha, ao afirmar: "[...] Abdelmec and great Amurath / Shall tremble at the strength of Portugal" (II, iv, 49) "and bravest bloods of all our country" (II, iv, 61). Verificamos, mais uma vez, que o sangue é símbolo de linhagem e da corajosa nobreza portuguesa a quem Filipe II de Espanha — personagem ausente — não auxilia durante esta guerra santa. Perante o espírito de Cruzada⁵⁹ e o renegar das honrosas leis do código da Cavalaria por parte do reino vizinho, uma outra crítica é então tecida ao rei de Espanha:

"The other. If kings do dally so with holy oaths,
The heavens will right the wrongs that they sustain.
Philip, if these forgeries be in thee,
[...] And when proud Spain hopes soundly to prevail,
The time may come that thou and thine shall fail." (III, i, 63-8).

Os sibilantes sons da guerra fazem-se, finalmente, ouvir no palco, enquanto o sangue invade a imaginação da audiência: "With cannon-shot and shout of young and old, / This fleet of Portugals and troops of Moors." (III, iii, 45-6). D. Sebastião, apesar da sua ambição, é um rei honroso e destemido, tal como os nobres europeus que o seguem: "Honour was object of his thoughts, ambition was his / ground" (IV, 13-4). Cantar-se-ão para sempre a espada e a fé cristãs, bem como a fama e coragem dos cavaleiros portugueses, agentes de façanhas dignas de ser imortalizadas nos anais da História e representados em douradas ecrâses:

"The Moor. [...] Right royal prince, hereof you make no doubt,
Agreeing with your wholesome Christian laws:
Help, then, courageous lord, with hand a sword,
To clear his way, whose lets are lawless men;
And for this deed ye shall be renown'd,

⁵⁹ "To propagate religious truth" (III, ii, 16); "and our Christ, for whom we chiefly fight / Hereby t' enlarge the bounds of Christendom [...]" (III, iv, 15-6), "the rightful war, that Christian's God will bless" (III, iv, iv, 76).

Renowm'd and chronicled in books of fame,⁶⁰
In books of fame, and characters of brass,
Of brass, nay, beaten gold: fight, then, for fame," (III, iv, 46-53)

Essa mesma resolução e valentia encontram-se presentes na exortação que D. Sebastião, tal como D. Pedro em *The First Part*, dirige aos seus guerreiros: "And they that love my honour follow me. / Were you as resolute as is your king" (IV, ii, 19-20). A função e o efeito destas mesmas palavras são, de seguida, sugeridas pelo Duke of Avero: "So well become these words a kingly mouth, / That are of force to make a coward fight." (IV, ii, 24-5).

Finalmente, com a derrota cai, também, o "diadema" de Portugal, símbolo de glória, identidade e poder. O Duke de Avero morre no campo de batalha, merecendo um breve, mas rasgado, elogio de King Sebastian: "For like a lion did he bear himself! / Our battles are all now disordered, [...]". O monarca, já sem coroa e às portas da morte, espelha a desordem que se instaura na batalha, enquanto o vitorioso muçulmano justifica a derrota através da força dos quatro elementos da natureza. Temas estes versados por inúmeras peças do Teatro Isabelino, nomeadamente as de Shakespeare, em que, na maioria das vezes, a ordem vinga sobre a desordem instaurada na Grande Cadeia do Ser.⁶¹ Tal como Lear, D. Sebastião cura a sua cegueira tarde demais, e também Stukeley será criticado por se revoltar contra governos longínquos, sendo que esta mesma crítica se poderá ler à luz das invectivas do "ambitious Englishman" (V, i, 109) contra a coroa de Elizabeth I. Thomas Stukeley finda a sua peregrinação terrestre no deserto africano, apresentando, sumariamente, a sua autobiografia, sob o peso da Roda da Fortuna, não sem antes aludir à "bed of honour" (V, i, 177) em que D. Sebastião jaz, acompanhado de inúmeros cavaleiros portugueses, sendo merecedor de um funeral digno do seu estatuto.⁶² A ordem e a moral encontram-se restabelecidas:

"That all the world may learn by him t' avoid
To hale on princes to injurious war, [...]" (V, i, 249-50)⁶³

⁶⁰ Já anteriormente referimos as traduções das Crónicas de Froissart para inglês, bem como outras referências históricas à Batalha de Alcácer-Quibir.

⁶¹ A este respeito veja-se o conhecido estudo de E. M. W. Tiliard, *The Elizabethan World Picture*, 1972, pp. 17-44.

⁶² Como afirmámos anteriormente, o tópico do funeral honroso após a batalha encontra-se presente em *The Spanish Tragedy* (I, iv, 40), tal como no final de *The Battle of Alcazar*.

⁶³ Esta máxima poder-se-á aplicar, igualmente, após o castigo de Villuppo em *The Spanish Tragedy*.

Após a leitura das três obras em análise neste nosso estudo, deparamos com um conjunto de referências a episódios da História da Península Ibérica nos quais inúmeros soldados e cavaleiros ingleses tiveram um papel determinante.⁶⁴ No século XVI, altura em que as peças foram escritas e levadas a palco, o ideal de Cavalaria⁶⁵ apresentava-se como um nostálgico espelho de tempos perdidos, sendo estas peças exemplos dessa mesma prática.

Portugal, apesar de ser retratado como uma nação-mãe de grandes e destemidos cavaleiros,⁶⁶ acaba por perder as batalhas quer com o reino cristão vizinho quer em territórios de exóticos “sarracenos”. Apesar de vencido nas guerras das três peças analisadas, Portugal é representado como um reino povoado de nobres e valentes cavaleiros que não se negam à guerra quando se trata de defender a honra, a fé cristã, e os interesses nacionais, enquanto que alguns dos cavaleiros espanhóis e até ingleses lutam, sobretudo, para defender interesses pessoais. Os cavaleiros lusos perdem então com honra, lutando pela pátria, servindo de exemplo para os guerreiros das nações europeias,⁶⁷ nomeadamente as que se encontravam em luta contra o “Spanyard”, Filipe II de Espanha, I de Portugal. Não será, portanto, de estranhar que Stukeley, numa peça em que os corajosos feitos de armas são mais sugeridos que descritos, afirme em *Álcácer-Quibir*: “[...] I cannot sell my blood / Dearer than in the company of kings.” (IV, ii, 68-9), opinião reforçada ao longo das três peças através de expressões como “The fierce and manly King of Portugal” (*The Battle...*, V, 5).

Podemos ler, explícita ou implicitamente, nas entrelinhas e didascálias das obras analisadas, toda uma construção ideológica que se acumulou ao longo dos séculos, tendo este imaginário representado como objectivo o enaltecimento do prestígio dos cavaleiros e patriotismo portugueses. Para o efeito, quer Peele

⁶⁴ Cf. Freeman, *op. cit.*, p. 56: “In putting the [...] history of Spain and Portugal and the heroic folk history of England to work, Kyd shows a fine sense of selection, imagination, and ability to conflate separated details with dramatic possibilities into a fluent and homogeneous whole. That he puts history to use should be self-evident; that he uses it cleverly may be admired.”

⁶⁵ A respeito desta temática em Portugal veja-se Digo Ramada Curto, «A literatura e o império: entre o espírito cavaleiros...», 1997, pp. 434-454.

⁶⁶ “courageous Portugals” (*The Battle...*, IV, 10).

⁶⁷ Freeman, *op. cit.*, p. 136, refere que a peça foi representada fora de Inglaterra, pois um grupo de teatro inglês “presented the play, presumably in English, at Frankfurt-am-Main in 1601; and an English company presented a *Comoedia von Konig in Spanien und dem Viceroy in Portugal* [...] at Dresden on 6 and 19 June, 1626, while *Tragoedia von Hieronymo Marschall in Spanien* was staged on 28 June following. Further productions, perhaps of the German version, are recorded at Prague in 1651 and at Lunderberg in 1660.”

quer Kyd recorrem a uma panóplia de atributos, imagens, ideais e adjectivos relacionados com o glorioso passado cavaleiresco que irão servir de *exemplum* aos nobres da corte isabelina. Legitima-se o presente através do recurso ao passado histórico que une Portugal à Inglaterra. *The Spanish Tragedy*, *The First Part* e *The Battle of Alcazar* encontram-se interligadas através de um fio condutor temático que advém dos denominadores comuns presente nessas mesmas obras: a guerra, o ideal de Cavalaria e a relação de Portugal e de Inglaterra com a Espanha do século XVI. O ideal de Cavalaria é, portanto, apropriado em contextos e épocas diferentes para servir os mais variados princípios, interesses e imagens que concorrem para a (re)conquista da honra, da ordem e de valores nobres como os que são defendidos pelas personagens portuguesas em *The Spanish Tragedy*, *The First Part* e *The Battle of Alcazar*.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa

KYD, Thomas, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, introdução e notas de Andrew S. Cairncross, Edward Arnold Publisher Ltd., Londres, 1967.

_____, *The Spanish Tragedy*, introdução e notas de Philip Edwards, col. «A University Paperback Text», Methuen and Co Ltd, Londres, 1969.

PEELE, George, *The Battel of Alcazar*, in A H. Bullen (ed.), *The Works of George Peele*, 2 vols., John C. Nimmo. Londres, 1888.

PEELE, George, *The Life and Works of George Peele*, introdução e notas de Frank S. Hook e John Yoklavich, vol. 2, *The Dramatic Works*, New Haven, 1952; 1961, 1970.

Bibliografia passiva

AAVV, *Actas do Colóquio Internacional sobre Imaginário Cavaleiresco e Conquista do Mundo: Cavalaria espiritual e conquista do mundo, realizado em Tomar em 1983, pelo Gabinete de Estudos de Simbologia*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1986.

ALARCAO, Miguel, «O aparecimento do tema em Inglaterra», in Maria Leonor Machado de Sousa (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985, pp. 21-64

ANGLO, Sydney (ed.), *Chivalry in the Renaissance*, The Boydell Press, Woodbridge, 1990.

BLACK, J. B., *The Reign of Elizabeth 1558-1603*, Oxford University Press, Oxford, 1976.

- CAMDEN, William, *Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabethae (1615 and 1625)*, edição bilingue em latim e inglês, in Dana F. Sutton — University of California, Irvine, <http://e3.uci.edu/~papyri/camden>.
- CELA, Carlos, *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?*, Edições Século XXI, Lda, Lisboa, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., introdução e notas de John Jay Allen, Ediciones Catedra, Madrid, 1998.
- (The) *Conquest of Lisbon: De Expugnatione Lyxbonensi*, tradução de Charles Wendell Davis, com introdução de Jonathan Phillips, Columbia University Press, 2000
- CORREIA, Margarida Sêrvulo Correia, *As viagens do Infante D. Pedro*, Gradiva, Lisboa, 2000.
- CORVISIER, André, *Armies and Society in Europe 1495-1789*, Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- CURTO, Diogo Ramada, «A literatura e o império: entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico», in Francisco Bethencourt e Kirti Chandhuri (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, vol. 1, Círculo de Leitores, Lisboa, 1997, pp. 434-454.
- DÓRIA, António Álvaro, «Inglaterra, relações de Portugal com a», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. III, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 320-325.
- DUBY, Georges, *Para uma História das Mentalidades*, Terramar, Lisboa, 1999 (1971).
- FLORI, Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Hachette, Paris, 1998.
- FREEMAN, Arthur, *Thomas Kyd: Facts and Problems*, Clarendon Press, Oxford, 1967.
- FROISSART, Jean, *Chronicles*, Penguin, Harmondsworth, 1978.
- HALE, J. R., *War and Society in Renaissance Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1985.
- KEEN, Maurice, *Chivalry*, Yale, 1984.
- LEGOUIS, Emile e Louis Cazamian, *A History of English Literature*, traduzido por Helen D. Irvine e W. D. MacInnes, J. M. Dent & Sons Ltd, Londres, 1934.
- LEWIS, C. S., *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, col. «The Oxford History of English Literature», Oxford University Press, Londres, 1959.
- LIVERMORE, Harold, «The "Conquest of Lisbon" and its author», in *Portuguese Studies*, n. 6, 1990, pp. 1-16.
- LOPES, Fernão, *Crónica de D. João I*, 2 vols., Livraria Civilização-Editora, Lisboa, 1990.
- MACEDO, Jorge Borges de, «Cavalaria na Época Moderna», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. II, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 388-394.

- _____, «Constantes e linhas de força da história diplomática portuguesa: estudo de geopolítica», in *Nação e Defesa*, Lisboa, 1 (2) Nov. 1976 a 10 (35) Jul. — Set. 1985.
- MACHADO, L. Saavedra, «Os Ingleses em Portugal», in *Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, n. 9, 1932 a Vol. XV, tomo II, 1939, Coimbra Editora Lda.
- MAGALHÃES, Joaquim Romero, «Filipe II de Espanha (I de Portugal)», in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, terceiro volume, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993., pp. 563-570.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, «Cavalaria», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. II, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 26-28.
- _____, «Capítulo VI: O estado e as relações diplomáticas: Reinos Ibéricos», in Joel Serrão e A. H de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. IV, Editorial Presença, 1987, pp.317-19.
- _____, «Capítulo VI: O estado e as relações diplomáticas: Inglaterra», in Joel Serrão e A. H de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. IV, Editorial Presença, 1987, pp.319-20.
- MATTOSO, José, *Narrativas dos Livros de Linhagens*, IN-CM, Lisboa, 1983.
- _____, *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal (1096-1325)*, vol. 1, *Oposição*, Editorial Estampa, Lisboa, 1988.
- _____, *Ricos-Homens Infanções e Cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Guimarães Editores, Lisboa, 1998.
- OUSBY, Ian, *The Wordsworth Companion to English Literature*, Wordsworth Editions Ltd, Ware, 1992
- PHILLIPS, Jonathan, «Saint Bernard of Clairvaux, The Low Countries and the Lisbon Letter of the Second Crusade», in *Portuguese Studies*, n. 13, 1997, pp. 485-497.
- RIQUER, Martin, *Caballeros Andantes Españoles*, Espasa. Calpe, S. A., Madrid, 1967.
- ROGERS, Francis M., *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Massachussets, Harvard University Press, 1961.
- RUSSEL, Peter, «Os ingleses em Aljubarrota: um problema resolvido através de documentos do Public Record Office de Londres», in *História*, Lisboa, 1962, pp. 419-33.
- SARAIVA, António José, «Portugal, 1250-1480: O 'Mundo dos Cavaleiros'», in *História*, n. 17 Profjornal, Lisboa, 1980, pp. 2-7.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, «António, D., Prior do Crato», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. I, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 157-159.
- SILVA, João Paulo Pereira da, «A tragédia anónima sobre Thomas Stukeley», in Maria Leonor Machado de Sousa (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985, pp. 65-119.

- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *D. Inês e D. Sebastião na literatura inglesa*, Editorial Vega, Lisboa, 1979.
- _____, (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985
- _____, «Cronologia da Literatura sobre D. Sebastião em inglês», in Maria Leonor Machado de Sousa (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985, pp. 17-18.
- THOMAZ, Luís Filipe e Jorge Santos Alves, «Da cruzada ao Quinto Império», in Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (org.), *A Memória da Nação*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1991, pp. 81-164.
- TILLIARD, E. M. W., *The Elizabethan World Picture*, Penguin, Harmondsworth, 1972 (1943).
- TRAVERSI, Derek (ed.), *Renaissance Drama*, Macmillan, Londres, 1980.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Etnografia Portuguesa: Tentame de sistematização elaborado e ampliado por M. Viegas Guerreiro*, vol. IV, IN-CM, Lisboa, 1982.
- VELOSO, J. M. de Queiroz, *D. Sebastião: 1554-1578*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1935.
- WARD, A. W. e A. R. Waller (eds.), «Marlowe and Kyd: Doubtful authorship of the First part of Jeronimo and of Solimon and Perseda», in *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, vol. V, *The Drama to 1642*, Part One, Cambridge University Press, Cambridge, 1907-21, pp. 29-31.