



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura
del Siglo de Oro

E-ISSN: 2328-1308

revistahipogrifo@gmail.com

Instituto de Estudios Auriseculares
España

Álvarez Sellers, María Rosa

Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de oro
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 3, núm. 2, 2015, pp. 15-31

Instituto de Estudios Auriseculares

Pamplona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517551449002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro

Kings, Saints and Husbands: Portuguese Characters in the Golden Age Theatre

María Rosa Álvarez Sellers

Universitat de València

ESPAÑA

Maria.R.Alvarez@uv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.2, 2015, pp. 15-31]

Recibido: 14-01-2015 / Aceptado: 02-02-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.02.03>

Resumen. La realidad portuguesa forma parte del acervo temático del teatro español del Siglo de Oro, que destaca de los lusos su valor en la guerra y su exceso en la pasión. Las interacciones literarias se produjeron en dos sentidos: la tradición lusitana fue tratada en las piezas españolas, y los dramaturgos portugueses escribieron en castellano siguiendo a Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Aunque la historia y la hagiografía serán las vertientes más explotadas debido a la repercusión de sus protagonistas, en otras ocasiones Portugal servirá de ambientación a conflictos universales. Reyes como D. Afonso Henriques, D. João II o D. Sebastião protagonizan obras de Tirso de Molina, Lope de Vega o Cubillo de Aragón y, *El príncipe constante* de Calderón y *Caer para levantar* de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso relatan, respectivamente, la vida de dos santos portugueses, S. Fernando y S. Gil. Analizaremos *El príncipe constante* y *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón y *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina para descubrir el grado de implicación existente entre los planteamientos dramáticos y el contexto histórico que los incluye o propicia, para intentar desvelar las claves que motivaron el auge y el declive de los temas portugueses en el teatro español del siglo XVII.

Palabras clave. Portugal, reyes, santos, maridos, *El príncipe constante*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *Las quinas de Portugal*, Calderón de la Barca, Tirso de Molina.

Abstract. The Portuguese reality is part of the thematic heritage of the Spanish Golden Age theatre which highlights from the Lusitanian their courage at war and their excess in passion. Literary interactions took place in two senses: the Lusitanian tradition was treated in Spanish pieces, and Portuguese playwrights wrote in Castilian following Lope de Vega in his *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Although history and hagiography will be the most exploited aspects due to the impact of their protagonists, on other occasions Portugal will be used as a setting to universal conflicts. Kings such as D. Afonso Henriques, D. João II and D. Sebastião star in works of Tirso de Molina, Lope de Vega or Cubillo de Aragón; and *El príncipe constante* by Calderón and *Caer para levantar* by Moreto, Matos Frago and Cáncer relate, respectively, the lives of two Portuguese saints, S. Fernando and S. Gil. We will analyse *El príncipe constante* and *A secreto agravio, secreta venganza* by Calderón and *Las quinas de Portugal* by Tirso de Molina, with the aim of discovering the degree of involvement between the dramaturgical approaches and historical context that includes or propitiates them, in order to try to reveal the elements that motivated the rise and the decline of Portuguese topics in the seventeenth century Spanish theatre.

Keywords. Portugal, Kings, Saints, Husbands, *El príncipe constante*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *Las quinas de Portugal*, Calderón de la Barca, Tirso de Molina.

D.^a LEONOR

y no sufre Portugal
galanteos de Castilla.

A secreto agravio, secreta venganza
Calderón de la Barca

Aunque los romanos unificaron la Península Ibérica bajo el nombre de Hispania, no pudieron evitar la fragmentación lingüística y cultural de la misma, en la que ahondaron invasiones posteriores. La lucha contra los árabes, sin embargo, se convirtió en punto de unión entre los reinos cristianos y, en el caso de Portugal, desempeñaría un papel crucial para independizarse de Castilla tras ganar D. Afonso Henriques la batalla de Ourique en 1139. Esa división perduraría hasta 1580, pues al desaparecer el rey D. Sebastião en la batalla de Alcazarquivir, el trono portugués quedó unido a la corona castellana en calidad de «Monarquía Dual» hasta 1640. No obstante, la convivencia cultural entre portugueses y castellanos era un hecho, ya que ambas Cortes habían continuado ligadas por su política matrimonial.

Reflejo de ese mutuo conocimiento y de los tópicos que debía generar es la inclusión del personaje del castellano fanfarrón y oportunista, que sin duda movía a risa al espectador lusitano, en el teatro de Gil Vicente —*Auto da Índia* (1509), *Auto da Fama* (1510), *Auto dos físicos* (1512)—, Sá de Miranda —*Os estrangeiros* (ca. 1527-1528), *Os Vilhalpandos* (después de 1537)— o Jorge Ferreira de Vasconce-

los —*Aulegrafia* (1619)¹. También los españoles tenían ciertas ideas preconcebidas acerca de los portugueses, que pasaron a formar parte del elenco de caracteres de nuestro teatro de los Siglos de Oro². De ellos se destaca su valor en la guerra y su exceso en la pasión, aunque en ocasiones se les llama «españoles», haciendo honor a ese antiguo nombre hispánico que puede causar sorpresa al lector que aborda el texto cuatro siglos después. Las interacciones literarias se produjeron en dos sentidos: la tradición lusitana fue tratada en las piezas españolas, y los dramaturgos portugueses escribieron en castellano siguiendo las pautas de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), como hacen Juan de Matos Fragoso o Jacinto Cordeiro³.

La historia proporcionaba argumentos dramáticos que facilitaban la empatía con los espectadores, pues muchos de los acontecimientos en escena les resultaban familiares. No es extraño, por lo tanto, que sucesos portugueses relevantes subieran a los escenarios españoles. Inés de Castro, D. Sebastião y la Casa de Braganza parecen acaparar el interés de nuestros dramaturgos⁴ pero, al igual que sucedía cuando se trataba de asuntos propios, lo verdadero nunca fue requisito imprescindible para hacer referencia al país vecino.

Y así, un mismo hecho podía ser contemplado desde perspectivas diferentes atendiendo al contexto vital del escritor, como sucede con la suerte corrida por el duque de Braganza y el duque de Viseo en tiempos de D. João II, recreada por Lope de Vega en *El duque de Viseo* (1608-1609) y por Cubillo de Aragón en *La tragedia del duque de Verganza* (1641). Lope se coloca del lado de los nobles ajusticiados, y es el propio rey el que apuñala al leal duque de Viseo, mientras que Cubillo subraya la paciencia y prudencia del soberano y la traición clandestina del tercer duque de Braganza, en la que ve un reflejo de la que en ese momento estaba llevando a cabo contra Felipe IV el octavo duque, que reinaría como D. João IV tras la sublevación del 1 de diciembre de 1640, aunque la guerra no concluyó hasta 1668⁵. La separación efectiva de los reinos inició el declive de los temas portugueses en la dramaturgia española que, no obstante, aún ofrecerá la versión más conocida sobre Inés de Castro, *Reinar después de morir* (1652) de Vélez de Guevara⁶.

1. Ver Fernández, 1999.

2. Ver Herrero, 1966, pp. 134-178. Ares Montes (1992, p. 51) señala que a los portugueses «se les alababa su valor, cortesía e ingenio, así como la belleza, honestidad y firmeza de las mujeres» y se les censuraba «la manía hidalguista, la arrogancia, la vanidad y, sobre todo, la condición enamoradiza».

3. Cuyas piezas fueron representadas en el *Pátio das Arcas* de Lisboa, al igual que las de Lope, Calderón, Tirso o Vélez de Guevara (Bolaños y Reyes, 1992, p. 67).

4. Ver Álvarez Sellers, 2015b.

5. Los duques de la Casa de Braganza llevaban, al igual que los reyes, sus nombres numerados porque se trataba del mayor dominio señorial de Portugal, Castilla, Navarra y Aragón.

6. El trágico romance entre don Pedro I, casado con Constanza Manuel, y la dama gallega Inés de Castro, fue dramatizado en la primera tragedia portuguesa, *Castro* (1598), de António Ferreira, pero también por Jerónimo Bermúdez en *Nise lastimosa* y *Nise laureada* (1575), por Mejía de la Cerda en *Doña Inés de Castro, Reyna de Portugal* —incluida en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (1612)—, y por Lope de Vega —en las listas de *El peregrino en su patria* (1618) aparece una Inés de Castro, hoy perdida, que no figuraba en la edición de 1604.

Las simpatías de Lope por la Casa de Braganza vuelven a quedar patentes en *El más galán portugués duque de Berganza* (1610-1612), donde trata de justificar el asesinato de la duquesa doña Leonor de Mendoza, ordenado, al parecer, por su marido, D. Jaime I, cuarto duque de Braganza, por sospechar que le era infiel. Sobre el reinado de D. João II escribiría también *El príncipe perfecto* (I y II parte) (1618) y, siguiendo con la historia portuguesa, *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* (1595-1603), *La lealtad en el agravio* (antes de 1603) y *El Brasil restituido* (1625)⁷.

La producción dramática que Lope dedica a Portugal ocupa un período cronológico que va desde inicios del siglo XVII hasta 1625, en plena «Monarquía Dual», y posee el denominador común de narrar acontecimientos históricos que caracterizan positivamente a la aristocracia lusitana⁸. Ese tratamiento se hará extensivo a otros personajes portugueses que aparecen en la dramaturgia española de los Siglos de Oro. A diferencia de lo que sucedía en el teatro de Gil Vicente, donde el castellano era un tipo presuntuoso y cómico, el teatro barroco ensalza los méritos de reyes y santos lusos.

Pérez de Montalbán escribe *El divino portugués, San Antonio de Padua* (1652) y Mira de Amescua *La vida y la muerte de la monja de Portugal* (publicada en Madrid en 1670), donde retrata a Soror Maria da Visitação del Convento da Anunciada en Lisboa, y en *El esclavo del demonio* (1612) a San Gil de Santarém, cuyo periplo espiritual reproducen Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos Fragoso en *Caer para levantar o San Gil de Portugal* (1662), que superó en popularidad a la obra de Mira durante los siglos XVII, XVIII y XIX⁹. La historia del santo bandolero reunía acción y pasión, y en la pieza de los tres ingenios queda patente la tensión sexual entre los protagonistas que, guiados por el instinto, no alcanzarán la salvación hasta haber llegado a lo más profundo del abismo¹⁰.

El príncipe constante (1629) es una de las obras de mayor repercusión internacional¹¹ de Calderón, y se centra en un conflicto luso: durante una expedición a Tánger en 1437, el infante D. Fernando fue hecho prisionero y se exigió como rescate a su hermano, el rey D. Duarte, la entrega de Ceuta. Calderón relata la heroica

7. «y, si es suya, *Don Manuel de Sousa y naufragio prodigioso y príncipe trocado*, 1598-1600» (Ares Montes, 1991, p. 14). También se le atribuye *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* (Sloman, 1950).

8. «El cariño hacia lo portugués le viene a Lope desde la misma infancia» (Viqueira, 1951, p. 185). Glasser (1954, pp. 409-410) indica que la admiración que despertó entre los escritores lusitanos podría haber contribuido a fomentar ese afecto, pero que sus sentimientos hacia Portugal «no fueron ciertamente determinados de un modo exclusivo por sus experiencias personales ni por las posibilidades literarias de los temas portugueses que tan hábilmente aprovechó. Como observador agudo de la realidad ibérica, se daba cuenta del complejo problema político causado por la dominación de España en Portugal», por lo que sería capaz de asumir dos actitudes diferentes y de ser sincero en ambas.

9. Castañeda, 1974, p. 181; Guimont, 1997, p. 320.

10. Ver Álvarez Sellers, 2015a.

11. Ver Porqueras Mayo, 1975, pp. XII-XXXVI y Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez, 1996, pp. 13-22.

resistencia de D. Fernando, que prefiere enfermar y morir en la cárcel antes que forzar a ceder una ciudad cristiana¹².

En su descripción del combate en Ceuta, Muley destaca el valor de los portugueses y los identifica con los españoles¹³:

MULEY [...]
 Mil son los fuertes caballos
 que la soberbia española
 los vistió para ser tigres,
 los calzó para ser onzas.
 (I, vv. 304-338)

Enrique el Navegante es el primero en desembarcar, seguido de su hermano Fernando, que cae y lo asocia a un agüero el cual, como sucede en toda tragedia, no es interpretado correctamente: «porque el caer ahora antes ha sido / que ya como señor la misma tierra / los brazos en albricias te ha pedido» (I, vv. 468-470). Aunque Fernando no puede dejar de presentir desgracias:

FERNANDO Tengo el alma en temores y desmayos,
 echada tiene contra mí la suerte;
 desde que de Lisboa salí, sólo
 imágenes he visto de la muerte.
 (I, vv. 486-489)

La derrota obliga a los portugueses a dejar rehenes, entre ellos Fernando, que se niega a ser liberado a cambio de Ceuta, pese a que D. Duarte, fallecido en 1438, lo dejó escrito en su testamento (II, vv. 1296-1305). Hasta tomar esa decisión, el infante se resiste a identificarse: «Un hombre noble, y no más» (I, v. 813), «Un caballero soy, saber no esperes / más de mí» (I, vv. 895-896), «¿Quién soy yo? ¿Soy más que un hombre?» (II, v. 1400), pero al fin lo hace: «todos sepan / que hay un príncipe constante / y entre desdichas y penas / la Fe católica ensalza, / la ley de Dios reverencia» (II, vv. 1451-1455). Y lo mantiene al concluir la Jornada tras rechazar la ayuda de Muley para fugarse: «porque yo / por mi Dios y por mi ley / seré un príncipe constante / en la esclavitud de Fez» (II, vv. 1966-1969).

La tercera Jornada describe el deterioro físico de Fernando, que contrasta con la firmeza de su fe. Cuando muere, aparece con un hacha encendida ante D. Afonso V, que llega tarde a rescatarlo, y le pronostica que vencerá a Tarudante y entrará triunfante en Fez, pero le pide que recupere su cadáver para enterrarlo en un templo cristiano —la abadía de Batalha. La obra termina con el cortejo nupcial de Muley y Fénix y el cortejo fúnebre que transporta el ataúd de D. Fernando, mas si en la edi-

12. Aunque una carta suya citada en la *Crónica d'el Rei Don Duarte* de Rui de Pina revela que estaba dispuesto al canje. Citado por Sloman, 1950, p. 19, que señala, como fuente de la obra calderoniana, *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal*, atribuida a Lope.

13. Y luego se dirige así a Fernando: «Valiente eres, español, / y cortés como valiente, / tan bien vences con la lengua / como con la espada hieres» (I, vv. 691-694). «Movido de la piedad / de oírme, español, y verme» (I, vv. 705-706). Citamos por la edición de 1996.

ción de Porqueras Mayo (1975) se alude a «el lusitano Fernando, / príncipe en la fe constante» (III, vv. 2784-2785), en la de Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (1996) se dice: «el Católico Fernando, / Príncipe de la Fe constante» (III, vv. 2961-2962)¹⁴, convirtiendo en emblema de la cristiandad al personaje, que fue beatificado en 1470 y luego canonizado.

Aunque la historia y la hagiografía serán las vertientes más explotadas por los dramaturgos españoles debido a la repercusión de sus protagonistas, en otras ocasiones Portugal servirá de marco a conflictos universales, por ello puede resultar de particular interés detenerse en el análisis de un personaje anónimo.

Es el caso que parece plantear Calderón en *A secreto agravio, secreta venganza* (1635)¹⁵, tragedia de corte similar a *El médico de su honra* (1635) [MH] y *El pintor de su deshonor* (1635-1651) [PD], en las que la paz conyugal es alterada por el regreso inesperado de un antiguo pretendiente de la esposa al que esta creía muerto, y ante el que se siente en la obligación de explicarle que se casó empujada por las circunstancias. El marido está a punto de sorprenderlos y ella intenta engañarlo inventando un pretexto que no logra convencerlo. La relación matrimonial cambia entonces de signo de forma drástica, y el que fue esposo enamorado convierte en pruebas lo que considera indicios de una posible afrenta a su honor, que solo podrá ser reparado con la muerte de su mujer y del amante.

Pero como muy bien indica el título de la obra que sucede en Lisboa, la venganza debe ser secreta para que el agravio también lo sea, pues hay que extirpar del cuerpo social el miembro enfermo, pero nunca insinuar siquiera que la conducta inapropiada de la dama ha provocado la pérdida de la honra, lo cual arrastraría indefectiblemente al esposo a las lenguas de la fama. La caracterización y comportamiento de los maridos es similar en las tres obras, pero *A secreto agravio, secreta venganza* se desmarca de las otras dos: don Lope de Almeida es portugués, y será el único que para restituir su honra no adoptará una identidad ficticia, médico o pintor, en la que don Gutierre y don Juan Roca quedarán definitivamente instalados como culminación del proceso de metaforización de la realidad que los conduce al crimen ordenando la práctica de una sangría o pintando con sangre un cuadro¹⁶.

14. Porqueras Mayo reproduce el texto de la edición de Vera Tassis (1685), mientras que Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez transcriben el manuscrito núm. 15.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene unos doscientos versos más.

15. Citamos por la edición de Valbuena Briones (1967), que señala que *El celoso prudente o Al buen callar llaman Sancho* de Tirso «contiene en germen el argumento que desarrollará nuestro dramaturgo» (pp. LXXXVIII-LXXXIX).

16. D. JUAN [...] ya que ultrajes de mi honra quieren que pintor me vea, hasta que con sangre sea el pintor de mi deshonor. (PD, III, vv. 677-680)

D. GUTIERRE [Ap.] Pues médico me llamo de mi honra, yo cubriré con tierra mi deshonor. (MH, II, vv. 1031-1032), ed. Valbuena Briones, 1970.

Don Lope, por el contrario, no pierde nunca de vista que es un soldado al servicio de su rey, y no necesita improvisar otra profesión para cumplir con las leyes del honor. Es el único también que tiene un espejo en que mirarse, su amigo don Juan de Silva, que se vio obligado a huir de Asia tras matar a un hombre que lo había ofendido; tuvo que refugiarse en sagrado para evitar ser apresado y logró escapar embarcándose clandestinamente. La recuperación de su honor, en lugar de granjearle loores, lo despojó de fama y dinero, y ahora vive bajo la protección de don Lope¹⁷. Pero no es eso lo peor sino que, según cuenta luego, al pasar cerca de un corrillo escucha «"¡Éste es aquel desmentido", / dijo, no "aquel satisfecho!"» (III, vv. 362-363), y comprende entonces que la reparación pública de su honor solo sirvió para pregonar su ofensa, no para obtener el reconocimiento social que esperaba. Oír este lance alertará a don Lope sobre los medios que debe aplicar a su venganza: la disimulación y el secreto.

El propio dramaturgo gusta de disimular elementos en la acción que finalmente cobrarán un sentido inesperado: así, don Juan identifica el honor con un diamante¹⁸, y un diamante entregará don Luis a Leonor como símbolo de su amor (I, vv. 641-648); don Lope, ansioso por ver a su esposa, considera leguas «de fuego» (I, vv. 359-361) las tres leguas de «los mares del fuego» (I, v. 375) que lo separan de Lisboa, y acabará prendiendo fuego a su casa para matarla tras haber ahogado a don Luis. Y Leonor califica su voz de «fuego y viento» y sus lágrimas de «fuego y llanto» y vislumbra, sin saberlo, su suerte: «Abrasen, cuando navego / tanto mar y viento tanto, / mi vida y mi fuego cuanto / consume el fuego violento» (I, vv. 433-436).

Pese a la impaciencia de don Lope, el primero que sale a recibirla es el personaje más grotesco, el criado Manrique, que se define como un gentilhomme «De la boca de la risa» (I, v. 532), y enseguida sucede el encuentro con don Luis disfrazado de mercader de piedras preciosas, y luego ella finge hablar con su marido cuando en realidad se está disculpando con su antiguo pretendiente. Con esa escena meta-teatral donde las apariencias encubren los sentimientos, Calderón define como una farsa la relación entre los esposos —casados por poderes— desde que se conocen. Y no solo gusta de introducir símbolos, sino también de repetir frases que definirán el futuro de los personajes. don Luis concluye la primera Jornada desafiando al honor «porque he de amar a Leonor, / aunque me cueste la vida» (I, vv. 831-832), y Leonor empieza la segunda temiendo que si don Luis no regresa a Castilla y se

17. Ni siquiera puede ofrecerse a servir al rey en la guerra por «estar por esta muerte / retirado y escondido;» y «porque a los ojos del rey / llega mal un delincuente» (II, vv. 181-186).

18. D. JUAN [...]

¡Que el honor, siendo un diamante,

pueda un frágil soplo (¡ay Dios!)

abrasarle y consumirle,

y que siendo su esplendor

más que el sol puro, un aliento

sirva de nube a este sol!

(I, vv. 213-218)

resuelve «a no hacerme mal casada» (II, v. 48), «que podrá ser que a los dos / nos venga a costar la vida» (II, vv. 51-52)¹⁹.

Por otra parte, Leonor y don Luis son castellanos, y don Lope y don Juan, portugueses. Calderón no pierde la ocasión de diferenciarlos:

D. LOPE.	¡Mi Leonor!
D ^a . LEONOR	¡Esposo mío! ¿Vos tanto tiempo sin verme? Quejoso vive el amor de los instantes que pierde.
D. LOPE.	¡Qué castellana que estáis! Cesen las lisonjas, cesen las repetidas finezas. Mirad que los portugueses al sentimiento dejamos la razón, porque el que quiere, todo lo que dice quita de valor a lo que siente. Si en vos es ciego el amor, en mí es mudo ²⁰ . (II, vv. 81-94)

Pero va más allá y dota a la acción de un fondo histórico que no será fortuito: los preparativos de la campaña de África donde desaparecería el rey D. Sebastião. Don Lope se resiste a acudir por estar recién casado aunque, para su sorpresa, Leonor le da licencia para ausentarse, «que es la sangre de los nobles / patrimonio de los reyes» (II, vv. 157-158), mientras que don Juan le aconseja que se quede, y también

19. No es la única vez que Leonor anuncia su propia muerte:

D^a. LEONOR [...] Vos ausente, [dueño] mío,
y por mi consejo ausente,
fuera pronunciar yo misma
la sentencia de mi muerte.
(II, vv. 143-146)

20. Tirso de Molina dice lo mismo en *El vergonzoso en palacio* (ed. Oteiza, 2012):

JUANA [...] Nuestra nación portuguesa
esta ventaja ha de hacer
a todas; que porque asista
aquí Amor, que es su interés,
ha de amar en su conquista,
de oídas el portugués,
y el castellano de vista.
(I, vv. 828-834)

el Rey. A tal contradicción suma don Lope una sospecha cierta²¹ y, a su pesar, reconoce tener celos:

D. LOPE. [...]
 Celos tengo, ya lo dije.
 ¡Válgame Dios! ¿Quién es este
 caballero castellano
 que a mis puertas, que a mis redes
 y a mis umbrales clavado,
 estatua viva parece?
 En la calle, en la visita,
 en la iglesia atentamente
 es girasol de mi honor,
 bebiendo sus rayos siempre.
 (II, vv. 259-268)

Pese a intentar aferrarse a que «Leonor es quien es y yo / soy quien soy» (II, vv. 315-316)²² —fórmula repetida por don Gutierre (*MH*, II, vv. 631-634) y don Juan Roca (*PD*, III, vv. 481-483)—, decide permanecer vigilante «hasta tocar la ocasión / de mi vida y de mi muerte» (II, vv. 839-840). Que no tarda en presentarse, pues esa noche don Juan sorprende a un intruso en la casa, aunque don Lope afirma ser él mismo. Se trata de don Luis, que había ido a oír las disculpas de Leonor, y que se justifica ante don Lope diciendo que se había refugiado allí huyendo de una riña. En una escena de máxima confusión, todos desnudan las espadas y todos mienten, e incluso don Lope, que se propone ser prudente, por un momento pierde el sentido de la realidad y enuncia lo que sería capaz de hacer si llegara a imaginar que alguien pudiera manchar su honor. Curiosamente, aunque don Gutierre en *El médico de su honra* (II, vv. 999-1017) se define con términos similares y aterroriza a su esposa,

21. En cambio, a D. Gutierre le basta con la imaginación:

REY Pues decidme:
 para tantas prevenciones,
 Gutierre, ¿qué es lo que visteis?
 D. GUTIERRE. Nada: que hombres como yo
 no ven; basta que imaginen,
 que sospechen, que prevengan,
 que recelen, que adivinen,
 que... No sé cómo lo diga;
 (*MH*, III, vv. 76-83)

22. Y ella también para evitar rendirse a D. Luis:

D^a. LEONOR Amor,
 aunque en la ocasión esté,
 soy quien soy, vencerme puedo,
 no es liviandad, honra es
 la que a esta ocasión me puso;
 ella me ha de defender;
 (II, vv. 546-550)

Lo mismo dicen Mencía (*MH*, I, vv. 131-133) y Serafina (*PD*, I, vv. 1015-1020).

Pero don Lope cambiará de idea cuando escuche el lance de don Juan (III, vv. 307-376), que «publicó su agravio mismo, / porque dijo la venganza / lo que la ofensa no dijo» (III, vv. 374-376). El momento esperado llega cuando se ofrece a llevar a don Luis en su barca, y aunque le advierte «que amistad de hombre agraviado / no es muy segura amistad» (III, vv. 484-485), este no ha aprendido de la experiencia anterior y vuelve a menospreciar al portugués:

- | | |
|----------|--|
| D. LOPE. | Pues conmigo iréis. (Ap. Llegó la ocasión de mi venganza.) |
| D. LUIS | [Ap.] ¿Cuál hombre en el mundo alcanza mayor ventura que yo? |
| D. LOPE. | [Ap.] A mis manos ha venido, y en ellas ha de morir. |
| D. LUIS | ¡Que me viniera a servir de tercero su marido!
[...] |
| D. LUIS | [Ap.] ¿Quién ha visto igual ventura? Él me lleva desta suerte adonde a su honor me atrevo. |
| D. LOPE. | [Ap.] Yo desta suerte le llevo donde le daré la muerte. (Vanse los dos.)
(III, vv. 507-529) |

Don Luis nunca llegará a la cita concertada con Leonor, que perece después en su casa en un incendio provocado por su marido para culminar su venganza secreta. De tan «¡Dura pena! / ¡Triste horror! ¡Fuerte suceso!» (III, vv. 951-952), queda a don Lope el consuelo de estar libre para servir a D. Sebastião. Mas, como sucede en todas las tragedias de honra, alguien —en este caso don Juan— revela el verdadero trasfondo de los hechos, pero el crimen no despierta censura sino admiración:

- | | |
|-----|--|
| REY | Es el caso más notable que la antigüedad celebra, porque secreta venganza requiere secreta ofensa.
(III, vv. 982-985) |
|-----|--|

Aunque, en líneas generales, el diseño de la situación es el mismo en las tres tragedias calderonianas, hay elementos, como decíamos, que singularizan a la que nos ocupa. Es la única que no alude en el título a la identidad metafórica del marido,

Y en *El vergonzoso en palacio*:

- | | |
|------------|--|
| SERAFINA | Muy colérico sois. |
| D. ANTONIO | Es condición de portugués.
(III, vv. 3203-3204) |

¡Fuego, fuego!
(III, vv. 870-878)

Calderón consagra dos obras señeras a la cultura portuguesa, pero sin duda es Tirso de Molina el dramaturgo que mayor atención presta a los temas y personajes del país vecino, y otros reyes ilustran sus obras²⁷. Don Pedro I, atormentado por el recuerdo de Inés de Castro, aparece en *Siempre ayuda la verdad* y mata a una pareja que cree culpable de adulterio, situación que reproduce Matos Fragoso en *Ver y creer. El rey don Pedro de Portugal y Doña Inés de Castro*²⁸. *Averigüelo Vargas* y *El vergonzoso en palacio* transcurren durante la regencia de D. Pedro, *El amor médico* en el reinado de D. Manuel I, *Antona García* a finales del reinado de D. Afonso V, *La gallega Mari-Hernández* al inicio del de D. João II, y *Doña Beatriz de Silva* es dama de honor de doña Isabel de Portugal, segunda esposa de Juan II de Castilla. Pero a diferencia de lo que sucede en *Las quinas de Portugal*, en estas pesan más las intrigas amorosas o cortesanas que los sucesos históricos que, como otros contemporáneos, Tirso no se empeña en reproducir fielmente²⁹.

Tres años después de *A secreto agravio, secreta venganza* y uno después de la revuelta de Évora contra los impuestos filipinos, escribe Tirso su última obra, y la dedica precisamente a un tema portugués: *Las quinas de Portugal* (1638), «canto de cisne de la lusofilia en el teatro español»³⁰. Y si recordando al rey cuyo fracaso militar había propiciado la unión de los tronos Calderón podía estar tratando de disipar inquietudes y celos, Tirso, inmerso en el mismo clima de descontento entre ambas nacionalidades, se mueve en sentido contrario y retrata al rey que marcó la frontera entre las dos, exaltando el pasado glorioso de una monarquía que, según la leyenda, tenía orígenes divinos: D. Afonso Henriques, otro rey emblemático, afianzó su corona en otra batalla de fe, la de Ourique, donde en 1139 venció a cinco ejércitos moros, como simboliza el escudo portugués³¹. Pese a ilustrar un hecho legendario³², el dramaturgo señala en una nota las fuentes documentales que ha consultado —el *Epítome de las historias portuguesas* (Madrid, 1628) de Manuel de Faria e Sousa y *De vera Regum Portugaliae Genealogia* (1585) de Duarte Nunes—,

27. Ver Zamora Vicente, 1948. Oteiza (2011, p. 105) apunta que «el empleo de la materia portuguesa responde a motivaciones diferentes que condicionan las perspectivas e intenciones genéricas de las comedias».

28. Ver Álvarez Sellers, 1999, pp. 223-225.

29. Según Cantel (1949, p. 139): «Les modifications que Tirso de Molina apporte à l'histoire s'expliquent donc en partie par les sources qu'il a utilisées, mais elles répondent aussi à des préoccupations patriotiques et artistiques».

30. Ares Montes, 1991, p. 20.

31. Zamora Vicente (1990) alude al fin propagandístico de la Comedia, y considera que Tirso escribe «un formidable alegato pro Portugal» (p. 266), tratando sus orígenes «con una gran cercanía a la creencia general sobre los orígenes de Castilla» (p. 267) para concienciar al espectador de la necesidad de no romper la unidad peninsular. También Oteiza (2011, pp. 101-102) la supone «una comedia escrita desde su perspectiva de español, que entiende y vive un Portugal unido a España, para defender de manera natural la realidad política que conoce, cuando esta comienza a desmoronarse».

32. Que también trata Lope en *La lealtad en el agravio* (anterior a 1603), publicada en la *Parte XXII de las comedias de Lope y otros autores* (Zaragoza, 1630). Ver Roig, 1984.

mostrando así su voluntad de no faltar a la verdad, práctica que no era ajena a las obras de tema histórico, como el propio Tirso había defendido³³.

Las connotaciones positivas no solo alcanzan a personajes individuales, sino a todo el pueblo: «invencibles portugueses» (I, v. 476)³⁴, «Lusitanos invencibles, / luz del blasón portugués» (I, vv. 673-674), «porque cada portugués / es un ejército, un campo, / un escuadrón, un tropel» (I, vv. 724-726), y hasta el gracioso Brito jura, tras la toma de Santarém, «que yo desempeñe a España» (I, v. 845) y mata a tres moros al concluir el Acto primero³⁵. El segundo comienza calificando a D. Afonso Henriques de «santo», «porque no es inconveniente / ser religioso y valiente» (II, vv. 858-859); es un «David portugués» (II, v. 888), tan implicado en las armas como en la oración. Pero irrumpen el moro Ismael y lo acusa de haberle ganado a traición la plaza asaltándola de noche y no partiendo el campo el sol —«pues huye siempre las luces / el pirata y salteador» (II, vv. 994-995)—, lo cual «es infamia, es cobardía; / no es hazaña, no es valor» (II, vv. 1010-1011) y, tras informarle de que ha tomado el castillo de Palmela y raptado a doña Leonor Coutiño, de la que está enamorado, lo desafía a medir su valor en campo abierto. D. Afonso pretende responder con hechos, pues pese al menor número de su ejército, cada uno es un Cipión, un Viriato o un Hércules (II, vv. 1081-1083). Y queda patente la inferioridad de Ismael cuando Leonor es liberada por don Egas y Brito mediante una burda estratagema en la que se fingen moros nigromantes. De nuevo, Brito cierra la Jornada³⁶.

El tercer Acto describe los preparativos de la batalla y, ante la superioridad del contrario —«Veinte mil moros le toca / a cada cual portugués» (III, vv. 1592-1593)—, D. Afonso pide consejo a los «portugueses valerosos» (III, v. 1556), «pero con tal que no sea / dar atrás un solo paso» (III, vv. 1574-1575). Mas el consejo es retroceder o esperar, por lo que se retira a su tienda a rezar. Estando medio dormido, aparece el ermitaño Giraldo para animarlo al combate, pues «Dios, Alfonso, te es propicio» (III, v. 1779):

33. «Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro —siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dió, sin que le quedase hijo sucesor—, en ofensa de la Casa de Avero y su gran duque, ... ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!», *Cigarrales de Toledo*, p. 123. Citado por Pérez y Sánchez Escribano, 1961, p. 177.

34. Ed. García Valdés, 2003.

35. En la edición de Porqueras Mayo (1975) de *El príncipe constante*, la primera Jornada acaba también con el gracioso Brito acuchillando a dos moros:

MORO 1	Cristiano muerto es este.
MORO 2	Porque no causen peste, echad al mar los muertos.
BRITO	En dejándoos los cascos bien abiertos a tajos y a reveses, (Acuchíllalos.) que ainda mortos somos portugueses. (I, vv. 965-970)

36. «Broma tras broma, Brito combate, se siente héroe, asume el valor portugués. Ese rasgo une las bases de la sociedad en las dos colectividades» (Zamora Vicente, 1990, p. 271).

GIRALDO

[...]

Alienta, ¡oh gran portugués!,
el pecho, pues te ha escogido
la Omnipotencia monarca
para que en futuros siglos
por casi cien lustros tengan
tus sucesores invictos
el portugués solio regio:
ellos ramas, tú el principio.

[...]

¿quién se atreverá a tus armas
si Dios es tu patrocinio?
(III, vv. 1796-1821)

La señal divina es una campanilla; suena música y sobre un trono baja un niño representando a Cristo crucificado y, tras entregar un ángel a D. Afonso la bandera con las armas, le pronostica la victoria sobre el infiel y su coronación: «Reinarás en Lusitania, / y eterno después conmigo» (III, vv. 1963-1964), por eso de ahora en adelante las armas portuguesas deben ser más veneradas que las francesas, aragonesas, leonesas y castellanas (III, vv. 2000-2004).

ALFONSO

Cumplir con obligaciones
del alma en primer lugar,
animosos portugueses,
y alcanzaréis lo demás.
(III, vv. 2209-2212)

Esta podría ser la clave de la obra, la necesidad de cumplir con las «obligaciones del alma». Soplaban malos vientos entre españoles y portugueses, descontentos con las imposiciones del Estado y, sin embargo, Tirso escribe en tono conciliador en un momento sumamente polémico, y decide recordar la legendaria fundación del reino y su separación del territorio castellano. Destaca el valor lusitano y envuelve la figura del primer rey en un halo de santidad que contribuye a acreditar su soberanía. Calderón y Tirso eligen reyes con significados opuestos para alertar y reflexionar sobre el mismo conflicto. Quizá ese ir contracorriente por parte de Tirso, el autor que más versos había consagrado a ese pueblo hermano, pretendía recordar al alma dormida de sus compatriotas que debían avivar el seso y despertar de lo que solo había sido un sueño. Tal vez el espejismo de la unión ibérica, una unión a la que los portugueses se vieron abocados por las circunstancias pero en la que difícilmente llegaron a creer, había empañado en la Península el recuerdo de sus hazañas frente a los moros y, es más, de su condición de ser la única nacionalidad que había logrado independizarse de Castilla.

Y tal vez convendría no olvidarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, María Rosa, «La tragedia de honra: de Lope y Calderón a Matos Fragoso y Enríquez Gómez», en *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, *Cuadernos de Filología. Anejo XXXI*, Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 207-226.
- Álvarez Sellers, María Rosa, «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*», en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, León, Universidad de León/Junta de Castilla y León, 2015a (en prensa).
- Álvarez Sellers, María Rosa, «De la unión ibérica a la *Restauração* portuguesa: *La tragedia del duque de Verganza* de Álvaro Cubillo de Aragón», *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, 2015b (en prensa).
- Ares Montes, José, «Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués», en *Dramaturgia e espectáculo. Actas do 1º Congresso Luso-Espanhol de Teatro (Coimbra, 23-26 Setembro 1987)*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 49-55.
- Ares Montes, José, «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Filología Románica*, 8, 1991, pp. 11-29.
- Bolaños, Piedad y Mercedes de los Reyes, «El teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión», en *Dramaturgia e espectáculo. Actas do 1º Congresso Luso-Espanhol de Teatro (Coimbra, 23-26 Setembro 1987)*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 61-81.
- Cantel, Raymond, «Le Portugal dans l'oeuvre de Tirso de Molina», en *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1949, pp. 131-154.
- Calderón de la Barca, Pedro, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, ed. Francisco Cantalapiedra y Antonio Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- Castañeda, James A., «*El esclavo del demonio* y *Caer para levantar*: reflejos de dos ciclos», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1974, vol. II, pp. 181-188.
- Fernández García, M^a Jesús, «Personajes castellanos en el teatro portugués del siglo XVI: I. El tipo del castellano fanfarrón y poeta», *Anuario de Estudios Filológicos*, 22, 1999, pp. 113-129.

- Glasser, Edward, «El lusitanismo de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, 1954, pp. 387-411.
- Guimont, Anny, «La comedia en colaboración: recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*», *Bulletin of the Comediantes*, 49.2, 1997, pp. 319-336.
- Herrero García, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- Molina, Tirso de, *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- Molina, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Molina, Tirso de, *Las quinas de Portugal*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.
- Oteiza, Blanca, «Portugal, lo portugués y el portugués en el teatro de Tirso de Molina», en *Colóquio Letras. Relações hispano-portuguesas no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, setembro 2011, pp. 99-108.
- Pérez, Luis C. y Federico Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, CSIC, 1961.
- Roig, Adrien, «Le miracle d'Ourique dans deux comedias espagnoles: *La lealtad en el agravio* de Lope de Vega et *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina», *Revista Española de Teología*, 44, 1984, pp. 217-240.
- Sloman, Albert E., *The Sources of Calderón's «El príncipe constante». With a Critical Edition of its Immediate Source, «La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal», A Play Attributed to Lope de Vega*, Oxford, Basil Blackwell, 1950.
- Viqueira, José M^a, «Notas sobre el lusitanismo de Lope de Vega y su comedia *El Brasil restituído*», *Brasília*, VI, 1951, pp. 184-196.
- Wilson, Edward M., «La discreción de don Lope de Almeida», *Clavileño*, II.9, 1951, pp. 1-10.
- Zamora Vicente, Alonso, «Portugal en el teatro de Tirso de Molina», *Biblos*, 24, 1948, pp. 1-41.
- Zamora Vicente, Alonso, «Una mirada a *Las quinas de Portugal*», *Tirsiana*, ed. Berta Pallares y John K. Madsen, Madrid, Castalia, 1990, pp. 263-276.