

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel:

La mirada del otro.

***La historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Orto, 2021, 752 pp. ISBN: 978-84-7923-595-6**

Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, es el autor de la monografía sugerentemente titulada *La mirada del otro. La historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*. Esta obra, publicada por Ediciones del Orto / Ediciones Clásicas en el año 2021, con el apoyo de la Universidad de Extremadura y del Instituto Universitario «La Corte en Europa», se integra en la colección *Varia escénica*, la serie *maior* de publicaciones del Instituto del Teatro de Madrid.

La monografía se abre con un prólogo «a manera de Curriculum vitae portugués», donde el profesor Teijeiro expone cómo sus circunstancias vitales, en tanto que extremeño criado en las proximidades de la frontera, condicionaron su interés y su perspectiva en la elaboración del texto. Cierra esta introducción una necesaria advertencia a propósito de la castellanización de los nombres propios, que se presenta «no como una muestra de arrogancia, sino como una prueba de respeto» (p. 16) por el país luso. Esta decisión, que en ocasiones puede provocar cierta extrañeza —sobre todo, a propósito de algunos topónimos—, es, pues, meditada y consigue su objetivo de subrayar el hecho de que estamos ante un libro escrito desde la mirada «del otro» o, más concretamente, del «peninsular del este».

Una vez sentadas estas bases, el volumen se estructura en tres partes. La primera de ellas, bajo el rótulo «La rivalidad», examina los principales rasgos adjudicados a Portugal y a sus habitantes en la literatura española de los siglos XVI y XVII. Para empezar, se observa la presencia de la geografía lusa en las letras castellanas; en particular, Lisboa fue merecedora de elogios tan entusiastas como numerosos. En algunos casos,

estas *laudes urbi* poseen un carácter más o menos genérico, pero en otros revelan un conocimiento genuino de la ciudad, fuese de primera mano o de origen libresco. De esta manera, escritores de la talla de Miguel de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Mateo Alemán en *San Antonio de Padua*, Baltasar Gracián en *El Criticón* o Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla* –cuya autoría, cabe añadir, se encuentra actualmente disputada por Andrés de Claramonte– cantan la grandeza de la capital portuguesa. Menos frecuentes son las caracterizaciones negativas, como la que puede hallarse en un soneto satírico que Luis de Góngora dedica a los supuestos defectos de Lisboa. De acuerdo con el repaso del profesor Teijeiro, otra de las poblaciones más citadas es Coímbra, que aparece sobre todo asociada al ambiente universitario –por ejemplo, en *El amor médico* de Tirso de Molina–, pero también como escenario de la trágica historia de Inés de Castro.

Por su parte, la población portuguesa adquiere ciertos atributos recurrentes en las letras castellanas. Los hombres suelen caracterizarse físicamente por su barba poblada, así como por una manera específica de vestir (ropas de bayeta, botas altas...). Como no podría ser de otro modo, el conjunto del pueblo luso se distingue también por su lengua, que a veces se emplea como recurso cómico. Sin embargo, esto no impide que sea descrito como un idioma «melodioso y suave» (p. 71), especialmente apto para la música –por la que estos personajes muestran especial inclinación–, así como para la expresión del sentimiento amoroso. Esto último encaja con otro rasgo frecuentemente atribuido a los portugueses en la literatura española del Siglo de Oro: su carácter enamoradizo, sumado a fuertes tendencias celosas, que pueden ocasionar escenas de gran violencia y tragedia, como sucede en una de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. Semejante disposición se relaciona, según los textos examinados en esta monografía, con un mayor encierro impuesto a las mujeres lusas, quienes a su vez exhiben un recato excepcional. Por otra parte, en la literatura áurea española el pueblo portugués se

caracteriza también por su rivalidad con el castellano, aunque durante los años de la Unión Ibérica se aprecia en estos textos un deseo de apaciguar las tensiones entre ambos, así como una tendencia a la asimilación de las hazañas lusitanas, presentándolas como una manifestación más del coraje hispano. Los portugueses suelen aparecer asimismo como expertos comerciantes, rasgo que se relaciona tanto con sus exploraciones marítimas como con la actividad de la población judeoconversa. De igual manera, es frecuente que los personajes lusos se enorgullecen de su religiosidad: por ejemplo, llegan a argumentar que Cristo habría nacido en Belém (Lisboa) en lugar de en lo que es hoy Palestina.

La segunda parte del libro, titulada «El reencuentro», explora la presencia lusa específicamente en el teatro castellano del Siglo de Oro. Para empezar, se establece la figura del portugués como uno de los personajes secundarios de carácter cómico más frecuentes del teatro renacentista del siglo XVI, donde fue introducida, entre otros, por Bartolomé de Torres Naharro. Seguidamente, se propone un recorrido por el reflejo de la historia de Portugal –organizada en torno a sus monarcas– en el teatro barroco en lengua castellana.

De esta manera, se comienza por dedicar un capítulo a Alfonso Enríquez (1109-1185), primer rey de Portugal. Lope de Vega, en *La lealtad en el agravio*, evoca las gestas de este personaje histórico desde la batalla de San Mamede contra su madre, Teresa de León, hasta su victoria sobre los almorávides en Ourique. Sin embargo, combina estos hechos con una trama recurrente en el teatro áureo, esto es, el encaprichamiento del monarca por una mujer comprometida con uno de sus vasallos; en este caso, Inés de Vargas, esposa ficticia de su preceptor, Egas Moniz o, en el texto lopesco, Egas Núñez. Como es habitual, el conflicto se salda con la renuncia del rey a su deseo, pues este triunfa sobre sus propias pasiones para conducirse como un gobernante ejemplar. Por su parte, Tirso de Molina, en *Las quinas de Portugal*, se centra en el supuesto origen divino del escudo heráldico portugués, que se relaciona con la batalla

de Ourique. Significativamente, en esta pieza los portugueses salen al campo invocando a Santiago, patrón de España.

El triunfo del poderoso sobre sí mismo es también el núcleo de *El guante de doña Blanca*, de Lope de Vega, esta vez a propósito de Dionisio I (1261-1325). Si bien la misma trama podría desarrollarse con otros protagonistas y en otro lugar, no faltan en la obra referencias a la faceta artística de este soberano, quien sobresalió como autor de la lírica galaico-portuguesa. El mismo monarca figura en *Santa Isabel, reina de Portugal*, de Francisco Rojas Zorrilla, una comedia palatino-hagiográfica protagonizada por la reina consorte, Isabel de Aragón.

Los dos capítulos siguientes se dedican, respectivamente, a Alfonso IV (1291-1357) y Pedro I (1320-1367). La presencia de ambos en el teatro hispánico se encuentra fuertemente ligada a la leyenda de Inés de Castro. Jerónimo Bermúdez, en el siglo XVI, dedicó a este tema sus tragedias *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. La primera se sirve de la figura de Alfonso IV, quien consiente en hacer matar a doña Inés por razón de estado, para explorar las complejas controversias en torno al maquiavelismo –frente al modelo del «príncipe cristiano»– en la Europa moderna. Por su parte, el infante don Pedro, que personifica en esta pieza la pasión desenfrenada, ejercerá ya como rey su venganza por el asesinato de su amada en *Nise laureada*. Llegado el siglo XVII, la coronación póstuma de Inés de Castro es el asunto de, entre otras comedias, *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara. Pedro I aparece también, por ejemplo, en el drama de honor *Siempre ayuda la verdad*, de polémica autoría; o en su refundición *Ver y creer. Segunda parte de Reinar después de morir*, de Juan de Matos Fragoso, que emplea como reclamo el título de la exitosa pieza de Vélez.

Por su parte, Fernando I (1345-1383) es el protagonista de *También la afrenta es veneno*, escrita a tres manos por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Fernando Rojas Zorrilla. Se trata de una comedia palatina que presenta al monarca como un gobernante caprichoso y despiadado, que rompe el

matrimonio de su vasallo Juan Lorenzo de Acuña –quien muere de dolor por la afrenta– para casarse con su mujer, Leonor Téllez de Meneses. Esta última, retratada por los cronistas como una reina tan fuerte como intrigante, es aquí una esposa fiel y enamorada, que no ambiciona la corona, pero tampoco logra resistirse a la tiranía del rey.

Juan I (1358-1433), conocido como «el de la Buena Memoria», tiene escasa presencia en el teatro barroco castellano. Resulta apenas mencionado de manera tangencial en *El burlador de Sevilla*, a pesar de –o quizás precisamente por ello– ser uno de los monarcas mejor valorados por la historiografía portuguesa, tanto por su buen gobierno como por su victoria en Aljubarrota. En cuanto a su sucesor, Eduardo I (1391-1438), protagonizó un breve reinado que, sobre las tablas, es recordado sobre todo a propósito de la muerte de su hermano, el infante don Fernando «el Santo». El cautiverio de este último durante la infructuosa campaña de Tánger, seguido por su supuesta negativa a entregar la ciudad de Ceuta a cambio de su propia libertad, es el motivo de la *Comedia famosa de la fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal*, atribuida a Lope de Vega, así como de *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca. Cabe llamar la atención sobre el hecho de que en esta última pieza, profundamente filosófica, don Fernando se presenta a sí mismo como «español» y «portugués» a un tiempo. Por su parte, Alfonso V (1432-1481) figura como personaje secundario o casi anecdótico en piezas como *El espejo del mundo*, de Vélez de Guevara; *El más galán portugués*, *Duque de Berganza*, de Lope de Vega; *Averígüelo Vargas* y *Antona García*, de Tirso de Molina; o *La heroica Antona García*, de José de Cañizares, quien ya en el siglo XVIII refunde la comedia tirsiana.

El teatro áureo dedicó mayor atención a la figura de Juan II (1455-1495), «el Príncipe Perfecto». La conjura de una parte de la nobleza contra este monarca condujo a la ejecución del poderoso duque de Braganza; por su parte, el duque de Viso, quien protagonizó una segunda tentativa de derrocamiento

tras haber sido perdonado por su participación en la primera, fue –según cuenta la tradición– asesinado a puñaladas por el propio rey. Estos hechos, de evidente potencialidad dramática, fueron recreados sobre las tablas áureas desde diferentes perspectivas. Lope de Vega, en *El duque de Viseo*, presenta a los conspiradores como víctimas inocentes de la paranoia de Juan II y de las malas artes de un privado. Sin embargo, este rey recibe una caracterización muy positiva en *El príncipe perfecto*, del mismo autor. Más adelante, Álvaro Cubillo de Aragón, en *La tragedia del duque de Verganza*, retrata a Juan II como un soberano ejemplar y al duque epónimo como un traidor. Con ello, esta pieza adquiere una funcionalidad política en el contexto de la guerra de la Restauración, pues permite tachar de ilegítimas las aspiraciones al trono de la casa de Braganza.

Manuel I (1469-1521) y Juan III (1502-1557) no sobresalen en la escena castellana. El primero aparece en algunas comedias como *La mayor virtud de un rey*, de Lope de Vega, mientras que el segundo solo figura de manera testimonial en *La hija de Carlos Quinto* de Mira de Amescua. Por el contrario, son muchas las piezas que recuerdan a Sebastián I (1554-1578), siempre unido al desastre de Alcazarquivir. La primera fue *La tragedia del rey don Sebastián y Bautismo del Príncipe de Marruecos*, de Lope de Vega, que exalta la figura del rey portugués, pero también se asegura de salvaguardar la de su tío, Felipe II, promoviendo la unidad político-territorial de la Península Ibérica. Sebastián I aparece también, con mayor o menor protagonismo, en la *Comedia famosa del rey D. Sebastián*, de Luis Vélez de Guevara; *La gran comedia del rey D. Sebastián*, de Francisco de Villegas; *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón; o *El bastardo de Ceuta*, de Juan Grajales. Por último, se alude a la presencia del sebastianismo en el teatro castellano, ejemplificada ya en el siglo XVIII por *El pastelero de Madrigal*, comedia atribuida indistintamente a Jerónimo de Cuéllar y José de Cañizares.

El siguiente capítulo gira en torno a la guerra de la Restauración, por la que el duque de Braganza subió al trono como

Juan IV (1604-1656). El teatro fue una de las herramientas de propaganda utilizada por ambos bandos para su legitimación política. En Portugal, el modelo de la comedia nueva –en portugués o en castellano– siguió empleándose para ensalzar no solo el levantamiento de 1640, sino también otras empresas bélicas victoriosas en piezas como *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro, *La feliz Restauración de Portugal* de Manuel de Almeida Pinto o *A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela* de Pedro Salgado. Por lo que se refiere a las letras castellanas, se llama la atención sobre la *Loa a las fiestas de la boda de Nuestra Señora en la Ciudad de Coria*, atribuida a José Álvarez de Jaque y Manzanedo, que remite en varias ocasiones a la victoria cauriense sobre las tropas portuguesas en un enfrentamiento fronterizo; y *El sitio de Olivenza*, una de las pocas piezas castellanas que representa de manera directa la guerra de la Restauración.

El capítulo final de esta segunda parte se dedica al teatro cómico breve. Los tópicos previamente expuestos –carácter enamorado, arrogancia, afición por la música y el baile, etc.– reaparecen en diferentes entremeses, bailes, loas o mojjangas. Con frecuencia, estos textos se refieren a una modalidad de danza conocida como «folia», como sucede, por ejemplo, en el entremés *El folión*, atribuido a diferentes autores.

Por último, la tercera parte de la obra, mucho más breve que la anterior, se titula «El desagravio». Se recorre en ella un conjunto de textos castellanos de los Siglos de Oro que reflejan una significativa admiración y simpatía por Portugal. Entre ellos se encuentran diferentes fragmentos del *Criticón* de Baltasar Gracián, el *Persiles* de Miguel de Cervantes, *El amor médico* de Tirso de Molina –entre otras comedias del autor– y el relato *El donado hablador* de Jerónimo de Alcalá Yáñez.

De esta manera, llega a su fin una obra que ofrece un minucioso recorrido por la historia de Portugal a través de la literatura castellana de los siglos XVI y XVII, muy especialmente el teatro. Sus más de setecientas páginas –que incluyen asimismo una útil lista de referencias bibliográficas– examinan

un pasado de tensiones, prejuicios e intentos de asimilación forzada, pero también de admiración y simpatía en un contexto fronterizo. El conjunto es, sin duda, ambicioso; quizás por ello, en ocasiones corre el riesgo de caer en cierto enciclopedismo, pues son tantos los personajes y momentos presentados que no siempre resulta posible expresar al máximo el análisis de los textos dramáticos. En contrapartida, quien lo precise encontrará en este libro una guía a lo largo de varios siglos de historia literaria, cuya lectura no deja de suscitar nuevas y estimulantes preguntas. Por ejemplo, ¿cómo reaccionó el público portugués a la puesta en escena de estas obras en territorio luso, si se produjo? ¿Qué posturas adoptaron los ingenios portugueses que escribían en lengua castellana? ¿Qué imagen del pueblo español devolvió a su vez la literatura portuguesa? Con certeza, futuras investigaciones seguirán informando sobre estas u otras cuestiones, en un cruce de miradas tan interesante como necesario.

Antía Tacón