

Graciosos portugueses en el teatro español del Siglo de Oro

Portuguese *Graciosos* in Spanish Golden Age Theatre

António Apolinário Lourenço

<https://orcid.org/0000-0002-1014-0459>

Centro de Literatura Portuguesa / FLUC-Universidade de Coimbra

PORTUGAL

ant.apolinario@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 413-432]

Recibido: 21-09-2023 / Aceptado: 19-10-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.27>

Resumen. Codificada por Lope de Vega, a partir de *La francesilla*, la figura del gracioso adquirió rápidamente el estatuto de personaje fijo en la comedia nueva española. En este artículo, se analizan los comportamientos de cuatro graciosos de linaje portugués, todos llamados Brito, que, a pesar de su carácter paródico, o quizás por ello, no dejan de reflejar los estereotipos y los prejuicios de los españoles del Siglo de Oro respecto a los portugueses.

Palabras clave. Comedia nueva; parodia; gracioso; portugueses.

Abstract. Codified by Lope de Vega, starting with *La francesilla*, the figure of the *gracioso* quickly acquired the status of a fixed character in the new Spanish comedy. In this article, the behaviors of four *graciosos* of Portuguese lineage are analyzed, all named Brito, who, despite their parodic nature, or perhaps because of it, do not fail to reflect the stereotypes and prejudices of the Spaniards of the Golden Age regarding the Portuguese.

Keywords. New comedy; Parody; *gracioso*; Portuguese.

1.

Escrito por Francisco de Quevedo a comienzos del siglo XVII¹, y publicado, sin autorización del autor, en 1626, *El Buscón* cuenta con un personaje portugués, que el protagonista de la novela, el pícaro Pablos, conoce cuando, después de salir de la cárcel, se aloja en una posada en la ciudad de Madrid, donde intenta seducir a la hija de la hospedera. Según Pablos, el narrador autobiográfico de la novela, este portugués, que disputará con él la mano de Berenguela, la rubia hija de la dueña de la posada, «se llamaba o *siñor* Vasco de Meneses, caballero de la cartilla, digo de Christus»². Es decir, en cuanto Vasco de Meneses se proclamaba miembro de la Orden de Cristo, una de las más importantes de Portugal, el narrador, que parece no fiarse demasiado de la nobleza del personaje, se sirve, para desconsiderarlo, de un recurso estilístico, que no escaparía a sus primeros lectores, basado en el hecho de que la cruz de Cristo ilustraba también en la época los libros de primeras letras, como esclarece Fernando Cabo Aseguinolaza, en su edición de la novela picaresca quevediana³.

La información sobre el «hidalgo» portugués («fidalgo de casa du Rey»⁴, en sus mismas palabras) se completa así: «Traía su capa de luto, botas, cuello pequeño y mostachos grandes. Ardía por doña Berenguela de Robledo, que así se llamaba. Enamorábala sentándose a conversación, y suspiraba más que beata en sermón de Cuaresma»⁵.

En esta breve descripción de Vasco de Meneses están reunidos algunos de los estereotipos fundamentales que formaban la imagen que tenían los españoles del Siglo de Oro de sus vecinos portugueses. El vestuario anticuado y los bigotes eran parte esencial de la caracterización de los hidalgos lusos, verdaderos o supuestos, en los escenarios de los corrales de comedias y, además de ese adorno exterior, los acompañaba la fama de enamoradizos, aquí representada bajo su forma caricaturesca⁶.

En su edición del *Buscón*, Domingo Ynduráin presenta, en una nota a pie de página, varios ejemplos de referencias a los portugueses como enamorados *ardientes*, entre los cuales otro texto satírico de Quevedo, *El sueño de la muerte*. En ese *sueño*, la muerte de amores está acompañada por míticos enamorados como Píramo y Tisbe, «embalsamados», y Hero, Leandro y Macías, «en cecina», además de «algunos portugueses derretidos»⁷.

1. Ver Lázaro Carreter, 1993, pp. XII-XIV.

2. Quevedo, *La vida del Buscón*, p. 183.

3. En Quevedo, *La vida del Buscón*, p. 183, nota 22.

4. Quevedo, *La vida del Buscón*, p. 186.

5. Quevedo, *La vida del Buscón*, p. 183.

6. Véase, sin embargo, que también el portugués Francisco Manuel de Melo, en *O fidalgo aprendiz*, presenta a Afonso Mendes, criado del escudero provinciano Gil Gogominho, «vestido à portuguesa antiga, botas, barbas, festo, pelote, gorra, espada em talabarte» (Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, p. 105).

7. Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 200.

En el famoso *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, publicado por Gonzalo Correas en 1627, figuraba esta entrada: «Derretirse como portugués. Derretido como portugués. Para decir que uno se enamora mucho a cualquiera ocasión, porque esta opinión se tiene de los portugueses, que son muy enamorados y derretidos de puro amor; y por eso los llaman "sebosos", a semejanza del sebo que se derrite al fuego, con vaya, por ser asqueroso más que cera»⁸. No es sorprendente, por tanto, que el «portugués enamorado» haya llegado a convertirse en una figura cómica del teatro español del Siglo de Oro, incluso con anterioridad a la tipificación del gracioso⁹.

Como podemos verificar en estos ejemplos, la prosapia y el sentimentalismo portugués son vistos como algo exagerado por los españoles del Siglo de Oro. Como también recordó Domingo Ynduráin, un personaje lopesco de *La viuda valenciana* afirma: «Estaba el cielo más negro / que un portugués embozado»¹⁰. Y la verdad es que todavía hoy el *Diccionario de la Real Academia* define «portuguesada» como «Dicho o hecho en que se exagera la importancia de algo». Más literalmente, un personaje femenino de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, Juana, comenta una ficticia aunque convincente declaración de amor de Serafina, hija del duque de Aveiro, que solo está ensayando delante de ella la representación del papel de un hombre enamorado, con las siguientes palabras:

Pasito, que te derrites;
de nieve te has vuelto sebo.
Nunca has sido, sino agora,
portuguesa¹¹.

Afortunadamente la imagen del portugués en el teatro español del Siglo de Oro no se limita a esta visión parcial y caricaturesca. Como sabemos, los temas de la historia portuguesa son tan comunes en esta dramaturgia como los de cualquier otro territorio o nacionalidad peninsulares y el valor de los soldados portugueses en el campo de batalla es casi siempre valorado y enaltecido, incluso cuando son arrastrados para aventuras sin apenas posibilidad de triunfo. Es lo que pasa en las piezas dramáticas dedicadas a la batalla de Alcácer Quibir, *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, de Lope de Vega, o *Comedia famosa del rey don Sebastián*, de Luis Vélez de Guevara, en las cuales, a pesar del trágico resultado (estruendosa derrota militar y pérdida de la independencia), nunca se cuestiona el valor de los portugueses en los campos de batalla, ni siquiera el de D. Sebastián, acusado de arrogancia e ingenuidad, pero nunca de cobardía. La

8. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 909.

9. Diago, 1994, p. 23.

10. Ver nota 310, en Quevedo, *El Buscón*, p. 236.

11. Tirso de Molina, *Comedias I*, p. 80. La acción ocurre en Aveiro y sus alrededores en el reinado de Afonso V. Ocultos en el jardín del pazo ducal, están asistiendo a la representación, el conde de Penela, D. Antonio, secreta pero ardientemente enamorado de Serafina, y un pintor por él contratado para que haga el retrato de su amada.

valentía de los portugueses es incluso reconocida por sus adversarios, como se puede verificar en las palabras de Muley Maluco sobre el mismo D. Sebastián, quien viene a combatirlo en África, en la referida tragedia lopesca: «En siendo portugués, será gallardo»¹².

En realidad, los elogios al mérito y al valor de los portugueses, sobre todo cuando la materia escenificada se relaciona con los descubrimientos y la expansión colonial, no es completamente desinteresada, porque el heroísmo luso les sirve a los dramaturgos del Siglo de Oro para ejemplificar la fuerza y el ingenio de los pueblos de España. Un ejemplo concreto es la comedia *El Brasil restituído*, igualmente de Lope, donde se escenifica la historia de la invasión holandesa de Salvador de Bahía, en 1624, y su rechazo por las fuerzas luso-castellanas. A través del personaje alegórico Brasil, se colocada en idéntico nivel la grandeza de los reinos de Portugal y Castilla, que juntos son invencibles,

porque fuera Lusitania
única, a no haber Castilla,
por las letras y las armas,
y si Portugal no hubiera,
Castilla por Fénix rara
se celebrara en el mundo;
pero juntándose entrambas,
no digo yo mi conquista, [de Brasil]
pero aquella piedra santa
que fue sepulcro de Cristo,
fuera victoria de España¹³.

Bravura, pasión, a veces arrogancia, esta es la síntesis hecha por Ernesto Giménez Caballero, el fundador de *La Gaceta Literaria*, en su libro *Amor a Portugal* (un amor, eso sí, más bien interesado y hasta anexionista):

Los españoles del Imperio admiraban lealmente el «valor» y la «arrogancia» de los portugueses. Su «cortesía». Su «ingenio». Su «sentido político». Y, sobre todo, su «refinamiento amoroso».

[...] A veces ese valor rayaba en la arrogancia y en la hipérbole. Lo que hizo pensar a Lope en que, además de gente brava y belicosa, fuese el portugués presuntuoso [...].

Calderón también exclamó a través de uno de sus personajes: «¡Qué portuguesa arrogancia!»¹⁴

12. Lope de Vega, *La tragedia del rey don Sebastián (y el bautismo del príncipe de Marruecos)*, p. 140.

13. En Viqueira Barreiro, 1950, p. 295.

14. Giménez Caballero, 1949, p. 85.

Es quizás esa arrogancia o el refinamiento amoroso que, en *El príncipe perfecto (Primera Parte)*, lleva don Juan de Sosa (castellanización de João de Sousa) a prometer a su amada castellana, doña Leonor, que no se olvidará de ella en Portugal porque va a volver al país donde nació el amor: «Nació amor en Portugal: / no llevo allá cosa nueva»¹⁵.

Con palabras idénticas se expresa el duque de Braganza (Berganza en la comedia), en *El más galán portugués*, sintiéndose perdidamente enamorado de la hermana del Gran Prior de San Juan, aunque de ella solo conozca el retrato que el prior, que lo había visitado cuando volvía a España, había dejado por olvido en la habitación en la que el duque lo había alojado:

Mas como dicen que amor
es tan propio portugués,
por dicha artificio es
del cortesano Prior
dejaros en la almohada;
que siendo portugués yo,
con lo que más me agradó
quiso pagar la posada¹⁶.

Ahora bien, si estas «portuguesadas» había que llevarlas con cuidado cuando estaban en escena figuras de la aristocracia portuguesa, algunas de las cuales ascendientes de nobles que seguían siendo influyentes en el período de la monarquía dual, es evidente que los graciosos, para eso servían, se ajustaban mucho más a la sátira y a la caricatura de los defectos que, en voz baja, eran atribuidos a los portugueses por sus vecinos peninsulares. Solo me voy a detener en cuatro de esos graciosos portugueses, creados por distintos y aclamados autores del teatro español del siglo XVII y que tienen en común el hecho de que son personajes de comedias producidas en un período ya consolidado del teatro nuevo español, instituido unas décadas antes por Lope de Vega. En realidad, todas estas obras dramáticas fueron redactadas, por lo que sabemos, en fechas muy cercanas, verosímilmente entre 1629 y 1640, es decir cuando el gracioso, tipificado e introducido por Lope de Vega, en la *comedia nueva*, ya había adquirido la condición de personaje fijo del elenco de personas, tal como el galán, la dama o el viejo, figurando generalmente en el reparto con el estatuto de criado o subalterno¹⁷.

15. Lope de Vega, *El príncipe perfecto (Primera y Segunda partes)*, p. 1119.

16. Lope de Vega, *El más galán portugués*, p. 433.

17. Una de las contribuciones bibliográficas más valiosas para el estudio del origen y la historia del gracioso en el teatro español aurisecular es el núm. 60 (1994) de la revista *Criticón*, donde se recogen las ponencias presentadas en el coloquio titulado *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro* (VI Coloquio del GESTE), realizado en Toulouse en abril de 1991. Además de varios artículos a los que haremos específica referencia, merece nuestra atención el «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», de María Luisa Lobato, actualizado a la fecha de entrega del ensayo.

Sin dejar de referir los ejemplos «sacados de la realidad cotidiana» española, Manuel V. Diago¹⁸, destaca también, en la génesis del gracioso lopesco, la tradición literaria «que arranca del *pastor bobo* de Juan del Encina o Sánchez de Badajoz y que pasa por su transformación en el *simple* de las comedias de Rueda o Timoneda»¹⁹. En la figura del gracioso, definitivamente fijada en el tránsito del siglo XVI al XVII, habrá reunido Lope «las funciones cómicas de un gran número de personajes de las viejas farsas que inclinaban al público a la risa en cuanto aparecían en escena»²⁰. En cuanto al momento y al personaje específico que traduce la génesis del gracioso suele mencionarse *La francesilla*, la comedia lopesca, sobre la cual el Fénix escribiría más tarde, en la dedicatoria «Al licenciado Juan Pérez en la Universidad de Alcalá», haber sido «la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces tanta ocasión dio a las presentes»²¹. Cito a partir de José Homero Arjona, quién considera que *La francesilla* se escribió en 1595 y recurre a la figura de Tristán, el personaje cómico de la comedia para formular el «prototipo de gracioso» por el hecho de que el mismo Lope lo «consideró digno de tal nombre»²², aunque en realidad Lope no lo haya utilizado —al nombre— en dicha dedicatoria. En efecto, escribe Jesús Gómez bastantes años después, «conviene precisar que "gracioso", con valor sustantivo, no adquiere esta significación teatral en los primeros escritos de Lope, quien todavía en 1620, cuando edita el prólogo de *La francesilla* en la Parte XIII, prefiere usar "figura de donaire"»²³. Además de considerar, a su vez, que esta comedia lopesca se publicó en 1596, Gómez añade que, con anterioridad a esa fecha, no pudo encontrar ningún registro de empleo del vocablo gracioso para definir sustantivamente un personaje, aunque sea a veces utilizado por Lope para caracterizar actitudes y comportamientos de algunos personajes de sus comedias²⁴.

En el ya referido *El vergonzoso en palacio*, el pastor Tarso, que sirve a Lauro (viejo, pastor) sin saber que se trata en realidad de D. Pedro, duque de Coímbra, antiguo regente de Portugal durante la minoridad de Alfonso V, se ve forzado a disfrazarse de lacayo mientras ayuda al también pastor Mireno (en realidad el hijo del duque de Coímbra) a huir de la persecución promovida por el duque de Aveiro y el conde de Estremoz, por su supuesta complicidad en el intento de asesinar al conde de Estremoz. Forzado a adaptarse a su nuevo personaje, Tarso elige como nuevo nombre Gomes Brito, aunque pase después toda la acción dramática buscando librarse de tan embarazoso nombre:

18. Diago, 1994, p. 19.

19. Diago, 1994, p. 19.

20. López Estrada, 1990, p. 479. En este artículo estudia López Estrada el soldado Nuño de la comedia morisca *El remedio en la desdicha*, de Lope de Vega, que considera un personaje con características ya muy cercanas del modelo definitivo del gracioso de la comedia nueva.

21. Ver Arjona, 1939, p. 2.

22. Arjona, 1939, p. 3. La versión facsímil, en PDF, de la *editio princeps* de *La francesilla* se encuentra disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-francesilla--0> (página web visitada el 16 de diciembre de 2023).

23. Gómez, 2002, p. 234. El texto al que Jesús Gómez llama prólogo es la dedicatoria «Al licenciado Juan Pérez», atrás referida.

24. Ver Gómez, 2002, pp. 233-237.

Tarso quiero ser, no Brito;
ganadero, no lacayo;
por bragas quiero mi sayo;
las ollas lloro de Egipto²⁵.

El vergonzoso en palacio se publicó por primera vez en 1624, en Barcelona, en la miscelánea *Los cigarrales de Toledo*, pero habrá sido escrita algunos años antes, en 1606, como propuso Everett Hesse, o entre 1611 y 1612 como lo creen otros críticos, entre los cuales Blanca de los Ríos²⁶. Es bastante anterior a cualquiera de las cuatro obras cuyos comportamientos y expresión lingüística de los graciosos aquí se consideran. Por algún motivo que no resulta demasiado claro, y que puede o no tener algún tipo de relación con esta obra tirsiana, Brito pasará a ser un nombre bastante común para designar a los graciosos portugueses en el teatro barroco español.

Marc Vitse señala esta comedia como ilustración del proceso de conversión del pastor cómico anterior a la comedia nueva en el lacayo urbano poslopesco, apuntando cuatro aspectos específicos: «abandono del manejo del sayagués en el momento de dirigirse a su amo»; «decidida aceptación del estatuto de subalterno»; «elección inequívoca de una fidelidad inquebrantable»; «plena conciencia de su metamorfosis»²⁷.

2.

Entrando en la materia específica de este artículo, empecemos con el gracioso Brito, que es una de las personas de *El guante de doña Blanca*, una comedia palaciega de Lope de Vega, cuya acción transcurre en la corte del rey portugués don Dinis (Dionís en la comedia), el cual no resiste a hiperbolizar el valor de los portugueses, en una conversación que tiene con don Juan de Mendoza. Se trata de una comedia llena de anacronismos, puesto que se considera que los portugueses ya tienen, antes de 1282, fecha del matrimonio del rey con Isabel de Aragón, el dominio de la plaza de Ceuta, cuya conquista solo se concretizará en 1415, en el reinado de D. João I. Apenas empezada la acción, el rey portugués recibe como dádiva de su congénere marroquí dos leones africanos. No le gusta demasiado el regalo, puesto que leones en Portugal no eran propiamente una novedad, porque como dice don Dionís, «aquí todos lo son en cada poro, / más fieros que en sus bárbaras regiones»²⁸. Menéndez Pelayo consideró esta obra —publicada póstumamente en 1636 en distintas misceláneas de varios autores, editadas en Valencia y Zaragoza,

25. Tirso de Molina, *Comedias I*, p. 38.

26. Arellano, 1995, p. 365.

27. Vitse, 1994, p. 146.

28. Lope de Vega, *El guante de doña Blanca*, p. 918.

y en el año siguiente en Madrid, integrada en una miscelánea lopesca, mayoritariamente lírica, que también integraba ocho comedias de Lope, *La vega del Parnaso*— una de las últimas piezas dramáticas que escribió Lope de Vega, que, como es sabido, falleció en 1635²⁹.

El amor de doña Blanca es disputado por dos importantes cortesanos, don Juan de Mendoza y don Nuño de Andrada, además de la atención que el mismo rey le dirige. Cuando el guante de doña Blanca cae en la jaula de los leones, cada uno de ellos se siente obligado a recuperarlo y devolverlo a la dama. La burla del alto concepto que los portugueses tienen de sus méritos llega, por supuesto, de la mano del gracioso Brito y de otro personaje, Tofiño, que cumple episódicamente las mismas funciones. Cuando un clamor en el palacio alerta a los dos personajes de que se ha soltado alguno de los leones, es este el diálogo que establecen:

TOFIÑO	Soltado se ha; yo soy muerto.
BRITO	Que no es nada.
TOFIÑO	¿Como no, si todos los caballeros van a defender las damas?
BRITO	Estaos quedo.
TOFIÑO	¿Cómo puedo?
	Soy flojo de orina, Brito.
BRITO	¡Portugués, y decís eso! Implica contradicción.
TOFIÑO	No implica sino grigüescos.
BRITO	¡Qué hombre para la guerra de África! No tengáis miedo; que yo estoy aquí... temblando ³⁰ .

3.

También el gracioso de *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca, pieza dramática dedicada al cautiverio del infante portugués D. Fernando en Fez, tiene por nombre Brito. La obra se publicó por primera vez también en 1636, en la *Primera parte de comedias de Calderón* (Madrid, taller de María Quiñones), aunque haya sido llevada a escena previamente, en 1629³¹.

Este nuevo Brito tiene, sin embargo, un papel muy residual en la fabulación dramática, puesto que el tema de la obra apenas permite la comicidad. En efecto, así describe resumidamente Ignacio Arellano la previsible funcionalidad del gracioso en la producción dramática barroca de temática trágica:

29. Ver Menéndez Pelayo, 1899, p. Lxxxv, y Pedraza Jiménez, 2014, pp. 27-40.

30. Lope de Vega, *El guante de doña Blanca*, p. 919.

31. Cuñado Landa, 2013, p. 119.

El gracioso es el eterno expulsado de la acción trágica, aunque no por ello carece de finalidades dramáticas. Dos justificaciones principales se me ocurren para su presencia en las tragedias: la primera obedece a las expectativas del público popular, que reclama al gracioso aunque la trama de la obra no sea propicia a sus chistes. Se trata de graciosos ajenos a la estructura de la pieza dramática pero con funciones de captación del espectador.

La segunda es la utilización «trágica» del gracioso según modos de inserción que exploran la peculiar expresividad nacida precisamente de la patética impotencia de semejante personaje enfrentada a un mundo que le supera³².

Mirándolo bien, solo al comienzo de este drama calderoniano los dichos y las acciones de Brito se ajustan a ese perfil de figura de donaire, cuando expresa sus quejas y revela su egoísmo, su miedo y su pícaro cobardía. Brito es uno de los soldados portugueses que desembarcan en la costa africana para conquistar la ciudad de Tánger. Su primera intervención verbal es para congratularse por estar por fin en tierra firme, «sin sustos, sin vaivenes ni desmayos»³³: «¡Ah, tierra mía!, / no muera en agua yo, como no muera / tampoco en tierra hasta el postrero día»³⁴. Ante la rápida ofensiva de los ejércitos moros contra los invasores, Brito no se preocupa en combatir sino en salvar su vida:

El cuartel de la salud
me toca a mí guardar siempre.
¡Oh qué brava escaramuza!
Ya se embisten, ya acometen.
¡Famoso juego de cañas!
Ponerme en cobro conviene³⁵.

Así lo hace en un primer momento, porque al percatarse de que una batalla no es exactamente un juego de cañas, le parece más conveniente tenderse en el suelo y hacerse el muerto:

Ya nos cogen en medio,
un ejército y otro, sin remedio.
¡Qué bellaca palabra!
La llave eterna de los cielos abra
un resquicio siquiera,
que de aqueste peligro salga afuera
quien aquí se ha venido
sin qué ni para qué? Pero, fingido
muerto estaré un instante,
y muerto lo tendré para adelante³⁶.

32. Arellano, 2011, pp. 19-20.

33. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 220.

34. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 221.

35. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 221.

36. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, pp. 224-225.

Postrado en el suelo, y mezclado con los cuerpos de cientos o miles de portugueses muertos, Brito es pisado por D. Enrique y presumiblemente por D. Juan Coutiño, contestando con apartes humorísticos que atenúan un poco la impresionante violencia de la acción escenificada.

MULEY	Ver, portugués valiente, en ti fuerza tan grande, no lo sienta mi valor; pues quisiera daros hoy la victoria.
D. JUAN	¡Pena fiera! Sin tiempo y sin aviso, Son cuerpos de cristianos cuantos piso. <i>Vanse los dos.</i>
BRITO	Yo se lo perdonara, a trueco, mi señor, que no pisara ³⁷ .

Y es justamente con este Brito muerto-vivo, que acuchilla y mata los soldados moros que pretenden lanzar al mar su cuerpo, que termina la Jornada Primera de la tragedia:

MORO 1.º	Cristiano muerto es este.
MORO 2.º	Porque no causen peste echad al mar los muertos.
BRITO	En dejándoos los cascos bien abiertos a tajos y a reveses: <i>Levántase y acuchíllalos.</i> Que, ainda mortos, somos portugueses ³⁸ .

El empleo del idioma portugués en este contexto tiene, por supuesto, connotaciones que van más allá del perfil del personaje, el cual, no obstante su comprobada cobardía acaba revelando un valor que, aunque tenga que ver solamente con el instinto humano de sobrevivencia, Brito no resiste a asociar a la intrepidez y el heroísmo de que, en la dramaturgia española del Siglo de Oro, suelen jactarse los portugueses.

En la jornada segunda no hay referencias a Brito, que reaparece inopinadamente como cautivo en Fez junto al desdichado infante Fernando. Teniendo en cuenta la crudeza del cautiverio, agravado después de la confirmación de que los portugueses no van a devolver a Ceuta a los marroquíes, no hay espacio para rasgos cómicos sino para una mueca trágico-cómica, que es la recomendación de Brito al infante para pedir alimentación (pues se muere de hambre) y alguna misericordia:

37. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 225.

38. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 226.

moros, tened compasión,
y algo que este pobre coma
le dad en esta ocasión
por el santo zancarrón
del gran profeta Mahoma³⁹.

4.

De las cuatro obras aquí examinadas, *Reinar después de morir* es la que formalmente más se aleja del modelo de la *comedia nueva* lopesca. Su primera publicación conocida aparece en la recopilación titulada *Comedias de los mejores y más insignes poetas de España*, 4.ª parte (Lisboa, 1652)⁴⁰. es decir, diecisiete años después de la muerte del escritor. Optando por solamente dos partes, al contrario de los tres actos o jornadas recomendados en el *Arte nuevo*⁴¹, Luis Vélez de Guevara ha querido seguramente sobreponer la estructura y la ideología trágicas al tono más ecléctico de la comedia lopesca. No se trata, en este caso, de una intervención del rey para poner paz y justicia a un enfrentamiento entre nobles y plebeyos, sino de una decisión grave del mismo rey, en este caso el monarca portugués Afonso IV, que determina, por motivos de estado, quitar la vida a la hermosa compañera de su real heredero, el futuro rey D. Pedro I. Como en la tragedia clásica no faltan a lo largo de la acción las premoniciones del fin trágico de Inés de Castro, sobre todo las asociadas con sueños de la propia dama y de otros personajes en los cuales una garza (siendo este uno de los apellidos de Inés) era perseguida y abatida por crueles cazadores.

La historia de los desafortunados amores del infante don Pedro e Inés de Castro es por demás conocida e inspiró un elevado número de obras literarias y no exclusivamente en la Península Ibérica. Luis Vélez de Guevara es fiel en la esencia dramática a la historia de esta pasión infeliz, pero no en los detalles históricos o incluso biográficos. Como es sabido, el rey portugués ordenó la muerte de Inés por la turbación política que provocaban las relaciones amorosas entre el heredero de la corona lusa y una dama de honor de doña Constanza, esposa de D. Pedro y por ello destinada a ser la futura reina de Portugal. Contrariando la realidad histórica, en la tragedia de Vélez de Guevara, Pedro solo se enamora de Inés de Castro después de la muerte de Constanza, a la que había sido siempre fiel. De este modo, los amores de Pedro e Inés son completamente legítimos, y los protagonistas pasan a ser víctimas inocentes de un destino cruel y de las maniobras políticas del rey de Portugal, quien pretende casar a su heredero con la infanta real del reino de Navarra.

39. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 240.

40. Hay una reproducción de este volumen, en formato PDF, en el Centro Virtual Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/reynar-despues-de-morir>). Página web visitada el 26 de diciembre de 2023.

41. «En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que, hasta el medio del tercero, / apenas juzgue nadie en lo que para» (Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 147).

¿Cómo pudo el dramaturgo encontrar, en una historia tan brutal, espacio para introducir un personaje gracioso? Con bastante destreza, por supuesto. Claro está que la actuación y el lenguaje del gracioso son sumamente comedidos, además de esenciales al mantenimiento de algún decoro en la escena, moderando el tono psicológico de una acción dramática que, sin su presencia, sería excesivamente sombría. En este punto, Vélez de Guevara sí respetó el adoctrinamiento lopesco.

La intriga concentra en un corto espacio temporal acontecimientos que tardaron varios años en ocurrir y, como he adelantado, no respeta por completo la verdad histórica. Al comienzo de la acción, Don Pedro está en Santarén, donde llega Brito trayendo de Coímbra, además de informaciones orales, una carta de su amada Inés. Antes de leer la carta, don Pedro entrega a Brito una cadena de oro, mientras se prepara para besar las letras del pliego escritas por Inés de Castro.

BRITO	Besa muy enhorabuena, mientras que, tomada a peso, primero yo también beso las letras desta cadena ⁴² .
-------	---

Una característica habitual de los graciosos es su desenvoltura verbal, que no suele ser castigada por sus amos porque eso forma parte del protocolo de la comedia. Al rey, que no le conoce personalmente aunque le suene su nombre, empieza por definirse como «sabandija de Palacio»⁴³, pero revela bastante valor cuando se niega a colaborar con el monarca que pretende que su hijo acepte como esposa a la Infanta doña Blanca de Navarra:

Mintió a vuestra Majestad
quien fue de ese parecer,
que a Su Alteza no le han dado
tan poca parte los cielos,
que haya menester anzuelos
en el ardid del criado.
No me ha menester a mí
para ninguna facción,
porque los méritos son
siempre terceros de sí,
y cuando en alguna se halle
dificultosa de obrar
no ha de ir, ni es justo, a buscar
alcahuetes a la calle.
Porque el Príncipe es humano,
y alguna vez se enamora,
aunque a esta plaza, hasta ahora,
no le he tomado una mano.
Vuestra real Majestad
perdone estas baratijas,

42. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 147.

43. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 148.

porque hasta en las sabandijas
la defensa es natural.
Y adiós, que contra cautelas
de Palacio asisto en mí,
que estoy indecente así,
con botas y con espuelas⁴⁴.

Teniendo en cuenta el tema y la veracidad de la pasión de Pedro e Inés, no podía esperarse en esta tragedia ningún tipo de sátira o caricatura de estos amores ibéricos, aunque como telón de fondo exista, eso sí, un doble burlesco de esta pasión fatal: los amores fingidos de Brito, el gracioso, y la dama de confianza de Inés, Violante. Como todos los graciosos, Brito es, además de atrevido, miedoso, y teme pagar con su vida el papel de alcahuete que desempeña en la obra. Pero, al cabo, no deja nunca de servir fielmente a su amo, y le toca a él producir la locución que ilustra, positivamente en este caso, la calidad del enamoramiento portugués, definiendo de este modo la pasión de Pedro por Inés: «Qué amor tan de Portugal!». «Qué verdad tan de Castilla!», le contestará el príncipe⁴⁵.

5.

Un caso especial es lo que ocurre con el gracioso de *Las quinas de Portugal*, igualmente llamado Brito, por supuesto, que sufre un cambio de comportamiento a lo largo de la comedia, alejándose al final de la comicidad que lo caracteriza al comienzo y que habrá de interpretarse como un homenaje, en clave seria, al valor de los portugueses. De esta comedia, que llegó a nuestros días a través de un manuscrito firmado con el nombre del autor y fechado a 8 de marzo de 1638, no es conocida ninguna publicación impresa anterior a 1907, cuando fue integrada en el tomo II de las *Comedias de Tirso de Molina*, publicadas en Madrid por la librería editorial Bailly-Bailliére (colección «Nueva Biblioteca de Autores Españoles»)⁴⁶.

De los dramaturgos del Siglo de Oro, Tirso de Molina, es decir, el fraile Gabriel Téllez, fue sin duda el que mejor conoció Portugal y a sus habitantes por haber vivido y ejercido funciones eclesiásticas en el país. Concretamente, *Las quinas de Portugal* están dedicadas a uno de los episodios simbólicamente fundadores de la nación portuguesa: la aparición de Jesucristo a Afonso Henriques anunciándole que, después de la victoria contra los moros en la batalla de Ourique sería proclamado rey por sus vasallos y otorgándole las llagas infringidas por los soldados romanos durante su crucifixión para que sean colocadas en el estandarte portugués (es este el origen mítico de las quinas del blasón de Portugal)⁴⁷. Al contrario de los demás graciosos aquí referidos, este Brito de *Las quinas* nada tiene de personaje decorativo y accesorio. En realidad, la comedia empieza y acaba con Brito y Al-

44. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 149.

45. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 196.

46. García Valdés, 2003, pp. 45-46.

47. Sobre la formación del llamado milagro de Ourique, ver Cintra, 1957; Nascimento, 1978 y Buescu, 1987.

fonso Enríquez en escena, e incluso es Brito quien habla primero. Por otra parte, igualmente al contrario de los demás graciosos, cuyos comportamientos no son propiamente heroicos, predomina en la caracterización de este personaje el cómico de lenguaje, haciendo de él el más vicentino de los graciosos portugueses de la comedia española del Siglo de Oro⁴⁸. Atendiendo al inusitado relieve dramático del gracioso en esta comedia de Tirso, Alonso Zamora Vicente reconoció que es Brito «quien [...] lleva el peso de la comedia a costas»⁴⁹.

Brito se encuentra con el por entonces conde portucalense en las montañas del norte del condado y le ayuda a bajar una cuesta. Es un pastor, sin apenas contacto con el mundo aristocrático, sin la mínima idea de quien es la persona que tiene delante y que cree que los guantes del conde son su misma piel, que puede sacar y volver a colocar en su sitio. Afonso Henriques estaba cazando y se había perdido de sus acompañantes, uno de los cuales es Egas Moniz (Muñiz en castellano). Cuando el conde se reencuentra con sus compañeros de caza, con la ayuda de Brito, este no comprende las fórmulas de trato palaciego dirigidas a Alfonso (alteza, conde, conde infante), sustituyéndolas por palabras de su vocabulario personal, que resultan ridículas en este contexto:

¿Cosme Elefante
es también, y Cosme Artesa?
¿Tendrán por allá los hombres,
como las manos, los nombres
a pares? Señor, me pesa
de no herle mercé enfenito;
un pastor es ignorante
pues si él es Cosme Elefante
y Artesa, siendo yo Brito,
es siempre la gente nuesa;
pero su perdón me dé
que desde hoy le llamaré
Cosme Elefante y Artesa⁵⁰.

Invitado a unirse al ejército de Afonso Henriques para combatir a los moros que todavía ocupaban la ciudad de Santarén y todo el Alentejo, Brito demuestra de inmediato su patriotismo sumándose al saludo a Afonso Henriques:

PEDRO	¡Viva nuestro conde infante, sol de la luz portuguesa!
BRITO	¡Viva nuestro Cosme Artesa, Cosme Artesa y Elefante! ⁵¹

48. Hasta ahora no se había mencionado Gil Vicente, que es, por cierto, una importante fuente literaria del gracioso de la comedia aurisecular.

49. Zamora Vicente, 1990, p. 266.

50. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, pp. 100-101.

51. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, p. 104.

Ya integrado en el ejército alfonsino, Brito participa justamente en la conquista de Santarén, donde los moros son inapelablemente derrotados. Sin formación militar, el pastor apenas sabía matar a los animales que le servían de comida y por ello se ve obligado a pedir a Egas Muñiz que le enseñe a matar a los moros que lo perseguían y le llamaban perro:

BRITO	Señor don Agraz Muñoz, socórrame su mercé, que este moro da en pegarme sin porqué ni para qué.
EGAS	Pues ¿por qué tú no le matas?
BRITO	Nunca en el quinto pequé ni he aprendido a matar galgos, porque no son de comer.
EGAS	¡Ah cobarde!
BRITO	¿Qué quería?
EGAS	¿Eso dice un portugués?
BRITO	Péguelos en caperuza, quizaves me avezaré.
EGAS	Pues mira..., así has de matarlos. (<i>Dale al moro.</i>)
MORO 1	¡Válgame Mahoma! (<i>Cae muerto dentro.</i>)
BRITO	Amén ⁵² .

Con tan eficaz maestro, Brito aprende rápidamente el oficio de soldado y, de inmediato, da muerte a todos los moros con los que tropieza.

En el Acto Segundo se tematiza la liberación de Leonor Coutiño, que se encontraba en manos del rey moro Ismael, que había conquistado el castillo de Palmela y asesinado al padre de Leonor. Egas Muñiz, que estaba enamorado de la hidalga portuguesa, se introduce en el castillo, acompañado por Brito, y los dos, disfrazados de moros, logran huir con la joven cristiana.

El Acto Tercero, centrado en la preparación y el desarrollo de la batalla de Ourique, es revelador de lo mucho que Brito aprendió con sus amos y de su capacidad para servir a la causa portuguesa, corriendo los mínimos riesgos posibles y recurriendo a las técnicas habituales de los graciosos: disfrazado de moro, se incorpora mañosamente al ejército musulmán, trapaceo a sus enemigos y acaba siendo uno de los mayores matadores de musulmanes. Dice Brito:

Hambriento de carne mora,
el día que no la mato,
o de engañarla no trato,
ando mustio; a la Leonora
desemperramos ayer
y con su Muñiz está;
cercado el moro nos ha,

52. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, p. 119.

celoso por la mujer;
 pues antes que el sol los riscos
 aforre de su oropel,
 a pesar del Ismarrel
 me he de almorzar dos moriscos.
 Aun me vengo enmahometado
 en mi alquicel y bonete,
 y con el nombre de Hamete
 a su ejército he llegado.
 Dios me la depare buena,
 que si a dos o tres engaño
 haremos año, buen año
 para el almuerzo y la cena.
 Mas, hételos a los dos
 que al cielo mi hambre pedía⁵³.

Sus artimañas y su juego de palabras son verdaderamente impresionantes. Se presenta a sus primeras víctimas como un gran pecador que necesita orientación:

ALFAQUÍ	Púes bien: ¿qué nos queréis?
BRITO	Que penitencia me deis de una culpa que, aunque es sola, es la tal culpa mayor que dos puños.
ALFAQUÍ	¿Contra Alá?
BRITO	Contra allá y contra acullá, que soy grande pecador ⁵⁴ .

Al final de la comedia, Brito presume de sus triunfos y es recompensado por el ahora rey Afonso Henriques:

BRITO	¡Vengan a la almoneda!
ALFONSO	¡Brito!
BRITO	¿Chérenme comprar para agujetas de perro, porque si no rabiarán, una hacina de moriscos?
ALFONSO	¿Hasles muerto tú?
BRITO	Verá si soy médico perruno, ¿quién los había de matar?
ALFONSO	Doyte por cada cabeza cien cruzados.
BRITO	Pues cruzar y vayan grande con chico; hételos adónde están.

53. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, pp. 178-179.

54. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, p. 180.

ALFONSO (Descubre un montón de moros muertos unos sobre otros en diferentes posturas.)
Cobarde valiente fuiste,
mayores premios tendrás:
de tu aldea eres señor⁵⁵.

6.

Estos son solo algunos ejemplos significativos entre muchos otros posibles. Los graciosos portugueses en el teatro español del Siglo de Oro, añaden a las características generales de los graciosos de la comedia (comicidad, amoralidad, trapecería, fidelidad a sus amos), otras que resultan de los estereotipos y prejuicios sobre los portugueses predominantes en el imaginario peninsular de la época. En los cuatro casos analizados, los graciosos tienen distinto relieve y estatus, pero todos son imprescindibles para el proceso de justicia poética que se pretende ilustrar.

El gracioso Brito de Lope, criado y amigo de don Juan Mendoza, es el que corresponde mejor (¿y cómo podría no serlo?) al modelo de las figuras de donaire de que el mismo Lope tiene la paternidad, y también el que se encuentra más cercano a los personajes cómicos de la *Commedia dell'arte*⁵⁶; el gracioso Brito de Tirso, omnipresente y decisivo en la acción dramática, es el más alejado. Cada uno de los cuatro presenta indudables rasgos esperpénticos; son, vistos desde la España aurisecular, bajo «el manto diáfano de la fantasía»⁵⁷, el espejo cóncavo donde se refleja el alma portuguesa.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Arellano, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 27.1, 2011, pp. 9-34.
- Arjona, José Homero, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, VII, 1, 1939, pp. 1-21.

55. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, pp. 195-196.

56. Aunque carezca de consenso crítico la profundidad de la contribución de la *Commedia dell'arte* para la formación del gracioso, merece la pena leer la colaboración de Milagros Torres en el número 60 de la revista *Criticón*, donde subraya, además de algunas coincidencias temáticas y en la estructura del enredo dramático, «el marcado carácter corpóreo del primer teatro de Lope, tanto en las alusiones al goce físico como en su intensa utilización visual del cuerpo en escena, [que] pudiera quizás tener una relación directa con la presencia de actores italianos de la *Commedia dell'Arte* en suelo español, aproximadamente entre 1574 y 1603» (Torres, 1994, p. 50).

57. «Sobre a nudez forte da Verdade — o manto diáfano da Fantasia» es una especie de subtítulo que acompaña desde su primera edición, de 1887, la novela de Eça de Queirós *A Relíquia*. Su protagonista, Teodorico Raposo, tiene un perfil humano muy cercano al de los graciosos de la comedia aurisecular.

- Buescu, Ana Isabel Carvalhão, *O Milagre de Ourique e a «História de Portugal» de Alexandre Herculano: uma polémica oitocentista*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, en *Obras completas*, Tomo I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 215-245.
- Cintra, Luís Filipe Lindley, «Sobre a formação e evolução da lenda de Ourique (até à Crónica de 1419)», *Revista da Faculdade de Letras (Universidade de Lisboa) (Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade)*, XXIII (III série, 1), 1957, pp. 168-215.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet (rev. por Robert Jammes y Maite Mir-Andreu), Madrid, Castalia, 2000.
- Cuñado Landa, Joseba Andoni, «El príncipe constante y la fiesta barroca», en «Festina lente». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 119-130.
- Diago, Manuel V., «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI», *Criticón*, 60, 1994, pp. 19-26.
- El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE*, *Criticón*, 60, 1994.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Estudio de *Las quinas de Portugal*», en Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos / Universidad de Navarra, 2003, pp. 9-69.
- Giménez Caballero, Ernesto, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949.
- Gómez, Jesús, «Precisiones terminológicas sobre "figura del donaire" y "gracioso" (siglos XVI-XVII)», *Boletín de la Real Academia Española*, 82, 286, 2002, pp. 233-257.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Madrid, Crítica, 1993, pp. ix-xxiv.
- Lobato, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- López Estrada, Francisco, «Sobre el gracioso en la Comedia Nueva de Lope: Nuño, personaje de *El remedio en la desdicha*», *Bulletin Hispanique*, 92.1, 1990, pp. 477-491.
- Melo, D. Francisco Manuel de, *O Fidalgo Aprendiz*, ed. crítica Evelina Verdelho, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 2007.

- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Observaciones preliminares», en Lope de Vega, *Obras, tomo IX (Crónicas y leyendas dramáticas de España: tercera sección)*, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadereyra», 1899, pp. IX-CLXXXI.
- Nascimento, Aires Augusto, *O milagre de Ourique num texto latino-medieval de 1416*, Lisboa, Separata da Revista da Faculdade de Letras, IV série, 2, 1978.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «La vega del Parnaso de Lope: la estructura que quiso ser y no fue», *Criticón*, 122, 2014, pp. 27-40.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, 8.ª ed., Madrid, Cátedra, 1987.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Crítica, 1993.
- Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973.
- Torres, Milagros, «El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope», *Criticón*, 60, 1994, pp. 49-60.
- Tirso de Molina, *Comedias I (El vergonzoso en palacio y El burlador de Sevilla)*, prólogo y notas de Américo Castro, 7.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, ed. crítica, estudio y notas de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos / Universidad de Navarra, 2003.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.
- Vega, Lope de, *El guante de doña Blanca*, en *Obras escogidas*, Tomo III, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 911-941.
- Vega, Lope de, *El más galán portugués*, en *Obras*, vol. XXII (Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXIII), ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Ediciones Atlas, 1968, pp. 429-477.
- Vega, Lope de, *El príncipe perfecto (Primera y Segunda partes)*, en *Obras escogidas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 1101-1168.
- Vega, Lope de, *La tragedia del rey don Sebastián y el bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Obras*, vol. XXVII (Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXXV), ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Ediciones Atlas, 1969, pp. 121-182.
- Vélez de Guevara, Luis, *Más pesa el rey que la sangre y Reinan después de morir*, ed. Antonio Díez Mediavilla, Madrid, Akal, 2002.

Viqueira Barreiro, José María, *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia «El Brasil restituido»*. Estudio bio-bibliográfico, notas y comentarios, Coimbra, FLUC / Coimbra Editora, 1950.

Vitse, Marc, «El imperio del gracioso: historia y espacio, o del gracioso a lo gracioso», *Criticón*, 60, 1994, pp. 143-148.

Zamora Vicente, Alonso, «Una mirada a *Las quinas de Portugal*», en *Tirsiana. Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina, Copenhague, 22-24 de noviembre de 1984*, ed. Berta Pallares y John Kuhlmann Madsen, Madrid, Castalia, 1990, pp. 265-276.