

LA FIGURA DEL REY EN EL TEATRO PORTUGUÉS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

María Rosa Álvarez Sellers

Universitat de València



(...) los reyes siempre han dado
A sus vasallos el debido estado
Que por su sangre y calidad merecen,
Y esta es la causa, sí, porque florecen
Todas las monarquías;
Los anales lo digan de los días.

A lo que obliga el honor.
António Henriques Gomes

El teatro portugués contemporáneo a los Siglos de Oro españoles no ha sido objeto de numerosos estudios. Si bien obras como *Castro*, de António Ferreira, o la brillante producción de Gil Vicente han merecido un unánime reconocimiento, las escritas siguiendo las pautas de Lope de Vega por portugueses que vivieron en la Corte castellana han quedado, al menos parcialmente, en el olvido. Por ello, nuestra intención es realizar un análisis del "Rey" como personaje dramático, pertenezca éste a la historia o a la ficción, en obras de dramaturgos lusos de los siglos XVI y XVII, independientemente de la fortuna o fama literaria adquirida por las mismas, buscando la variedad de enfoque y la riqueza caracteriológica de un personaje tan destacado y significativo, imagen del poder pero no infalible.

Así, pese a lo que pudiera esperarse en su calidad de máximo representante de la autoridad con capacidad para restablecer todo orden perdido, la del Rey no es una figura monolítica que quede limitada únicamente a su potencialidad de ejercer como *Deus ex machina*, y el teatro portugués, como el español, ofrecerá de la misma diferentes perspectivas que lo convertirán en un personaje susceptible de ser caracterizado por su diversidad de matices.

Distinto es, por ejemplo, el tratamiento que imprime Gil Vicente al "Emperador" de *Don Duardos* (1522)¹ y al del *Auto de la Barca de la Gloria* (1519). En la primera, éste posee un talante conciliador que le hace mandar interceder a su hija Flérída para evitar que el duelo entre Don Duardos y Primaleón, otro de sus hijos, acabe hiriendo a alguno de ellos; temiendo por la salud de ambos, prefiere un desenlace pacífico a una exhibición de valor y destreza que podría acabar en tragedia. Dice la acotación:

*(En este momento se pelean, y temiendo el EMPERADOR la muerte de dos tales caballeros, según tan fuertemente se peleaban, mandó a su hija FLÉRIDA que los fuese a separar, la cual dice:)*²

Y poco después cuando Camilote, "caballero salvaje", se presenta ante él acompañado de su dama Maimonda, fea y vieja, para proclamar su beldad y cualidades, en lugar de despejar una creencia que para los demás es un error evidente, se admira del poder del amor, capaz de alcanzar a todo ser humano, con independencia de prendas físicas o morales:

FLÉRIDA. Espantado es mi sentido.
¿Quién hizo cosas tan feas,
namoradas?

EMPERADOR. Son los milagros de amores,
maravillas de Copido.
¡Oh, gran dios,
que a los rústicos pastores
das tu amor encendido
como a nos!
(...)
Tales fuerzas no tuvieron
otros dioses poderosos,
que hace ser
a los que nunca se vieron
enamorados, deseosos
sin se ver.

pp. 235-36

Discrepando de las teorías cortesas, que suponían el amor patrimonio de la aristocracia, única clase sensible a la turbación emocional, el sufrimiento purificador y la elevación espiritual que implicaba tal sentimiento, el Emperador Palmeirín cifra lo extraordinario del mismo precisamente en la peculiaridad de nivelar, horizontalmente, las almas. Su breve discurso, en

1 Para determinar las fechas de las obras de Gil Vicente que citamos, hemos consultado la cronología propuesta por: Teyssier, P., *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1985, p. 21; Saraiva, A. J. y Lopes, Ó., *História da literatura portuguesa*, Lisboa, Porto, 1985, p. 193; Prado Coelho, J. do., coord., *Dicionário de literatura*, Porto, Figueirinhas, 1975, vol. IV, p. 1166.

2 Vicente, G., *Tragicomedia de don Duardos*, en *Teatro renacentista*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 229.

apariciencia mero preámbulo retórico, sirve, sin embargo, para acabar de definirlo como personaje benévolo y comprensivo, y para introducir el tema esencial de la acción que luego protagonizarán Flérida y Don Duardos:

Estos son amores finos
y de más alto metal,
porque son
los pensamientos divinos,
y también es divinal
la pasión.

Los amores generales,
si dan tristeza y enojos,
como sé,
aunque sean especiales,
primero vieron los ojos
el porqué.

Mas el nunca ver de vista
y ser presente la ausencia,
y conversar,
es tan perfecta conquista
que traspasa la excelencia
del amar.

p. 236

Muy distintos son el Rey y el Emperador del *Auto de la Barca de la Gloria*, condenados por sus pecados a subir en la barca del diablo junto con otros altos dignatarios civiles y eclesiásticos. Este auto completa el retablo social dibujado por Gil Vicente en los dos precedentes, el *Auto da Barca do Inferno* (1517) y el *Auto da Barca do Purgatório* (1518), donde personajes de clase media y baja —salvo cuatro caballeros, que se salvan por haber muerto en las Cruzadas luchando por la fe cristiana, y un hidalgo— en la primera, y rústicos en la segunda, corrían idéntica suerte por iguales motivos.³ Aquí, tras

3 De hecho, el Diablo reprocha a la muerte su tardanza en actuar cuando de ricos se trata:

MORTE. ¿Qué me quieres?
DIABO. Que me digas por qué eres
tanto de los pobrezicos,
baxos hombres y mugeres.
D' estos matas cuantos quieres,
y tardan grandes y ricos.

En el viage primero
m' embiaste oficiales:
no fue más de un cavallero,
y lo ál, pueblo grossero;
dexaste los principales.
Y vilanage
en el segundo viage,
siendo mi barco ensecado.
¡Ah, pesar de mi linage!
Los grandes de alto estado
¡cómo tardan en mi passage!

MORTE. Tienen más guaridas essos
que lagartos d' arenal.
DIABO. De carne son y de huessos:
vengan, vengan, que son nuessos,
nuestro derecho real.

vv. 6-27

recibir al Conde y al Duque, le llega el turno al Rey, que reconociendo "la muy pecadora vida / que passé" (vv. 267-68), entona arrepentido la Lección segunda del primer nocturno de difuntos, aunque el Diablo no deje de recordarle sus faltas:

Porque fuistes adorado
sin pensar serdes de tierra;
con los grandes, alterado;
de los chicos, descuidado
fluminando injusta guerra.
vv. 302-306

Y luego al Emperador, "cuasi tenido por Dios" (v. 335), pero culpable de vanagloria, como muchos otros poderosos:

DIABO. (...)
¿Veis aquellos despeñados
que echan daquellas alturas?
Son los más altos estados
que bivieron adorados
sus hechos y sus figuras;
y no dieron,
en los días que bivieron,
castigo a los ufanos
que los pequeños royeron;
y por su mal consintieron
cuanto quisieron tiranos.
vv. 373-383

También el Obispo, Arzobispo, Cardenal y Papa son juzgados y condenados por olvidarse de sus deberes para con los inferiores, aunque al final, ante las muestras individuales de arrepentimiento y petición de piedad y la entonación de un *pranto* conjunto "com grandes admirações de dor", "veio Christo da Ressurreiçãõ e repartio por eles os remos das Chagas e os levou consigo" (p. 185), salvación que no alcanzan los protagonistas de los otros dos autos. En efecto, Gil Vicente no se atreve a dejar que los representantes de la autoridad material y espiritual —cuyo destino, por la calidad de sus obras en vida, estaba ya escrito antes de la muerte—⁴ acompañen definitivamente al Diablo, para lo cual adopta una solución a modo de *Deus ex machina* recogida en una última acotación que no hace sino poner en evidencia lo forzado de la misma y no borra, por otra parte, la lista de culpas y

4 Diabo. ¿Allá vais? Acá vernéis,
que acá os tengo escrito.
Por más que me receléis,
vos y los otros iréis
para el Infierno bendito.
vv. 406-410

pecados atribuida antes a los dignatarios. El dramaturgo de la Corte se revela por tanto como un ilustrador de la sociedad del momento, pero también como un crítico tenaz cuya mirada incisiva alcanza a todas las jerarquías.

Sin embargo, no todos los reyes se creen al margen de la opinión de su pueblo, que puede llegar a convertirse en una obsesión y una pesada carga, como le sucede a D. Afonso en *Castro*, de António Ferreira:⁵

O resplendor deste ouro nos engana
E é terra em fim, e terra a mais pesada.
De ua alta fortaleza estamos sempre
Postos por atalaias à fortuna:
Por escudos do povo, oferecidos
A receber seus golpes; não fazê-lo
É usar mal do ceptro, e bem fazê-lo
É não ter vida mais segura, e certa,
Que quanto estes perigos nos prometem.
II, vv. 14-22, p. 182⁶

En cambio su hijo, el Infante D. Pedro, argumenta lo contrario para defender el derecho a ejercer su libertad —y poder continuar su relación con Inés de Castro— frente a las exigencias del rango y la Razón de Estado, que deberían ser lo primordial para el gobernante:

Eu não faço erro algum: sigo o que o espirito
Me diz, e me revela, a quem eu creio.
Cos Príncipes tem Deus outros segredos,
Que vós não alcançais, e como cegos
Nos juízos errais de seus mistérios.
I, vv. 9-13, p. 171

Si ante el Secretario, que le recuerda lo ineludible de sus deberes, el Infante intenta justificar el uso del poder como un instrumento otorgado por derecho divino para legitimar la propia inclinación,⁷ su pádre encarnará el dramatismo de saberse atado por cadenas de oro a la voluntad ajena y colectiva:

5 "A *Castro* foi a primeira das obras do seu autor a ser impressa, embora postumamente, em 1587, ficando depois incluída nos *Poemas lusitanos* (1598). As comédias só em 1622 saíram à luz, juntamente com as de Miranda."

Saraiva, A. J. y Lopes, Ó., *op. cit.*, p. 276.

6 Ferreira, A., *Castro*, ed. S. Augusto Benedito, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1989.

7

Infante.	Obedece ao que quero.	
Secretário.		Manda o justo.
Infante.	Deus só me julga.	
Secretário.		E a razão te obriga.
Infante.	Livre há-de ser um Príncipe.	
Secretário.		Cativo

E quem de si se vence.

I, vv. 2-5, p. 173

Concentrando en su persona la máxima autoridad es incapaz, sin embargo, de asumirla cuando llega el momento, y entre la conciencia y el rigor, sólo puede delegar su poderío en quienes describe como fieles consejeros; "O engano se é vosso, / em vós só caia" (II, v. 3, p. 192), "Salvo-me no conselho dos que creio / Que me serão leais: isto me salve" (II, vv. 31-32, p. 193), que admiten sin vacilar esa transferencia de jerarquías porque ellos sí creen en el carácter inapelable de la Razón de Estado: "Sobre nós descarrega esse teu peso" (II, v. 4, p. 192). Por eso es él y no D. Pedro el que escucha las súplicas de Inés, y pese a lo sentenciado, triunfa el sentimiento sobre el deber regio y la perdona:¹⁰

REI. Eu vejo ua inocente, mãe de uns filhos
De meu filho, que mato juntamente.
COELHO. Mas dás vida a teu filho, salvas-lh' alma,
Pacificas teu Reino: a ti seguras.
Restituis-nos honra, paz, descanso.
Destróis a traidores; cortas quanto
Sobre ti, e teu neto se tecia.
Ofensas, senhor, públicas não querem
Perdão, mas rigor grande. Daqui pende
Ou remédio d' um Reino, ou queda certa.
IV, vv. 5-8, p. 222; vv. 1-6, p. 223

Pese a tratarse de acontecimientos conocidos protagonizados por una figura histórica, D. Afonso es presentado como un rey humano inclinado a la

10 En *Reinar después de morir* (1652), obra de Luis Vélez de Guevara sobre el mismo tema, la propia Inés, temiendo por su suerte, propone a D. Pedro alejarse de la Corte y dejarlo libre:

Y puesto que no es posible
que seas mío ni que logre
más finezas en tus brazos,
será fuerza que me otorgues,
Pedro, dueño de mi alma,
piadosas intercesiones
para que el Rey, de mi vida
la vital hebra no corte.
Con tus hijos viviré
en lo áspero de los montes,
compañera de las fieras;
y con gemidos feroces
pediré justicia al cielo,
pues que no la hallé en los hombres,
de quien de tan dulce lazo
aparta dos corazones.

II, vv. 689-710

Vélez de Guevara, L., *Reinar después de morir*, ed. M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

piedad,¹¹ lo cual lo reviste de cualidades que suavizan lo que habría sido un radical contraste con Inés, convertida en mártir por amor inmolada en el altar de la Razón de Estado, a la que no sólo ella, víctima del suceso, sino el propio Rey que da las órdenes, se halla sometido.

Ahora bien, no todos los reyes que se ven en situaciones semejantes alcanzan la talla trágica de D. Afonso. El siglo XVII nos mostrará un personaje que, como los nobles que lo rodean, ha asumido la honra y la opinión ajena como valores centrales y condicionantes de la existencia, tal y como sucede en *A lo que obliga el honor*, de António Henriques Gomes,¹² que recuerda muy de cerca a piezas calderonianas como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* o *A secreto agravio, secreta venganza*. De hecho, es precisamente el Rey el que, con una decisión errónea, desencadenará la espiral de la tragedia, pues la obra comienza cuando éste le comunica a uno de sus vasallos, Don Enrique de Saldaña, su intención de reconocer sus servicios otorgándole el favor de casarlo, a lo que el noble, que se muestra sumiso y obediente —“Que dispongais sin aviso / Desta hechura que os adora” (I, p. 501 b)—,¹³ pone como condición que sea con mujer que no haya amado a otro antes.¹⁴ La elegida por el Rey es Doña Elvira de Liarte, ena-

- 11 Adrien Roig, separando el rey histórico del rey dramático, ha señalado la humanización y los aspectos positivos del soberano, así como “l’atténuation de sa responsabilité” en “Le personnage du Roi dans la tragédie *Castro* d’António Ferreira”, en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, pp. 441-459.
“D’ hésitation en hésitation, de contradiction en contradiction, de paradoxe en paradoxe, le Roi apparaît comme un personnage composite, irrésolu, incohérent. Le Roi acteur de la tragédie est fort souvent en discordance avec le personnage royal tel qu’il devrait être: constant, résolu, cohérent dans ses actes et ses paroles, d’après la conception théorique de la Monarchie rappelée et étayée par le Secrétaire à l’Acte II et par les deux Conseillers à l’Acte III. (...) Ferreira ne pouvait aller plus avant dans la défense du Roi, c’est-à-dire dans l’atténuation de sa responsabilité. En présentant le déchirement intérieur du grand Roi, Ferreira, loin de le rabaisser, en a fait un personnage humain qui inspire de la sympathie et de la compassion, un personnage digne d’une grande tragédie.” (pp. 458-59)
- 12 En 1642, en Burdeos, Pedro de la Court publicó las *Academias morales de las Musas* de António Henriques Gomes, el cual termina cada una de las cuatro Academias con una comedia: *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaño* y *Amor con vista y cordura*. Hubo una segunda y tercera edición en Madrid en 1660 y 1668 respectivamente, ambas hechas por José Buendía, según indica Domingo García Peres en su *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890, pp. 279-80.
- 13 Henriques Gomes, A., *A lo que obliga el honor*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 501-514; puesto que los versos no se encuentran numerados, para facilitar su localización, identificamos con las letras “a”, “b”, “c” las columnas donde se hallan los citados.
- 14 No sabemos si este deseo de Don Enrique habría sido compartido por los personajes calderonianos, a los que conocemos ya casados, pues tanto Mencía (esposa de Don Gutierre Alfonso en *El médico de su honra*) como Serafina (casada con Don Juan Roca en *El pintor de su deshonra*) y Leonor (mujer del portugués Don Lope de Almeida en *A secreto agravio, secreta venganza*), tuvieron antes otro amor que no permanecerá indiferente ante el actual estado de la dama y regresará para reclamar sus derechos en el corazón de la misma, lo que provocará los celos del marido y el trágico desenlace.

morada en secreto y correspondida por el Príncipe Don Pedro. Alegando que “los reyes siempre han dado / A sus vasallos el debido estado / Que por su sangre y calidad merecen” (I, p. 503 a), el Rey le comunica el marido escogido, pero al ver el disgusto de la dama le pregunta si ya quiere a algún vasallo suyo, y le promete casarla con él si éste la merece, reacción cuanto menos insólita en un Rey que al tiempo que impone su voluntad —pues ordena que el casamiento se celebre esa misma noche— da a la mujer la oportunidad de sincerarse y elegir. Pero Doña Elvira no da crédito a ese resquicio de libertad y miente, y así, sin deseárselo ninguno, la boda se celebra.

Lo que ocurre después se encuadra en el más puro estilo de la tragedia de honra aurosecular: Don Pedro visita una noche por sorpresa a Doña Elvira, que lo rechaza, pero es descubierto por Don Enrique, en el que de inmediato prenden las sospechas sobre la salud de su honor, y cuando más adelante escuche oculto una conversación en la que su esposa pida al Príncipe “Que dejeis de pretender / Un alma que vuestra ha sido, / Y se perdió sin querer” (III, p. 510 c), no le quedarán dudas sobre su deshonor —“Dióme el Rey (¡quién lo pensara!) / La muerte por el honor” (III, p. 511, b)— y sobre la conducta a seguir, aunque antes se atreva a culpar directamente al soberano de tan desafortunado matrimonio:

REY. Hablad pues. ¿Quién fue la causa
De vuestro mal?

D. ENRIQUE. Fuistes vos;
Perdonad, que no os agravia
Una lealtad ofendida
Y una perdida esperanza.
III, p. 511 b

Al conocer la causa del agravio, el Rey reacciona con prudencia:

REY. Sosegáos; que la pasión
Que teneis os desbarata
La que gozasteis cordura.

D. ENRIQUE. No hay cordura en pena tanta;
Vos me casasteis, Señor.
III, p. 512 a

Y, apelando a la razón, propone una solución pacífica: que Don Enrique aleje de la Corte a Doña Elvira mientras él busca esposa para su hijo. Sin embargo, una nueva imprudencia del Príncipe, que los sigue hasta Sierra Morena, acabará de decidir el destino de la dama: morirá, “accidentalmente”, despeñada por su marido durante una cacería. Consciente de la verdad, el Rey reconoce su error, pero como en la mencionada *El médico de su honra*, en lugar de castigar al viudo, acepta su versión pública de los hechos y le concede la facultad de repetir la hazaña en un futuro enlace:

REY. Don Enrique, si los cielos
Os dieron por fuerza esposa,
Ya os quitaron lo que os dieron;

Y pues yo acerté tan mal
 En aqueste casamiento,
 Acertad vos en llorar
 Este trágico suceso,
 Y vivid en el segundo,
 Pues errasteis el primero.
 III, p. 514 c

No estamos ante un rey justiciero o tirano, pero sí convencido de las obligaciones que conlleva el honor y la Razón de Estado, que creyendo beneficiar a sus vasallos imponiéndoles su voluntad en asuntos tan delicados como los del corazón, propicia la desdicha y la tragedia, desequilibrando el orden que cree tener controlado ejerciendo la potestad por la que según dice se mantienen las monarquías, que es atribuir a cada uno lo que merece "por su sangre y calidad" (I, p. 503 a). El Rey participa activamente en los hechos, y sus propios errores lo igualan a sus súbditos, pues todos vienen a confluír en el fatal desenlace.

Pero no siempre el Rey atraviesa tales indisposiciones de ánimo o se interroga sobre las contradicciones del poder, pues, al igual que en el español, es posible encontrar en el teatro de autores portugueses la figura del rey galán envuelto en tramas de amores y celos, como sucede en *Celos no ofenden al sol*, también de António Henriques Gomes.¹⁵ En ella, la ambición del Príncipe Federico desencadena un enredo con el que pretende conseguir el poder desacreditando ante el Rey a un caballero leal, Alejandro, y al propio Rey ante la Reina, a quien hace creer que el soberano está enamorado de Rosaura, que en realidad ama a Alejandro. Sin embargo, ni las trampas de Federico ni los celos desmedidos de la Reina, conseguirán empañar la figura de un Rey que combina la autoridad con la justicia y es consciente de sus deberes:

REY. (...)
 Que en mis estados no reina
 La soberbia, Federico;
 Yo solo en Sicilia reino.
 I, p. 481 b¹⁶

Se define como alguien que admite la verdad, "a los leales premio / Y a los traidores castigo" (I, p. 482 c); y, ciertamente, en todo momento conocerá la verdad de cuanto sucede, situándose por encima de los engaños dispuestos a su alrededor, pues sabe que Federico es traidor, ambiciona el reino y por ello ha matado a Arnesto, primo del Rey y por tanto posible rival a sus intentos, y sabe también que Alejandro es fiel, Rosaura intachable y

15 Garcia Peres, D., *op. cit.*, p. 280, hace constar su publicación junto con otras comedias del autor, pero no indica el lugar o fecha de la misma.

16 Henriques Gomes, A., *Celos no ofenden al sol*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 481-499.

que la Reina está celosa por creerlo enamorado de la dama. Así, como el espectador, el Rey goza del privilegio de la información, rara distinción negada frecuentemente a los personajes del teatro aurosecular. Por eso quiere casar a Alejandro con Rosaura, pues conoce que "Si no se casan los dos, / Hago verdad el engaño / De la Reina" (II, p. 493 c). En cambio, Alejandro sí da crédito a la calumnia y recela de la sinceridad de Rosaura, con la que se casa a la fuerza sintiéndose traicionado de antemano, y lo mismo le sucede a ella, ofendida por las dudas de su esposo. Y todos persistirán en su error, interpretando cuanto sucede como indicios de la complicidad entre los supuestos amantes, hasta tal punto que Alejandro decidirá acabar con la vida de su mujer cuando una nueva escena de enredo le confirme el desdoro de su honor. Pero el Rey, cuyo conocimiento de la verdad le permite prever las reacciones ajenas, decide hablarle a solas:

Retiraos; que yo quedo
A sacar esta victoria
A luz; que no han de poder
Dos ilusiones forzosas,
Dos casuales engaños
Deslustrar tantas memorias,
Aniquilar tantos hechos
Y deshacer tantas glorias.

III, p. 497 b

Una inesperada confesión final de Federico, arrepentido al comprobar la bondad del Rey y de Alejandro, restaura la armonía y disipa las sospechas entre las dos parejas. Entonces se aclara el significado metafórico del título, pues ese sol al que los celos no ofenden es a un tiempo Rosaura, calificada por el Rey (II, p. 497 b) y luego por Federico (III, p. 498 c) como "sol de Sicilia" y el Rey, ambos inocentes, el cual poco antes del feliz desenlace le recuerda a Alejandro tal cualidad de los monarcas:¹⁷

REY.	¿Puede daros mayor gloria?	
	¿Quién soy yo?	
ALEJANDRO.		Rey soberano.
REY.	Mis costumbres generosas	
	¿Qué dice dellas Sicilia?	

17 Tal y como explica Ángel Valbuena Briones en "La palabra sol en los textos calderonianos", en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 106-118, además de la belleza femenina, el sol puede simbolizar el honor y la realeza:

"El emblema puede referirse a la idea del honor, pues la dama es depositaria de la honra del caballero. (...)

Otra variante del símbolo es la aplicación de éste a la figura del rey. Varias consideraciones lo determinan. El rango le otorga por antonomasia el brillo del honor en la sociedad que gobierna. Es, además, el representante de Dios en la tierra —según la concepción defendida en España en el siglo XVII— y su misión es la de conservar la armonía en sus estados, reflejando en ello el orden universal." (pp. 115-116)

ALEJANDRO. Las venera y las coloca
 Como de rey tan prudente.
 REY. Ellas mismas os respondan.
 Yo soy quien soy, Alejandro;
 Causa justa y primorosa
 Siempre de buenos efectos;
 El Rey es sol, no desdora
 La noche la luz que tiene,
 Pues cuando se ausenta gozan
 Nuevas gentes su deidad;
 Y si acaso entre las sombras
 De noche el Rey anduviere,
 Como es luminar antorcha,
 La conocen sus vasallos
 Y su flaqueza perdonan.
 III, p. 498 a

En *Callar siempre es lo mejor*, de João de Matos Fragoso,¹⁸ sucede lo contrario, pues no es la actuación del Rey la que se pone en entredicho, sino la de la Reina, aunque por los mismos motivos: el Príncipe Enrique sospechará que entre su madrastra y el primo de ésta, Alberto, existe algo más que una relación fraternal. El comienzo de la pieza, sin embargo, induce al espectador a suponer otro tipo de traición, pues se insiste en la diferencia de edad que media entre los reyes —ya en la lista de personajes que la encabeza se explicita: “El Rey, barba”—, y se insinúa que mejor pareja habrían formado la Reina y el Príncipe:

BRETÓN. Para tan gran belleza
 ¡Oh qué impropia en su edad es la fineza
 De lazo tan prolijo!
 ¡Cuánto mejor el Príncipe, su hijo,
 Feliz la merecía!
 NISE. Viendo en el uno renacer el día,
 Y en otro el sol poniente,
 Bien puede, Bretón, ser más conveniente
 Este lazo amoroso;
 Pero no puede ser que sea gustoso.
 I, p. 303 c¹⁹

18 Fue publicada en Madrid por Julián de Paredes en 1658, en un volumen que incluye otras comedias del autor, según indica García Peres, D., *op. cit.*, p. 357.

19 Matos Fragoso, J. de, *Callar siempre es lo mejor*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 303-317.

Más adelante, cuando el Príncipe crea que Alberto ha pasado de primo a galán, insistirá también en ello:

La edad del Rey, aunque amante
 La festeje prevenido,
 Más es para dar respeto
 Que para engendrar cariño.

II, p. 310 a

Pero Matos Fragoso renuncia a la posibilidad de construir una trama similar a *El castigo sin venganza* de Lope de Vega²⁰ y prefiere articular el conflicto en torno a los celos y confusiones no del Rey, sino de cuantos le rodean: Alberto, prometido de Blanca, a la que ha llevado a la Corte haciéndola pasar por su hermana, tiene celos del Príncipe Enrique que, ignorando tal relación, corteja a la dama; Enrique, a su vez, desconfía de Alberto y teme por el honor de su padre al observar las atenciones que la Reina le prodiga: "Demasiado es el favor / que logra Alberto en la Reina" (I, p. 307 a); "Mucho es el favor de Alberto / En la atención de la Reina" (I, p. 307 b). Y la Reina recela de Enrique, informada por Alberto de que un memorial lo acusa de traidor —"Que Enrique, Señora, intenta / Alzarse con este estado" (I, p. 306 b)—, razón por la que el Rey, ausente para intentar pacificar Irlanda, ha enviado a Alberto de regreso a Inglaterra para protegerla y comprobar la veracidad de la acusación, "Juzgando que no era bien / El rendirse a una sospecha / Sin fundamento" (I, p. 306 b) —dice Alberto.

Pese a lo cuerdo de su procedimiento, el Rey se dejará también engañar por las apariencias y acabará creyendo en la culpabilidad de su hijo cuando, al regresar en secreto a palacio —porque, según dice, "De la deslealtad de Enrique / Me dan muchos memoriales, / Sin poder averiguar / La causa de donde nacen" (II, p. 311 a)— para entrevistarse con Alberto y resolver qué hacer con Enrique, deba huir apresuradamente porque el Príncipe se acerca con gente armada; incluso es el propio Alberto el que le aconseja que acorte el discurso:

- 20 Idéntica situación se plantea en esta obra, donde Casandra se casa con el Duque de Ferrara, mucho mayor que ella, y se enamora de su hijastro Federico, de edad similar a la suya y al que incluso conoce primero, pues la boda se celebra por poderes y el Conde es el encargado de ir a recibir a su madrastra. Los comentarios son parecidos a los de la obra de Matos Fragoso, pero en este caso parten de ambos jóvenes, que acabarán consumando su mutua atracción y serán asesinados por el Duque:

CASANDRA. Mientras los dos hablan, dime
qué te parece, Lucrecia,
de Federico.

(...)

LUCRECIA. que más dichosa fueras
si se trocara la suerte.

CASANDRA. Aciertas, Lucrecia, y yerra
mi fortuna, mas ya es hecho,
I, vv. 582- 592

FEDERICO. Dichoso es el duque.

BATÍN. Y mucho.

FEDERICO. Con ser imposible, llevo
a estar envidioso dél.

BATÍN. Bien puedes, con presupuesto
de que era mejor Casandra
para ti.

FEDERICO. Con eso puedo
morir de imposible amor,
o tener posibles celos.

I, vv. 986-993

ses favorece la adaptación y adopción por parte de los dramaturgos lusos del modelo dramático español, pero impide, en opinión de parte de la crítica,²² el desarrollo de un teatro portugués independiente como el que había existido en el siglo XVI con autores como Gil Vicente, bilingüe pero creador indiscutible de un estilo propio, o António Ferreira que, defendiendo la diferencia, nunca quiso escribir en castellano e hizo del uso del portugués un signo de nacionalismo.²³

Las obras analizadas sitúan al poderoso al mismo nivel emocional de sus súbditos, es decir, lo humanizan y desmitifican. El Rey y el Emperador del *Auto de la Barca de la Gloria* son tan culpables no sólo como los demás dirigentes, sino también como las clases medias y bajas que ilustran dos autos anteriores con idéntica trama y estructura, el *Auto da Barca do Inferno* y el *Auto da Barca do Purgatório*, donde los que erraron en vida nunca podrán subir en la barca del ángel; el arrepentimiento y la súplica salvan a los altos dignatarios de correr la misma suerte, por lo que Gil Vicente no se atreve a consumir la transgresión iniciada al presentarlos como firmes candidatos a acompañar al Diablo en su travesía.

Castro desarrolla una trama política y conocida en torno a una figura femenina, Inés de Castro, desprestigiada en su tiempo por ser considerada una intrigante y una amenaza por enaltecida por la posteridad y la literatura como un ejemplo de amor sincero y abnegado.²⁴ Ahora bien, el personaje con el que comparte protagonismo no es su amante, D. Pedro, sino su rival, el Rey, representante de la Razón de Estado, valor omnipotente en el que, sin embargo, y pese a sus esfuerzos, no llega a creer, y acabará dejándose vencer por los sentimientos, en una muestra no de flaqueza sino de cordura, al no encontrar culpa suficiente en Inés para condenarla; pero será incapaz de mantener esa decisión y desafiar el orden impuesto por la colectividad, por sus vasallos, por ese pueblo que exige de él lo que no puede darles, por esa corona que lo ata con hilos invisibles pero imposibles de romper, y cederá finalmente su potestad a sus consejeros, convencidos de la necesidad de la ejecución de la dama para restaurar el equilibrio del reino.

22 Véase Stegagno Picchio, L., *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora, o Rebello, L. F., *Histoire du théâtre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

23 "Floresca, fale, cante, ouça-se e viva a portuguesa língua, e, lá onde for, senhora vá de si, soberba e altiva. Se 'té' qui esteve baixa e sem louvor, culpa é dos que a mal exercitaram, esquecimento nosso e desamor.

Esta defesa da língua, que encontramos também em João de Barros e em Ferreira de Vasconcelos, tem em António Ferreira uma tonalidade anticastelhana (de igual modo patente em Vasconcelos). António Ferreira, que em dado passo apenas deseja perdurar como *da língua amigo*, dá porventura vazão a um sentimento popular oposto ao castelhanismo da corte. De toda a maneira, a sua obra literária parece-lhe valer acima de tudo como amostra ou expressão em língua portuguesa, e por isso lhe deu o título geral de *Poemas Lusitanos*."

Saraiva, A. J. y Lopes, Ó., *op. cit.*, pp. 268-269.

24 Véase Teyssier, P., "Le mythe d' Inés de Castro — La reine morte", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, vol. III, pp. 569-572.

Como duda también el Rey de *A lo que obliga el honor*, aunque al final sea incapaz de castigar un crimen del que en el fondo se siente culpable por haberlo propiciado sin querer al forzar el matrimonio entre Don Enrique y Doña Elvira creyendo hacer un favor a ambos. Ignorando la pasión de su hijo por la dama y sus sucesivas imprudencias para consumarla, debe oír de labios de su vasallo que la responsabilidad última del fatal desenlace es suya, pues se empeñó en un matrimonio que nadie deseaba, sin más razón que el intentar recompensarlos, pero olvidando consultar sus voluntades. Y si en *Castro* fue la indecisión de D. Afonso, en ésta será la decisión del Rey la que costará la vida a una mujer, Inés o Doña Elvira, de la que no podían presumir su completa inocencia, pero que ninguno deseaba que muriera.

Tampoco está a salvo de la incertidumbre el Rey de *Callar siempre es lo mejor*, engañado por las apariencias, aunque, prudentemente, decida observar la conducta de su hijo antes de dar crédito a los anónimos que lo acusan de traidor. Los sucesivos atentados de Enrique contra Alberto, sin explicación lógica, confirman los celos de su padre, que cuando descubra su inocencia insistirá en recibir la correspondiente satisfacción, convencido de la relación de aquellos con su honor o con el de su hijo (III, p. 317 a). Ni él ni nadie conocerán nunca unos motivos inconfesables que Enrique descubre a tiempo como infundados, pues verbalizar sus sospechas sobre la fidelidad de la Reina hubiera equivalido a sembrar la duda sobre una reputación intachable.

Como intachable es Rosaura en *Celos no ofenden al sol*, aunque los embustes de Federico se empeñen en relacionarla con el Rey, y la Reina y Alejandro den rápidamente crédito a la calumnia en lugar de confiar en las personas que aman. Pero a diferencia de los anteriores, aquí el Rey —y la propia Rosaura— sí está por encima del laberinto emocional tejido a su alrededor por aquellos cuyo entendimiento ha nublado la pasión, y conoce en todo momento las traiciones y engaños ajenos. Si el Emperador de *Don Duardos* es capaz de admitir lo que para los demás es imposible, que el amor no conoce leyes y estados y transforma al amado a ojos del que lo siente, el Rey siciliano de la obra de Henriques Gomes no se deja atrapar en ese laberinto físico que son los sótanos del castillo donde Federico ha encerrado a Alejandro, y de la misma manera que fácilmente encontrará el camino para rescatarlo, sostendrá el hilo de Ariadna que lo guiará a través de los deseos ajenos a ese cielo del que, para sus vasallos, es Sol el monarca, un sol no ofendido por los celos, tan peligrosos consejeros, porque ha sabido mantenerse en su papel ancillar de las conciencias al margen de las pasiones.

Privilegio atribuido a los Reyes pero no siempre sabiamente ejercido.

BIBLIOGRAFÍA

- FERREIRA, A., CASTRO, ed. S. Augusto Benedito, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1989.
- GARCIA PERES, D., *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890.
- HENRIQUES GOMES, A., *A lo que obliga el honor*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 501-514.
- HENRIQUES GOMES, A., *Celos no ofenden al sol*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 481-499.
- HERMENEGILDO, A., "Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española", *Segismundo*, XIII, nº 25-26, Madrid, C.S.I.C., 1977, pp. 43-87.
- HERMENEGILDO, A., "Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror", *Criticón*, 23, 1983, pp. 89-109.
- HERMENEGILDO, A., "La imagen del rey y el teatro de la España clásica", *Segismundo*, XII, 1-2, nº 23-24, Madrid, C.S.I.C., 1976, pp. 53-86.
- HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MATOS FRAGOSO, J. de, *Callar siempre es lo mejor*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 303-317.
- PRADO COELHO, J. DO., coord., *Dicionário de literatura*, Porto, Figueirinhas, 1975, vol. IV.
- REBELLO, L. F., *Histoire du théâtre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- ROIG, A., "Le personnage du Roi dans la tragédie *Castro* d' António Ferreira", en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, pp. 441-459.
- SARAIVA, A. J. Y LOPES, Ó., *História da literatura portuguesa*, Lisboa, Porto, 1985.
- STEGAGNO PICCHIO, L., *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora.
- TEYSSIER, P., *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1985.
- TEYSSIER, P., "Le mythe d' Inês de Castro — La reine morte", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, vol. III, pp. 569-572.
- VALBUENA BRIONES, Á., "La palabra sol en los textos calderonianos", en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 106-118.
- VEGA CARPIO, L. DE, *El castigo sin venganza*, ed. D. A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L., *Reinar después de morir*, ed. M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

VICENTE, G., *Auto de la Barca de la Gloria*, en G. Vicente, *Teatro castellano*, ed. M. Calderón, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 153-185.

VICENTE, G., *Tragicomedia de don Duardos*, en *Teatro renacentista*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 213-288.