

PERSONAJES CASTELLANOS EN EL TEATRO PORTUGUÉS
DEL SIGLO XVI:

I. El tipo del castellano fanfarrón y poeta

M^a JESÚS FERNÁNDEZ GARCÍA

Universidad de Extremadura

Introducción

La presencia de estereotipos nacionales o regionales es habitual en el teatro y en general en la literatura tanto española como portuguesa de los siglos XVI y XVII. Por lo que se refiere a los tipos portugués y castellano, la aparición del primero en el teatro español fue ampliamente estudiada por Frida Weber de Kurlat en varios artículos que datan de los años sesenta y setenta¹. La investigadora estudió el origen de este tipo, su caracterización y su desarrollo en el teatro castellano del XVI, además analizó el conocimiento lingüístico que los autores españoles demostraban tener de la lengua portuguesa. Sus trabajos dejaron el tema sobradamente clarificado.

El interés por las relaciones entre ambas literaturas en una época de extraordinaria permeabilidad fronteriza en cuanto a las ideas estéticas y, más concretamente, a las formas literarias, nos lleva a trasladar estas cuestiones estudiadas por la profesora Frida Weber de Kurlat a la literatura portuguesa en pos del correspondiente tipo castellano en el teatro portugués del siglo XVI.

¹ Nos referimos a los artículos «Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. El portugués hablado en farsas españolas del siglo XVI», *Filología*, XIII, 1968-69, págs. 349-359, y «Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. Portugueses en farsas españolas del siglo XVI», *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 785-800.

Es éste un siglo fructífero y complejo en cuanto a las relaciones políticas luso-españolas se refiere. El acercamiento entre las dos coronas se ratifica con sucesivos matrimonios entre miembros de ambas casas reales, política que culminará en 1580 con el ascenso al trono del rey Felipe II (I de Portugal), candidato por línea materna a dicho título. El siglo concluye, pues, con los dos países bajo la misma corona. Estas circunstancias de las relaciones históricas favorecerán, por ejemplo, el conocimiento de la literatura castellana y la práctica del bilingüismo en la corte portuguesa; pero, además, el contacto entre ambos pueblos en los más variados ámbitos, no sólo entre los estamentos más altos y cultivados, conlleva la aparición, en el campo de las mentalidades, de una imagen del vecino, que deriva en el estereotipo por diversos procesos y vías. La literatura, y en concreto el teatro, que toma de los modelos sociales personajes para sus tramas, es el camino que puede desandarse para conocer cómo aparece un tipo literario y se perpetúa², pero también cuál es la visión del castellano en la sociedad portuguesa del siglo xvi.

Compararemos, por último, los rasgos de carácter que dibujan al tipo del portugués en el teatro del xvi español con aquellos que sirven para caracterizar al castellano, en pos de posibles coincidencias o divergencias que nos permitan suponer influencias mutuas.

1. *Gil Vicente y el tipo del castellano fanfarrón*

Junto a las piezas completamente escritas en castellano (*Monólogo del Vaquero*, *Barca de la Gloria*, *Comedia del Vrudo*, *Amadís de Gaula*, *Don Duardos*, etc.), escribe Gil Vicente piezas bilingües donde los personajes se expresan tanto en portugués como en español y mantienen diálogos en los que el uso de ambas lenguas no les impide el perfecto entendimiento³. Como ya señalá-

² La búsqueda se limita a aquellos casos en que puede hablarse de personaje *tipo* unido al rasgo de nacionalidad castellana, pues el teatro portugués del siglo xvi está plagado de personajes que se expresan en castellano sin que se les tenga que suponer dicha nacionalidad. Hay muchos casos, como estudiaremos próximamente, en que el bilingüismo desempeña en la obra portuguesa otras funciones de tipo estilístico, o incluso caracterizador del personaje, que nada tienen que ver con lo que nos proponemos estudiar en esta ocasión.

Adopto la definición de la cualidad *tipo* referida a personajes teatrales que hacen Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de, Barcelona, Ariel, 1989. S.v.: «El tipo es un personaje en el que las características individuales se sacrifican para potenciar algunas características físicas, psicológicas o morales, conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria (el «miles gloriosus», el avaro, el fanfarrón, el bandido generoso, etc.)».

³ Por citar sólo algunos ejemplos, en el *Auto da Fé*, el personaje que representa la Fe se dirige en portugués a unos pastores que hablan en castellano para explicarles el sentido de las imágenes que contemplan en la catedral. En la farsa *Quem tem farelos?* dos mozos de escude-

bamos, probablemente este bilingüismo que se plasma tanto en el teatro como en la lírica, es reflejo de una circunstancia habitual en el Portugal del siglo XVI, al menos en la corte portuguesa donde Gil Vicente desempeña su trabajo como organizador de los entretenimientos reales⁴.

Como es bien sabido, Gil Vicente hace hablar castellano a muchos de sus tipos⁵: pastores, criados, clérigos, ermitaños, zapateros, físicos, filósofos, condes, duques, reyes, emperadores, dioses, etc. Sin embargo, no son frecuentes los personajes específicamente distinguidos como castellanos: apenas puede señalarse un castellano en el *Auto de la Fama*, que junto a otros caballeros, francés e italiano, cortejan a la Fama, la cual se decide finalmente por el caballero portugués; un pastor castellano en *Nau de Amores* y el castellano amante del ama en el *Auto da Índia*.

Este último es el que más ampliamente aparece caracterizado como tipo nacional y, como tal, su aparición en la farsa es bajo el único nombre de *Castellano*. En la obra, escrita hacia 1509⁶ y que marca según algunos autores un giro en la trayectoria vicentina hacia el teatro de crítica social, el personaje del castellano es uno de los dos pretendientes del ama, personaje principal de la pieza, que aparece en cuanto conoce la noticia de que el marido de ésta se ha embarcado hacia la India.

El castellano, como buen pretendiente, se presenta galanteador, pero resulta desde su primera intervención un tipo cómico, efecto conseguido por Gil Vicente, como en tantas ocasiones, por medio de la expresión lingüística. El castellano no se expresa coloquialmente como el resto de los personajes de la obra. Sus parlamentos, en lengua castellana, son composiciones

ros, Ordonho y Apariço, charlan amigablemente sobre sus respectivos amos, el primero lo hace en portugués y el segundo en castellano.

⁴ La propia reina madre, D^a Leonor, viuda de D. João II y protectora de Gil Vicente, era española, así como la reina consorte, D^a María, mujer de D. Manuel, para quienes Gil Vicente escribe el *Monólogo do Vaqueiro*.

Al uso del castellano como lengua de moda en Portugal durante esta época (siglo XVI y principios del XVII) en el ámbito cortesano y al papel relevante que tuvieron las reinas consortes, «sempre castelhanas e rodeadas de damas e de religiosos que com elas vieram de Castela», se refiere Pilar Vasquez Cuesta en *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988, págs. 42-62.

⁵ Pese a la frecuente aparición de lusismos (ver Dámaso Alonso, prólogo a la edición de *Don Duardos*, Madrid, 1942), el conocimiento que de la lengua española tiene Gil Vicente está fuera de cualquier discusión hasta el punto de ser considerado un autor bilingüe y contarse entre los autores teatrales compartido por la literatura española y portuguesa de esta época. El uso de la lengua castellana no sufre, en principio, ningún tipo de deformación en busca del efecto cómico como sucede con otros tipos nacionales y lingüísticos, como el francés o el italiano en el *Auto da Fama*.

⁶ Consideramos la fecha fijada por António J. Saraiva y Óscar Lopes en *História da Literatura Portuguesa*, Oporto, Porto Editora, 1996 (17^a edición), pág.190.

al modo de la poesía cortesana del *Cancioneiro Geral*, plagados de figuras retóricas propias de la lírica⁷:

«Ama: Bem, que vinda foi ora esta?
 Castelhana: Vengo aquí en busca mía,
 Que me perdí en aquel día
 Que os ví hermosa y honesta,
 Y nunca mas me topé.
 Invisible me torné,
 Y de mí crudo enemigo;
 El cielo, empero, es testigo
 Que de mi parte no sé.

 Y ando un cuerpo sin alma,
 Un papel que lleva el viento,
 Un pozo de pensamiento,
 Una fortuna sin calma.
 Pese al día en que nací;
 Vos y Dios sois contra mí,
 E nunca topo el diablo.
 ¿Reis de lo que yo hablo?»

El desacuerdo que se da entre la situación comunicativa, la naturaleza de la amada (mujer casada, pero dispuesta a la infidelidad) junto a las pretensiones finales del pretendiente (obtención de favores sexuales) con respecto al lenguaje poético empleado por el castellano son la base de la comicidad que tornan al personaje ridículo por ajeno a la realidad. Este *modus dicendi* produce en el ama risa y con ella ríe el público, pero la actitud de ella sólo sirve para que el castellano, al indignarse, construya una nueva estrofa de su larga composición, como si no pudiera evitar esta tendencia a poetizar en lugar de hablar:

«Castelhana: Reísvos del mal que padezco,
 Reísvos de mi desconcierto,
 Reísvos que tenéis por cierto
 Que mirarvos non merezco.
 Ama: Andar embora.
 Castelhana: O mi vida y mi señora,
 Luz de todo Portugal,
 Tenéis gracia especial
 Para linda matadora.»

Se crea así un diálogo sostenido sobre el juego de los opuestos: más elevado es el pensamiento del castellano y más depurada la imagen evocada,

⁷ Manejamos la edición *Obras de Gil Vicente*, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1965.

más vulgar y cotidiana la realidad señalada por el ama como contrapunto irónico:

«Castelhano: (...) Mas como evangelio es esto
 Que la India hizo Dios,
 Sólo porque yo con vos
 Pudiese pasar aquesto.
 Y sólo por dicha mía,
 Por gozar esta alegría,
 La hizo Dios descubrir:
 Y no ha más que decir,
 Por la sagrada María!

Ama: Moça, vae aquelle cão,
 que anda naquellas tigelas.»⁸

En sus dos únicas apariciones en escena el castellano, del que no sabemos oficio concreto, aunque podría ser éste el de soldado por su familiaridad con las armas y la violencia, se presenta a sí mismo, en unos versos de autoelogio, como hombre valiente en extremo, fiero y bravo como un león y matador de hombres. El contrapunto a esta visión lo ofrece la *moça*, personaje que en sus apartes critica a los otros tres, al definirlo con dos palabras: fanfarrón y rufián⁹.

Así pues, el tipo del castellano, según el tratamiento que de él hace Gil Vicente, quedaría vinculado fundamentalmente a dos rasgos: por un lado, al carácter fanfarrón y bravucón del personaje, que alardea de ser temido en reyertas y ajustes de cuentas; por otro, a la propensión a la expresión lírica, como medio para el galanteo amoroso.

El tipo del fanfarrón, y más concretamente del soldado fanfarrón, tiene una larga tradición literaria procedente del teatro clásico greco-latino¹⁰. Las coincidencias con la figura del autor portugués permiten poner en conexión tradición clásica y teatro vicentino¹¹, aunque se hayan operado algunas transformaciones, que aproximan el tipo al espectador portugués del siglo XVI, como es el atribuirle la nacionalidad castellana.

⁸ «Ama: Moza, mira a ver ese perro,
 que anda en esas cazuelas.»

⁹ En portugués *rebolão* y *refiã*.

¹⁰ El militar fanfarrón es el personaje central de la conocida comedia de Plauto *Miles Gloriosus*, pero además es el secundario de numerosas piezas clásicas.

¹¹ Estudios sobre Gil Vicente y su faceta renacentista, debidos a Stephen Reckert, Giuseppe Tavani o António J. Saraiva, entre otros, que recogemos en la bibliografía. Y sobre lo discutible de la división entre el teatro de Gil Vicente y su escuela y el teatro clásico portugués.

Pese a que el *Auto da Índia* es una pieza temprana en la producción de Gil Vicente y a que la reutilización de tipos en obras posteriores es habitual en el autor, la figura del castellano no vuelve a aparecer en su teatro y tampoco lo hallamos en las obras de sus seguidores de la llamada *Escola Vicentina*; sin embargo, encontramos de nuevo este personaje, castellano fanfarrón y poeta, en el teatro de inspiración clásica de Francisco Sá de Miranda y Jorge Ferreira de Vasconcelos.

2. Castellanos en el teatro clásico

Frente al triunfante teatro vicentino, aparece también en fecha temprana un intento de renovación teatral paralela a la que se está dando en otras formas literarias como la lírica. En ambos casos la introducción del *novo estilo* se debe a Sá de Miranda (1481-1558), quien hacia 1527 o 1528 compone su primera comedia, *Os Estrangeiros*, a la que sigue después de 1537 *Vilhalpandos*, ambas en prosa y respetuosas con la preceptiva de las tres unidades.

En las dos comedias¹², que se ambientan en la Italia del XVI, aparece el personaje del soldado español caracterizado siempre por su naturaleza fanfarrona y por ser uno de los pretendientes que entran en disputa por la misma dama. Sin embargo, las obras de Sá de Miranda presentan algunas particularidades que afectan al asunto que estamos tratando: en primer lugar no son piezas bilingües en que los personajes castellanos se expresen en su lengua, como es frecuente en el teatro portugués de esta época. La primera de ellas, *Estrangeiros*, se ambienta en Palermo, cuando el reino de Nápoles y Sicilia formaban parte de los territorios de la corona española¹³, por lo que ninguno de los personajes es portugués, unos son italianos y otros españoles. El autor, como señala en el prólogo el personaje de la Comedia, los ha unificado haciéndoles expresarse a todos ellos en portugués¹⁴.

Entre los de nacionalidad española se hallan algunos de los principales personajes de la obra, como el joven Amente, su ayo Cassiano y su padre.

¹² Para ambas comedias empleamos la edición de Rodrigues Lapa, *Obras Completas de Francisco Sá de Miranda*, vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

¹³ Uno de los personajes italianos se refiere a esta pertenencia como a una dominación insufrible y a la actitud prepotente de los españoles:

«Dório: Até quando traremos nós ao pescoço este jugo dos Espanhóis? Até quando jaremos neste sono e neste esquecimento da nossa liberdade?»

(...)

Dório: Quando lhe cantaremos nós outras vésperas secilianas, como fizemos aos Franceses? Venha (como dizem) o diabo, escolha; todavia o Francês rouba-te e convida-te, o Espanhol sempre quer senhorear. Como se pode sofrer tanto senhor Capitão?»

(Acto I, Escena v)

¹⁴ «...que eu lhes mandei a todos que falassem Português», Prólogo, *op. cit.*, pág.124.

También lo es el soldado Briobis como indican las alusiones a diferentes campañas militares por Italia al servicio del emperador Carlos V y al Saco de Roma. Este último, el soldado Briobis, cuyo antecedente plautino parece claro¹⁵, es el que se aproxima por sus rasgos al castellano de Gil Vicente. En sus apariciones hace un continuo elogio de sí mismo, de su valor guerrero en el campo de batalla, presume de despertar envidias entre sus superiores y admiración entre sus iguales (Acto II, escena I), fanfarronea con el temor que despierta entre sus enemigos por su habilidad con el arcabuz (Acto II, escena VII) y con la espada. Junto a estas cualidades, se presenta ante el truan Devorante, que le da la réplica adulándole y, a la vez, ridiculizándole en los apartes, como un hábil escritor de cartas de amor (Acto II, escena I). Ilustra esta habilidad recitando algunos comienzos de cartas galantes que recuerda de memoria y que su interlocutor califica de «invenção de labirintos» (Acto IV, escena V). Devorante sintetiza en un monólogo las cualidades de este soldado español al que sirve por interés:

«(...) acudiu-me co' este soldado apetitoso, convidador, mais vão que a mesma vaidade, nas armas um Roldão, mais fermoso e mais namorado de si mesmo que Narciso. Mas a mim que se me dá?» (Acto II, escena II)

Vuelven, pues, a repetirse los rasgos fundamentales del tipo castellano vicentino: el carácter bravucón del personaje y su habilidad para componer versos o cartas de amor como instrumento de galantería.

Sá de Miranda tituló su segunda comedia con el nombre de dos de los personajes de la pieza: *Vilhalpandos*. Ambos son españoles, aunque, como ya hemos señalado, no se expresan en esta lengua, sino en portugués. El auténtico Vilhalpando es un militar, y el segundo, un rufián que en un momento dado del desarrollo de la trama se hace pasar por el primero¹⁶, de ahí su nombre y el plural del título. Pese a éste, no son los dos españoles los principales personajes de la comedia, cuyo argumento, como en el caso anterior, se basa en el enamoramiento entre un joven y una cortesana. La voluntad paterna sale finalmente triunfante al conseguir casar a su joven hijo con una doncella de su alcurnia y, por su parte, la cortesana, a pesar de haber contratado sus servicios con el capitán español Vilhalpando, prefiere al rufián y logra burlar el control de su madre y pasar la noche con el falso Vilhalpando.

¹⁵ Adrien Roig (*O teatro clássico em Portugal no século XVI*; Lisboa, ICALP, 1983) ve en este personaje una réplica del *Miles Gloriosus* de Plauto (pág. 25). Además de esta influencia en la utilización de tipos literarios clásicos, el autor señala otras patentes tanto en *Os Estrangeiros* como en *Vilhalpandos* referidas a la organización interna de la trama, a las citas que contienen, etcétera.

¹⁶ El recurso a la sustitución, así como personajes y situaciones, se inspiran también, como en el caso anterior, en Plauto, en su comedia *Menaechmi* (cf. Adrien Roig, *op. cit.*, pág. 32).

Al igual que en la comedia anterior el soldado español Briobis, el capitán Vilhalpando presume de sus habilidades con la lanza (Auto III, escena I) y la espada (Auto III, escena VIII) y se presenta como experto jinete a fin de conseguir los servicios de la cortesana Aurelia. A sus cualidades une la de ser poeta y es precisamente para ilustrar esta faceta cuando recurre a su lengua natal. En el verso tradicional de redondilla elabora una esparsa que compone con inusitada rapidez:

Vilhalpando: Hércules que la serpienta
 Hidra mató sin temores
 tuviera gran sobrevienta
 de nos requestar d'amores.
 Milvo: Ai, ai, ai, ai, ai! Que farei?
 Vilhalpando: Júpiter el falso Dios
 amor transformado en toro,
 amor transformado en oro,
 como agora a mí por vós.» (Acto III, escena II)

El segundo Vilhalpando es caracterizado y descrito indirectamente por el alcahuete Milvo como un rufián de aspecto poco agradable, amigo de rewertas nocturnas¹⁷, sin embargo, el simple hecho de tener la misma nacionalidad permite la sustitución de uno por otro.

Volvemos a encontrar algunos de estos rasgos en los personajes castellanos de la comedia *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos¹⁸, editada póstumamente en Lisboa en 1619¹⁹, que pertenece a un tipo de teatro fundamentalmente de corte clásico, por el empleo de la prosa, la división en actos, las reminiscencias de autores latinos, etc, pero no totalmente ajeno a la tradición vicentina, pues sigue siendo un teatro de tipos.

Se trata, como señalábamos, de una comedia en prosa, cuya mínima acción se desenvuelve a lo largo de cinco actos, que pretende mostrar un retazo de la vida cortesana (como se dice en el prólogo) a través de un argumento relativamente simple: la dama Aulegrafia ejerce su influencia sobre su sobrina Filomena a fin de que ésta cambie de pretendiente, al tiempo que consigue que el elegido empeñe su palabra de casamiento. Resolución feliz para todos, incluso para el pretendiente abandonado que se conforma con

¹⁷ Acto III, escena VII.

¹⁸ Jorge Ferreira de Vasconcelos es autor de otras dos comedias: *Eufrosina* (1555) y *Ulissipo* (anterior a 1561), de una novela de caballería, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), y de otras obras hoy perdidas.

¹⁹ Como fecha de probable composición, António A. Machado de Vilhena, cuya edición de la obra manejamos (*Comédia Aulegrafia*, Porto Editora, 1968), señala los años entre 1548 y 1554, sirviéndose de referencias históricas contenidas en el prólogo.

su suerte. La pieza se complica al introducirse diversas escenas, que no aportan progresión a la acción dramática, en las que los personajes dialogan sobre muchos y variados temas: sobre el amor, las artes, el valor del honor, el poder del dinero, etc. El resultado es una obra en que la crítica destaca, casi como único mérito, su valor documental como cuadro de costumbres del Portugal quinientista²⁰.

En la comedia *Aulegrafia* dos personajes hablan castellano y, además, su nacionalidad es una circunstancia fundamental en su caracterización. El primero de ellos, con un grandilocuente nombre propio, Agrimonte de Guzmán, aparece como personaje central de una escena²¹ que no contribuye al desarrollo de la acción principal, ni aporta elemento alguno, por mínimo que fuese, a ella. El autor ofrece una escena de rivalidad entre portugueses y castellanos que pretende ser una pausa cómica en el largo desarrollo de la pieza. Agrimonte, castellano recién llegado a Lisboa huyendo de la justicia, entabla una conversación con dos hidalgos portugueses en la que se presenta como compositor de trovas, coplas y rimas. Desde el inicio, los portugueses adoptan una actitud de burla frente a la de superioridad que mantiene el castellano. La conversación deriva hacia la comparación de las dos naciones:

Agrimonte: «(...) Castilla, señor, no tiene que ver con el restante del mundo, todo lo demás, en comparación della, es ayre. En ella ay las mineras de plata, y oro, que descienden al profundo. Pues los graneros, los axarafes, etc. No ay language que baste explicallo, vuessa merced ha de tener por entendido que todo es burla sino Castilla la vieja.

Artur do Rego: E Portugal que vos parece?

Agrimonte: Razonable tierra, mas cosilha, no tiene Castilla en el hum trago. Yo seguro que es mayor que el, por lo menos una milla, la vega de Granada. Esto sin duda, sino me engaño.»

Y de las dos naciones se pasará a comparar dos ciudades, Lisboa frente a Sevilla. El carácter hiperbólico de las comparaciones del castellano contribuyen a su caracterización burlesca:

«Agrimonte: No se puede pensar, ni imaginar, por Dios, mas anegas de trigo penso coge Sivilla, que hay peces en la mar, y estrellas en el cielo. Pues el azeyte de su Axarafe, valgame la verdad, que no querria descomedirme: mas sin duda, puede haver otro diluvio, si a caso lloviesse.

Artur do Rego: Ouui, e vereys onde para. Será tamanha como Lisboa?

²⁰ A este respecto puede verse en la *História da Literatura Portuguesa* de António J. Saraiva y Óscar Lopes las páginas dedicadas al autor y, en concreto, págs. 390-391.

²¹ Escena nueve, del Acto segundo, págs. 125-139, de la edición que manejamos.

Agrimonte: Más, mi padre, es Lisboa un rinconsillo de Sevilla, estoi por dezir que solamente la Iglesia Mayor es tan grande (si mayor) como Lisboa, y no le quito ser harto populosa, pero no tiene que ver con Sevilla. Pues las gradas donde es la lonja, o lugar do concurren los mercaderes, es bastante para recoger en si un exercito mayor que el de Xerxes, aquel que mandó açotar la mar, por le ser rebelde, y no querer obedecelle.

Germinio: Bem emperrado está este, e todos são assi.»

En consonancia con esta visión grandiosa de la patria está la alabanza que el personaje hace de la lengua castellana, que del lado portugués se convierte en un lamento y crítica de uno de los hidalgos al bilingüismo de los poetas portugueses tan al uso en esta época²². El personaje recrimina irónicamente a sus compatriotas que estiman más el uso de la lengua castellana que el de la propia:

«Artur do Rego:» Somos tão incrinados à lingoa Castelhana, que nos descontenta a nossa, sendo dina de mayor estima, e não ha antre nós quem perdoe a hũa trova Portuguesa, que muytas vezes he de vantagem das Castelhanas, que se tem aforado com nosco, e tomado posse do nosso ouvido que nenhũas lhe soaõ melhor: em tanto, que fica em tacha anichilarmos sempre o nosso, por estimarmos o alheyo.»²³

Pese a que en ningún momento, durante la conversación, la diferencia de lenguas parece ser un inconveniente para la comunicación entre portugueses y castellano, el hecho de que este último no comprenda una palabra le permite al autor poner en boca de uno de los hidalgos portugueses una constatación general respecto al grado de conocimiento que las gentes de uno y otro país tienen de la lengua vecina:

«Agrimonte: No entiendo señor: que llama desavenças?

(Germinio: Samos Gregos para elles, e o dia que entramos en Castela, cumprenos trocar a lingoagem, porque nos entendão, e assi o fazemos, e elles de brutos, e maçorraes, em toda sua vida alcanção a nossa, vivendo antre nós.)»²⁴

Como el castellano del *Auto da Índia* y los soldados fanfarrones de Sá de Miranda, también Agrimonte se presenta a sí mismo como diestro con la espada y valiente hasta el punto de enfrentar en solitario a seis hombres encargados de darle muerte en un ajuste de cuentas. El resultado del encuentro es prueba de su habilidad y valor:

²² También en su comedia *Eufrosina*, Ferreira de Vasconcelos defiende el uso de la lengua portuguesa frente a los que le achacan deficiencias, como pobreza léxica, y prefieren el uso del castellano. (*Eufrosina*, edición de Eugenio Asensio, Madrid, 1951.)

²³ *Op. cit.*, pág. 128.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 133.

«Agrimonte: Hãme dicho, que de mortajas hize ricos los clerigos, y para curar los heridos, fueron llamados los medicos de Aragon, por no bastaren los de Castilla.»²⁵

Así pues, en la caracterización de Agrimonte se repiten algunos elementos que venimos viendo como particularizadores del tipo del castellano: la condición de poeta (se reproducen en la escena dos poemas y el comienzo de una carta galante de su autoría) y su tendencia al autoelogio sobre todo cuando se trata de describir su valor en la lucha. Pero además en el tipo que presenta Jorge Ferreira de Vasconcelos se añaden ingredientes nuevos como son la alabanza desmesurada e hiperbólica de la nación de origen en consonancia con el deprecio hacia la nación vecina, elementos que contribuyen a la configuración del estereotipo español insistiendo en rasgos de orgullo, prepotencia o arrogancia²⁶.

Termina la escena del castellano con buenos propósitos de ayuda al recién llegado por parte de los portugueses, que una vez libres de la compañía de Agrimonte, continúan reflexionando sobre las relaciones luso-castellanas a comienzos de la escena siguiente:

«Germinio: Dirvoshey hũa verdade, todos somos de perdoenos Deos: tam-
bem antre nós ha manqueiras que nos elles notãõ, com muyta razãõ, mas eu
tenho que somos nós como elles humanos, e elles cõ nosco ingratos: porque
aceitamos suas cousas com gosto, e elles sofrem mal as nossas.

²⁵ *Op. cit.*, pág. 134.

²⁶ Actitud española de desdén hacia el país vecino que puede rastrearse en obras portuguesas anteriores a las piezas que estamos viendo. Así, por ejemplo, Rodrigues Lapa, en relación con el comienzo de la influencia castellana, recoge una composición del *Cancioneiro Geral* compuesta, probablemente hacia 1481, por Nuno Pereira y dirigida a otro caballero portugués que pasó algún tiempo en España y se impregnó de los hábitos de este país:

«(...) Português ou castelhano
vos venhais, muito embora;
sei que vindes mui ufano
por um ano
qu'andastes de Moura fora.
Oh, que modos que trareis
a desdenhar portugueses!
Oh, que fraças contareis
e tomareis
delas mesmas os enveses!
.....
Sei que vindes mui sentido
por trovas de Joam de Mena.
Ó homem grande, comprido,
sois perdido
nesta terra, qu'è pequena.»

(M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1977, pág. 435.)

O peor que lhes eu acho, atinarem mal a verdade de nós, tendo tanta veindade, e comunicação: e parece que não gostão o bom nome Portugues, achando a nossa amizade tão certa, que nunca lhe erramos nella.

Artur do Rego: Não sey se somos assi como toda nação, que se nos acha em descuberto, não nos perdoão, e fingemse amigos, quando não vem a sua.

Germinio: Tenho que he enveja que nos têm, e que nos encalma, e afronta, lealdade, e cavaleria Portuguesa.

Artur do Rego: Como se rirão disso todos.

Germinio: O Castelhana de nós rindo vay, e nós delle, Deos sabe quem tem razão.»²⁷

El segundo de los personajes castellanos es un criado por nombre Xarales, que aparece en una complicada escena²⁸ en que seis personajes intervienen hablando en parejas: dos caballeros, que mantienen una larga conversación sobre las relaciones galantes en la corte, sobre sus aficiones literarias, sobre el trato que debe dispensarse a las damas y los principios que deben determinar su elección; sus respectivos criados, que se burlan de dicha conversación, y otros dos caballeros (los mismos que mantuvieron el encuentro con el castellano Agrimonte de Guzmán), que a su vez observan a estos cuatro como si se tratase de una pieza de teatro dentro de otra.

Los dos criados, siguiendo el modelo clásico, coinciden en quejarse de sus respectivos amos a los que tachan de ociosos y locos. Sus intervenciones constituyen un contrapunto de la opinión que la gente común, del estado más llano, tiene de cada una de las cuestiones de la vida cortesana sobre las que debaten los caballeros. Además, pese a este acuerdo derivado de la misma condición social y profesional, entre ellos surge de tanto en tanto el enfrentamiento debido al distinto país de origen. Este enfrentamiento entre los dos criados referido a rasgos nacionales, como la cobardía de los españoles, surge como un ingrediente cómico más de la escena:

«Miranda: Isso será borrachas: sabeys vosoutros mays que punta al ojo? Não ouvi eu sempre em Castela, al buen huir llaman sancho.

Xarales: Nora mala para vós, y para vuestros aguelos, pues adonde vuo los Infantes de Lara, Bernardo del Carpio, y el Cid Ruym Dias?

Miranda: Nesse tempo não havia Portugueses.»²⁹

²⁷ *Op. cit.*, pág. 140.

²⁸ Escena segunda del Acto Cuarto.

²⁹ *Op. cit.*, págs. 207-208. En este caso se trata de una acusación de cobardía (de ahí el dicho: «al buen huir llaman sancho»). Otros ejemplos de este enfrentamiento en págs. 214 y 218.

A su vez, la conversación de caballeros y criados sirve para que los hidalgos que les contemplan introduzcan algunos temas como el menosprecio de las artes entre la gente común o la falta de reconocimiento a los artistas.

En esta comedia, con el personaje caricaturesco de Agrimonte, Vasconcelos³⁰ aporta nuevos motivos al tipo del castellano y, al tiempo, se sirve de él, como hemos visto, para introducir sus opiniones sobre el bilingüismo literario y sobre las relaciones entre los dos pueblos. De entre las obras a las que nos hemos referido, es ésta la que más amplía el estereotipo al hacer del castellano el centro de la escena.

Consideraciones finales

A la vista de los ejemplos ofrecidos, el origen del tipo del castellano estaría en el teatro de Gil Vicente, quien pudo inspirarse en tantos soldados fanfarrones del teatro clásico, aunque aproximando el modelo a la realidad portuguesa de principios del siglo XVI, en que la figura del español, soldado, escudero, rufián o buscavidas, huido de la justicia, sería más que frecuente³¹. Se trataría, pues, de un tipo literario, si no completamente nuevo, sí renovado, ausente del teatro popular por extraño a la tradición de tipos en que éste se basa.

En el caso de Sá de Miranda es comúnmente reconocida la inspiración clásica de su comedia (Plauto y Terencio), tanto en lo que se refiere a los personajes y las situaciones, como a la organización de la trama. Sin detrimento de esta influencia clásica, la coincidencia en la atribución de rasgos a sus respectivos personajes castellanos aproxima el teatro de Gil Vicente y Sá de Miranda, cuyos estilos e influencias han sido a veces opuestos demasiado radicalmente. La cronología permite suponer a Sá de Miranda conocedor de la pieza vicentina, en la que por primera vez se reúnen la nacio-

³⁰ En otra de las comedias de Vasconcelos, *Ulissipo*, también hay otro personaje, de orden secundario, que se expresa en castellano. Se trata de la alcahueta «Sevilhana», tipo inspirado en la Celestina de Francisco de Rojas.

³¹ En su análisis de la población marginal de la Europa de Época Moderna, Henry Kamen se refiere a España para señalar la frecuencia, comparativamente superior a otros países del Continente, de los delitos violentos que se producían en el medio urbano:

«En 1578 la municipalidad de Valladolid tuvo que nombrar dos administradores de justicia más para hacer frente al aumento del número de robos y asesinatos. Las noticias de Madrid presentan un panorama terrible. "No pasa un día que no se encuentre alguien muerto o herido por bandidos o soldados; casas desvalijadas; muchachas jóvenes y viudas llorando porque han sido asaltadas y robadas", escribe un testigo en 1639». [*La sociedad europea (1500-1700)*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág.189.]

El tipo del castellano que retrata el teatro portugués no anda muy alejado de este grupo social de hábitos violentos.

nalidad española del personaje con los dos rasgos caracterizadores fundamentales: la fanfarronería y la habilidad para componer versos.

El tercero de los autores, Jorge Ferreira de Vasconcelos, se desvincula un tanto de esta presentación y caracterización del tipo semejante en Gil Vicente y Sá de Miranda por dos razones fundamentales: la primera es que el castellano aparece en una escena separada de la acción principal, en que él es el personaje central. Se trata propiamente de una escena de castellano, basada en el diálogo, como hemos visto, entre dos personajes portugueses y el español sobre las razones de la llegada de este último a Portugal y su dedicación a la poesía.

En segundo lugar, otros elementos se suman a los ya vistos como caracterizadores del tipo: alabanza de Castilla (Sevilla) y menosprecio de Portugal (Lisboa), o la actitud de superioridad y desdén hacia los interlocutores. En concreto, la exaltación del país o de la ciudad de origen en comparación con el país vecino es un motivo que puede ponerse en relación con la intervención del tipo portugués en el teatro español del siglo xvi. Desde su primera aparición en una pieza de Torres Naharro³², que es quien crea la pauta para este tipo en el teatro español, el personaje portugués, entre otras cosas, «exalta a Portugal por sobre Castilla y a Lisboa sobre Sevilla»³³. La escena del castellano en la pieza de Ferreira de Vasconcelos ofrece la contrapartida: ante el público portugués, el que cae en el ridículo de la exageración es el personaje castellano al comparar Castilla y Portugal, Sevilla y Lisboa, sin ningún comedimiento ni objetividad. Sin duda, el autor portugués, buen conocedor de las letras españolas como demuestran las alusiones a conocidos escritores castellanos contenidas en ésta y otras obras suyas, sabría del uso de este elemento en el teatro del país vecino y, transformándolo, supo también sacar partido de él como materia cómica al reproducir una imagen tópica sobradamente conocida entre el público portugués.

Pero no es éste el único rasgo en que los tipos castellano y portugués coinciden. Los trabajos de la profesora Frida Weber de Kurlat³⁴ nos permiten comprobar cómo en uno y otro caso se dan elementos caracterizadores comunes, como la fanfarronería o la referencia a la habilidad poética, más

³² Se trata de la *Tinellaria*. Aunque existe una edición de 1516, parece que la edición que popularizó la obra fue la de 1520. Ver en Kurlat, 1971, pág. 786. La pieza de Gil Vicente, anterior en el tiempo a la del autor español, sería, pues, la primera en hacer uso del tipo nacional del país vecino.

³³ En F. Weber de Kurlat, art. cit., 1971, pág. 788. Además «fanfarronea, echa votos, increpa de judío e insulta a su oponente», págs. 787-788. Otro ejemplo de la misma comparación aparece en las *Cortes de la Muerte* de Michael de Carvajal, según la citada autora (pág. 795).

³⁴ Art. cit., 1971, págs. 793-794.

concretamente al canto y la música en el caso del tipo portugués³⁵. No existen, sin embargo, en el estereotipo del castellano ofrecido por el teatro portugués otros motivos que sí están presentes en el tipo portugués del teatro español como son la insistencia sobre el alto linaje de procedencia, el insulto constante y agresivo hacia los españoles o las alusiones escatológicas.

Por lo que respecta al rasgo constante en las cuatro obras portuguesas referido a la habilidad poética de los castellanos, cada autor, como hemos podido ver, desarrolla de manera diversa esta cualidad. Mientras que el castellano de Gil Vicente interioriza su tendencia hacia la poesía hasta el punto de convertirse en su manera habitual de expresión, para los soldados de Sá de Miranda no es más que un adorno de su personalidad al servicio del galanteo. El personaje de José Ferreria de Vasconcelos, Agrimonte de Guzmán, es el único que ha profesionalizado esta cualidad. En el origen de este rasgo no hay que olvidar que el florecimiento de la lírica culta en España, en especial durante el xv, determinó fuertemente la lírica cortesana portuguesa de la misma época. Los poetas castellanos (Mena, Santillana, Manrique, etc.) eran sobradamente conocidos en Portugal³⁶. Tal vez este hecho determinó la imagen de que del país vecino procedía la lírica, de la misma manera que en el teatro español se ofrecía la visión que hacía proceder de Portugal la música³⁷. El estereotipo generalizaría y extendería a todos los españoles esta capacidad de versificar.

³⁵ Como ha visto Miguel Herrero García (*Ideas de los Españoles del siglo xvii*, Madrid, Editorial Voluntad, 1928, págs. 125-168) parece que también durante el xvii continúa esta comunión de cualidades entre castellanos y portugueses. Estos últimos son vistos en la literatura española de dicho siglo con rasgos negativos: anticastellanos, arrogantes y vanidosos, pero también positivos: valerosos, cortesés, ingeniosos, especialmente habilidosos para la música y enamoradizos en extremo.

³⁶ Pilar Vázquez Cuesta señala que el «fascínio que a literatura, a cultura e até o modo de vida, no seu sentido mais amplo, do país que o tem como língua materna exercem sobre os habitantes do outro reino da Península —mais pequeno e menos poderoso— é extraordinário» (*op. cit.*, pág. 53). En este proceso de importación de literatura y modos de vida se incluiría la costumbre, exclusivamente cortesana, de realizar veladas poéticas y galantes donde se recitarían con frecuencia composiciones en castellano.

³⁷ M. Herrero (*op. cit.*, pág. 153) dice a este respecto: «(...) los portugueses disfrutaban renombre de filarmónicos desde todo el siglo xvi, y todavía en el xvii Lope probaba donosamente que la música nació en Portugal. Son un cura y un sacristán los que hablan en el siguiente pasaje:

Cura: ¿Eso qué tiene que ver?
 Sacristán: ¿Qué tiene? Aquí lo verá:
 Estaba en una azotea
 en invierno un portugués,
 y otro en la calle de pies
 por falta de chimenea.
 Pues para decir si allá
 hacía Sol que el frío cesa,

Frida Weber de Kurlat se refiere a una docena de piezas españolas donde se incluye una escena de portugués, aunque en algunos casos el tratamiento sea diferente entre ellas, así como el dominio de la lengua portuguesa de cada uno de los autores³⁸. En general, y salvo alguna excepción³⁹, el tipo portugués es un personaje que contribuye a la comicidad de la pieza como también el castellano en las obras portuguesas.

Los cuatro ejemplos en la dramaturgia portuguesa que hemos analizado, entre los que se encuentra un diseño próximo del tipo, debido a influencias idénticas procedentes del teatro clásico, pero también a conocimientos mutuos, nos han bastado para definir el estereotipo español, así como su rentabilidad y tratamiento literario. Muchas otras alusiones y referencias, tanto en piezas teatrales como pertenecientes a otros géneros literarios portugueses del siglo XVI, vendrán a confirmar esta imagen.

Bibliografía

- FERNÁNDEZ ORTIZ, M^a del Carmen, «Los personajes portugueses en el teatro breve español de los Siglos de Oro desde una perspectiva sociolingüística», *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, tomo II, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, págs. 89-97.
- FERREIRA DE VASCONCELOS, Jorge, *Comédia Aulegrafia*, Porto, Porto Editora, 1968.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Editora Voluntad, 1928.
- KAMEN, Henry, *La sociedad europea (1500-1700)*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- ROIG, Adrien, *O teatro clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, ICALP, 1983.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco, *Obras Completas*, vol. II, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1977.

en su lengua al otro: ¿Fa sol la?
 «Sol fa», respondió también:
 y así el cantar se inventó
 y en Portugal se encontró
 por siempre jamás amén.

Cura: Con eso, ¿músicos son
 todos cuantos allá nacen?

Sacristán: Y muy poco en serlo hacen;
 su misma lengua es canción»

De *El Serafín humano*, I.R. Acad., IV, pág. 281-a. Citado por Miguel Herrero García, pág. 154.

³⁸ Sobre este aspecto del dominio de la lengua extranjera, profundizaremos próximamente, pero puede adelantarse que, a diferencia de los autores españoles que según la profesora Weber de Kurlat conocen escasamente la lengua portuguesa y repiten de unas obras a otras términos erróneos, los autores portugueses, aunque con intromisión de frecuentes lusismos, usan en la mayoría de los casos con corrección la lengua castellana.

³⁹ El uso del tipo en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz representaría una excepción a esta constante. Ver Frida Weber de Kurlat, art. cit., 1971, págs. 789-792.

SARAIVA, António J., *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981.

TAVANI, Giuseppe, *Ensaio Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1988.

VASQUEZ CUESTA, Pilar, *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, vol. XVII, 1963, págs. 380-391.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. El portugués hablado en farsas españolas del siglo XVI», *Filología*, XIII, 1968-69, págs. 349-359.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Acercas del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. Portugueses en farsas españolas del siglo XVI», *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 785-800.