

Auge y caída de la invención española en Portugal (siglos XVI-XVIII)¹

José Camões

En la historiografía teatral ibérica es ampliamente reconocida la intensa interrelación que existió entre las dramaturgias de España y Portugal durante la Edad Moderna, que se traduce en distintas dinámicas de recepción, adaptación e, incluso, resistencia. Este período abarca desde los albores del Renacimiento –cuando Gil Vicente (ca. 1465-1536) ‘inaugura’ el teatro portugués inspirándose en sus contemporáneos castellanos– hasta bien entrado el siglo de las Luces, momento en el que la hegemonía del teatro barroco español comienza a ser cuestionada por nuevas corrientes estéticas francesas e italianas.

El testimonio de los primeros cronistas portugueses ya señalaba el papel cimero que tuvo el influjo castellano en el surgimiento del teatro renacentista luso. García de Resende, organizador del *Cancioneiro Geral* (1516) y atento observador de la vida cultural de su tiempo, escribía en los años 30 en su *Miscelânea* (crónica versificada de Portugal) una estrofa donde celebraba el auge del teatro ibérico en los albores del Renacimiento, encumbrando explícitamente las invenciones dramáticas de Gil Vicente. Resende reconocía en Gil Vicente

¹ El presente estudio ha sido elaborado en el marco del proyecto de referencia PID2022-136431NB-C65 y de título EMOTHE: SEGUNDA FASE DE TEATRO ESPAÑOL Y EUROPEO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII: PATRIMONIO Y BASES DE DATOS (ASODAT TERCERA FASE), teniendo como fuente de financiación la Agencia Estatal de Investigación. Asimismo revisita ensayos de mi autoría que expuse en otros lugares y de que me valgo sin citar fuentes.

al fundador de la escena lusa moderna. Ahora bien, el mismo autor portugués matizaba enseguida dicho elogio subrayando la genealogía hispánica de aquel teatro: recordaba que el nuevo género había sido inspiración e iniciativa de Juan del Encina. En efecto, las primeras obras vicentinas –en especial sus autos pastoriles– no esconden su deuda directa con la égloga teatral de los poetas salmantinos, con quienes guardan parentescos casi de consanguinidad. No es exagerado afirmar que el Renacimiento teatral portugués nació bajo el signo de un fértil mestizaje hispano-luso.

Las primeras generaciones de dramaturgos portugueses continuaron esta práctica bilingüe de Vicente. En la llamada *escuela vicentina*, sobre todo durante las décadas de 1530-1550, la presencia del castellano en escena siguió siendo habitual. Cabe señalar que el fenómeno del multilingüismo en el teatro no se agotó en el siglo XVI. Por el contrario, el empleo alternado de castellano y portugués fue recurso recurrente en la escena lusa hasta entrado el Barroco. En el trasfondo de esta práctica estaba la realidad sociolingüística de Portugal: las élites cultas eran generalmente bilingües, y ya a finales del siglo las compañías españolas de cómicos circulaban de un reino a otro, representando en castellano.

En 1580, la anexión de Portugal por la monarquía de Felipe II inició un período de sesenta años durante el cual ambos reinos compartieron Corona. Este marco político-administrativo, denominado a veces monarquía dual, propició un mercado teatral integrado en una escala sin precedentes. De hecho, se ha estimado que bajo los Austrias se configuró el mercado teatral unificado más amplio del mundo, abarcando no solo España y Portugal sino también los vastos territorios ultramarinos de ambos imperios y posesiones europeas adicionales. Ello facilitó una intensa circulación de artistas, obras e ideas escénicas a lo largo y ancho de la península.

Desde 1593 Lisboa contaba con un corral, o patio, de comedias construido según el modelo español para acoger compañías teatrales venidas de las distintas partes de España. Fue iniciativa de Fernando Díaz de la Torre, un español que lo edificó en 1593. Tras su muerte, fue la viuda quien durante décadas tomó a su cargo el negocio. La administración estaba por cuenta del Hospital de Todos los Santos, que acabó por comprarlo transcurrido casi un siglo. La actividad teatral y administrativa del corral ha sido estudiada por Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños Donoso, que han establecido el repertorio representado en sus tablas a través, sobre todo, de las cuentas del Hospital y de las licencias para representación que constan en los manuscritos que pertenecieron a los autores de las compañías, como Mateo de Salcedo (1591-92)², Jerónimo Velázquez (1595-96), Antonio de Villegas (1605-06 y 1606-07), Alonso de Riquelme (1610-11), Andrés de Claramonte (1611-12), Cristobál Ortiz de Villazán (1619-20), Pedro

² Me valgo de la información recopilada por José Pedro Sousa (2018). Las fechas entre paréntesis corresponden a la temporada dramática –o año teatral–, que comenzaba el Domingo de Resurrección y terminaba el martes de Carnaval del año siguiente. Las compañías podían permanecer durante toda la temporada, parte de ella o incluso prolongar su estancia más allá de una temporada.

Cebrián (1619-20), Lorenzo Hurtado (1626-27), Bartolomé Romero (1633-34 y 1634-35), Alonso de Olmedo Tofiño (1635-36), Pedro Ortegón (1635-36) y muchos otros, quienes propusieron su repertorio al público de Lisboa durante la monarquía de los Felipes entre 1593 y 1640. Entre los poetas más representados y de que tenemos constancia en este periodo se cuentan Lope de Vega, Miguel Sánchez el Divino, Gaspar de Ovanda, Mira de Amescua, Luis Belmonte Bermúdez, entre otros³.

En términos teatrales, los siglos de Oro proporcionaron un interés recíproco entre los reinos portugués y español, aunque desde diferentes perspectivas pragmáticas.

Por un lado, Portugal importó masivamente espectáculos y profesionales del teatro español. Desde finales del siglo XVI se constata la presencia regular de compañías castellanas actuando en ciudades portuguesas, fenómeno que se acentuó en las primeras décadas del siglo XVII. Grandes familias de cómicos y *autores* (empresarios) españoles obtenían licencias para representar en Lisboa, Évora, Estremoz, Santarém, Coimbra y otras plazas, donde eran acogidos con entusiasmo por un público ávido de novedades dramáticas. Esta inmigración artística tuvo consecuencias decisivas: prácticamente eximió a los portugueses de la necesidad de formar sus propias compañías profesionales durante largo tiempo, pues las españolas colmaban la demanda local. Del mismo modo, redujo el estímulo para la producción autóctona de piezas teatrales extensas (sobre todo de comedias y tragedias) en portugués, dado que los repertorios castellanos dominaban la cartelera. Muchos dramaturgos lusos, para alcanzar difusión, optaron por escribir directamente en castellano y ofrecer sus obras a los empresarios españoles itinerantes. Era esta una elección pragmática que planteaba un dilema de lealtades: patriotismo vs. comercialidad.

Por otro lado, España mostró una marcada lusofilia temática en su teatro áureo. Mientras Portugal consumía con avidez obras y actores españoles, los dramaturgos castellanos hallaron en la historia y leyendas lusitanas una fuente de argumentos novelescos que cautivaban al público. Baste recordar, a título de ejemplo, la abundancia de comedias españolas del Siglo de Oro ambientadas en Portugal o protagonizadas por personajes portugueses. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (2021) ha estudiado extensamente esta tendencia, analizando más de 200 referencias a Portugal en la dramaturgia española del XVII, acuñando el término *lusofilia teatral*. Ahí se documenta cómo autores como Lope de Vega, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Vélez de Guevara o Antonio Coello, entre muchos otros, mostraron vivo interés por episodios históricos portugueses (las guerras de conquista y exploración ultramarina, la crisis sucesoria de 1580, la figura de Don Juan de Portugal, etc.) y por personajes folclóricos lusos (el peón valiente, la bruja de Lisboa, etc.). Esta fascinación mutua –portugueses atraídos

³ Para un exhaustivo estudio de esta materia véanse los ensayos de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso (1989; 1990; 1991; 1992; 1993; 1998).

por el arte escénico español, españoles inspirándose en motivos portugueses— fue un rasgo definitorio del teatro peninsular del Siglo de Oro.

En el ámbito específico de la producción dramática portuguesa bajo la Unión Ibérica, se advierte una progresiva asimilación de los modelos formales españoles. Los dramaturgos lusos del primer tercio del siglo XVII, como Jacinto Cordeiro o Francisco Manuel de Melo, van adoptando la estética de la Comedia Nueva forjada por Lope de Vega y cultivada por sus seguidores. No es casual que muchas de estas obras lusas a la española fuesen directamente escritas en castellano: por ejemplo, el corpus dramático de Jacinto Cordeiro (ca. 1606-46) está íntegramente en idioma castellano y sigue tan fielmente las convenciones de la comedia lopista que varias de sus piezas llegaron a atribuirse a autores españoles en los siglos posteriores. En suma, durante la Unión de Coronas se consolidó un *continuum* teatral ibérico en el cual resultaba difícil distinguir lo portugués de lo castellano. La invención dramática española — esto es, su repertorio temático y sus fórmulas escénicas — alcanzó en Portugal su apogeo: arraigó hondamente en el gusto del público y moldeó la práctica dramática local.

La unión dinástica hispano-lusa se rompió abruptamente con la sublevación de 1640, que restauró la independencia de Portugal bajo la dinastía de Braganza. Este giro político trajo consigo, en el plano cultural, un renovado afán por definir una identidad nacional diferenciada de la española. En el terreno teatral, la cuestión de la lengua de representación cobró inmediatamente un cariz ideológico. Ya antes de 1640 se habían alzado algunas voces críticas contra el predominio absoluto del castellano en los escenarios portugueses. Pero será tras la independencia cuando dichos recelos se traduzcan en obras dramáticas concretas que reivindican el uso del portugués. Aun así algunos portugueses seguían eligiendo el castellano como lengua para sus producciones dramáticas (Manuel Almeida Pinto, Manuel Coelho de Carvalho, por ejemplo). Podemos considerar emblemática, en este sentido, la Loa compuesta por D. Leonardo Saraiva Coutinho (religioso agustino, conocido como Fray Leonardo de San José) para la comedia *Contra si faz quem mal cuida*. Esta pieza se representó en la Universidad de Coimbra en 1644 y la loa introductoria fue publicada ese mismo año en Lisboa por el impresor Paulo Craesbeeck.

La Loa de *Contra si faz quem mal cuida* constituye un interesante manifiesto dramático en favor de la lengua portuguesa sobre la escena. Se trata de un diálogo cómico, de tono ligero pero propósito transparente, entre dos figuras alegóricas: un castellano fanfarrón y un portugués defensor de su teatro. El castellano entra en escena riéndose de que se pretenda representar una comedia en portugués, convencido de antemano del fracaso del intento —pues «todo el mundo sabía» que el idioma propio de la comedia era el castellano—. Burlón y escéptico, el personaje hispano expresa la opinión, arraigada tras décadas de dominación cultural, de que el portugués no sirve para la alta poesía dramática. La respuesta del portugués, sin embargo, invierte el signo de la burla y la convierte en afirmación orgullosa: con ingenio irónico, refuta los prejuicios de su rival e instala inmediatamente un tono jubiloso de victoria lusitana. En un pasaje especialmente memorable, el portugués proclama

en verso que “a língua castelhana / já em Portugal não reina” (vv. 26-27)⁴. El público de Coimbra de 1644, inmerso en la euforia patriótica de los primeros años post-Restauración, sin duda celebró con regocijo este acto de afirmación lingüística envuelto en humor.

Tras este choque inicial, el diálogo de la Loa repasa la tradición teatral portuguesa, buscando motivos de orgullo autóctono. El personaje portugués recuerda, por ejemplo, que ya en las viejas comedias del siglo XVI los autores lusos solían repartir a los castellanos los papeles de villano o antagonista malvado –cita el caso de la *Comedia de Diu* de Simão Machado, donde los españoles encarnan a los traidores–. El castellano reacciona con fanfarronería herida, pero la ironía del texto deja claro que su arrogancia resulta risible ante el auditorio. En efecto, la gracia de la Loa reside en que el espectador portugués descodifica la sátira nacional implícita, riéndose del personaje castellano sin que este se dé por aludido.

Resulta revelador que, a pesar del fervor patriótico que anima la Loa de 1644, la obra en cuyo honor se compuso –la comedia *Contra si faz quem mal cuida*– siga los cánones formales de la Comedia Nueva española. Es decir, cuatro años después de la Restauración de la independencia, un dramaturgo portugués reivindica un tema de la Historia nacional en lengua portuguesa, pero lo hace dentro del modelo estético español. En efecto, *Contra si faz...* es, por su estructura y estilo, una comedia barroca de tres actos al modo calderoniano. Su asunto argumental, basado en un crimen pasional de la historia medieval portuguesa (el asesinato de D. María Teles por su marido el Infante D. João en 1379, antecedente de la crisis dinástica de 1383-85), tenía sin duda lecturas contemporáneas alegóricas –el público de 1644 podía ver en ese uxoricidio una advertencia contra nuevas usurpaciones castellanas–. No obstante, junto al componente trágico-histórico la obra incorpora abundantes elementos de comicidad, al gusto español, principalmente a través de la figura del gracioso. En *Contra si faz...* este papel corresponde al mozo Medronho, prototipo de criado socarrón cuya lengua mordaz desdramatiza las situaciones. Medronho, para regocijo del público, introduce anacronismos literarios deliberados: cita versos de la célebre *Carta de Escarramán a la Méndez* de Quevedo, un texto burlesco muy popular en la época, aunque escrito varias décadas después de la época medieval en que transcurre la comedia. Esta licencia cómica de mezclar tiempos y registros demuestra cómo el teatro portugués post-Restauración seguía nutriéndose del imaginario literario español (Quevedo, en este caso) incluso cuando buscaba afirmarse con voz propia.

Más significativa aún es una referencia incluida en la obra de 1644 que constituye, hasta donde alcanza la investigación, la cita más temprana de Don Quijote de la Mancha en la literatura portuguesa. En un momento de *Contra si faz quem mal cuida*, el personaje Medronho alude directamente al ingenioso hidalgo

⁴ Traducción aproximada: “la lengua castellana / ya en Portugal no reina”. La expresión juega con *reinar* en sentido literal (Castilla ya no reina políticamente) y figurado (el idioma ya no predomina).

go cervantino (la cita se hace, además, en castellano original), lo que atestigua el interés y la rápida difusión que las figuras quijoteskas habían alcanzado ya entre los autores y públicos lusitanos. Este detalle es un indicio precoz de un fenómeno de recepción literaria que se hará más evidente en el siglo XVIII: la fascinación de los dramaturgos portugueses por Don Quijote y Sancho Panza, personajes que proporcionaban un rico filón cómico y simbólico para la escena.

No cabe duda de que Don Quijote fue el personaje de la literatura española que más fascinó a los autores portugueses de la época barroca. Pero no fue el único: también otros tipos cómicos castizos atravesaron la frontera para instalarse en el imaginario teatral luso. Entre ellos destaca especialmente Juan Rana, la máscara inmortalizada por el actor madrileño Cosme Pérez. Este personaje tipológico fue adoptado y adaptado en Portugal y constituye otro ejemplo revelador de transferencia cultural escénica. Se encuentra, entre otros, en los entremeses de Manuel Coelho Rebelo, *Dos caras siendo una y O soldado e a sua patrona*, en este último con nombre portugués, João Rana, y hablando en este idioma⁵. Quizás esto se pueda explicar en parte por la presencia del autor en las tablas del Patio das Arcas ante el público de la capital portuguesa. Así lo confirma la lista de empadronados confesados en el año de 1630 en la Parroquia de Santa Justa, donde se ubicaba el corral. La raya separa los habitantes de una casa.

Comediantes

Baltasar Jazonalga
 Tomás Fernández A[utor]
 Ana María de la Peña, su mujer
 Catarina Fernandes, criada
 João Ribeiro criado

Francisco Pinelo
 Inés de Hita, sua mulher
 Antonio Ramos
 Margarita h[ija]
 Jerónima M.^a criada
 João, criado

Sebastián de Castro
 Sebastián, criado

Juan Vizcaíno
 Isabel de Góngora
 Jacinto de Torres
 Joam Luis, criado

⁵ Estudio la presencia de las dos figuras en el teatro portugués en Camões (2020).

[ilegible], criado

Jacinto de Torres
Francisca del [ilegible], sua mulher
Francisco, criado
Mencus, criado

[Jaime] Salvador, gracioso
María de Lacerda, sua mulher
Juan, criado

Juan Fernández

Pacheco

Felipe Domínguez
Simão, criado

Cosme Pérez, gracioso
Mariana [María?] de Acosta, sua mulher

Juan Fernández de la Maya
Isabel Gómez de lo [ilegible], sua mulher

Se trata de los actores de la compañía de Tomás Hernández, que estuvo en Lisboa por lo menos desde 1630, donde celebró contrato con el Hospital Real de Todos los Santos de Lisboa en 1631, y se casó con Juana de Espinosa en la parroquia de Santa Justa el 20 de enero de 1632.

Durante los 28 años que duró la guerra de independencia luso-española (1640-1668), la presencia de compañías castellanas en Portugal se vio naturalmente interrumpida. Fueron años de aislamiento escénico relativo, si bien cabe señalar que incluso en ese contexto bélico se siguieron leyendo y traduciendo comedias españolas en ciertos círculos cultos (por ejemplo, se tradujo la *Poética* de Boileau al portugués en 1697, como veremos, lo cual indica que las élites comparaban el teatro español con los nuevos preceptos franceses). Pero a nivel popular, el público añoraba los espectáculos que tanto le habían entretenido en la primera mitad del siglo. Así, en cuanto se firmó la paz con España (Tratado de Lisboa, enero de 1668), el teatro fue una de las primeras actividades profesionales en reanudarse. Ya en junio de 1668 –apenas cinco meses después de la paz– hay constancia de que el gobierno portugués cursó invitación a una compañía española para presentarse en Lisboa con motivo del cumpleaños de la princesa heredera. Se ordenó a los comediantes que eligieran «la mejor comedia que ha-

yan traído» para la celebración⁶. La obra seleccionada fue *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, comedia de capa y espada muy en boga, calificada de «de muy buen gusto» por el confesor de la reina regente. Este dato revelador muestra dos cosas: por un lado, que las autoridades portuguesas seguían considerando el teatro español como el espectáculo predilecto para ocasiones festivas oficiales; por otro, que se buscaba contentar al público ofreciendo piezas reconocidas de la tradición áurea (la comedia de Moreto era ya un “clásico” del repertorio español).

En las décadas siguientes, las compañías españolas recuperaron su antigua primacía en los escenarios de Portugal. Desde 1668 hasta aproximadamente 1750, continuamente actuaron en Lisboa y otras ciudades los más afamados cómicos de la legua procedentes de Madrid, Sevilla o Toledo. Se restauró el viejo Pátio das Arcas lisboeta –destartalado durante la guerra– para albergar nuevamente representaciones públicas. Incluso el Paço da Ribeira (Palacio Real de Lisboa) reabrió su Salón de Comédias para funciones cortesanas de teatro, recibiendo comedias y entremeses españoles con regularidad. La demanda popular por la comedia castellana era insaciable: se conservan quejas de ediles lisboetas de finales del XVII lamentando que las gentes abandonaban sus quehaceres para acudir en tropel a las comedias cuando llegaba una nueva compañía de España. Durante cerca de ochenta años, pues, el teatro español gozó de próspera fortuna en tierras lusitanas, encandilando tanto a plebeyos como a aristócratas, aunque no sin enfrentar de vez en cuando chispazos de adversidad provocados por clérigos moralistas o literatos afrancesados.

En su regreso al reino de Portugal tras la celebración de la paz, las compañías teatrales españolas traían en su repertorio a poetas que el público de Lisboa ya conocía a par de otros que obtuvieron éxito semejante a los de la primera década del siglo. Por supuesto seguían los nombres de Lope de Vega, Jerónimo de Cáncer y Calderón, pero surgían nombres como Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla –de quien se representaba por la compañía de Juan Antonio Guevara *La más hidalga hermosura* el 10 de diciembre de 1697, cuando se incendió el patio–, Juan de Matos Fragoso, José de Cañizares y muchos otros.

A partir de las postrimerías del siglo XVII, comenzaron a alzarse en Portugal voces críticas contra la hegemonía estética española en el teatro. En 1697, se tradujo y circuló manuscrita el *Art Poétique* de Boileau (1674), obra cardinal del clasicismo francés, cuyo dogmatismo chocaba con la libertad barroca de la comedia española. Esta difusión de las ideas de Boileau actuó como un aviso de que el gusto ilustrado emergente veía con malos ojos las comedias a lo español, tachándolas de extravagantes e inverosímiles. La querrela estalló abiertamente en las décadas siguientes. En 1737, el embajador británico en la corte portuguesa, Lord Tirawley, hizo representar en un círculo restringido la comedia de Molière *Georges Dandin ou Le Mari confondu*, traducida al portugués por Alexandre

⁶ Archivo Histórico Municipal de Lisboa, AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 1º de consultas e decretos de D. Pedro II, f. 26.

de Gusmão, un intelectual conocido por su francofilia. Más o menos por esas fechas, o un poco después, el estreno en Lisboa de la comedia *Afectos de odio y amor* de Calderón de la Barca provocó un aluvión de reproches por parte de los partidarios del gusto neoclásico, quienes censuraban la confusión de géneros y los excesos retóricos del teatro barroco⁷. La polémica fue tan encendida que impulsó al anciano Marqués de Valença, D. Francisco de Portugal, a publicar un apasionado *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* (1739). En este escrito, el Marqués –que había sido virrey en India y era gran admirador de Calderón– refuta los argumentos de los detractores, exaltando las virtudes morales y estéticas del teatro español y reivindicando su vigencia frente a las críticas afrancesadas. Lo hace, incluso, con las armas del enemigo. De hecho, su apología es más bien una defensa del teatro de Calderón que del teatro español en general. Empieza por declarar que el objetivo de la tragedia y de la comedia es instruir y deleitar. Calderón no se limita a imitar a los clásicos sino que también añade nuevas pasiones (amor y celos) a las que también recurre el teatro francés. El excesivo artificio retórico es disculpable puesto que en la Antigüedad Clásica los poetas lo utilizaban. Los grandes escritores portugueses como Luís de Camões y el Padre Antonio Vieira eran valorizados por sus metáforas y otras figuras de ornamentación estilística. Más difícil lo tiene para justificar la inverosimilitud, y se vale del ejemplo del can Cerbero cuyas inverosímiles tres cabezas no le quitan autoridad.

La publicación de este *Discurso apologético* marcó un momento álgido en la denominada querrela de los teatros en Portugal, donde barroquistas y clasicistas cruzaron plumas acerca del modelo escénico que debería prevalecer. En la década siguiente se publican tres opúsculos de los mismos participantes en la polémica, D. Francisco de Portugal y Alexandre de Gusmão, aunque de este último solo queden manuscritos. El objeto que inaugura esta nueva etapa de la controversia es una crítica a la tragedia *Le Cid*, de Pierre Corneille, publicada por el Marqués de Valença, Dom Francisco de Portugal (1747). Los comentarios que el Marqués hace a la tragedia francesa son en tono sarcástico y tanto el tono como la crítica se inclinan más a la esfera moral que a la estética. Sin embargo el análisis de la pieza es de una dureza poco común, llegando a la conclusión de que los franceses son incompetentes en la poesía teatral, pues son incapaces de observar otras leyes (las de la creación poética) que las de los historiadores. La respuesta, que se cree ser de Alexandre de Gusmão, no tardó y fue dada a conocer ese mismo año o inicios del siguiente⁸. El autor no declara estar en contra del teatro español, pero afirma que «el teatro español es hoy el más defectuoso, y el francés (sin menospreciar al inglés ni al italiano) se puede comparar con los de

⁷ Para más información sobre la polémica véanse los ensayos de Pimpão (1962) y de Nunes y Sousa (2022).

⁸ Se conserva bajo el título “Notas à crítica que o Marquês de Valença fez à tragédia do Cid, composta por Pedro Corneille”, en la Biblioteca del Palacio Nacional de Mafra (2-11-6-22, nº 14). Véanse Gusmão (1841) y Cortesão (1952).

Atenas y la antigua Roma». El contraataque se hace con base en los preceptos de la *Poética* de Boileau que, según el autor, los españoles desprecian totalmente. Si algún defecto hay en el texto de Corneille debe atribuirse a la fuente española y no a la tragedia francesa, terminando con una lista de autores franceses dignos de habitar el Parnaso definido por las leyes de Aristóteles, Horacio, Longino, Quintiliano, Donato y otros.

La polémica se da por terminada cuando D. Francisco de Portugal e Castro (1748) contesta a los agravios de que sus notas fueran víctima. Empieza por expresar la ofensa que siente por los términos poco corteses utilizados por su opositor y por esconderse este bajo el anonimato. El Marqués casi se limita a afirmar que en su crítica utilizó los argumentos que los mismos eruditos franceses usaron contra la tragedia de Corneille. Termina con una propuesta casi de comedia: está dispuesto a aceptar que el teatro español tiene defectos si su oponente reconoce las imperfecciones del teatro francés.

A la par que se atacaba en la teoría el “mal gusto español” por parte de los eruditos clasicistas, en la práctica empezaron a introducirse en Lisboa compañías y obras de otras procedencias para diversificar la cartelera. Desde aproximadamente 1730, el teatro italiano y el teatro francés compitieron con el español en los escenarios permanentes de la capital lusa. Óperas italianas (sobre todo con libretos de Metastasio), comedias de Goldoni y tragedias neoclásicas francesas (de Voltaire, por ejemplo) fueron representadas ante un público inicialmente reticente pero que poco a poco fue familiarizándose con ellas. Durante un tiempo, convivieron sobre las tablas lisboetas géneros muy diversos: en un mismo mes podían alternarse una *tragédie* francesa en cinco actos y en verso alejandrino, una *opera buffa* italiana cantada y al día siguiente una comedia de Calderón con sus bailes y loas añadidas. Esta oferta variada refleja tanto el deseo oficial de cultivar un nuevo gusto ilustrado en la sociedad, como la persistente predilección popular por el espectáculo español de capa y espada. Aun así, en los años 30 del siglo XVIII el teatro español y el italiano comparten el tablado del *Patio de las Arcas*. Si por una parte se intenta favorecer la implantación de un nuevo gusto junto a una clase ilustrada, por otra el público sigue reclamando el teatro español.

Un hecho externo vino a alterar drásticamente el panorama: el Terremoto de Lisboa de 1755. La catástrofe destruyó, entre muchos edificios, el viejo Pátio das Arcas. En la fase de reconstrucción de la ciudad se erigieron nuevos teatros públicos –como el Teatro do Bairro Alto (1761) y años más tarde el Teatro de São Carlos (1793, ya dedicado a la ópera italiana)–. Lo notable es que, cuando en 1760 el rey D. José I levantó la prohibición de representaciones (decretada tras el sismo por luto nacional), fueron de nuevo compañías españolas las primeras en ocupar los nuevos locales teatrales. Empresarios como João Gomes Varela, gerente del Teatro do Bairro Alto, no dudaron en enviar agentes a Madrid para contratar a reputados actores y graciosos españoles que vinieran a Portugal por algunas temporadas. Paralelamente, se intentó consolidar compañías nacionales estables, pero con escaso éxito inicial: el público seguía prefiriendo a los veteranos cómicos españoles, entrenados en el arte de la declamación en verso y los ocasionales chistes graciosos. Aunque los empresarios ilustrados apostaban

oficialmente por un teatro renovado –incorporando obras de Molière, Metastasio, Goldoni, etc.–, lo cierto es que en los carteles seguían figurando un gran número de piezas españolas del Siglo de Oro, para asegurar la taquilla. En la programación del Teatro do Bairro Alto durante sus primeros ocho años (1761-1768) encontramos datos reveladores⁹:

- Dramaturgia española: 11 obras de 7 autores distintos. Por ejemplo, de Calderón de la Barca se montaron *O lavrador honrado* (traducción de *El alcalde de Zalamea*, 1764-65), *As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem* (versión de *Los cabellos de Absalón*, 1766), *A vida é sonho* (traducción de *La vida es sueño*, 1767-68) y *Apeles e Campaspe* (versión de *Darlo todo y no dar nada*, 1767-68). De Agustín Moreto se presentó *Honestos desdêns de amor* (1767, adaptación de *El desdén, con el desdén*). De Juan de Matos Fragoso (dramaturgo madrileño de origen portugués) se dio *O sábio em seu retiro* (1767, traducción de *El sabio en su retiro*). De José de Cañizares, *Domine Lucas* (1767). De Juan de Salvo y Vela, *O mágico de Salerno* (primera y segunda parte, 1767). De Antonio de Solís, *Amar à moda* (1767, traducción de *El amor al uso*). De Juan de Zabaleta (obra atribuida a Cubillo de Aragón), *O raio da Andaluzia* (1768), etc.
- Dramaturgia italiana: unas 12 obras de 4 autores. Principalmente comedias de Carlo Goldoni (*O casamento de Lesbina*, 1762; *A bela selvagem*, 1763; *O mentiroso*, 1767; etc.), dramas de Pietro Metastasio traducidos al portugués (*Didone abbandonata*, *Zenobia*, *Semíramis reconocida*, hacia 1765-66), y algún drama patriótico de Pietro Chiari (*Córdova restaurada ou Amor da Pátria*, 1764). Aunque numéricamente las piezas italianas se equiparan a las españolas, su impacto fue menor, pues muchas se ofrecían en traducción portuguesa y con escenografía de ópera (no siempre comprendida por el vulgo).
- Dramaturgia francesa: apenas dos comedias de Molière, *O doente imaginário* (*El enfermo imaginario*) y *Astúcias de Scapin*, montadas en 1767-68, probablemente en versión portuguesa. El público las toleró con tibieza.
- Dramaturgia portuguesa: solo dos obras, ambas de António José da Silva, que para entonces llevaba casi 30 años fallecido. Se trata de sus famosas óperas con marionetas *As variedades de Proteu* (1737) y *As guerras de Alecrim e Manjerona* (1737), representadas en 1767-68 quizá como parte de un homenaje retrospectivo al único dramaturgo portugués digno de figurar junto a tanto ilustre extranjero.

Este panorama cuantitativo pone de manifiesto que, incluso tras el terremoto de 1755 y en pleno Siglo de las Luces, el gusto portugués seguía decantándose por el modelo español barroco. La influencia de ese modelo –que había sido determinante durante todo el siglo XVII– rebasó con creces la fecha simbólica de 1640 y se prolongó, a contracorriente de las nuevas modas, hasta bien entrado el siglo XVIII. Ni siquiera el deliberado menosprecio que los intelectuales

⁹ Datos extraídos de Delgado Martins (2017).

afrancesados manifestaron hacia las cosas “à espanhola” logró erradicar la afición popular a las comedias de capa y espada. Es cierto, sin embargo, que en 1765 la censura oficial comenzó a poner trabas: bajo impulso del Marqués de Pombal, se emitieron directrices desde la Real Mesa Censória –tribunal laico encargado de examinar libros y obras de teatro– desaconsejando las comedias de estilo español por considerarlas anticuadas y poco edificantes. Los censores ilustrados, imbuidos del racionalismo francés, criticaban la inverosimilitud de los argumentos barrocos, la exageración retórica y el mal gusto poético de muchas piezas heredadas del Siglo de Oro. Por ejemplo, en su informe del 24 de octubre de 1768 sobre la comedia *O mais heróico valor* (traducción de una pieza española atribuida a Moreto) escribieron: «además de seguir un estilo y un gusto enteramente a la española, que hoy ya no sirven sino para causar tedio y displicencia en los hombres de juicio, [la obra] está llena de inverosimilitudes y de expresiones falsísimas que, puestas en la balanza del buen juicio, luego se revelan vanas, por más que a primera vista se pretendan inculcar como sublimes»¹⁰. El año siguiente, el 17 de Agosto de 1769, los censores condenarán la impresión de la traducción portuguesa de la comedia *Contra amor no hay engaños*, de Antonio Enríquez Gómez: «La comedia titulada *Contra amor no hay engaños*, que José Francisco de Azevedo quiere publicar, no merece salir a la luz, porque ni los versos ni los conceptos valen nada, y está escrita al rancio estilo de las comedias españolas, que son motivo de risa para la gente culta y nada buenas para las costumbres, por lo que no me parece digno de la nación que hoy en día Portugal tenga un escrito de este carácter. Si algún ingenio portugués quiere dedicarse a la comedia, debe proponerse otros modelos y no las comedias españolas»¹¹. Y sobre otra obrita, *Carta que um Peralta escreveu a outro* (texto en prosa muy afectado), sentenciaron el 14 de noviembre de 1771: «no leemos aquí sino una sucesión de metáforas inapropiadísimas y atrevidísimas, un discurso en estilo empingorotado, tan poético en la prosa como en el verso, y poético de gusto estragado, de un gusto de novela o de comedia española»¹². Estos juicios, transcritos de los archivos de la censura, evidencian la distancia estética que mediaba ya entre la nueva sensibilidad ilustrada y los antiguos procedimientos barrocos.

Sin embargo –y esto es fundamental–, las preferencias del público general seguían del lado del teatro español. El portugués medio continuaba divirtiéndose con las comedias de enredo llenas de peripecias, honor y lances de capa y espada, a pesar de los dictámenes académicos. La querrela entre defensores del teatro español y partidarios del teatro francés dejó su huella en la literatura crítica de la época (polémicas impresas, sátiras, panfletos), pero no logró erradicar de los escenarios aquello que la gente aplaudía espontáneamente. En muchos casos,

¹⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 4, nº 126. Aquí traducido del portugués original.

¹¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 5, nº 104. Aquí traducido del portugués original.

¹² Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 4, nº 126. Aquí traducido del portugués original.

los propios autores y traductores portugueses –para esquivar la censura y contentar al público– recurrieron a estratagemas ingeniosas. Un ejemplo flagrante puede ser el inexplicable caso de la comedia *La sirena de Tinacria*, obra española de fines del XVII debida a Diego de Figueroa y Córdoba. Algún hombre de teatro portugués la tradujo del autor español y decidió atribuirle falsamente a Metastasio bajo el título *Laura reconhecida*, presentándola como una supuesta versión lusa de una ópera italiana.

Ni en las tablas ni en la imprenta desapareció, pues, el teatro español del Siglo de Oro en Portugal durante el siglo XVIII. A despecho de prohibiciones y modas pasajeras, la supervivencia de la comedia barroca fue tangible. La segunda mitad del setecientos atestigua incluso un cierto renacimiento editorial de obras del Siglo de Oro en portugués. Así, entre 1766 y 1777 (fechas aproximadas), se publicaron en Lisboa –anónimamente, sin nombre de autor en portada– varias traducciones al portugués de comedias de Juan de Matos Fragoso, coetáneo de Calderón. Cinco de estas comedias se editaron en folletos sueltos de forma casi simultánea: *O sábio em seu retiro*; *Os dois prodígios de Roma*; *Só o piedoso é meu filho*; *O melhor par entre os doze (Rinaldos de Montalvão)*; y *O bruto de Babilónia em traje de oratório*. Las cuatro primeras son traducciones fieles de comedias de tema profano (honor, santos, carolingias) y la quinta es una adaptación de una comedia mitológica para ser representada en Cuaresma “en traje de oratorio” (es decir, transformada en diálogo piadoso, ya que en este tiempo litúrgico estaban prohibidas las comedias mundanas). La elección de publicarlas sin nombre de autor apunta al deseo de evitar problemas, dado que Matos Fragoso escribía en castellano en el siglo XVII y quizás no convenía declararlo abiertamente. Pero su mera publicación prueba que había lectores (o espectadores) interesados.

Como puede apreciarse, al llegar el ochocientos, el caudal teatral del Siglo de Oro español seguía fluyendo subterráneamente en Portugal. Solo con la invasión napoleónica y los cambios políticos de inicio del XIX se cortó esta tradición, dando paso a un teatro nacional romántico de nuevas influencias. Sin embargo, el legado peninsular compartido perduró en la memoria cultural. Las comedias barrocas continuaron representándose ocasionalmente en provincias e incluso infiltrándose en la llamada literatura de cordel.

Conclusiones

A la luz de todo lo expuesto, resulta innegable que los vínculos teatrales hispano-lusos durante los siglos XVI-XVIII fueron estrechísimos. Lejos de la imagen tópica de dos teatros nacionales aislados, la realidad histórica nos muestra un escenario de constante intercambio creativo. España y Portugal se influenciaron mutuamente en materia dramática y la cuestión lingüística atravesó transversalmente esta relación teatral. El uso alternado o simultáneo de castellano y portugués en escena sirvió como termómetro de las actitudes culturales: fue primero muestra de cosmopolitismo y afán de comunicación (en Gil Vicente), luego señal de la dominación filipina (con los cómicos españoles colonizando los corrales lusos), después objeto de sátira contra España, más tarde vehículo

de parodia inteligente (en los entremeses quijotescos y en las comedias de inversión de roles como *Querer sin querer querer*), y finalmente motivo de regulación ilustrada (cuando la censura intentó imponer el monolingüismo portugués en las tablas a fines del XVIII). Cada fase de la historia política tuvo su reflejo lingüístico-teatral.

En conclusión, el llamado auge y caída de la invención española en Portugal no fue sino el ciclo natural de apogeo, adaptación y transformación de un patrimonio teatral ibérico compartido. Hubo un momento de auge incuestionable durante el Siglo de Oro, en que la impronta española fue dominante en Portugal (por gusto popular y por ausencia de alternativas); hubo luego intentos de caída o desplazamiento, promovidos por la afirmación nacional y el cambio de modas en el siglo XVIII; pero más que de una caída abrupta, cabría hablar de una transición gradual hacia nuevos paradigmas estéticos, en la que muchos elementos españoles permanecieron subyacentes. Ni siquiera el gusto pombalino de la década de 1770 –que clasificó despectivamente las comedias “a la española” como ridículas y anticuadas– logró borrar la huella del Siglo de Oro: las representaciones y las ediciones continuaron, demostrando la resiliencia de aquel legado.

Referencias bibliográficas

- Camões, José. 2020. “La reinención de la figura en el teatro del Siglo de Oro: Dos ejemplos portugueses”. En *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, eds. Josefa Badia Herrera y Luz C. Souto, 112-27. Valencia: Anejos de Diablotexto Digital. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-5.
- Castro, Francisco de Portugal e (Marqués de Valença). 1739. *Discurso apologetico em defesa do teatro hespanhol*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.
- Castro, Francisco de Portugal e (Marqués de Valença). 1747. *Crítica à famosa Tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli, e reparos feitos a ela pelo Marquez de Valença, Dom Francisco de Portugal e Castro*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.
- Castro, Francisco de Portugal e (Marqués de Valença). 1748. *Resposta do Marquez de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro, aos reparos de hum anónimo à Crítica que fez o mesmo Marquez à famosa tragédia do Cid*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.
- Delgado Martins, Ana Rita. 2017. *A Fábrica do Teatro do Bairro Alto 1761-1775*, Tesis de Doctorado presentada a la Universidad de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/32021> (2025-08-19).
- Gusmão, Alexandre de. 1841. *Collecção de varios escritos ineditos politicos e litterarios de Alexandre de Gusmão... que dá à luz e publica J. M. T. de C. Porto: Typografia de Faria Guimarães*. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/109777#page/5/mode/1up> (2025-08-19).
- [Gusmão, Alexandre de.] 1952. “Notas à crítica que o Sr. Marquês de Valença fez à Tragédia do Cid, composta por Monsieur Corneille, escritas por um anónimo.” En Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, t. II, vol. 1, 177-85. Rio de Janeiro: Instituto Rio-Branco.
- Nunes, Ariadne y José Pedro Sousa. 2022. “«Que el Odio y Amor compitan»: para uma releitura da Querela do Teatro Espanhol e do Teatro Francês em Portugal no século XVIII.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 28: 87-100. https://doi.org/10.25267/Cuad_illus_romant.2022.i28.06 (2025-08-19).

- Pimpão, Álvaro J. da Costa. 1962. "La Querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIIIe siècle." *Revista de História Literária de Portugal*, 1-2: 259-73.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1989. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)." En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds. Javier Huerta Calvo et al. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 III: 863-902.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1990. "Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)." En *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, 63-86. Kassel: Reichenberger.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1991. "El Patio de las Arcas de Lisboa." *Cuadernos de teatro clásico*, 6: 265-315.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1992. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)." En *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. Heraclia Castellón et al., 105-36. Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1993. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)." En *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, 229-73. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1998. "La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas." En *O Barroco e o Mundo Ibero Atlántico*, coord. Maria da Graça A. Mateus Ventura, 135-49. Lisboa: Colibri.
- Resende, Garcia de. 1993. *Miscelânea e variedade de histórias*, ed. crítica de L.F. Lindley Cintra. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Sousa, José Pedro Louro de. 2018. *A arte e ofício do teatro em Portugal no século XVII*. Tesis doctoral presentada a la Universidad de Lisboa. Disponible en <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/34786> (2025-08-19)
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. 2021. *La mirada del otro: la historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del Orto.