

Textos y autores luso-castellanos de los siglos XVI y XVII*

Soledad Pérez-Abadín Barro

Martha Blanco González

Universidade de Santiago de Compostela

A los profesores Marc Vitse, Vítor Aguiar e Silva y José Lara Garrido

UNA COMUNIDAD INTERLITERARIA: BILINGÜISMO Y RECEPCIÓN

Las fronteras geopolíticas e idiomáticas han escindido la reconstrucción crítica de las literaturas española y portuguesa de los siglos XVI y XVII, cuya autonomía no ha sido óbice para el establecimiento de mutuas relaciones, intensificadas durante la Unión Monárquica (1580-1640)¹. Dicha interconexión justifica la oportunidad de trabajos, como los reunidos en el presente volumen, que bifurquen su enfoque para acoger esas zonas de intersección y confluencia del panorama literario hispano-portugués. A la indiscutible singularidad de cada país, que imprime sello propio a su producción literaria, se sobrepone dicha visión homogénea, en la que el idioma, lejos de separar, vincula textos y autores de ambas nacionalidades. Fenómenos como el bilingüismo, la traducción o la imitación de modelos grecolatinos e italianos, del mismo modo que el traslado de una a otra lengua peninsular, los patrones genéricos y métricos comunes, dentro de unas coordenadas históricas y políticas compartidas, admiten ser abordados con un criterio único, que se sustraiga al distintivo de la lengua literaria. Así lo ponía de relieve Sousa Viterbo, al postular la hermandad cultural de ambas naciones:

* Texto de presentación del número monográfico, que se inscribe en el marco del Proyecto de I+D *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P), financiado por AEI (Agencia Estatal de Investigación, España) / FEDER, UE.

¹ Brandenberger delimita las fases de dichas relaciones: «la aproximación dinástica con su latente rivalidad hasta 1578, los años de unión o anexión (1578-1580), el Interregno filipino, la separación con la guerra de secesión entre 1640 y 1668 y, por último, el alejamiento histórico-cultural definitivo constituirán sendos períodos con sus evidentes secuelas culturales» (Brandenberger, 2007, p. 84).

Quaisquer que sejam as ideias políticas e históricas, que secularmente nos separam de Espanha, esse antagonismo não poderá evitar que no campo da ciência fraternizem as duas nações, ajustando serenamente as contas do que se devem mutuamente nesta herança e conquista do saber, nesta luta gloriosa do progresso. A questão da língua é uma questão secundária quando atentemos unicamente na originalidade e na pujança do pensamento criador (1915, p. 160).

Propuestas conceptuales como «intercultural» (Jorge, 1921), «comunidad interliteraria» (Aguiar e Silva, 2008)², «transferencia cultural» (Brandenberger, 2007) y «campo literario» (Plagnard y Galbarro, 2017)³ dan cuenta de la complejidad de los procesos relacionales de las literaturas de la Península, determinados por criterios jerarquizantes que otorgan la hegemonía a la española, sin merma del carácter propio de la portuguesa. Con el advenimiento de la poesía italianizante, vehículo de la imitación de los clásicos y del petrarquismo,

a literatura portuguesa continuou a preservar uma larga e apreciável autonomia, até do ponto de vista cronológico da inovação italianista, graças a Sá de Miranda, mas é indubitável que o fulgor da poesia de Garcilaso de la Vega e até a novidade de um poeta mediano como Boscán contribuíram decisivamente para reforçar a irradiação da poesia castellana (Aguiar e Silva, 2008, p. 58).

Se produce, por lo tanto, «la importación de modelos poéticos italianos en Portugal gracias a la transmisión española» (Brandenberger, 2007, pp. 84-85). Pero esta transferencia cultural afecta igualmente a la poesía épica, el teatro y a la *novella* peninsulares, que a partir de paradigmas italianos evolucionan en constante comunicación. Una perspectiva peninsular hispano-portuguesa en la reconstrucción de la historia de sus literaturas desvelaría afinidades y conexiones hasta ahora no contempladas, determinantes de que textos, autores e impresores se vean inmersos en una «itinerancia literaria»⁴, favorable a una dinámica permuta que se sobrepone a las fronteras geopolíticas y a la identidad nacional.

Queda todavía por realizar un estudio que calibre la recepción de la literatura portuguesa en España sin limitarse a los signos de canonización desgranados en citas, poéticas o catálogos. El indiscutible magisterio de Garcilaso y de Góngora, propulsores de sendos movimientos, el petrarquismo y el cultismo, en los dos países, así como el reconocimiento general de Camões, ante todo en la epopeya, pero asimismo en la lírica —sin contar con falsas genealogías establecidas a partir de apócrifos—, ensombrece la presumible participación de figuras menos señeras en dicho trasiego poético. Un lírico «menor», o incluso anónimo, pudo haber inspirado los versos «de lusitana lengua traducidos» (v. 392), que Pedro de Padilla inserta en su égloga XI⁵. Como él, muchos

² Basándose en Dionýz Durišin (1989, 1993). Véanse también Casas Vales (2003), Abuín y Tarrío (2004).

³ Concepto de Pierre Bourdieu (1991), aplicado por estos investigadores a la literatura peninsular.

⁴ Véase el artículo de Carrasco González, «Núñez de Reinoso en portugués: traducción, adaptación y proyecto editorial», en el presente volumen.

⁵ El poema que comienza «Cuando el agua del mar tinta / fuera y la tierra papel, / no sé si cupiera en él / toda mi pasión distinta [...]» (vv. 393 y ss.). Padilla traducirá el *Segundo cerco de Diu* de Corte-Real.

otros autores españoles recurrirían al repertorio poético del país vecino a la hora de combinar el tejido intertextual de su imitación compuesta.

No obstante, el contacto interpeninsular no cristalizaría de manera exclusiva en influencias, imitaciones o traducciones. Y campos más amplios como la temática otorgan la prevalencia a Portugal, cuyas leyendas inspiran a los literatos españoles un repertorio de motivos: Alcazarquivir, *O Encoberto* e Inés de Castro, sin que ese influjo se compense en sentido contrario.

Tópicos, técnicas y actitudes revelarían la existencia de una *escuela cortesana* (Rosales, 1966), que, partiendo de Garcilaso, se bifurcaría entre las líneas culta y sentimental, para integrar en su desarrollo a Camões, eslabón hacia los modos barrocos. Aparte de asentar alguno de sus argumentos en apócrifos camonianos, esta teoría excluye a vates lusos fundamentales como Sá de Miranda, que debería figurar como miembro fundacional de la escuela, o António Ferreira, cuyos *Poemas Lusitanos* exhiben ensayos genéricos con soluciones análogas a las que pondrían en práctica los poetas españoles de la siguiente generación. Por otra parte, el método selectivo, consistente en establecer un encadenamiento de influencias o imitaciones directas, para explicar el proceso de reescritura de determinados poemas, desvirtúa el panorama de complejas interacciones de la comunidad literaria hispano-portuguesa.

Tal encuentro de culturas tiene como objeto de estudio fundamental los *textos luso-castellanos*, resultado de la actividad de los autores bilingües, pero asimismo de los traductores españoles o portugueses. Según la definición de Carolina Michaëlis, este tipo de escritos admite cuatro variantes: «castelhanos, compostos por Portugueses; castelhanos, trasladados por Portugueses; portugueses traduzidos ou transcritos por Castelhanos» (1910, p. 511, n. 2). Aunque la erudita la aplica a un corpus sonetístico, dicha categoría se haría extensible a otros géneros poéticos y a obras en prosa afectadas por la itinerancia literaria en los ámbitos de la creación y la traducción, así como en los de la transmisión en obras colectivas bilingües y la adjudicación autorial, en muchos casos fluctuante entre autores de una u otra nacionalidad. Los límites geográficos e incluso idiomáticos quedan, en dicho recorrido, neutralizados para corroborar la vigencia de esa zona de intersección cultural y literaria de ambos países⁶.

A las aproximaciones teóricas se suman los estudios de conjunto, ligados a proyectos de investigación que se centran en la literatura hispano-portuguesa. Pueden recordarse, entre otros, *El castellano como lengua literaria en Portugal*, de la Universidad de Salamanca, coordinado por Ángel Marcos de Dios, que dio como resultado la *Base de datos del castellano como lengua literaria en Portugal* (BDCLLP), los volúmenes de *Aula bilingüe* (2008, 2012) y el portal *Aula Ibérica*⁷; y además el dirigido por Tobias

⁶ Así lo prueba la transmisión, con diversas atribuciones, del soneto anónimo «Riberas del Danubio a mediodía», apropiado por Faria e Sousa para Camões, con las precisas modificaciones textuales, según se estudia en «A la margen del Tajo, en claro día: procesos de reescritura en un soneto de Camões» (Pérez-Abadín Barro, 2016).

⁷ A etapas previas pertenecen el Proyecto Interuniversitario *Relipes*, coordinado por Gabriel Augusto Coelho Magalhães, cuyos resultados están recogidos en *Relipes. Relações lingüísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade* (Salamanca, Celya, 2007); *Actas do Congresso Relipes III* (Salamanca, Celya, 2007) y *Aula Ibérica*. Para una visión general, se remite a Figueiredo (1971), Fernandes (1986), Pérez-Abadín Barro (2011) y Álvarez-Cifuentes (2018).

Brandenberger *Contacto de culturas, conflicto de culturas: construcción y elaboración literaria de las relaciones hispano-portuguesas*, de la Universidad de Basilea, base del número monográfico de *Iberoamericana* (7/28, 2007): *España y Portugal: antagonismos literarios e históricos (siglos XVI-XVIII)*. Destaca igualmente el libro colectivo prologado por José Miguel Martínez Torrejón *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane* (*Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 44, 2002), que reúne las ponencias del coloquio celebrado en el *Centre Culturel Portugais* de 2001. Martínez Torrejón es asimismo responsable del portal de *Literatura hispano-portuguesa* del Centro Virtual Cervantes. Y, desde 2003, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, de la Universidade de Porto, aborda desde diversos ángulos esas relaciones interliterarias. Como precedente inmediato merece citarse el congreso organizado por la Casa de Velázquez *Literatura áurea ibérica. La construcción de un campo literario peninsular (siglos XVI y XVII)*, coordinado por Aude Plagnard y Jaime Galbarro, a su vez editores del número monográfico de *e-Spania. Literatura áurea ibérica* (n.º 27, junio de 2017), que recoge las ponencias de dicho evento. Con sus valiosas aportaciones, tales precedentes demuestran la utilidad y adecuación de un enfoque interliterario y, al mismo tiempo que explican algunos de sus fenómenos, abren otras perspectivas de estudio. A dicho repertorio crítico aspira poder unirse el monográfico que ahora se ofrece, dentro de las actividades del proyecto de investigación *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción*, coordinado por Soledad Pérez-Abadín.

Afinidades, intercambios y antagonismos obedecen al fenómeno de la mutua recepción literaria y cultural. Además del indiscutido magisterio de figuras canónicas a ambos lados de la frontera, como Garcilaso y Camões, otros factores comunes reafirman la cohesión de estos países vecinos, por los que circulan manuscritos e impresos de textos en uno y otro idioma, y con frecuencia bilingües. Comparten asimismo paradigmas grecolatinos e italianos y acceden a las mismas obras que los transmiten. Incluso se ha llegado a trazar una línea de continuidad entre la poesía de Garcilaso y la de Góngora, mediatizadas por Camões, para establecer una *escuela cortesana*, continuada por el gongorismo luso⁸. Dicha confluencia no excluye la diferenciación, que, en el caso de Portugal, cifra la identidad nacional en una literatura en la lengua propia y ajena al influjo hispánico, corriente que se impondrá tras la Restauração.

Bibliotecas de bibliófilos portugueses⁹, índices inquisitoriales y talleres de impresión registran títulos españoles¹⁰, probando una general acogida que permite medir la recepción en Portugal de la literatura española, leída predominantemente en el idioma

⁸ Véanse, respectivamente, Rosales (1966) y Ares Montes (1956).

⁹ De la afición de los bibliófilos portugueses por los manuscritos de autores españoles da prueba la solicitud de Luis Brizeño al Dr. Vicente Nogueira, pidiéndole el códice con las obras de Garcilaso de la Vega, posteriormente editadas en Lisboa, en 1626, por Pedro Craesbeeck (Sousa Viterbo, 2010, p. 161).

¹⁰ Entre otras, las *Obras* de Garcilaso de la Vega, impresas en Lisboa: la de 1543, *editio descripta* de la barcelonesa, y la de 1626, revisada por Luis Brizeño de Córdoba. También las *Obras* de Francisco de Figueroa, que edita Luis Tribaldos de Toledo en Lisboa, en 1625.

original¹¹. Los traductores vierten al castellano obras portuguesas, propias y ajenas, así como las de escritores clásicos y extranjeros¹². Sirvan de muestra las traducciones de Petrarca a cargo de Salusque Lusitano o Henrique Garcés y la de Ausiàs March por Jorge de Montemayor (Sousa Viterbo, 2010, p. 158; Martínez Torrejón, 2002, p. 5; Dasilva, 2017, § 11-12). Asimismo, compañías de comediantes españoles llegan a los teatros lusos, dando auge a un hábito cultural ya existente antes del Interregno filipino¹³.

Pero la presencia del español rebasa este nivel pasivo para constituirse en vehículo de la creación literaria de un numeroso grupo de autores bilingües¹⁴. Con los precedentes de don Pedro de Portugal (1429-1466) y cancioneros bilingües como el de Garcia de Resende y el de Baena, encabezan la lista Gil Vicente (*ca.* 1465-*ca.* 1536), en el teatro, y Sá de Miranda (1495-1558), en la lírica italianista. Sus correspondientes producciones se enmarcan en una corte portuguesa en la que las sucesivas reinas y princesas españolas habían naturalizado el uso de su lengua materna. En este idioma compone Camões (1524-*ca.* 1580) nueve redondillas, los tercetos de Aónia, en la égloga I, y algunos pasajes intercalados en su teatro, sin que se pueda probar, antes al contrario, la autenticidad de los sonetos castellanos atribuidos¹⁵.

Don Manuel de Portugal (*ca.* 1520-1606), Diogo Bernardes (*ca.* 1530-1594), André Falcão de Resende (1527-1599), Pero de Andrade Caminha (*ca.* 1520-1591), Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco (*ca.* 1570-d. de 1619)¹⁶, Fernão Rodrigues Lobo, o Soropita (¿-d. de 1616), Sor Violante do Céu (1607-1693) son algunos de los cultivadores de poesía en castellano, que también aparece compilada en cancioneros y

¹¹ «la literatura española entra en Portugal mediante la circulación del texto original y la traducción alógrafa, mientras que la literatura portuguesa arriba a España gracias a la creación alófona, la autotraducción y la traducción alógrafa» (Dasilva, 2017, § 25).

¹² Síntoma de la colonización cultural (Vázquez Cuesta, 1981). Sousa Viterbo advierte la rareza del fenómeno contrario: «Alguns escritores espanhóis também publicaram livros em português, mas foram poucos, e alguns deles supomos até que dariam os seus manuscritos a traduzir, ou quando escrevessem originariamente na nossa língua os dariam a limar, antes de estampados, a escritores portugueses» (2010, p. 158).

¹³ Según declaración del introito de la *Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno* (Burgos, 1539), imitación de las *Barcas* de Gil Vicente (Sousa Viterbo, 2010, p. 159).

¹⁴ Los estudios de este fenómeno delimitan su alcance en relación con la diglosia (Buescu, 2004; Ivo Castro, 2002; García Martín, 2008 y 2010, entre otros). Ofrecen recuento de autores bilingües y su obra García Péres, en su *Catálogo razonado de los autores portugueses que escribieron en castellano* (1890), actualizado en la base de datos BDCLLP coordinada por Marcos de Dios, y Martínez Almoyna y Lemos (1968). En el uso literario del castellano se registra la siguiente evolución (García Martín, 2008, pp. 19-21): en el siglo xv habrían escrito en castellano 30 portugueses; en el xvi, 170; en el xvii, 244 y en el xviii, 32; tras la Restauración, 68. El castellano lusitanizado o «portuñol» experimentaría un proceso de depuración, ya visible en el siglo xvii.

¹⁵ De las 20 redondillas en castellano de supuesta autoría camoniana, solo nueve son auténticas. La adjudicación de sonetos castellanos a Camões se inicia en las *Rimas várias* de Faria e Sousa que, en la *Primera parte*, de 1685, dedicada a los sonetos, incorpora veinte en castellano, seis en la centuria II (n.ºs 61-66, pp. 266-272) y catorce en la III (n.ºs 13-19, 22-26, 56, 60, pp. 328-330, 332-334, 353, 355). Esta edición póstuma estuvo precedida por la *Terceira Parte das Rimas* de Álvares da Cunha (1669). Dasilva (2015) demuestra el carácter espurio de los sonetos castellanos, ausentes de las ediciones de 1595, 1598 y 1616.

¹⁶ Autor de seis sonetos castellanos, incluidos en el *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Outras Várias Rimas* (1596). En estos sonetos, la elección del castellano está asociada a la agudeza y dificultad (Gomes, 2002).

antologías bilingües¹⁷. De estas últimas cabe destacar *Fénix Renascida* (1716-1728) y el *Postilhão de Apolo* (1761-1762), testimonios del gongorismo luso. Por su parte, *cancioneiros* colectivos, como los de *Cristóvão Borges*, *Corte e Magnates*, *Luís Franco*, *Juromenha*, *Riccardiano*, *Manuel de Faria*, 12-26-8 / D 199 de la *Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, B2558 de la *Hispanic Society of America*, *Miscelânea Pereira de Foios* y *Liuro de sonetos y octauas de diuersos auctores*¹⁸ prueban la aceptación del español por parte de los poetas portugueses¹⁹.

La floreciente epopeya *quinhentista* acoge poemas en castellano, como *La conquista de Granada* (1590) de Duarte Dias (¿-¿), *La Felicissima Victoria de Lepanto* (1578), de Jerónimo Corte-Real (¿-1588) o *Hespanha libertada* (1618) de Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644). En este idioma no solo se cantan las glorias del reino vecino, sino también un tema tan representativo de la historia patria como el de Inés de Castro, en *Iffanta Coronada* (1606), de Soares de Alarcão (1580-1618)²⁰.

Mientras que estos autores bilingües, que permanecen en Portugal, vierten solo parte de su obra en un castellano generalmente artificial y contaminado de lusismos, la asimilación idiomática y cultural es plena en los que emigraron a España para radicarse allí. Entre ellos figuran Jorge de Montemayor (Montemor-o-Velho, ca. 1520-Piamonte?, ca. 1561), Gregorio Silvestre (Lisboa, 1520-Granada, 1569), Miguel Sánchez de Lima (Portugal, ¿-¿, d. de 1580), Juan de Matos Fragoso (Alvito, 1609-Madrid, 1689), los cuales hicieron del castellano su lengua de escritura, si no exclusiva, al menos prevalente²¹. Dos de las figuras de este grupo, Manuel de Faria e Sousa (Souto-Pombeiro, 1590-Madrid, 1649) y Francisco Manuel de Melo (Lisboa, 1608-1666), eligieron el español incluso para temas lusos, como las historias de Portugal escritas por el primero y las biografías del rey João IV²² y su padre a cargo de Melo. En ambos casos, esas obras se publicaron en Portugal, ya durante la Restauração.

Aunque menos frecuente, el fenómeno contrario también se verifica en nombres como Fray Luis de Granada (1504-1588), que llega a Évora en torno a 1550 y vivirá en Portugal hasta su muerte, acaecida en Lisboa. Tanto él como otros humanistas allí afincados escribirán y publicarán en el país vecino su obra, escrita mayoritariamente en su lengua materna (Martínez Torrejón, 2002, p. 4; Marcos de Dios, 2008, pp. 53-54).

¹⁷ Véanse los siguientes estudios y ediciones: Alonso Romo (2008), para los agustinos portugueses que escriben en español; Anastácio (1998, 2002), para Andrade Caminha; Baranda (2007), para Violante do Céu; Fardilha (1991), para D. Manuel de Portugal; Martins, Pereira y Silva (2009), para Bernardes; Spaggiari (2009), para Falcão de Resende.

¹⁸ Ms. ç-III-22 de la Real Biblioteca de El Escorial, descrito por Infantes (2003).

¹⁹ Especializada en la lengua y la literatura portuguesas, la página del CIEP (*Centre International d'Études Portugaises* de Genève) ofrece, entre su valiosa información, datos acerca de importantes cancioneros bilingües como los de *Juromenha*, *Padre Pedro Ribeiro*, *Riccardiano*, con índices de primeros versos, estudios y ediciones (del *Cancioneiro de Cristóvão Borges*).

²⁰ Tema de especial fortuna en el teatro (*A Castro* de António Ferreira, *Nise laureada* y *Nise lastimosa* de Fray Jerónimo Bermúdez, una comedia perdida de Lope de Vega y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara), pero también en la épica (canto III de *Os Lusíadas*) y en la lírica (sonetos de Lope de Vega y de Francisco Manuel de Melo). *Iffanta Coronada* es el primer poema épico de autoría portuguesa del siglo XVII compuesto enteramente en castellano, que además contiene un catálogo de poetas lusos (Alves, 2017).

²¹ Sin intentar agotar la lista, a la que también se adscriben Rui Gomes da Silva y Francisco de Portugal, perteneciente este último a la corte de Felipe III y autor de *Arte de galantería* (Martínez Torrejón, 2002, p. 7).

²² Monarca que a su vez es autor de una *Defensa de la música moderna* (1649) en castellano.

La recepción de la literatura portuguesa por parte de los españoles se explica a la luz del concepto de «asimetría» que Dasilva (2017) percibe en el campo de la traducción y del bilingüismo, apenas constatable en las letras hispanas, salvo en la poesía medieval escrita por poetas castellanos y en fragmentos del teatro clásico. Como testimonio del desinterés de los lectores españoles por las obras portuguesas, los inventarios de bibliotecas españolas reflejan su escasa presencia hasta 1550, cuando experimentan un incremento, con predominio de los textos literarios y religiosos y las crónicas (Marcos de Dios, 2008, pp. 59-64). Con dicho registro coincide el de las traducciones, ámbito casi acaparado por la literatura espiritual y, dentro de ella, los textos de Heitor Pinto (1528-1584) (Marcos de Dios, 2008, pp. 80-85).

Como excepción a este balance, *Os Lusíadas* será objeto de seis traducciones durante la União Ibérica: las dos de 1580, por Caldera y por Gómez de Tapia; la de 1591, a cargo de Henrique Garcés; la que en 1639 publica Faria e Sousa, acompañando el texto portugués de una paráfrasis en castellano y la exégesis. Este comentarista ofrece noticia además de dos traducciones inéditas, de Francisco Aguilar y Manuel Correia Montenegro, que también son mencionados por Luis Vidart (Cao Míguez, 2008, p. 27, n. 24; Dasilva, 2017, § 53). Diversos críticos (Extremera Tapia, 1989; Extremera Tapia y Sabio Pinilla, 1990; Anastácio, 2004; Asensio, 1982; Dasilva, 2014) defienden una lectura política de esta eclosión de traducciones, interpretable como «parte integrante da estratégia política de sedução e de intimidação conduzida, ao tempo, pelo herdeiro castelhano da coroa portuguesa» (Anastácio, 2002, p. 8). Aunque la posibilidad de que Felipe II hubiese sido su patrocinador no está probada (Cao Míguez, 2008, pp. 27-29), el hecho de que las cuatro versiones se publiquen durante la Monarquía dual sería un indicio suficiente de sus motivaciones políticas, tal como arguye Dasilva (2017, § 55)²³. La recepción de su épica, pero también de su lírica, convierte a Camões en «un clásico español» (Filgueira Valverde, 1981), destinatario de una elegía de Herrera y objeto de imitación, citas y elogios por parte de poetas y tratadistas, como Barahona de Soto²⁴, Lope de Vega, Cascales y Gracián (Aguir e Silva, 2008), como prueba de su ingreso en un canon peninsular.

Sin embargo, el reconocimiento otorgado a Camões y a otros autores bilingües no basta a contrapesar el desinterés español hacia la literatura portuguesa. De otra parte, las consideraciones inferidas de los catálogos poéticos lusos muestran actitudes

²³ Este crítico razona con el mismo argumento la exclusión del corpus camoniano de los sonetos castellanos, ausentes de las ediciones de 1595, 1598 y 1616: «Si se hubiera tenido conocimiento entonces de algún soneto en castellano de Camões, es bastante concebible que habría acabado incluido en tales volúmenes» (Dasilva, 2015, p. 47).

²⁴ Ya en la canción *A la muerte del Rey D. Sebastián* «aparece, junto a la asunción de las glorias portuguesas como españolas (motivo nacionalista importante en la triunfal recepción del poema), una alusión a la variedad y exotismo de los pueblos dominados por Portugal en Asia que demuestra la lectura de *Os Lusíadas*» (Lara Garrido, 1999, p. 213). En *Las lágrimas de Angélica* Barahona traslada a Camões casi literalmente en algunos pasajes, mientras que en otros lo rehace y modifica, a veces valiéndose también de las *Décadas* de João de Barros. La novedad y exotismo de la geografía cantada cuenta con un aval ya reconocido como un clásico. Barahona de Soto ve en *Os Lusíadas* «un ideal modélico de epopeya novedosa cuya relación viajera lleva impregnada al lector una llamada barroquista de sorpresa, acumulación y exotismo [...]. Sorpresa a nivel de texto, canto a lo nuevo contemplado y codificado a través de *Os Lusíadas*» (Lara Garrido, 1999, p. 230).

encontradas, entre «iberistas» e «isolacionistas»²⁵, como síntoma de que no ha calado completamente la conciencia de esa comunidad interliteraria. La postura isolacionista, remontable a João de Barros (*Diálogo em louvor de nossa linguagem*), encuentra su máximo exponente en António Ferreira, que emite una apología de la lengua materna en la oda I 1 y en la epístola I 3²⁶. En la citada oda, remedando la proclamación horaciana «Romanae fidicen lyrae» (*Carmina*, IV 3, v. 23), reivindica la legitimidad del portugués como vehículo de un canto nuevo, que celebre las glorias portuguesas. Frente al abandono de la «língua aos teus esquecida» (v. 20), Ferreira se proclama a sí mismo «da língua amigo» (v. 30). En la epístola reconviene a Andrade Caminha su pleitesía a la «língua estrangeira» (v. 110) y lo exhorta a honrar la propia: «Floresça, fale, cante, ouça-se, e viva / a portuguesa língua, e já onde for / senhora vá de si, soberba e ativa» (epístola I 3, vv. 124-126). Según la leyenda (Júlio de Castilho, 1875), por seguir los consejos de su amigo, Caminha habría destruido su poesía en español, que, sin embargo, se ha conservado al menos en dos testimonios manuscritos, un autógrafo con *cantigas* y *villancetes* y un apógrafo con redondillas, que demuestran su cultivo del castellano, aunque asociado a la *medida velha*²⁷.

Mientras que los recelos de Ferreira rebasan el ámbito idiomático para afectar también a unas concepciones poéticas ajenas al influjo español, otros autores, como Sá de Miranda y D. Manuel de Portugal, concilian su orgullo nacional con el bilingüismo que practican en su poesía. Miranda, introductor de la lírica italianizante, que vierte en ambas lenguas, reprochará a Gil Vicente su adhesión a la tradición teatral española²⁸, frente a las innovaciones toscanas. A pesar de su preferencia por el español, Don Manuel de Portugal secundó a su familia, los Vimioso, en su rechazo a las pretensiones dinásticas de Felipe II²⁹. Tales paradojas muestran cómo la conciencia de una identidad nacional no coarta las líneas de actuación de una comunidad interliteraria de la que son miembros ambos poetas, que, como muchos otros autores de géneros diversos, merecen ingresar en el canon de la literatura escrita en español.

ESTE VOLUMEN

Durante los días 23 y 24 de octubre de 2017 se celebró en Santiago de Compostela el Simposio Internacional XVI-XVII: *Letras hispano-portuguesas*, que contó con la participación de expertos en los campos de las literaturas española y portuguesa, los cuales abordaron problemas como la transmisión literaria entre ambos países, la traducción, la obra española de los autores bilingües en diversos cauces literarios, como

²⁵ Alves (2017) estudia el listado contenido en *Iffanta Coronada* (1606) de João Soares de Alarcão, después de haber considerado los catálogos previos de Diogo Bernardes (1560-1568), Pero de Magalhães Gândavo (1574), «Estudante Pobre» (ca. 1591-1593) y António de Ataíde (ca. 1600).

²⁶ Menéndez Pelayo (1885, 2, pp. 298-299) cita ambos poemas como ejemplo de defensa de la lengua.

²⁷ Descubiertos respectivamente por Sousa Viterbo y Priebisch, contienen formas poéticas tradicionales, para las que parece que el autor reservaba el castellano (Roig, 1982; Earle, 2000, pp. 575-576; Anastácio, 2002, pp. 127-139).

²⁸ Por esta época (ca. 1532) se sitúa su enfrentamiento con Gil Vicente, a quien recrimina el cultivo del teatro popular, de espaldas a las novedades italianas (Jiménez Ruiz, 2010, p. 11).

²⁹ Como señala Barbosa Machado, opusieron resistencia a Felipe II y el monarca nunca les perdonó esa aversión (Sá Fardilha, 1991, pp. xv-xxii).

el teatro y la poesía, o desarrollos paralelos en el ámbito peninsular. Formaron su comité científico representantes de primer orden de la crítica literaria de Portugal y España: Vítor Aguiar e Silva, Maria do Céu Fraga, Rita Marnoto, Marc Vitse, Maria Rosso, Antonio Gargano, José Lara Garrido, Luis Iglesias Feijoo y Alfonso Rey.

Las varias propuestas ofrecieron en conjunto un resultado coherente, que cubre diversos problemas surgidos del contacto de la producción literaria luso-española. Las piezas teatrales bilingües, como las *Barcas* de Gil Vicente y el *Filodemo* de Camões, constituyeron una de las secciones. Se atendió a la poesía del siglo XVI, desde el punto de vista de la transmisión y variantes de algunos sonetos de Garcilaso, la producción castellana de un poeta bilingüe, Sá de Miranda, o el cultivo de un género, la oda, cauce de contenidos morales en António Ferreira y Fray Luis de León. La épica estuvo representada por la *Felicissima Victoria* de Corte-Real y un estudio de los antecedentes de un motivo camoniano, la máquina del mundo. Para la poesía del siglo XVII se defendieron propuestas acerca de *Atalanta*, fábula mitológica en castellano de Matos Fragoso, la lírica de la *Fuente de Aganipe* de Faria e Sousa y la relación de dos poetas satíricos americanos, Valle y Caviedes y Matos e Guerra. La versión lusa de *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso y del *Galateo español* de Gracián Dantisco en *Corte na aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo, con su traducción al castellano, enfocaron el problema de la recepción y la traducción. Abstraído de su marco espacio-temporal, este intercambio literario se explicaría a la luz de la globalización, tema de la ponencia de clausura.

El carácter específico de cada estudio estuvo compensado por la actuación de criterios y métodos comunes, en los que el texto literario, sus testimonios y transmisión, las tradiciones, los modelos clásicos e italianos, los géneros y la recepción actuaron como líneas maestras de diversos enfoques literarios y filológicos. Y, para reflejar la naturaleza interliteraria del evento, el español y el portugués sirvieron indistintamente como vehículo de exposición. Por la misma razón, ambos idiomas coexisten también en los artículos aquí publicados.

Los títulos y autores sobre los que se diserta pasarían a engrosar los catálogos de un Siglo de Oro de alcance interpeninsular. Puesto que, durante un largo período, la literatura áurea floreció en el marco de la unión dinástica, ignorar las aportaciones lusas, en uno u otro idioma, desvirtúa esa coexistencia política, cultural y artística. Se justifica así que este volumen 134 de *Crítica* se centre en las *Letras hispano-portuguesas*, lo cual ha sido posible gracias al generoso apoyo prestado a nuestra propuesta por su director, Marc Vitse. A él y a dos estudiosos del manierismo luso-hispano, Vítor Aguiar e Silva y José Lara Garrido, hemos querido dedicar este volumen.

GÉNEROS Y AUTORES

A modo de marco, se traza a continuación un panorama selectivo de los autores y obras, dentro de sus géneros literarios, objeto de estudio en los artículos que siguen. Aunque planteados de manera independiente, estos trabajos comparten entre sí el interés por las zonas de confluencia de las dos literaturas peninsulares, ya sea por la condición bilingüe de sus autores, portugueses que escriben en español, por el resultado de su producción, los textos luso-castellanos, o por una intertextualidad establecida entre

estas obras, que abarca desde la traducción a la imitación, recíproca o de modelos comunes, remontables a las literaturas clásica e italiana.

Teatro del siglo XVI: el bilingüismo

Los géneros teatrales acusan la impronta española en el bilingüismo³⁰ y en el seguimiento de paradigmas dramáticos castellanos (Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro), a menudo transmitidos por las propias compañías del país vecino que llegaban a Portugal. La presencia española en la corte favoreció dicho influjo. Por otra parte, autores como Matos Fragoso, Jacinto Cordeiro y Freire de Andrade se instalan en Madrid y componen su producción en castellano.

Estimado como el más importante autor del teatro portugués de los siglos XVI y XVII³¹ y el «dramaturgo oficial de la corte» de los reyes don Manuel y João III (Hart, 1975, p. XIV), Gil Vicente (Lisboa, ca. 1465-Évora, ca. 1536) compuso dieciocho piezas bilingües y once en castellano³², frente a las quince en su lengua natal.

En su teatro «el castellano es el natural medio de expresión y de auto-presentación de los personajes españoles» (Roig, 1992, p. 129) y coexiste con el portugués en escenas de diálogos bilingües. A este propósito de verosimilitud y decoro se unen el peso de la tradición teatral hispana y el prestigio del castellano, que en sus obras se caracteriza por los lusismos³³.

Las *Barcas*, representadas entre 1516 y 1519, formarían una trilogía bilingüe, con dos piezas en portugués, el *Inferno* y el *Purgatório*, y una en castellano, la *Gloria*³⁴. A esa lectura conjunta se refiere la rúbrica que precede al *Auto do Inferno* en la *Copilaçam* de las obras de Gil Vicente, de 1562 (Hart, 1975, p. XXXIV). Aunque su autor no las hubiese concebido como un tríptico, resulta evidente su cohesión y continuidad. Con todo, las dos primeras, además de estar escritas en portugués, transmiten un mayor vitalismo a través de personajes dotados de cierto grado de individualización. Frente a la sátira del *Inferno* y el lirismo del *Purgatório*, la *Barca de la Gloria* descuella por su

³⁰ Según Fernández García, «el bilingüismo en el teatro literario portugués comienza con Gil Vicente y será un rasgo constante en su producción y en la de autores coetáneos y posteriores [...]. El uso de ambas lenguas en una misma pieza caracterizó desde sus inicios este teatro en verso de redondilla, ya fuera de temática religiosa, alegórica, costumbrista o novelesca, donde los personajes son fundamentalmente tipos y la estructura dramática se limita a una sola acción sin división en actos» (2004, p. 238). En este estudio el autor ofrece un catálogo de obras dramáticas bilingües, indicando los personajes que hablan castellano.

³¹ Al lado de la escuela gilvicentina, otros dramaturgos, como Sá de Miranda, António Ferreira y Jorge Ferreira de Vasconcelos, siguen los modelos italianos. Véanse, para los diversos aspectos del teatro bilingüe portugués, y en particular de Gil Vicente, los siguientes trabajos: Teyssier (1959), Hart (1975), Ruiz Ramón (1979), Roig (1992), Fernández García (2004), Bernardes (1996, 2003, 2008).

³² *Auto de la visitación, Auto pastoril castellano, Auto de los Reyes Magos, Auto de San Martín, Auto de la Sibila Casandra, Auto de la barca de la Gloria, Auto de los cuatro tiempos, Comedia del viudo, Don Duardos, Amadís de Gaula, Auto de las gitanas.*

³³ Fenómeno que ha recibido numerosos estudios, entre otros, los de D. Alonso (1942), Teyssier (1959), Vázquez Cuesta (1981) y Calderón (2008).

³⁴ «Los tres autos se destinaron al mismo auditorio; todos fueron representados ante la corte portuguesa, y muchos espectadores debieron presenciar los tres», aduce Hart (1975, p. XXXV) al defender la presunta unidad del ciclo. En contra de este criterio, las diferencias de tono, estructura, intención y temática apuntan a la autonomía de las tres piezas (Grande Queijigo, 2004, pp. 41-42).

densidad teológica, la condición social elevada de los caracteres y el sentido positivo del arrepentimiento y la salvación.

En «*As Barcas*, de Gil Vicente, cinco séculos depois», José Augusto Cardoso Bernardes ofrece una visión de conjunto de las *Barcas* del *Inferno*, *Purgatório* y *Gloria*, concebidas por su autor de manera autónoma, pero ligadas entre sí con una continuidad que no pasó desapercibida para el público. Constituirían de este modo una trilogía e incluso una tetralogía, si se les suma el *Auto da Alma*. Se plantean en este estudio los aspectos interpretativos, emanados del carácter alegórico-simbólico de las tres piezas, síntoma del pensamiento del dramaturgo y de una época condicionada por las nociones de vida, muerte, gloria y condena. Con este fin, se proponen lecturas que resolverían dificultades de comprensión, agravadas por la distancia temporal. Se analizan también las características formales relacionadas con la escenificación. Destacan, entre sus fuentes, la égloga pastoril castellana, Torres Naharro, el teatro medieval francés, una moralidad europea de origen holandés, *Everyman*, las *artes moriendi* y la tradición de la *Danza de la muerte*. A lo largo del artículo se atiende especialmente a la recepción de este ciclo, en el momento de su estreno, con posterioridad y por parte de la crítica.

La obra teatral de Camões (1524-ca.1580), que recibió una estimación muy inferior a su épica y a su lírica, está integrada por el *Auto de Filodemo*, el *Auto dos Anfitriões*, publicados conjuntamente en 1587, y el *Auto d'El-Rey Seleuco*, en 1645. Las tres obras continúan la tradición dramática bilingüe de Gil Vicente, introduciendo cambios en el empleo del castellano, como la cita de versos de la poesía tradicional y del romancero y la asociación de este idioma con situaciones cómicas³⁵. A través del modelo vicentino, el teatro camoniano enlaza con la tradición castellana de Juan del Enzina. Asimismo, se ha emparentado con la comedia humanística de origen italiano, mediatizada por la *Celestina*. De la amalgama de estas influencias resulta un teatro elaborado con cuadros realistas, elementos populares y comicidad, que mezcla personajes nobles y viles, trágicos y cómicos, ambientes cortesanos y populares, registros idiomáticos elevado y bajo.

Aparte del impreso de 1587, existe una versión manuscrita de *Filodemo*, contenida en el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* con el siguiente encabezamiento: *Comédia Filodemo: Comedia feita por Luis de Camois representada na India a Francisco Barreto* (f. 269r-286v)³⁶. Precede a la obra un «Argumento» en el que se anticipa la índole sentimental de la historia protagonizada por Filodemo y Florimena, huérfanos de sangre noble recogidos por un pastor castellano. La acción dramática que, frente a las comedias renacentistas, tiene un desarrollo lineal, es interrumpida por múltiples interpolaciones líricas.

³⁵ Véanse Lemos y Martínez Almoyna (s. f.), Viqueira (1972), Pinto (1979), Bernardes (2011a y b), García Martín (2011).

³⁶ Probablemente fue representada en 1555 en la ceremonia de investidura de Francisco Barreto como gobernador de la India. El *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (ms. 4413 de la Biblioteca Nacional de Portugal) es un código bilingüe, compilado entre 1557 y 1589 (ed. facs. de 1972). La versión impresa de *Filodemo* es reeditada por Lemos y Martínez Almoyna (s. f., pp. 229-288). Véanse ahora las ediciones críticas de Anastácio (2005), para el conjunto del teatro camoniano, y Perugi (2018), para la versión manuscrita de *Filodemo*.

Los dos personajes que hablan español, el Pastor y el Bobo, además de aportar comicidad, desempeñan una función narrativa fundamental, al hacer posible la anagnórisis del desenlace descubriendo el origen noble de los protagonistas. Por otra parte, caracteres lusófonos, como Vilardo, Filodemo o Duriano, tienden a intercalar citas de la literatura castellana, de un romance: «Mi cama son duras peñas, / mi dormir siempre velar», de la *Celestina*: «¿Cómo templará el destemplado?» o de Manrique: «no son sino corredores del amor», entre otras muchas.

Maurizio Perugi, en «O basilisco e a “pena do saco” no texto impresso do *Filodemo* de Camões», anota un pasaje del *Filodemo* aplicando un criterio interdisciplinar, que combina documentación de derecho, historia y antropología para determinar que la versión del manuscrito de Luís Franco Correa ofrece la lectura correcta, frente al impreso de 1587. En un fragmento en prosa del final del auto se alude a la condena de una parricida arrojada al mar en un saco con animales, hecho ocurrido en Goa en 1546. La *poena cullei* se registra desde el siglo I a. C. Con posterioridad, textos como las *Partidas* de Alfonso X el Sabio o sentencias dictadas en España durante los siglos XVI y XVII testimonian que el castigo se fue humanizando, frente a la crueldad de la sentencia de Goa. Esa evolución también afecta al número y especie de animales implicados, habitualmente cuatro, entre los que no se cuentan ni el *galo* ni la *doninha*, presentes en la relación del impreso («sofrer hũa pipa com cobra & galo, & doninha, como a parricida»), por probable asociación con el basilisco. Por lo tanto, debe descartarse esa variante como *lectio faciliior*, frente a la del manuscrito («meteren-me ao outro dia com galgo e cobra em pipa como patrecida»).

Poesía del siglo XVI: petrarquismo y clasicismo

La lírica italianizante transformó el panorama poético peninsular, con la introducción de las combinaciones métricas basadas en el endecasílabo, cauce de las concepciones amorosas petrarquistas y vehículo de los modelos clásicos. España y Portugal experimentan de forma paralela dicha mutación, que relega los modos cancioneriles, la *medida velha*, sin omitirlos totalmente, permitiendo su coexistencia e hibridación con la nueva poesía. En la recepción del petrarquismo italiano se evidencian, más que en ningún otro ámbito literario, los espacios de confluencia y contacto entre ambos países, desde su implantación y desarrollo, pasando por su acomodo a la poética autóctona, hasta su disolución, resultante de la voluntad de ruptura del Barroco. El reconocimiento otorgado a Garcilaso en ambos predios conlleva su amplia difusión por todo el territorio peninsular, por el que circulan cancioneros bilingües, con atribuciones intercambiables entre poetas de una y otra nacionalidad. Así lo evidencian los textos castellanos anónimos o con oscilación autorial, anotados por Michaëlis en «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos» (1910). En un reciente artículo, Martínez Torrejón (2017a) asigna a Don Manuel de Portugal la paternidad del soneto «Sospechas, que, en mi triste fantasía», sustentada en dos manuscritos: la *Miscelânea Pereira de Foios* (ca. 1571-1577)³⁷, y el *Cancioneiro de*

³⁷ Importante testimonio de la poesía hispano-portuguesa del siglo XVI, editado recientemente por Martínez Torrejón (2017b). Véase la reseña a esta obra contenida en el presente volumen a cargo de Isabel Almeida.

Corte e de Magnates (CXIV/2-2 de la Biblioteca Pública de Évora). Incluido el soneto en el corpus garcilasiano a partir del Brocense (1574), que aduce el *libro de mano* de Tomás de Vega, tal atribución aparece también en el manuscrito II/1578 (1) de la Real Biblioteca³⁸.

En este contexto se sitúa el trabajo de Barbara Spaggiari, «História da tradição e crítica das variantes em dois sonetos de Garcilaso de la Vega (n.º XVII e n.º XXIX)», sobre la transmisión de Garcilaso a través de testimonios portugueses —la edición de 1543 de Lisboa, un pliego suelto de 1536 y una glosa de Falcão de Resende— en los que fundamenta su propuesta de enmienda de dos sonetos. Uno de ellos, que llevará el número 29 a partir de Herrera (1580) y recibe distintas ubicaciones en las ediciones de 1543 de Barcelona y de Lisboa (en O en los preliminares, en P antes del *Leandro* de Boscán), circuló impreso en Portugal, en un pliego suelto de 1536. Dicho testimonio da una *lectio difficilior* del verso 8, «muerte», en coincidencia con otros nueve testimonios entre sí independientes, cinco manuscritos y cuatro impresos anteriores a 1580, frente a «vida» de nueve impresos de la misma familia. Para el soneto XVII, glosado en octavas por Falcão de Resende, como prueba de su conocimiento en Portugal, defiende en el verso 12 la lectura de dos manuscritos —Mg, Mm— y nueve impresos, en donde «ser imagen» forma un sintagma único, documentado en San Agustín y Santo Tomás de Aquino.

Examinadas por separado, la poesía renacentista portuguesa y española muestran un origen análogo. En ambas la innovación es consecuencia de la estancia en Italia de sus pioneros, Sá de Miranda (1495-1558), entre 1521 y 1526³⁹, y Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536), que acompaña al Emperador a Roma en 1529 y en 1532 inicia su etapa napolitana. Sin duda sendos viajes, que propiciaron el contacto directo con los círculos poéticos e intelectuales de la cuna del Humanismo, contribuyeron a madurar una práctica tal vez ya iniciada previamente, por ellos mismos o por otros poetas que ya tanteaban los nuevos modos y a su vez acudieron a aquel país. Asimismo, la conversación de 1526 entre Boscán y Navagero, referida en la carta a la duquesa de Soma, constituye un factor anecdótico en el arraigo de los metros italianos en la poesía española. Se sumarían otros como, fundamentalmente, el éxito de las antologías y las ediciones individuales de poesía petrarquista difundidas en la Península⁴⁰. En el caso español, razones políticas propician la presencia en Italia de poetas-soldados como Garcilaso, al mismo tiempo que otros autores, españoles y portugueses, se desplazan allí por un afán cultural.

³⁸ Este soneto fue incorporado a las obras de Camões por Álvares da Cunha (1668), pero no figura entre los veinte sonetos castellanos postulados por Faria e Sousa (1685). Véanse otros ejemplos de difusión manuscrita de textos de Garcilaso o de Boscán en Pinto de Castro (2004, pp. 74-75).

³⁹ El viaje del que habla la biografía de 1614 está testimoniado por el propio poeta, en una carta a Fernando de Menezes. La estancia del poeta en Italia, entre 1521 y 1526, lo pondría en contacto con el nuevo arte, que a su regreso implantaría en Portugal (Marnoto, 1997, pp. 161-174; Jiménez Ruiz, 2010, pp. 9-10; Marnoto, 2016).

⁴⁰ Sobre la recepción del petrarquismo a través de las antologías, consúltase Cerrón Puga (1993). Véase sobre todo, para la caracterización y evolución del código petrarquista, el fundamental estudio de Marnoto (1997, pp. 43-160).