# **Portugal y los portugueses** en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos

## **Portugal and the Portuguese's Character** in the Brief Comic Theatre of the Seventeenth Century: from *Entremeses* to *Villancicos*

**Esther Borrego**
Universidad Complutense de Madrid
ESPAÑA
eborrego@filol.ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.2, 2015, pp. 49-69]
Recibido: 13-01-2015 / Aceptado: 12-02-2015
DOI: http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.02.05

**Resumen**. La figura del portugués en el teatro cómico breve del siglo XVII, y su posterior paso a los villancicos, no ha sido aún estudiada a fondo ni sistematizada, salvo alusiones en estudios de conjunto, junto a otras figuras geográficas y étnicas. En este artículo se procede a un recorrido cronológico por la obra de un nutrido número de entremesistas de la época y del análisis de un corpus de 142 pliegos de villancicos (en su gran mayoría anónimos) para determinar la presencia del personaje, no solo cuantitativamente, sino desde el punto de vista de sus rasgos definitorios. En el entremés es una figura cuya presencia es secundaria pero constante y perfectamente tipificada: sus rasgos más típicos —ya presentes en las farsas del siglo XVI— son su carácter enamoradizo, su arrogancia y su condición de músico, que se ve reforzada en los villancicos, pues el portugués es protagonista en numerosas ocasiones de piezas monologadas, de mayor componente lírico. Sin embargo, en los villancicos de tipo dialógico mantienen los demás rasgos del personaje, incidiendo en la fanfarronería, en el enamoramiento fácil y en la rivalidad con Castilla, aunque se alude especialmente a la vanidad genealógica del portugués, rasgo apenas perceptible en los entremeses.

**Palabras clave**. Entremeses, villancicos, teatro breve del siglo XVII, tipo del portugués.

**Abstract**. The Portuguese's figure in the Spanish brief comic theatre of the seventeenth century and its subsequent passage across villancicos, has not yet been studied thoroughly and systematically, except allusions in studies together with other geographic and ethnic figures. In this article, we proceed to make a chronological journey through the work of a large number of *entremeses*' writers in the time and the analysis of a corpus of 142 sheets villancicos (most are anonymous) to detect the presence of the character, not only quantitatively, but from the point of view of its defining features. In the *entremés* is a figure whose presence is secondary but steady and perfectly typified: its most typical characteristics —present in the farces of the sixteenth century—, are his lovesick personality, his arrogance and his musicianship, which is enhanced in *villancicos*, because the Portuguese is starring frequently in the monologues parts, with the most lyrical component. *Villancicos* in dialogic type, however, kept the other character traits, affecting the pedantry, the easy infatuation and rivalry with Castile, although it is especially refers to the genealogical vanity Portuguese, barely perceptible feature in the *entremeses*.

**Keywords**. *Entremeses*, *Villancicos*, Brief Comic Theatre of the Seventeenth, Portuguese's Figure.

Tener brando o coraçaon
e ser fino portuguez,
que o fanfarrón castejao
de pedra coraçaon tein
(*Villancicos de Reyes*,
Monasterio de la Encarnación, 1681)

A Denis Canellas Duarte de Castro.

La expresión «nación portuguesa», habitual en los entremeses y géneros derivados, no debe llamar a engaño: según el *Diccionario de Autoridades*, se entendía por *nación* «la colección de los habitadores en alguna provincia, país o reino». Y esto enlaza con la triple gradación que Domínguez Ortiz aplica al término «extranjero»[1], tan claro para el Estado moderno pero tan diverso para el Imperio Hispánico del momento: en primer lugar, estaban los peninsulares que no eran oriundos de Castilla; en segundo lugar, los naturales de los demás países de la Monarquía, y, finalmente, los extranjeros en el sentido que hoy entendemos. A estos tres grupos, bien representados en nuestro teatro breve, habría que añadir las etnias, pues aunque físicamente vivieran en suelo español, hacía siglos que no pertenecían ni a la religión ni a la comunidad cultural e ideológica castellana. Por tanto, los portugueses durante la mayor parte del siglo XVII fueron considerados personajes «regionales»[2],

1. Domínguez Ortiz, 1996, pp. 19-20.
2. A pesar de los múltiples intentos de independencia de Portugal, a partir de 1580 y hasta 1640 ambas coronas quedaron unidas bajo la fórmula de la «monarquía dual», con el principio *aeque principaliter*. Así se confirma en numerosos pasajes de nuestro teatro, como mostró acertadamente Herrero García: «¿Es buena tierra Lisboa? / La mayor ciudad de España» (Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*); «Deseos de

en el sentido de que se equiparaban, entre otros, a los valencianos, gallegos, asturianos, catalanes y vizcaínos, que eran tratados en la literatura con más simpatía y condescendencia que los extranjeros *stricto sensu*, casi siempre vistos de forma hostil, despectiva o, en todo caso, superior[3]. Sin embargo, habría que puntualizar que la percepción desde Castilla de los pueblos periféricos con respecto al centro de la monarquía era quizá menos afable o, al menos, más irónica y socarrona. La independencia definitiva de Portugal en 1668 no afectó en principio a sus peculiaridades teatrales, es decir, no transformó a los lusitanos en «extranjeros», aunque quizá sí se acentuó el rasgo de la rivalidad con Castilla, como se verá.

La figura del portugués en el teatro breve del siglo XVII no ha sido aún estudiada a fondo ni sistematizada, aunque en las ediciones y estudios de este género teatral en los últimos años se alude de una forma u otra a su presencia en autores concretos, junto a la de otros grupos nacionales o regionales[4]. Cotarelo fue el primer estudioso que incluyó al personaje en el prólogo a su *Colección de entremeses*[5], en una primera aproximación a la tipología de personajes del entremés; más adelante, se trató como un tipo de personaje más en la monografía de Recoules[6], hasta llegar al siglo presente con Vesselínova[7], en un sucinto pero agudo trabajo. Además, hay que reseñar valiosos estudios colindantes, como el de Herrero García (1966), que ofrece la visión del luso en la literatura áurea en general, no solo en el teatro; el de Elvezio Canonica (1991), centrado en el uso de la lengua del país vecino, entre otras, en Lope de Vega; el trabajo de Hendrix[8] sobre los tipos regionales y extranjeros en el primitivo teatro; y, finalmente, los artículos de Weber de Kurlat (1971) y Diago (1991), dedicados al portugués en el teatro del siglo XVI. En este trabajo pretendo aproximarme a la caracterización del portugués en los entremeses áureos y dar noticia de su presencia en un género poco estudiado y emparentado con las diversas formas del teatro breve: el villancico religioso barroco.

ir al África y dar muestras / del valor que me dieron mis pasados / y de ser portugués y español tengo» (Luis Vélez de Guevara, *El rey don Sebastián*) (ver Herrero García, 1966, pp. 141 y ss.).

3. «Los españoles del siglo XVII juzgaban el resto de Europa manifiestamente inferior a ellos en condiciones religiosas, morales, intelectuales y físicas, ocasionando el menosprecio de lo extranjero, el engreimiento de lo propio y, en definitiva, el aislamiento de España del resto del mundo» (Herrero García, 1966, p. 660).

4. Véase Borrego, 2002, pp. 208-210.

5. Cotarelo, 1911, distingue entre los treinta tipos del entremés a ocho caracterizados por su etnia, nacionalidad o región, entre los que está el portugués, pero excluye al moro, al vizcaíno y al italiano. Aunque poco sistemática y nada exhaustiva, esta tipología constituye al menos un primer planteamiento.

6. Recoules, 1976, ya enumera dieciocho categorías de extranjeros: incluye al castellano y al indiano y hace notar la ausencia de catalanes, andaluces, aragoneses y extremeños, además de alemanes y judíos. Los rasgos del extranjero, según Recoules, son su baja ralea social, su condición burlesca, sus vicios propios, la indumentaria y, por supuesto, la deformación lingüística.

7. De las veinticuatro categorías que ella establece, predominan en el entremés barroco los negros, portugueses, gallegos, franceses, moros, italianos, gitanos, vizcaínos y montañeses, frente a los valencianos, asturianos, indios, alemanes («tudescos»), flamencos, ingleses e irlandeses (Vesselínova, 2004, p. 1813).

8. Según Hendrix, 1925,, los extranjeros eran tipos cómicos, y en concreto el «portugués enamorado» pertenece a la categoría del bobo o el simple.

Vayamos en primer lugar al teatro breve inmediatamente anterior. Weber de Kurlat concluye que, aunque no se den todas a la vez, las características del portugués en el teatro del XVI son la habilidad en el canto, la facilidad para el enamoramiento, la proverbial fanfarronería —pues presume de valiente, de hidalguía y de parentesco con el mismo rey de Portugal— y el sentimiento de orgullo patrio que le lleva a despreciar a Castilla y a los castellanos, y a elogiar a Portugal (y en concreto a Lisboa); como rasgos menores, a veces está presente el lenguaje escatológico y en ocasiones aparecen sospechas de judaísmo[9]. Diago, en un brillante trabajo, confirma todos estos rasgos, pero incide en el carácter enamoradizo del personaje, en su condición de figura cómica[10] y frecuentemente apaleada, y afirma que al igual que la «gitana adivinadora», la «esclava negra», el «criado simple» o el «soldado fanfarrón», el «portugués enamorado» era una máscara del teatro renacentista[11]. Hasta aquí, de acuerdo, y además todos estos rasgos se mantendrán y agudizarán bajo el prisma distorsionador del entremés barroco, que alcanza una sonada comicidad en los entremeses, pero no puedo estar del todo de acuerdo con sus conclusiones acerca de la máscara:

> No perduró, sin embargo. Como tampoco lo hicieron la negra, el moro, el vizcaíno o la gitana. En el teatro menor del Barroco los arquetipos son otros: el sacristán, el alcalde, el estudiante, el vejete… Lo cual no implica, en modo alguno, su desaparición. Al contrario; no faltan los portugueses en el teatro y la narrativa del XVII[12].

La concesión es poco generosa, pues se limita a citar cuatro entremeses del XVII[13], y rebatible, como ya adelantó Vesselínova y como mostraré con un selecto número de ejemplos. Sí estoy de acuerdo con el estudioso en que el portugués va perdiendo papeles protagonistas, pero no creo que sea válida su apreciación, en la que afirma con rotundidad que «no perduró» y asimila la pérdida a la de tipos como

9. Ver Weber de Kurlat, 1971, p. 787.
10. Por poner un ejemplo de la condición cómica del personaje, cito el *Paso del portugués*, que cierra la *Comedia Fenisa* de Juan de Melgar (1566), cuyo protagonista es un ridículo lusitano que no sabe cantar y que habla en su lengua de modo cómico.
11. Ver Diago, 1991, pp. 43-44. El estudioso hace notar que la máscara quizá proceda del acervo popular más que de obras escritas, y hace notar que ya aparece en cuentecillos (en *Sobremesa y alivio de caminantes*, por ejemplo, y en *El buen aviso y cuentacuentos*, ambos de Joan Timoneda). Subraya una cita de 1515 del Doctor Villalobos en la que habla de lo gracioso que es ver a un «portugués, músico, querelloso y pobre», afectado del mal de amores. El origen folklórico de la figura se confirma en la cantidad de refranes y dichos que aluden a ella; «Portugués seboso, / rabo de cuchar, / no tiene blanca / y quiérese casar.» (Correas, 19028); «Palabra portuguesa. / Por no cierta» (Correas, 17600), y un largo etcétera.
12. Diago, 1991, p. 46. En la última línea se refiere, evidentemente, al teatro «no breve», a la comedia estándar.
13. Vesselínova, 2004, p. 813. Sin embargo, el mismo Diago reconoce que la figura perdura en América, con el sainete *El amor de la estanciera*, de finales del XVIII, en el que un gaucho compite con un portugués por el amor de una estanciera. El portugués posee todos los rasgos de la máscara: emparentado con la nobleza cercana al rey Juan V, fanfarrón, ciegamente enamorado y desesperado por no ser correspondido, cobarde cuando le planten cara, con sospechas de judío, opuesto a los castellanos y se gana la vida vendiendo cintas y lencería.

«la negra, el moro, el vizcaíno o la gitana», que tampoco se perdieron[14]. Por otra parte, Diago afirma que «en las farsas renacentistas su presencia era casi inexcusable; en los entremeses y las comedias barrocas meramente anecdótica»[15]. Creo que la confusión proviene de hacer paralelas las farsas a un todo formado por comedias y entremeses, cuyos caminos fueron bien diferentes en lo que a mecanismos cómicos se refiere; si bien en la comedia barroca su presencia cómica es menor (y más bien suelen aparecer en comedias históricas o palatinas, como guerreros o como nobles), en el entremés el portugués mantiene su función cómica. Por otra parte, tampoco parece cierto que en el teatro breve del XVI la máscara fuera tan floreciente cuando el considerado padre del entremés, Lope de Rueda, no tiene a bien que figure en ningún *dramatis personae* de sus pasos, cuando sí lo hacen negros, gitanas, vizcaínos y moros. Tampoco Cervantes, recién comenzado el XVII, introdujo portugués alguno en sus entremeses. Sin embargo, sí lo hicieron prácticamente todos los entremesistas barrocos, en mayor o menor medida, como se verá.

Según Cotarelo, el tipo del portugués en el entremés áureo «es siempre fijo: siempre el mismo. Todos los entremesistas le dan igual carácter: el que le atribuían los novelistas y los autores de comedias. Es altivo, palabrero, valiente de verdad unas veces (las menos) y otras bravucón solamente, músico y dado a cantar, enamoradizo incorregible: éste es su rasgo más acentuado»[16]. En fin, no creo que todos los entremesistas le den «igual carácter», aunque sí es cierto que colegimos algunas peculiaridades de otro orden comunes a todos: 1) no suelen aparecer como protagonistas, sino más bien formando parte de un desfile de etnias o nacionalidades; 2) desfilan solos o en parejas; 3) cantan y bailan (de ahí el paso fácil al villancico); 4) el portugués, como el resto de lenguas extranjeras, es sometido a distorsión y parodia; se trata de una representación intencionada de las peculiaridades lingüísticas[17], por lo que el resultado de esta «imitación» es una mezcla de castellano con algún rasgo particular y tópico de la lengua remedada, con el fin de que el vulgo comprendiera todo el discurso. Se trata, pues, de un portugués oral que en modo alguno se ajusta ni al uso estándar ni mucho menos a las reglas ortográficas del idioma. Por supuesto, la deformación lingüística unida al molde ya burlesco de los géneros conduce inevitablemente a cierto sentimiento de superioridad del público ante un discurso que se antoja cómico desde el primer momento; 5) finalmente, los portugueses se despegan de las gentes de otras partes de la península que desempeñaban oficios bajos, como los gallegos o asturianos, pues generalmente

14. Es más, el negro y la gitana, como han demostrado varios estudiosos, son tipos frecuentes en entremeses, bailes y mojigangas del siglo XVII.
15. Diago, 1991, p. 46.
16. Cotarelo, 1911, t. I, p. CLIII.
17. Sin duda, los tipos caracterizados cómicamente por su habla se relacionan con la paralela *commedia dell'arte* italiana, como hacer notar acertadamente Diago (1991, p. 43), en la que los personajes hablaban el dialecto de su ciudad de origen. No veo claro que la ridiculización de la lengua esté unida al sentimiento xenófobo, pues en el caso de Portugal no era así, aunque quizá sí en el caso de los negros. Para aspectos relacionados con el remedo de las lenguas, remito al espléndido estudio de Canonica, 1991.

aparecen como mercaderes, sobre todo «lenceros» o, sencillamente, como hidalgos desocupados; no son, por tanto, personajes de baja estofa.

Comenzando con mi recorrido, que pretende ser cronológico, con las limitaciones propias de la dificultad en las dataciones de estas piezas, comprobamos que no hay muchos testimonios en los primeros entremesistas: Quevedo no prestó atención al personaje, pero sí lo hizo Quiñones de Benavente, a partir de los años 30, en entremeses como *El borracho* (post. 1622), en el que «*Salen los cuatro de portugueses cantando*» a una moza sujeta por su padre; ella le llama «portuges deitoso» y él le canta la copla «Menina fermosa», sobre la que volveré, a la vez que se enamora y se derrite («¡que me derritu!»). Para cerrar la pieza, ella le exhorta a «folijar», verbo que aparecerá reiteradamente en el género («tocái, folijemos, / que juicio naom ten») y que alude a la ruidosa danza portuguesa denominada «folía»[18]. En el entremés *Las dueñas*, representado en el estanque del Buen Retiro para los Reyes en 1635, invade la escena un grupo de portugueses, en proverbial batalla contra los castellanos, a los que exhortan a tirarse al estanque, porque «ista festa es de cristaons». Esto es curioso, porque las acusaciones de judíos solían ser a la inversa[19]:

BERNARDA Castillaos, que vais a ostanco,
naon cheguéis, tiraivos la,
que a groria que as agoas levan
solo chega Portugal.
[...]
¡Ah ratiños[20] castilaons!
[...]
¡Que ista festa es de cristaons!

Por tanto, parece que en los entremeses de Benavente ya están consolidados varios rasgos: el antagonismo con Castilla, que se acentuó en torno a los años 40, a raíz de la rebelión portuguesa; el enamoramiento fácil[21], simbolizado en el verbo

18. *Folía*: «Cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también tañen sus sonajas. Y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio» (Covarrubias). Las folías aparecen en varios entremeses de la época: en *Los sones* de Villaviciosa, impreso en 1661, bailan dos ancianas al son de la música de estos versos: «*Mús* 4 Estas damas ha muchos años / que en esta aldehuela al baile se van; / porque agüelas de todos los sones / pandero y guitarra no pierden jamás. / *Simón* ¿Quienes son esas viejas tan rotas? / *Carr* Las folías, que rasgadas / salen de cas del barbero». Y en más entremeses se une la folía al barbero con guitarra, como es el caso de *Los órganos y el reloj*, de Moreto (1664): «*Alcalde* ¿Sabéis tocar folías, Barbero, y aun bailallas. / Con la guitarra sé más que tocallas».
19. Según Herrero García había algunos banqueros, «competidores de los genoveses en mangonear la hacienda pública y aun la privada, y casi todos descendientes de aquellos judíos expulsados por los Reyes Católicos y acogidos en Portugal» (1966, p. 137). Así, se les acusa de judíos en más de una ocasión.
20. «Portugués ratiño, fáltale para pan y no para viño» (Correas, 19026).
21. Son numerosas las alusiones a este rasgo, como hacer notar Herrero García: Tirso, *El vergonzoso en Palacio*: «Nuestra nación portuguesa / esta ventaja ha de hacer / a todas, que porque asista / aquí amor, que es su interés / ha de amar en su conquista / de oídas el portugués / y el castellano de vista»;

derretir, ya usado por Quevedo en *Los sueños*[22] para aludir al galán luso, y su condición de músico[23].

En el teatro breve de los grandes autores su aparición es irregular. Así como en Calderón tan solo hallamos una alusión puntual en *La rabia*[24], Moreto le dedica todo un entremés, *La bota*, en el que dos mujeres buscan vino y envían al gracioso Botín, disfrazado de mujer, a lograr los dineros para ello. Se encuentra con un portugués bien predispuesto a la dádiva, pues ya tiene intención de hallar una «dama fermosa» a quien agasajar:

> Naun sé, por Christu, dónde hoy me vaya
> a fuxir de a ocasión, porque desmaya
> miña bolsa, que a fe de cabaleiro
> que me facen gastar gentil dineiro
> estas damas fermosas con su aire,
> porque piden, por Christu, con donaire[25].

Cuando divisa a Botín, le falta tiempo para iniciar el cortejo:

> Estas damas de Castela
> me tenin rubada el alma.
> ¡Oh con qué donaire pisaun,
> elas saun mininas bravas!
> [...]
> ¡Votu a Christu, que no hay dama
> que de mí naun se enamore
> si le falo dos palabras!
> Naon sexa vocé ingrata.
> [...]
> ¿Vocé gusta que a regale?[26]

Le trae el vino, pero la dama, quien ha pedido lo mismo a un castellano, sigue rebozada. Finalmente, Botín burla al portugués haciéndole creer que está «emba-

Pedro de Medina, *Grandezas y cosas notables de España*: «Son de su naturaleza gente algo libidinosa, de donde les nace también ser fácilmente enamoradizos e imaginarios, y algo viciosos por esta parte»; Luis Vélez de Guevara: *Reinar después de morir*: «¡Qué amor tan de Portugal!» (ver Herrero García, 1966, pp. 168-170).

22. «Tenía, por estar siempre acompañada, porque no se le corrompiesen por la antigüedad, a Píramo y Tisbe embalsamados, y a Leandro y Hero y a Macías en cecina, y algunos portugueses derritidos» (Quevedo, *Sueño de la muerte*, pp. 336-337).

23. El mismo Lope afirmó que la música nació en Portugal: «CURA Con eso, ¿músicos son / todos cuantos allá nacen? / SACRISTÁN Y muy poco en serlo hacen, / su misma lengua es canción», *El serafín humano* (ver Herrero García, 1966, pp. 165-166).

24. En este entremés figuran también un francés y un negro. En todo caso, en el teatro calderoniano apenas desfilan extranjeros, salvo en el entremés *La franchota*, dirigido enteramente a satirizar a los franceses, y en piezas como *La pandera*, *La garapiña* y *La casa de los linajes*, en las que aparecen moros y negros, y en la primera, además, un judío; en los tres casos se trata de intervenciones puntuales.

25. Moreto, *Loas, entremeses y bailes*, p. 681.

26. Moreto, *Loas, entremeses y bailes*, pp. 681-682.

razada», eso sí, de la bota de vino, que al apretar para facilitar el «parto» explota en la cara del hidalgo. La condición cómica de simple y burlado es aquí más que evidente.

Otro de los dramaturgos de renombre, Francisco Rojas Zorrilla, introduce la figura femenina en uno de los dos únicos entremeses que se le atribuyen *El alcalde Ardite*, escrito en los años 40[27]: se nos presenta, entre otros personajes, a una ladrona apresada por la Justicia, que finge ser portuguesa y engaña al bobo alcalde que la ha detenido. Por esta misma época, Ana Caro Mallén introduce a un portugués junto a un guineo, un morisco y un francés en la *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio Prado, en las fiestas del Corpus de Sevilla, este año de 1639*, en la que el portugués es sobre todo cómico por llevar las riendas de la discusión eucarística[28] y por halagar graciosamente a los dos cabildos, el seglar y el eclesiástico[29]; pero la loa tiene interés sobre todo por la reunión de los cuatro tipos de extranjeros, dos de ellos étnicos, que hablan cada uno cómicamente en su lengua. También Antonio de Solís cuenta en su haber con dos piezas que nos interesan. La primera, datada unos años antes de 1642 y por tanto cercana a la revolución portuguesa es el *Entremés del espejo y de la visita de la cárcel*, en la que de nuevo el bobo visita a unos presos entre los que se encuentra el portugués, que cumple presidio por espía y por judío. El bobo lo libera y el escribano da palos a los dos en el final. Más interesante es el *Sarao para un portugués ridículo y Juan Rana*, para el final de la comedia *Pico y Canente*, estrenada ya en 1652 y que posee la particularidad de que el luso adquiere protagonismo junto a Juan Rana.

A mediados de siglo, destaca Jerónimo de Cáncer, gran entremesista de la época, y uno de los más aficionados al retrato de extranjeros y al remedo cómico de su lengua. Destaca en su producción un entremés que se representó a los reyes en 1655, dedicado íntegramente a nuestro personaje y titulado *El portugués*, reimpreso en varias ocasiones con diferentes títulos: *Mojiganga del portugués*, *El mesón del portugués*[30], lo que da cuenta de la popularidad del mismo. En él se nos retrata a varios tipos humanos que se encuentran en una venta en una calurosa noche de verano, entre ellos un portugués pendenciero y engreído que solo desea reñir a costa de lo que sea. La trama, si así se pudiera llamar, consiste en que cada uno quiere ser más famoso que el otro y se niega a revelar su identidad; termina con una danza de bailarines portugueses. Otro *Entremés del portugués* (Madrid, María de Quiñones, 1653) se le adjudica a Cáncer, pero con asunto bien diferente: se trata de Juan Rana, que buscando un amo que lo acoja como criado, encuentra a un portugués

27. Se conserva en la BNE (Ms. 15168/3), junto a una loa sacramental y un auto. Hay que decir que la crítica no es unánime en la atribución de este entremés a Rojas.
28. Sin embargo, la loa termina con versos graves que él mismo recita, o muy probablemente canta: «Transustanciado em o pao / e convertido em o viño, / con providencia do Padre, / toda a grandeça do Filo».
29. Según Herrero García (1966, pp. 163-166), el ingenio también era patrimonio de los portugueses.
30. Con el título *Entremés del portugués* se publicó en *Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas* (Madrid, María de Quiñones, 1655), para titularse *Mojiganga del portugués* en la edición de *Autos sacramentales*… de 1675, veinte años después. En la BNE figura un manuscrito con la misma obra, titulada ahora *El mesón del portugués* (Ms. 14089).

que tiene a sus espaldas cuatro muertes. A su condición de enamoradizo se añade otra constitutiva al tipo: la arrogancia[31]:

PORTUGUÉS Hola, veja que nao pises a mina sombra
porque é como pisar una serpente
e morrerás de repente.

JUAN RANA ¡Pardiez que en vos muy buena sombra he hallado!

PORTUGUÉS ¡Ay que morrendo estou de enamorado!,
porque eu adoro una fermosura,
com quem o sol é un poco de basura,
eu me derreto tudo como brea
e me fago por ela uma jalea,
feito estou uma propia cudarnada
e canto e falo e pensó é mermelada.

Cáncer introduce junto al verbo derretir las palabras «jalea» y «mermelada»; el léxico de jugos, productos dulces y hasta el «sebo»[32] será reiterado en estas piezas y será trasvasado de forma especial a los villancicos. Otra pieza significativa de Cáncer, publicada más tardíamente (*Vergel de entremeses*, Zaragoza, 1675) pero de la misma época que las anteriores es *La visita de la cárcel*, un entremés de desfile en el que el alcalde en lugar de cumplir su cometido va soltando uno a uno a todos los presos, que cumplen penas por las acciones más variopintas, entre ellos un portugués que ha sido encarcelado por ser «enamorador con grande exceso». Altanero y colérico, en la línea del tipo, termina peleándose con el alcalde.

Unos años posterior a Cáncer es Manuel Coelho Rebelho[33], autor muy interesante por ser él mismo portugués y bilingüe, como lo fueron Gil Vicente, Sa de Miranda o Luis de Camoens; de sus veinticinco entremeses, diecisiete son en castellano y en cierto modo invierte la costumbre en la que se solía satirizar el supuesto valor de los portugueses[34], pues en el entremés *Asalto de Villa Vieja por don Rodrigo de Castro* nos lleva a escena a don Rodrigo, loco valiente que asalta esa villa ante el acobardamiento de los castellanos. El embajador portugués llega a negociar y reta a los castellanos a quitarse un pelo de la cabeza por cada santo portugués o castellano que haya. El portugués arranca todo el cabello al castellano porque San

31. La arrogancia de los lusos también era proverbial: «Solamente les sopla un poco de viento de vanidad en las cabezas, con que todos son algo fantásticos, fidalgos y llenos que no caben por las calles. De aquí les nace ser determinados y arrojados y aun temerarios en algunos hechos» (Pedro de Medina, *Grandezas y cosas notables de España*; ver Herrero García, 1966, p. 154).
32. «Portugués seboso, portugués rabudo. Los lugares vecinos y las naciones se dan matraca unos a otros diciéndose algunas propiedades o tachas. Llamámoslos sebosos a los portugueses motejándolos de muy enamorados, que así se derriten ellos con el amor como el fuego con el sebo» (Correas, 19027).
33. Su obra se publicó toda en *Musa entretenida de varios entremeses* (Coimbra, Manoel Días, 1658).
34. Según Herrero García, 1966, p. 160, el valor se les reconoció, pero enseguida se burló como un falso valor, pues en realidad la mayoría eran cobardes. Se satiriza, pues, la jactancia del valor, no el valor en sí, que reconocieron muchos, como ilustra el estudioso con citas de la época: «Valiente gente, por cierto, y arriscada, no conociendo al temor, aventurando a cada paso la vida por la honra» (Barrionuevo, *Avisos*, 1654).

Antonio vale «por muitos juntos». En *Castigos de un castellano* se ridiculiza a un castellano, bravucón y altanero, que insiste en conquistar a una mujer que le desprecia. Esta y su marido le despiden con un «arre a Madrid». De nuevo la inversión: aquí el enamoradizo y ridículo es el castellano.

También de origen portugués, pero con toda su obra escrita en castellano, es Vicente Suárez de Deza, cuya obra fue escrita entre los años 50 y 60[35] . En el baile *Las bandoleras* sale a escena, tras un galán italiano, un hidalgo lusitano completamente enamorado a primera vista de cuatro damas pedigüeñas:

PORTUGUÉS ¡Oh mozo, mozo!
MOZO ¿Siñor?
PORTUGUÉS ¿O ves? ¡Poem bem a capa!
MOZO lo fazo.
PORTUGUÉS Por Iesu Christo,
¡que sao belas castellanas,
nao vi en toa a miña vida
raparigas tao bizarras!
[...]

PORTUGUÉS ¿Isto ha en Castela?
MOZO Sua fama
fica curta, vive Deos.
PORTUGUÉS Nao ten Portugal taes caras,
per los Santos Evangellos.[36]

El amor es tan repentino como intenso, pues el hombre se derrite y les entrega todo lo que tiene:

PORTUGUÉS Tudo coanto teño e voso;
mozo, vay por outra capa[37],
outro chapeo e calçoens,
outra ropeta, outra espada
porque ya estou derretido
ao sol daquestas rapazas
e tudo me estoy finando.[38]

Otras alusiones al personaje aparecen en el entremés *El barbero*, cuyo protagonista, aunque no es oriundo de Portugal, reúne dos rasgos genuinos de la tierra:

35. Publicada en 1663 en Madrid con el título *Donaires de Tersícore*, y con edición moderna cuidada por mí misma (Suárez de Deza, 2000).
36. Suárez de Deza, *Teatro cómico breve*, vol. I, pp. 303-304.
37. El atuendo distintivo de los portugueses constaba de una larga capa y de unas botas altas enceradas.
38. Suárez de Deza, *Teatro cómico breve*, vol. I, p. 306.

es enamoradizo y toca folías[39]; y en la mojiganga del *Mundi nuevo*, que permite mediante el recurso del retablo mecánico de títeres el desfile, entre otros, de unas bailarinas portuguesas con su tamborilero:

EXTRANJERO Vedano ancore une danza
que ha venuto aquesti tempo
di Portugalo.

*Salen* TRES PORTUGUESAS *con arcos, por donde irán pasando, y* TAMBORILERO *portugués con ellas.*

PORTUGUESA 1 Meninas,
erguey o arco facendo
uma mesura ben feita.

TAMBORILERO Bam pasando.

PORTUGUESA 3 Ya entendemos

PORTUGUESA 2 E le faza, o que lle toca,
que o que nos tocar faremos.

*Cantando el tamborilero y tañendo, van pasando por los arcos danzando.*

MUSICA Menino fermoso e bello[40],
bem fey heu,
¿quein deseja de ser vosa,
se vos quiserdes ser seu?

*Vanse.*[41]

Estos versos emulan otros que comienzan «Menina fermosa / naon os posso ver», propios de cancioncillas populares de amor[42], que parece que también pudieron tener cierta fortuna literaria en España, pues otro entremesista, además de Quiñones de Benavente y Suárez de Deza, Bernardo de Quirós, en la mojiganga *El regidor*[43] pone en labios de un portugués unos versos similares, cantados a una dama:

39. Ver nota 18.
40. *Menina fermosa*...: así comienzan variadas cancioncillas populares de amor (Frenk, 2003, 431B). Al cantar estas coplas al príncipe niño, las muchachas transforman «menina» en *menino*. Estas canciones quizá procedan de trovas portuguesas anónimas —*Trovas da menina fermosa*—, probablemente del siglo XVI y publicadas en Lisboa en 1640 y en 1656 (Frenk, 2003, 89A) que aparecen reiteradamente en pliegos sueltos lusitanos.
41. Suárez de Deza, *Teatro cómico breve*, vol. II, pp. 584-585.
42. Ver Frenk, 2003, 89A y 431B.
43. De fecha de composición incierta; sus obras teatrales se escriben desde los años 30 y hasta 1668, fecha de su muerte.

Minina fermosa y crua
que vence eu, que vence eu,
que vence eu, que vence eu,
porque vos forades sua.

Esta presencia musical y coreográfica del tipo se acentúa en los entremesistas del último tercio de siglo, como el portugués Juan de Matos Fragoso, autor de *El folión*, entremés representado hacia 1662 y así llamado porque se canta en él una folía portuguesa. La graciosa se queja porque Bezón, actor de su compañía, se ha ido con el autor Pedro de la Rosa. Sale una danza de indios para alegrarla, y el gracioso dice que «con el uno y otros / al uso de Portugal, el baile puede acabar». La graciosa dice que ella tiene un «folión» y todos cantan y bailan con sonajas, tambores y panderos, imitando el castellano que hablan los portugueses. En esta línea, Francisco Antonio de Monteser, además de introducir el tipo cómico en *Las perdices* (1664), saca a escena en *La manzana* (1668) una danza de portugueses que compite con las de otras naciones por la mitológica manzana de oro. También el maestro León Merchante cierra su mojiganga *Los alcaldes* (1680), en la que los regidores de Las Rozas y Alcorcón disputan sobre las fiestas de toros, con un baile de portugueses, entre los de otros lugares. Para cerrar esta cala por el corpus entremesil del XVII, no quiero dejar de citar el divertido entremés de Gil López de Armesto titulado *La competencia del portugués y el francés*[44], protagonizado por Casilda, dama a la que todo le molesta y nada le agrada. Un portugués «lenceiro» le quiere vender una rica tela de Cambray y, por supuesto, al verla se hace jalea y se derrite («Yo me fago jalea y mi dirritu»), mientras que el francés, más recatado, solo intenta venderle piedras preciosas. Se entabla una discusión porque el francés acusa al portugués de cantar mal («Patife, paso. / ¿Que así cante un mayestru? ¡Extraño caso!»), y este se defiende esgrimiendo el tópico de las excelencias musicales de los lusos:

Quien dijo portugués dijo destreza,
de Portugal la música ha venido
y al minino que ven recién nacido
la cola de encolar la guitarrilla
se la dan por sustento e por papilla.

El portugués y el francés arrebatan por fin la vihuela al músico y compiten por el favor de la dama. El portugués llama al francés «borracho» y este le insulta acusándole de judío: «Vostred estar marrano / en con oltraje, / vianda, que no gasto / voso linaje», recuperando de este modo uno de los rasgos del tipo más antiguos.

De la mano del teatro breve pasamos al villancico, pero vale la pena aclarar las dudas previas que pueden surgir en torno a ese término, pues aquí tratamos del *villancico religioso barroco*[45], que es un tipo de composición musical y literaria, en verso,

44. Publicado en *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, 1674), recopilación que el mismo autor hizo en vida de su producción dramática breve.
45. Sí conviene aclarar que el término villancico puede resultar polivalente, pues sus diversas acepciones proceden de un sustrato semántico común. Como es sabido, en su origen (siglo XV) se entendía por villancico una forma estrófica fija en verso que incluía copla y estribillo (un estribillo inicial más una

surgida en el mundo ibérico a finales del siglo XVI, cuya forma se fija en el siglo XVII, para llegar a pervivir durante prácticamente todo el siglo XVIII. Insertado en la liturgia, generalmente navideña y para sustituir a los tradicionales responsorios de los oficios de maitines, su lengua era la vernácula. Su último rasgo conformador, y el que más nos interesa, es su carácter mixto: monologado y dialógico, lo que se puede aplicar a la totalidad del villancico o a la convivencia de las dos formas discursivas en uno; evidentemente, el diálogo conlleva rasgos claros de teatralidad. Así, en muchas de estas piezas suelen intervenir dos o más interlocutores, lo que deja patente su parentesco con el entremés y, sobre todo, con el baile entremesado, pues los villancicos se cantaban prácticamente en su totalidad y a veces se deduce que también podía haber partes bailadas. Los textos se imprimían en pliegos, que generalmente contenían entre 7, 8 ó 9 villancicos, con la estructura inicial básica «introducción-estribillo-coplas», que fue derivando en otras extranjerizantes en el siglo XVIII. Para este trabajo, he utilizado el corpus de pliegos del XVII de las tres capillas reales[46], con un total de 142. La figura del portugués aparece en 52 (en 7 pliegos de las Descalzas Reales, desde la fecha de conservación del primer pliego, 1679; en la mayoría denominados «de portugués»; en 15 de la Capilla Real, desde 1644; y nada menos que en 30 de la Encarnación, desde 1671). Por tanto, ya partimos de un hecho: la presencia del portugués es constante y significativa, pues aparece en más de un 35% del total de pliegos.

El portugués aparece en los villancicos de dos maneras: o desfilando como una nación más, generalmente opuesta a los castellanos (ya sea un personaje o varios), o simplemente cantando y bailando al Niño Jesús, en piezas de carácter más lírico y estático y por ende menos teatrales, pero resaltando así su condición de músico —toca la viola[47] y canta folías[48]— y, algo muy interesante, recuperando el protagonismo que perdieron en el entremés. Incluso se llega a personificar a la tonadilla, mujer del «folión», en un villancico que escenifica una riña matrimonial:

estrofa o pie dividido en tres partes: dos mudanzas simétricas y una vuelta). Sin embargo, en la crítica literaria actual responde a un triple sentido que es necesario precisar: 1) *villancico profano* de los siglos XV y XVI (que llegó hasta el XVII), entendido como forma poética de la lírica popular, heredero del zéjel; 2) *villancico barroco o paralitúrgico*, definido más arriba y objeto de este artículo, al que algunos autores han llamado «cantata española»; 3) *villancico popular navideño*, que ha sobrevivido hasta la época actual y ha sido objeto de diversas recopilaciones. Ver Llergo, en prensa y Borrego, 2013, p. 127. Resultan de sumo interés para la historia del género y su configuración tipológica los estudios de Alain Bègue (Bègue 2007 y 2010, vol. 2).

46. Para rasgos generales del villancico ejecutado en la Capilla Real, véase Llergo, 2011. Para el corpus de las dos capillas de los monasterios reales femeninos, la Encarnación y las Descalzas, véase Borrego, 2013.

47. «a viola temperada / vendrá con nosa folía» (CR N1662). Todos los textos son inéditos, y los cito por el impreso de la época abreviando el lugar donde se representaron (CR = Capilla Real, E= Encarnación, DR= Descalzas Reales), al que sigue la festividad (N= Navidad, R= Reyes) y el año. Los textos citados se conservan en su mayoría en la BNE. Para cuestiones relativas a estos pliegos, su impresión, conservación, etc., véase Borrego 2013.

48. CR: R1679: «Hoy de la India oriental / un folión lusitano / a la estrella de los Reyes/ va siguiendo el paso».

Haya esta pascua de Reyes
*villancico portugués*[49],
que en cualquiera nochebuena
su plato dulce ha de haber.
Tonadilla portuguesa,
con su folión también,
hoy en Belén se introducen
como marido y mujer.
El gusto los trae casados
y mal contentos, porque
el tonillo con que riñen
ha de avivar el placer. (CR R1687)

Dejo a un lado los villancicos de tipo monologado, con portugueses músicos protagonistas de versos líricos centrados en motivos navideños, para centrarme en los de tipo dialógico, más interesantes para comprobar en qué medida las cualidades del personaje se mantienen, se potencian o se diluyen respecto al tipo en el teatro breve. En principio, el portugués en estos villancicos conserva los rasgos del tipo en el entremés. Comencemos por su fácil propensión al enamoramiento, que le lleva a derretirse en todo tipo de dulzuras alimenticias:

Un portugués en *azúcar*
canta en dulces melodías
con suave voz de *alcorza*
un villancico de *almíbar*[50].

Y, por supuesto, el enamorado es, por antonomasia, portugués, e incluso se concreta la ciudad más adecuada para que el Niño nazca, ya que es el amor mismo: Lisboa:

1. ¡Oh nevado cravel,
que en as pallas
durmido se ve!,
pois padece de amores… ¡quein duda,
será portuguéis!
[…]
2. Dicen que es el amor que nace,
e naon pode ser,
que si fora el amor era força
en Lisboa nacer. (E N1675)

49. Es significativo que en el propio texto se denomine así a un villancico, lo que da idea de la fortuna del personaje en el género. También ocurría con el «villancico de negro», de «gitanas», de «gallego» y «de asturiano».
50. En E R1677, el portugués hasta se hace un «naterón» —es decir, una cuajada— y «marmelada»: «Esos ollos me teinen, / mi vida, / feito un naterón, / marmelada me fazo, / miña alma, / viendo tu candor».

Fermosiños ollos belos,
xa conocidos vos tienen,
que ollos que matan de amores,
quéin duda saon portugueses. (E N1690)

La reciedumbre del portugués es el segundo motivo reiterado en los villancicos. El lusitano no llora porque es «contradictorio» el llanto con el origen luso. Así, el personaje le exhorta al Niño Jesús, que es portugués, a no llorar:

Digu, non choreis,
que imprica contradizaon
chorar e ser portuguéis. (E N1679)

Sin embargo, en algunos villancicos se mezcla lo «valiente» y recio con lo dulce, pues aunque en su natural es bravo y arrojado, su afecto está «derretido»:

Oigan, que porque se alegre
hoy el amor que ha nacido,
en portugués le ofrecemos
un valiente villancico.
Lo temerón de la noche
parece le ha confundido
con el ceño encapotado
el afecto derretido. (E N1679)

Otra vertiente, esta vez negativa, de ese natural «valiente», es la inclinación a la fanfarronería y a la exhibición hiperbólica de su fuerza, pues sería capaz de mover el mundo de un puntapié, de matar a las serpientes con un mínimo gesto, y hasta de trasplantar el portal de Belén a Lisboa:

¿Quein vos da cuitas, minino,
cuando a voso lado teeis
un home que a tudo o mundo
moverá de un puntapié?
[...]
Si el aire os face tembrar,
bein me pode agradecer
que fuxe, porque si naon
eu le ficera correr.
[...]
Si a matar un serpentaon
vinís, decidme vos dél,
que as serpes para conmigu
saon como guindas en mel.
[...]
Para ostentar meu valor
naon sé, par Deus, qué fazer,
¿queréis que prante en Lisboa
tudo o portal de Belén? (E N1679)

La citada fanfarronería a veces va unida a la vanidad, que hace que el personaje aparezca «hinchado» o «reventando»:

Reventando entró de forte
un fidalgo portugués,
que botar quiso a Lisboa
y a o mundo de un puntapié.
No se turbó, y la mula
le turbó a coces,
con que fue reventando
de puro forte. (E R1693)

8. El último, un portugués,
llegó con gran vanidad,
diciendo que de finchado
no podía caminar. (DR N1683)

En esta línea se acercan al portal dos hidalgos, de los que incluso se dice el nombre, que llegan al portal avasallando a los pastores con su excesivo ruido y boato:

Dos portugueses entraron
en el portal de Belén,
con más ruido que un alcalde
con la ronda suele hacer.
Son los tales portugueses
dos fidalgos de gran prez,
uno don Vasco Filgueira[51]
y otro don Donis Ferrer.
Atropellando pastores,
querían al Niño ver
y para llegar decían,
mirándolos al través:
*Estribillo.*
1. ¡Afora, afora, pastores,
que a o mi Nino que nace le quero yo ver!
2. ¡Afora, afora, zagales,
que a o mi Nino que nace me acercu también!
[...]
1. ¡Afora, afora, pastores,
que entra don Bascu en Belén,
más valente que a mula,
e más finchado que o boey! (DR N1693)

51. Es curioso que ese nombre aparezca, con ligeras variantes, en dos farsas de Gil Vicente: Vasco Figueira es un personaje de *Las cortes de la muerte* y Brasco Figueira de *La duquesa de la Rosa*.

La culminación del carácter arrogante y temerario llega a su extremo en la identificación del «valiente portugués» como miembro del hampa, capaz hasta de matar, eso sí, de amores:

Portugués esforzado
del hampa —meus olhos—,
meo bein pareses,
pois quein mata d'amores
a todos —miña alma—,
solo é valente. (DR N1689)

El tercer rasgo destacado del tipo en los villancicos es la rivalidad entre castellano y portugués, generalmente por el valor; los portugueses desprecian a los de Castilla porque «tiemblan» de cobardes cuando retan:

CASTELLANO Señor, yo soy de Castilla
y que tiritéis no es bien,
que sois un león y en mis armas
seguro amparo tenéis.

PORTUGUÉS Eu cuido, que sois cordeiro
y así naon teeis que temer,
que os leoins en Portugal
se comen fritos con mel. (E N1680)

Que ha nacido en Castela,
quei, quei,
parez ainda,
ay, ay,
pois que tembra como os castejaos
cuando mofiñan. (E N1681)

En otras ocasiones, el desprecio a Castilla está motivado por la vanidad de sus naturales, pues, según ellos, los castellanos son más erguidos que las pajas del portal:

8. Muitas figas a toda Cas[t]iela
si presumen ser
más erguidos que as pallas que pisan
seus fermosos peis. (E N1675)

La rivalidad lleva al portugués a defender incluso su tópica «blandura de corazón» y a acusar al castellano de tener el corazón de piedra:

Tener brando o coraçaon
e ser fino portuguez
que o fanfarrón castejao
de pedra coraçaon tein (E R1681)

Pero la superioridad de Portugal sobre España se manifiesta en que el Niño Jesús, en cuanto hombre es castellano, en cuanto Dios, portugués:

2. Que mírenle ben,
que en canto home es castexau,
y en canto Deus portugués. (DR N1693)

Y esto enlaza con la vanidad genealógica[52], que fue muy típica en los villancicos. No solo por llamar al mismo Jesús como su mítico rey Sebastián, sino que cualquier hidalgo portugués tiene trato de rey o está emparentado con el mismo rey:

¿E cómo le chamarán?
Jesús de San Sebastiaon,
que es o nome de noso rey. (E N1681)

2. El portugués entre luego.

PORTUGUÉS A par de o rey es mi asiento. (E R1687)
e nos le sirvamos,
que así hacen los reyes (E R1689)

Así, la exaltación de los diferentes lugares y gentes de Portugal y el convencimiento de que la tierra lusitana se puede equiparar con toda justeza con Belén, será otro de los motivos más reiterados y el último que comentaré. Así, las meninas de Santarem cantan al son de bandurrias y sonajas, para ofrecerle después al Niño las excelentes camas y doseles de Oporto, ya que no tiene posada:

Por festejar a Dios Niño
han venido hasta Belén
de Portugal las meninas
a cantar en portugués.
[...]
Meninas de Santarem
a bailar e a cantar [s]alen
a o son de as bandurriñas,
pracenteiras sonajiñas.
[...]
5. ¡Ay que chore,
pois posada naon tenéis,
ficara en Oporto,
que allí vos sirvieran
velludo dosel!
¡Ay quei, quei, quei!
De cachimbo úa cama os ficiera,
que vos palo santo supierais volver. (E N1678)

52. Herrero García muestra varios ejemplos de este rasgo: «Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*: «¿Quién es este hombre? Nan e home senan parente de o rey de Portugal» (ver Herrero García, 1966, p. 157).

Sin embargo, de todos los lugares de Portugal es Lisboa la ciudad más exaltada. La freguesia de Belem de Lisboa puede equipararse —sin duda— al mismo Belén de Judá:

Para estar mais abrigado,
forte león de Iudá,
nacerais, meo Minino
em Belén de Portugal. (E N1682)

Además del orgullo patrio de la capital lusitana como el mejor lugar del mundo para albergar el nacimiento del Niño, no se deja de insistir en que Lisboa es la tierra del amor por antonomasia, enlazando el primer rasgo comentado, la propensión del portugués al enamoramiento, con la exaltación vanidosa de su tierra:

helo, todo está ben posto,
mais una faltiña tein.
Díganos cuál es.
Que podendo nacer en Lisboa
se venga mio Nino a nacer en Belén. (E N1691)

El Amor nació en Lisboa,
que aunque está ain[d]a en Belén,
como es Deus en tudo tempo
faze sempre seu querer. (E R1681)

Tras este recorrido por los textos del amplio corpus manejado, podemos concluir que en el entremés barroco el portugués es una figura cuya presencia es secundaria pero constante y perfectamente tipificada; como he podido mostrar, prácticamente todos los entremesistas lo sacaron a escena, solo, en contraposición a otro personaje extranjero o formando parte de un desfile de otras naciones, con sus rasgos más típicos —ya presentes en las farsas del siglo XVI—, entre los que destacaron su carácter enamoradizo, su arrogancia y su condición de músico. Esta se ve reforzada en los villancicos, pues el portugués, aquí ya actuando indistintamente solo o en grupo, es protagonista en numerosas ocasiones de piezas estáticas en las que domina el componente lírico. Pero también los villancicos de tipo más teatral, y por tanto más cercanos a los entremeses, mantienen los rasgos del personaje, incidiendo en la fanfarronería, en el enamoramiento fácil que los asemeja con «jaleas» y similares, y en la rivalidad con Castilla. Por otra parte, los villancicos aluden frecuentemente a la vanidad genealógica del portugués, rasgo apenas perceptible en los entremeses.

## BIBLIOGRAFÍA

Bègue, Alain, «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», en *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The*

*villancico and related genres*, ed. Tess Knighton y Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate Variorum, 2007, pp. 231-282.

Bègue, Alain, *La poésie espagnole de la fin du XVIIe siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*, 4 vols., Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010.

Borrego Gutiérrez, Esther, *Un poeta cómico en la corte. Vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel, Reichenberger, 2002.

Borrego Gutiérrez, Esther, «Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)», *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (volumen monográfico), *Criticón*, 119, 2013, pp. 127-143.

Canonica de Rochemonteix, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.

Calderón de la Barca, Pedro, *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.

Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1996.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Rafael Zafra, Ediciones digitales del GRISO, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2000.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, *NBAE*, ts. 17 y 18, Madrid, Bailly-Balliére, 1911.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Pamplona, Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Navarra, 2006.

Diago, Manuel V., «Una máscara del teatro renacentista: el 'portugués enamorado', de las orillas del tajo a las riberas del Plata», *Criticón*, 51, 1991, pp. 43-49.

Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española del siglo XVII,* Madrid, CSIC, 1963.

Domínguez Ortiz, Antonio, *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1996.

Hendrix, William S., *Some native comic types in the early Spanish drama*, Columbus, The Ohio State University, 1925.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispana (siglos XV-XVII)*, México D. F., UNAM/Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.

Herrero García, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

Llergo Ojalvo, Eva, «El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, social y espectacular», Tesis doctoral defendida en la Uni-

versidad Complutense de Madrid, Premio Extraordinario de Doctorado curso 2010/2011, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, en prensa.

Moreto, Agustín, *Loas, entremeses y bailes*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.

Quevedo, Francisco de, *Sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.

Quiñones de Benavente, Luis, *Jocoseria,* ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid/Pamplona, Iberoamericana/Universidad de Navarra, 2001.

Recoules, Henri, *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVII^e^ siècle,* Lille, Université de Lille, 1976.

Suárez de Deza, Vicente, *Teatro cómico breve*, ed. Esther Borrego, Kassel, Reichenberger, 2000, 2 vols.

Vesselínova Pavlova, Pavlina, «Voces desafinadas: sobre los extranjeros en el teatro breve del siglo XVII», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso Internacional de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro)*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 1811-1817.

Weber de Kurlat, Frida, «Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. Portugueses en las farsas españolas del siglo XVI», en *Homenaje a W. L. Fichter*, ed. A. David Kossof y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 785-800.