

Frei Luis de Sousa en la tensión ibérica

JORGE URRUTIA
(*Universidad Carlos III de Madrid*)

Résumé. *Frei Luis de Sousa*, pièce de l'écrivain portugais Almeida Garrett, est considérée comme étant le meilleur drame romantique européen. C'est une tragédie de la destinée : personne n'y est coupable de rien, mais tous les personnages sont fatalement blessés. Cet article se propose de l'interpréter à travers le prisme du mythe sébastianiste et des relations luso-espagnoles du premier tiers du XIX^e siècle.

Mots-clés. Garrett, *Frei Luis de Sousa*, tragédie romantique, sébastianisme, littérature portugaise

Abstract. *Frei Luis de Sousa*, a play from the portuguese writer Almeida Garrett, is known as the best romantic drama in Europe. It is a tragedy of destiny: no one, in the play, is guilty of anything, but every character ends fatally damaged. This article aims to interpretate it through the prism of sebastianist myth and Luso-Spanish relationships in the early nineteenth century.

Key words. Garrett, *Frei Luis de Sousa*, romantic tragedy, sebastianism, portuguese literature

La famosa obra teatral de Almeida Garrett, *Frei Luis de Sousa*, ha sido considerada por parte de la crítica como el mejor drama del romanticismo europeo. Es difícil aceptar sin matices juicios de ese tenor pero, sin duda, reúne todas las características del teatro romántico sin que el lector (nunca tuve ocasión de ver la obra puesta en escena) sienta la artificiosidad habitual del Romanticismo en la acumulación de efectos y recursos.

En la memoria leída en el Conservatorio Real de Lisboa el 6 de mayo de 1843, que suele preceder las ediciones del drama, el propio autor proporciona algunas claves de la pieza. Más allá de la *captatio benevolentiae*, interesa su propósito de escribirla en prosa, y no en verso, para evitar «mais artificio do que a indole especial do assumpto podia soffrer»¹. Pese al dramatismo de la acción, las situaciones dramáticas son contadas, aunque fuertes, y Garrett, que busca innovar el género en Portugal, asegura que quiso simplemente despertar terror y piedad, al contrario del teatro habitual entonces sobre los escenarios:

¹ Almeida GARRETT, *Obras Completas. Teatro. Vol. VI. Frei Luis de Sousa. A sobrina do Marquês*, Lisboa, Livraria Moderna, 1904, p. 8. Existen varias traducciones al español. La primera es de Emilio Olloqui y fue publicada en Lisboa, por la Imprenta Nacional, en 1859. La segunda, de Alvaro de las Casas, vio la luz en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, en Madrid, s/f. La tercera, obra de José Andrés Vázquez, la publicó en 1942 la Biblioteca Hispano-Portuguesa de la madrileña editorial Escelicer. La traducción más reciente es de Iolanda Ogando y ha sido editada en Madrid por las Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España en 2003, por la que cito en este trabajo.

com uma acção que se passa entre pae, mae e filha, um frade, um escudeiro velho, e um peregrino que apenas entra em duas ou tres scenas [...], sem um mao para contraste, sem um tyranno que se mate ou mate alguém, pelo menos no ultimo acto, como eran as tragedias d'antes, sem uma dansa macabra de assassínios, de adulterios e de incestos².

Esta es una obsesión suya, pues en *Viajes por mi tierra* escribe irónicamente:

Todo drama y toda novela necesita: una o dos damas, más o menos ingenuas; un padre, noble e innoble; dos o tres hijos de diecinueve a treinta años; un criado viejo; un monstruo encargado de hacer las maldades; varios tratantes y algunas personas capaces para los intermedios³.

En el fondo, el esquema de *Fray Luis de Sousa* no deja de responder a este que traza, aunque sea burlesco, el dramaturgo.

Garrett consideraba el teatro, si no tanto como un servicio público, sí como un medio fundamental para crear sentido de nación, en la línea que propugnó la Revolución Francesa, para la que los teatros eran como las escuelas primarias. El gobierno liberal surgido de los movimientos revolucionarios portugueses le hizo el encargo de elaborar una política teatral a largo plazo, que Garrett sistematizaría con un Teatro Nacional —el que llevaría el nombre de Teatro Dona María II—, un concurso anual de dramaturgos, una inspección de teatros y la creación de un Conservatorio de Arte Dramático. Así se posibilitaba que existiese un repertorio nacional portugués. Mário Barradas resume la labor garretiana diciendo que «estabeceu um quadro que, a ter prosseguido, teria colocado, 15 décadas depois, o teatro português num plano, pelo menos, idêntico ao que é hoje o dos nossos restantes parceiros europeos»⁴.

Me parece significativa una anécdota personal que Garrett cuenta. Un verano, en plena temporada de baños, asistió a la representación de una pieza con el mismo tema de la que, años más tarde, sería la suya. Había mucho público bajo aquella lona del arenal de Povoá de Varzim donde representaban, pero la historia le pareció banal y cómica. Ahora, sin embargo, cuando habla para los miembros del Conservatorio, ya la considera «grande, bella, sublime, de trágica magestade». Y explica: «Não se obliteram facilmente em mim impressões que me entalhem, por mais leve que seja, nas fibras do coração: e as que allí recebi estavam inteiramente apagadas» hasta que, leyendo la misma historia en unos escritores portugueses,

² Almeida GARRETT, *Obras Completas, op. cit.*, p. 9-10. Como tragedia clásica considera la obra Luiz Francisco Rebello, *História do teatro português*, Lisboa, Europa-América, 1989, p. 89.

³ Almeida GARRETT, *Viajes por mi tierra* (traducción de Martín López-Vega), Valencia, Pre-textos, 2004, p. 50.

⁴ Mário BARRADAS, «Ética e serviço público do teatro», *Adágio*, n.º 25 (outubro 1999/janeiro 2000), p. 50-51.

Francisco Alexandre Lobo y Frei Antonio da Encarnação, «pela primeira vez atendei no que era de dramático aquelle assumpto»⁵. En el siglo de la democracia, dice, hay que darle al pueblo la verdad del pasado en la novela y en el drama histórico, en el drama y la novela de actualidad se le debe ofrecer, en cambio, el espejo en que mirarse, entonces el pueblo aplaudirá porque entiende, y sin entender no se puede apreciar ni gustar. Resulta evidente que aquella función veraniega no fue apreciada ni gustada, no se sintió el asunto en su hermosa fuerza trágica. No puede ser casualidad, pues de haberlo sido Garrett no lo especificaría, que la compañía de teatro aquella era de actores ambulantes castellanos, a los que, años después, el autor portugués les venía a enmendar la plana⁶. Sólo los portugueses podían darle al hecho trágico el verdadero y significativo valor que encerraba.

En Póvoa de Varzim se representó, dice Garrett, una *Comedia famosa* y, en sus *Apontamentos para la elaboração do drama*⁷, la atribuye a Calderón de la Barca. Henrique de Campos Ferreira cree que no puede ser otra que *A secreto agravio, secreta venganza*, y en ello está de acuerdo Fernando González Ollé⁸.

Oliveira Barata, matizando algunas opiniones de Andrée Crabbé Rocha, conocida especialista en el escritor, afirma que:

a voz de Garrett e sempre a de alguém que está ben consciente do papel cívico-político que desempenha e não a de qualquer *outsider* para quem a criação artística surgia desvinculada da realidade ideológica por que lutava⁹.

Aquella referencia a la compañía española que desvirtuaba el sentido trágico y – adelantémonos– nacionalista de la aventura de Manuel de Sousa no puede estar desprovista de significación política.

La gran romanista italiana Luciana Stegagno Picchio, con las matizaciones que más tarde haremos, opina que Garrett tenía, en lo que se refiere a la obra, «une intention de caractère exclusivement littéraire», pues «la *signification* de *Frei Luis de Sousa* est contenue

⁵ Almeida GARRETT, *Obras Completas, op. cit.*, p. 15 y 16.

⁶ No deja de llamar la atención de que, a principios del siglo XIX, en 1819, recorrieran el país compañías españolas de teatro. Sabemos, sí, que, todavía a finales del siglo XVIII, en algunos conventos se representaban comedias y autos en un castellano muy aportuguesado, restos de los repertorios de la época en que los reinos de Portugal y España estuvieron unidos.

⁷ Fueron editados por Henrique de Campos Ferreira, Universidade de Coimbra, 1948.

⁸ Fernando GONZÁLEZ OLLÉ, «*Frei Luis de Sousa* y la literatura española», *Revista de Literatura*, IV (1953), p. 413-423. El propio González Ollé volverá sobre la inspiración de Garret a la hora de escribir su tragedia en «Sobre el proceso de la creación dramática y una obra de Almeida Garrett», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 309-329.

⁹ José OLIVEIRA BARATA, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 270.

entièrement dans le désir de créer le prototype d'une tragédie moderne et donc chrétienne»¹⁰, con el problema de que el público portugués no estaba aún en condiciones de entender estos procedimientos retóricos y filosóficos¹¹. No parece por ello aceptar la interpretación de Theophilo Braga, para quien, citado por Stegagno Picchio, «la révolte d'un patriote comme Manuel de Sousa [uno de los protagonistas de la obra, segundo marido de Madalena, y que llega a incendiar su palacio para no tener que recibir en él a quienes estima traidores] aurait pu réactiver l'étincelle révolutionnaire au cœur des portugais», [...] au moment où le Portugal, dans une phase d'involution politique, était en train de gauchir les fruits de la révolution de 1836»¹².

El 9 de noviembre de 1807 la familia real portuguesa había embarcado para Brasil, con objeto de no caer bajo el poder de Napoleón. La resistencia al Emperador siguió en muchos aspectos el modelo de las Juntas populares de influencia española. En 1808 se registraron numerosas revueltas en las que, incluso, se gritaba «Viva Portugal y Viva España». Tras la llegada del ejército inglés para ayudar a combatir a los franceses, la represión contra los liberales influidos por el pensamiento revolucionario hizo que, según observa Jean-François Labourdette¹³, «le patriotisme se confondit alors, comme en Espagne, avec l'antilibéralisme».

Los contagios políticos entre España y Portugal no habían sido tan grandes desde 1640. La corte brasileña intentó crear también un reino español en el Río de la Plata y la constitución española de 1812 ayudó a la revolución portuguesa de 1820. La revolución de septiembre de 1836 fue arrastrada por las revueltas liberales españolas de ese año y el motín de los sargentos de La Granja en Agosto, que propició la restitución de la constitución de Cádiz.

Entiendo que debe tenerse en cuenta la situación política portuguesa del siglo XIX, aunque exponga tan sucintamente la de su primer tercio, porque sin ella no puede entenderse bien ni la significación de la escritura de *Fray Luis de Sousa* ni su huella en los años inmediatamente posteriores. Pensemos que, pasadas las llamadas Guerras Peninsulares, las cuales en España se denominan Guerra de la Independencia, enfangados ambos países en similares enfrentamientos entre liberales y conservadores, cuestionada en ambos países la influencia histórica de la iglesia católica, la intelectualidad más moderna y liberal consideró a

¹⁰ Luciana STEGAGNO PICCHIO, «Interprétation d'interprétations: Le *Frei Luis de Sousa* de Garrett», *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise, t. II, La prose et le théâtre*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 266 y 269.

¹¹ *Ibid.*, p. 270.

¹² *Ibid.*, p. 272. Véase opiniones similares en Carlos Reis y Maria da Natividade Pires, *Histórica crítica da literatura portuguesa. Vol. V, O Romantismo*, Lisboa, Verbo, 1999, p. 171 y ss.

¹³ Jean-François LABOURDETTE, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000, p. 488.

finales del siglo la cuestión del iberismo¹⁴, pero los gobiernos conservadores, por su parte, prohibirán las representaciones de la tragedia garretiana por no molestar al gobierno español. Jean-François Botrel observa, a través de un artículo publicado el 12 de agosto de 1847 en la *Revista universal lisbonense*, que la primera versión escénica de la obra se presentó en el teatro del Salitre en 1847, pero censurada: «Convertido assim o mais regular admirável dos nossos dramas num monstro informe»¹⁵. El mismo artículo comenta irónicamente que, para los censores, «um grito, eco dos que saudaram as batalhas do velho Portugal, põe em perigo a existencia da Espanha, ou da Inglaterra!». Por ello, debemos suponer que la representación suprimió el incendio voluntario de la casa-palacio de don Manuel, pues leemos que se decidió «eliminar o belo feito de Manuel de Sousa no final do primeiro acto para evitar complicações diplomáticas» con España. El antiespañolismo aparente de *Fray Luis de Sousa* debe, por lo tanto, tratarse con cuidado.

El ritmo interno de la obra está cuidadosamente controlado. Una serie de premoniciones se siguen al principio sin descanso. Madalena, la esposa y madre, está leyendo en *Os Lusíadas* unos versos («Naquele engano da alma, lego e cego, / que a fortuna não deixa durar muito») que anuncian precisamente una desazón interior aún no confesada¹⁶. El lector piensa pronto que el mal pudiera estar en la hija, María, pues el viejo criado, quien luego sabemos que conoció al primer marido de Madalena, asegura que «era una niña que yo no podía... —es la verdad, no la podía ver: ya debéis saber por qué» (p. 49). Este Telmo es la historia de la familia, al menos hace presente continuo el pasado familiar, y duda de la muerte de don João de Portugal, el primer marido, que acompañó a Alcazarquivir al rey don Sebastián, también desaparecido, por lo que uno y otro pudieran regresar a Portugal. Se anuncia, pues, la posibilidad de un pecado original, el matrimonio de Madalena con don Manuel. En ese caso, si la quimera en la que cree Telmo fuese verdad, todo el daño repercutiría sobre la hija inocente. Ésta tiene conciencia de que algo ocurre y de que ella es el centro: «Teniéndome tanto amor como nunca hubo otro ¿cómo estáis siempre sobresaltados por mi causa? [...] Lo que yo soy... sólo yo lo sé, madre... Y no lo sé, no: no sé nada, sólo sé que lo que debería saber, no lo soy» (p. 59 y 60).

Sobre esta serie de amenazas del pasado, se montan las amenazas del presente. En Lisboa hay peste y mal (es la residencia de los cinco gobernadores nombrados por el rey castellano).

¹⁴ Sobre el iberismo publiqué el ensayo: «El despertar del iberismo en torno a la revolución española de 1868», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXVI (2012), p. 135-162.

¹⁵ Jean-François BOTREL, «Quelques documents sur les premières représentations de *Frei Luis de Sousa* (1843-1850)», *Études luso-brésiliennes*, París, P.U.F., 1966, p. 7-24. Las citas se encuentran en las páginas 19 y 21.

¹⁶ Almeida GARRETT, *Frei Luis de Sousa*, *op. cit.*, p. 45.

Allá fue don Manuel que tarda en regresar. Estamos hacia 1583, pues ya fue vencido el aspirante a la corona, el Prior de Crato, quien se había refugiado en las Azores junto a una tropa de hugonotes franceses. Telmo, en un momento, confiesa sentirse atraído por el protestantismo¹⁷. Aprendemos que los gobernadores quieren salir de Lisboa y cuatro de ellos se instalarán en la casa de los protagonistas, lo que se siente como ocupación de la propiedad y, simbólicamente, manifiesta la ocupación del país por los extranjeros y, muy importante, los traidores: «Dicen que quieren venir a esta casa [y] oprimir a sus naturales en nombre de un rey extranjero» (p. 63 y 65).

Si la primera serie de premoniciones anuncia la existencia de un pecado original contrario a la voluntad de Madalena y Manuel, ahora el hecho histórico, contra el que no puede resistirse, arrastra a los personajes a unir ambas situaciones en una sola experiencia. Abandonarán la casa matrimonial renacentista, casa-palacio de don Manuel de Sousa y, dentro de ella, una «cámara antigua, adornada con todo lujo y caprichosa elegancia portuguesa de principios del siglo XVI» (p. 45), para trasladarse al palacio medieval «que había sido de D. João de Portugal [con un] salón antiguo de gusto melancólico y pasado, con grandes retratos de familia» (p. 73). Madalena se resiste porque le parece que volvería al poder del primer marido, un poder «que me quita de tus brazos», e incluso teme encontrárselo allí (p. 68). Se cumple, sin embargo la voluntad del segundo marido que prefiere incendiar su casa que albergar a los gobernadores pero, en el incendio, se consume su retrato que presidía la escena.

Según Luis Cabrera de Córdoba, ninguno de los combatientes en la batalla de Alcazarquivir afirmó haber visto morir al rey don Sebastián de Portugal, «porque era infamia, donde su Rey quedaba muerto, quedar caballero vivo que pudiese referir la pérdida»¹⁸. Esa pudiera ser la razón de que la figura del monarca *desejado* ya antes de su nacimiento, hijo póstumo del infante don João, permaneciese como mito de un retorno a lo largo de toda la historia portuguesa: *o encoberto* retirado en una *ilha de bruma*. No es cuestión de este trabajo recordar que Portugal cayó, tras la muerte, más imprudente que heroica, del joven rey y durante el corto reinado de su anciano tío don Henrique, en una fuerte crisis económica y financiera que el pueblo atribuyó luego a una teórica falta de independencia bajo el reinado de Felipe II de España, heredero del trono por razones dinásticas, y pese a que éste se cuidara

¹⁷ *Ibid.*, p. 47: «Esto de que la palabra de Dios está así, en otra lengua, en una lengua que la gente... ¡que no entiende todo el mundo!... Os confieso que aquel mercader inglés de la Rua Nova que viene aquí a veces me ha dicho algunas cosas que me agradan».

¹⁸ Luis CABRERA DE CÓRDOBA, *Felipe segundo, rey de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1876-1877. Citado por Antonia VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, *Don Sebastián, rey de Portugal*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 279.

mucho de no unir ambos reinos, sino de dejar intactas las instituciones políticas y administrativas portuguesas¹⁹.

Los posibles restos del don Sebastián fueron llevados al monasterio de Belém en 1582, con asistencia del nuevo rey Felipe I (II en España). Sin embargo creció en el pensamiento popular la idea de que aquellos restos eran falsos, porque el joven monarca portugués no habría muerto en Alcazarquivir y retornaría al país para reconducirlo en su ser imperial. Nació el sebastianismo que, si por un lado, mitifica la aspiración de ser una gran nación, por otro basa su éxito en un triunfo sobre las teóricas intenciones españolas de conquistar Portugal. En el entorno de 1640, las coplas y profecías de Gonçallo Annes Bandarra acrisolaron la creencia mesiánica popular: «De pois que por largo tempo / Este pastor governar / A este rebanho amargo, / Outra vez hà de tornar / A er o que tinha o cargo». A mediados del siglo XVII, durante el proceso de independencia completa de España, el padre António Vieira teorizó, en línea sebastianista, el Quinto Imperio en su *Historia del futuro*, que sólo se publicaría en 1718²⁰.

El poeta Fernando Pessoa, quien terminara un poema de *Mensagem* (1934) afirmando en primera persona el regreso del rey don Sebastián («É Esse que regressarei»²¹), escribió que «Com Sebastião morreu a grandeza da Pàtria. Se a Pàtria tornar a ser grande, voltará, *ipso facto*. D. Sebastião, não só simbólicamente falando, mas realmente». Y lo explica diciendo que el sebastianismo es un movimiento religioso en cuanto que es un mito. «No sentido simbólico D. Sebastião é Portugal: Portugal que perdeu a sua grandeza com D. Sebastião, e que só voltará a tê-la com o regresso dele, regresso simbólico [...] mas em que não é absurdo confiar»²².

Si en 1843 Almeida Garret estrena *Frei Luís de Sousa*, Luis Augusto Palmerim escribe *O Sebastianista* y Joao de Lemos *Alcácer-Kibir*. Otras manifestaciones sebastianistas podrían citarse en la primera mitad del siglo XIX, pero creo importante recordar que Pessoa escribió: «En el Tercer Cuerpo de sus Profecías, Bandarra anuncia el regreso de don Sebastián (poco importa ahora lo que entiende por este «regreso») para uno de los años comprendidos entre 1878 y 1888»²³. Hubo, pues, una efervescencia sebastianista porque, para parte del

¹⁹ Véase, por claramente imparcial, el capítulo X de la *Histoire du Portugal*, de Jean-François Labourdette, citada.

²⁰ Existe edición española: Antonio VIEIRA, *Historia del futuro* (ed. de Luis Trías Folch y Enrique Nogueras), Madrid, Cátedra, 1987.

²¹ Fernando PESSOA, *Mensagem*, poema «D. Sebastião», Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 71.

²² Fernando PESSOA, *Portugal, sebastianismo e Quinto Império* (ed. de António Quadros), Lisboa, Europa-América, 1986, p. 151.

²³ Citado por Ángel Crespo en su *Antología Poética* de Pessoa, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 23. Para un mejor entendimiento del sebastianismo de Fernando Pessoa, véase João Gaspar SIMÕES, *Vida e Obra de Fernando*

pensamiento portugués, probablemente la que podría calificarse como la más conservadora, se acercaba la fecha del retorno, del regreso del imperio. Y Almeida Garrett, desde su posición liberal, más o menos responsable de la nueva política cultural, y especialmente teatral, del gobierno emanado de la esperanzadora revolución de 1836, prefirió conservar la cabeza fría y los pies en el suelo. Según Luciana Stegagno Picchio, «Garrett préférait inconsciemment l'histoire au rêve»²⁴.

Hay, pues, en la tragedia, tres temas que confluyen: el matrimonio improcedente de Madalena con don Manuel y la situación de la hija de ambos; la presencia de los gobernadores filipinos y el incendio de la casa-palacio; y la amenaza del retorno de don Juan de Portugal, desaparecido en Alcazarquivir junto al rey Don Sebastián.

El segundo acto no necesita acumular premoniciones. Empieza bajo la impresión del incendio, que la hija entiende como un espectáculo majestuoso. El espectador, que ya está al tanto del problema del matrimonio, escucha con preocupación oír que María estima «un orgullo ser hija de tal padre!» El criado Telmo, por su parte, interpreta el incendio como «un ejemplo de libertad» (p. 75). Pero pronto sabemos que la que sufre es Madalena quien, nada más entrar en la casa, ya vio que el retrato de su primer marido centraba toda la luz, a la vez que «no le sale de la cabeza que la pérdida del retrato [de su segundo esposo] es presagio de otra pérdida mayor que está cerca, alguna desgracia inesperada [...] que ha de separarla de mi padre» (p. 75), como explica la niña. Además, la hija comprende, cuando su padre se lo explica, que si don Juan de Portugal no hubiera desaparecido, ella no existiría (p. 83).

La verosimilitud dramática hace que coincidan el día del incendio y el cambio de casa con el aniversario de la primera vez en que Madalena vio a don Manuel, con el día de la desaparición del rey don Sebastián y con el día de la primera boda. No hay forma de escapar de la fatalidad, a la manera de las denominadas tragedias del sino (que ejemplifica *El 24 de febrero* (1812), del alemán Zacharias Werner). Esa es la razón por la que todos los miembros de la familia se encuentran moralmente afectados, como dice Fray Jorge Coutinho, hermano de don Manuel: «Me esfuerzo en estar alegre y querría verlos contentos a ellos... pero ya no sé qué decir del estado en que veo a mi cuñada, a su hija... ¡Hasta a mi hermano lo desconozco!» (p. 92). El acto termina con la llegada de un viejo peregrino que dice llamarse «Nadie» y que trae noticias de don Juan, que estaría vivo y prisionero.

Pessoa. *História de uma geração*, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 646-648, y Ángel CRESPO, *La vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 367-385.

²⁴ Luciana STEGAGNO PICCHIO, *La méthode philologique*, t. II, *op. cit.*, p. 276.

El acto tercero tendrá lugar en la parte baja del palacio del primer marido, una sala enorme y sin adorno alguno que, en la escena décima, deja ver, al correrse una cortina, la iglesia de San Paulo. Aquí estalla la desesperación a la que condujo la fatalidad. La madre interpreta la noticia que trae el peregrino como una muerte moral, el padre entiende que la hija no soportará verse hija del pecado –ésta, de hecho, enferma y vomita sangre (p. 105)–, los padres entienden que deben ingresar en un convento, lo que viene a ser como la muerte simbólica y, por eso, se refieren a los hábitos denominándolos *la mortaja* (p. 106). Wolfgang Kayser resume la tragedia moral diciendo que «una familia que debe existir, totalmente justificada y [tan] llena de sentido como valor, es destruida absurdamente y, al mismo tiempo, con pleno sentido»²⁵.

Los espectadores y los lectores pueden sospechar que el peregrino sea el mismo don Juan; Fray Jorge y don Manuel sí parecen haberlo descubierto. Sólo en la escena quinta se presenta abiertamente. Don Juan comprende que nadie es responsable de lo sucedido y decide desaparecer, no reclamar nada de lo suyo (p. 114 y 115):

Basta –le dice a Telmo– vete a decirle que el peregrino era un impostor, que ha desaparecido, que nadie más tuvo noticias de él; que todo esto ha sido un vil y burdo embuste de los enemigos de... de los enemigos de ese hombre que ella ama... Y que se tranquilice, que sea feliz. [...] Fui imprudente, fui injusto, fui duro y cruel.

Pero el mal está hecho. Madalena y don Manuel no pueden fingir ante Dios. Saben que don Juan no ha muerto y, por lo tanto, su matrimonio es inválido. De haber permanecido todos en la ignorancia, no habría habido tragedia, pero la llegada de quien se creía desaparecido lo ha roto todo.

La hija en uno de sus últimos parlamentos, pronuncia unas frases que cobran un sentido exterior a la obra (p. 123):

quiero esconderme aquí, antes de que venga ese hombre del otro mundo a decirme en mi cara y en la tuya, aquí delante de esta gente: «¡Esta hija es la hija del crimen y del pecado...!» No lo soy; di padre mío, no soy... dile a toda esa gente, dile que no lo soy.

Comprendemos que María se ha establecido como símbolo de un nuevo Portugal. No es posible que el país se sienta culpable y vencido por la amenaza de un retorno mítico. El país es producto del propio presente, no de un lejano pasado histórico de dudosos heroísmos.

El sentido político de la obra no está en hacer de don Manuel un héroe del nuevo Portugal, sino del enfrentamiento que la nueva sociedad, surgida de las revoluciones románticas, con un

²⁵ Wolfgang KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p. 505.

concepto de nación que antes no existía, tiene que llevar a cabo contra otra sociedad cuyo sentido histórico sólo contempla el futuro en virtud del pasado. Por eso, el peregrino dice llamarse Nadie, pues responde a un viejo Portugal que nada debe significar ya.

El mito sebastianista sólo puede defender a un país encerrado en sí mismo, vuelto sobre su pasado extinto. Frente a ello, tiene que surgir un nuevo Portugal que, definiéndose de otra forma, debería reconsiderar sus posibilidades de relación con los otros países y, en especial, con España pues, por muy heroico que fuese el incendio de la casa-palacio, sólo condujo al retorno hasta el viejo hábitat de don Juan de Portugal, a encerrarse en un convento, a morir, a salirse de la historia posible. No dejemos de lado que el personaje más lúcido de la tragedia Fray Jorge se refiere al rey Felipe con un respeto manifiesto.

Dice Eduardo Lourenço, en *O labirinto da saudade*, que Almeida Garrett es una suerte de «Ulises intelectual em busca de uma pátria que todos temos sem poder ajustar nela o sonho plausível que nos pede e a realidade amarga que nos decepciona»²⁶. Para el pensador portugués, *Fray Luis de Sousa* es la teatralización de Portugal como pueblo que no tiene más que una existencia imaginaria, indecisa e incierta. Garrett interrogaría al propio pasado portugués para poder construir el nuevo país. Luciana Stegagno Picchio²⁷ dice, por su parte, que la obra significa la condenación histórica del sebastianismo, porque no es posible anular la historia y dar marcha atrás. Añadamos nosotros que es también el retrato de un sinsentido histórico-moral.

²⁶ Eduardo LOURENÇO, *O labirinto da saudade*, Lisboa, Gradiva, 2000, p. 83.

²⁷ Luciana STEGAGNO PICCHIO, *História do teatro português*, Lisboa, Portugalia editora, 1964, p. 251.