

# *A mantilha de Beatriz: Una adaptación portuguesa de la comedia calderoniana *Antes que todo es mi dama**

Pilar Nicolás Martínez  
Universidade do Porto

*A mi madre, Pilar en todo*

Al rastrear la influencia que la obra de Calderón de la Barca ha tenido en la literatura portuguesa llamó nuestra atención la referencia que la profesora Dra. Idalina Resina Rodrigues<sup>1</sup> presentaba sobre la novelización que el escritor decimonónico portugués, D. Manuel Joaquim Pinheiro Chagas realizó a partir del argumento de la comedia de capa y espada de Calderón: *Antes que todo es mi dama*. La adaptación en prosa de esta obra es *A mantilha de Beatriz* escrita en 1878 cercana, por tanto, a los homenajes generales que se llevaron a cabo en toda Europa con motivo del segundo aniversario de la muerte del escritor español en 1881.

*A mantilha de Beatriz* es un curioso caso de juego metaliterario en el que Chagas riza aún más el rizo de la enredada comedia calderoniana vinculando ficción y realidad al introducir a Calderón como personaje de la novela y hacer pasar por «auténticos» los hechos narrados por el protagonista, el noble portugués D. Francisco de Mendonça. Así la trama de la novela comienza cuando Mendonça viaja desde Lisboa hasta Madrid y allí asiste a la representación, en un corral de comedias, de una supuesta<sup>2</sup> obra de Calderón de la Barca, autor al que admira. Al terminar la representación un conocido portugués afincado en la corte española, el escritor João de Matos Frago, le concierta un encuentro con don Pedro. De esta manera, conoce al afamado autor español y D.

---

1. Maria Idalina Resina RODRIGUES, «Calderón en Portugal: desde la mirada romántica hasta los montajes actuales», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)* (ed. Ignacio Arellano), Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. I 759-769. Puede leerse la mención a la obra de Chagas en la página 765.

2. Pinheiro Chagas atribuye a Calderón de la Barca la obra teatral *Ni todos son ruy señores* (es decir, *No son todos ruy señores*) a la que asiste como espectador el protagonista de su novela. En verdad esta comedia es de Lope de Vega, aunque Idalina RODRIGUES en el estudio mencionado apunta: «*No son todos ruy señores*, obra erróneamente atribuida a Calderón de la Barca (pero así ha circulado en algunas ediciones del XVIII)» (ver «Calderón», 765).

Francisco durante la cena se sincera con ambos escritores contándoles cómo comenzó su enrevesada historia de amor con la que en ese momento es su esposa: Dona Beatriz de Mascarenhas. Calderón, tras varias horas de escuchar peripecias, confusiones y malentendidos debidos a los cuales la pareja casi no logra casarse, considera esta entretenida aventura digna de ser trasladada al escenario, prometiendo, pues, contar estos amores en su próxima comedia a la que titulará: *Antes que todo es mi dama*.

En un principio, y ante esta obra considerada menor dentro de la literatura portuguesa, pensamos centrarnos tan solo en analizar la figura literaria de Calderón. Sin embargo, al reflexionar sobre el personaje es patente su poca importancia y pasiva presencia, puesto que sólo se dedica a escuchar la acción del relato contado por el protagonista dentro de un marco lejano a los hechos, espacialmente encuadrado en una taberna y temporalmente situado seis años después de los acontecimientos principales. Por otro lado, la descripción de Don Pedro, tampoco aporta nada nuevo a su imagen tipificada de hombre honesto y moralmente recto, dedicado en exclusividad a su labor literaria, común al de otras obras españolas del siglo XIX de las que más tarde hablaremos, y en las que Calderón también figura como personaje. Así, de seguir con este tema se abandonaba (casi desperdiciaba) un análisis más extenso sobre una obra, aunque menor interesante, tan poco conocida y nada estudiada como *A mantilba de Beatriz*.

Por todo ello, el núcleo del estudio lo constituirá la comparación entre ambas obras que aunque cuentan lo mismo no lo hacen de igual forma, de ahí lo curioso de este enredado viaje argumental durante cuatro siglos.

Aproximación a la trayectoria de *Antes que todo es mi dama* desde su redacción hasta 1881

En la interesante introducción a la edición anotada de *Antes que todo es mi dama*<sup>3</sup> Bentley expone las diferentes opiniones, dado que no existen datos concluyentes<sup>4</sup>, sobre las posibles fechas de elaboración de la obra inclinándose por situar su redacción entre 1636 y 1642<sup>5</sup>, un periodo de agitación política que conduciría a Calderón a alistarse el 28 de mayo de 1640 con las tropas que participaron en la guerra de Cataluña.

Con respecto a su puesta en escena la primera noticia certera es del 12 de abril de 1651<sup>6</sup>, representación que se llevó a cabo por la Compañía de Diego Osorio constituida, en ese momento, por

3. Siempre que mencionemos esta obra seguiremos la siguiente edición: Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Antes que todo es mi dama* (ed. Bernard P. E. Bentley), Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

4. Tal y como indica Bentley en la introducción (p. 62) más de tres cuartos de la comedia está en romances por lo que siguiendo las normas de Hilborn, que se centra en el análisis de la versificación de las obras de Calderón para datarlas, es dudoso aceptar que el dramaturgo escribiera casi toda la obra con esta estrofa en 1636, aunque sea el mismo Hilborn quien sugiera esta fecha para la pieza. Teniendo en cuenta que Calderón comienza a usar con más asiduidad el romance en la década de los cuarenta, parece más posible que se elaborase al inicio de ese periodo.

Otros críticos, como Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS en su libro *Calderón*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, 194; fechan la obra hacia 1648, en este caso al admitir la opinión de Emilio Cotarelo y Mori que basándose en una supuesta representación en palacio de la obra en ese año estimó que se escribió por aquel entonces.

5. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 10.

6. Referencia extraída de Cristóbal Pérez Pastor que Bentley menciona en la página 14 de su introducción.

Héctor URZÁIZ TORTAJADA en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 181; apunta a una representación en 1644 en la Montería Sevillana, por la compañía de Antonio de Rueda, según recoge Jean SENTAURENS en *Seville et le théâtre. De la fin du moyen age a la fin du XVII e siècle*, Bordeaux-Lille, Université de Bordeaux-Atelier, 1984, 2 vols.

los siguientes miembros: José Antonio de Quevedo, representante; Antonio Mejía, primer galán; Juan Francisco de Aroche, cobrador; Bernarda Manuela, su mujer, segunda dama; Juan Pérez Tapia, sustituyendo a Sebastián de Prado, y su mujer María de Olmedo; Tomás de Nájera, representante y músico; Mateo de Godoy, barba; y completa Bentley: «A esta lista se deben añadir los siguientes: Jerónimo Morales, segundo galán; María de Prado y su esposo Ambrosio Duarte; María de Borja; Juan de Castro Salazar y su mujer Juan *[sic]* de Caro; y quizás Mariana Vaca»<sup>7</sup>.

Bernard P. E. Bentley prosigue presentando datos sobre las posteriores representaciones de *Antes que todo es mi dama* durante el siglo XVII<sup>8</sup>, concluyendo con este aclarador apunte: «Lo significativo de esta muestra es que Calderón, aun después de su muerte, se confirma como el poeta predilecto de la corte y que *Antes que todo es mi dama*, con diez funciones apuntadas y representadas por 7 compañías distintas en el curso de 9 años, se destaca como una de las cinco comedias calderonianas más representadas»<sup>9</sup>. Además, la fama de esta obra no se vincula sólo a ese siglo, sino que se extiende a lo largo del siguiente: «Hay que hacer notar que a principios del siglo dieciocho, de 1708 a 1719, Calderón sigue siendo el poeta más representado y *Antes que todo es mi dama* sigue con su popularidad; representada 32 veces con un promedio de 450 espectadores por función, según los libros de cuentas analizados y publicados»<sup>10</sup>. De hecho en estos años es la comedia más interpretada de Calderón de la Barca después de *Afectos de odio y amor* y *Las armas de la hermosa*<sup>11</sup>.

Así, los espectadores a lo largo del siglo XVIII, sobre todo la primera mitad y el último cuarto del siglo, pudieron asistir a los corrales de comedias de Madrid, Málaga, Valencia o Barcelona para disfrutar de esta obra<sup>12</sup>. Incluso fuera de las fronteras españolas algunos críticos la destacan como una de las producciones más apreciadas a comienzos del siglo por el público, que llegó a representarse en el *Théâtre Italien* de París en 1717 con el título: *Les Équivoques de l'amour*<sup>13</sup>. Aunque lo que más puede llamar la atención es que la primera representación en Francia de *La vida es sueño* sea, también, de la misma fecha, 1717<sup>14</sup>. Fácil de entender si consideramos las observaciones de Franco Merregalli sobre la recepción de Calderón en la Francia dieciochesca: «Resulta evidente que se escoge a un determinado Calderón, el Calderón de capa y espada, y se silencia al Calderón que trata de problemas de responsabilidad y de religión»<sup>15</sup>.

Podríamos pensar que su éxito se circunscribe sólo al ámbito popular ya que el público tenía una especial inclinación hacia las comedias de enredo frente a los dramas de Calderón que serán, sobre todo, emocionadamente reivindicados a partir del siglo XIX por los primeros románticos alemanes<sup>16</sup>; pero lo que sorprende es que según las investigaciones de Inmaculada Urzainqui la opi-

7. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 14-15.

8. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 15-17.

9. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 17.

10. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 19.

11. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 19, nota 39.

12. Sobre las numerosas representaciones de esta comedia en el siglo XVIII pueden leerse las fechas y datos recogidos por BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 21-25.

13. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 19, nota 42.

14. «De *La vida es sueño* tenemos en Francia una derivación de Boisrobert (1657), pero se trata de una obra narrativa: en Francia *La vida es sueño* se representó por primera vez tan sólo en 1717, y por una compañía italiana, la de Luigi Riccoboni». Cita extraída del artículo de Franco MEREGALLI, «Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano», *Calderón (Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981)* (ed. Luciano García Lorenzo), Madrid, CSIC, 1983, 105.

15. Franco MEREGALLI, «Consideraciones», 105.

16. «Las obras traducidas por Schlegel eran casi todas poco o nada conocidas fuera de España: *La devoción de la cruz*,

nión de los críticos neoclásicos no era muy lejana a la de los espectadores, ya que la consideraban una de las comedias de Calderón más estimables en una clasificación en la que destacaban por orden de importancia: *Los empeños de un acaso*, *Primero soy yo*, *No hay burlas con el amor*, *La dama duende*, *Dar tiempo al tiempo*, *Cuál es mayor perfección*, *No siempre lo peor es cierto*, *Antes que todo es mi dama*, *Casa con dos puertas*, *El secreto a voces*, *Dicha y desdicha del nombre*, *También hay duelo en las damas*, *Mejor está que estaba*, etc.<sup>17</sup>.

Con probabilidad parte de este éxito continuado se debiese a la confluencia de varios motivos. El primero y teniendo en cuenta que la acción de la obra transcurre en un tiempo limitado de tres días y cada jornada abarca un día entero, podría tener que ver con la idea que sostiene Bentley: «No sorprendería que la convergencia de estos elementos de lugar y tiempo fuera lo que dispuso a los espectadores del siglo XVIII a apreciar esta comedia, puesto que según el *Memorial Literario* (noviembre de 1785): “El ingenio de Calderón se manifiesta en la intrincada trama, y fácil desenredo, y es bastante regular en lugar y tiempo”<sup>18</sup>. De hecho, Ignacio de Luzán en el «Prólogo al lector» que antecede a su *Poética* de 1737, a pesar de condenar el «desarreglo» de Calderón a la hora de acomodarse a las tres unidades, alababa el teatro calderoniano diciendo:

Si alguna expresión o censura, especialmente sobre las comedias de Calderón y Solís, te pareciere demasiado rígida, yo querría te hicieses cargo de que, o no hago más que referir lo que otros han dicho, o que, tal vez, me sucedía a la sazón lo que a Horacio cuando veía dormir a Homero; o que finalmente, pasa en nuestro caso lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele prender y castigar a los primeros que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados. Y es cierto que no lo son Calderón ni Solís; y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razón aplicar a otros autores de inferior nota o de clase muy distinta. Esta ingenua declaración me ha parecido muy debida al mérito de estos dos célebres poetas, de cuyo ingenio y aciertos hago yo singular estimación, como se verá en varios lugares de este libro<sup>19</sup>.

De la misma forma, Nicolás Fernández de Moratín en la disertación que precede a *La Petimetra* criticaba primero a Calderón por no mantener la unidad de acción señalando: «La culpa de esto es sin duda que la tiene el profundo Calderón, quien con la inmensa fantasía de que pródigamente le dotó naturaleza amontonó tantos lances en sus comedias que hay alguna que de cada acto o jornada se pudiera componer otra muy buena, y el vulgo embelesado en aquel laberinto de enredos se está con la boca abierta hasta que al fin da la comedia salen absortos, sin poder repetir toda la sustancia de ella»<sup>20</sup>; para después destacar entre otras obras *Antes que todo es mi dama* «que con sólo quitarla o añadirla una palabra, quedaba perfecta»<sup>21</sup>.

No sólo estos dos conocidos neoclásicos resaltaron, en especial, las comedias de capa y espada de Calderón sino que Estela, Munárriz o García de Villanueva y Hugalde también elogiaron estas

---

*El mayor encanto amor*, *La banda y la flor*, *El príncipe constante*, *El puente de Mantible* (Franco MEREGALLI, «Consideraciones», 110).

17. Inmaculada URZAINQUI, «De nuevo sobre Calderón en la crítica del siglo XVIII», *Calderón (Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981)* (ed. Luciano García Lorenzo), Madrid, CSIC, 1983, 1512.

18. BENTLEY, en la introducción a la edición de *Antes que todo*, 56.

19. Ignacio de LUZÁN, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (ed. Russell P. Sebold), Barcelona, Editorial Labor, 1977, 98-99.

20. Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras* (eds. David T. Gies y Miguel Ángel Lama), Madrid, Castalia, 1996, 58.

21. Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La Petimetra*, 62.

obras<sup>22</sup> y en concreto la que nos ocupa. Incluso se puede encontrar una referencia a esta pieza en el *Diccionario de Autoridades*<sup>23</sup>.

Así mismo, es interesante mencionar que el ministro de la corte de Carlos III: el conde de Aranda, encomendó al canario Bernardo de Iriarte, miembro de la Real Academia Española y traductor de Voltaire, que realizase una selección de obras del teatro barroco con la intención de ajustarlas a la nueva estética neoclásica. A raíz de esto, Iriarte compendia –en 1767– setenta y cuatro comedias «escogidas y corregidas para los Teatros de la Corte» en las que con diferencia predominan las comedias de Calderón de la Barca con veintiuna piezas seleccionadas, entre las que se encuentra *Antes que todo es mi dama*<sup>24</sup>.

Por otro lado, Ángel Valbuena Briones propuso el carácter prerromántico de esta obra en el prólogo introductorio a *Antes que todo es mi dama*, integrada en su edición de 1956 de las *Obras Completas* de Calderón:

Una de las características de la obra es cierto sabor prerromántico. Así don Félix se ha enamorado de su dama cuando la oyó tocar el clavicémbalo en el piso de enfrente de su casa. E igualmente sus primeros pasos se desenvuelven dentro de este hálito romántico señalado. Comienza por entregarle un soneto [...]. E incluso el amor de Lisardo se desenvuelve dentro de las mismas características<sup>25</sup>.

Pese a ello, con una representación en 1801 en el teatro de la Cruz, la comedia fue desapareciendo de los escenarios debido a que el cambio de paradigma artístico introdujo una nueva mirada a la hora de leer la obra calderoniana. Aquellos dramas en los que protagonistas de profundos valores luchaban contra un destino fatal, entraban más en consonancia con el espíritu romántico. Pero si las comedias de capa y espada pierden importancia, sabido es que a partir de entonces renace la atención por Calderón y, precisamente, sobre la parte de su producción más criticada en la centuria anterior. De sobra es conocida la labor de recuperación que realizaron los hermanos Schlegel y al respecto Evangelina Rodríguez Cuadros apunta:

August, en sus célebres *Lecciones de literatura y arte dramático* (impartidas en Berlín y Viena entre 1800 y 1808), y Friedrich en sus reflexiones sobre *Historia de la literatura antigua y moderna* (1805-1806), difunden en Europa la idea de que el teatro británico y español (es decir Shakespeare y Calderón) representan, en lo estético, la libertad creadora frente a la sujeción de las reglas y, en lo espiritual, la expresión de la interioridad del ser humano y el enigma de la existencia<sup>26</sup>.

22. Léase al respecto URZAINQUI, «De nuevo», 1506-1507.

23. Entrada de la palabra «hurgonazo» que significa «lo mismo que hurgón o estocada. Es voz usada de los valentones». El ejemplo con el que se ilustra el uso de este vocablo aparece en la primera jornada de la comedia: «... Vea aquí que me da / vuesaerced un hurgonazo, / que es lo más que puede hacer». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, 3 tomos (edición facsímil), Madrid, Editorial Gredos, 1984, tomo 2, 193.

24. Sobre este tema se puede leer el artículo del profesor Víctor de LAMA, «El Calderón posible y el imposible en el prerromanticismo español», *Calderón en Europa (Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 23-26 octubre 2000)* (eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Héctor Urzáiz Tortajada), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, 64.

Aunque también lo nombran otros críticos, baste citar a: Emilio PALACIOS, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998, 104. URZAINQUI, «De nuevo», 1504 y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», *Estado actual de los estudios calderonianos* (ed. Luciano García Lorenzo), Kassel, Edition Reichenberger, 2000, 284.

25. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras Completas. Comedias* (ed. Ángel Valbuena Briones), Madrid, Aguilar, 1987, t. I, 872.

26. RODRÍGUEZ CUADROS, *Calderón*, 34.

En España la obra del romántico Nicolás Böhl de Faber, *Vindicaciones de Calderón y del Teatro Antiguo Español contra los Afrancesados en literatura* (1820), ofreció un punto de vista muy particular del dramaturgo, al querer entresacar de su teatro los ideales antirrevolucionarios y absolutistas propios del matrimonio Böhl de Faber; estos impondrán a la obra calderoniana la visión reaccionaria y nacionalista que se admitiría durante largo tiempo. Nace pues el mito de Calderón como representante del *casticismo* hispano, convirtiendo la obra calderoniana «en el arma ideológica del nacimiento de un romanticismo reaccionario, enmarcado en el neoabsolutismo de Fernando VII, en abierta dialéctica con críticos liberales que, como José Joaquín de Mora, advirtieron del peligro que para la nación representaba la pretensión de Böhl de reinstaurar valores como Dios, trono, honor o patria renunciando al progreso y al sentir ilustrado de la modernidad»<sup>27</sup>.

Por esta razón, la polémica entre los Böhl de Faber y sus detractores, Mora y Alcalá Galiano, produjo una dicotomía en la valoración de Calderón de la Barca porque se entendió que «no gustar de Calderón o hacerle objeciones estéticas significará rechazar a España y sus esencias»<sup>28</sup>.

Hacia mediados del siglo XIX aunque, por un lado, comienzan a publicarse las comedias del maestro, por el otro, el teatro de Calderón no sube a los escenarios, relegado por un gusto tendente hacia el modelo moratiniano; lo que sí parece cierto es que «para mediados de siglo, la figura de Calderón como símbolo o ídolo estaba ya consolidada, [...]»<sup>29</sup>, lo que continuará en ascensión hasta las celebraciones por el segundo centenario de su muerte, en 1881. Pero para este trabajo no nos interesan tanto los estudios o críticas de eruditos de la época sobre la obra del dramaturgo barroco, como la perspectiva idealizada –teatralizada o novelada– de la propia figura de Calderón, tal y como se presenta en *A mantilba de Beatriz*.

Señalemos dos obras en las que el autor de *La vida es sueño* pasa a ser personaje literario: *Calderón* (1857) del autor andaluz Luis de Eguilaz; y la «comedia en tres jornadas» de Patricio de la Escosura *Don Pedro Calderón* de 1867. Aunque años antes, en 1837, Escosura estrenaba *La Corte del Buen Retiro*, en donde aparecía una escena situada en una academia de literatos entre los que se encontraba Calderón que era presentado, en contraposición a Quevedo y Góngora, como un hombre ingenuo y honrado; incluso se hallaba el escritor portugués João de Matos Fragoso. Esta escena gustó tanto que Gil y Zárate la imitó en *Un monarca y su privado* (1841), presentando a un Calderón profundamente fiel al rey<sup>30</sup>.

Conviene ahora que nos acerquemos a la repercusión que tuvo la obra de Calderón en Portugal. En el artículo «Calderón en dos apologías portuguesas del teatro español» la profesora Ângela Fernandes<sup>31</sup> estudia la recepción erudita del escritor español en dos momentos diferentes. El primero en 1739, a partir de la obra de D. Francisco de Portugal, marqués de Valença: *Discurso Apologético em Defesa do Theatro Hespanhol*; y, en segundo lugar, expone las opiniones que el romántico Alexandre Herculano publicó en el periódico *O Panorama* en 1839, donde ensalzaba la dramaturgia de Calderón de la Barca frente a la de Lope de Vega.

27. RODRÍGUEZ CUADROS, *Calderón*, 35.

28. ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Pedro Calderón», 290.

29. ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Pedro Calderón», 297.

30. Datos extraídos del artículo de ÁLVAREZ BARRIENTOS, 306.

31. Ângela FERNANDES, «Calderón en dos apologías portuguesas del teatro español (1739, 1839)», *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)* (ed. Ignacio Arellano), Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. I, 487-495.

Volviendo al primero, el *Discurso* del marqués de Valença surge a raíz de las críticas que se realizaron en el Portugal dieciochesco contra el teatro español, en concreto sobre la comedia calderoniana *Afectos de odio y amor*, frente al francés. Así, D. Francisco de Portugal apoyará al teatro español porque para él justificar esta causa supone «una cuestión de dignidad nacional y defender a Calderón y a los españoles significa luchar por la preservación de una identidad tradicional común»<sup>32</sup>. Los reproches principales de los detractores al teatro barroco español se apoyaban en los mismos argumentos que sostenían los neoclásicos españoles: «estas comedias no respetan las reglas de los géneros dramáticos, están escritas en un lenguaje demasiado adornado y lleno de figuras y sus historias y personajes carecen de decoro»<sup>33</sup>. Ante estas censuras el marqués de Valença responde que los antiguos clásicos grecolatinos tampoco se adscribían a dichos preceptos. En verdad, la base de esta disputa es la no consideración del marqués hacia los nuevos aires neoclasicistas. Para él «los modernos son “imitadores” mientras que los antiguos fueron “inventores”»<sup>34</sup>.

Aunque se puede observar que esta disputa no se reflejaba en los escenarios portugueses donde «[...] en Août 1729, les mains aristocratiques continuent d’applaudir Calderón de la Barca et ses pièces de cape et d’épée»<sup>35</sup>.

Pero la auténtica recuperación culta del teatro seiscentista español en Portugal se debe a los escritores románticos que, en su búsqueda de la creación de un teatro netamente nacional, abogaron por acercarse a España criticando las numerosísimas adaptaciones que del teatro francés llegaban a sus escenarios.

De febrero, marzo y mayo de 1839 son los artículos que Alexandre Herculano publicó en el periódico, del que fue fundador y redactor principal por aquellas fechas, *O Panorama*, con el título de *História do Teatro Moderno-Teatro Espanhol*; ensayos en los que pretende encontrar las raíces del teatro portugués que, irremediablemente, están unidas al español.

Para Herculano, la perfección artística es sin duda importante, pero la ejemplaridad del teatro de Calderón resulta sobre todo de su carácter «verdaderamente nacional»: éstas son producciones «peculiarmente españolas» y expresan el alma española sin someterse a las reglas del teatro extranjero, sea antiguo o moderno<sup>36</sup>.

Tal y como leemos, se deduce que el verdadero motivo de Alexandre Herculano<sup>37</sup> al reivindicar la ejemplaridad de Calderón es, en realidad, despertar en la producción dramática portuguesa los rasgos de «originalidad», «nacionalidad» y «verdad»<sup>38</sup> necesarios para recobrar la autenticidad propia del teatro de su país; características en total consonancia con los nuevos aires artísticos que corrían por toda Europa.

Avanzado el siglo, Portugal (un año después de celebrar el tercer centenario de la muerte de su poeta nacional Luís de Camões) se unió, también, a las conmemoraciones que honraban a Cal-

32. FERNANDES, «Calderón», 488.

33. FERNANDES, «Calderón», 488.

34. FERNANDES, «Calderón», 489.

35. Jacqueline MONFORT, «Quelques notes sur l’histoire du théâtre portugais (1729-1750)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulenian, 1972, vol. IV, 568.

36. FERNANDES, «Calderón», 492.

37. En el trabajo de Idalina Rodrigues, ya mencionado (p. 759), ésta indica que Herculano: «cuando se ocupa del teatro español en general, no oculta su simpatía por Calderón» pero, a su vez, la investigadora se interroga sobre «lo que verdaderamente conocería» de la obra del autor español, puesto que no nombra títulos concretos.

38. FERNANDES, «Calderón», 493.

derón. Entre éstas destaca el estudio publicado en Lisboa, en marzo de 1881: *Don Pedro Calderón de la Barca. Rapido esboço da sua vida e escriptos* de José Silvestre Ribeiro. Libro que se compone de una biografía del escritor madrileño; la posterior presentación de las opiniones de diversos críticos sobre su obra (los hermanos Schlegel; las de Jean Charles Léonard Sismonde Sismondi, que criticó al dramaturgo por su gusto por la hipérbole «algo que viene a los españoles de su relación con los árabes»<sup>39</sup> y las réplicas de los contemporáneos españoles como Antonio Gil de [sic] Zárate en su *Manual de literatura* de 1844). Aunque el grueso del *Esboço* se centra en comentar e incluir extractos de algunas obras de Calderón<sup>40</sup>. En ello no nos detendremos, pero sí nos parece interesante transcribir la opinión de este crítico sobre las comedias de capa y espada, por lo que de relación tiene con este trabajo, al compararlas con los dramas calderonianos:

Nas comedias de *Capa y espada* humanisou-se um pouco mais, descendo das nuvens, e principiando a pisar o solo da terra. N'estas taes já vemos em scena alguns quadros da vida civil, intrigas domesticas, acontecimentos communs entre particulares, assumptos propios da comédia, e mais adequados para dar ao estylo, ao dialogo, e à versificação uma tendência mais natural e judiciosa<sup>41</sup>.

Además de este estudio se publica en la misma fecha el *Album Calderoniano (homenaje que rinden los escritores portugueses y españoles al esclarecido poeta Don Pedro Calderón de la Barca en la solemne conmemoración de su centenario celebrada en el mes de mayo de 1881)*, que según indica Idalina Rodrigues: «reúne amplia producción luso-española, en su mayoría orientada por la preocupación de asociar, como los más importantes escritores ibéricos de siempre, a Camões, a Cervantes y a Calderón»<sup>42</sup>.

Esta aproximación al itinerario, a lo largo de estos tres siglos, que siguió la recepción de la obra y figura de Calderón de la Barca y concretamente la de la comedia que tratamos, intentaba arrojar algo de luz hacia los posibles motivos por los que Manuel Pinheiro Chagas decidió tomar como base de su novela el argumento de *Antes que todo es mi dama*. Sabiendo, pues, que se trató de una comedia bastante popular durante largo tiempo no parece difícil que el escritor portugués la conociese; aunque, desgraciadamente, no hayamos localizado ningún dato concluyente acerca de alguna representación en Portugal o de algún comentario del autor de *A mantilha de Beatriz*, explicando las razones que le llevaron a decantarse por acomodar dicha comedia.

Lo que no debemos obviar es que Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), además de un destacado político, traductor, historiador y, por aquel entonces, afamado escritor; fue también un importante conocedor de la literatura española, sobre todo de los clásicos del Siglo de Oro. La incansable actividad de Chagas se reparte entre su afán por las letras y su pertenencia política al Partido Regenerador, por el que llegó a ser Ministro da Marinha e Ultramar entre 1883 y 1886<sup>43</sup>, tarea que no le restó tiempo a su labor literaria, pues abarcó distintos géneros, prevaleciendo la novela his-

39. RIBEIRO, 1881, 28.

40. Concretamente son seis: *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *Amar después de la muerte*, *La devoción de la cruz*, *El mayor monstruo los celos* y *El príncipe constante*.

41. RIBEIRO, 1881, 66. Se mantiene la ortografía original.

42. RODRIGUES, «Calderón», 761. De estas y otras relaciones de Calderón con Portugal en los siglos XIX y XX da debida cuenta esta investigadora, por lo que para profundizar sobre el tema nos remitimos a su interesante artículo.

43. Existe una biografía sobre este personaje de Óscar PAXECO, *Pinheiro Chagas. Ministro da Marinha e Ultramar*, Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, 1948. Pero, sólo describe su labor como ministro en un tono muy elogioso, sin realizar mención alguna sobre su actividad literaria.

tórica y de aventuras. Entre sus obras de ficción destaca la pieza teatral *A Morgadinha de Valflor* (1869) que alcanzó gran éxito de público en su momento<sup>44</sup> y su primer escrito, en verso, de 1865: *Poema da Mocidade*, sobre todo porque desató la famosa *Questão Coimbrã* dado que el ultrarromántico Feliciano de Castilho apadrinó esta obra oponiéndola a la «misión revolucionaria de la poesía» que predicaba Antero de Quental en *Odes Modernas*, lo que desencadenó el célebre artículo «Bom Senso e Bom Gosto» y sus sucesivas respuestas; no sólo esta polémica sino también la que sostuvo con Eça de Queirós durante largos años<sup>45</sup> y en numerosos artículos periodísticos<sup>46</sup>, ilustran nítidamente las diferencias irreconciliables que tenían estos dos grupos. Asimismo hay que señalar su trabajo como historiador, sobresaliendo los –no demasiado eruditos– ocho volúmenes de *História de Portugal* (1869-1874) cuyo perfil se sumaba a un ambiente de gran exaltación patriótica. Dentro de su obra como ensayista, nos interesan los *Ensaio crítico* (1867) «que incluían un artículo sobre Castelar y otro sobre la influencia de la literatura portuguesa en la novela de caballería, la comedia, la tragedia y la novela pastoril españolas»<sup>47</sup> y el librito de viajes *Madrid*<sup>48</sup> en el que relata con detalle la visita que realizó a la capital desde el 22 al 31 de octubre de 1871; en concreto el capítulo IV trata del teatro español y en él leemos su opinión sobre los espectáculos a los que asiste y un efusivo elogio a la pieza de Luis Mariano de Larra –el letrista de *El barberillo de Lavapiés*– *La oración de la tarde*, drama en tres actos que traduciría Chagas al portugués en 1874<sup>49</sup>. Ahora, conviene que nos detengamos en su labor dentro de una de las empresas más destacadas de la difusión de *El Quijote* durante el siglo XIX en Portugal: la traducción de los vizcondes de Castilho e de Azevedo.

La conocida como «tradução do *Dom Quixote* dos viscondes de Castilho e de Azevedo» se realizó entre 1876 y 1878 y es una vistosa edición acompañada de los dibujos de Gustave Doré de 1863, e introducida por un prefacio de Pinheiro Chagas, que también colaboró en la traducción de

44. Sobre la notoriedad que obtuvo esta obra en su estreno leemos una opinión de 1908 de SOUSA BASTOS incluida en su *Dicionário de teatro português* (edição fac-similada), Coimbra, Minerva, 1994, 249; «A sua primeira peça, representada no teatro de D. Maria a 3 de Abril de 1869, em beneficio da actriz Emilia Adelaide, foi talvez dos successos mais ruidosos que temos tido nos nossos theatros. Foi o drama em 5 actos *A Morgadinha de Valflor*. E foi successo n'essa epocha, ha perto de 40 annos, como o é ainda hoje; cada vez que se representa em Portugal, no Brazil, em Italia, em Hespanha, em França, na Allemanha e na Suecia. Tal ainda não aconteceu a outra peça portugueza». A pesar del gusto popular la pieza desde luego no brilla por su calidad literaria, al leerla encontramos una repetición tipificada y pacata de numerosos clichés románticos, pero es cierto que tuvo mucha fama en escena e incluso el propio Chagas en el prólogo a su tercera edición menciona, entre otras, la traducción castellana que de la obra hizo el Sr. Calvo Asensio, aunque el propio autor no tiene constancia de que la pieza llegase a representarse en España. PINHEIRO CHAGAS, *A Morgadinha de Valflor*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1924, 5.

45. Para saber más sobre el tema remitimos al artículo de Maria Filomena MÓNICA, «Os fiéis inimigos: Eça de Queirós e Pinheiro Chagas», *Análise Social. Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, vol. XXXVI, nº 160 (2001), 711-733.

46. En uno de los artículos de Eça de Queirós en el que se defendía de los ataques de Pinheiro Chagas que le acusaba de antipatriótico, el autor de *Os Maias* describe a aquel con mucho sarcasmo: «Eu concluo, meu caro Chagas, que Vossê, apezar de habitar a Lisboa contemporânea de 1880, é realmente um velho personagem do século XVIII, com mais de 145 annos d'idade, pintado por fóra d'uma cór natural de vida moderna, mas ressequido e pulverulento por dentro, que, tendo escapado milagrosamente aos annos e às revoluções, anda agora entre nós representando os modos de pensar e de fallar que caracterisuram a sociedade portugueza do tempo da Sr<sup>a</sup> D. Maria I» *O Atlântico*, nº 26 (29 Dez. 1880), Lisboa. Digitalizado por la Biblioteca Nacional.

47. Miguel PÉREZ CORRALES, *Pirene Romántica. La literatura portuguesa del romanticismo y sus relaciones con la española*, Tenerife, Argonauta, 2003, 151.

48. PINHEIRO CHAGAS, *Madrid*, Lisboa, Editores C. S. Afra & Comp<sup>a</sup>, 1872.

49. Luis Mariano LARRA, *A oração da tarde* (traduzido para verso portuguez por M. Pinheiro Chagas), Lisboa, PP, 1874. El drama se representó por primera vez en Portugal el 5 de febrero de 1874, en el Teatro de D. Maria II.

la segunda parte<sup>50</sup>. Ante este erudito prólogo<sup>51</sup>, que Maria Fernanda de Abreu considera «ao lado e, cronologicamente, depois do de Latino Coelho, como o mais importante texto crítico que, acerca de Cervantes e do *Dom Quixote* se produziu em Portugal durante o século XIX»<sup>52</sup>, vamos a centrarnos en nuestro caso en dos puntos. Por un lado, es interesante saber que Pinheiro Chagas manejó abundante bibliografía española para elaborar este texto; por ejemplo, entre los biógrafos españoles de Cervantes, además de llevar la contraria a las opiniones de D. Ramón Díaz Maínez *[sic]*<sup>53</sup>, menciona al bibliógrafo y cervantista Juan Antonio Pellicer, padre de Casiano Pellicer, autor del *Tratado histórico sobre la comedia en España* libro que maneja Chagas en *A mantilha de Beatriz* para la recreación del ambiente del corral de comedias que su protagonista visita. Y, por otro lado, es curioso que este autor, fuera del tema cervantino, se detenga en una larguísima nota a comparar dos obras que versan sobre un mismo tema: *Las Armas de la hermosa* de Calderón y *Coriolano* de Shakespeare<sup>54</sup>. En dicha comparación sale perdiendo el dramaturgo español, del que afirma y vuelve a insistir que frente a Shakespeare no alcanza el profundo estudio que el inglés hacía siempre del alma humana y que tampoco pone interés en el diseño de sus personajes.

O genio imenso de Calderón de la Barca, em vez de escutar profundamente, como Shakespeare, todos os recessos da alma humana, ou nos deslumbra com a horrida beleza do delirio mystico, no que elle póde ter de mais lugubre, como na *Exaltación de la cruz*, ou procura, como nas suas admiraveis comedias de capa e espada, as subteis e frivolas combinações de um enredo prodigiosamente emmaranhado<sup>55</sup>.

De esta nota es fácil inferir que el escritor portugués, aun admirando al autor español, parece inclinarse hacia las comedias de enredo de éste pues se deja cautivar por los personajes femeninos calderonianos por su gracia y no por su personalidad. Al respecto Chagas continúa: «As Isabelas, as Lucindas, as Lauras de Calderón, volteiam como as figuras graciosas de uma dança sevillhana, vistas pelo viajante que passa, enlevado no *salero* das suas attitudes, no esvoaçar das suas mantilhas, no scintillar dos seus olhos, mas nenhuma d'ellas deixa no nosso espirito uma impressão definida, não as distinguimos umas das outras»<sup>56</sup>.

Por último, debemos prestar atención al hecho de que este prefacio y *A mantilha de Beatriz* son de la misma fecha –1878– y que en sus comentarios se aprecia que tenía muy presente el argumento-adaptado de su nueva novela, puesto que menciona a una tal Laura que coincide con la protagonista de *Antes que todo es mi dama*. Aunque si bien es cierto que no es la única vez que Calderón usa este nombre femenino, sí resulta curioso que Pinheiro Chagas la asocie con el revolear de una mantilla.

50. Para todo lo referente con este tema: Maria Fernanda de ABREU, *Cervantes no romantismo português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalbadas moralísimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, 77; 82-92.

51. Véase, Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *O engenboso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (traductores viscondes de Castilho e de Azevedo e M. Pinheiro Chagas), Porto, Imprensa da Companhia Litteraria, 1878, vol. segundo, VI-XXXIV.

52. ABREU, *Cervantes*, 83.

53. Pinheiro Chagas confunde el apellido, como se puede leer en la página VII del prólogo, pues se refiere a D. Ramón LEÓN MAÍNEZ, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Cádiz, Tipografía La Mercantil de D. José R. y Rodríguez, 1876.

54. Apuntemos que esta misma comparación ya la había realizado antes en su libro *Madrid*: CHAGAS, 1872, 70-77.

55. En el prólogo de Chagas a la obra de Cervantes, página XIII.

56. CERVANTES, *O engenboso fidalgo*, 1878, prefacio, XIII.

## Comparación entre ambas obras: Simetrías y diferencias

1. *Trama*

En este apartado parece necesario comenzar con un resumen del argumento de *Antes que todo es mi dama*, resumen inevitablemente extenso porque, como ya dijese Moratín, de tantos lances como se amontonan podrían escribirse otras tres comedias, pero pese a ello se considera útil para partiendo del mismo poder realizar comparaciones:

Don Félix de Toledo llega a Madrid procedente de Granada huyendo de las posibles consecuencias de un duelo, dado que hirió a su contrincante. En la capital conoce a Lisardo, un noble del que se hace amigo, y ambos se cuentan sus contrariedades amorosas: D. Félix está enamorado de doña Laura y Lisardo de Clara, ambas son amigas y viven en casas colindantes.

Así, en la primera jornada D. Félix enseña a Lisardo la valiosa banda que va a regalar a su enamorada, seguidamente envía a su criado, Mendoza, a entregársela. A Laura le emociona el regalo pero por miedo a la reacción de su padre, don Íñigo, que es tremendamente celoso de su honor no cree poder aceptarlo. Beatriz, su criada, le sugiere que con su amiga Clara simulen una pantomima: un criado entregará a Clara la banda, quien acudirá con ella puesta a visitar a Laura. Al llegar a su casa y en presencia de su padre, Laura alabará tanto la banda que su amiga gustosa se la regalará, sin que su padre sospeche nada.

El primer malentendido surge cuando Lisardo que espera a Clara en la calle, ve salir a la joven con la banda que hace poco le mostró don Félix. Celoso pensando que Clara coquetea con los dos caballeros, le reprocha su mentira ante lo que la mujer queda desconsolada. Poco después, Lisardo se encuentra con su amigo y le cuenta que Clara y Laura son una misma persona y que está jugando con los sentimientos de los dos. Dispuestos a pedir explicaciones entran en casa de doña Laura tras ver salir a su padre. Allí el entuerto se deshace rápido al encontrarse los cuatro enamorados en la misma habitación, pero en ese preciso momento llega D. Íñigo y los dos galanes deben huir a toda prisa para no ser descubiertos.

La segunda jornada comienza a la mañana siguiente: Lisardo está en la posada con su criado, Hernando, cuando ven aparecer a don Íñigo preguntando por don Félix. Lisardo imagina que por alguna razón se ha enterado de que don Félix pretende a su hija e incluso que entra en sus aposentos, por lo que deduce que viene a pedir cuentas a su amigo y para protegerlo decide hacerse pasar por él. La cuestión es que D. Íñigo ha recibido una carta del padre de D. Félix, antiguo amigo suyo, quien le pide que por favor se haga cargo de su hijo ahora que su enemigo restablecido del duelo vuelve a Madrid. De esta forma, D. Íñigo en vez de retarse con Lisardo lo abraza y le ofrece hospedaje en su casa. Al llegar el verdadero don Félix y enterarse de que Lisardo, aunque con buena intención, le ha chafado la posibilidad de acercarse a su dama, se disgusta y decide ir a explicárselo a Laura. Ella le permite pasar aprovechando que su padre está fuera pero en el momento en que la pareja está hablando aparece don Antonio, hermano de doña Clara y el hombre contra el que D. Félix se batió en duelo en Granada. Éste ha buscado una disculpa para visitar a Laura de la que hace años está enamorado aunque ella lo rechaza. Don Félix se esconde pero al no soportar escuchar los galanteos hacia su dama, sale de su escondite. Los dos galanes deciden batirse, de nuevo, en duelo pero en ese instante llega el padre de Laura y ambos se comprometen ante todo a guardar el honor de la mujer, por lo que después de citarse en la calle, don Félix huye de la casa y don Antonio se inventa una disculpa para explicar a don Íñigo su presencia en la misma.

Paralelo a este enredo Lisardo se ha citado con Clara en su casa, repentinamente llega don Antonio muy azorado buscando sus armas, por lo que su hermana piensa que su estricto hermano desconfía y obliga a Lisardo a salir por la ventana de su cuarto para evitar la ira de don Antonio. Lisardo cae, pues, en el huerto vecino que es la casa de D. Íñigo, escondiéndose en la habitación de Laura. Por otro lado, el padre receloso decide registrar los cuartos de su hija, encontrando para desconcierto de Laura y su criada a Lisardo. Don Íñigo al creer que es D. Félix, el hijo de su amigo, lo disculpa pero le obliga sin tardanza a casarse con su hija. En ese momento, oyen en la calle el ruido de la pelea entre el verdadero don Félix y don Antonio, y los dos hombres salen a ayudar.

En la última jornada, Lisardo y don Félix hablan de lo sucedido cuando llega a la posada, otra vez, don Ínigo demandando a don Félix que cumpla su deber y se case con su hija. Lisardo para evitar más problemas se esconde y el auténtico D. Félix lo recibe. Don Ínigo contrariado da un ultimátum: o su amigo se casa con Laura o se verá obligado a matar a su hija por el bien de su honor. Al irse el anciano, Lisardo promete aclarar el error por lo que envía una carta al padre citándolo en la lonja de San Sebastián para darle explicaciones. Allí aparecen los cuatro hombres, pero las disculpas de Lisardo no son suficientes y don Antonio y don Ínigo piden venganza.

Repentinamente confluyen todos los personajes en escena, restaurándose el orden: el auténtico don Félix pide en matrimonio a Laura y Lisardo, a su vez, a Clara. El padre y el hermano, súbitamente apaciguados, lo aceptan sin oponerse y, para terminar, don Félix y don Antonio olvidan sus diferencias.

En realidad, las diferencias argumentales que hay en la adaptación de Pinheiro Chagas son mínimas. En principio, la novela comienza creando un marco a la acción principal que constituiría la trama de la obra teatral que acabamos de resumir. Este marco se presenta en los capítulos uno y dos y constituye la parte original o propia del autor portugués. En ella, como ya apuntamos al comienzo, el protagonista de *A mantilha de Beatriz* llega a Madrid y acude a la representación teatral de *No son todos ruiseñores* que atribuye a Calderón (véase aclaración en la nota dos).

La descripción detallada del ambiente del corral de comedias nos muestra a un narrador interesado por demostrar que conoce bien el tema del que está hablando. Por ello, en estos dos capítulos se suceden una serie de noticias sobre autores u obras de teatro clásico español, la organización de una representación teatral, el tipo de gente que acudía, cómo se distribuían y hasta cómo se recaudaba el dinero de la entrada. Como fuente Chagas nombra a Pellicer y hace referencia a lo que el erudito de comienzos del XIX decía en su único libro; aunque en ningún momento nombra exactamente el título de la obra, ni llama al crítico por su nombre de pila, es fácil, dado el tema, deducir que alude al *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del bistrionismo en España* de Casiano Pellicer publicado en 1804. Así podemos leer en las primeras páginas de la novela una aproximación a los contenidos expuestos en el *Tratado*:

Mas efectivamente a paixão dos Espanhóis pelo teatro era tal que, segundo o que diz Pellicer, quase que não havia uma aldeia em toda a Espanha que não tivesse o seu teatrinho. Ainda Pellicer nos conta que em 1636 havia por toda a Espanha mais de trezentas companhias de actores e, quando dissermos que o repertório do teatro espanhol do século XVII se compõe de trinta ou quarenta mil peças, pode-se desde logo imaginar que esta extraordinária produção correspondia também forçosamente a um extraordinário consumo<sup>57</sup>.

Más concretamente, Casiano Pellicer –riguroso con las particularidades– comenta que hacia 1646: «Mandó el Consejo, según se explica, que no hubiese más de seis compañías de representantes, y que los autores de ellas fuesen nombrados por él, [...]; pero que por empeños creció luego el número de las compañías reales o de título, hasta doce, prohibiendo con graves penas, que no anduviesen otras ningunas más por estos reinos; y que sin embargo había en su tiempo cuarenta compañías, en que andaban pocas menos de mil personas»<sup>58</sup>.

57 Para todas las notas extraídas de la novela de Manuel Joaquim Pinheiro Chagas nos remitimos a la edición: *A mantilha de Beatriz*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1989. En este caso páginas 5 y 6.

58 Casiano PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del bistrionismo en España* (ed. José María Díez Borque), Barcelona, Editorial Labor, 1975, 129. Al respecto también se puede leer la nota 51 del editor, Díez Borque, página 110.

Después de sentar el *autoritas*, Chagas señala numerosas curiosidades para crear el contexto que envuelve al teatro áureo. Por ejemplo, habla de que la costumbre de fijar carteles anunciando las piezas que se iban a exhibir se debe a «o uso introduzido aí em 1600 por um célebre director de teatro em Granada, Gosme [sic] de Oviedo»<sup>59</sup>. También menciona a diferentes actores españoles de la época como: Alonso de Olmedo<sup>60</sup>, Sebastián del [sic] Prado<sup>61</sup>, Amarilis<sup>62</sup> o la Calderona<sup>63</sup>. Su necesidad de demostrar su extenso conocimiento sobre el ambiente teatral de la época acaba restando verosimilitud a la obra, pues tal sucesión de nombres y datos dan la sensación de estar incluidos más para lucir su erudición literaria que para recrear un adecuado marco histórico para su novela. Debido a ello, en las primeras diecisiete páginas del libro se suceden, además de las ya indicadas, las citas a: Calderón y algunas de sus obras como *La banda y la flor* o *La exaltación de la cruz*; Tirso de Molina y *El convidado de piedra*<sup>64</sup> o *Como han de ser los amigos*<sup>65</sup>; Lope de Vega y *El castigo sin venganza* o Antonio de Solís. Y, también, a autores menos conocidos como al que sólo se alude: Antonio de la Huerta<sup>66</sup> y a Manuel Morchón que como personaje defiende en público frente al teatro de Calderón su obra *Victoria del amor*<sup>67</sup> recitando unos versos finales dedicados a captar la benevolencia de los mosqueteros: «Mosqueteros tan honrados, / D. Manuel Morchón os pide, / rendido, apacible y blando, / le deis por limosna un vitor, / cuando no por el trabajo, / siquiera por el deseo / que muestra de agradaros»<sup>68</sup>. Además apunta a una obra *El Tejedor de Sevilla*<sup>69</sup> sin indicar exactamente su autor pero por el contexto próximo se entiende que la supone de Calderón.

59. CHAGAS, *A mantilha*, 6. Datos que Pinheiro Chagas probablemente obtuvo de: Casiano PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: ó Noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta de la administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, parte segunda, 35.

60. El público que asiste a ver la obra de Lope *No son todos ruiseñores*, al ver que los actores tardan en salir abuchean al actor principal, Sebastián de Prado, y vitorean a su rival Alonso de Olmedo; véase página 10.

61. Sebastián de Prado y María de Córdoba son en la novela los actores protagonistas de la comedia que se va a representar. De éste se dice: «Sebastião del Prado era um dos actores mais notáveis daquele tempo, que em 1659 fora a França com a sua companhia, por ocasião da Paz dos Pirenéus e do casamento do rei Luís XIV com a infanta espanhola, D. Maria Teresa» CHAGAS, *A mantilha*, 9. Lo mismo se puede leer en la entrada a Sebastián de Prado de PELLICER, *Tratado*, 138.

62. María de Córdoba, más conocida como la bella Amarilis, representa el papel de Leonarda en *No son todos ruiseñores*, la comedia a la que acude el protagonista en Madrid. En la página 14 se puede leer que la compara, en cuanto a Calderón, con lo que «Champmeslé foi para Racine».

63. En la página 12 también se nombra a María Calderón, la Calderona, «a viúva, como lhe chamam em Madrid» que acude como espectadora a ver la obra teatral. El narrador la describe de la siguiente forma: «Tinha diante de si a célebre amante de Filipe IV [...] e de quem tinha um filho, que se chamava D. João de Áustria, como o bastardo de Carlos V».

64. Sólo recordar que su título completo es *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de 1627.

65. Sobre Tirso de Molina comenta el narrador de la novela: «Esse, por mais de uma vez, se divertiu a anunciar nos cartazes: *Como han de ser los amigos*, comédia sin fama por Tirso de Molina. E, segundo parece, não teve por isso menos concorrência ao teatro». URZÁIZ TORTAJADA en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, ya mencionado (p. 627) dice con respecto a esta comedia que fue escrita en 1612 e impresa en Madrid en 1624.

66. URZÁIZ, *Catálogo*, 608: «Antonio Sigler de Huerta: escritor madrileño del que se conocen pocos datos. Simón Díaz lo recoge como Antonio de Huerta y en otros lugares aparece como Antonio Sánchez de Huerta».

67. URZÁIZ, *Catálogo*, 466; menciona las únicas dos obras que se conocen de este autor, por un lado la citada por Chagas, y por el otro, *La razón busca venganza*. Ambas fechadas en 1657, pues se publican en la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Mateo de la Bastida, 1657.

68. CHAGAS, *A mantilha*, 11.

69. No sabemos con exactitud a qué pieza se refiere pero podría tratarse de una obra de título similar: *El tejedor de Segovia*, que fue escrita hacia 1622 y publicada en Barcelona en 1634 de Ruiz de Alarcón y Mendoza (como señala URZÁIZ, *Catálogo*, 584), aunque durante algún tiempo se consideró de Calderón y él mismo rechazó su autoría.

No sólo aparece este inserto de parlamentos de comedias al comienzo de la novela, pues en el segundo capítulo (llamado *Nem tudo são rouxinóis*), correspondiente al momento en el que el protagonista asiste a la representación de la ya referida obra teatral de Lope de Vega, se transcriben varios trozos de la pieza recitados por los actores como el delicado: «No son todos ruseñores / los que cantan entre las flores, / sino campanitas de plata / que tañen al alba: / sino trompeticas de oro / que hacen la salva a la gloria que adoro»<sup>70</sup>. A pesar de que como hemos dicho en varias ocasiones se asigna su autoría a Calderón puede ser que esta atribución no sea precisamente un error de Chagas, dado que resulta extraño que señalando extractos completos de la obra e indicando, incluso, que pertenecen «à deliciosa cena do terceiro acto em que tudo são flores e músicas de aves» y transcribiendo el final de la obra literalmente, no conociese al verdadero autor de esta comedia. Como se comentó –en la nota dos– la profesora Idalina Rodrigues apuntaba que durante un tiempo fue una pieza teatral atribuida a Calderón, no podemos saber qué edición manejó Chagas pero hacia 1878 ya parece haberse aclarado la autoría; de hecho un poco más tarde, *No son todos ruseñores* aparece incluida en la selección que de las comedias novelescas de Lope de Vega realizó Marcelino Menéndez Pelayo en el tomo CCIL de la *Biblioteca de autores españoles*. Por lo tanto, otra opción es que el autor portugués se permitiese esa licencia ficticia para incluir unos versos que tal y como los alaba le gustaban en especial.

Inmerso en este contexto se encuentra el protagonista, D. Francisco de Mendonça, cuando conoce dentro del corral de comedias a un compatriota: el escritor João de Matos Fragoso, al que el narrador presenta como un joven escritor aún no conocido que acude a la Corte española a probar fortuna, lo que es un tanto inexacto, puesto que el inicio de la novela transcurre en 1669 cuando por aquel entonces Fragoso contaba entre cincuenta y cinco y sesenta años<sup>71</sup> y en 1658 se había publicado en Madrid la primera parte de sus comedias, por lo que era de sobra conocido. Precisamente, es este dramaturgo el que presenta a Calderón a Mendonça y el mismo Fragoso se reconoce como uno «dos seus mais ferventes admiradores». Calderón se muestra humilde y alaba al «joven» escritor portugués afirmando: «Disse-me também o mesmo de Lope de Vega e logo após ele veio Tirso de Molina, e atrás desse quantos outros! Meu amigo, o seu juvenil talento é para muito, e espero que ainda há-de escurecer no teatro a fama de nós todos»<sup>72</sup>. D. Francisco de Mendonça reconoce también su admiración por el trabajo del maestro, sobre todo hacia sus comedias de capa y espada y «o engenho com que tece as peripécias mais complicadas, como enleia por tal forma os fios do enredo que não se imagina como poderá desenlaçá-la». A lo que Calderón responde que la vida en ese punto como en todos es la maestra del arte dramático; añadiendo que «há contudo bastantes ocasiões na existência em que de um engano resultam complicações tão emaranhadas, que mal se imagina como se lhes há-de pôr termo. [...] Creia que na vida há comédias mais enredadas, tragédias mais pungentes do que na cena. O poeta não precisa de inventar, basta que se recorde»<sup>73</sup>. De hecho este comentario de Calderón será el que desencadene que D. Francisco de Mendonça relate la historia de su amor que coincidirá con el argumento de *Antes que todo es mi dama*. El narrador interviene entonces para dirigirse a los lectores: «Se os leitores no-lo permitem, não seguiremos a história narrada pelo capitão, poremos em cena a nosso modo,

70. CHAGAS, *A mantilba*, 17.

71. URZÁIZ, *Catálogo*, 427; sitúa su nacimiento en 1609 y su muerte en 1689; mientras que en el catálogo de La Barrera, página 239, se indica que nació por los años 1610-1614 y murió el 18 de mayo de 1692.

72. CHAGAS, *A mantilba*, 19.

73. CHAGAS, *A mantilba*, 20.

humildemente, no palco estreito do romance, as peripécias que ele referiu». Sólo en los últimos párrafos de la novela la aventura regresará a la taberna en donde Calderón y João de Matos Frago escuchan atentos el final del relato de D. Francisco de Mendonça que se concluye con la afirmación de Calderón: «Tinha razão, [...] a história do seu casamento é uma verdadeira comédia de capa e espada»<sup>74</sup>. La obra termina declarando su fuente de la siguiente manera: «Alterando, modificando, cortando e acrescentando, segundo o seu direito de dramaturgo e de homem de génio, Calderón, da história que nós humildemente narrámos fez o fundo do enredo da sua comédia *Antes que todo es mi dama*»<sup>75</sup>.

## 2. Localización espacial

Como ya apuntaba Wardropper: «La comedia de capa y espada es, más que nada, la farsa de Madrid. Los nombres propios de lugares serían familiares a los espectadores de aquella época –y hasta a los de la nuestra. Las calles del Prado, de las Huertas, del Carmen, de Atocha, las gradas de San Felipe, la lonja de San Sebastián (sitios mencionados en *Antes que todo es mi dama*) sueñan a un Madrid popular y castizo– y también aristocrático»<sup>76</sup>.

Partiendo de este presupuesto, la acción de la novela se traslada de Madrid a Lisboa y el duelo que desencadena la huida del protagonista y que en la pieza teatral se desarrolla en Granada pasará en la novela a Oporto. Pinheiro Chagas, también, adereza su obra presentando numerosos lugares y calles de la capital de Portugal. Por ejemplo, los enamorados protagonistas se conocen en el Terreiro do Paço, la famosa plaza lisboeta junto al Tajo donde se cae la mantilla de Beatriz y el gallardo Mendonça la recoge; o en otras ocasiones nos encontramos descripciones de la ciudad como la que sigue:

Contemplando Lisboa ao luar, porque, tendo subido ao acaso pela encosta da Cotovia e tendo seguido por entre os campos e hortas do monte Olivete, quando quis voltar à baixa perdeu-se, emaranhou-se nas vielas de Vila Nova de Andrade e, quando julgava dar consigo nas Portas de Santa Catarina, achou-se no Convento da Esperança. Veio então seguindo ao longo do Tejo pelo mesmo caminho que trouxera, quando travara conhecimento com o seu amigo [...]»<sup>77</sup>.

Acerca de las situaciones en escena éstas se localizan entre las calles de la ciudad, la posada donde residen los dos galanes principales, la casa de don Íñigo de Lara y la casa de los hermanos don Antonio y doña Clara. Igualmente la novela se ajusta a estos espacios, aunque multiplica, lógicamente, los lugares relativos a la ciudad de Lisboa.

## 3. Localización temporal

### a. División interna de las obras.

La pieza de Calderón se divide en tres jornadas donde cada una abarca desde el inicio de un día hasta bien entrada la noche del mismo, y se componen respectivamente de: cuatro, cuatro y

74. CHAGAS, *A mantilha*, 173.

75. CHAGAS, *A mantilha*, 174.

76. Bruce W. WARDROPPER, «Lances y trances en “Antes que todo es mi dama”», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1 (1998), Madrid, Ministerio de Cultura, 154-155.

77. CHAGAS, *A mantilha*, 107-108.

tres cuadros. Es decir, se trata de una comedia cuyos acontecimientos se ajustan, relativamente a la unidad de tiempo. Es precisamente este rasgo uno de los que Ignacio Arellano considera característico de las comedias de capa y espada: «[...] la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia»<sup>78</sup>.

Todo esto se corresponde con la división de la novela de la siguiente forma:

Jornada I: Capítulos III, IV, V, VI, que abarcan de la página 22 a la 51.

Jornada II: Capítulos VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, que se engloban entre las páginas 51 y 106.

Jornada III: Capítulos XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, de la 106 al final de la novela, página 174.

Con respecto a la duración de la acción principal, la que coincide con exactitud con *Antes que todo es mi dama*, la novela varía un poco. Por un lado, desde el momento en el que Mendonça y Meneses se hacen amigos pasan quince días hasta que el primero conoce a su amada Laura: «Tinham-se passado quinze dias depois»<sup>79</sup>. Por el otro, a partir de aquí la acción de la novela también se ajusta a los tres días que transcurren desde el inicio hasta el final de la comedia, apareciendo algunas referencias casi siempre situadas al comienzo de los capítulos, como por ejemplo: «Eram três horas da tarde do mesmo dia em que D. Álvaro de Mascarenhas fora procurar Francisco de Mendonça e por conseguinte do dia imediato àquele em que se tinham passado as cenas promovidas pela mantilha, [...]»<sup>80</sup> o «Ao entardecer desse mesmo dia»<sup>81</sup>.

#### b. Referencias temporales en el transcurso de la acción.

La acción de la pieza teatral es contemporánea al período de redacción –sobre cuyas fechas nos remitimos a lo comentado al inicio de este trabajo– una característica básica de este tipo de género tal y como señala Arellano:

La concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía (geografía, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo<sup>82</sup>.

En cambio la novela histórica de Pinheiro Chagas comienza un poco después, en la primavera de 1669, momento en el que Mendonça y Calderón charlan, pero el narrador se retrotrae a marzo de 1663 para situar el tiempo en el que los dos protagonistas se conocen y se inician sus peripecias amorosas.

Dadas las fechas el novelista realiza numerosas menciones históricas a acontecimientos peninsulares recientes como, por ejemplo, la proclamación de la independencia portuguesa en 1640 tras el periodo de dominación española. Aparecen, por ejemplo, alusiones a la batalla de Montes Claros: «Como dissemos, estavam restabelecidas as relações de amizade entre Portugal e a Espanha.

78. Ignacio ARELLANO, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº1 (1998), Madrid, Ministerio de Cultura, 32.

79. CHAGAS, *A mantilha*, 29. Al inicio del capítulo IV «Onde aparece enfim a mantilha de Beatriz».

80. CHAGAS, *A mantilha*, 66.

81. CHAGAS, *A mantilha*, 71.

82. ARELLANO, «Convenciones», 48.

Esta, depois de rumiar três anos o desastre de Montes Claros, resolvera-se a aceitar a nossa independência e portanto corremos perigo, ainda que seja reconhecida a nossa nacionalidade»<sup>83</sup>.

Se sitúa pues la acción en el turbulento reinado de Dom Afonso VI justo antes de que su hermano el Infante Dom Pedro le obligase a abdicar del trono por considerarlo un perturbado. De hecho, este rey se presenta en la novela como un loco pendenciero: «El-rei o senhor Dom Afonso VI que ronda a toda a hora Lisboa com a sua patrulha alta e baixa, e briga e desanca os seus pacíficos vasalos e sai impune sempre de todas estas malfeitorias! Triste rei temos, senhor Francisco de Mendonça!»<sup>84</sup>. Quien afirma esto es Luís de Meneses Alcoforado<sup>85</sup> que apoya la causa del infante Dom Pedro; en cambio a pesar de sus desvaríos el padre de la protagonista, D. Álvaro de Mascarenhas, se sitúa en el bando del rey por lo que al final de la novela y una vez destituido Afonso VI el padre de Laura morirá en el destierro. Recordemos sólo que Pinheiro Chagas relaciona históricamente a sus personajes con los apellidos de dos familias ilustres y, normalmente enfrentadas, de la nobleza portuguesa: los Mascarenhas y los Meneses.

#### 4. Personajes

Para trabajar sobre los protagonistas de las obras consideramos que será más claro presentar un cuadro con las correspondencias entre sus nombres:

<i>Antes que todo es mi dama</i>	<i>A mantilha de Beatriz</i>
Don Félix de Toledo, galán protagonista y pretendiente de Laura.	D. Francisco de Mendonça.
Lisardo, galán. Enamorado de Clara.	D. Luís de Meneses Alcoforado.
Don Antonio, galán. Hermano de Doña Clara y pretendiente de Laura.	D. Estêvão de Portugal.
Laura, dama. Hija de don Íñigo.	D. Beatriz de Mascarenhas.
Doña Clara, dama. Hermana de don Antonio.	Dona Clara de Portugal.
Don Íñigo de Lara, viejo. Padre de Laura.	D. Álvaro de Mascarenhas.
Mendoza, criado de don Félix.	Gonçalo Fernandes.
Hernando, criado de don Lisardo.	
Beatriz, criada de Laura.	Inês.
Leonor, criada de Clara.	
	Dona Violante, tía anciana y soltera de los hermanos Estêvão y Clara de Portugal.

83. CHAGAS, *A mantilha*, 7. Recuérdese que la Batalla de Montes Claros en 1665 fue una de las más destacadas dentro de la *Guerra da Restauração* que duró 28 años, hasta que en 1668 la corona española aceptó la independencia definitiva de Portugal.

84. CHAGAS, *A mantilha*, 24.

85. Por los datos que Pinheiro Chagas da de este personaje, véase página 28, bien podría estar realizando un guiño al lector portugués que fácilmente lo asociaría, aunque en realidad no lo sea, con el famoso noble y militar portugués: D. António Luís de Meneses (1596-1675), 1º Marqués de Marialva y 3º conde de Cantanhede, quien luchó de manera destacada en diversas batallas contra los españoles para lograr la *Restauração da independência*.

En verdad en la tipificada comedia de capa y espada el desarrollo de los personajes se somete a la acción sin importar, en especial, su progresión psicológica; así más que un análisis detallado de cada personaje nos centraremos en los rasgos-tipo que encarna cada uno y, a su vez, en las correlaciones o variantes que presentan en relación a la novela portuguesa.

*Los galanes.*

En el caso de los dos galanes principales, Félix y Lisardo, su amistad constituye el tema principal de la comedia, tal y como sostiene Bentley: «porque a pesar de que se repita constantemente que “antes que todo es mi dama”, primero son la confianza mutua, la lealtad recíproca, y las deudas al amigo, que mueven la trama hasta sus extremos de improbabilidad»<sup>86</sup>. Y es debido a esta amistad por lo que surgen los enredos amorosos, sobre todo, promovidos por la poca templanza de Lisardo, personaje que con humor definió Valbuena Briones de la siguiente manera:

No hay doble intención en Lisardo, ni quiere mal a su amigo Félix; al contrario, es un dechado de fidelidad y de nobles costumbres, y sus deseos son siempre los de ayudar a su malhadado compañero. No tiene otra explicación. Lisardo tiene mala suerte. Es un metomentodo, un complicaciones, uno de esos amigos que caen el día menos pensado sobre una persona y le quitan la gracia y la alegría de vivir<sup>87</sup>.

Precisamente la falta de cabeza de Lisardo es uno de los efectos cómicos de la obra, incluso la manifestación de los celos de ambos galanes que creen que su dama es la misma y flirtea a sabiendas con los dos resulta jocosa porque el espectador posee más información que los protagonistas, sabe que es todo debido a un equívoco. Nada más lejano al tremendo tratamiento de los celos que realiza Shakespeare en *Othello*, ya en un artículo Robert ter Horst apreciaba la diferencia de actitud de don Félix y Othello ante una aparente infidelidad de su dama<sup>88</sup>.

De hecho D. Félix se caracteriza por su sensatez y siempre llama al orden a su amigo: «Ved lo que decís, Lisardo»<sup>89</sup> o «Mirad, Lisardo, que a veces / aun el mismo sol engaña, [...]»<sup>90</sup>; pero aunque sus decisiones le parezcan desacertadas e incluso le causen desdicha no deja de apoyarle:

Las espadas han sacado,  
y aunque sea padre de Laura,  
antes que todo es mi amigo.  
Lisardo, a tu lado me hallas<sup>91</sup>.

Ambos personajes se calcan en *A mantilba de Beatriz*, una muestra cualquiera puede ser el momento en el que D. Luís da explicaciones a D. Francisco sobre por qué suplantó su identidad:

86. Bernard P. E. BENTLEY, «Calderón, *Antes que todo es mi dama*, y los vínculos de la amistad», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 49, nº 1 (1997), 76.

87. CALDERÓN, *Obras completas*, 871-872.

88. «But Félix and Lisardo are much more cautious and sceptical, especially Félix, so that when both men find themselves in a jealous tangle with respect to the women they love, Félix deliberates on the difficulty like a perfect non-Othello». Robert ter HORST, «By Love Dispossessed: Comic Pharmacology in Calderón's *Antes que todo es mi dama*», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 42, nº 1 (1990), 82.

89. CALDERÓN, *Antes que todo*, 191, v. 984.

90. CALDERÓN, *Antes que todo*, 192, vv. 996-997.

91. CALDERÓN, *Antes que todo*, 288, vv. 3297-3300.

«Dom Álvaro de Mascarenhas é amigo íntimo de teu pai, procurava-te para te levar para sua casa, para te apresentar a sua filha. Eu, que não suspeitava semelhante coisa, que vi na sua aparição o prenúncio de grandes desventuras para ti, que imaginei um desafio, uma provocação, quis-te salvar e... perdi-te»<sup>92</sup>. En cambio algunas diferencias son, por ejemplo, la introducción de descripciones físicas de los personajes, como la del protagonista (al que por cierto se refiere a lo largo de toda la novela para caracterizarlo con numerosos epítetos del estilo «o nosso herói» o, peor aún, «o nosso patricio»); como decíamos Francisco de Mendonça era «um homem de trinta e tantos anos, que retorce com os dedos, um pouco distraidamente, o fino bigode negro»<sup>93</sup>.

El tercer galán D. Antonio y su *alter ego* D. Estêvão representan al modelo del «galán suelto» propio del teatro aurisecular, cumpliendo en todo los rasgos que Frédéric Serralta definió como prototípicos: «es un personaje funcional, ya que sus intervenciones son decisivas para facilitar la construcción del enredo; tiene a veces tendencia a portarse de un modo incoherente, ya que no es la coherencia lo que de él más importa al dramaturgo; su obligado fracaso amoroso le atribuye con frecuencia aspectos más o menos ridículos; y, por fin, su no casamiento final le excluye de la sociedad ideal de la Comedia, dejándole en posición de inferioridad...»<sup>94</sup>. Tal y como se presenta es un personaje entre medias del viejo D. Íñigo, puesto que cela posesivamente por el honor de su hermana, y los dos galanes principales, dado que aspira también al amor de Laura. De hecho, está predestinado a quedarse sólo, merece su destino ya que en cierto modo violenta el orden establecido de las cosas, por ello: «Sólo Antonio queda triste y solitario al final de la comedia, así participando de la influencia nociva de Saturno, justo castigo por haber contribuido a la discordia resplandeciente del macrocosmos al haber atentado el desplazamiento de los astros en el microcosmos»<sup>95</sup>.

#### *El viejo.*

Al padre de Laura, D. Íñigo, se le describe como un hombre obsesionado con salvaguardar el honor de su hija y controlar que ningún hombre la vea siquiera hasta su casamiento, incluso la criada Beatriz lo compara con el personaje cervantino de la novela ejemplar *El celoso extremeño*: «que es una copia, un traslado, / bien y fielmente sacado / del celoso Carrizales»<sup>96</sup>. Pero a pesar de su extremado cuidado cuando él se ausenta circulan por la casa y los aposentos de la joven (con castas intenciones eso sí) todos los galanes de la comedia, lo que cara al espectador deslegitima su autoridad al mostrarse como un personaje cómico que es engañado por todos y que al final de la comedia acepta que su hija se case con un hombre que hasta el momento ni siquiera tenía muy claro quién era.

Se trata del enfoque cómico del tema del honor tan reiterado en el Siglo de Oro y que en este caso entroncaría con el entremés de Calderón *Los dos Juan Rana*, en el que precisamente se hace mención a la obra con la que trabajamos y se reconstruye parte de la trama de *Antes que todo es mi dama* pues el sacristán Torote usurpa, esta vez por medio de la magia y sin las buenas intenciones de Lisardo, el aspecto de Juan Rana para cortejar a la amada de éste: Bernarda<sup>97</sup>.

92. CHAGAS, *A mantilha*, 58.

93. CHAGAS, *A mantilha*, 7.

94. Frédéric SERRALTA, «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1 (1998), Madrid, Ministerio de Cultura, 91.

95. Frederick A. de ARMAS, «El desplazamiento de los astros en “Antes que todo es mi dama”», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1 (1998), Madrid, Ministerio de Cultura, 169.

96. CALDERÓN, *Antes que todo*, 173, vv. 556-558.

97. Se puede leer este entremés en CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro cómico breve* (ed. María Luisa Lobato), Kassel, Edition Reichenberger, 1989, 671-693.

En el caso de la novela decimonónica este personaje, D. Álvaro de Mascarenhas, toma algo más de presencia al fabularse en torno a sus responsabilidades como consejero del rey e introducir un capítulo en el que fuera de la trama D. Álvaro acude a un consejo de guerra, aquel titulado: «De como o autor, pela obrigação que tem de acompanhar as suas personagens vai dar consigo nas regiões olímpicas da política portuguesa»<sup>98</sup>. Pero de igual modo se caracteriza a este hombre de temeroso guardián del honor familiar, aunque con cierto guiño de humor hacia un tema tan recurrente en la literatura española de la época: «Ele guarda a filha com um rigor de nobre de comédia castelhana»<sup>99</sup>.

### *Las damas.*

En relación a la actitud de las dos protagonistas de la comedia destaca en un principio su determinación para alentar el amor de sus pretendientes. Ambas rompen con el estricto código de honor permitiendo que los galanes las visiten cuando están solas en sus casas, aunque para ello tengan que mentir o compincharse entre ellas o con ayuda de las criadas. Para Bentley: «Las damas presentan personalidades más fuertes que sus galanes. Son más decisivas e intelectualmente más independientes, aunque restringidas por el ámbito de la sociedad patriarcal en la cual viven»<sup>100</sup>.

De la misma manera actúan las dos damas de *A mantilba de Beatriz* y todavía con más determinación Clara, puesto que su hermano D. Estêvão, retratado de forma muy fría y estricta en la novela, quiere ingresarla en un convento. Así, para alcanzar su deseo ambas mujeres, de la misma manera que en la comedia calderoniana, luchan contra las convenciones sociales: «las damas solteras de *Antes que todo es mi dama* no vacilan en anteponer el amor al honor»<sup>101</sup>, ayudándose entre ellas. Por tanto podría realizarse un paralelismo entre la amistad de los caballeros y la que existe entre las mujeres, aunque Bentley matiza su relación considerando que ésta se determina por el interés: «En cuanto a las damas, también es verdad que profesan amistad pero los vínculos no se desarrollan tan estrechamente en la comedia. No se conocen bastante bien para visitarse sin pretexto en dos días consecutivos, pero sí para buscar unas joyas prestadas»<sup>102</sup>. Y no sólo eso sino que en la obra teatral Clara presenta a su hermano una descripción nada halagadora de su supuesta amiga<sup>103</sup>, aunque bien podría tratarse de una técnica disuasoria para que éste no siga cortejándola.

En el caso de la novela, Pinheiro Chagas describe a Clara con características propias de una heroína romántica ya que su temprana orfandad «haviam-lhe dado ao carácter, uma seriedade prematura e um pouco melancólica»<sup>104</sup>, y más adelante su hermano le reprocha su carácter soñador y su fantasía exaltada: «Parece-me que Cervantes precisava de ressuscitar para escrever um livro em que tomasse por protagonista um Dom Quixote fêmea»<sup>105</sup>.

Además varía la relación de amistad que tienen las dos jóvenes pues se retrata más estrecha: de hecho en la adaptación desaparece la opinión que Clara tiene de que su amiga es una presuntuosa, e incluso se dice que son íntimas amigas a pesar de que tampoco esté perfectamente perfilada esta relación; tal vez se pueda apreciar en el episodio del préstamo de las joyas que al

98. CHAGAS, *A mantilba*, Capítulo XV, 123-135. Aunque el tema político también continúa en el siguiente capítulo.

99. CHAGAS, *A mantilba*, 53.

100. BENTLEY, «Calderón», 81.

101. WARDROPPER, «Lances», 157.

102. BENTLEY, «Calderón», 74.

103. CALDERÓN, *Antes que todo*, 220, vv. 1622-1624.

104. CHAGAS, *A mantilba*, 60.

105. CHAGAS, *A mantilba*, 66.

revés que en escena es Clara la que presta sus joyas a Beatriz y se las pide de vuelta con toda confianza, enviando a su hermano sólo para dar la oportunidad a su amado de que la visite.

Por otro lado, en la obra portuguesa se realiza un paralelismo entre las dos amigas a través de sus rasgos físicos, predestinando antes de que se conociesen su inevitable amistad: «Beatriz e Clara viram, uma tarde, os seus rostos graciosamente enquadrados numa moldura de flores, viram resplandecer com os raios do sol poente as suas tranças douradas. As duas louras simpatizaram desde logo uma com a outra»<sup>106</sup>. Precisamente, este parecido físico y el intercambio de la mantilla, y no una banda como en la pieza de Calderón, es lo que provocará el primer enredo y el ataque de celos de D. Luís de Meneses: «Pois por esse portal vi eu entrar Clara com a mantilha de Beatriz nos seus cabelos louros»<sup>107</sup>.

En contraste, Beatriz es el personaje sobre el que gira casi toda la acción y Chagas prescinde para ella de las pinceladas psicológicas con las que perfiló a Clara. Así, salvo cambiar su nombre de ecos petrarquistas por el de la amada de Dante, sólo se la caracteriza por una muchacha rubia, de ojos azules, de entre 18 y 20 años, fiel hija y enamorada esposa.

Para finalizar, sólo mencionar a Dona Violante, un personaje que no aparece en la obra calderoniana. Se trata de la beata tía de los hermanos Portugal, que insiste en que Clara se corte las trenzas rubias e ingrese en un convento; pero, en realidad, es una mera figura accesoria sin ninguna función argumental.

#### *Los criados.*

En la novela portuguesa los criados se reducen a dos, el tándem compuesto por Inês y Gonçalo, la criada de Beatriz y el lacayo de D. Francisco de Mendonça respectivamente. Por ello, desaparecen los entretenidos diálogos entre Mendoza y Hernando que dan inicio a la comedia calderoniana y sus disputas, potenciándose, en cambio, la relación de galantería entre Gonçalo e Inês. Ambos protagonizan todas las escenas de humor de la obra.

Inês es el fiel trasunto de la criada Beatriz y su desparpajo e ironía es lo mejor de la novela portuguesa, con diferencia. Por ejemplo, Inês relaciona los hechos que ocurren en la casa de su ama con una obra teatral: «Sim, que eu perdía agora o entremês que se vai seguir. Tanto tempo eu tenho de ir ao pátio das comédias, que desaproveite as que me vêm a casa!»<sup>108</sup>. Y trata con desparpajo a sus dueños siendo capaz de decirle a Francisco de Mendonça: «Está bom! Olhe que o meu braço não dá azeitonas, para que o esteja assim a varejar como se fosse uma oliveira»<sup>109</sup>. Incluso, habitualmente, parece estar hablando para el público orientando sus bromas hacia el lector: «Isto é que se chama saber tomar uma precaução a tempo! O senhor Dom Álvaro que não quer que a menina receba visitas de homens na sua sala, fecha-os à chave na alcova»<sup>110</sup>. Así, Inês (Beatriz en la obra calderoniana) acumula las intervenciones humorísticas de la obra al actuar como testigo de los verdaderos agentes cómicos de la acción: los enredos promovidos por las damas y los galanes.

En definitiva, Pinheiro Chagas se entusiasma con este personaje, concediéndole más protagonismo que a otros, como puede verse en el título del capítulo X: «Onde Inês assume proporções

106. CHAGAS, *A mantilha*, 62.

107. CHAGAS, *A mantilha*, 43.

108. CHAGAS, *A mantilha*, 47.

109. CHAGAS, *A mantilha*, 78.

110. CHAGAS, *A mantilha*, 87.

verdadeiramente épicas». En éste mismo dice de la criada cosas como: «Nós devemos confessar que Inês, neste memorável dia, adquirira proporções verdadeiramente épicas e que se tornara digna de ser cantada por Ariosto, ou até por Camões»<sup>111</sup> [...] «Era capaz de fazer em vez d'Os Lusíadas, poema que, segundo a opinião autorizada de Voltaire, deve o seu nome ao facto de o poeta se chamar Luís, uma Inesiada, inspirada pelo doce nome de Inês»<sup>112</sup>.

Como ya habíamos apuntado no sólo la criada sino, también, el lacayo de Francisco de Mendonça, Gonçalo, es testigo del galimatías de entradas y salidas protagonizado por sus amos y, como ella, su mirada y juicios irónicos son los que reúnen los elementos jocosos de la novela, tal y como ocurre con los criados que aparecen en la obra de Calderón. Así, el capítulo V se inicia valorando las dotes sagaces de Gonçalo: «era homem esperto o criado [...] industriado por su amo»<sup>113</sup>. Resaltar, por último, la escena en la que éste consigue acercarse a la casa de D. Álvaro de Mascarenhas para entregar el regalo de su amo, la mantilla, a Beatriz por ser una de las más entretenidas del libro; en ella vemos cómo se crea la relación afectiva entre el lacayo e Inês, a la que aquel llama «Inês da minha alma»<sup>114</sup>.

#### Estelas de una misma historia en el siglo XX

Que habiendo, señora, echado  
fuera yo al Félix fingido,  
se viniese el verdadero  
a entrar allí: cosa es  
que si se escribe después  
no se ha de creer<sup>115</sup>.

Es curioso que así como la comedia calderoniana no tuvo ninguna repercusión en España hasta casi finales del siglo XX, sí que alcanzó una discreta presencia en Portugal su «fingida» historia o suplantada personalidad *A mantilba de Beatriz*.

La primera adaptación es a un nuevo formato artístico: el cine. Así nos encontramos una coproducción hispano-lusa, *La mantilla de Beatriz* o *A mantilba de Beatriz*<sup>116</sup> –figura con ambos nombres– que se estrenó en Oporto el 16 de agosto de 1946, dirigida por el director jienense Eduardo García Maroto.

García Maroto trabajó durante la Guerra Civil y algún tiempo después en Portugal donde rodó esta comedia de capa y espada, cuya versión original es en portugués –salvo la escena en la que se representa en el corral de comedias de Madrid *No todos son ruiseñores*– y en la que aparece Calderón de la Barca interpretado por Jesús Tordesillas hablando una mezcla de español y portugués. Además, coinciden por primera vez los dos galanes portugueses más representativos de los

111. CHAGAS, *A mantilba*, 93.

112. CHAGAS, *A mantilba*, 94.

113. CHAGAS, *A mantilba*, 33.

114. CHAGAS, *A mantilba*, 37.

115. CALDERÓN, *Antes que todo*, 268, vv. 2803-2808.

116. Ficha técnica de la película: *La mantilla de Beatriz*. Portugal-España. 1946. B/N. 85'. Director: Eduardo García Maroto. Guión: Augusto Costa y Alfredo Echegaray, basado en la novela de Manuel Pinheiro Chagas. Productores: Eduardo García Maroto, Fernando Macedo y Vicente Sempere. Intérpretes: Virgílio Teixeira, Antonio Vilar, Juan Espantaleón (D. Álvaro de Mascarenhas), Paiva Raposo (D. Estêvão de Portugal), Barroso Lopes (Gonçalo), María Isbert, Margarita Andrey (Beatriz), Helga Liné (Clara).

años cuarenta: Antonio Vilar, en el papel de Francisco de Mendonça, y Virgilio Teixeira como D. Luís de Meneses (probablemente, esta fue una de las razones por las que la película se convirtió en un gran éxito de taquilla). También participa María Isbert interpretando ya uno de los papeles cómicos que tanta fama le traerían, al encarnar a la simpática criada Inês.

La copia que se conserva en la Filmoteca Española está, sobre todo al comienzo y al final de la cinta, bastante deteriorada (justo en los trozos en los que aparece Calderón como personaje, en los que el sonido tampoco es muy bueno e incluso hay algún corte, por ejemplo D. Francisco conoce a Beatriz y en la siguiente toma se ve al protagonista saliendo del río con la mantilla).

En general, se trata de una película entretenida que sigue con literalidad la obra de Manuel Pinheiro Chagas por lo que los cambios en relación a la novela son mínimos: aparece una escena en la que Beatriz y Clara se desean buenas noches desde las respectivas ventanas de sus habitaciones para resaltar que son contiguas y ayudar al espectador a comprender el motivo por el que aparece don Luís en el cuarto de doña Beatriz. La mala conservación nos impide entender un sorprendente inserto en el que se ve a D. Francisco en el cuarto de Beatriz con un corpiño de ésta en la mano. A su vez algo que no ocurre en la novela es que al finalizar la película aparecen todos los personajes asistiendo a la representación de *Antes que todo es mi dama* momento en el que el padre de Beatriz afirma que al ver la comedia en escena es cuando de verdad se ha enterado de qué es lo que pasó.

Dieciséis años después, en 1962, Carlos Wallenstein –hombre de teatro en sus distintas facetas– indica en el prólogo a su adaptación que recibió la petición de ajustar a los escenarios *A mantilha de Beatriz*, obra que desconocía y cuya versión cinematográfica tampoco había visto, admitiendo: «Pinheiro Chagas, no artificioso intróito e sequente epílogo, certamente saborosos na sua época, denuncia a fonte da narrativa: a comédia de Calderón de la Barca *Antes que todo es mi dama*. Eu não lera a obra de Calderón e não a quis ler»<sup>117</sup>. Lo más sorprendente es que aunque no la leyó ni la quiso leer, su versión elimina la introducción que realizó Chagas en la que el protagonista viajaba a España y conocía a Calderón, acercándose todavía más si cabe al argumento original. Comparada con la pieza calderoniana la estructura externa cambia al dividirse en tres actos y un total de veinte cuadros, titulados cada uno con el nombre del lugar en donde transcurre, manteniendo también las fechas en las que el autor decimonónico situó la acción.

En el mismo prólogo Wallenstein calificó la obra como «uma peça de comunicação directa, sem interferências filosofantes, sem problemática activa nem mensagem funcional [...] uma peça que fizesse rir sem prejuízos e sem medo».

La farsa, como él la define, se estrenó en el Teatro Popular de Lisboa el 24 de julio de 1962, bajo la dirección de Pedro Bom, decorados de Mário Alberto, vestuario de Andrade e Silva, dirección artística de António Almor y la siguiente distribución de personajes: Augusto de Figueiredo (D. Álvaro de Mascarellhas), António Teixeira (Francisco de Mendonça), Canto e Castro (Luís de Menezes Alcoforado), Lígia Teles (D. Beatriz de Mascarenhas), Fernanda Alves (D. Clara de Portugal), Andrade e Silva (D. Estêvão de Portugal), Vasco de Lima Couto (D. Afonso VI), María José (Inês), Cândida de Lacerda (D. Violante), António Anjos (Gonçalo).

117. Carlos WALLENSTEIN, *A mantilha de Beatriz: farsa em 3 actos sobre o romance de Manuel Pinheiro Chagas*, Lisboa, Prelo, 1973, 4.

Para finalizar, y volviendo de nuevo a la obra de Calderón de la Barca y a España, mencionar la representación que se realizó en 1987 de *Antes que todo es mi dama* por la Compañía del Teatro Nacional, cuya dirección corrió a cargo de Adolfo Marsillach. Fue la cuarta producción de la compañía desde que aquella se fundase dos años antes, y se estrenó en septiembre de 1987 dentro del marco del X Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Recibió excelentes críticas y la aprobación general del público, algo que confirmaba Eduardo Haro Tecglen: «Si hubo premeditación de éxito, el desarrollo de la obra y el ingenio de Marsillach ganaron su batalla y consiguieron un triunfo clarísimo»<sup>118</sup>.

A continuación transcribimos un extracto, que aunque extenso juzgamos interesante, de la crítica que se publicó el 14 de septiembre de 1987 por Rosana Torres en el periódico *El País* sobre el montaje de esta obra:

El decorado de la obra realizado como si de un reto se tratara por el escenógrafo y director técnico de la compañía, Carlos Cytrynowski, se ve dentro de otro decorado: el de un plató cinematográfico. Y es que la acción calderoniana, llena de duelos, enredos, amores, damas, engaños, citas, pendejencias y equívocos, se desarrolla como si fuera una película que está siendo filmada por un equipo de cine en los inicios del sonoro, allá por la España de los años treinta. Marsillach argumenta por qué elige esta época del cine y no otra: «El comienzo del cine sonoro acabó con muchas carreras de actores del cine mudo y se dio la necesidad de contratar a actores de teatro. El cine se teatralizó hasta en los decorados y se produjo una mezcla entre cine y teatro»<sup>119</sup>.

Hasta aquí llega el enredado viaje peninsular sobre las distintas versiones de esta obra. Una mezcla de géneros literarios y artísticos entrelazados por una misma historia que parece apuntar hacia aquella visión de Calderón del teatro como espectáculo total, en este caso en el sentido de que una misma trama continúa entreteniéndolo al público de diferentes siglos y países, amoldándose a distintos avatares sin perder su frescura, vitalidad y diversión.

---

118. El número 1 de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico* está dedicado a la comedia de capa y espada, e incluye un interesante prólogo de Luciano García Lorenzo que realiza una declaración de intenciones acerca de lo que se pretende con esta nueva publicación. Así mismo, adjunta un apéndice final con las opiniones críticas sobre el estreno de *Antes que todo es mi dama* en distintos periódicos: *El público*, *Lanza* (de Ciudad Real), *El País*, *Diario 16*, *ABC* o *Ya*.

119. *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1 (1998), Madrid, Ministerio de Cultura.