



## ***Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de «La dama duende»: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII***

Fausta Antonucci

Università di Pisa

1. El éxito de *La dama duende*, una de las más famosas comedias de enredo calderonianas, ya en su época fue inmediato y grande, no sólo en España sino también en el extranjero: su ingeniosa intriga inspiró un gran número de traducciones, al inglés, al francés, y -sobre todo- al italiano. Se conocen, hoy día, seis traducciones italianas -todas en prosa- de *La dama duende*: o quizás sea mejor definir las adaptaciones, ya que el concepto moderno de «fidelidad traductora» es extraño a los dramaturgos italianos de la época que se inspiraban en el teatro español<sup>1</sup>. A cada nueva traducción/adaptación, la intriga calderoniana se enriquece de detalles nuevos, de nuevas complicaciones y nuevos personajes, y acaba convirtiéndose en algo muy diferente. Se trata de modificaciones de gran interés, porque revelan lo que a los dramaturgos italianos les parecía importante o innecesario o modificable, en el texto teatral originario<sup>2</sup>. Pero, como sabemos, este texto originario no es en realidad uno, sino dos: *La dama duende*, en efecto, nos ha sido transmitida por dos grandes «familias» textuales, que ofrecen dos versiones muy distintas del tercer acto, y que empiezan, por un lado con la *princeps* madrileña de 1636 (P), por otro con las Partes 29 y 30 de la colección *Diferentes autores*, publicadas el mismo año respectivamente en Valencia y en Zaragoza (a las que nos referiremos con la única sigla de V)<sup>3</sup>. Y, en las traducciones/adaptaciones, a pesar de todos los cambios y

añadiduras, sigue visible a cuál de estas dos versiones tuvieron acceso los autores italianos.

2. La primera traducción italiana de *La dama duende* de la que tenemos noticia se titula *La Fantasma, overo La dama spirito*, y se debe a un gentilhombre flamenco, el abogado Dirk van Ameyden (1586-1656), que se había establecido en Roma por los años entre 1640 y 1648. Ameyden tenía la costumbre de traducir cada año al italiano una comedia española, haciéndola representar ante la alta sociedad de la Roma papal; en el Carnaval de 1645, le tocó el turno a *La dama duende*<sup>4</sup>.

La comedia de Ameyden es -entre las traducciones/adaptaciones italianas- la que más se acerca al concepto moderno de fidelidad al original. Esto no impide que haya algunas escenas ligeramente cambiadas, algunas escenas añadidas (pocas, de tipo francamente entremesil), y dos personajes secundarios más: el padre de Beatriz, Tiberio, y el criado de Ángela, Clarino. Los nombres de los personajes principales quedan invariados, salvo en el caso de don Manuel y su criado gracioso Cosme, que Ameyden llama respectivamente Fabio y Tristano. La relativa fidelidad al original permite en todo caso identificar con absoluta seguridad a cuál de las dos familias (P o V) pertenecía el texto de *La dama duende* que Ameyden utilizó para su traducción. Se trata sin lugar a dudas de V<sup>5</sup>.

La derivación resulta evidente no sólo en muchos pasajes de la comedia en los que -en el original español- el texto de P difiere del de V, sino, y de forma indiscutible, en el tercer acto. Ameyden sigue la versión de V, que difiere de la de P en dos aspectos sustanciales: don Manuel y su criado no se separan nunca durante la acción, yendo juntos a la cita con la misteriosa dama duende (doña Ángela) y escapándose juntos de su habitación a la llegada de don Luis; el sucesivo encuentro entre Ángela fugitiva y su hermano Juan, delante de la casa de doña Beatriz, se representa en el tablado (mientras en P sabemos de este encuentro por el relato de Ángela a Manuel en la penúltima escena de la comedia).

Ya hemos dicho que Ameyden se toma algunas (pocas) libertades con su original. De ellas, sólo merece la pena subrayar, en este contexto, una: la relativa modificación del decorado y del espacio escénico. Ya no hay alacena en *La fantasma* de Ameyden: en su lugar hay un «tramezzo di tavole» (un tabique o mampara de tablas) que disimula la puerta común entre el cuarto de doña Ángela y el del joven huésped don Fabio/don Manuel. El cuarto de Ángela ya no es «tan distante» del de don Manuel, como se afirmaba en el original español -y como subrayó Vitse en su artículo sobre los espacios escénicos de *La dama duende*<sup>6</sup>. Ahora, Ángela sólo dice que «dalla stanza mia alla sua non v'è corrispondenza di fenestre» («de mi habitación a la suya no hay correspondencia de ventanas»); a lo que su criada contesta «se non v'è

fenestra, v'è porta» («si no hay ventana, hay puerta»). Nada permite suponer la presencia de un espacio intermedio («paso» o «jardín») entre los dos cuartos, como en el texto español. De todas formas, la puerta/tramezzo no se encuentra en la porción del cuarto de doña Ángela que se ve en el tablado, porque los personajes siempre salen del escenario cuando deben pasar por ella, como en el original español.

3. En un año no precisado del siglo XVII, no sabemos si en Roma o en Florencia, se representa *La dama spirito folletto*, de Giovan Battista Ricciardi (1623-1686), poeta y dramaturgo que vive y actúa entre Pisa y Florencia y que -como muchos literatos italianos del siglo XVII- se inspira en el teatro español<sup>7</sup>. No sabemos si Ricciardi conocía la comedia de Ameyden: sí sabemos que estaba en contacto con el ambiente de los artistas romanos por el trámite de su amigo el pintor Salvator Rosa, que lo informa en sus cartas -entre otras cosas- de las actividades teatrales que se desarrollaban en la Roma de entonces<sup>8</sup>.

La comedia de Ricciardi merece, mucho más que *La Fantasma* de Ameyden, el nombre de adaptación. Las escenas manipuladas y las escenas inventadas *ex novo* son decididamente muchas más, y afectan a momentos importantes de la intriga. Cambian más nombres -y caracteres- de personajes: la pareja Manuel-Cosme recibe los nombres de Orazio y Trespolo («caballete», personaje cómico presente en todo el teatro de Ricciardi); Isabel, criada de Ángela, es ahora Simona, nodriza anciana y regañona (ésta también, personaje típico del teatro de Ricciardi); el criado de don Luis, Rodrigo, se llama Campanaccio («cencerro»). Aumentan las escenas entremesiles entre los criados (rasgo éste muy típico de las comedias italianas de la época, incluso de las adaptadas del español)<sup>9</sup>.

Se intenta además atar el «cabo suelto» que representa en el original calderoniano el misterioso retrato femenino que guarda don Manuel entre sus papeles. Se recordará que Ángela lo ve en el primer acto curioseando en las maletas de don Manuel, y que trata de robarlo -en vano- en el segundo acto, sin que después se sepa de quién era y si realmente don Manuel venía enamorado de o comprometido con otra dama. Ahora, Ricciardi inventa que el tal retrato es de la hermana de Orazio/Manuel, y que Simona logra robarlo de entre sus papeles para entregárselo a su celosa ama; ésta lo tira de la ventana de su habitación a la calle, donde lo recoge el criado de don Luis. Éste a su vez lo enseña a su amo, el cual se enamora de la belleza retratada. Al final de la comedia, habrá por tanto una tercera boda: la de Luis con la hermana de Orazio/Manuel. Con lo que, dicho sea de paso, se elimina el problema del «galán suelto», típico de la comedia calderoniana (y no sólo de *La dama duende*).

Otra importante innovación de *La dama spirito folletto*, es la modificación de la nacionalidad del huésped. Orazio es italiano (no se especifica de dónde) y esto da pie a interesantes y detenidas explicaciones sobre algunos usos españoles que son de relevancia en el desarrollo de la comedia: la costumbre de las tapadas, y la disposición característica de la casa señorial española, que permite a Orazio alojarse en casa de sus huéspedes sin molestarlos en nada. En efecto, la arquitectura española, como aclara Orazio a su criado, «construye las casas por manera que los apartamentos estén todos libres, sin comunicar, metiendo todos a una escalera común»<sup>10</sup>.

Sin embargo, a medida que iba escribiendo su comedia, Ricciardi debió de olvidarse de esta descripción del espacio doméstico. Por tanto, el cuarto de don Manuel, en palabras de la criada de Ángela, «es contiguo al vuestro» (184r); por más claridad, «la ultima habitación de este cuarto nuestro limita con el del forastero. En la pared común que los separa hay una puerta...» (185r)<sup>11</sup>. Y en esta puerta, como en *La dama duende* de Calderón, hay una alacena de vidrios («un armadio... lavorato di cristalli piani», c.va); con la diferencia que no ha sido don Juan el que la hizo poner contra la puerta para disimularla, sino nada menos que el abuelo de los tres hermanos, así que nadie en la casa sabe del secreto de la alacena, salvo Simona, por anciana y enterada.

Ya se habrá entendido cuántas modificaciones sufre el texto calderoniano en la adaptación de Ricciardi; por eso es mucho más difícil que en el caso de Ameyden, detectar -por detalles del texto- cuál es la versión de referencia del dramaturgo, si P o V. En un caso, por la falta del correspondiente italiano de un verso que falta también en P, podemos pensar que sea P el texto de referencia de Ricciardi<sup>12</sup>. Pero esto no constituye por lo visto una prueba fehaciente, ya que Ricciardi corta y cambia sin piedad a su original. En cambio, en otras ocasiones, el texto italiano parece suponer las lecturas de V, a no ser que Ricciardi corrigiera deliberadamente el texto de la *Primera parte* madrileña, que tendría a la vista en una de sus tres ediciones (todavía no había sido publicada la edición de Vera Tassis, que sale en 1685)<sup>13</sup>. La lectura del tercer acto debería despejar estas dudas, pero por el contrario nos sume en dudas todavía mayores.

En efecto, el tercer acto de *La dama spirito folletto* resulta ser un *collage* de las dos versiones españolas, la de P y la de V, con invenciones que parecen fruto exclusivo de la fantasía de Ricciardi. Orazio/Manuel va solo a la cita con Ángela (como en P), aunque ésta había invitado también al criado (como en V). Antes de entrar en el cuarto de Ángela, Orazio no pronuncia un monólogo como en P, sino que dialoga; pero no -como en V- con Trespolo/Cosme, que por miedo no ha seguido a su amo, sino con Simona. Las escenas siguientes -de la 10 a la 24- son un traslado, más fiel que en el resto de la comedia, del texto de P: el diálogo entre Orazio y Ángela es

interrumpido por la llegada de Juan, Simona lleva a Orazio a su cuarto pasando por la alacena, Orazio se encuentra con Trespolo sin reconocerlo, y cuando se da cuenta de que está en su mismo cuarto, Simona vuelve y se lleva al criado pensando que se trata del amo; otra vez irrumpe en el cuarto de Ángela el otro hermano, Luis, y Simona tiene que volver a utilizar el mecanismo de la alacena. Las sospechas de Luis se despiertan al oír el ruido, y -mientras Ángela planea la huida- Luis y Orazio se enfrentan en el cuarto de éste. Aquí terminan las coincidencias con el texto de P: lo que sigue es en cambio una evidente reelaboración de las escenas correspondientes de V. Ángela huye de su casa, y se encuentra con don Juan delante de la casa de Beatriz: pero (y en esto Ricciardi se aleja una vez más del texto original de referencia) el excesivo miedo a su hermano y el dolor por la supuesta muerte de Orazio hacen que Ángela se desmaye antes de haber podido revelar sus faltas. Las escenas finales -dada la libertad que se toma Ricciardi con su/sus original/es- bien pueden derivar de P como de V.

Ahora bien: o Ricciardi tuvo acceso a una versión perdida de *La dama duende*, muy manipulada, o -lo que me parece más probable- se entretuvo en comparar y contaminar las dos versiones de P y V. No se trata de una actitud extraña en los dramaturgos españolizantes de la época: también Cicognini, famoso dramaturgo también florentino, también «traductor» del teatro español coetáneo, acostumbraba componer sus comedias con retazos de distintas comedias españolas, obrando *uncollage* muy parecido al que realiza Ricciardi con las dos versiones de la misma comedia<sup>14</sup>. De ser así, la actitud de Ricciardi nos sugiere dos cosas importantes: que ambas versiones de *La dama duende* circulaban en los ambientes cultos de la época, que se tenía constancia de su diferencia, que ambas tenían título de autoridad, al punto que se podía pensar en hacer una mezcla de las dos.

4. El cuadro de las relaciones entre las traducciones/adaptaciones italianas de *La dama duende* y sus dos versiones originales, se complica con la lectura de *La Dama folletto, ovvero le Larve amorose*, comedia del dramaturgo romano Arcangelo Spagna publicada en Ronciglione (Viterbo) en 1675<sup>15</sup>. De los nombres originales calderonianos, en esta comedia sólo quedan el de Luis y el de Beatriz; Ángela se llama ahora Ippolita; Manuel, Ascanio, y su criado, Morlacco; don Juan se llama Ottavio; el criado de Luis se llama Tonino; la criada de Ippolita se llama Diana. La escena se desarrolla en una ciudad aragonesa no precisada, como se desprende por las palabras del criado de Ascanio en la primera escena del primer acto; a pesar de esta ambientación vagamente española, el colorido lingüístico del habla de los criados es decididamente romano.

También Spagna añade y cambia escenas con respecto al original calderoniano; pero lo verdaderamente importante, es que su adaptación es prácticamente idéntica a la de Ricciardi, por lo menos en lo que se refiere a los

dos primeros actos. La sucesión de las escenas, las situaciones añadidas o cambiadas, incluso muchos diálogos, son perfectamente iguales. ¿Es Spagna quien copia de Ricciardi, o Ricciardi quien copia de Spagna? Esto es imposible saberlo a ciencia cierta, porque hay pruebas para sustentar ambas hipótesis. Por un lado, algunas escenas añadidas parecen más bien propias de Ricciardi, ya que situaciones muy parecidas pueden encontrarse también en otras comedias suyas<sup>16</sup>. Un ejemplo es la escena del «diálogo en sueños» entre el criado del huésped y la criada de Ángela (Simona, para Ricciardi, Diana, para Spagna): el criado debería quedarse de vigía para descubrir quién entra y sale de su cuarto, pero se duerme; entra la criada y se asusta escuchando hablar al gracioso, pero pronto se da cuenta de que éste duerme y habla en sueños, y por tanto se atreve a contestarle entablando con él un diálogo cómico<sup>17</sup>. Otro ejemplo es el elemento narrativo representado por el retrato que una mujer celosa (en este caso Ángela) tira por la ventana, y que después es recobrado por un criado, dando pie a una sucesión de equívocos<sup>18</sup>.

Por otro lado, en muchos lugares, el texto de Spagna parece más fiel al original calderoniano: por ejemplo, en la escena amorosa del segundo acto entre Ottavio/Juan y Beatrice, es evidente que Spagna trata de adaptar los sonetos del original (vv. 1889-1916), con su complicada red de conceptos. Lo que falta por completo en *La dama spirito folletto* de Ricciardi<sup>19</sup>. Esto prueba que Spagna tenía sin duda a la vista el texto español, aunque posiblemente también tuviera delante de sí una copia de *La dama spirito folletto* de Ricciardi.

Pero, ¿cuál fue el texto español que Spagna pudo consultar? Sin duda *La dama duende* en la versión de V, ya que el tercer acto de la comedia de Spagna es, en lo esencial, igual al tercer acto de V. Subrayo *en lo esencial*, porque en realidad el dramaturgo romano introduce muchas variaciones: fruto, esta vez, de su imaginación, ya que no tienen correspondiente ni en *La Fantasma* de Ameyden, ni en *La dama spirito folletto* de Ricciardi<sup>20</sup>.

Nada varía en cambio en lo relativo al decorado y al espacio escénico. También aquí, como en Ricciardi, aparece la alacena («una credenza de bicchieri», p. 18); pero, con más fidelidad, Spagna insiste en la lejanía espacial y en la no-contigüidad de los dos cuartos, el de la joven y el del huésped. Dice en efecto Ippolita que «no hay comunicación alguna entre su cuarto y el nuestro» (p. 26)<sup>21</sup>. Y la ambientación en un jardín del encuentro entre Ascanio y su criado, e Ippolita y las mujeres, en el tercer acto, parece suponer un recuerdo del «jardín» al que se alude en el primer acto de *La dama duende* (v. 587).

Una de las conclusiones que se desprende de la comparación entre las dos comedias de Spagna y de Ricciardi es la siguiente. Aunque no podemos decir con absoluta seguridad quién de los dos copió o se inspiró de quién, lo cierto



es que ambos estaban en condiciones de leer y traducir del español, y que ambos tenían a la vista un ejemplar impreso de *La dama duende*, en la versión de V Spagna, en la versión de P, y quizás también de V, Ricciardi. Lo podemos afirmar con seguridad, ya que el tercer acto difiere en las dos comedias, y ya que cada comedia presenta, con respecto a la otra, pasajes más fieles al original calderoniano.

5. Me ocuparé ahora, con bastante rapidez, de dos comedias que salieron en las primeras décadas del siglo XVIII. Compuestas ambas en el ambiente romano, nos muestran una fase de la recepción italiana de *La dama duende* en la que sólo quedan poquísimos elementos del original calderoniano. La primera es otra comedia de Arcangelo Spagna, titulada *Il vero incanto è l'amore*. En la portada se lee «rappresentata nel Collegio Salviati il Carnevale del presente anno 1711». En una «advertencia al lector», se nos dice que la obra no es sino una segunda versión, muy modificada, de *La dama folletto*, que se había publicado sin el consentimiento del autor<sup>22</sup>. De haberse inspirado Spagna en *La dama spirito folletto* de Ricciardi para su *La dama folletto* de 1675, sería muy comprensible que decidiera rehacer la comedia, desautorizando su publicación anterior, como queriendo borrar el recuerdo del casi-plagio que operara a costa de Ricciardi.

Sea como sea, *Il vero incanto è l'amore* se aleja muchísimo más del original calderoniano. La acción se desarrolla ahora en Italia, en Ferrara; todos los personajes son italianos, y todos los nombres aparecen cambiados. Manuel, otra vez, es Ascanio; su servidor se llama Cola Scaramiello, y habla napolitano; Ángela se llama Elvira, y su criada Lisetta; Beatriz se llama Cassandra. Más interesante todavía es el que los dos hermanos de Elvira/Ángela se reducen a uno, cuyo nombre es Lucio. Se introduce -como ya en Ameyden- el personaje del padre de Cassandra/Beatriz, que aquí aparece como el tipo del viejo ridículo, enamorado de Elvira, caracterizado por su habla veneciana.

La acción misma de la comedia cambia radicalmente: Ascanio llega a Ferrara para casarse con Cassandra, de la que guarda un retrato; esto se sabe enseguida, en la primera escena del primer acto. Muy pronto también (tercera escena del segundo acto) Ascanio sabe por Lucio que éste tiene una hermana, aunque no llega a ponerla en relación con la dama misteriosa que visita su cuarto. Elvira reconoce enseguida a su amiga Cassandra en el retrato que guarda Ascanio entre sus papeles, y lo sustituye con un retrato suyo. Además, da libre curso a sus celos en los billetes que escribe a Ascanio, prohibiéndole terminantemente casarse con Cassandra. El encuentro entre Ascanio y Elvira en el cuarto de ésta sigue la pauta del tercer acto de V, como en *La dama folletto*; pero Lucio no descubre el paso secreto al cuarto de su huésped, y se elimina así el enfrentamiento entre los dos amigos. El pasaje, en efecto, ya no consiste en un elemento de decorado movable, visible en el escenario con su

funcionamiento ingenioso. Ahora, el pasaje lo constituye un agujero en la pared que une el cuarto de Elvira y el de Ascanio: del lado de Elvira, el agujero se disimula bajo un tapiz; del lado de Ascanio, desemboca a una chimenea que ocupa el fondo de su cuarto. Todas estas escenas -que en el original español ocupaban el tercer acto- tienen lugar ahora en el segundo acto de la comedia. El tercer acto en cambio es por entero fruto de la fantasía de Spagna, y se construye a base de equívocos y cambios de persona, de escenas de celos entre Lucio y Ascanio, de escenas ridículas entre Elvira y su anciano pretendiente Ortensio.

Todavía más burda es otra comedia, anónima, derivada a las claras de *Il vero incanto è l'amore*, más que de *La dama duende* calderoniana, que se publica en 1718 en Roma con el título *L'amante di dama incognita*. La intriga es muy parecida a la de la segunda comedia de Spagna. Ferrara se cambia por Modena, pero seguimos en Italia y el gusto por el *pastiche* lingüístico es el mismo (el napolitano del criado de Enrico/Manuel, el francés macarrónico del criado de Lucindo/Juan-Luis). Aquí también los dos hermanos del original se reducen a uno; aquí también el motivo del retrato y el tema de los celos cobran una importancia mucho mayor que en el original calderoniano; aquí también el tercer acto es completamente distinto del de *La dama duende*. La alacena se sustituye por un armario, al que las mujeres quitan el fondo, pudiendo pasar así al cuarto del huésped por un agujero en la pared de su cuarto. Estratagema en realidad bastante inverosímil, ya que se supone o que cada vez que entran en la habitación del huésped las mujeres tienen que quitar las tablas del fondo del armario, o que el huésped no tiene que abrir nunca el mueble, porque si no se percataría del pasaje.

En fin, si en *Il vero incanto è l'amore* Cassandra/Beatriz tenía un padre anciano ridículo enamorado de Elvira/Ángela, ahora Cassandra tiene una madre anciana ridícula, enamorada de Lucindo/Juan. Esta situación da pie a una serie de equívocos a cual más cómico, que no se ensartan sino muy débilmente en la intriga principal; la abundancia de escenas cómicas de tipo entremesil es característica de las traducciones/adaptaciones italianas, pero su cantidad aumenta a medida que nos alejamos en el tiempo.

6. Por último, no podemos dejar de mencionar un escenario de la Commedia dell'Arte, de finales del siglo XVII, titulado *La dama demonio*<sup>23</sup>. Algunas características de la intriga: la acción se desarrolla en Italia, en Nápoles; los dos hermanos se reducen a uno, pero aparece un padre que no existía ni en el original ni en ninguna de las traducciones/adaptaciones conocidas; Beatriz -que aquí se llama nada menos que Ángela- tiene un padre doctor. La alacena se sustituye por un cuadro, detrás del cual un agujero permite el pasaje de un cuarto a otro. A pesar de estos cambios con respecto al original, la intriga que nos cuenta *La dama demonio* es mucho más fiel a *La dama duende* calderoniana que las adaptaciones romanas de 1711 (*Il vero*



*incanto è l'amore*) y 1718 (*L'amante di dama incognita*). Más concretamente, el tercer acto del escenario reproduce con gran fidelidad la intriga del tercer acto de V. Sólo cambia una circunstancia, relativa a la que en el original es la escena del encuentro entre Ángela y Juan delante de la casa de Beatriz. Faltando en el reparto de los personajes de *La dama demonio* el segundo hermano de Ángela (que aquí se llama Flaminia), la función de Juan en esta escena la desempeña Ponsevero, padre de Flaminia y de Edoardo/Juan.

No sabemos nada acerca de las circunstancias de composición de este texto teatral: lo escueto y apretado del resumen, característico de los escenarios de la *Commedia dell'Arte*, impide cualquier comparación de detalle con el original español. Pudiendo fundar nuestras consideraciones sólo en la dinámica de la intriga, nada impide conjeturar que los autores del escenario se basaran en *La dama spirito* de Ameyden y en *Il vero incanto è l'amore* de Spagna, sin pasar para nada por el original calderoniano.

7. Creo que ya es hora de poner punto final a estas anotaciones informativas, tratando de resumir las conclusiones importantes que se pueden sacar de un examen tan rápido de los textos italianos del XVII y comienzos del XVIII derivados de *La dama duende*. El éxito de la comedia calderoniana es indudable, si debemos juzgar por la cantidad de adaptaciones. Sin embargo -y sin exceptuar la de Ameyden, la más fiel de todas- ninguna de estas adaptaciones renuncia a introducir en el tejido de la intriga calderoniana modificaciones y añadiduras que más bien responden al código teatral de la comedia italiana de la época.

Las más evidentes son la introducción de escenas entremesiles protagonizadas por criados y criadas, y más en general por personajes caracterizados por un registro exclusivamente cómico; y, paralelamente, el gusto por las variaciones de colorido lingüístico, que afectan el habla de los criados o de los personajes de cualquier forma ridículos. Profundizando un poco más, resaltan otras modificaciones estructurales importantes. La primera es la que afecta al personaje del «galán suelto», figura típica de la comedia de enredo en su madurez<sup>24</sup>. Por lo tanto, con la única excepción de Ameyden, el personaje de don Luis o desaparece, o a lo más se neutraliza, haciendo que se enamore del retrato de la hermana de don Manuel, y que se case después con su original. La segunda modificación importante afecta también al sistema de personajes de la comedia. En *La dama duende* calderoniana, los padres quedaban rigurosamente fuera de la historia representada: los enfados y preocupaciones de honra del padre de Beatriz, que constituyen uno de los motores de la acción, nunca se representan en escena, sino que sólo se evocan en las palabras de los protagonistas. En muchas adaptaciones italianas, en cambio, el padre de Beatriz es uno de los personajes: a veces -como en Ameyden y en el escenario de la *Commedia dell'Arte*- reviste las funciones típicas de la autoridad paterna (autoriza el enlace entre los amantes, y

soluciona las complicaciones en el final de la intriga); otras veces, como en las dos adaptaciones de comienzos del siglo XVIII, se le rebaja a personaje ridículo, haciéndole revestir los paños tópicos del viejo enamorado. En el escenario de la Commedia dell'Arte, hasta aparece otro personaje: el padre de Ángela y Juan (Luis ha desaparecido, por los motivos que comentamos antes). A él se le atribuyen algunas acciones -típicas de la función paterna- que en *La dama duende* (versión de V) realizaba don Juan: el encuentro con Ángela que huye de su casa, su reconvención y el encerrarla en el cuarto de don Manuel en espera del castigo. En general, podemos decir que en las adaptaciones italianas se diluye muchísimo uno de los caracteres estructurales típicos de *La dama duende*: es decir, la doble función, de padre (para con su hermana) y de galán (para con Beatriz) que encarnan don Juan y don Luis. La función paterna de estos dos personajes tiende a difuminarse: así es que, por ejemplo, en la comedia de Ricciardi y en la de Spagna 1675 (*La dama folletto*), la alacena que condena la puerta del cuarto de don Manuel ya no es una estratagema reciente de don Juan, sino una vieja estratagema del abuelo de éste, ya olvidada por todos, menos por la anciana nodriza de Ángela. Lo que cambia bastante la imagen de don Juan, que ya no aparece, desde el comienzo de la comedia, como inflexible guardián del honor de su hermana.

Estas dos comedias, por otro lado, son las únicas que mantienen la genial invención calderoniana de la alacena de vidrios, pieza movible del decorado y al mismo tiempo emblema de la fragilidad del honor. No sabemos si por exigencias de puesta en escena o por otros motivos, las demás adaptaciones prefieren otras soluciones, entre las que prevalecen los artefactos de madera: el «tramezzo» de tablas en Ameyden, el cuadro en *La dama demonio*, el armario en *L'amante di dama incognita*, la chimenea en *Il vero incanto è l'amore*.

En fin, y si exceptuamos el caso singular de *La dama folletto* de Ricciardi, que mezcla las dos versiones del tercer acto de *La dama duende*, las demás adaptaciones italianas siguen sin lugar a dudas el texto de V. Así, mientras sabemos con seguridad que la versión de P en España no se quedó en mero texto impreso para la lectura, sino que se siguió representando a lo largo del siglo XVII (los manuscritos conservados son de segura procedencia teatral y traen la versión de P), en Italia en cambio el texto de P parece no haber tenido una circulación muy amplia entre los hombres de teatro. O mejor dicho: se conocía con seguridad en Florencia, donde trabajaba Ricciardi, pero se le ignoraba en Roma. Y de hecho el ambiente teatral que más éxito tributó a *La dama duende* y a sus adaptaciones parece haber sido el ambiente romano: empezando por *La dama spirito* de Ameyden, pasando por *La dama folletto* de Spagna, y terminando con la refundición de Spagna de 1711 y con la comedia anónima de 1718.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

