

FAUSTA ANTONUCCI (ed.)

Pedro Calderón de la Barca:
La dama duende

Barcelona, Crítica, 1999, LXXVI, 269 p.

Resulta de común reconocimiento el esplendor de la famosa comedia de Calderón *La dama duende*, tanto en las décadas barrocas en las que se representó por los tablados españoles más prestigiosos, cuanto en los inicios de este nuevo siglo donde sigue ocupando los carteles de aquellos centros neurálgicos de la representación, siempre alcanzado expectación y grandes éxitos¹. Tanta grandeza como ha desplegado la pieza ha venido produciendo irremediablemente adaptaciones, a veces arriesgadas, y tratados cercanos unas veces a la erudición y otras a la divulgación. A cerca de algunas de las representaciones y adaptaciones que se han hecho en España y Europa en nuestro siglo hasta 1992 trata F. Antonucci al finalizar el prólogo (pág. LXVII), ofreciendo detalles sobre las versiones, las críticas y los directores.

Del interés que despertó la obra, desde el momento de su creación hasta bien entrado el siglo, nos quedan las numerosas noticias que atribuyen a los mejores y más prestigiosos “autores y autoras” la puesta en escena de esta comedia. Así el “autor” y actor Rosendo López de Estrada, con los diecinueve reconocidos representantes y músicos de su compañía, realizó en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid, el martes 17 de agosto de 1688, una representación de *La dama duende*. Lo mismo hizo y en el mismo lugar la “autora” de comedias María Enríquez, apodada ‘Punto y medio’, el 16 de agosto de 1690, y también José Antonio de la Rosa, la llevó al tablado en Valladolid el 21 de abril de 1697. Las representaciones no acabaron con el siglo, sucediéndose

¹ Sobre el éxito y actualidad de la obra dos detalles: el 28 de abril del 2000, la Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenó *La dama duende* en el teatro de la Comedia de Madrid, con versión y dirección de José Luis Alonso de Santos. Durante la temporada del 2001-2002 la misma compañía la incluye en su repertorio para representarla desde enero hasta abril por diferentes ciudades españolas y argentinas.

como habituales en los repertorios de representación teatral durante el siglo XVIII: el 4 de marzo de 1704, el “autor” y actor Francisco Londoño, la incluyó entre otras comedias para unas representaciones en Valladolid; en mayo de 1705 Miguel de Salas ‘El lapidario’, hizo otro tanto. El gusto del público por el divertimento que suponía ver la obra en las tablas debió continuar a juzgar por las numerosas noticias que se recogen en los Libros de Cuentas². Además, como señala la editora en el Prólogo, del gozo de la comedia disfrutaron también fuera de España, a juzgar por las traducciones que se hicieron (pág. LXIV).

Este vistoso placer con el que acertó refinadamente el joven Calderón sigue haciendo hueco en el público, que disfruta del trajín de personajes en el escenario; a esta demanda se debe, sin duda, el hecho de que sea una de las comedias más editadas y adaptadas para la representación del teatro barroco, tanto, que podemos encontrarla incluso en páginas abiertas de la red internet, desde la edición príncipe incluida en *la Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: María de Quiñones, 1636), preparada por Ver Williamsen para presentarla en 1996, en la dirección: <www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/calderon/esdamdue.html>.

Después de tantas versiones, adaptaciones, ediciones y reediciones³, es de agradecer que se unifiquen criterios para ofrecer una completa edición de la obra tal y como lo ha hecho Fausta Antonucci, amalgamando el rigor de la ecdótica con las claves de representación escénica de la época.

A la edición de Antonucci le precede un estudio de Marc Vitse quien, al presentar la comedia, se refiere a su género desde las palabras de Francisco Bances Candamo en su ensayo de definición de *Los argumentos de las comedias modernas*, a quien cuestiona sobre el conocimiento de la evolución del subgénero de capa y espada desde finales del XVI hasta los cincuenta años de 1600. Vitse nos va llevando a través del cotejo de dos personajes, Manuel de *La dama duende* y Violante de *También hay duelo entre damas* al corazón de la técnica del engaño, para concederle a Manuel la categoría de protagonista en nuestra comedia, atendiendo a un estudio de los elementos formales de la obra, que se centra en el número de versos que declama, las apariciones en escena, etc, y convirtiéndolo en el guía que marca la existencia de otros personajes (pág. XI). La perfecta configuración que Vitse hace de Manuel, como per-

² Esta información sólo es una pequeña muestra de los numerosos datos sobre la representación de la obra recogidos en *el Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, proyecto de investigación del Ministerio de Cultura que dirige la Dra. Teresa Ferrer Valls y en el que colaboramos profesores de diferentes universidades españolas y de la Escuela de Teatro de Navarra.

³ De las numerosas ediciones críticas y de los trabajos específicos sobre *La dama duende* da cumplida cuenta la edición de Fausta Antonucci de la que estamos tratando. La editora presenta un abanico crítico completo de referencias bibliográficas de consulta general y cuestiones puntuales sobre la obra.

sonaje clave en la génesis del malentendido, dirime el protagonismo sin lugar a dudas, argumentado con un despliegue de marco teórico acerca del enredo que produce la fortuna, el azar, los equívocos y las situaciones engañosas, lo que se sintetiza en tres conclusiones que encierran el entramado, ese cosmos dramático de *lo que parece y no es* en Calderón (pág. XVII). Pero el análisis no lo establece Vitse de manera aislada; un denso manejo de jornadas entre las diferentes versiones de la obra y otras obras del mismo talante, le sirven de instrumentos para perfilar a Manuel como un “valiente intelectual”, “dueño del honor de la dama” y triunfador de enigmas y engaños (pág. XVIII). La maestría con la que el profesor Marc Vitse ofrece un replanteamiento del carácter de los personajes y de la trama del engaño no es un dato aislado en esta edición, sino que se convierte en el aperitivo que marca el talante del conjunto de este trabajo.

F. Antonucci reconstruye el universo de la obra buscando el dato más riguroso y el detalle más nimio. Desde el reconocimiento de Lope por nuestro poeta, recorre un paseo puntual por la vida de Calderón, siempre con minuciosa consulta del dato documental, para otorgarle al hilo del discurso la madurez en el género de comedias urbanas de capa y espada con *Casa con dos puertas...* y *la Dama duende*, a la par que las hermana en la intriga. Entre los inexcusables antecedentes en comedias de enredo e intriga resultan Lope y Tirso con obras análogas; doña Leonarda de *La viuda valenciana* y doña Ángela de *La dama duende* son mujeres jóvenes, viudas, dispuestas a cumplir su amor desde el ingenio del engaño sin herir su fama, sin embargo, el tema se fuerza y elabora de diferente manera en ambas, según señala la crítica. Otro tanto ocurre con los posibles antecedentes de *El soldado Píndaro* de Gonzalo de Céspedes y Meneses y con la obra de Tirso de Molina *Por el sótano y el torno*; no cabe duda de que para Tirso tejer voluntades femeninas de fino ingenio era tarea fácil y por ello resulta imposible para los dramaturgos ignorar los rasgos de intriga que abundan en las mujeres protagonistas tirsianas, aunque en el caso de Calderón tenemos que tener en cuenta que bebe de la tradición para organizar esa intriga de diferente manera; Calderón mueve los personajes en la trama con objetivos distintos a la tradición lopezca y de Tirso, como dice Antonucci en *La dama duende* “el resultado es una comedia que se desgaja por completo de su(s) posible(s) modelo(s) inspirador(es), adquiriendo vida propia [...]” (pág. XXXIX), porque elige elementos del decorado como espacios simbólicos imprescindibles para la interpretación de la obra, algo que se apunta ya en Lope y Tirso, naturalmente, pero que en las comedias de Calderón aparece de una manera clara y perfecta como una simbiosis donde “la colaboración entre una ingeniosa construcción de la intriga y los recursos del decorado escénico” (pág. XLI) producen un efecto único, un todo indisoluble. No sólo es en el Prólogo donde se descubre esa intención de hacer un estudio del texto como marca de espacio escénico, también en las notas, lingüísticas e históricas del más puro carácter filoló-

gico cuando así se requiere y otras de explicación espacial, visual, de esencia teatral, donde se detallan las resonancias escénicas que tiene la palabra para hacerse ver en las tablas, cuando la palabra se convierte en marca dramática atendiendo a todos los componentes que forman la representación: trajes que simbolizan el estatus del personaje conforme establece el decoro, movimientos en el tablado, tiempo en el que transcurre la acción, etc. Antonucci ha sabido desgranar el texto con firmeza y rigor entendiéndolo como un verdadero texto de representación sin dejar atrás el cuidado histórico y literario.

Caben destacar aún otras cuestiones, por un lado el planteamiento sociológico abierto con el que desarrolla la interpretación de la intriga, teniendo en cuenta el marco histórico en el que se creó y así estable los diferentes cánones con los que se ha venido leyendo esta comedia desde los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo, Parker, Wardropper, Varey, Mujica, Rey Hazas y Sevilla Arroyo, entre otros, siempre a la luz de los finos perfiles entre la comedia y la tragedia. Paso a paso se va acercando a la crítica pormenorizadamente con exquisito análisis de criterio cronológico y temático. Por otro lado, el estudio de la estructura de la comedia sintetiza los distintos enfoques en los que la crítica ha entendido su construcción, para destacar el análisis que hacen Rey Hazas y Sevilla Arroyo de los “mecanismos sobre los que se rige el equilibrio dramático”, M. Vitse “sobre la articulación en secuencias” de la obra, y J. Varey cuando se refiere a la puesta en escena de la obra y el valor de la alacena como elemento simbólico; además señala los trabajos de J. Ruano de la Haza, en la misma línea de Varey (pág. LIX-LX).

Los parámetros de la crítica no se han venido debatiendo sólo en cuestiones de interpretación escénica, de personajes, de género, estructura o composición dramática, sino que también ha sido el texto, los textos, un foco de debate que ha cautivado a los editores. Como ocurrió con una parte importante de los textos teatrales de la época, *La dama duende* no se publicó inmediatamente después de su composición puesto que Calderón la escribió cuando estaba en vigor la prohibición de sacar impresas comedias en Castilla. Este hecho lleva a la editora a un replanteamiento crítico de los textos de distintas procedencias, manuscritos e impresos, para trabajarlos desde el cotejo de variantes y fijar los testimonios que pertenecen al mismo estado de edición o demostrar aquellos textos que son independientes aunque procedentes del mismo ascendente. El exhaustivo aparato crítico con el que trabaja y el cuidadoso manejo del mismo permite una reconstrucción de las distintas versiones, manuscritas e impresas, desgranadas en versos; asimismo el cotejo de variantes y su argumentación responde a la minuciosa labor del buen hacer filológico, con el que rectifica enmiendas de ediciones anteriores basadas también en la *princeps*. Si existe una sustancial diferencia, además de variantes, entre la versión de la *princeps* y las versiones de las ediciones de Valencia y de Zaragoza, ésta es la que atañe a la tercera jornada; en este aspecto la autora se resuelve



expeditiva, y publica en un apéndice el acto tercero de la versión valenciana, como ya hicieran por primera vez Rey Hazas y Sevilla Arrollo.

En su conjunto, la edición representa una obra de referencia indispensable, un trabajo compilador de rigor textual, al que nos podemos acercar con inquietudes escénicas o puramente literarias, porque el Prólogo, el texto, el aparato crítico y las notas lo permiten.

DOLORS NOGUERA GUIRAO
Universidad Autónoma de Madrid