

LAS TRANSFORMACIONES DEL DUENDE (SOBRE LOS ORÍGENES ITALIANOS DE LA COMEDIA DE MAGIA)

The Transformations of Magic («Duende») (On the Italian Origins of the Comedy of Magic)

Fernando DOMÉNECH RICO
Real Escuela Superior de Arte Dramático

RESUMEN: Estrenada en 1709 con notable éxito, la comedia de Antonio de Zamora *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto*, inaugura un nuevo género llamado a tener una notable presencia escénica en el siglo XVIII, la comedia de magia. La obra se presenta como imitación de las comedias italianas de los *Trufaldines*, compañía de *commedia dell'arte* que había llegado a Madrid en 1702 con Felipe V. El duende, o *spirito folleto*, protagonista de la obra de Zamora, estaba representado por el cómico italiano Gennaro Sacchi, *Coviello*, que tenía a este personaje en su repertorio, como muestran tres *scenari* conservados en Módena. Sin embargo, tanto estos *scenari* como *Duendes son alcabuetes* derivan, en última instancia, de *La dama duende*, de Calderón, que tuvo enorme influencia en todo el teatro europeo durante los siglos XVII y XVIII.

Palabras clave: teatro en época de Felipe V, comedia de magia, *commedia dell'arte*, *Trufaldines*.

ABSTRACT: When in debuted in 1709 with notable success, the comedy written by Antonio Zamora, *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto*, inaugurated a new genre, the «magic comedy», which was to have a marked presence in the 18th Century. The work is presented as an imitation of the Italian comedies of the *Trufaldines*, a *commedia dell'arte* company that had arrived in Madrid in 1702 with King Philip V. The sprite or *spirito folleto* who is the protagonist of Zamora's work was played by Gennaro Sacchi, *Coviello*, who had this character in his repertory, as shown by the three *scenari* preserved in Modena. However, both these *scenari* and the *Duendes son alcabuetes* are derived in the last instance from Calderón's *La dama*

duende, which had enormous influence in all of European theatre during the 17th and 18th Centuries.

Key words: theatre in the age of Philip V, magic comedy, *commedia dell'arte*, *Trufaldines*.

1. UN DUENDE ITALIANO EN MADRID

El 22 de enero de 1709 la compañía de José Garcés estrenó en el Corral de la Cruz la comedia de Antonio de Zamora *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto*, presentada como «comedia de Carnestolendas». La obra tuvo un éxito inusitado: se mantuvo hasta el 12 de febrero, día en que acabaron los Carnavales y se cerraron los teatros [Andioc y Coulon, 1996].

El éxito se repitió en los años siguientes, en que la comedia de Zamora volvió a representarse en Carnaval. En 1710 el mismo José Garcés la repuso en el Príncipe del 20 de febrero al 4 de marzo, «día en que fenecieron Carnestolendas». En 1712 la obra volvió al Corral de la Cruz con la misma compañía del 27 de enero al 9 de febrero. En 1717 fue la compañía de Juan Álvarez la que la puso en el Corral del Príncipe del 28 de enero al 5 de febrero. A partir de ese momento la obra pierde popularidad, desplazada por el éxito extraordinario de la serie de *Pedro Vayalarde*, de Salvo y Vela, que se alzó con la monarquía cómica de Carnestolendas a partir del estreno de la primera parte en 1715. La obra de Zamora volvió a las tablas en 1776 de mano de Manuel Martínez, que la representó en el Coliseo de la Cruz del 10 al 20 de febrero [Andioc y Coulon, 1996].

Duendes son alcabuetes plantea una situación conocida de las comedias de enredo españolas del siglo XVII: a casa de Genaro Carducho, en Florencia, llega su amigo Octavio Colona, fugitivo y enamorado. Fugitivo porque en Mantua ha herido en un desafío a Carlos Gonzaga, sobrino del Duque de Florencia; y enamorado del retrato de una dama desconocida para él, que resulta ser el de Irene, vecina de Genaro. Éste ofrece a Octavio un medio para que vea a Irene, y es que se instale, sin decir nada a nadie, en la casa deshabitada que linda con las dos. El problema es que se encuentra en ella un «foletto, trasgo o duende / de los muchos de la Italia», por cuya razón nadie se atreve a vivir allí. Octavio, que se declara ofendido por las dudas de su amigo, se ofrece para arrostrar el abismo si fuera necesario y se dispone a entrar en la casa acompañado de su cobarde criado Chicho.

La comedia se desarrolla a partir de este momento entre la casa del duende y el jardín de Irene, que están comunicados por una puerta secreta que el *foletto* muestra a Octavio, lo que permite que se produzcan varios encuentros del galán con su dama favorecidos por los encantamientos del duende, que se ha presentado a Octavio como un estudiante de la magia blanca enamorado de Nicoleta, la criada de Irene. Esto no evita que Chicho sienta un terror constante por el *foletto*, que se goza, a su vez, en dar constantes sustos al criado, surgiendo dentro de su

maleta, llevándolo por los aires, apareciéndosele detrás de un espejo, etc., lo que confirmará los temores de Chicho de que se encuentra ante un diablo. Los amores de Genaro con Julia, la prima de Irene, y los celos de Ludovico, sobrino del Duque, crean una trama amorosa secundaria.

Después de muchos incidentes, entre los que se encuentran un baile organizado por Madama Francesquina al que asisten todos los personajes, el apresamiento y liberación de Genaro y Chicho, las transformaciones del *foleto* en estatua, jardinero, *saltimbanco* y otros personajes, la obra llega a su desenlace con la entrada de Ernesto, padre de Irene, acompañado de todos sus criados, en la casa del duende, en donde éste revela, para pasmo de todos, su verdadero carácter de trasgo travieso mientras se eleva en una nube. Con la admiración consiguiente y las satisfacciones que Octavio da a Ernesto se acaba la comedia con bodas.

De la popularidad del *Foleta* da cuenta el que Zamora escribiera y estrenara una segunda parte de las aventuras del duende, titulada *Duendes son alcabuetes, alias el Foleta*, que tuvo menos éxito que la primera, pero que marca la tendencia a estrenar segundas, terceras y hasta séptimas partes de las comedias de éxito en las tablas. De todas formas, la mayor trascendencia de la obra de Zamora está en inaugurar un género, el de la comedia de magia, en el que muy pronto le siguieron, con mayor suceso aún, otros ingenios como José de Cañizares y Juan Salvo y Vela.

Aunque *Duendes son alcabuetes* desarrolla una historia de enredo con doble trama, muy del gusto calderoniano, el protagonista indiscutible de la obra es el *espíritu foleta*, personaje que recorre toda la obra haciendo todo tipo de diabluras. Apenas comenzada la comedia, el galán Octavio explica a su aterrorizado criado Chicho, que sospecha algo de su naturaleza diabólica, quién es este *Foleta*:

- CHICHO. Yo no entiendo de folías,
chaconas ni zarabandas
mas, ¿qué es «foleto»?
- OCTAVIO. Un erecto,
trasgo, o duende de los que andan,
sin intención o malicia,
alborotando las casas
donde están.
- CHICHO. Y pregunto, ese
señor don Comosellama
¿será diablo?

Spirito folleto, en efecto, es el nombre que en italiano recibe el «trasgo», duende que, como explica Octavio, alborota las casas sin «intención o malicia». El origen italiano del personaje no parece tener duda: pocos versos antes otro personaje lo había definido como un «foleto, trasgo o duende / de los muchos de la Italia».

Y no solamente el personaje, sino toda la comedia exhibe sin reparos su filiación italiana. En los dos manuscritos en donde se conserva la comedia se señala

el origen italiano de *Duendes son alcahuetes*. El manuscrito 15491 de la Biblioteca Nacional de Madrid reza lo siguiente:

Comedia Nueva de Carnestolendas intitulada Duendes son Alcahuetes, y el Spiritu Foletto, trova de la que ejecuta la tropa italiana.

El manuscrito 16959, conservado en la misma biblioteca y fechado el 14 de febrero de 1717, dice algo semejante:

Comedia nueva intitulada Duendes son los alcahuetes y el espíritu foletto, trova de la que ejecutó la tropa italiana.

Más importantes aún en este sentido son los versos con que Antonio de Zamora acaba su comedia pidiendo la benevolencia del público:

Vamos,
y aquí la comedia cese
del Espíritu Foletto,
que por trova solamente
de la italiana, el perdón,
ya que no el vitor, merece. (fol. 49 r.)

Todos estos testimonios, contemporáneos de las representaciones (y muy especialmente los versos de la comedia, que pertenecen al propio texto y no a posibles intervenciones posteriores) nos confirman que estamos ante una imitación de la obra de una compañía o «tropa¹ italiana». El *Diccionario de Autoridades* define así «trova»:

Se llama ahora la composición métrica formada a imitación de otra, siguiendo el método, estilo o consonancia, o parificando alguna historia o fábula [Aut].

De acuerdo con esta definición, *Duendes son alcahuetes* es una «imitación de otra» en que «sigue el método y estilo» de la misma. Y esa otra es la que «ejecuta» (en 1709) o «ejecutó» (en 1717) la tropa italiana. A este carácter de obra imitada se debe la humildad de la petición de Zamora de que no le den el vitor, sino el perdón por haberse limitado a trasladar al castellano una obra compuesta por otros.

Estos otros eran, efectivamente, una «tropa italiana», la que había llegado a Madrid acompañando a Felipe V a finales de 1702 y que se había establecido en la Corte, donde a la altura de 1709 acababa de abrir un teatro público en el antiguo lavadero de los Caños del Peral. Era una compañía de *commedia dell'arte* compuesta por seis hombres y tres mujeres a la que muy pronto los madrileños

1. Bancos Candamo [1970: 125] aclara que «tropa» es la palabra que se usaba para las compañías italianas, al menos en Francia: «un representante que en las tropas (como allá llaman) del Rey Luis XIV hacía los graciosos».

llamaron «los Trufaldines» a causa de la máscara de *Truffaldino*, uno de los *zanni* de la tropa, que estaba representado por Francesco *Ciccio* Bartoli².

Este *Ciccio* es el Chicho de *Duendes son alcabuetes*, el criado bobalicón y asustadizo como *Truffaldino* y al que en diversas ocasiones se le llama en la comedia por su nombre completo: Chicho Trufaldín Batocho.

A estas coincidencias nada casuales que ligan la comedia de Zamora con el repertorio italiano de los Trufaldines hay que sumar la gran cantidad de efectos propios de la *commedia dell'arte* de que está llena la pieza, y de la que puede ser buen ejemplo el *lazzo* del «chacharrón», el charlatán (*ciaccerone* en italiano) que alivia las tristezas de la dama Irene con las habilidades de un *saltimbanco* dichas en italiano macarrónico:

Nobilísima chente que graziate
con benino favor la mía persona
non aspeti si noble corona
dudir dame e'l altrui charlatanate:
me chamo Esculapio Rompilcolo
in omnia fui e per omnia adotorato
de morbis a Aristotile ho insenato
e Laureato poi por man di Apolo.
In fine el chacharare non fa il caso,
li opre fano conoceré il discreto.
La speza non e molta; econo un vaso,
ma ¿a que serve? ¿a que vale? ¡Oh del terreno
globo prechato et unico tesoro (fol. 26 r.)

Ahora bien, junto a estos elementos italianos hay muchos que derivan de la tradición española, y muy concretamente de la calderoniana, como la doble trama amorosa, el galán suelto que complica la resolución de la historia, el enamoramiento a través de un retrato de la dama y posteriormente hacer lo propio la dama por un retrato del galán, el esconderse el galán a causa de haber herido en duelo a un adversario... Todo esto, que resultaría harto familiar al público madrileño de 1709, implica que, a pesar de sus protestas acerca de la falta de originalidad de su comedia, Antonio de Zamora no realizó una simple copia de un modelo italiano. Irina Bajini, que sugiere que *Duendes son alcabuetes* es más una parodia que una imitación de las comedias italianas, reconoce, no obstante, la deuda del dramaturgo madrileño con ellas: «La si intenda come una imitazione o come una rielaborazione, la pieza di Zamora e in ogni caso strettamente legata al repertorio dei “trufaldines”»

2. Desde antiguo se consideraba a los Trufaldines cantantes de ópera. Esta suposición fue definitivamente establecida por Cotarelo en 1917 y se ha mantenido acriticamente hasta nuestros días. Sin embargo, las últimas investigaciones de Torrione [2004], Carreras [2001-2002], Morales [2004] y más [Doménech, 2005] demuestran sin duda que se trataba de una compañía *dell'arte* que sólo ocasionalmente y en fecha tardía llegó a cantar ópera.

[Bajini, 1994]. De hecho, parece claro que lo que hizo Zamora fue reelaborar un texto que, casi con toda seguridad no estaba escrito, como no lo estaban la mayoría de las obras de los italianos, sino que se trataba de una comedia *all'improvviso*, de la que, en todo caso, el autor madrileño pudo tener acceso a un *scenario*. Todo ello no es óbice para que la obra de Zamora sea deudora de un *Spirito folleto* representado efectivamente por los italianos como una de las obras de efectos mágicos que traían en su repertorio. Y es que el *Spirito folleto* era una obra básica del repertorio de cualquier compañía *dell'arte* a la altura de 1700. Lo curioso es constatar el origen y el itinerario de este tema que Zamora tomó de los italianos.

2. DE LA DAMA DUENDE A EL ESPÍRITU FOLETO

En 1794, cuando Moratín estaba en Nápoles haciendo su *Grand Tour*, tuvo ocasión de asistir a menudo al teatro. Allí, en el Teatro de San Carlino, pudo ver una comedia titulada *La dama demonio e la serva diabolo*. A propósito de ella comentó en su *Viaje a Italia*:

Lo que hay en esta pieza de gracioso y natural está copiado de *La dama duende* de Calderón; lo demás es insufrible [Fernández de Moratín, 1988: 303].

No debía de pensar lo mismo el público italiano, pues don Leandro tuvo ocasión de volver a ver la misma comedia en Florencia en 1795 [Fernández de Moratín, 1988: 413]. Y no se trataba de un hecho excepcional, porque *La dama duende* tuvo un éxito extraordinario fuera de nuestras fronteras desde el mismo instante de su publicación en 1636.

En Francia se produjo una imitación casi inmediata, la comedia *L'esprit follet*³, de Antoine Le Metel d'Ouville, representada en el Hôtel de Bourgogne durante la temporada 1638-1639⁴. Tres años después se publicaba esta comedia, que gozó de cierto éxito en Francia. Mayor fue el que consiguió una nueva versión del texto calderoniano, *L'Esprit follet ou La dame invisible*, de Noel d'Hauteroche, estrenada en 1684 y representada continuamente en los años siguientes (344 representaciones entre 1684 y 1809), además de haberse mantenido como obra de repertorio en la *Comédie Française*.

Menos importancia tuvieron otras versiones, tomadas de la obra de d'Ouville y no de la de Calderón, como *Les Frayeurs de Crispin* (1682), de Crosnier, y *L'amante invisible*, de Nanteuil [Cioranescu, 1999: 59-60].

No tardaron tampoco en aparecer versiones de *La dama duende* en Italia, donde la influencia de la «comedia nueva» fue enorme, especialmente a partir de

3. «Esprit follet» es el término francés para «duende, trasgo».

4. Tomo este dato de la conferencia de Marc Vitse «La comedia de capa y espada en Francia: de *La dama duende* de Calderón a *L'esprit follet* de d'Ouville», pronunciada en Madrid en mayo de 2003 y que, según mis conocimientos, no ha sido publicada.

la década de 1620 [D'Antuono, 1999: 2]. Aunque no existe una constancia de fechas de representación, se puede asegurar que desde el principio la comedia calderoniana estuvo presente en numerosas compañías de *commedia dell'arte*. D'Antuono [1999] y Pandolfi [1988] han reseñado versiones de esta obra en varios repertorios de *scenari* italianos:

- *La dama demonio*, en el Códice Vaticano Latino 10244 de la Biblioteca Vaticana, de mediados a finales del siglo XVII.
- *La dama creduta spirito folletto*, en el *Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'impronto* recopilado hacia 1700 para el Conde de Casamarciano.

Los cómicos de la *Comédie Italienne* de París llevaban también esta obra en su repertorio. De las obras representadas allí tenemos constancia de las siguientes versiones de *La dama duende*:

- *Arlequin esprit follet*, estrenada en 1670 según la *Histoire de l'ancien théâtre italien*, que recoge el repertorio anterior a 1697.
- *La dame diablesse*, del repertorio recogido por Gherardi.
- *Coraline esprit follet*, estrenada en 1744 y citada también por Gherardi.
- *Arlequin persecuté par le dame invisible (La dama demonio)*, citada por Riccoboni y representada 108 veces hasta el 14 de enero de 1780.

La corriente de «espíritus foletos» no se quedó allí: en el año 1733 una compañía italiana que actuaba en Rusia, en la corte de la emperatriz Anna Joannovna, hizo una *Smeraldina, spirito folletto* [Pandolfi, V, 359]⁵.

A lo largo de todo este recorrido la tradición de *La dama duende* fue sufriendo una serie de modificaciones que transformaron la comedia de Calderón en algo muy distinto. Por una parte, hubo obras que mantuvieron, en líneas generales, el argumento calderoniano estableciendo algunas variaciones. Ya en la obra de D'Ouville la acción se traslada a París y la joven viuda se ha transformado en una doncella. Significativas variaciones sufren también escenas tan famosas como el escrutinio de la valija de don Manuel y de Cosme por parte de doña Ángela y su criada [Cioranescu, 1999: 57-59].

Sin embargo, ya en la misma Francia, la obra empezó a derivar a un tipo muy distinto de comedia, la que esbozaba Calderón a partir de los supersticiosos terrores de Cosme ante las actuaciones de la dama duende. Así, la obra de Crosnier arriba citada se titula ya *Les Frayeurs de Crispin*, «siendo estos temores los que ocasiona la Dama duende al criado de su enamorado» [Cioranescu, 1999: 60].

5. Una última confirmación de la relación entre *La dama duende* y *El spirito folletto* nos la ofrece Ermanno Caldera, que publicó su traducción de la obra de Calderón en 1981 con el título de *La dama folletto*.

Esta línea es la que desarrollarán especialmente los cómicos italianos. Y es fácilmente comprensible: las situaciones producidas por el terror, con toda su barahunda de cabriolas, acrobacias y manoteos, eran un terreno abonado para actores especialmente entrenados en el trabajo corporal, para los *Arlecchino*, *Truffaldino* o *Coviello*. Y efectivamente, a partir de esta nueva concepción, se dejó de hacer hincapié en los enamorados para centrarse en el criado y sus terrores. Y de considerar éstos como efecto de la superstición popular y del ingenio de la dama a dar carta de presencia a los duendes en la comedia y convertir la casa de doña Ángela en una auténtica casa encantada.

Duendes son alcabuetes pertenece a esta tradición de comedia con duende. A la altura de 1709, la deuda de este tipo de obras con *La dama duende* había quedado tan desdibujada que muy probablemente Antonio de Zamora, teniendo como modelo alguna de las farsas de los Trufaldines, nunca pensó en hacer una nueva versión de la comedia calderoniana. Y, sin embargo, hay en la obra de Zamora elementos que todavía recuerdan su lejano origen:

– *La puerta escondida*

No hay que recordar la importancia que tiene la puerta oculta por la alacena en *La dama duende*. De hecho, toda la trama se basa en este dispositivo escénico que permite el paso entre las estancias de don Manuel y las de doña Ángela.

En *Duendes son alcabuetes* hay también una puerta secreta, la que comunica la casa del duende con el jardín de Irene. Su importancia no es tan grande como la de la comedia de Calderón porque las mañas y encantamientos del *foleto* suplen este efecto, pero no deja de utilizarse en toda la obra. Y, lo que es más significativo, es una puerta oculta a los ojos de quienes no la conocen, dando lugar a mutis sorprendentes. En el acto II, cuando Octavio está a punto de ser capturado por los criados de Ernesto, desaparecen la puerta y los naranjos que la ocultan merced a la magia del *foleto*.

Nuevamente la utiliza Octavio para entrar en el jardín durante el acto III, y finalmente, descubierta por Ernesto, sirve para que todos los personajes entren en la casa del duende, dando lugar a la conclusión de la comedia. La puerta, pues, no deja de estar presente en toda la comedia. Así, al hacer un resumen de sus lances, el propio *foleto* la nombra en primer lugar entre los engaños de que ha hecho víctimas a todos:

Dígalo el que en él a Octavio
hospedase porque fuese
la oculta puerta de cedro
senda por donde a la verde
mansión del jardín pasase.

– *El escrutinio de la maleta*

Probablemente una de las escenas más celebradas de *La dama duende* sea el registro de las maletas de don Manuel y de Cosme que hacen doña Ángela e Isabel. En la del galán encuentran los legajos de los pleitos que le traen a la Corte, la ropa blanca, que huele a limpia, las tenacillas para los bigotes y el copete y un retrato de mujer. En el de Cosme encuentra Isabel una bolsa con dinero, consistente en unos «cuartazos», monedas de cobre de poco valor. La traviesa criada imagina una burla:

Una burla le he de hacer
y ha de ser de aquesta suerte:
quitarle de aquí el dinero
al tal lacayo y ponerle
unos carbones [lv. 869-873].

La sorpresa y el susto de Cosme son, como cabría esperar, mayúsculos, y más cuando encuentra sus caudales convertidos en carbón.

Duendes son alcabuetes utiliza esta misma situación con algunas variantes: quien hace el registro de las maletas es el propio criado, Chicho, al comienzo de la jornada segunda, repasando sus pertenencias. Es él quien tiene en su maleta ropa, no tan blanca como la de don Manuel, y, como Cosme, dinero en una bolsa. En ese momento se produce una de las espectaculares apariciones del foletto:

CHICHO. Foletto, pues a esta pieza
desde aquel aposentillo
oscuro a registro saco
el arca de mis vestidos
mientras allí mi señor,
sin dárselo de ti un pito,
escribiendo está el correo,
déjame en paz. Mas ¿qué digo?
Yo, con todas estas barbas,
¿he de temer a un trastillo
tan de mohatra que no hace
sino alborotar vecinos?
Vive Dios... pero al negocio:
señora arca, yo os suplico
que me deis mis arrapiezos.
Primeramente un vestido
de paño: no he visto cosa
más bien rota; item, un cinto
que en otro tiempo fue ataharre;
item, unos calzoncillos
blancos, aquí están blancos,
que se almidonan con cisco;

item más, unos botines
 de vaqueta de borrico
 para correr carta canta;
 todos los demás trastillos
 como taba, pipa y naipes
 aquí están; ea, bolsillo,
 veamos cómo va de sisas:
 uno, dos, tres, cuatro...

Sentado en el suelo, la cara al arca, va contando algunas monedas y por de dentro de ella se deja ver el Foletto medio cuerpo con capote y mascarilla como en la primera Jornada y Chicho se tiende en el suelo boca abajo.

FOLETO. Cinco.
 CHICHO. ¡Ira de Dios, que me han muerto!
 ¡Confesión, Unción, Bautismo!
 ¡Que me llevan, que me agarran! [f. 17r]

La aventura termina felizmente para Chicho. Como Cosme, comprueba que su dinero ha desaparecido, pero en lugar de carbones encuentra un pellejo de vino y acaba confesando que «el Foletto / es un hombre de gran juicio».

Las diferencias entre ambas escenas, que, como se puede ver, suponen un deslizamiento hacia lo grotesco y priman el papel del criado sobre el del señor, no pueden ocultar la filiación calderoniana de la de Zamora.

– *El terror del criado y el escepticismo del señor*

El contraste entre la credulidad supersticiosa del criado Cosme y la posición racional de don Manuel es uno de los pilares de la comicidad de *La dama duende*. Las discusiones entre amo y criado se repiten a lo largo de toda la obra, tejiendo un divertido contraste entre uno y otro. El final de la primera jornada es un buen ejemplo de ello:

COSME.- ¿Qué crearás?
 DON MANUEL.- Que ingenio y arte
 hay para entrar y salir,
 para cerrar, para abrir,
 y que el cuarto tiene parte
 por dónde. Y en duda tal,
 el juicio podré perder,
 pero no, Cosme, crear
 cosas sobrenaturales.
 COSME.- ¿No hay duendes?
 DON MANUEL.- Nadie los vio.
 COSME.- ¿Familiares?
 DON MANUEL.- Son quimeras.

COSME.- ¿Brujas?
 DON MANUEL.- Menos.
 COSME.- ¿Hechiceras?
 DON MANUEL.- ¡Qué error!
 COSME.- ¿Hay súcubos?
 DON MANUEL.- No.
 COSME.- ¿Encantadoras?
 DON MANUEL.- Tampoco.
 COSME.- ¿Mágicos?
 DON MANUEL.- Es necesidad.
 COSME.- ¿Nigromantes?
 DON MANUEL.- Liviandad.
 COSME.- ¿Energúmenos?
 DON MANUEL.- ¡Qué loco!
 COSME.- ¡Vive Dios que te cogí!
 ¿Diablos?
 DON MANUEL.- Sin poder notorio.
 COSME.- ¿Hay almas de purgatorio?
 DON MANUEL.- ¿Que me enamoren a mí?
 ¡Hay más necia bobería!
 Déjame, que estás cansado.
 COSME.- En fin, ¿qué has determinado?
 DON MANUEL.- Asistir de noche y día
 con cuidados singulares
 -aquí el desengaño fundo-;
 no creas que hay en el mundo
 ni duendes ni familiares.
 COSME.- Pues yo en efecto presumo
 que algún demonio lo tray,
 que esto y más habrá donde hay
 quien tome tabaco en humo [vv. 1071-1102].

La misma situación se produce en varias ocasiones en *Duendes son alcabuetes*. Al miedo irracional del criado Chicho se opone la postura escéptica de Octavio. Ya en la presentación se da este contraste de posturas:

CHICHO.- Y pregunto, ese
 señor don Comosellama
 ¿será diablo?
 OCTAVIO.- Esa cuestión
 no me toca a mí apurarla
 ni a ti, y pues basta saber
 que todo ello ha de ser chanza,
 mostrad, hidalgo.
 JUANETÍN.- (*Dale las llaves*) Éstas son.
 OCTAVIO.- Y ven tú.
 CHICHO.- ¿Qué es que yo vaya?

- OCTAVIO.- Tú me has de quitar el juicio
 con tus cosas.
- CHICHO.- ¿Pues qué tratas?
 ¿Ir a vivir con el duende?
- OCTAVIO.- Sólo el que me mandes falta.
 Iré donde yo quisiere.
- CHICHO.- Si usted gusta de fantasmas
 enredadores, que a fuer
 de nuevos carantamaulas,
 regalan con mazculillos,
 cordelejos y sotanas,
 váyase solo, que yo
 tengo que ir a la posada
 por la ropa.
- OCTAVIO.- Tiempo queda.
- CHICHO.- No queda.
- OCTAVIO.- Pues si me enfadas
 habrás de ir a puntillones.
- CHICHO.- Envaine usted, seó Carranza,
 Que yo iré de bien a bien [f. 3v.-4r]

De nuevo en cada aparición del *foleto* nos encontraremos con los terrores del criado, a veces hasta extremos escatológicos, y la serenidad del señor.

Todos estos rasgos establecen un vínculo claro entre *Duendes son alcabuetes* y *La dama duende*. Hay que plantearse la duda de si Zamora, que conocía sin duda la comedia calderoniana, tomó estos elementos de la tradición italiana o los incorporó directamente de la obra original. En todo caso, no parece que la comedia de Zamora disuene de toda la corriente de *espíritus foletos* que venía de Italia, y bien puede darse el caso de un doble origen, como ocurre con toda la obra, que debe mucho a los Trufaldines, pero mucho también a la tradición de la comedia española, y concretamente a Calderón.

3. EL *SPIRITO FOLLETO* DE MODENA

En todo este proceso de cruce de influencias entre el teatro español y el italiano hay un grupo de textos de singular interés: los *scenari* manuscritos conservados en el Archivo di Stato de Modena, que llevan por título *Lo spirito folleto*. Pandolfi [1988, V: 291] señala que hay dos versiones de este texto, una de 1675 y otra de 1682. En realidad son tres los *scenari* de Modena:

- a) *Scenario* de Ferrara: Once páginas manuscritas, con letra muy cuidada, aunque con bordes muy deteriorados. Está doblado en forma de cuadernillo y al dorso de la última página, formando una especie de portada, aparece titulado y fechado: «*Spirito Folletto Nuovo*. Ferrara 6 maggio 1675». La estructura es la propia de un *scenario* de *commedia dell'arte*, con indicación de los personajes que intervienen al margen izquierdo y la

descripción de las acciones de la escena en el cuerpo de la página. Se incluyen algunas indicaciones de puesta en escena, como «Giorno» al comienzo del tercer acto, o la acotación «Si apre il camerone», que se repite a menudo. La comedia está dividida en tres actos. Sus personajes son:

- | | | |
|----------------------|--------------------|---------------|
| - Magnifico | - Dottore. | - Folletto. |
| - Lavinia, figlia. | - Leonora, figlia. | - Negromante. |
| - Fischetto | - Fulvio, da se. | |
| - Trivellino, servi. | - Mario, da se. | |

- b) *Scenario* de Génova. Manuscrito de nueva páginas, de letra menos cuidada que el anterior, pero con más detalles de puesta en escena. Lleva una portada en que aparece el título y la fecha: «*Lo Spirito Foletto*. In Genua 1682». Dividido también en tres actos, es un típico *scenario* en donde se describen las escenas, se indican los personajes y se dan algunos detalles de la escenificación. En la última página aparecen la lista de personajes y la relación de los elementos de utilería y escenográficos que son necesarios para representar la comedia:

	Personaggi
Magnifico	Capitano, che vien di Milano per sposar
Luccinda, figlia	Florinda
Gabineto, servo	Folletto, innamorato di Luccinda
Dottor	Odoardo, da se
Florinda, figlia	Trufaldino, da se
Aurelio, da se	Spriti, due
	Un servo

Robbe

Lignate da rompere, borsa con danari, scattola con uccelli, baston segato, baulo ligato, cantaro con zaghanella, presente accomodato e coperto argentaria, ravenello, bragher como alio, verze, capello con corni accomodati, un sofioni, naso di cartone con sofione incima, tavola accomodato con cantinelle e fovalia, pollastro, vino, vessiche gonfiate con fasolli, una fritada, buratini, cioè un pollicinella e franceschina, girandola, bacheta da incantare e da dar fuoco, dui serviciali con aqua, macarrón.

Apparato

Cameron in mezo tavoleta da una cantonata con spagho da anar su egia, piedestale dalla casa di Luccinda.

Este *scenario* algunas anotaciones posteriores, de letra distinta, mucho más descuidada, que suponen añadidos, tachaduras o cambios hechos sobre el manuscrito, sin duda para otra representación posterior.

- c) *Scenario* de Venecia. Es el más descuidado de los tres. La letra es la misma de las correcciones hechas en el *scenario* de Génova. No tiene portada, pero en la primera página, junto a «Atto Primo», aparece la indicación «Venecia» y lo que parece una fecha, «1682», tachada parcialmente. Son ocho páginas (parece que le falta la última) en las que se transcriben los tres actos de una comedia muy semejante a la de Génova en 1682. No tiene lista de personajes, pero, de acuerdo con las didascalias que indican sus intervenciones, éstos son:

Magnifico	Florinda
Gabineto	Valerio
Foleto	Capitano
Lucinda	Truffaldino
Odoardo	2 Spiriti
Dottore	Un servitore

La nómina de personajes es, por tanto, prácticamente la misma del *scenario* anterior: solamente el «enamorado» Aurelio deja su lugar a otro «enamorado», Valerio. Por lo demás, son idénticos hasta el servidor y los dos espíritus, que aparecen en la misma circunstancia, cerrando el acto segundo con una tunda de bastonazos que pegan al Capitán y al Doctor.

Del análisis de los tres manuscritos se puede concluir que se trata de la misma comedia en tres versiones distintas, de las cuales la primera es ligeramente distinta de las dos posteriores, las cuales mantienen entre sí una estrechísima relación. Todo ello es típico de la forma de trabajar de los cómicos *dell'arte*. Una misma historia, desarrollada de forma muy semejante, sirve de cañamazo (*canovaccio*) para la inclusión de nuevas situaciones, textos o *lazzi* gestuales de acuerdo con los cómicos que en cada momento formaban la compañía.

La que se cuenta en los manuscritos de la Collezione Modenese pertenece al tipo de las derivaciones de *La dama duende* que hemos descrito más arriba. Pandolfi ofrece el siguiente resumen de la versión de 1675:

Desiderosa di liberarsi di un molesto folletto che si è innamorato di lei, Lavinia, figlia del Magnifico, finge di essere a sua volta presa d'amore per lui e con un inganno riesce a farlo catturare; sucesivamente lo costringe alla fuga. Seguono le nozze tra Fulvio e Lavinia [Pandolfi, 1988: V, 291].

Aún tenemos aquí a la dama ingeniosa capaz de tomar las riendas de su destino, pero ya no encontramos una dama-duende, sino una dama y un duende, y una situación altamente novedosa: el duende enamorado de la dama. Esta perturbadora relación está aún más desarrollada en los otros dos manuscritos. En el de 1682, por ejemplo, Lucinda no tiene reparos en entregarse al Foleto por despecho al ser despreciada por Odoardo:

Odoardo. Luccinda lo pregha al suo amore, lui che gli dispase di non potterla correspondere per altro oggeto e parte. Luccinda resta esagerando sopra la crudelta di Odoardo. In questo.

Folletto. Saltando fa scena con Luccinda: se gli scopre amante. Luccinda si contenta e lo conduce in casa.

No parece arrepentirse la bella de esta relación, ya que más tarde, ante los requerimientos amorosos de Aurelio, Lucinda le responde «che no lo vole, dicendo esser piu bello il diavollo di lui», aunque finalmente se decide por el amor humano y acepta a Aurelio. Todo esto está muy lejos de la delicada trama amorosa de Calderón. Sin embargo, esta escabrosa situación de alguna manera debió de conocerse en España, ya que no fue desconocida en los escenarios madrileños: la volveremos a encontrar años más tarde en la comedia de Cañizares *Marta la Romarantina*, en donde la protagonista vive una malsana y ardiente historia amorosa con el duende Garzón mientras siente dudas entre esta pasión y el amor por el barón de Heseing, con el que termina casándose.

El otro elemento fundamental en los tres *scenari* de Modena es la serie de barrabasadas que el *Foleto* hace al resto de los personajes, y especialmente al criado, *Trivellino* en un caso, *Truffaldino* en los otros dos: vuelos, bastonazos, sustracción de bolsas, desaparición del contenido de ellas, etc. Estamos ante las bromas típicas del trasgo, que están ampliamente representadas en *Duendes son alcabuetes* y, a partir de esta obra, en toda la comedia de magia. Entre ellas, por supuesto, no puede faltar el escamoteo de las monedas derivado del escrutinio de la maleta que, como hemos visto, viene directamente de *La dama duende*. En el *scenari* de Génova tenemos no uno, sino varios escamoteos:

Capitanio, Trufaldin

Con baulo Capitanio gli narra esser venuto da Millano per sposare la figlia del Dottore Lanternon e non sapere dove stia. Trufaldino ne meno. Lui fanno lazi delle fontane di Pallazi e doppo lazi, in questo

Folletto

Gli fa diverse burle, in fine gli leva il baulo ponendo il cantaro con zaghanella a Trufaldino. Trufaldino spaventato e con lazi di spavento finisce l'atto primo. [...]

Aurelio e Trufaldino

Lo prega a batter da Luccinda. Trufaldino fa lazi di interessato. Aurelio gli dona una borsa; in questo

Folletto

Gli leva la borsa, la porta in qua e in la. Loro maravigliati nel vedere andare per aria la borsa, doppo Truffaldino piglia la borsa, Folletto parte.

Esta serie de semejanzas establece un claro nexo de unión entre los *scenari* de Modena y las comedias de magia que treinta años más tarde escribirían Antonio de Zamora y José de Cañizares. Ciertamente, las coincidencias no son tantas ni tan determinantes como para concluir que estamos ante una fuente indudable de *Duendes son alcabuetes* o *Marta la Romarantina*. Sin embargo, hay otro elemento clave para relacionar unas comedias y otras, un elemento mucho más importante en la *commedia dell'arte* que el texto literario: el cómico encargado de crear en escena, mediante la apoyatura del *scenari* y los recursos de su máscara, la obra de arte única que era cada representación.

4. GENNARO SACCHI Y EL *SPIRITO FOLLETO*

No hay ningún dato que nos permita identificar al cómico encargado de hacer cualquiera de los papeles que aparecen en los *scenari* de Modena. Y menos que ninguno, el *Spirito folleto*, que no era una máscara, como *Truffaldino*, el *Dottore* o el *Magnifico*, sino un personaje que debía ser representado por un cómico que tuviese ya una máscara fija. Es lo que ocurre con el *Arlequín esprit follet* o con la *Smeraldina spirito folleto*.

En cambio, sí tenemos datos para identificar al cómico italiano que lo representaba en Madrid. En una mojiganga atribuida a Antonio de Zamora, *La casa del duende*, éste engaña a varios personajes que intentan comprar una casa hasta que por fin revela su verdadera identidad:

Salen dos Hombres y una Tapada.

Mujer. No es posible.

Hombre 1.º. Carteles,
si la vista no me engaña.
Vamos.

Lee. Aquí el Genarino
hace habilidades varias
y la ópera de Milán.

Mujer. No había oído tal.

Hombre 1.º. Se hallan
en la corte cada día
novedades extremadas.

Sale el Duende de trofaldín.

Duende. *Benvenuto, me signori,
vole verede la danza
e la ópera di Milano.*

Este *Genarino* que actuaba como duende en la mojiganga era uno de los cómicos más famosos de su tiempo, y quien, con *Truffaldino*, hizo las delicias de los espectadores madrileños. Se llamaba Gennaro Sacchi y hacía el personaje

de *Coviello*, una de las máscaras napolitanas que obtuvo una extraordinaria difusión por todo el ámbito de la *commedia dell'arte*. En los *scenari* napolitanos forma generalmente pareja con *Pulcinella*, pero en los de otras zonas su pareja es otro *zanni*, como era el caso de la compañía italiana de Madrid, en donde su compañero fue *Truffaldino*. Su identificación con el *folleto* era tal que en las comedias y entremeses españoles se utiliza el término «cobielos» para referirse a los duendes que aparecen en ayuda del diablo, como los dos *spiriti* de los *scenari* modeneses, transformados en las obras españolas en «cobiellillos».

Gennaro Sacchi llevaba muchos años de carrera cuando llegó a España en 1702. En 1682 pertenecía a la compañía del duque de Parma Ranucio II. Este príncipe dio aquel año libertad a nueve de sus cómicos para que pudieran actuar en Venecia a las órdenes del empresario Michele Grimani, quien, para que Sacchi se incorporara a su compañía, tuvo que desembolsar 24 ducados de oro. Sin embargo, ese mismo año entró a formar parte de la tropa de Alejandro Farnese, hermano del Duque de Parma, recién llegado a Italia, y a quien Ranucio cedió sus cómicos [Torrión, 2004: 768].

Poco después Gennaro Sacchi formó su propia compañía. Duchartre habla de la «troupe du duc de Modene ou troupe de Gennaro et Maddalena Sacco », de la que dice que «eut les plus grands honneurs, on la trouve au service d'Alexandre Farnese, du duc de Modène et du duc de Brunswich à Varsovie» [Duchartre, 1955: 91].

Además Sacchi era un escritor de cierto prestigio. En la breve, pero elogiosa, biografía que en 1781 le dedicó Francesco Bartoli en sus *Notizie istoriche de comici italiani* se hace referencia a varias de sus obras, entre ellas su comedia *Sempre vince la Ragione*:

Napolitano. Esercitossi egli nel ridicolo Personaggio di Coviello, e sui Teatro della sua Patria si fece coneceré per un Comico di molto ingegno. Pasò poi in Lombardia, ed ebbe l'onore d'essere gradito in Parma dal Serenísimo Principe Alessandro Farnese, di cui divenne Comico al suo actual servizio. Fece vedersi ancora sulle Venete Scene, e specialmente nel Teatro di S. Casiano fu d'universal applausi Honorato. Era Gennaro Sacco uomo studioso, e scriveva collo stile del suo secolo ottimamente. Pubblicò in Venecia nel 1686 un breve Poema intitolato: *Il Trionfo del Merito*, il quale venne da non pochi lodato. Nell'anno istesso, passando a Genova, diede alla luce un'Opera Eoitragisatiricomica, intitolata: *Sempre vince la Ragione*, e fu impressa in forma di dodici per Antonio Casamara, dedicándola l'Autore al Sig. Girolamo d'Oria, Nobile Genovese suo validísimo protettore [Bartoli, 1978: 149-150].

Así pues, Gennaro Sacchi, durante los años de 1680, recorrió el norte de Italia, representando y escribiendo con «universal aplauso» en lugares como Venecia y Génova, las mismas fechas y los mismos lugares que aparecen en las comedias de Módena. No es aventurado suponer que una de sus interpretaciones estrella fue la del *Spirito folleto*, el personaje que luego lo haría famoso en Madrid y que de aquellas representaciones italianas quedaron en Módena los tres *scenari* que hemos descrito.

¿Era, pues, una de las comedias modenesas la que vio Antonio de Zamora en la corte madrileña y la que imitó en 1709 en su «trova» de la comedia italiana *Duendes son alcabuetes y el espíritu folleto*? Con toda seguridad, no. La característica

del teatro de los cómicos *dell'arte* estribaba en crear sobre la escena basándose en materiales preexistentes, de los cuales uno de los más importantes era el repertorio de escenas que conocemos como *scenari*, pero no de menor importancia era la composición de la compañía que representaba. Los cómicos de Madrid, que venían de Milán y probablemente pertenecían a la «tropa» del Duque de Parma, incluían entre sus miembros a un *Magnifico (Pantalone)*, un *Dottore*, dos *zanni*, *Truffaldino* y *Brighella*, dos enamorados, *Florindo* y *Odoardo*, dos enamoradas, *Eularia* y *Flaminia*, una criada, *Colombina*, y un personaje polivalente, *Coviello*. La comparación con el *scenari* de Génova, que es el de los tres el que más semejanzas presenta, muestra que hay personajes que coinciden, como son *Pantalone*, el *Dottore*, *Truffaldino* y *Odoardo*, además del *folleto*, que probablemente era *Coviello*. Las mujeres, en cambio, son distintas, así como *Florindo* y *Brighella*⁶. Ello bastaba para que la representación de Madrid fuese en gran parte distinta, al margen de los veinte años transcurridos entre una y otra y las distintas circunstancias de público e idioma que hacen imposible que las dos comedias italianas fuesen idénticas.

Con estas salvedades, sin embargo, los *scenari* de Módena son un documento precioso para rastrear los curiosos caminos por los que la dama duende calderoniana, convertida ya definitivamente en *espíritu foletto*, volvió a Madrid para dar lugar, a través de una comedia de Antonio de Zamora imitada de los italianos, a toda una generación de duendes que poblarían la escena española durante todo un siglo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos

a) Manuscritos

Spirito Folletto Nuovo. Ferrara, 6 maggio 1675 (Archivio di Stato di Modena, Documenti teatrali, busta V).

Lo Spirito Foletto. In Genua, 1682. (Archivio di Stato di Modena, Documenti teatrali, busta V)

[*Spirito Folletto*] Venecia, 1682. (Archivio di Stato di Modena, Documenti teatrali, busta V).

[ZAMORA, Antonio de] Comedia *Nueua de Carnestolendas/ Yntitulada/ Duendes son Alcabuetes, y el Spirito Foletto / Troba de la q. ejecuta la tropa Ytaliana*. [s.a.]. (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 15491. De mano distinta: «de Zamora»).

b) Ediciones

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La dama duende*. Edición de A. J. Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 1995. Letras Hispánicas, nº 39.

6. En la obra de Zamora hay un criado llamado Gabino que parece provenir de *Gabineto*. No sería extraño que *Brighella* pudiera tener un doble nombre, como *Ciccio Truffaldino*, o que hiciera en alguna ocasión el personaje de *Gabineto*.

- [CAÑIZARES, José de]. *Comedia famosa / Marta la Romarantina. / Primera parte. / De un ingenio de esta corte*. Barcelona: Francisco Suriá y Burgada Impresor, [s.a.].
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viage a Italia*. Edición crítica de Belén Tejerina. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- ZAMORA, Antonio de. *Comedia nueva. / Segunda parte / Duendes / son alcabuetes, / alias el foletto, en Comedias / de don Antonio / de Zamora, / gentil-hombre / que fue / de la casa de Su Magestad, / y su oficial / de la Secretaría de Indias / parte de Nueva España, / dedicadas / a su autor*. Tomo II. Madrid: Joaquín Sánchez, 1744, pp. 153-208.

2. Estudios

- ANDIOC, René y Mireille COULON. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- D'ANTUONO, Nancy L. «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*». En SULLIVAN, H. W.; GALOPE, R. A. y STOUTZ, M. L. *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Londres: Tamesis, 1999, pp. 1-36.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir. Londres: Tamesis Books limited, 1970.
- BARTOLI, FRANCESCO. *Notizie storiche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*. Opera ricercata, raccolta ed estesa da Francesco Bartoli, bolognese. Académico d'onore Clementino, Padua: Conzatti, 1781-1782, 2 vols. (Cito por la edición facsímil, Sala Bolognese: A. Forni, 1978, 2 vols.).
- CARRERAS, Juan José. Amores difíciles: la ópera de Corte en la España del siglo XVIII. En CASARES RODICIO Carlos y TORRENTE, Álvaro. *La ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*. Madrid: ICCMU, 2001-2002, pp. 205-230.
- CIORANESCU, Alejandro. Calderón y el teatro clásico francés. En SULLIVAN, H. W., GALOPE, R. A. y STOUTZ, M. L. *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Londres: Tamesis, 1999, pp. 37-81.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de archivos, 1917.
- DOMÉNECH RICO, Fernando. *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Madrid: Universidad Complutense, 2005 (Tesis doctoral).
- DUCHARTRE, Pierre-Louis. *La commedia dell'arte et ses enfants*. Preface de Jean-Louis Barrault. s.l.: Editions d'Art et Industrie, 1955.
- MARTÍN, Rafael. *El teatro breve de Antonio de Zamora: estudio y edición*. Madrid: Universidad Complutense, 2003 (Tesis doctoral).
- MORALES, Nicolás. *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Etude institutionnelle et sociale de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Chambéry: Université de Savoie, 2004 (Tesis doctoral).
- PANDOLFI, Vito. *La commedia dell'arte. Storia e testo*. Florencia: Casa editrice Le Lettere, 1988. 5 vols.
- TORRIONE, Margarita. Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias. Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703-1725». En SERRRANO, Eliseo. *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 753-789.