

LA REINVENCIÓN DE *LA DAMA DUENDE*:  
DE COMEDIA ESPAÑOLA  
A PELÍCULA ARGENTINA DE EXILIADOS

Conxita Domènech  
University of Wyoming  
1000 East University Avenue  
Laramie, WY 82071, USA  
cdomenec@uwyo.edu

Mientras en *La dama duende* (1629) Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) se vale de las creencias populares para satirizar las supersticiones de la época, el director argentino Luis Saslavsky (1903-1995) y los escritores españoles María Teresa León (1903-1988) y Rafael Alberti (1902-1999) se valdrán de aquella comedia del teatro clásico para recordar desde el exilio su patria. En cuanto creación colectiva del director y de los dos escritores, el film *La dama duende* de 1944 recrea contemporáneamente la obra a partir de nuevas coordenadas. La comedia es una de las obras primerizas de Calderón de la Barca, sobresaliendo por el enredo, por la comicidad y por la boda en el desenlace. Sin embargo, el dramaturgo castellano también incluye un mensaje disimulado: por un lado, la obra puede constituir un alegato en defensa de la libertad de la mujer; por otro lado, la obra puede ser interpretada como valioso documento social contra las credulidades del vulgo ante la superstición.

RECEPCIÓN: 23.03.15 / ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 06.05.15

[*Anuario Calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 9, 2016, pp. 35-53]

La película de Saslavsky también emplea un ambiente festivo: bailes, cantos y vestuario goyesco. No obstante, y en contraste con la obra de 1629, la película incorpora además el concepto de las dos Españas: allí es pintada una sociedad autoritaria, clerical y conservadora, en contrapunto con una sociedad progresista, secular y liberal. *La dama duende* —la versión fílmica— incorporará elementos suficientes y necesarios hasta llegar a convertirse en la película por excelencia del exiliado español: la melancolía de la distancia, la desazón por la injusticia y la esperanza en la libertad<sup>1</sup>.

Ignacio Arellano ya aseguraba que *La dama duende* era una de las comedias más conocidas y estudiadas de Pedro Calderón de la Barca<sup>2</sup> y, sin duda, una de las comedias más populares del género de capa y espada. El humor, el enredo y el final feliz la convierten en una lectura atractiva entre profesores y estudiantes de literatura española y concretamente del Barroco español. A pesar del efecto laberíntico de la obra<sup>3</sup>, su lectura es más sencilla que obras filosóficas como *La vida es sueño* (1635) o dramas de honor como *El médico de su honra* (1637) —las tres obras fueron escritas por el mismo autor. Su popularidad se extiende a festivales teatrales: el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y el Festival de Teatro Clásico de Olite, España, acogieron la obra en el 2013 y el Festival Internacional de Drama del Siglo de Oro Chamizal,

<sup>1</sup> Por una parte, *La dama duende* española «triunfó en el teatro europeo de los siglos XVII y XVIII, éxito apoteósico de una comedia resplandeciente de encanto, sabiduría dramática y de un espíritu crítico nada identificable con el tópico del país oscurantista e inquisitorial». Regalado, 1995, vol. II, p. 827. Por otra parte, *La dama duende* argentina contó con un éxito apabullante. La obra se filmó en 1944 y se estrenó en 1945. Ese mismo año recibió seis premios: el premio Cóndor y diploma de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina a la mejor película y premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a la mejor película, al mejor director (Luis Saslavsky), a la mejor adaptación (María Teresa León y Rafael Alberti), a la mejor música de fondo de película (Julián Bautista) y a la mejor escenografía (Gori Muñoz). El éxito continúa en la actualidad. La película fue subida a *YouTube* el 14 de diciembre de 2011 y no faltan comentarios sobre ella: «obra maestra» o «excelente». Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=hTCvBcpkaAM>>.

<sup>2</sup> Arellano, 2001, p. 127.

<sup>3</sup> Robert Sloane y Bruce W. Wardropper señalan el carácter laberíntico de la obra: Sloane titula su artículo «In the Labyrinth of Self: Character and Role in Calderón's *La dama duende*» y Wardropper apunta que «las comedias de Calderón nos muestran al hombre en su lucha por descubrir algún sentido en la confusión laberíntica que constituye el mundo temporal de las apariencias», Wardropper, 1978, p. 198.

Estados Unidos, ha escenificado la comedia en 1980, 1981, 1986, 1996, 2000, 2001 y 2006<sup>4</sup>.

Aunque la obra posee todos los rasgos de la comedia de capa y espada —los celos, los desafíos, la rivalidad entre hombres y las damas discretas—<sup>5</sup>, el argumento carece de complicación. Don Manuel llega a Madrid invitado por su amigo don Juan. Don Luis, hermano menor, y doña Ángela, hermana hermosa, joven y viuda, viven con él. Don Manuel no sabe de la presencia de doña Ángela, en cambio, ella se entera rápidamente de que hay un huésped en la casa. A través de una puerta secreta tapada por una alacena en el cuarto de don Manuel, doña Ángela entra y sale a sus anchas sin percatarse él. El criado Cosme, asustado por el desorden creado y por los mensajes dejados, sospecha que un duende anda suelto. Don Manuel descubre que el duende es doña Ángela inmediatamente cuando don Luis entra en la alcoba. Al final y para preservar el honor, don Manuel se compromete en matrimonio con doña Ángela.

#### REINVENTAR *LA DAMA DUENDE*

Con esta trama alegre, el propósito obvio de Calderón de la Barca es entretener, propósito que mantiene el cineasta argentino Saslavsky. María Teresa León —exiliada en Argentina tras la Guerra Civil Española junto con su esposo Rafael Alberti— cuenta en sus memorias que Luis Saslavsky le propuso filmar una película de tema español. Ella se encargaría del guión, o mejor dicho, se encargaría de «reinventarlo todo»<sup>6</sup>, como le informó el propio director. La película sería *La dama duende*, pero como a Saslavsky no le agradaba el Siglo de Oro, se ambientaría en el Siglo de las Luces español, es decir, en el siglo XVIII. Y así lo hizo, la nueva doña Ángela —llamada ahora Angélica— se transformará en toda una dama duende goyesca. Además del siglo y de la protagonista, también cambiará la ubicación y *La dama duende* filmica no se situará en Madrid sino en un pueblo imaginario y con nombre muy castizo:

<sup>4</sup> *La dama duende* ha sido una de las obras más representadas de Pedro Calderón de la Barca. Durante el gobierno de Francisco Franco, fue la cuarta obra de Calderón de la Barca más escenificada en España. Para más información sobre la escenificación de *La dama duende*, véase «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX» de P. Mascarell.

<sup>5</sup> Pérez Magallón, 2011, p. 23.

<sup>6</sup> León, 2001, p. 270.

Torre de los Donceles. Si bien hay más diferencias entre la comedia y la película, las entradas y las salidas de la dama por la puerta secreta están ahí, al igual que se encuentra el final feliz —en todo caso, cambiado a un final de película romántica en el que se reemplaza la pedida de mano por un largo beso.

De esta manera, una comedia del siglo xvii pasa a una película adaptada al siglo xviii, y no solo eso, se convierte en un film de exiliados de la Guerra Civil española en Argentina, o en palabras de Gregorio Torres Nebrera, *La dama duende* «fue una verdadera película de exiliados»<sup>7</sup>. Una de las principales razones por las que Luis Saslavsky optó por un film de tema español fue «aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra»<sup>8</sup>. Casi todas las personas que participaron en la película eran españolas o de ascendencia española: los padres de Delia Garcés, la actriz principal, eran españoles; Enrique Álvarez Diosdado, el actor principal, se encontraba de gira por América cuando estalló la guerra y no volvió a España hasta 1950<sup>9</sup>; Gori Muñoz, el escenógrafo, nació en Valencia; José María Beltrán, el director de fotografía, era aragonés; y el madrileño Julián Bautista se encargó de la música.

Al elenco de actores y al magnífico equipo formado por exiliados españoles se le sumaría una enorme ola de refugiados españoles en la Argentina. Las estadísticas —por cierto, no muy fiables pero que sirven para formarse una idea— cifran en 3310 españoles llegados a la Argentina en 1937 y 1310 en 1938. Las cifras aumentan en años posteriores y hasta llegar al año 1942<sup>10</sup>. Como sucedería con el cine mexicano, esta ola de inmigrantes resultaría en un mercado potencial, al que se le proporcionaría un tipo de películas para que se sintiera «como en casa»

<sup>7</sup> Torres Nebrera, 1996, p. 50.

<sup>8</sup> León, 2001, p. 270.

<sup>9</sup> Otros de los actores españoles —por mencionar solo algunos nombres— fueron Antonia Herrero (doña Guiomar), Manuel Collado (don Juan), Amalia Sánchez Ariño (Juana), Ernesto Vilches (duque de Tarsis), Andrés Mejuto (don Hernando), Paquita Garzón (Jerónima de Olmedo), Helena Cortesina (Águeda), Alejandro Maximino (alcalde), Manuel Díaz de la Haza (Cosme), Alberto Contreras (mayordomo) y Francisco López Silva (don Luis). Véase «Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende*. El pelele y las coplas infamantes» de N. Saura para una lista más completa de actores españoles.

<sup>10</sup> Ortuño Martínez, 2010, pp. 69-70.

o —en términos de la época— para que se sintiera como en «la patria con la mar en medio»<sup>11</sup>.

#### LA DAMA DUENDE BARROCA

Además de examinar la literatura y el cine, el estudio de *La dama duende* recorre periodos clave de la historia de España —e incluso de la historia de Argentina: el Barroco, el siglo XVIII y los años posteriores a la Guerra Civil española. Comienzo con el Barroco y específicamente con las comedias de capa y espada. *La dama duende* es una obra de juventud de Calderón de la Barca, pero no es una obra primeriza del género de capa y espada. Félix Lope de Vega (1562-1635) ya había dado preeminencia al género con obras maestras como *Los melindres de Belisa* (1608) y *La dama boba* (1613). Calderón de la Barca sigue esa misma línea<sup>12</sup>, e incluso se ha especulado con la posibilidad de que el autor haya recurrido a *La viuda valenciana* (1595/1599) —escrita también por Lope de Vega— para componer *La dama duende*<sup>13</sup>. Aparte de si Calderón de la Barca tomó o no tomó como modelo *La viuda valenciana*, el joven dramaturgo no olvidaría integrar en su obra todas las características propias del género de capa y espada:

comedia de tema amoroso, que pone en escena los amores de damas y caballeros particulares, es decir, que tiene personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés; personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de personajes, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor<sup>14</sup>.

A esta definición cabría añadir el componente siempre presente en las comedias de capa y espada: la comicidad. Pues, en este género el dramaturgo se convierte en un maestro de la diversión. No obstante, por

<sup>11</sup> De la Vega, 2000, p. 72.

<sup>12</sup> *La dama duende* es la segunda comedia de capa y espada de Calderón de la Barca. La primera se titula *Hombre pobre todo es trazas* y data de 1627. *La dama duende* se escribió el mismo año que *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629). Ver Valbuena Briones, 1995, p. 22.

<sup>13</sup> Fucilla, 1970, p. 29 y De Armas, 1993, p. 66.

<sup>14</sup> Arellano, 1999, p. 13.

muy disparatado que el espectáculo magistral de Calderón de la Barca sea, el dramaturgo precisa incorporar otros componentes a lo largo del transcurso de la comedia. En obras que no corresponden al género de capa y espada, estos componentes o temas se tratan con la gravedad apropiada, mientras que en *La dama duende* se ajustan al género al que pertenece la comedia y, en consecuencia, Calderón de la Barca maneja la superstición, la libertad de la mujer y el honor sin perder el carácter lúdico de la obra. Asimismo, los personajes se comportan no solo con el decoro propio de su clase social sino también con el decoro propio de la época.

La superstición, la libertad de la mujer y el honor en *La dama duende* han sido analizados concienzudamente en diversos artículos y libros. No pretendo mencionar todos los estudios realizados, pero sí que me referiré a aquellos que han sido más aplaudidos o que han producido más controversia entre la crítica. Los ensayos que citaré y que han creado polémica ofrecen una perspectiva dispar a la explicada anteriormente: Calderón de la Barca no intentaba solamente ofrecer entretenimiento en *La dama duende*. Por lo tanto —y según críticos como Barbara Mujica o Robert ter Horst— la comedia encubre una especie de mensaje oculto. Una vez los componentes o los temas —la superstición, la libertad de la mujer y el honor— hayan sido brevemente tratados se pasará a conectar la comedia con el film, y a presentar los cambios efectuados por Luis Saslavsky, por María Teresa León y por Rafael Alberti en *La dama duende* del siglo xx.

Lillian von der Walde Moheno considera que la creencia en espíritus sobrenaturales era común en el siglo xvii, y no solo entre gente ignorante del pueblo —como es el caso de Cosme— sino también entre eruditos, religiosos y escritores; por esta razón se escribieron numerosos tratados sobre las supersticiones<sup>15</sup>. Si se sigue la propuesta de von der Walde Moheno, Calderón de la Barca pertenecería a un grupo reducido de escépticos que no creía en «cosa sobrenatural» (v. 1077):

COSME	¿No hay duendes?
DON MANUEL	Nadie los vio.
COSME	¿Familiares?
DON MANUEL	Son quimeras.

<sup>15</sup> Von der Walde Moheno, 2002, p. 179.

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!  
   (vv. 1079-1091)

El tema de la superstición es desarrollado por Barbara Mujica, quien apunta que el tratamiento del paganismo y del cristianismo —junto con la denuncia de los falsos valores y con el enfrentamiento entre la apariencia y la realidad— transforma la comedia en un drama filosófico<sup>16</sup>. Marc Vitse se opone rotundamente a la tesis de Barbara Mujica y sostiene que el diálogo anterior entre Cosme y don Manuel no constituye de ninguna manera un debate entre el paganismo y el cristianismo<sup>17</sup>. Haya debate o no lo haya, Cosme se comporta como el típico y asustadizo criado de las comedias barrocas que hacía reír más que nadie al público de la época.

<sup>16</sup> Mujica, 1969, p. 328.

<sup>17</sup> Vitse, 1999, p. XIII.

La comicidad se une a la utilidad en *La dama duende*, según Frederick de Armas, quien advierte que la comedia es un estudio sobre el papel de la mujer en la sociedad española del siglo xvii: «una sociedad patriarcal regida por leyes de la honra ha encarcelado a Ángela»<sup>18</sup>. Barbara Mujica también encerrará a doña Ángela, dama que debe «rely on her own ingenuity in order to escape from her prison»<sup>19</sup>. Pongo en duda que doña Ángela fuese el arquetipo de mujer del siglo xvii, pero sí que era un personaje que hacía volar la imaginación de las mujeres que observaban la comedia en los corrales. Por unos minutos, la apañada, atrevida y divertida doña Ángela sacaba de la monotonía cotidiana a cada una de esas mujeres.

Para terminar con *La dama duende* barroca, Ter Horst le había arrebatado el protagonismo a doña Ángela y se lo había ofrecido a don Manuel<sup>20</sup> sin tener en cuenta que la comedia se titula a partir de ella y, además, que es ella —con la ayuda de Cosme— la que provoca todos los malentendidos de la obra<sup>21</sup>. Sin embargo, y por mucho protagonismo que doña Ángela reciba, me atrevo a cuestionar que ella haya conseguido destruir el código cruel del honor en la comedia, como propone Edwin Honig<sup>22</sup>.

#### *LA DAMA DUENDE* DE CARTÓN DE GOYA

Ángel Valbuena Briones —al igual que Frederick de Armas— considera que la comedia adquiere un valor de documento social: Valbuena Briones en la lucha contra las supersticiones<sup>23</sup> y de Armas —como se anotó con anterioridad— en la situación de la mujer en el siglo xvii. El valor de documento social del siglo xvii se borrará prontamente en la película y Luis Saslavsky filmará una comedia calderoniana pintada con los más conocidos cartones de Francisco de Goya (1746-1828). Además de abandonar el Barroco, el director se aseguraría de que el film no se confundiera con una zarzuela española. Los cantos y los bailes

<sup>18</sup> De Armas, 1999, p. 84.

<sup>19</sup> Mujica, 1969, p. 305.

<sup>20</sup> Ter Horst, 1972, p. 72.

<sup>21</sup> Véase la contestación de C. Larson al artículo de R. ter Horst: «[ter Horst] clearly proffers a phallogocentric reading of the play», p. 96.

<sup>22</sup> Honig, 1962, p. 105.

<sup>23</sup> Valbuena Briones, 1995, p. 37.



no faltarán, pero de ninguna manera el argentino rodaría una zarzuela. Mientras que a finales del siglo XIX, la zarzuela se instauró como la forma de entretenimiento más popular en Buenos Aires, esa popularidad declinó considerablemente en 1904<sup>24</sup>. La zarzuela estaba ya desfasada en la Argentina de 1944 y para que el film fuera todo un éxito, Saslavsky rechazaría por completo la producción de una zarzuela: «Lo primero, fue convencer a los estudios San Miguel, que aceptaron la película, de que aquello no era una zarzuela, que el pueblo debía ser el pueblo con toda su seriedad y su gracia, sin caricaturas, ni exageraciones; los duques y su palacio podían aumentar los tonos divertidos»<sup>25</sup>.

El decorado del film estuvo a cargo de Gori Muñoz quien creó un verdadero pueblo español en pleno Buenos Aires. María Teresa León recordaba que el pueblecito sobre el río de los estudios San Miguel parecía tan real que cada día se sorprendía al salir del plató y darse cuenta de que vivía en la Argentina<sup>26</sup>. El pueblo de Gori Muñoz consta de una plaza mayor, de un río y de dos edificios —el palacio de los duques situado al cruzar el puente y una fonda ubicada en la plaza mayor. Aparte del primer encuentro entre la dama y el caballero —cuando el grupo encabezado por Angélica se dirige hacia el cementerio para enterrar a su viejo esposo y el grupo encabezado por Manuel Enríquez se dirige hacia el pueblo para celebrar las fiestas de San Roque— toda la acción transcurre en el interior de los edificios, en la plaza del pueblo o a orillas del río. Casi todos los diálogos suceden en el interior, en cambio, el exterior sirve para bailar y para cantar, y, claro está, para mostrar los cuadros de Francisco de Goya.

El film toma como base la comedia de Calderón de la Barca, así y todo, el director y los guionistas suprimen cinco de las características básicas del género de capa y espada. En primer lugar —y como apuntaba previamente— los personajes no se encuentran en la capital sino en un pueblo pequeño. El director rechaza una de las características geográficas fundamentales de las comedias de capa y espada: este género se sitúa en ciudades españolas, castellanas principalmente<sup>27</sup>. En segundo lugar, el padre o los hermanos de la dama —personajes imprescindibles en toda comedia barroca— desaparecen y, en contraposición, aparece

<sup>24</sup> McCleary, 2002, p. 5.

<sup>25</sup> León, 2001, p. 271.

<sup>26</sup> León, 2001, p. 272.

<sup>27</sup> Arellano, 1999, p. 33.

una cuñada malvada. En tercer lugar, la dama es rica, o sea, se eleva la posición social de Angélica. La dama ya no pertenece a la clase media de las comedias de capa y espada. En cuarto lugar, el criado —quien daba la nota de humor en las comedias barrocas— es reemplazado por el duque de Tarsis —quien dará la nota de humor en el film. Con este cambio se altera una de las bases de las comedias del Barroco, presentada por Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare / procure una modestia sentenciosa»<sup>28</sup>. El viejo duque no se comporta acorde con la clase social a la que pertenece: chismorreando, bromeando y seduciendo. En definitiva, el personaje del duque rompe con la característica más preciada del teatro barroco: el decoro de los personajes. En quinto lugar, los personajes del film no pertenecen ni al siglo xvii ni al siglo xx. Los actores visten en ropa del siglo xviii, por ello, no llevan ni la ropa propia del Barroco ni la de los años de la película. Saslavsky se salta, sin miramientos, características cruciales del género de capa y espada; de todos modos, conserva los dos elementos más valiosos de este tipo de comedia: el tema del amor y el carácter lúdico.

María Teresa León expresaba que *La dama duende* pasó del siglo xvii al siglo xviii por el gusto personal del director argentino hacia este último siglo. Sospecho que el gusto de Saslavsky podría deberse a que el vestuario y los adornos de esa época eran inconfundiblemente españoles. Si *La dama duende* filmica hubiese permanecido en el siglo xvii, el vestuario habría sido propio de la época pero no particularmente español. A finales del siglo xviii —periodo al que llamaré goyesco— había dos tendencias en la indumentaria española. Por una parte, existía la influencia francesa. Por otra parte, existía una moda alternativa que reivindicaba lo castizo y con connotaciones obviamente políticas: la moda propia de los majos. Los majos vivían en determinadas zonas periféricas de Madrid y lejos de barrios céntricos influenciados por las modas internacionales. Con el tiempo, los majos surgieron en otras ciudades y, aun más, su forma de vestir sería adoptada por las clases más privilegiadas. La maja usaba jubón ceñido, faldas de colores con delantal, cofia, funda de tela para recoger el pelo y pañuelo al cuello. Para salir a la calle, era imprescindible una basquiña negra y una mantilla. El majo usaba jaqueta, chaleco, camisa, calzones, faja de colores y pañuelo al cue-

<sup>28</sup> Lope de Vega, 2006, p. 146.

llo. Cubren la cabeza con una cofia y montera<sup>29</sup>. De esta exacta manera visten los habitantes del pueblo español Torre de los Donceles.

Los majos y las majas de los cartones de Francisco de Goya llevan esa misma indumentaria. Es más, los personajes del film parecen salidos de los cartones de Goya. Aunque la película entera se podría ver como un cuadro de Goya, durante el transcurso del film es fácil identificar varios cartones del pintor. Pese a que algunos se repiten, solo nombraré cada cuadro una vez y seguiré el orden de aparición en la película. Junto al nombre del cartón, indicaré la fecha de composición y el momento exacto de su aparición en el film: *Las lavanderas* (1779-1780) en 0:06:48, *El militar y la señora* (1778-1779) en 1:00:56, *La gallina ciega* (1788-1789) en 1:25:15, *Los zancos* (1791-1792) en 1:25:27, *La cometa* (1778) en 1:25:32, *Baile a orillas del Manzanares* (1776-1777) en 1:25:37, *El columpio* (1779) en 1:25:52, *El pelele* (1791-1792) en 1:26:00 y *El entierro de la sardina* (1812/1819) en 1:26:33 —este último cuadro es posterior y no forma parte de los cartones para tapiz del pintor.

Evidentemente, el cartón del militar y de la dama es el más repetido, seguido por el cartón de las lavanderas. Ellas representan el pueblo llano en su totalidad. El film completo es una especie de cuadro de Goya en movimiento, con diálogos, con cantos y con bailes y, todavía más, Luis Saslavsky le dedicará un segmento especial a Francisco de Goya en el que se muestran, uno por uno, los cartones más famosos del pintor. El recorrido por este segmento empieza en 1:25:11 y termina en 1:26:33. Angélica ha dejado el palacio precipitadamente y se dirige hacia el pueblo en busca de su amado. El camino recorrido por Angélica es rápido, debido a su enfado, y pasa por un pueblo en plena fiesta mayor. En tan solo un escaso minuto y medio, el director pretende exhibir las fiestas del pueblo y, sobre todo, pretende ofrecer un paseo por los cartones de Goya. Mientras Angélica camina, el espectador no se fija en ella, se fija en las imágenes en movimiento colocadas detrás de ella. Esto es, se fija en los cuadros de Goya. La sensación es, ciertamente, la de una persona que observa los cuadros de Goya en el Museo del Prado.

<sup>29</sup> El jubón es una prenda interior ceñida al busto; la basquiña es una falda exterior española; la jaqueta es una chaqueta corta; y la montera es el gorro que llevan los toreros. La vestimenta de los majos recuerda al actual traje de luces de los toreros. Para ver la indumentaria completa de los majos y de las majas, visítese la página Web del Museo del Traje. En ella se encontrarán dibujos, fotografías, descripciones detalladas y otras cuestiones de interés (<<http://museodeltraje.mcu.es/downloads/Moda-1808.pdf>>).

Al abrirse la puerta del palacio para que Angélica salga, se abre la puerta simbólica del Museo del Prado y los cartones de Goya empiezan a surgir. En el recorrido de Angélica, *El pelele* aparecerá en más de una ocasión. Si bien, *El pelele* es el primer cartón que se observa a lo lejos, habrá otra oportunidad de verlo más de cerca y con mayor claridad. Por esta razón, comienzo con el primer cartón claramente visible: *La gallina ciega*. Este cartón consiste en un corro de hombres y de mujeres con un individuo vendado de ojos en medio, y que intenta pillar a alguna de las personas que forma parte del grupo para ocupar su lugar en el centro. Angélica pasa cerca del corro y se dirige hacia otro cuadro de Goya: unos jóvenes en zancos, o sea, el cartón titulado *Los zancos*. Junto a los jóvenes con zancos, unos niños hacen volar una cometa y, de esta manera, se observa el siguiente cuadro: *La cometa*. Después de ver a los niños con la cometa, el director se olvida de Angélica y se concentra solamente en los cuadros de Goya. Los tres siguientes cartones aparecen por sí solos y ni siquiera Angélica está presente. Ella cruzará el río por el puente e irá hacia la plaza mayor escapándose, pues, de la vista del espectador. La cámara se enfoca hacia el otro banco del río y se concentra en los próximos cuadros. *Baile a orillas del Manzanares* será el siguiente cartón, y pese a que no es el Manzanares, los majos y las majas bailan a orillas del río creado por Gori Muñoz. Probablemente, la imagen más parecida al cartón de Goya es una dama vestida de maja y balanceada en un columpio por dos majos o, en otra palabras, el segundo cuadro después de la desaparición de Angélica: el cartón para tapiz titulado *El columpio*. En tercer lugar —y como señalaba al principio del paseo por el Museo del Prado— se encuentra *El pelele*. Este último cartón transporta al público a la época de Pedro Calderón de la Barca y al manteo más famoso de la literatura española: el manteo de Sancho Panza en la primera parte del *Quijote* (1605) de Miguel de Cervantes (1547-1616).

El recorrido por los cartones de Francisco de Goya ha concluido, con todo, Luis Saslavsky no quedará satisfecho y, por consiguiente, incluirá un cuadro final a la exhibición goyesca. El trayecto por los cartones de Goya desembocará en la plaza mayor y con el cuadro titulado *El entierro de la sardina*. Separa este último cuadro de los cartones ya que los majos y las majas de estos se han metamorfoseado en los personajes carnavalescos de aquel. En *El entierro de la sardina* —cuadro que causó controversia en la época del pintor— un grupo de personas baila alrededor de un pendón situado en el centro. En un primer momento, el pintor español escribiría la palabra «*Mortus*» en el pendón. La Iglesia consideró

que la palabra llevaba consigo un tono subversivo y el pintor fue obligado a cambiar «*Mortus*» por una máscara grotesca y sonriente<sup>30</sup>. Esta misma máscara, el pendón y el baile se colocan en el film para clausurar el paseo artístico. En resumidas cuentas, Luis Saslavsky ha conseguido una extraordinaria exhibición en movimiento de los cuadros de Francisco de Goya. El director ha dado vida a unas pinturas estáticas y ha convertido *La dama duende* en una muestra excepcional de arte pictórico.

#### EL TRIUNFO DE *LA DAMA DUENDE* NEOPOPULARISTA

La escena final con *El entierro de la sardina* es un claro ejemplo de la conexión de la pintura y del baile en el film. Todos en el pueblo bailan, puesto que se celebran las fiestas de San Roque. Cabe recordarse la afirmación de Julio Caro Baroja: «[para el majismo] el baile es un rito»<sup>31</sup>. El baile forma parte del ambiente en el que se desenvuelven los majos y las majas. Ellos muestran una actitud llamativa, fanfarrona y chula, que puede ser una mera fachada, pero que funciona a la perfección en un film de carácter español: «tal vez por representar una forma de vida más libre en lo estético e incluso en lo erótico»<sup>32</sup>. Los majos y las majas de *La dama duende* danzan seguidillas, baile fundamentalmente manchego, extendido por toda la geografía peninsular con diferentes particularidades<sup>33</sup>. La descripción de *Baile a orillas del Manzanares* por el mismo Francisco de Goya asegura que los majos del cuadro bailan seguidillas: «un baile a orillas del río Manzanares, dos majos y dos majas que bailan seguidillas»<sup>34</sup>. Las seguidillas se popularizaron a finales del siglo xvii y, como sucedió con la indumentaria de los majos, se difundieron entre las clases más pudientes gracias a la afición por todo lo relacionado con el pueblo y con sus costumbres<sup>35</sup>. La conexión de las seguidillas y de lo propio español se hace patente en uno de los comentarios de la película en *YouTube*: «Mi abuelo era el coreógrafo, lo veo delante del pueblo

<sup>30</sup> Véase «Precisiones sobre pinturas de Goya: *El entierro de la sardina*, la serie de obras de gabinete de 1783-1784 y otras notas» de J. de Salas, donde se explican los cambios realizados por el pintor para suavizar los elementos paganos o anticlericales presentes en el cuadro.

<sup>31</sup> Caro Baroja, 1980, p. 41.

<sup>32</sup> Castilla Urbano, 2002, p. 263.

<sup>33</sup> Pedrell, 2009, p. 412.

<sup>34</sup> Goya, 1996, p. 287.

<sup>35</sup> Gomis Corell, 2000, p. 120.

bailando, también a mis padres, que eran bailarines españoles». La nieta del coreógrafo de la película vincula el baile con el país de origen de su abuelo y de sus padres.

Los bailes se unen a los cantos en el film. Estos cantos populares se conectan indiscutiblemente con los poemas de Rafael Alberti y con el tono neopopularista de su poesía. Rafael Alberti aseguró en un artículo periodístico que toda la labor realizada en el film fue obra de su esposa María Teresa León. Aun así, considero que la participación de Alberti fue mayor de lo que afirma el poeta<sup>36</sup>. Es difícil no establecer una conexión entre la poesía de Rafael Alberti y las canciones de la película, conexión que también advierte Gregorio Torres Nebrera, quien no duda que el poeta español colaboró con algunas canciones que remozaban su «habilidad neopopularista»<sup>37</sup>. La colaboración de Alberti y el tono neopopularista se evidencian en las seguidillas que canta Angélica:

Herida está la rosa  
de los rosales,  
para no lastimarla,  
la cuida el aire...  
(0:34:11-29)

Y en las canciones de las lavanderas:

¿Quién me da pañuelitos  
sobre la arena?...  
No se los lleve el agua  
que son de seda...  
(0:07:36-49)

Aitana Alberti León —hija de Rafael Alberti y de María Teresa León— recuerda que la copla difamatoria contra Angélica del film se cantaba cuando era niña en su casa<sup>38</sup>. Las dos canciones citadas anteriormente fueron compuestas por los guionistas, en contraste, esta última se trata de una canción tradicional anónima. La canción del guitarrero en

<sup>36</sup> Véase «La catedral sumergida» en *El País* donde Rafael Alberti explica que el guión de *La dama duende* fue exclusivamente de María Teresa León.

<sup>37</sup> Torres Nebrera, 1996, p. 50.

<sup>38</sup> Saura, 2010, p. 9.

la fonda y la tradicional son casi idénticas. La tradicional incluye «¡Oh, cairí, oh, cairá!»:

El sol le dijo a la luna,  
¡Oh, cairí, oh, cairá!  
Retírate, bandolera,  
¡Oh, cairí, oh, cairá!  
Mujer que sale de noche  
no puede ser cosa buena.

En cambio, la copla del guitarrero omitirá el «¡Oh, cairí, oh, cairá!»:

El sol le dijo a la luna,  
retírate, bandolera.  
Mujer que sale de noche  
no puede ser cosa buena.  
(1:28:45-56)

La influencia de Rafael Alberti se extiende más allá de su poesía y en *La dama duende* fílmica se hallan rastros de la dramaturgia del escritor. Alberti escribió *El adefesio* en 1943; esta obra teatral se estrenó en Buenos Aires durante los días del rodaje de *La dama duende*: la fecha del estreno fue el 8 de junio de 1944. *El adefesio* trata —como *La dama duende*— de una viuda encerrada en su propia casa, en realidad, la viuda encerrará a su sobrina, al igual que a ella misma. El encierro de las mujeres, el luto y la muerte recuerdan, similarmente, otra obra de un coetáneo de Rafael Alberti, *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca (1898-1936). Si bien se encontrarían diversas conexiones entre las tres, el tono trágico de *El adefesio* y de *La casa de Bernarda Alba* distancia las obras de *La dama duende* —película, por el contrario, de tono alegre. El film ofrece una especie de redención final: la muerte en las obras se sustituirá por el triunfo del amor en la película. Ese mismo triunfo se manifiesta cuando doña Guiomar exige a las plañideras que lloren desconsoladamente por la muerte de su hermano el Virrey, pero por mucho que ellas lo intenten, los llantos serán acallados por los cantos de la fiesta.

El triunfo también se observa en el enfrentamiento entre las mujeres enlutadas situadas en un lado del río y las lavanderas ubicadas en el otro lado del río. Las jóvenes y alegres lavanderas acallarán, de nuevo, a unas

viejas amargadas representantes de una sociedad anticuada y represiva. Muchos más son los ejemplos que se pueden ofrecer y muchos más son los temas que se pueden considerar en este estudio literario-cinematográfico, por ejemplo —y me limitaré a tres ejemplos— las dualidades constantes aparecidas en el film, el encierro como recuerdo de la dictadura de Francisco Franco y un futuro esperanzador en una América libre simbolizado por una joven y risueña Angélica nacida en el Perú. Sin embargo, el recorrido de *La dama duende* ha llegado a su fin, y dejo los otros temas para estudios futuros. A fin de cuentas, el recorrido literario-cinematográfico ha convertido *La dama duende* en una completa obra de arte con todos los elementos posibles: teatro, cine, pintura y poesía; y con los mejores artistas e intelectuales de todos los tiempos: el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, el director Luis Saslavsky, la escritora María Teresa León, el pintor Francisco de Goya y el poeta Rafael Alberti. Sin duda, la conjunción es extraordinaria.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, «La catedral sumergida», *El País*, 1989.
- ARELLANO, Ignacio, «La comedia de capa y espada», en *Obligados y ofendidos. Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Juan José Granda, Madrid, Editorial Fundamentos, 1999, pp. 11-36.
- ARELLANO, Ignacio, «La dama duende y sus notables casos», en *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Teatro Clásico, 2001, pp. 127-139.
- ARMAS, Frederick A. de, «Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende*», *Lenguaje y textos*, 3, 1993, pp. 57-72.
- ARMAS, Frederick A. de, «“¿Es dama o es torbellino?”: *La dama duende* en Francia de d’Ouville a Hauteroche», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Marlon L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 82-100.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1995.
- CARO BAROJA, Julio, *Temas castizos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980.
- CASTILLA URBANO, Francisco, *El análisis social de Julio Caro Baroja: Empirismo y subjetividad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- FUCILLA, Joseph G., «Lope’s *La viuda valenciana* and Its Bandellian Source», *Bulletin of the Comediantes*, 22, 1970, pp. 29-32.
- GOMIS CORELL, Joan Carles, «La música de tradición popular en los cartones de Goya», *Ars Longa*, 9-10, 2000, pp. 111-122.
- GOYA, Francisco de, *Baile a orillas del Manzanares, 1776-1777*, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.
- GOYA, Francisco de, *El columpio, 1779*, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.
- GOYA, Francisco de, *El entierro de la sardina, 1812/1819*, Óleo sobre tabla, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- GOYA, Francisco de, *El militar y la señora, 1778-1779*, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.
- GOYA, Francisco de, *El pelele, 1791-1792*, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.
- GOYA, Francisco de, *Goya: 250 aniversario*, ed. Juan José Luna, Madrid, Museo del Prado, 1996.
- GOYA, Francisco de, *La cometa, 1778*, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.
- GOYA, Francisco de, *La gallina ciega, 1788-1789*, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.
- GOYA, Francisco de, *Las lavanderas, 1779-1780*, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.

- GOYA, Francisco de, *Los zancos*, 1791-1792, Cartón para tapiz, Museo del Prado, Madrid.
- HONIG, Edwin, «Flickers of Incest on the Face of Honor: Calderón's *Phantom Lady*», *Tulane Drama Review*, 6, 1962, pp. 69-105.
- LARSON, Catherine, *Language and the Comedia: Theory and Practice*, Cranbury, Associated University Presses, 1991.
- LEÓN, María Teresa, *Memorias de la melancolía*, La Habana, Casa Editorial Abril, 2001.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- MASCARELL, Purificació, «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 7, 2013, pp. 305-317.
- MCCLEARY, Kristen, «Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900», *Studies in Latin American Popular Culture*, 21, 2002, pp. 1-27.
- MCCLEARY, Kristen, «Moda en torno a 1808», Madrid, Museo del Traje, pp. 1-10.
- MUJICA, Barbara, «Tragic Elements in Calderón's *La dama duende*», *Kentucky Romance Quarterly*, 16, 1969, pp. 303-328.
- ORTUÑO MARTÍNEZ, Barbara, *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Valladolid, Maxtor, 2009.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Introducción», en *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 9-47.
- REGALADO, Antonio, *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- SALAS, Manuel y Catherine L. SALAS, *Fundamentos de español*, Boston, Winston, 1950.
- SALAS, Javier de, «Precisiones sobre pinturas de Goya: *El entierro de la sardina*, la serie de obras de gabinete de 1783-1784 y otras notas», *Archivo Español de Arte*, 161, 1968, pp. 1-16.
- SASLAVSKY, Luis, *La dama duende*, Buenos Aires, Arte Video, 2009.
- SASLAVSKY, Luis, *La dama duende*, *YouTube*, 14 dic. 2011, Web, 6 dic. 2013. En <[www.youtube.com/watch?v=hTCvBcpkaAM](http://www.youtube.com/watch?v=hTCvBcpkaAM)>.
- SAURA, Norma, «Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende*. El pelele y las coplas infamantes», *IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, 27-30 abril 2010*. En <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1165/ev.1165.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1165/ev.1165.pdf)>.
- SLOANE, Robert, «In the Labyrinth of Self: Character and Role in Calderón's *La dama duende*», en *Studies in Honor of Elias Rivers*, ed. Bruno M. Damiani y Ruth El Saffar, Potomac, *Scripta Humanistica*, 1989, pp. 180-195.

- TER HORST, Robert, «The Ruling Temper of Calderón's *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1972, pp. 68-72.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, *Los espacios de la memoria (la obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Introducción», en *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 9-42.
- VEGA, Eduardo de la, «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano», *Film-Historia*, 3, 2000, pp. 71-91.
- VITSE, Marc, «Estudio preliminar: Manuel y Violante», en *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999, pp. VII-XXVIII.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, «El desorden y trasgos en *La dama duende*», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México, 2002, pp. 169-186.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, ed. Elder Olson, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242.