

PRELUDIO A *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA (HISTORIA Y CRÍTICA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



LA POLIMETRÍA EN *LA DAMA BOBA*:
FUNCIONES POÉTICAS Y DRAMÁTICAS*

Fausta Antonucci
Università Roma Tre

1. Cuando Lope compuso, en 1613, *La dama boba*, en una etapa de plena madurez creadora, hacía ya muchos años que dominaba con maestría la fórmula de la comedia urbana. Con respecto a comedias más tempranas, como *El acero de Madrid*, *La dama boba* muestra una mayor regularidad estructural: la acción se desarrolla mayoritariamente en la casa madrileña de Otavio y de sus hijas Nise y Finea, y dicha concentración espacial se refleja en un número reducido de bloques escénicos caracterizados por una unidad espacio-temporal y delimitados por un momento de tablado vacío (los llamados cuadros)¹: dos en el acto primero, cuatro en el segundo, mientras que el tercero es un cuadro único. Al contrario, es elevadísima la cantidad de cambios métricos, aunque no lo es tanto el número de formas estróficas utilizadas: de hecho, si se observa el esquema final, salta a la vista que la armazón métrica de la comedia está constituida por las redondillas y

* Este trabajo reelabora, con algunos ajustes y modificaciones, otro anterior mío (Antonucci, 2009).

¹ Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294. Se trata de un concepto ya muy utilizado sobre todo en ámbito anglosajón (aunque por ejemplo Dixon, 1994, p. 388, declara preferir el término *salida*). No necesariamente un momento de tablado vacío por sí solo da lugar a un cambio de cuadro, como aclara Ruano de la Haza con varios ejemplos. En *La dama boba* es el caso, en mi opinión, del tablado vacío que se da en coincidencia con el v. 2930: aunque hay un cambio de forma métrica, acción, espacio y tiempo son totalmente continuos.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 111-129. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-670-0.

el romance, casi siempre en alternancia regular y ocupando el 78,2% del texto. Frente a este entramado dominante, destacan las demás formas métricas, cada una de las cuales adquiere una función que, muy a menudo, es solidaria con la secuencia de acción a la que da forma poética. Las modalidades de esta relación entre métrica y acción son las que intentaré desentrañar en las páginas que siguen, no sin antes aclarar algunas premisas metodológicas imprescindibles.

Sobre las diversas posibilidades de segmentación de la obra teatral áurea se ha librado en los últimos veinticinco años un encendido debate crítico. Por un lado, hay quienes —como Ruano de la Haza— utilizan preferentemente la noción ya aludida de cuadro, que prioriza los criterios escénico (el tablado vacío) y espacio-temporal como definitorios. Por otro lado, hay quienes —como Vitse— defienden que la prioridad en las operaciones críticas de segmentación hay que otorgársela a la métrica, por su importante función de señalización auditiva². Esto implica que, toda vez que el cambio de forma estrófica no coincide con un momento de tablado vacío y una modificación en las coordenadas espacio-temporales, el verdadero deslinde, el más válido para la comprensión de la obra, será el que proporciona la polimetría. En el medio, están los que, como quien firma estas páginas, no consideran hacedero ni deseable tomar partido por una postura o por la otra, ya que no se sienten capaces de dictaminar sobre cuál de los criterios en discusión (el tablado vacío y las coordenadas espacio-temporales o la métrica) fuese el más importante para los dramaturgos de la época. Personalmente estoy convencida de que todos los criterios dramáticos en discusión eran importantes entonces para los poetas de teatro y lo son hoy para el crítico, y que es de su combinación y, si acaso, conflicto, que se puede sacar el mejor partido hermenéutico³.

Sin ninguna duda —como veremos— un atento análisis métrico nos proporciona muchísimas informaciones útiles, porque la polimetría de hecho constituye la armazón auditiva de la pieza, la estructura audible por decirlo así; sin que esto deba decir forzosamente relegar a un segundo plano la estructura visible, la que forman los bloques escénicos determinados por un cambio total de los personajes y des-

² Vitse, 1998.

³ Antonucci, 2007a y 2007b. Ver también la postura de Oleza, 2010 y las consideraciones de Crivellari, 2013.

lindados por los vacíos momentáneos del tablado. En *La dama boba* por otra parte, estructura audible y visible coinciden; dicho de otra forma, los cuadros en los que se puede segmentar la acción son exactamente coincidentes con las macrosecuencias, que es como Vitse propone llamar las unidades dramáticas mayores en las que se articula el acto. Por ello, tanto en el discurso crítico de estas páginas como en el esquema final, he optado por utilizar ambas definiciones como alternativas.

Uno de los elementos más interesantes y caracterizadores de la propuesta analítica de Vitse consiste en la ulterior segmentación de la macrosecuencia, cuando esta es polimétrica, en meso- y microsecuencias⁴. De hecho, las unidades mayores que constituyen el acto —llamémoslas cuadros o macrosecuencias— pueden ser muy extensas, hasta llegar a coincidir con el acto, y las diferentes articulaciones métricas son un buen punto de partida para estudiar el desarrollo de la acción y sus dinámicas. Además, Vitse sugiere jerarquizar ulteriormente entre las diversas formas estróficas diferenciando entre englobadoras y englobadas. El estatuto de estas dos posiciones no deja de ser difícil de definir, y ha dado lugar a interpretaciones diferentes y a ulteriores precisiones de Vitse; para simplificar, podemos decir que la forma métrica englobada es generalmente una cita, o una canción, o un relato, va enmarcada en una forma métrica diferente que la precede y la sigue, y en lo que Vitse llama una «permanencia interlocutiva», o sea, en una misma situación enunciativa⁵. Serían así formas englobadas al menos el soneto de Duardo (vv. 525-538) enmarcado en un pasaje en redondillas; y la canción que acompaña el baile de Nise y Finea en los vv. 2221-2318, enmarcada asimismo en un pasaje en redondillas.

2. Con estas herramientas, enfrentémonos pues al texto de *La dama boba* para estudiar sus articulaciones internas y ver en qué medida la polimetría contribuye a la eficaz construcción de la acción dramática. Observemos en primer lugar que los dos cuadros (o macrosecuen-

⁴ La propuesta inicial de Vitse, 1998 preveía como unidades segmentales solo las macro- y microsecuencias; en un análisis de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, que rebate el de Antonucci, 2000, Vitse, 2007 añade una tercera unidad, la mesosecuencia, que agrupa dos o más microsecuencias en casos de macrosecuencias polimétricas especialmente largas y complejas.

⁵ Vitse, 2007, p. 172.

cias) que se desarrollan en espacios dramáticos externos a la casa de Otavio son, ambos, monométricos: en redondillas el que se ambienta en la posada de Illescas (I, 1); en silva del tipo 3 (endecasílabos con pareados) el que se ambienta en el prado cerca de Recoletos donde Liseo y Laurencio se dan cita para su duelo abortado (II, 3). En el extremo opuesto en cuanto a complejidad de la estructura métrica y dramática, se colocan el segundo cuadro (o macrosecuencia) del primer acto y el cuadro o macrosecuencia única que coincide con el tercer acto.

I, 2 se abre con una microsecuencia en octavas, el único pasaje en esta estrofa de toda la comedia, que Lope utiliza para la primera entrada en escena de Otavio, padre de Nise y de Finea (y no deja de ser llamativa esta coincidencia entre el nombre del personaje y el de la estrofa utilizada). Cuando el viejo y su amigo Miseno se marchan, ya ha aparecido en el tablado Nise con su criada⁶. Su ingreso da lugar a una larga microsecuencia en redondillas en la que se confrontan las actitudes tan diferentes de las dos hermanas: aficionada a la literatura y a las lecturas cultas Nise, incapaz de aprender aun las letras del alfabeto Finea. Esta eficaz dramatización de la antítesis entre discreta y necia se remata con el romance í-o en el que Clara, criada de Finea, relata el parto de la gata, que su señora escucha con un interés y un placer que no han sido capaces de despertar en ella las aburridas clases del maestro.

La vuelta a las redondillas marca el paso a una dinámica bien diferente: la relación entre Nise y sus tres pretendientes. Es en este contexto donde Duardo recita el famoso soneto «La calidad elemental resiste», para verse despreciado de su amada, cuyas preferencias se orientan indudablemente hacia Laurencio; algo de lo que los demás galanes se percatan resignándose al hecho cumplido. Y sin embargo, Laurencio está pensando en dejar a Nise para enamorar a Finea, que es mucho más rica y le convendría muchísimo más, dado que él es pobre. Es un giro que se dramatiza en dos microsecuencias (I, 2e y I,

⁶ Aunque la acotación explícita que señala su aparición en el tablado se coloca después del v. 272 y de la salida de Otavio y Miseno, una acotación implícita en el v. 269 pronunciado por Miseno («Nise es aquesta»), nos dice que la salida al tablado de Nise y Celia se realiza seguramente antes del v. 272, y, por tanto, sin que haya tablado vacío en correspondencia de este verso; por ello, y porque hay total continuidad en el espacio y el tiempo dramáticos, considero que no hay aquí cambio de cuadro o macrosecuencia. Lo mismo opina Dixon, 1994, p. 395.

2f) que, desde el punto de vista métrico, repiten la configuración anterior: un soneto en el que Laurencio sopesa consigo mismo su decisión, y un pasaje en redondillas en el que pasa a ponerla en práctica enamorando a Finea. El acto se remata con una secuencia en romance ó-a (la asonancia de *boba*, v. 1062)⁷ en la que la llegada de Liseo y su presentación a Finea da ocasión a esta de manifestar su bobería, confirmando las peores sospechas del galán e inclinándolo a la hermosa y discreta Nise.

La estructura métrica del tercer acto se parece bastante a la de I, 2, mostrando sin embargo con mayor transparencia la alternancia redondillas/romance que lo vertebra. Aquí, la única microsecuencia que se escapa a este binarismo es, como en I, 2, la primera: el famoso monólogo de Finea sobre el Amor maestro, en décimas, forma que, si bien octosilábica como las redondillas y el romance, se presta especialmente bien a las expansiones líricas. En la segunda microsecuencia, en redondillas, se incrusta el baile de Nise y Finea, bastante complejo desde el punto de vista métrico (se alternan romance á-a, seguidillas con la misma asonancia, romance á-o y romance ó-o con estribillo), y eficaz manifestación visual de la total recuperación de Finea que, en II, 2a, se había mostrado totalmente incapaz de bailar y hasta de aprender los pasos más sencillos, llegando a agredir al maestro de baile tal como había hecho con el que quería enseñarle el alfabeto en I, 2b. Así las cosas, la microsecuencia final del acto y de la comedia en romance ó-a puede leerse como la antítesis de la que cerraba el primer acto: ahora la asonancia, más que la palabra *boba* (que en todo caso cierra el acto y la comedia con la mención del título), evoca otras palabras, como *ingeniosa* (v. 3164) y *bodas* (v. 3172), que son la clave del final feliz.

Volvamos ahora al segundo acto, cuya estructura aparentemente más fragmentada (cuatro cuadros o macrosecuencias) revela a una mirada atenta unas interesantes simetrías. Dejemos de lado II, 3, que, como ya hemos dicho, es un cuadro/macrosecuencia monométrico y el único cuya acción se desarrolla fuera de la casa de Otavio. Observaremos entonces que tanto II, 1 como II, 4 presentan una organización parecida: unas redondillas que dejan paso a otra forma métrica para reanudarse luego, y un romance que remata la secuencia. La

⁷ Y también de *loca* (vv. 932 y 1000), *tonta* (v. 934), *enfadosa* (v. 966), *espantosa* (v. 996).

unidad redondillas-décimas-redondillas de II, 1, así como la unidad redondillas-sueltos con pareados-redondillas de II, 4, bien podrían clasificarse, de acuerdo con Marc Vitse, como mesosecuencias: es decir, como una unidad inferior a la macrosecuencia que comprende dos o más microsecuencias. La asociación de una mesosecuencia de estructura parecida con una microsecuencia en romance tanto en II, 1 como en II, 4 es el reflejo de la relación dinámica entre la secuencia que abre y la que cierra el segundo acto. En la primera, la situación es análoga a la de I, 2d: un encuentro entre Nise y sus tres galanes, que —en décimas— se alegran por haberse ella restablecido de una enfermedad que la ha mantenido alejada de su vista durante un mes; pero ahora Nise sabe que Laurencio ha estado cortejando a Finea, y —en el romance á-e de II, 1d— se enfrenta a él en una escena de celos que es lo contrario de la complacencia que le manifestaba en I, 2d. En II, 4, los celos de Nise la llevan una vez más a enfrentarse con Laurencio y, ahora directamente, con su hermana, despertando en la todavía ingenua Finea el mismo sentimiento y, con él, la conciencia del amor que experimenta por Laurencio. De ahí que la rabia incontrolada de Nise no haga sino empeorar su situación: Laurencio, en la microsecuencia en romance á-a que cierra el cuadro/macrosecuencia y el acto, logra que Finea le dé palabra de casarse con él ante dos testigos, con un engaño que va sin embargo en la dirección ansiada por la joven. Queda por analizar la peculiar configuración de la mesosecuencia inicial de II, 4 (redondillas-sueltos con pareados-redondillas) que repite exactamente la estructura de II, 2: en ambas, la microsecuencia en endecasílabos sueltos marca la llegada de Otavio en un momento de gran desconcierto interior de Finea, quien, acompañada por su criada Clara, está tratando de desentrañar los misterios del nuevo sentimiento que experimenta y, en su ingenuidad, pide consejo y aclaraciones a su propio padre. El arranque de los endecasílabos y el momento en que dejan paso otra vez a las redondillas coinciden con la presencia en escena de Otavio y su salida del tablado respectivamente, con un efecto que es al mismo tiempo de consabido decoro (el personaje del anciano caracterizado por un metro noble y elevado) y de realce de los primeros, y únicos, momentos de confianza sincera entre Finea y su padre.

3. Una vez examinado de forma general el andamiaje de la comedia, en el que —como he tratado de mostrar— métrica y estructura

dramática se dan la mano de forma muy eficaz, apoyando y subrayando los nudos importantes de la acción, es hora de profundizar un poco más en el valor semántico de algunas formas métricas y, sobre todo, de su relación recíproca. Es evidente por ejemplo que el romance de I, 2c y el soneto englobado en I, 2d construyen una antítesis: el romance es un ejemplo de poesía narrativa que exalta un asunto nimio y cotidiano; el soneto es, al contrario, una de las formas líricas más cotizadas de la poesía amorosa elevada. La antítesis entre los dos pasajes no es solo de tipo métrico, sino también semántico⁸: el romance opera un doble rebajamiento del tema amoroso, por tomar como protagonistas unos animales y por hablar de una de las consecuencias más físicas del amor, el parto; el soneto en cambio se eleva hasta las esferas celestes, hablando de almas y de un amor aún más puro que el terreno «que ciega» (v. 545), con un conceptismo tan rebuscado que hasta la culta Nise declara no haberlo entendido⁹. No creo que aquí Lope haya querido poner en duda el entendimiento o la cultura de Nise¹⁰, sino simplemente señalar que, por más leída y culta que sea, Nise es mujer, y apetece un amor más concreto que el que le señala Duardo en su soneto. Pero ese amor, encarnado hasta ahora en Laurencio, justo en esta microsecuencia va a escurrírsele de las manos a Nise, pues apenas ella se va, Laurencio, a solas, recita otro soneto (I, 2e) en el que da cuenta de su intención de enamorar a Finea para enriquecerse con su dote: tema, como se ve, que no puede ser más antitético al del soneto espiritual de Duardo. Como ya observara Dixon¹¹, el romance í-o y los dos sonetos funcionan, por un lado, como señalizadores del modo de ser antitético de las dos hermanas, por otro, como indicios de su diferente destino.

Si el primer acto se dedica a mostrarnos a Nise y Finea como dos figuras antitéticas de mujer en su comportamiento e inteligencia, a partir de I, 2e vemos cómo el entramado de relaciones sentimentales de la comedia se sustenta en la figura del quiasmo, por el motivo del cambio de objeto amoroso que afecta tanto a Laurencio como a Liseo. Obedeciendo al principio enunciado por Otavio en los vv. 255-256, Laurencio decide buscar en Finea el dinero que no tiene, dejan-

⁸ Algo ya notado por Navarro Durán, 1989, p. XIII y Carrión, 1991, p. 242.

⁹ Ver el agudo análisis de Presotto, 2013.

¹⁰ Ver Holloway, 1972, p. 251 y Egido, 1978, p. 362, quien observa que «Su inteligencia [de Nise] se dirige más bien al ejercicio de la discreción amorosa».

¹¹ Dixon, 1994, p. 395.

do a Nise; mientras que Liseo, quizá consciente de no ser un dechado de discreción (al respecto me parecen reveladores los vv. 925 y ss.), se enamora de la sabia Nise a pesar del concierto de matrimonio con Finea que lo ha llevado a Madrid y a la casa de Otavio. Mientras los galanes intercambian el objeto de sus atenciones (Liseo con un ulterior cambio, pues en III, 1b vuelve a querer casarse con Finea al verla ya transformada en discreta), las damas permanecen fieles a su amor, que es el mismo galán: Laurencio. Se crea así, no solo una rivalidad femenina sino la típica cadena de amores no correspondidos a la que aluden unos de los últimos versos de la canción con estribillo que bailan las dos hermanas en III, 1b («¡Amor loco y amor loco! / [...] / ¡Yo por vos, y vos por otro!»), vv. 2313-2315): Liseo quiere a Nise que quiere a Laurencio que quiere a Finea. Contra este telón de fondo, el protagonismo de Finea es sin ninguna duda mucho mayor que el de su hermana Nise¹².

Así las cosas, la alternancia redondillas/romance en *La dama boba* parece obedecer a la necesidad de resaltar articulaciones importantes en la formación y la definición de las relaciones recíprocas entre galanes y damas protagonistas, marcando cambios significativos en la configuración de los personajes en escena. Si el entramado en redondillas de I, 2b-d-f presenta el triángulo Nise-Finea-Laurencio, el romance de I, 2g introduce en relación con ellos al segundo galán, Liseo; si II, 1c, en redondillas, presenta a Nise acompañada de sus tres galanes, II, 1d, en romance, deja a Nise sola con Laurencio; al revés, si en II, 4c las redondillas marcan el encuentro a solas de Finea con Laurencio, la llegada de los dos amigos de Laurencio coincide con el paso al romance en II, 4d. En el tercer acto la alternancia parece obedecer a otros criterios, marcando a mi modo de ver el extraordinario protagonismo de Finea que resalta ahora más que nunca: tras el gran monólogo inicial en décimas, dedicado a exaltar los extraordinarios efectos del Amor en su inteligencia, las microsecuencias posteriores son una demostración de esta nueva capacidad de la protagonista, que tiene ahora que luchar con una serie de nuevos peligros que amenazan su felicidad sentimental. A cada nuevo peligro, y a cada reacción

¹² Finea protagoniza dieciocho microsecuencias (I, 2b-c-f-g; II, 2a-b-c; II, 4a-b-c-d; III, 1a-b-c-d-e-f-g) ya sea sola, ya sea con otros personajes (su padre Otavio, su hermana Nise, Laurencio y los demás galanes); Nise solo protagoniza trece (I, 2b-c-d-f-g; II, 1b-c-d; II, 4a-d; III, 1b-d-g) siendo en algunas de estas la extensión y la importancia de su presencia escénica inferiores a las de Finea.

de Finea, le corresponde un cambio de forma métrica. El primer peligro es la renovada intención de Liseo de casarse con ella, que se manifiesta en las redondillas de III, 1b, teatralizándose la reacción de Finea en el romance de III, 1c, que obtiene el resultado deseado en Liseo; con las redondillas de III, 1d se produce un nuevo peligro, pues Nise no se deja engañar y logra que su padre prohíba a Laurencio la entrada a la casa, con lo cual Finea tiene que inventar otro engaño, otra estrategia; en III, 1e, en romance, vuelve a plantearse la posibilidad de que Finea tenga que casarse con Liseo, por expresa voluntad de Otavio; con las redondillas de III, 1f, sin embargo, Otavio propone a su hija otro prometido, cuando ya esta ha puesto en marcha su estrepitoso engaño lingüístico del desván llamado Toledo; finalmente, el romance de III, 1g teatraliza el descubrimiento del engaño, último potencial peligro para Finea y Laurencio neutralizado por el desenlace feliz.

4. La primera conclusión que podemos extraer de todo lo dicho es que el enfoque escogido permite matizar las afirmaciones de Lope en los famosos versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en los que aborda la función de la polimetría (vv. 307-312). De los usos “temáticos” de los diversos metros y estrofas, tal y como los condensa escuetamente Lope en los versos aludidos, en nuestra comedia solo se actualiza el del romance para relaciones (en el caso del relato del parto de la gata: I, 2c). Ya la teoría del soneto «en los que aguardan» no se corresponde con su utilización concreta en I, 2d-e: el soneto de Duardo se recita delante de un grupo de oyentes, y el de Laurencio, aunque dicho en soliloquio, no ocupa una espera del personaje, pues en realidad Laurencio no aguarda nada, sino que se ha quedado solo reflexionando. Por otra parte, no es ninguna novedad decir que las palabras de Lope en el *Arte nuevo* acerca de la polimetría no hay que tomarlas al pie de la letra, pues no aspiran a ser exhaustivas¹³. Y ya que es imposible integrarlas y completarlas, pues lo que Lope no dijo se quedó para siempre en su tintero y no podemos sustituirnos por él, más vale considerar el sistema de las formas métricas de la comedia, globalmente y en sus relaciones recíprocas, en lugar de considerar

¹³ Valga por todas la cita siguiente: «Por sobrado conocido, huelga observar aquí que las recetas dadas a la ligera por Lope en su *Arte Nuevo* apenas contribuyen a aclarar el problema de su procedimiento versificador...» (Marín, 1968, p. 8).

cada forma métrica en sí, buscando las razones “temáticas” de su uso. Esta mirada comparativa me parece que ilumina las razones semánticas de su uso, internas por supuesto a cada comedia; lo que equivale a decir que en cada comedia estas razones serán distintas, y que lo que funciona para *La dama boba* no necesariamente funcionará en otra comedia.

Para considerar en su conjunto el sistema de las formas métricas es absolutamente necesario segmentar el texto y establecer una jerarquía de los cambios de metro y estrofa. Esta operación previa es oportuna no tanto como fin en sí misma, sino porque nos obliga a reflexionar sobre la estructura del texto teatral, sobre sus nudos importantes. En este sentido, considero que no hay que perder de vista que, como cualquier acto crítico, la segmentación es una operación subjetiva, que depende en gran medida del juicio del investigador. Revisemos la segmentación que he propuesto para *La dama boba*: en el primer acto, considero que en el v. 272 no hay un momento de tablado vacío, y por tanto un cambio de cuadro/macrosecuencia, porque ya la llegada de Nise había sido anunciada por Miseno; en el tercer acto, considero que el momento de tablado vacío del v. 2930 no puede computarse como un cambio de cuadro/macrosecuencia a pesar del cambio de forma métrica, por la continuidad espacio-temporal de la acción. ¿Cuáles serían las consecuencias de una diversa forma de segmentar estas porciones de texto? Tendríamos un primer acto repartido en tres cuadros/macrosecuencias: resaltarían entonces dos situaciones en las que Nise y Finea son objeto de comentarios de parte de personajes masculinos (Liseo, Turín y Leandro en I, 1; Otavio y Miseno en I, 2) mientras que el tercer cuadro/macrosecuencia, a partir del v. 272, dejaría paso a la presencia efectiva de las dos hermanas en el tablado. Con el tercer acto repartido en dos cuadros/macrosecuencias se nos escaparía el ritmo precipitado de riesgos y reacciones que protagoniza Finea; pero tampoco nos veríamos tan fuera de camino, pues el eventual segundo cuadro/macrosecuencia, a partir del v. 2930, coincidiría con ese momento álgido de la pieza que es el desenlace. Lo que verdaderamente importa, creo, es ser conscientes de las distintas opciones y de las distintas posibilidades analíticas que nos ofrecen, y, por eso mismo, de que la lectura que ofrecemos es, siempre, tentativa (aunque, eso sí, basada en criterios explícitos y coherentes).

Llegamos así a otra pregunta importante desde el punto de vista metodológico, que tiene que ver con las ventajas efectivas, desde el

punto de vista hermenéutico, del tipo de análisis al que hemos sometido *La dama boba*. Me parece poder afirmar que con este recorrido analítico muchos resortes internos de la obra se ponen en el debido relieve: la interrelación entre métrica y situaciones dramáticas, entre métrica y ritmo de la acción, la tensión entre construcción métrica y espacial, las dinámicas entre personajes... todo lo cual acaba por revelar nudos semánticos importantes de la pieza. Por otra parte, es cierto que podría profundizarse más en la interpretación, pero ya no (o cuando menos no siempre) con la ayuda directa del método que aquí he utilizado. Me limito a indicar una de las direcciones en las que sería bueno seguir investigando, solo a título de ejemplo, para mostrar que una segmentación atenta de la obra teatral sensibiliza al investigador en la percepción del entramado de significados de la obra que esté analizando, pero que en sentido estricto ya no sirve como herramienta interpretativa cuando se trate de ir más allá de cierto límite. Aludo a la frustración amorosa que sufre Nise en *La dama boba*. El “castigo” cómico de Nise es difícil de entender desde nuestra percepción de hoy: Nise es joven y hermosa, corresponde al amor de Laurencio y además es culta y discreta. ¿Por qué Lope hace triunfar a Finea sobre su hermana? ¿Será acaso que comparte la postura del padre de las damas, Otavio, de que la mujer sabia en exceso es peor que una boba?¹⁴ Pero a este respecto es bueno recordar que *La dama boba* la recoge Lope en una *Parte* de sus comedias, la IX, en la que se encuentran otras piezas dedicadas a exaltar sin reticencias la cultura femenina, como es el caso de *La doncella Teodor* o *La prueba de los ingenios*¹⁵. Quizá una explicación más adecuada de la trayectoria teatral de Nise podría encontrarse en su engreimiento, que la lleva a ser agria y antipática con su hermana¹⁶: cree poder dominar a la «otra» femenina que reside en su misma casa, y termina engañada por la que creía más ingenua, más débil, sometida en todo. Desde este punto de vista, *La dama boba* es, además de una historia de amor entre galanes y damas, una historia de rivalidad femenina y sororal.

Esta consideración última, lejos de querer restarle eficacia al método de análisis que he venido practicando en estas páginas, es solo

¹⁴ Una respuesta que parece vislumbrarse en el artículo de González, 1998, aunque no de forma tan simplista.

¹⁵ Comp. Presotto, 2007, pp. 12-15 y Rubiera, 2003.

¹⁶ Algo ya sugerido, con otros argumentos, por Carrión, 1991.

un modo para recordar una obviedad: es decir que cualquier método analítico elaborado para profundizar en los productos de la creatividad literaria forzosamente tomará en cuenta solo algunos aspectos de tales productos, dejando otros aspectos disponibles para otros acercamientos. Así y todo, la polimetría, como factor compositivo esencial de la Comedia áurea, reconocido por el mismo Lope en el *Arte nuevo*, se merece la atención crítica renovada que está recibiendo en las últimas décadas, y mucha más, en el supuesto de que una lectura atenta e inteligente de su utilización nos puede decir muchas cosas sobre la obra teatral y mostrarnos la vía para acercarnos cada vez más a su significado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Introducción: para un estado de la cuestión», en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007a, pp. 1-30.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 19-37. Reproducido en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007b, pp. 207-231.
- ANTONUCCI, Fausta, «“Acomode los versos con prudencia...”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9, 2009, pp. 1-25 (Addenda).
- CARRIÓN, María M., «La función poética del “almario”: la alquimia y los procesos de figuración de lectura y escritura en *La dama boba* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 43.2, 1991, pp. 239-257.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- DIXON, Victor, «The Study of Versification as an Aid to Interpreting the Comedia: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega», en Charles Ganelin y Howard Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1994, pp. 384-402.
- EGIDO, Aurora, «La Universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 54, 1978, pp. 351-371.
- GONZÁLEZ G., Serafín, «La cuestión de la literatura profana en *La dama boba*», *Bulletin of the Comediantes*, 50.2, 1998, pp. 281-289.
- HOLLOWAY, James E., «Lope's Neoplatonism: *La dama boba*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 49, 1972, pp. 236-255.

- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, 2.^a ed., Valencia, Castalia, 1968.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Introducción» a Lope de Vega, *La dama boba. La moza de cántaro*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 1-1.
- OLEZA, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 99-137.
- PRESOTTO, Marco, «La *Novena Parte*: historia editorial», en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, tomo I, Lleida, Milenio, 2007, pp. 7-38.
- PRESOTTO, Marco, «Apuntes sobre el soneto “La calidad elemental resiste” y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013, pp. 204-216.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.
- RUBIERA, Javier, «Amor y mujer en la *Novena parte de comedias*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 283-304.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-206.

La dama boba (ed. Marco Presotto, *Comedias de Lope de Vega*.
Parte IX, tomo 3, Lleida, Milenio, 2007).

Acto, macros. / cuadro	Mi- cros.	Versificación	Espacio- tiempo	Tablado vacío	Acción
I, 1		1-184 redondillas	Posada en Illescas	v. 184	Liseo y Turín, en su viaje a Madrid para conocer a Finea, prometida del primero, hablan con un viajero que les informa de que Finea, aunque rica y hermosa, es muy necia; mientras su hermana Nise, cuya dote es inferior, es discreta y culta. Liseo piensa que le convendría cambiar a Finea por Nise.

I, 2	a	185-272 octavas	Madrid – casa de Otavio – poco tiempo después	v. 1062	Otavio, padre de Finea y de Nise, se queja de sus dos hijas: de Finea por su necesidad, de Nise por su excesiva cultura.
	b	273-412 redondillas			Nise habla de literatura con su criada Celia; Finea por otra parte no consigue aprender el abecé y se pelea con su maestro.
	c	413-492 romance í-o			En cambio, escucha con interés el relato de su criada Clara sobre una gata que acaba de parir.
	d	493-524 redondillas (525-538 soneto) 539-634 redondillas			Nise recibe a sus tres pretendientes, Duardo, Feniso y Laurencio: Duardo le recita un soneto sobre el amor. Nise no lo entiende. Se ve que entre los tres prefiere a Laurencio. Este sin embargo está pensando en dejar a Nise por Finea, por su riqueza.
	e	635-648 soneto			Manifiesta este proyecto en un soneto.
	f	649-888 redondillas			Habla de ello con su criado Pedro, y al llegar Finea empieza a cortejarla. Cuando Laurencio se va, Finea enseña a Clara el retrato de su prometido: no le gusta, dice, pues no tiene piernas.
	g	889-1062 romance ó-a			Sale Otavio con Liseo; este, disgustado con la necedad de Finea, decide que más bien querrá a su hermana.

Acto, macros. / cuadro	Mi-cros.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Acción
II, 1	a b c d	1063-1154 redondillas 1155-1214 décimas 1215-1230 redondillas 1231-1364 romance á-e	Jardín de casa de Otavio – un mes después	v. 1364	Laurencio, Duardo y Feniso comentan la relación de Liseo con Finea. Cuando llega Nise, que ha estado enferma durante un tiempo, todos le dan la enhorabuena por su recuperación. Nise les da las gracias. A solas, Nise reprocha a Laurencio que esté cortejando a Finea y se va furiosa. Llega Liseo, y desafía al galán: este cree que el motivo son sus celos de Finea.
II, 2	a b c	1365-1484 redondillas 1485-1540 endecasílabos sueltos con pareados 1541-1580 redondillas	Interior de la casa de Otavio – tiempo continuo	v. 1580	Finea se enfada con su maestro de baile que le echa en cara su torpeza. Clara le da a la dama un billete de Laurencio. Cuando llega su padre, Finea le enseña el billete. Otavio se desespera, pero tiene que salir corriendo para impedir el duelo entre Liseo y Laurencio. Finea comenta con Clara el amor que siente por Laurencio.
II, 3		1581-1667 endecasílabos con pareados (o silva del tipo 3)	Prado cerca de Recoletos – tiempo continuo	v. 1667	Liseo y Laurencio aclaran el equívoco y llegan a un acuerdo: Laurencio acepta que Liseo corteje a Nise y este le cede a Finea.

I, 4	a	1668-1787 redondillas	Casa de Otavio	v. 2032	Nise riñe con Finea por el amor de Laurencio; luego le pide explicaciones al galán. A solas, Finea conoce por primera vez qué son los celos.
	b	1788-1824 endecasílabos sueltos con pareados			Cuando llega Otavio, Finea le habla del sentimiento desconocido que experimenta.
	c	1825-1860 redondillas			Cuando Laurencio vuelve, Finea le pide que la desenamora.
	d	1861-2032 romance á-a			A Laurencio se le ocurre una estratagema: Finea, para des enamorarse, deberá jurar delante de Duardo y Feniso que se casará con él. Finea jura, luego lo cuenta a su padre y hermana, que no saben ya a qué atenerse. Nise por su parte sigue enamorada de Laurencio y rechaza a Liseo.

Acto, macros. / cuadro	Mi- cros.	Versificación	Espacio- tiempo	Tablado vacío	Acción
III, 1	a	2033-2072 décimas	Casa de Otavio, un mes más tarde		Monólogo de Finea sobre el Amor maestro.
	b	2073-2220 redondillas (2221-2240 romance á-a 2241-2280 canción con estribillo 2281-2292 romance á-a 2293-2318 canción c.e.) 2319-2426 redondillas			Otavio y Miseno deciden que Nise se casará con Duardo. Liseo trata de enamorar a Nise, sin éxito; planea volver a Finea, puesto que ha dejado de ser necia. Nise y Finea bailan.
	c	2427-2634 romance é-o			Liseo habla con Turín de sus nuevos proyectos, y Turín informa a Laurencio, que se resiente de la traición de Liseo. Finea declara su amor a Laurencio. Laurencio se queja: ahora que ella es discreta, Liseo ha vuelto a sus proyectos

	d	2635-2870 redondillas			matrimoniales. Finea lo tranquiliza: sabrá fingirse necia. Logra engañar a Liseo; pero no a Nise, que entiende su estrategia y la de Laurencio, y pide a su padre que no deje ya entrar al joven en su casa. Finea entonces lo esconde en un desván y dice que Laurencio se ha marchado a Toledo. Otavio dice a Finea que no debe mostrarse cuando haya hombres en casa, y ella le promete que, en este caso, se irá al desván.
	e	2871-2930 romance é-e		v. 2930	Llega Liseo para pedir la mano de Nise; pero Otavio se la niega, por estar ella prometida a Duardo; Liseo deberá casarse con Finea o marcharse de su casa.
	f	2931-3026 redondillas			Finea y Clara hablan de Laurencio y de su engaño. Cuando Otavio llega para darle a Finea la noticia de su próxima boda con Feniso, Finea finge asustarse de la presencia de un hombre y huye al desván.
	g	3027-3184 romance ó-a		v. 3184	Nise acepta a Liseo como esposo; llega Celia diciendo que Finea está en el desván con dos hombres. Otavio se precipita a ver qué pasa, pero, en vez de sangrienta venganza, todo se soluciona con una doble boda.

Estas páginas, ofrecidas especialmente a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*) —pero también a cualquier persona interesada en el teatro español del Siglo de Oro—, se ocupan de las líneas mayores de la historia y crítica de *La dama boba*. Las contribuciones que conforman el volumen ofrecen una interpretación de los aspectos fundamentales del portentoso juguete teatral debido a la pluma de Lope de Vega. Las líneas de análisis que siguen constituyen en sí mismas un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra. Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos para explorar la comedia del Fénix. No hemos pretendido recorrerlos todos. Los aspirantes al prestigioso grado de *professeur agrégé* encontrarán aquí algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto de la obra, del contexto histórico, cultural y literario en el que emerge y de buena parte de las principales cuestiones todavía disputadas. Sea como sea, nada sustituye al contacto directo con un texto que, por lo demás, sigue leyéndose con placer extremo.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

