

## RESEÑA

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, eds., *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Colección BIADIG-Biblioteca Áurea Digital, 54-Publicaciones Digitales del GRISO), Pamplona, 2020, 290 pp. ISBN: 9788480816700.

MARCO PRESOTTO (Università di Trento)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.463>>

La Biblioteca Áurea Digital del grupo de investigación GRISO dirigido por Ignacio Arellano publica el número 54 de la colección expresamente como instrumento para la preparación de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*), que prevé *La dama boba* de Lope de Vega como uno de los temas de concurso. Para cumplir con esta función, el volumen contiene ensayos de carácter didáctico y también de relieve científico, total o parcialmente inéditos.

Tras una breve presentación de los autores, el capítulo inicial de María Jesús Zamora Calvo, con el título «Imaginaciones racionales: contexto social y cultural en el Siglo de Oro» (pp. 9-24), introduce al radical cambio epistemológico que corresponde a la primera modernidad. A partir del tratamiento de la locura, las prácticas religiosas y las tradiciones populares, que son el campo de estudios privilegiado de la investigadora, Zamora Calvo nos ofrece una válida selección de los principales autores y textos del Siglo de Oro que dan cuenta de esta nueva etapa del pensamiento occidental, con sus facetas religiosas, filosóficas y literarias. Las inevitables simplificaciones no obstan para la realización de un panorama funcional a la contextualización de carácter formativo, con algunas importantes sugerencias y un significativo, justamente reducido, aparato de referencias bibliográficas que permiten al lector interesado profundizar en el conocimiento del contexto cultural en el que se realiza la compleja escritura dramática de la relación entre las palabras y las cosas que es *La dama boba*. A esta introducción histórico-cultural sigue cohe-

rentemente un capítulo sobre «La vida teatral en el Siglo de Oro» (pp. 25-54), firmado por Ignacio Arellano y ya publicado en 2007, que actualiza y resume algunos contenidos de su famoso manual de 1995. A pesar de la amplitud del fenómeno, el ensayo consigue ofrecer una síntesis realmente eficaz del desarrollo gradual que conoce la práctica escénica en los dos siglos, desde el punto de vista socio-económico pero también estético, dramaturgico y organizativo. Arellano da cuenta en pocas páginas de todos los elementos que contribuían a la producción del «espectáculo global», los intereses que confluían en este mercado, los protagonistas y los diversos ámbitos del quehacer teatral más allá del corral, como el cortesano y el religioso, haciendo amplio uso de textos antiguos que reproduce muy oportunamente.

La atención especial hacia un lector francés se confirma con el tercer ensayo del volumen, firmado por Françoise Gilbert, «Bases para el análisis del documento teatral (metodología en contexto)» (pp. 55-78). El autor se centra en los instrumentos de interpretación de una obra literaria según la escuela francesa, es decir la *explication de text*. Se trata de una contribución cuyo objetivo formativo es evidente a partir de la definición de la peculiaridad de un texto dramático según los grandes maestros que en el siglo pasado han permitido realizar una mirada completa al hecho teatral, tal como demuestra implícitamente el anterior capítulo de Arellano sobre la práctica escénica. Gilbert define en primer lugar la terminología principal adoptada en relación con el tiempo y el espacio, y ofrece una propuesta de segmentación de *La dama boba* sobre la base de las conocidas propuestas metodológicas de Marc Vitse. El ensayo se dedica, en su última parte, a un ejemplo de explicación de texto utilizando la secuencia del maestro de leer que aparece en el primer acto de la comedia. La interpretación detallada de Gilbert constituye un excelente modelo para la preparación de una actividad didáctica sobre la obra; la perspectiva del estudioso, que hace hincapié en la importancia de la escena como base del proceso de transformación de Finea, se centra en una idea de construcción del personaje que ha dominado gran parte de la crítica, pero que podría matizarse en pos de una lectura más dramaturgica del desarrollo cómico de la acción.

La colocación de *La dama boba* en el inmenso corpus teatral de Lope de Vega corre a cargo de uno de los mayores protagonistas de los estudios sobre su obra: Felipe Pedraza Jiménez es el autor del ensayo «*La dama boba* en el contexto de la obra de Lope de Vega» (pp. 79-96). En el libro, el estudioso inaugura una serie de contribuciones no solamente de carácter didáctico sino también con un significa-

tivo relieve científico. Pedraza ofrece un rápido pero cristalino panorama del problema de la cronología de las obras dramáticas de Lope y sus supuestas etapas, así como de la relación entre modelo cómico y trágico. Su atención se centra muy oportunamente en los años de *La dama boba* (1613), época de madurez y también de balances por parte de Lope, que en 1609 había publicado su famoso *Arte nuevo*. Pedraza analiza en la comedia el uso del tiempo dramático (coherentemente con la terminología definida por Gilbert en el ensayo anterior) y subraya el sustancial respeto de las unidades aristotélicas. Su esquema del uso de las tres unidades en la comedia (p. 88) es de notable utilidad, aunque repite en parte la sinopsis del desarrollo dramático por secuencias a partir de la versificación que propone Gilbert en el ensayo anterior (pp. 62-67). Los dos, cabe señalar, se solapan a su vez con el cuadro de la segmentación dramática de la pieza que aparece más adelante en el libro en el ensayo específico de Fausta Antonucci (pp. 124-129). Es verdad que las funciones son distintas porque remiten al discurso crítico de cada estudioso, pero de cara al lector final, quizá se hubiera podido evitar o reducir esta proliferación de modelos.

La cuestión del subgénero teatral al que pertenece *La dama boba* es uno de los temas sobre los que más se ha debatido en los años. En el capítulo que sigue al de Pedraza, Gemma Burgos, «Aproximación al género de *La dama boba*» (pp. 97-110), se dedica expresamente a este aspecto, resumiendo muy adecuadamente las perspectivas más autorizadas hasta la fecha. El análisis es interesante también del punto de vista metodológico, porque nos obliga a reflexionar sobre el sentido mismo de la adscripción genérica, su utilidad para las interpretaciones actuales y su función, más o menos explícita y consciente, en la mente del dramaturgo y en las expectativas del público del corral. Las muchas referencias a la ciudad y la cotidianidad, junto con la tendencia típica de esos años hacia los espacios dramáticos internos frente al exterior de la calle, convencen a la estudiosa de que, si hay que atribuir la pieza a un subgénero teatral, este sería el de la comedia urbana, aunque es consciente de las muchas matizaciones ante un concepto de género «proteico y heterogéneo» (p. 106). La conclusión es acertada y coherente con la modelización de Oleza, aunque quizá se debería tener en mayor cuenta el aspecto burlesco y la penetrante comicidad que es la peculiaridad de esta pieza única, objeto de estudio en el ensayo de Carlos Mata en este mismo libro (pp. 191-220), y que vuelve a complicar el intento de asociar *La dama boba* con un tipo concreto.

Fausta Antonucci, con un ensayo titulado «La polimetría en *La dama boba*: funciones poéticas y dramáticas» (pp. 111-129) que reelabora su estudio de 2009,<sup>1</sup> abre el paso a una serie de contribuciones que entran a analizar de forma más detallada el texto teatral, en este caso a través del análisis de la polimetría en su función dramática. Oportunamente, Antonucci ofrece un breve panorama del debate crítico en torno a este tema, que remite también a diferentes terminologías, desde el concepto de «cuadro» al de «macrosecuencia». Antonucci, como es sabido, opta por una perspectiva intermedia, que prioriza la polimetría para la segmentación teatral según el modelo de Vitse, pero que tiene en cuenta todos los elementos escénicos y espaciotemporales, tal como postula Ruano de la Haza.<sup>2</sup> Este aspecto metodológico está siempre presente en el ensayo, con importantes consideraciones finales. La comedia, a pesar de una estructura métrica relativamente estable y sencilla, presenta una gran variación en el interior de las macrosecuencias, cuya función es estudiada por Antonucci de manera muy original. A través de la individuación de muchas simetrías y del valor «semántico» (p. 117) de los distintos metros a veces en antítesis (muy interesantes las consideraciones en torno al uso de la alternancia redondillas-romance), podemos apreciar la maestría de Lope para modificar el ritmo, la expectativa estética, resaltar los contenidos ideológicos y, finalmente, reforzar el impacto emotivo del público ante esta variedad. El esquema de la segmentación que la estudiosa propone como apéndice es sumamente completo y necesario para una comprensión apropiada de los contenidos del ensayo (pp. 124-129).

Al análisis estructural de Antonucci siguen tres contribuciones que podrían considerarse complementarias en cuanto tratan del tema central que evoca Lope en el título de la comedia. Teresa Rodríguez, en «El entendimiento y el amor en *La dama boba*» (pp. 131-150), se fija en primer lugar en la compleja red de referencias neoplatónicas que tiene en el famoso soneto del primer acto un centro de irradiación que permea toda la obra, junto con la función educadora del amor, en una constante dimensión cómico-burlesca. La autora ofrece de modo coherente y de fácil lectura amplias referencias a textos clave del desarrollo del pensamiento neo-

---

1. F. Antonucci, «“Acomode los versos con prudencia...”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9 (2009), pp. 1-25.

2. J.M. Ruano de la Haza, «La escenificación de la Comedia», en J.M. Ruano de la Haza y J.J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Castalia, Madrid, 1994, pp. 247-607.

platónico, así como muchas y largas citas de fragmentos textuales imprescindibles para apreciar el nivel de difusión de este tema en la pieza y contextualizarlo con los distintos matices que Lope quiere atribuirle, saliendo de una interpretación estrictamente neoplatónica. El ensayo sucesivo, a cargo de María Nogués y titulado «La educación de la mujer en el Siglo de Oro y la construcción de los personajes femeninos de *La dama boba*» (pp. 151-170), adopta también una lectura ideológica de la pieza, pero trata el tema de la educación femenina desde un punto de vista sociológico, a partir de una atenta y documentada descripción de la preceptística más autorizada de la época sobre la relación entre la mujer y el conocimiento, donde se teoriza su total inferioridad mental y fisiológica y una inevitable subordinación al hombre. Las referencias al proceso formativo de las dos damas protagonistas, y especialmente de Finea, así como a su relación con la cultura, la literatura y por ende su capacidad de descifrar el mundo, son interesantes y necesarios porque describen el contexto androcrático que pertenece a la *forma mentis* del público del corral. Esta perspectiva deberá completarse con la atención al motivo del poder educativo del amor que caracteriza el progresivo aprendizaje de Finea sobre una base filosófica y que convierte la dama boba en dama discreta permitiendo el desenlace de la comedia. El ensayo siguiente, a cargo de Rosa Navarro, gran conocedora de Lope, con el título «Los lenguajes poéticos en *La dama boba*: Lope de Vega vs. Góngora» (pp. 171-190) hace justamente hincapié en este motivo, muy importante de la pieza, remitiendo a los modelos neoplatónicos que la investigadora ya encuentra en el *Decameron*. Navarro se fija propiamente en las distintas fases del gradual crecimiento de Finea, a partir de su incomprensión de un lenguaje amoroso construido en buena parte gracias a los modelos poéticos petrarquistas, y también se dedica a analizar la creciente dificultad de comunicación de la erudita Nise, sobre todo en relación con el soneto neoplatónico del primer acto: «La calidad elemental resiste», cuyo atento análisis, repleto de consideraciones documentadas de carácter histórico-literario, sirve a la famosa estudiosa para definir la relación con la poesía gongorina en la obra entera, que finalmente Navarro rechaza defendiendo una clara dependencia de los modelos garcilasianos y de sus seguidores. Cierra la serie de contribuciones centradas en el análisis textual un ensayo muy oportuno y complementario a todos ellos: el estudio de Carlos Mata sobre «La comicidad en *La dama boba*» (pp. 191-220). El autor reconoce enseguida que Finea no es la sola portadora de la comicidad en la pieza, sino que es una característica de todos los

personajes, que además pueden fácilmente ordenarse en parejas cómicas. Las damas, los galanes, los criados protagonizan secuencias claramente ridículas, hasta burlescas, contribuyendo en su conjunto a realizar una expectativa de constante hilaridad por parte del público. Mata describe este aspecto con atención a los detalles, centrándose en las escenas más importantes, en el lenguaje utilizado y en las dinámicas entre personajes. Este ensayo es especialmente notable porque se conecta idealmente con varias contribuciones del libro, completándolas, especialmente las que reflexionan en torno al género teatral.

De carácter muy distinto es el estudio de Fernando Doménech sobre «El espacio escénico en *La dama boba*» (pp. 221-236), que ya ha sido parcialmente publicado en otro contexto. Se trata de una contribución muy interesante que parte del manuscrito autógrafo de la pieza para encontrar allí las indicaciones, explícitas e implícitas, sobre la puesta en escena. Doménech introduce al lector a las principales características del corral y los espacios que lo componían, repitiendo en este aspecto algunas informaciones ya contenidas en el ensayo de Arellano. El autor describe a continuación los espacios dramáticos de la pieza y su colocación en el escenario, con consideraciones valiosas en torno al posible attrezzo, la indumentaria y el decorado verbal, y propone hipótesis verosímiles sobre el uso del vestuario. Sorprendentemente, Doménech llega a suponer un uso muy original del corral, en las intenciones de Lope, especialmente en relación con el desván, que aparece como espacio dramático en el tercer acto y, según el estudioso, pudo realmente remitir a los desvanes del corral, es decir, los aposentos del tercer piso que tenían este nombre en los dos principales teatros de Madrid. Esto implicaría un desplazamiento de los actores desde el escenario a espacios inusuales, hasta utilizando el patio para la acción final. La propuesta es atrevida y queda como hipótesis de trabajo, ya que quizá deberían documentarse usos análogos en obras de la época, aunque Doménech ya ofrece algunas indicaciones al respecto. También deberían hacerse hipótesis sobre el nivel de comunicación con la compañía teatral de este proyecto espectacular por parte del dramaturgo, ya que el autógrafo de por sí es muy escueto y no parece dar cuenta explícita de ello, a pesar de las referencias que pueden encontrarse en el texto declamado por los actores y que Doménech señala puntualmente.

Como conclusión del denso recorrido dentro y en torno a *La dama boba*, el libro ofrece tres contribuciones importantes relativas a la reescritura de la pieza en la época contemporánea. Como es sabido, y lo recuerda un bonito retrato de

María Guerrero como Finea pintada por Sorolla y reproducido en el volumen (p. 288), la comedia estuvo muy presente en los escenarios del siglo xx, y Federico García Lorca se hizo cargo de una puesta en escena para la gran actriz Margarita Xirgu que consiguió un enorme éxito. Los editores del texto de la obra según la lectura de Lorca, Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra, son los autores del ensayo «La versión de *La dama boba* de Federico García Lorca» (pp. 237-256) que describe con gran exhaustividad el contexto y las peculiaridades de este montaje, así como las principales características de la versión del dramaturgo granadino, que leyó la comedia a partir de la tradición impresa, muy defectuosa, pero rechazó pronto el concepto de “refundición”, defendiendo la importancia de mantener el texto original, aunque aceptó cortarlo sensiblemente para buscar un ritmo escénico más rápido. Es evidente la importancia de esta labor de los dos investigadores para comprender la interpretación de la pieza en una época tan conflictiva y llena de experimentaciones formales como fueron los decenios de actividad artística de Lorca, que los autores describen con suma competencia y amplia información bibliográfica actualizada.

La segunda contribución sobre la adaptación de la obra en la época contemporánea está firmada por el mismo dramaturgo que la realizó, Juan Mayorga, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a petición de Helena Pimenta, con la que colaboró desde el principio, según indica el autor. Se trata de un ensayo ya publicado en 2003, con el título «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*» (pp. 257-268), pero su inclusión en este libro es muy coherente, dada la calidad y el prestigio del proyecto dramático en su conjunto. Las delicadas palabras de Mayorga son las de un gran artista de nuestro tiempo que abren la mente hacia la interpretación de la realidad, y así ocurre también en este ensayo, donde cumple con el objetivo de describir su labor y lectura personal de *La dama boba*, que entendió como la historia de una mujer que, en un mundo dominado por el pensamiento masculino, opta por quedarse a la sombra, hasta encontrar un «reconocimiento» (p. 260), en sentido también antropológico, con Laurencio. A partir de allí, Mayorga señala cuáles son los lugares más importantes de la pieza según su perspectiva y ofrece una mirada muy sugerente que completa con grande originalidad las muchas lecturas presentes en el libro.

La tercera contribución relativa a la época contemporánea corre a cargo de Simone Trecca y se ocupa de la adaptación cinematográfica de la comedia a cargo

de Manuel Uribe (2006). La compleja labor artística del cineasta supone el traslado de un texto pensado para la representación hacia una modalidad narrativa. Trecca da cuenta de esta importante transformación en la que Uribe adopta una «fórmula fabulística» (p. 272) que sin embargo no consigue por completo, manteniendo siempre una perspectiva de tipo cómico. Las intervenciones sobre el texto, a pesar de mantener la rima, afectan a los personajes —a partir del cambio fundamental de la autoridad paterna en la figura de la madre, que desmonta todo el andamiaje de Lope en cuanto a la definición de un sistema patriarcal—, a las estructuras simétricas de las parejas opositivas y, especialmente, al texto, que queda reducido de una mitad. La película no tuvo una gran acogida por parte del público y de la crítica, pero Trecca, cuya tibia evaluación estética se puede inferir a menudo, no se ocupa expresamente de ello, sino que se dedica al estudio del texto fílmico en relación con el modelo teatral, muy atento a los problemas de transcodificación, lo cual le confiere al ensayo una notable utilidad en la historia de la interpretación de la pieza de Lope.

A manera de epílogo, uno de los dos editores del libro, Javier Espejo Surós, con el título «*La dama boba*, inmenso oxímoron (brevísima coda)» (pp. 283-290) propone unas breves consideraciones de conjunto sobre la potencia expresiva de *La dama boba* que considera como un gran oxímoron que sintetiza la compleja relación entre el lenguaje y las cosas y, por ende, la comunicación entre los individuos. Aparentemente desligada de los núcleos temáticos en los que pueden organizarse los muchos ensayos del volumen, esta conclusión de Espejo Surós puede interpretarse como una sugerencia implícita al lector a seguir indagando en este texto y a buscar su propia lectura, anclada en un tiempo y un lugar concreto, como corresponde siempre a una obra de arte.

Este libro cumple con muchas funciones, además de la explícita relacionada con los concursos franceses. Muy pocas veces se le han dedicado a una sola pieza de Lope tantas páginas en un mismo volumen, y por parte de estudiosos y maestros tan autorizados, que transmiten en su conjunto una multitud de experiencias lectoras y de metodologías aplicadas. Se trata de ensayos que no caen nunca en una erudición académica que dificulta su acceso; a pesar de su notable heterogeneidad y, a veces, algunas redundancias inevitables en un estudio colectivo de este talante, todos los autores tienen en común un afán comunicativo de carácter divulgativo, y un gran entusiasmo hacia la interpretación de la pieza cómica quizá

más famosa de toda la inmensa producción de Lope. Ahora, con este libro de gran potencialidad didáctica, el lector y el estudioso tienen una herramienta muy sólida y completa para acceder a un texto tan interesante e intenso que no solamente representa muy bien un fenómeno artístico excepcional como fue el teatro del Siglo de Oro, sino que también nos habla del aquí y del ahora, de la diversidad y del lenguaje que la excluye.