

TRAS LAS HUELLAS CRÍTICAS DE *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA

Marta Edith Villarino
Universidad Nacional de Mar del Plata - Ce.Le.His.
marvilla46@hotmail.com

RESUMEN

La dama boba de Lope de Vega ha sido una de las comedias más estudiadas en las aulas universitarias argentinas. Una mirada retrospectiva acerca de los textos que circularon desde la década del 60 nos lleva a preguntarnos cómo leíamos esa obra, cómo fue cambiando la perspectiva crítica de los estudios preliminares al texto editado y cuáles de estas aportaciones siguen iluminando la lectura de los estudiosos.

Este trabajo se propone responder a esos interrogantes, analizando las ediciones circulantes desde la de Alonso Zamora Vicente hasta la coordinada por Marco Presotto.

PALABRAS CLAVE

Lope – crítica – metacrítica

TRACING THE CRITICS' OF *LA DAMA BOBA* BY LOPE DE VEGA

ABSTRACT

La dama boba by Lope de Vega has been one of the most studied comedies in the Argentinean universities. A retrospective look on the texts that have circulated since the 60s leads us to ask ourselves how we read this comedy, how the critics' perspective changed from the preliminary studies to the edited text, and which of these contributions still illuminate the lecture of the scholars. The purpose of this study is to answer these questions, analyzing the circulating editions from the one of Alonso Zamora Vicente to the one coordinated by Marco Presotto.

KEY WORDS

Lope – critics – metacritic

La obra de Lope de Vega ha sido estudiada con asiduidad en las aulas universitarias argentinas, tanto la vasta producción lírica como un corpus canonizado de obras dramáticas que con el transcurso del tiempo ha ido incrementándose hasta incorporar comedias menos conocidas. Aunque a mediados del siglo XX se han privilegiado obras como *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*, *La dama boba* ha sido una de las comedias más estudiadas y que con frecuencia aún se incluye en los programas de estudio de la universidad.

Una mirada retrospectiva acerca de los textos con los que muchos iniciamos nuestra formación, cuando aún no había ediciones críticas como se conciben

actualmente y que circularon desde la década del 60 hasta la llegada de la democracia al país, nos lleva a revisar el enfoque crítico de los estudios preliminares y qué herramientas existen hoy para trabajar esa comedia excepcional. Este trabajo se propone analizar las ediciones circulantes desde 1963 de Alonso Zamora Vicente hasta la publicada en 2015, coordinada por Marco Presotto.

Alonso Zamora Vicente edita *Peribáñez y La dama boba* en 1963; el prólogo, en el que se estudian ambas obras, dedica a la comedia que hoy nos ocupa, treinta páginas. El crítico la define como una comedia que se inscribe en lo que mejor conocía Lope de Vega, la realidad cercana. Luego sintetiza el contenido de la obra respetando la división en actos.

Enuncia el tema central de la comedia en un apartado titulado “Esto es amor, quien lo probó lo sabe”, donde destaca que el amor tiene una función educadora capaz de transformar a la rústica protagonista en una dama sensata y graciosa. Postula que la trama se articula en torno de contrastes, entre los que están: las dos hermanas, los galanes, versos tradicionales y cultos, canciones populares y citas librescas. La poesía circula por el texto desde el verso con que se expresan en sus diálogos los personajes hasta la que recitan o cantan; como en el escrutinio del cura y el barbero en el *Quijote* se reconocen autocitas y obras a las que Lope admiraba.

Zamora Vicente dedica un apartado especial al soneto “La calidad elemental resiste...” (Acto I, vv 525-538), poema de rasgos gongoristas que desdice la fama de poeta claro y es reutilizado por Lope en *La Filomena*, *La Circe* y la *Epístola a Francisco López de Aguilar*. Luego ofrece la “historia de la comedia” con la “familia de textos” que ello implica y su decisión de seguir el autógrafo fechado el 28 de abril de 1613. Hay un apéndice con el análisis métrico y cierra el prólogo mencionando que adopta la repartición escénica de Hartzenbusch así como que en la notación ha tratado de reponer aquellos aspectos poco conocidos por el lector. Cabe agregar que las doscientas cuarenta y nueve notas aportan datos de gran erudición y además de citar a Covarrubias y Autoridades, remite a otros estudiosos del teatro español, así como a glosarios diversos como los de refranes y numismática.

Raquel Minian de Alfie publicó en 1971 una edición destinada a los estudiantes del penúltimo año del bachillerato por lo que el estudio preliminar se divide en varios apartados conducentes a obtener la comprensión de la comedia como texto dramático que puede ser representado.

Como toda obra propuesta a un lector joven o no especializado, comienza con un breve resumen cronológico de la vida de Lope de Vega que aporta los datos suficientes para orientar acerca de su producción poética y dramática. El estudio preliminar, primero resume el contenido de la pieza según la división en actos para de inmediato detenerse en el género: comedia de capa y espada, aunque también propone “de ingenio” y las categorías de comedia de enredo y de costumbres que más tarde se aplicarían a piezas con características diferentes.

Desarrolla *in extenso* el tema del amor, central y casi excluyente, desde la obra de Ovidio hasta los fundamentos filosóficos planteados por León Hebreo y Baltasar Castiglione. Los caracteres del teatro de Lope se presentan a partir de la innovación en las unidades de tiempo y de lugar, en las que el poeta aplica su libertad creadora, sobre todo en la última de ellas, para reafirmar el nuevo modelo dramático. Estudia los personajes en pares contrastivos: las damas, los galanes y las parejas de criados.

Minian examina la técnica teatral deteniéndose en la acotación, los monólogos y los apartes. Respecto de las acotaciones -didascalias, diríamos hoy-, diferencia las explícitas, casi siempre incluidas por el dramaturgo, de aquellas “que forman parte del contexto dramático al que se hallan incorporadas y sirven para sugerir diversos hechos” (p. 30). Acerca de los diálogos, tras mencionar la “vivacidad y naturalidad”, ejemplifica tres tipos: diálogo oratorio, diálogo oratorio con réplicas breves y diálogo de réplicas breves.

La lengua y el estilo constituyen el apartado siguiente, donde se observan y ejemplifican los recursos retóricos propios de la lírica petrarquista, pero también los de procedencia culta. La crítica analiza el soneto que recita Duardo en el Acto I como síntesis de la teoría amorosa de los tres fuegos expresada por Pico della Mirandola y cita el comentario que en otro momento escribió en prosa el poeta.

El estudio concluye con un análisis pormenorizado de la versificación y del uso de los distintos metros en la comedia. Para su trabajo de edición sigue el manuscrito autógrafa que difunde Rudolph Schevill; moderniza la grafía y la puntuación, utiliza el criterio de dividir en escenas según la entrada o salida de personajes y el cambio de espacio dramático. Incluye doscientas ochenta y seis notas que aclaran sobre todo el sentido de las voces y expresiones poco frecuentes o arcaicas.

Diego Marín publica su edición en 1985 –llega a nosotros la mexicana de 1987-, que sustituyó a la de Zamora Vicente en las aulas universitarias, aunque ambas

convivieran en paz con la de Minian de Alfie, provocando debates sobre métodos de análisis.

El criterio de la editorial, ofrecer al estudiante un amplio espectro de datos contextuales, da lugar a una biografía bastante pormenorizada de Lope de Vega. El apartado sobre Caracteres de la Comedia Nueva es un estudio que incluye las aportaciones de los siglodoristas abocados al conocimiento del teatro barroco: “el «realismo ilusionista» que representa la vida humana tal como al espectador le gustaría que fuese, (...) pero no con recursos inverosímiles sino basándose en la sociedad contemporánea y actualizando todos los asuntos a la española” (1987; 18-19). La comedia se ve como un texto dramático que cobra vida cuando se representa.

Estudia también diversos aspectos de la pieza: los personajes trazados como tipos convencionales, con criados que no llegan a ser graciosos y casi no tienen relevancia debido al espíritu cómico de la obra en general; el tema amoroso; el análisis de la representación escénica con datos acerca de la fiesta teatral y los espacios para la representación. El análisis propiamente dicho de *LDB*¹ comprende la trama y la versificación, destacando como la gran innovación de Lope, la adaptación del romance al diálogo; asimismo, que la técnica dramática sigue los preceptos del *Arte Nuevo*, tales como la división en tres actos, los cambios métricos que indican mutaciones de escenas mientras que el uso de un mismo verso refuerza el enlace temático.

Realiza también una larga exposición acerca del tema de la comedia y la define como una obra de tesis pero que “enseña deleitando”, analiza la temática, define la estructura, estudia los personajes (damas, galanes, criados y el padre). Como Zamora Vicente, recalca que la estructura se articula con dualismo de contraste.

Se ocupa también del soneto del Acto I, al que ve no como una parodia del cultismo, sino como una demostración de habilidad para emular la poesía gongorina en la que hay densidad conceptual expresada con sobriedad.

La edición de Marín está orientada a estudiantes y lectores no especializados; quizá por ese motivo sus ciento quince notas no son eruditas sino que aclaran términos, o aportan datos acerca de la cultura de la época; la bibliografía da cabida a las ediciones antiguas, modernas y artículos críticos. Del mismo modo justifica la división en escenas, diversa de la efectuada por Hartzenbusch, prefiriendo en su lugar “el criterio sugerido por Lope cuando marca con una cruz marginal los cambios de personaje o de escena” (p. 55).

¹ A partir de este momento citaré la obra con las iniciales.

Rosa Navarro Durán edita en 1989 *La dama boba. La moza de cántaro*, cuya introducción y notas dan cuenta de un análisis tan fluido como completo de ambas comedias. El estudio de la obra que nos ocupa no está dividido en apartados, salvo los correspondientes a cada comedia editada, luego la cronología del autor, bibliografía selecta y una nota previa donde la estudiosa menciona que ha seguido “con fidelidad el autógrafo” de Lope (XLVIII) y que, limitándose a las acotaciones que aparecen en la fuente citada, no ha utilizado la división en escenas decimonónica.

Navarro Durán define la trama de la comedia como “una filigrana asentada en el juego de oposiciones” (X), en la que el papel de los criados es mínimo. La antítesis que había marcado antes Zamora Vicente es retomada por la nueva editora quien observa que “la dualidad preside (...) toda la comedia” (XXV) y se manifiesta en los personajes, las situaciones y hasta en la estructura. Este trabajo introductorio refiere estudios previos sobre *LDB*, el teatro del siglo XVII y aspectos de la obra de Lope de Vega. Las cuatrocientas cuarenta y cinco notas explicitan términos, remiten a Covarrubias, abren la lectura a los conocimientos circulantes en la época y aportan datos eruditos, pero están pensadas para que el lector no especializado acceda a la comprensión de los puntos más oscuros de la obra y su contexto cultural.

Hasta 2002, hay un lapso en el que no se conocieron nuevas ediciones de *LDB*, sino reimpressiones de las tratadas anteriormente, cuando con introducción de Felipe Pedraza Jiménez y orientaciones para el montaje de José Luis Alonso de Santos se publica la comedia.

La introducción a *LDB* comienza con la trayectoria de Lope como comediógrafo, apartado donde Pedraza propone una periodización novedosa que revisa la de Frida Weber y Juan Manuel Rozas. La división que postula nuestro prologuista consta de tres fases, en las que se atiende tanto a la temática de cada época de producción como a los cambios constructivos que operan en los personajes, la comicidad o las tramas: a) la sal gorda, b) el humor psicológico (*LDB* entre las obras representativas) y c) la comicidad mecánica.

Estudia el tema de la comedia desde una perspectiva no transitada, pues si bien observa el doble proceso de maduración de damas y galanes, destaca la transformación de la protagonista como en el mito de Pigmalión. Esta comedia, lejos de querer educar al espectador, se empeña en plantear al público de su época la importancia de las relaciones amorosas en la vida de los individuos (Pedraza: 2002, 16).

El crítico señala que Lope sigue los principios formulados en *El arte nuevo de hacer comedias*, concentrando el tiempo de la acción en los tres actos, pero con un lapso madurativo que hace verosímil el cambio de Finea. En cuanto al espacio, Pedraza observa el mismo procedimiento de concentración que con el tiempo, pues el espacio dramático es casi uno solo, la casa de Octavio, aunque maneja esa unidad aristotélica libremente, con la mira puesta en la intriga, como sucede al iniciar la acción fuera de Madrid o llevar al Prado de los Recoletos a los galanes. Respecto de los personajes se detiene en la onomástica italianizante, en el número inusual de personajes femeninos que solo podía implementar una compañía bien nutrida; destaca entre ellos al personaje del padre, que escapa del tópico de guardián del honor para ser un hombre sensato, cariñoso y preocupado por la felicidad de sus hijas.

Todos los críticos citados anteriormente han clasificado la comedia con ligeras variantes, pero coinciden en que se trata de una comedia de capa y espada; alguno menciona la conducta farsesca de Finea, pero sin aventurar un problema genérico a resolver. Pedraza se centra en los géneros dramáticos que concurren en esta comedia perfecta; la conducta caricaturesca de la protagonista acerca las primeras escenas a la farsa en pos del efecto cómico así como esa exageración de la bobería y los galanes sueltos en el desenlace hacen pensar en la primera comedia de figurón. Afirma el crítico que el género va mudando a medida que la protagonista madura, porque eso permite variar el tono de la obra, de tal manera que estamos ante una obra compleja, en la que conviven dos formas de la expresión dramática, haciéndola vigente a través del tiempo.

Estudia cómo esa aprobación efectiva se manifiesta en las representaciones registradas desde el siglo XIX y da cuenta de algunas versiones como la de García Lorca, hasta la de Elena Pimenta en este siglo. Sigue el camino del texto autógrafo, que adopta para su edición y menciona a quienes lo han precedido en esa tarea. Agrega asimismo una bibliografía cuyas entradas mencionan estudios sobre la comedia, sobre su autor, traducciones, manuscritos y ediciones además de una bibliografía complementaria. Esta edición cuenta con doscientas treinta y una notas para facilitar la lectura.

Al finalizar el texto de la comedia, el lector –y más aún, el actor o director virtuales- disponen de las “Orientaciones para el montaje” de Luis Alonso de Santos para realizar una nueva puesta; desarrolla tradición y modernismo, el montaje, la transformación del personaje, el ámbito escénico, la interpretación y el verso.

Hasta aquí, *LDB* en soporte de papel, en ediciones que no siempre se encuentran porque se han agotado o no han sido distribuidas en nuestro país, sin embargo, las

nuevas tecnologías han abierto un campo cuyo límite desconocemos pero al que nuestros estudiantes saben acceder con mucha pericia.

El grupo ArteLope (dirigido por Joan Oleza) desde 2000 ha trabajado los argumentos del teatro de Lope y ha editado algunas comedias utilizando instrumentos que permiten la circulación del conocimiento humanístico a nivel global. Es posible acceder desde la Base de datos y argumentos a referencias bibliográficas, anotaciones pragmáticas, caracterizaciones, observaciones a la obra y ediciones digitales disponibles, asimismo, en la Biblioteca, al texto de *LDB* editado por Eva Soler Sasera.

El grupo ProLope (creado por Alberto Blecua, dirigido actualmente por Gonzalo Pontón y Ramón Valdés) ha realizado desde 1976, ediciones críticas en soporte de papel, pero ya desde 2009 existen algunas piezas adecuadas a las tecnologías digitales. Marco Presotto realizó en 2007 una edición de *LDB* hoy disponible en Cervantes virtual sin el prólogo que, en la publicación de la *Parte IX de las Comedias de Lope de Vega* prefigura la edición de 2015.

La web del grupo incorpora a fines de 2015 la edición coordinada por Presotto y antes del link para ingresar a *LDB* leemos “estudio sobre su valor literario, su transmisión textual, así como un aparato crítico interactivo y dinámico y notas aclaratorias, además de la oportuna bibliografía”. Este proyecto tiene como objetivo la divulgación de la obra, pero sobre todo llamar la atención sobre los aspectos ecdóticos nunca tratados en forma exhaustiva. El archivo habilita la lectura de la obra, así como de las variantes. Al mismo tiempo están las imágenes digitalizadas del autógrafo de Lope, “el manuscrito del memori6n Luis Rem6rez de Arellano y la primera edici6n impresa de la obra en la *Novena Parte de las Comedias de Lope de Vega* (Viuda de Alonso Mart6n de Balboa, Madrid, 1617), realizada bajo control del poeta”.

Presotto organiza el estudio en tres partes: la obra, la tradici6n textual y la edici6n cr6tica. Cada parte, a su vez, permite acceder a diferentes links.

La obra desarrolla apartados comunes a las ediciones anteriores ya descritas: presentaci6n, argumento, versificaci6n y segmentaci6n. Es interesante el cuadro de segmentaci6n, aporte de Daniele Crivellari, en el que se describe la articulaci6n m6trica y estr6fica con acto y cuadro, microsecuencias, versificaci6n, espacio, espacio vac6o, tiempo y resumen de la acci6n.

La tradici6n textual permite comparar el autógrafo de Lope con el manuscrito del memori6n, las sueltas y el manuscrito de Parma; ofrece la tipolog6a de las variantes, los errores y otras caracter6sticas textuales. Luego de un apartado con conclusiones que trata

de establecer el texto más perfecto y a la vez cercano a la pluma del dramaturgo, menciona las ediciones modernas entre las que están las tratadas en esta comunicación.

La edición crítica se efectúa sobre la base del texto autógrafo porque demuestra que Lope no tuvo acceso al texto original entregado como obsequio a Jerónima de Burgos; el texto crítico es un archivo en pdf con aparato de variantes y notas de comentario (ciento cincuenta y tres, muchas de las cuales siguen el criterio de notación de Pedraza). Por último, un apéndice lingüístico. El link Bibliografía es, dada la fecha en que se publicó en la red, una puesta al día acerca de estudios, ensayos, artículos y ediciones, de gran valor para el estudioso de la obra lopiana.

Hemos recorrido cuarenta y seis años en el corpus crítico de una obra extraordinaria. A medida que la teoría literaria y la teoría teatral proporcionaron herramientas para leer los textos literarios y comprender las piezas dramáticas como una práctica social, los estudios preliminares a *LDB* fueron agregando capas de sentido.

Todas y cada una de las ediciones aportan un material necesario para el estudio de la comedia; las ediciones en soporte de papel nos proporcionan el texto que con algunas variantes siguen el autógrafo de Lope. Las notas van perdiendo una parte de su amplia erudición para transformarse en repositorios de datos contextuales y allanar la lectura. Durante la década del 70 se empieza a considerar la comedia como un texto que se lee y se puede representar, por lo que los críticos examinan las técnicas dramáticas; la década del 80 elimina en forma definitiva la división decimonónica en escenas. Ediciones como las de Marín y Pedraza aportan datos sobre los espacios teatrales y las formas de representación, pero este último estudioso se detiene en la periodización novedosa de la producción dramática de Lope.

El siglo XXI, superada la novedad de la era espacial, nos instala, lejos de la nostálgica Olivetti, en el mundo de la tecnología aplicada a las ciencias humanas. Es innegable que hoy podemos llevar al aula un libro marcado y ajado por el uso, pero nuestros alumnos acceden a ediciones digitales desde sus teléfonos inteligentes; los resultados de los proyectos *Artelope* y *Prolope* se abren a un campo que las ediciones divulgativas o destinadas al trabajo áulico difícilmente hubieran podido brindar: la fijación de textos, la posibilidad de cotejar manuscritos, acceder al facsímil.

LDB ha aprendido a leer y debe reiniciar su aprendizaje. Cada nueva edición nos obliga a renovar nuestra lectura cimentada en capas geológicas, porque la poesía de

Lope siempre despertará nuestra mirada crítica que hará volar nuestra imaginación en la soledad del despacho o en una sala teatral.

Bibliografía

ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. En línea. <http://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home> (15 de mayo de 2017)

PROLOPE. *La dama boba*. Edición crítica y archivo digital. En línea. prolope.uab.cat/.../la_dama_boba_edicion_critica_y_archivo_digital_09_12_2015.html (9 de junio de 2017).

Urzáiz, Héctor y Zubieta, Mar. *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2014.

Vega, Lope de; Marín, Diego, ed. *La dama boba*. México: Rei, 1987.

-----; Minian de Alfie, Raquel, estudio preliminar y notas. *La dama boba*. Buenos Aires: Kapelusz (G.O.L.U., 70), 1971.

-----; Navarro Durán, Rosa, ed. *La dama boba. La moza de cántaro*. Barcelona: Planeta, 1989.

-----; Pedraza Jiménez, Felipe B. Introducción; Alonso de Santos, José L. Orientaciones para el montaje. *La dama boba*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

-----; Zamora Vicente, Alonso, ed. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. La dama boba*. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos castellanos, 159), 1963.