

ESTUDIO CRÍTICO DE

# José Luis Saorín Ferrer

Prosa y teatro del Renacimiento y del Barroco · 2025-26

FECHA DE AUTÓGRAFO

Madrid, 28 de abril de 1613

PRINCEPS 1617

# la dama boba

de Lope de Vega

## 3.1 Finea sola: el monólogo en décimas

vv. 2033–2072

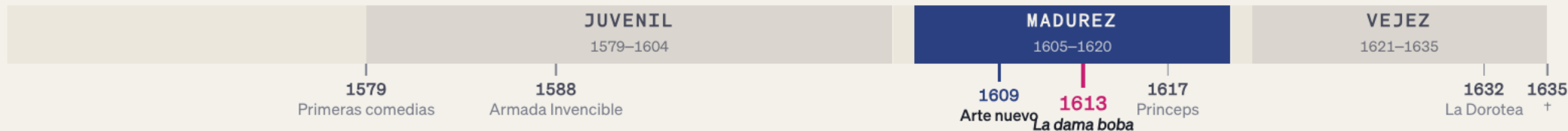
## FASE DE COMPOSICIÓN

**Madurez** *el Lope del Arte nuevo***1613**

AUTÓGRAFO

**51**

AÑOS

**+4**TRAS EL *Arte nuevo***6** RASGOS IDENTIFICATIVOS

- 01 Fórmula consolidada: tres actos, polimetría funcional, mezcla de lo trágico y lo cómico
- 02 Comedia urbana de capa y espada en su esplendor
- 03 Maestría en la construcción del enredo y el doble plano amo/criado
- 04 Personajes de mayor complejidad psicológica
- 05 Publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo (1609)
- 06 Etapa de las grandes comedias: Peribáñez (1605-08), Fuente Ovejuna (1611-18), *El perro del hortelano* (1613-15), *La dama boba* (1613)

• ¿CÓMO ENCAJA *La dama boba*?

Lope autografía *La dama boba* en Madrid el 28 de abril de 1613, fecha que la sitúa de pleno en su etapa de madurez. Han pasado cuatro años desde la lectura del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) ante la Academia de Madrid, y la fórmula está plenamente consolidada: tres actos (no jornadas, ya con conciencia teórica), polimetría funcional, mezcla de lo trágico y lo cómico, decoro de los personajes según su condición. La pieza pertenece a la familia de las comedias urbanas de tema amoroso —Madrid, las dos hermanas, los pretendientes, la dote— pero la singulariza el motivo central de la educación por amor, que conecta con la tradición neoplatónica y con la sátira de los cultos. *La dama boba* convive con *El perro del hortelano* (1613-15), con la que comparte hibridación de lo cortesano y lo cómico, y precede en pocos años a *El acero de Madrid* (1608) y a la composición de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Es Lope en plenitud creativa: setenta años no había cumplido y todavía le quedaban dos décadas de producción dramática.

## CITA ANCLA

« el autor que conforme al arte / escribe, no contradiga lo que toca / al gusto... »

Lope, *Arte nuevo*, vv. 36–38

## SUBGÉNERO DRAMÁTICO

# Comedia urbana de educación sentimental · episodio neoplatónico

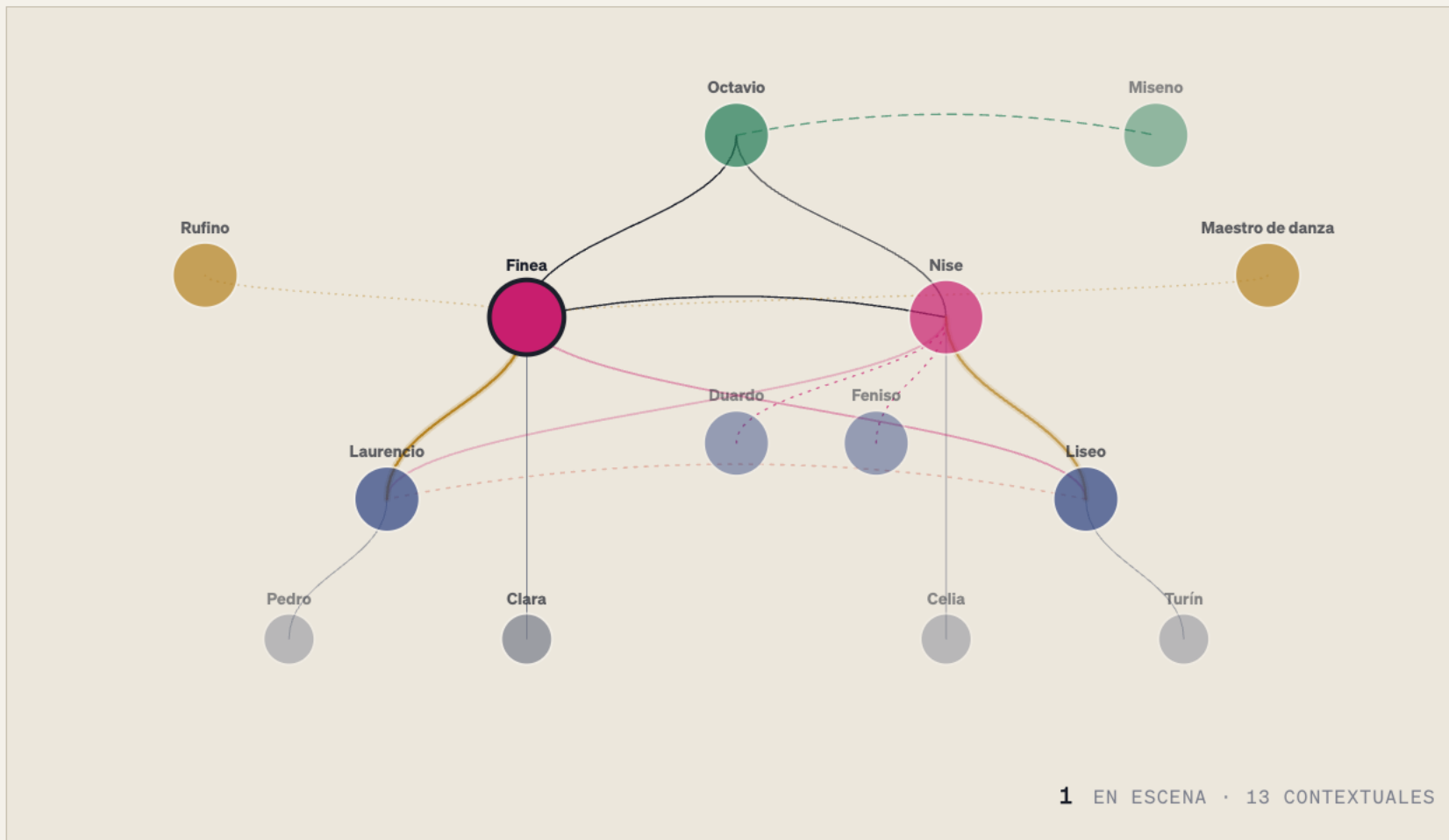
FAMILIA: Comedia urbana / palacio madrileño

## SINOPSIS

Llega el centro de la pieza. Después de dos meses internos —de los que el espectador no ha visto nada, porque los actos están separados precisamente por esa elipsis—, Finea aparece sola en escena, abre el tercer acto y dice cuarenta versos en cuatro décimas que son, juntos, uno de los textos más sorprendentes del teatro áureo. Las décimas son el metro que el Arte nuevo (v. 307) reserva a la queja; aquí sirven a una celebración. La inversión es deliberada y no anecdótica: Finea no lamenta nada, contempla. Y lo que contempla es a sí misma. Cabe detenerse en cada décima, porque cada una articula un momento distinto del despertar.

## ESQUEMA DRAMÁTICO

## Relaciones entre personajes



## LEYENDA

## TIPOS DE RELACIÓN

- Parentesco / familia
- - - Alianza / amistad
- Servicio (criado/a)
- - - Amor
- - - Pretendiente / cortejo
- Matrimonio (final)
- - - Pedagogía
- - - Rivalidad

## ROLES

- Padre
- Maestro
- Dama
- Galán
- Criado
- Criada

Personajes con borde grueso están en escena en este momento; los demás aparecen como contexto dramático.

# Texto seleccionado

■ DÉCIMAS

## METRICA

4 décimas

## TEMA

anamnesis platónica

## METRICA

espinela

## TEMA

nuevo ser

## FUNCION

monólogo lírico

## REGISTRO

filosófico-confesional

## FUNCION

centro de la pieza

## AMBIENTE

casa de Octavio

## TEMA

amor maestro

## FINEA

¡Amor, divina invención  
de conservar la belleza  
de nuestra naturaleza,  
o accidente o elección!  
Estraños efetos son  
los que de tu ciencia nacen,  
pues las tinieblas deshacen,  
pues hacen hablar los mudos;  
pues los ingenios más rudos  
sabios y discretos hacen.

No ha dos meses que vivía  
a las bestias tan igual,  
que aun el alma racional  
parece que no tenía.  
Con el animal sentía  
y crecía con la planta;  
la razón divina y santa  
estaba eclipsada en mí,  
hasta que en tus rayos vi,  
a cuyo sol se levanta.

2033

2035

2040

2045

2050

Tú desataste y rompiste  
la escuridad de mi ingenio;  
tú fuiste el divino genio  
que me enseñaste y me diste  
la luz con que me pusiste  
el nuevo ser en que estoy.  
Mil gracias, Amor, te doy,  
pues me enseñaste tan bien,  
que dicen cuantos me ven  
que tan diferente soy.

A pura imaginación  
de la fuerza de un deseo,  
en los palacios me veo  
de la divina razón.  
¡Tanto la contemplación  
de un bien pudo levantarme!  
Ya puedes del grado honrarme,  
dándome a Laurencio, Amor,  
con quien pudiste mejor,  
enamorada, enseñarme.

*Clara*

2055

2060

2065

2070

## APARATO CRÍTICO

# Notas más importantes

1 de las anotaciones de la escena

NOTA EXTENDIDA

v. 2053

**El «nuevo ser»: identidad personal a través de la transformación radical**

El verso 2058 —«el nuevo ser en que estoy»— plantea uno de los problemas filosóficos más exigentes de la pieza, y conviene leerlo con cuidado. Si Finea declara haber recibido un nuevo ser, ¿es la misma persona que la del Acto I? La pregunta no es retórica. La filosofía escolástica del XVII discutía con seriedad casos análogos: la transustanciación eucarística (donde la sustancia cambia y los accidentes permanecen), la conversión religiosa (donde la persona moral cambia pero el sujeto numérico permanece), la doctrina tridentina sobre la gracia (donde la justificación produce una nueva criatura en términos paulinos, 2 Cor 5:17). Finea está usando el lenguaje técnico de la teología renovada de su tiempo. El problema cobrará vida filosófica autónoma sesenta años después, cuando John Locke, en el *Essay concerning Human Understanding* (1690), II.xvii, plantea el problema de la identidad personal a través del cambio. Su célebre experimento mental del príncipe y el zapatero —si las almas se intercambiaran, ¿quién sería quién?— responde a una intuición que Lope ya había puesto en escena. María Zambrano, en *El sueño creador* (1965), formuló esta misma pregunta con su lenguaje propio: el yo, antes que objeto construido por el sujeto, es lo que el sujeto recibe en el sueño y en el amor. Finea, en este monólogo, recibe un yo. Y al recibirlo se descubre. Hay una respuesta posible que la propia comedia ofrecerá en el verso 2487: Finea volverá a fingir ser boba. Si puede hacerlo voluntariamente, entonces la boba sigue ahí, y la discreta también, y lo que hay de nuevo es la capacidad de elegir entre las dos. Esa capacidad —el espacio entre la discreción y la bobería, donde ninguna de las dos agota a Finea— es el «nuevo ser». Sá-Carneiro, en una formulación que cabe sobre Finea como un guante, lo nombró «qualquer coisa de intermédio».

## APARATO CRÍTICO

# Notas más importantes

1 de las anotaciones de la escena

NOTA EXTENDIDA

v. —

## El rayo que llama: la *\*Vocazione di San Matteo\** y el «tú» del monólogo

Hay un cuadro que dramatiza, en el espacio de un instante, lo mismo que Finea enuncia en cuarenta versos. Es la *Vocazione di San Matteo* que Caravaggio pintó en 1599-1600 para la Cappella Contarelli de la iglesia romana de San Luigi dei Francesi. La escena es conocida pero conviene mirarla con calma: cinco hombres —Mateo y cuatro compañeros recaudadores— están sentados en torno a una mesa, contando dinero, en una taberna pobre con una ventana en lo alto que deja entrar una franja de luz oblicua. Por el lado derecho del cuadro, semioculto en sombra, entran Cristo y Pedro. Cristo extiende la mano y apunta con un dedo —el gesto está copiado del Adán de la Capilla Sixtina, deliberadamente—, y la luz de la ventana cae exactamente sobre el grupo de los publicanos en el ángulo del dedo. Mateo se vuelve. Pero —aquí lo notable— Mateo no se levanta todavía. El instante pintado es el de antes del movimiento. El monólogo de Finea hace lingüísticamente lo que Caravaggio hace ópticamente. La frase central del monólogo, «Tú desataste y rompiste / la oscuridad de mi ingenio» (vv. 2053-2054), supone un tú que viene de fuera y un yo que descubre. La palabra oscuridad (oscuridad) y la palabra rayos (v. 2051, «hasta que en tus rayos vi») componen exactamente la geometría del cuadro: el rayo entra, la oscuridad se rompe, el sujeto reconoce. El instante de la conversión es a la vez físico (luz que entra) e interior (algo que se desata). Caravaggio lo pinta como inmovilidad expectante; Lope lo dramatiza como décima en curso. La diferencia importa. Cristo apunta a Mateo desde fuera, en el cuadro romano: la conversión es don, no mérito. En el monólogo lopesco, el «tú» al que Finea se dirige es ambiguo —Amor con mayúscula, doctrina ficiniana, o el propio Laurencio—, pero la dirección de la luz se mantiene: viene de fuera, no la enciende ella misma. Y la pieza añade, además, un pliegue que Caravaggio no podía añadir: dos actos después, el tú podrá ser usado por el yo como herramienta. Si Mateo, una vez convertido, escribe el evangelio, Finea, una vez educada por Laurencio, finge la antigua bobería para gobernar el desenlace. La luz entra y la conciencia, una vez encendida, se las arregla a sí misma.

## APARATO CRÍTICO

# Notas más importantes

1 de las anotaciones de la escena

NOTA EXTENDIDA

v. 2069

**La universidad de amor: del \*De amore\* medieval al \*Primero sueño\* novohispano**

La metáfora universitaria que culmina la cuarta décima de Finea —«Ya puedes del grado honrarme, / dándome a Laurencio, Amor, / con quien pudiste mejor, / enamorada, enseñarme» (vv. 2069-2072)— tiene linaje preciso. El primer texto que organiza el amor como institución docente es el *De amore* de Andreas Capellanus, escrito en la corte de Champagne hacia 1185-1190; la obra circula en latín por toda la Europa cortesana del siglo XIII y formaliza la estructura cátedra-discípulo-grado que pasará al amor cortés provenzal y a la cancionera castellana del XV. En el Renacimiento italiano, Mario Equicola sistematiza la doctrina en *Libro di natura d'amore* (Venecia, 1525), traducido al castellano: el amor como ciencia con sus reglas, sus profesores, sus exámenes y sus titulados. Aurora Egido reconstruyó esta tradición en su artículo seminal de 1978: la *universitas amoris* atraviesa el imaginario hispánico desde Diego de San Pedro (*Cárcel de amor*, 1492) hasta Andrés de Uztarroz (*Universidad de amor*, 1670), pasando por Cervantes, Calderón y Lope. La dama boba es, en este linaje, la dramatización más explícita: cinco escenas más adelante (3.2 vv. 2089-2090) Finea celebrará al Amor «catedrático divino», y el padre Otavio se quejará de que su casa, sin él pretenderlo, se ha vuelto «academia» (3.7 v. 2752). La *universitas* es a la vez metáfora estructurante, chiste recurrente y punto de llegada filosófico. Lo que hace específica la versión lopesca es que la metáfora cae en boca de la alumna, no del maestro ni del galán. La amada transformada exige el título; el grado pasa de la mirada simbólica de la dama (Capellanus) al matrimonio efectivo (Lope). La economía afectiva se hace concreta. Felipe Pedraza, en su balance crítico de 1997, ha mostrado que esta inversión no es accidente: en *La dama boba*, el amor opera simultáneamente como tema dramático y como método pedagógico, con resultado en el orden civil. Setenta años después de *La dama boba*, en otra orilla del imperio, Sor Juana Inés de la Cruz retomará la tradición y la elevará a su cumbre lírica. *Primero sueño* (compuesto hacia 1685, publicado en Segundo volumen de las Obras, Sevilla, 1692) dramatiza un viaje intelectual nocturno del alma que asciende por las esferas en busca del saber absoluto. Los versos iniciales —«Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva»— describen el ascenso del entendimiento exactamente con la geometría que Finea anuncia en miniatura: imaginación que asciende por la fuerza del deseo hacia los palacios de la divina razón. Sor Juana, que cita a Lope en sus comedias y escribió *Los empeños de una casa* (1683) en clave lopesca explícita, convierte la décima de Finea en silva de novecientos setenta y cinco versos. La diferencia de género (lírico en lugar de dramático), de extensión (vasta en lugar de concentrada) y de lugar (el convento de San Jerónimo de México en lugar del corral de la Cruz de Madrid) no oculta la continuidad: el alma femenina que reclama el grado en la *universitas* del saber. La tradición que Andreas Capellanus inicia con un manual cortés culmina con dos mujeres letradas pidiendo, una en escena, otra en silva, el título de la disciplina amorosa.

## APARATO CRÍTICO

# Notas más importantes

1 de las anotaciones de la escena

DRAMATURGIA

v. 2036

## o accidente o elección

la disyuntiva condensa el debate central de la pieza. *Accidens* es término aristotélico-tomista para lo que le ocurre al sujeto sin pertenecer a su esencia; *electio* es el acto deliberativo de la voluntad que escoge entre los posibles. La pregunta de Finea —¿es el amor algo que me pasa o algo que decido?— es la misma pregunta que Tomás de Aquino se planteaba en la *Suma teológica* I-II, q. 26, sobre la naturaleza del amor: si era pasión o virtud. La respuesta tomista era: ambas cosas, en niveles distintos del alma. Lope no escribe filosofía; escribe dramaturgia. Pero al poner la disyuntiva en términos exactos, la pieza convierte a Finea en filósofa sin que ella lo sepa. La mujer que cinco escenas antes oía «ban» y entendía «van» pronuncia ahora una frase de filosofía moral que cualquier maestro de Salamanca habría reconocido. La respuesta dramática llegará en el v. 2487, cuando Laurencio le pregunte si sabrá fingirse boba: Finea responderá que sí, porque «lo fui mucho tiempo». Es decir, el amor le pasó (accidente), y al pasarle, le dio la posibilidad de elegir (elección). La filosofía escolástica resolvía la disyuntiva en jerarquía; Lope la resuelve en cronología. La sucesión temporal sustituye a la subordinación lógica.

## APARATO CRÍTICO

# Notas más importantes

1 de las anotaciones de la escena

RETÓRICA

v. 2033–2042

**¡Amor, divina invención [...] sabios y discretos hacen**

primera décima: invocación al amor en figura clásica de apóstrofe. El esquema abbaacddc se cumple con precisión: los versos 1-4 (abba) plantean el caso, los versos 5-7 (acc) lo amplían, los versos 8-10 (ddc) lo concluyen. Tres anáforas seguidas («pues las tinieblas... pues hacen hablar... pues los ingenios...», vv. 2039-2041) dramatizan el acto enumerativo del entendimiento que se reconoce. La rima «-acen» (deshacen, hacen) cierra el círculo conceptual: el amor deshace las tinieblas y hace sabios. La elección de la décima como metro inaugural del Acto III merece detenerse. El Arte nuevo de hacer comedias de Lope (1609), v. 307, dice con limpieza canónica: «las décimas son buenas para quejas». Y, sin embargo, Finea no se queja: celebra. La aparente contradicción es deliberada y pide leerse como decisión dramática consciente. Las décimas españolas tienen historia: las inventa Vicente Espinel hacia 1591 con el nombre de espinelas, y Lope las consagra en el teatro como metro de la introspección. La estructura abbaacddc encierra al pensamiento en una cápsula casi simétrica, con dos rimas centrales (cc) que actúan como charnela. Es metro que invita al monólogo: el actor que recita una décima tiene tiempo para tres movimientos —invocación, exposición, conclusión— en cuarenta sílabas. El metro de la queja recibe aquí el contenido contrario: una mujer que celebra haber sido educada por el amor. La inversión funciona porque el metro mantiene su gravedad; lo que cambia es el signo. La gravedad métrica protege la celebración del riesgo de banalidad: si Finea cantara su transformación en redondillas, parecería frívola; en romance, parecería épica; sólo las décimas, con su gravedad reflexiva, pueden contener una alegría tan honda. Fausta Antonucci ha subrayado el valor estructural de la elección métrica: el monólogo en décimas es «la única microsecuencia que se escapa al binarismo redondillas/romance» del Acto III, y Lope la coloca al inicio de un acto que se vertebra después en alternancia regular de las dos formas. Las décimas, octosilábicas como redondillas y romance pero con vocación lírica de mayor expansión, eran el metro adecuado para «el monólogo de Finea sobre el Amor maestro», donde la protagonista exhibe «la total recuperación» que las redondillas y romances posteriores se limitarán a confirmar. Marc Vitse y la propia Antonucci han mostrado que la polimetría lopesca cumple siempre función dramaturgica: el metro no acompaña al sentido, lo construye. En este monólogo, las décimas hacen de Finea, durante cuarenta versos, una pensadora.

## APARATO CRÍTICO

# Notas más importantes

1 de las anotaciones de la escena

INTERTEXTO

v. 2043–2051

**No ha dos meses que vivía / a las bestias tan igual [...] hasta que en tus rayos vi**

segunda décima, el catálogo de las almas aristotélicas. Finea reconoce haber atravesado los tres grados del alma de Aristóteles, *De anima* II.3 (414a 29-415a 13): vegetativa («crecía con la planta»), sensitiva («con el animal sentía»), racional («el alma racional»). La filiación llega filtrada por la lectura tomista del tratado aristotélico: el *In Aristotelis librum De anima commentarium* de Tomás de Aquino, libro II, lecciones 1-4, establece la jerarquía con los términos vegetativa / sensitiva / rationalis que Finea emplea literalmente; la *Suma teológica* I q. 78 (sobre las potencias del alma) precisa cómo el grado superior puede manifestarse en lo inferior. La tradición escolástica añadió una cuarta dimensión —el *intellectus agens* o intelecto angélico, capacidad humana de participar en la luz divina— que Finea acariciará en la cuarta décima al verse «en los palacios de la divina razón». Pico della Mirandola, en *Heptaplus* (1489), había hecho de esta jerarquía el armazón antropológico del Renacimiento: el hombre como microcosmo, capaz de ascender o descender a través de las almas según la dirección de su deseo. Que Finea atraviere, en dos meses, las almas vegetativa, sensitiva y racional —y se asome a la cuarta— es compresión cómica del esquema piconiano. James E. Holloway, en su lectura neoplatónica clásica, ha leído a Finea como encarnación dramática de la doctrina del microcosmo: el ser humano que lleva en sí todas las naturalezas y que, con la dirección correcta del deseo, despliega todas sus potencias. Que esto se dramatice como autobiografía del personaje —Finea no es caso de escuela, es una mujer recordando lo que ha sido en cuatro versos de octosílabo— es lo que diferencia *La dama boba* de cualquier tratado contemporáneo: la filosofía aparece recordada, no expuesta. La cláusula temporal «No ha dos meses» es además marca interna del tiempo dramático: la elipsis entre Acto I y Acto III dura efectivamente dos meses, durante los cuales la transformación cognitiva se ha producido. Juan Mayorga, en su lectura de la pieza para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (versión Helena Pimenta, 2002), formuló la implicación más fina del retrospectivo: la mujer que ahora puede nombrar su antigua bobería con vocabulario aristotélico-tomista quizá nunca fue tan boba como aparentaba; el primer acto pudo ser ya artificio. La ambigüedad acerca de cuándo empieza Finea a fingir es, para Mayorga, «buena parte de la riqueza del texto lopesco».

APARATO CRÍTICO

# Notas más importantes

1 de las anotaciones de la escena

LÉXICO

v. 2033

## divina invención

invención en el español del XVII conserva el doble sentido escolástico —invento y descubrimiento— que tiene en latín inventio (= hallar, encontrar, de venire). Amor es a la vez creado y hallado, lo cual es ya un guiño teológico-platónico. Inventio era además uno de los cinco oficios del orador clásico (la invención de los argumentos), por lo que la palabra carga con resonancias retóricas: el amor es invención, pero también descubrimiento, hallazgo, y ejercicio de la elocuencia. Finea, sin saberlo, abre el monólogo con el término técnico de la retórica.

## ANÁLISIS CRÍTICO

# fragmento

## ¿POR QUÉ ESTE FRAGMENTO?

He elegido las cuatro décimas porque son la pieza, en cuarenta versos, que justifica el resto de la obra. Si hay un instante en La dama boba en el que la comedia deja de ser comedia y se vuelve filosofía, es éste; y si hay un instante en el que la filosofía vuelve a ser comedia, es exactamente el mismo: Finea, en el último verso, le pide al Amor su título académico, y con esa petición el platonismo regresa al corral. El monólogo se cae así, deliberadamente, de los dos lados a la vez. La cuarta décima en concreto —vv. 2063-2072, «A pura imaginación / de la fuerza de un deseo...»— condensa en cuatro octosílabos la doctrina platónica de la anamnesis (Menón 81c-86c, Fedro 249b-c) y la escala del Banquete (210a-212c). Que esa filosofía caiga en boca de la heroína cómica de la pieza es lo que vuelve la 3.1 irrepetible.

## MÉTRICA

Las cuatro décimas son una elección arriesgada. El v. 307 del Arte nuevo (1609) lo dijo limpio: «las décimas son buenas décimas son buenas para quejas». Finea, sin embargo, no se queja: celebra. Antonucci (2020, p. 115) ha mostrado que el mostrado que el monólogo es «la única microsecuencia que se escapa al binarismo redondillas/romance» del Acto III, y la del Acto III, y la describe como pieza que «se presta especialmente bien a las expansiones líricas» del momento exacto del despertar. La forma —inventada por Vicente Espinel hacia 1591 y bautizada espinela— encierra el espinela— encierra el pensamiento en una cápsula cuasi-simétrica abbaacddc, con dos rimas centrales (cc) que actúan (cc) que actúan como charnela. Es metro que invita al monólogo: el actor que recita una décima tiene tiempo para tres tiempo para tres movimientos —invocación, exposición, conclusión— en cuarenta sílabas. Lope la usa contra su orientación canónica: el metro de la queja recibe el contenido contrario. La inversión funciona porque el metro porque el metro mantiene su gravedad; lo que cambia es el signo. Si Finea cantara su transformación en redondillas, redondillas, sonaría frívola; si lo hiciera en romance, parecería épica. Sólo las décimas, con su gravedad reflexiva, pueden reflexiva, pueden sostener una alegría tan honda. La rima «-acen» (deshacen, hacen) cierra la primera décima sobre sí décima sobre sí misma: el amor deshace las tinieblas y hace sabios. La tercera acumula en «-iste» todos los verbos de la los verbos de la pedagogía amorosa (desataste, rompiste, fuiste, diste, pusiste, enseñaste). Sinalefa y diéresis funcionan a diéresis funcionan a lo largo del monólogo para preservar el cómputo octosilábico. Cuando Clara entra en el v. 2073, Lope en el v. 2073, Lope vuelve a la redondilla: la décima cesa con el monólogo, y la transformación —enunciada en estrofa enunciada en estrofa lírica— se vuelve operativa en estrofa doméstica. Finea responde con tres palabras controladas:

Controladas: «Huélgome. Bastan»

## RETÓRICA

El arranque es apóstrofe puro: «¡Amor, divina invención...!». Tres anáforas seguidas en los vv. 2039-2041 («pues las («pues las tinieblas deshacen, / pues hacen hablar los mudos; / pues los ingenios más rudos...») dramatizan el acto dramatizan el acto enumerativo del entendimiento que se reconoce. La tercera décima organiza un tributo en anáfora del tributo en anáfora del «tú» (vv. 2053, 2055, 2056) que culmina con un cierre performativo: «que tan diferente soy». En el diferente soy». En el v. 2051 hay una paronomasia precisa entre vi (verbo «ver») y la sílaba inicial de «viví» sobreentendido: Finea ve, y al ver vive. La óptica del enamoramiento del Acto I —los espíritus visivos que salían de los salían de los ojos del galán— se invierte aquí: la dama no recibe la luz, mira activamente en ella. La cadena semántica semántica eclipsada (v. 2050) → rayos (v. 2051) → sol (v. 2052) tiene linaje propio en la lírica española del XVI tardío: la XVI tardío: la poética de la Luz de Fernando de Herrera (Algunas obras, Sevilla 1582) y las octavas a Medoro y Angélica de Medoro y Angélica de Francisco de Aldana (compuestas hacia 1568, publicadas póstumamente en 1589). Lope condensa Lope condensa la tradición en cuatro versos. El léxico es deliberado. «Invención» (v. 2033) conserva el doble sentido doble sentido escolástico de inventio latín —invento y descubrimiento— y resuena con la primera operación del orador operación del orador clásico. «Eclipsada» (v. 2050) es astronómica, no metafórica: cuerpo opaco que se interpone entre interpone entre la razón y la luz natural. «Escuridad» (v. 2054), forma del XVII conservada por la métrica (cuatro sílabas, (cuatro sílabas, no cinco), preserva la fonología de la época y testimonia, en una sílaba de menos, la diferencia entre diferencia entre modernizar y editar. La cuarta décima recorre, en ocho versos, la escala de Diotima del Banquete 210a-Banquete 210a-212c: deseo → imaginación → contemplación → ascensión. La economía es vertiginosa.

## ANÁLISIS CRÍTICO

# fragmento

## DRAMATURGIA

Finea aparece sola en escena. Es el primer monólogo lírico de la pieza, y por eso su lugar al inicio del Acto III es decisivo: pivota toda la obra. Después de dos meses de elipsis interna —que la propia heroína fecha en el v. 2043 («No ha dos meses que vivía / a las bestias tan igual»)—, Lope deja a la mujer sola para que enuncie su transformación. La novedad no es cómica: es ontológica. La transmisión textual entre el autógrafo conservado en la BNE (firmado por Lope en Madrid el 28 de abril de 1613) y la editio princeps de la Novena parte (1617) presenta variantes que afectan a la lectura. El v. 2058, en concreto, oscila entre «*el nuevo ser*» (autógrafo) y «*en el lugar*» (M y AB): la primera lectura afirma transformación ontológica; la segunda, sólo desplazamiento espacial. La elección del autógrafo es la lectura semánticamente más radical, y la edición Presotto (PROLOPE, 2007) la restituye razonadamente. Las domesticaciones de la transmisión impresa son menores en el monólogo, pero coherentes con el comportamiento general de AB ante el manuscrito conservado: la pieza llegó a la imprenta con su filo limado. Cuando Clara entra (v. 2073) la transición métrica es decisiva: la décima cede ante la redondilla. El registro baja del lirismo filosófico al diálogo doméstico, pero la heroína conserva el plomo. La frase es controlada, sintáctica, sin ramalazo. La transformación que el monólogo enuncia ya está operativa en el simple turno de palabra: Finea no necesita seguir explicándose; basta con cómo habla. Queda una sospecha que Juan Mayorga formuló con limpieza al hilo de la versión de Helena Pimenta para la CNTC en 2002 y que conviene retener: si Finea puede en el v. 2487 fingir voluntariamente su antigua bobería, entonces la boba del Acto I quizá nunca fue exactamente lo que parecía. La ambigüedad acerca de cuándo empieza Finea a fingir es, en su lectura, parte del valor mismo del texto lopesco. La 3.1 no resuelve la pregunta; la formula con todos los términos del problema.

## IDEOLOGÍA

Lope dramatiza —sin glosarla— la doctrina escolástica del amor como pasión y virtud (Tomás de Aquino, Suma teológica I-II qq. teológica I-II qq. 22-48). La disyuntiva del v. 2036 «*o accidente o elección*» es exactamente la pregunta que Tomás se planteaba. Tomás se planteaba sobre la naturaleza del amor; la respuesta tomista era: ambas cosas, en niveles distintos del alma. Lope la alma. Lope la resuelve en cronología, no en jerarquía: el amor le pasa a Finea (accidente) y al pasarle le da la posibilidad de elegir posibilidad de elegir (elección). La sucesión temporal sustituye a la subordinación lógica. El paralelo con León Hebreo es Hebreo es razonable. En el Diálogo I de los Diálogos de amor (Roma 1535; traducidos al castellano por el Inca Garcilaso de la Vega y publicados en Madrid en 1590), Filón y Sofía debaten si el amor es pasión natural recibida o acto o acto deliberado de la voluntad, y Hebreo lo resuelve en simultaneidad. La traducción del Inca había circulado durante durante veintitrés años cuando Lope compone la pieza, y la doctrina hebrea —ampliamente difundida en el Madrid letrado de Madrid letrado de 1610-1620— forma parte del fondo cultural del que Lope dispone, sin que sea necesario postular cita directa. postular cita directa. La afinidad de planteamiento es lo que importa. La operación más atrevida es la del v. 2053-2054: «*Tú 2053-2054: «Tú desatate y rompiste / la escuridad de mi ingenio*». La fórmula recuerda al Maestro Interior agustiniano. En De agustiniano. En De magistro (389), Agustín sostiene que el maestro externo no enseña: las palabras son sólo signos que orientan signos que orientan al alma hacia su propia fuente interior de luz, Christus interior magister. Lope traslada la función pedagógica función pedagógica del interior magister —tradicionalmente el Verbo divino— al amor humano. La heterodoxia es leve y es leve y operativa: el amor cumple, sin sustituirla, la función iluminadora que la doctrina cristiana atribuía a Cristo. La cuarta Cristo. La cuarta décima dramatiza la anamnesis platónica del Menón 81c-86c y del Fedro 249b-c en cuatro octosílabos: «*A pura octosílabos: «A pura imaginación / de la fuerza de un deseo, / en los palacios me veo / de la divina razón*». Finea no busca el no busca el saber: lo recibe. Aurora Egido (1978, pp. 360-368) ha mostrado que la universitas amoris atraviesa el imaginario imaginario hispánico desde el De amore de Andreas Capellanus (h. 1185-1190) hasta la Universidad de amor de Andrés de Andrés de Uztarroz (1670), pasando por Cervantes, Calderón y Lope. La dama boba es, en este linaje, la dramatización más dramatización más explícita; lo que la hace específicamente lopesca es que la metáfora cae en boca de la alumna, no del alumna, no del maestro: la amada transformada exige el título. Setenta años después, Sor Juana Inés de la Cruz, en otro en otro continente, retomará la operación y la elevará a su cumbre lírica en el Primero sueño (h. 1685, publ. Sevilla 1692): el alma Sevilla 1692): el alma femenina que reclama el grado en la universitas del saber. La línea va de Andreas Capellanus a Sor Juana, Capellanus a Sor Juana, pasando por la 3.1 de La dama boba como nudo decisivo.

## RELACIÓN CON LA POÉTICA LOPESCA

# Arte nuevo de hacer comedias

1609

La escena 3.1 es un caso interesante para discutir el Arte nuevo (Madrid, 1609). La pieza entera (1613) se atiende de manera holgada al manifiesto, pero esta escena en concreto pone a prueba dos preceptos del tratado y los desafía con elegancia.

El primero —que la comedia mezcle lo trágico y lo cómico «*en parte grave, en parte grave, en parte ridículo*»— se cumple aquí por sustracción: el monólogo es absolutamente serio, sin chiste ni guiño, lo que sólo funciona porque funciona porque toda la pieza anterior ha establecido el registro cómico. La gravedad de la 3.1 deshereda el chiste de los actos previos sin sin contradecirlo: el patio sabe que la mujer que ahora habla en décimas era la décimas era la misma que confundía «*ban*» con «*van*» mil versos atrás. Sin la comedia, el monólogo sonaría a tratado; sin el monólogo, la comedia se comedia se quedaría en farsa. La mezcla, en otras palabras, sucede entre escenas, entre escenas, no dentro de cada una.

El segundo precepto —«*las décimas son buenas para quejas*» (v. 307 del del tratado)— Lope lo invierte abiertamente. Antonucci (2020) ha analizado la elección como decisión consciente: el monólogo es «*la única única microsecuencia que se escapa al binarismo redondillas/romance*» del Acto del Acto III, y se presta «*a las expansiones líricas*» que la pieza necesitaba en este necesitaba en este punto exacto. Lope, en otras palabras, se permite contradecir contradecir su propia poética cuando la dramaturgia se lo pide. Vitse (1995, 1998) (1995, 1998) ha generalizado esta lección a propósito de la polimetría lopesca: el lopesca: el metro no acompaña al sentido, lo construye.

La unidad de acción está respetada: la trama amorosa Laurencio-Finea queda queda subordinada a la educación cognitiva de la heroína, y el monólogo es el monólogo es el momento en que ambos planos coinciden. La unidad de tiempo es de tiempo es elástica (la pieza abarca varios meses) pero internamente coherente: coherente: Finea misma fecha el cambio en el v. 2043, y la elipsis entre actos es de actos es de exactamente esos dos meses. La unidad de lugar (interior de la casa de de la casa de Octavio) se mantiene a lo largo del Acto III.

La obra demuestra, en suma, que el tratado de 1609 era programa, no camisa: camisa: Lope se atenía a él hasta donde la dramaturgia lo permitía, y se desviaba desviaba donde el texto pedía otra cosa. El monólogo de Finea es una de esas de esas desviaciones. No es accidente sino decisión: un dramaturgo que sabía que sabía exactamente qué metro elegía, y por qué.

## ARTE NUEVO, VV. 305-310

*Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan,  
las relaciones piden los romances;  
aunque en octavas lucen por extremo.  
Son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas.*

# Bibliografía consultada

8 REFERENCIAS

## ESTUDIO

**Antonucci, Fausta** (2020): *La polimetría en La dama boba: funciones poéticas y dramáticas*. en Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega crítica), BIADIG 54 (Pamplona: EUNSA), 111-129 (especialmente 115 y 118-119).

## EDICIÓN

**Castiglione, Baldassare** (1534): *El Cortesano*. trad. Juan Boscán (Barcelona: Pedro Montpezat), II.viii.

## EDICIÓN

**Aquino, Tomás de** (1888-1906): *Summa theologiae*. ed. Leonina, en Sancti Thomae Aquinatis Opera omnia, ts. IV-XII (Roma); ed. bilingüe (Madrid: BAC, 1947-1960), I q. 78 · I-II qq. 22-48 · I q. 117 a. 1.

## ARTÍCULO

**Crivellari, Daniele** (2015): *¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)*. Anuario Lope de Vega 21, 1-28.

## EDICIÓN

**Aquino, Tomás de** (1988): *El maestro (Quaestiones disputatae de veritate, q. 11)*. trad. Joaquín Joaquín García Huidobro (Pamplona: Eunsa)

## ARTÍCULO

**Ejido, Aurora** (1978): *La Universidad de amor y La dama boba*. Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo LIV, 351-371 (especialmente 360-368).

## EDICIÓN

**Agustín de Hipona** (1947): *De magistro*. ed. bilingüe en Obras de san Agustín, vol. III, Obras filosóficas, ed. Victorino Capánaga (Madrid: BAC; reed. 1994), capítulos XI-XIV.

## EDICIÓN

**Espinel, Vicente** (1591): *Diversas rimas*. Madrid: Luis Sánchez; ed. moderna de José María Balcells (Barcelona: PPU, 1990)

# Bibliografía consultada

8 REFERENCIAS

## EDICIÓN

**Ficino, Marsilio** (1989): *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. ed. y trad. Rocío de de la Villa Ardura (Madrid: Tecnos), III.iii.

## EDICIÓN

**Lope de Vega** (2007): *La dama boba*. ed. Marco Presotto, en Comedias de Lope de Vega. Parte IX, dirs. Marco Presotto, Marco Pini y Daniele Crivellari (Lleida: Milenio, 2 vols.)

## EDICIÓN

**Hebreo León** (1590): *Los diálogos de amor*. trad. Inca Garcilaso de la Vega (Madrid: Pedro Madrigal); ed. moderna en la trad. de Carlos Mazo del Castillo (Barcelona: PPU, 1986), Diálogo I, ff. 2r-7v.

## EDICIÓN

**Lope de Vega** (2006): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. ed. Enrique García Santo-Tomás (Madrid: Cátedra)

## ARTÍCULO

**Holloway Jr., James E.** (1972): *Lope's Neoplatonism: La dama boba*. Bulletin of Hispanic Studies 49.3, 236-255 (especialmente 241-243).

## ARTÍCULO

**López Bueno Begoña** (2020): *El nombre «Luz» en la poesía de Fernando de Herrera. Una lectura desde el neoplatonismo renacentista*. Studia Aurea 14, 67-98.

## EDICIÓN

**Lope de Vega** (1617): *La dama boba*. en Novena parte de las comedias (Madrid: Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles)

## ESTUDIO

**Soria Olmedo, Andrés** (1984): *Los «Dialoghi d'Amore» de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*. Granada: Universidad de Granada

# Bibliografía consultada

7 REFERENCIAS

## ESTUDIO

**Mayorga, Juan** (2003): *El sexo de la razón: una lectura de La dama boba*. en F. B. Pedraza Jiménez (ed.), Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002 (Madrid: CNTC); reed. en Elipses. Ensayos 1990-2016 (Segovia: La uña RoTa, 2016) y en Espejo Surós/Mata Induráin (eds.), Preludio (BIADIG 54, EUNSA, 2020), 47-59 / 351-363 / 257-268, especialmente 261-262.

## ARTÍCULO

**Pedraza Jiménez, Felipe B.** (1997): *A vueltas con La dama boba*. Anuario Lope de Vega 3, 11-30 (especialmente 20-22).

## EDICIÓN

**Pico della Mirandola, Giovanni** (1489): *Heptaplus de septiformi sex dierum geneseos enarratione*. Florencia: Bartolomeo dei Libri; ed. cast. C. Flórez Miguel, Tres escritos filosóficos (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008)

## EDICIÓN

**Sor Juana Inés de la Cruz** (1692): *Primero sueño*. en Segundo volumen de las Obras (Sevilla: Tomás López de Haro); ed. crítica de Antonio Alatorre, Obras completas, vol. I, Lirica personal (México: FCE, 1951; 2.ª ed. 2009)

## EDICIÓN

**Teresa de Jesús** (1588): *Castillo interior o las moradas*. en Los libros de la madre Teresa de Jesús (Salamanca: Guillermo Foquel); ed. moderna de Tomás Álvarez en Obras completas (Burgos: Monte Carmelo, 1998), 925-1083.

## ESTUDIO

**Vítse, Marc** (1998): *Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de El burlador de Sevilla*. en Y. Campbell (ed.), El escritor y la escena VI (Ciudad Juárez: UACJ), 45-63.

## ESTUDIO

**Zambrano, María** (1939): *Filosofía y poesía*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; reed. (Madrid: FCE, 1987), p. 13.



*«Tanto la contemplación / de un  
bien pudo levantarme». — Lope de  
Vega, La dama boba III, vv. 2067-  
2068 (autógrafo de 1613).*

