

CARPINTERÍA TEATRAL EN *LA DAMA BOBA* LORQUIANA:
LOPE A RITMO DE MOLIÈRE

ALBA AGRAZ-ORTIZ (Universidad de Salamanca)

CITA RECOMENDADA: Alba Agraz-Ortiz, «Carpintería teatral en *La dama boba* lorquiana: Lope a ritmo de Molière», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 1-27.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.146>>

Fecha de recepción: 22 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2015

RESUMEN

Este trabajo estudia el texto adaptado de *La dama boba* de Lope que Federico García Lorca realizó para la compañía de Eva Franco en 1934 (Buenos Aires) y que, con ocasión del tricentenario del Fénix, sirvió de base para un montaje posterior en España en 1935 (bajo la dirección de Rivas Cherif y a cargo de la compañía Xirgu-Borrás). Se parte de un análisis comparativo de tres textos: el de la edición crítica de Prolope (Presotto 2007), que tomo como referencia canónica, el editado por J.E. Hartzenbusch en 1859, que se basa en la comedia impresa en la *Novena Parte* (1617) y que Lorca emplea como base, y, finalmente, el texto de la adaptación lorquiana (Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra 2001). El examen de los textos permitirá conocer de cerca los procedimientos dramáticos de Lorca y, a la vez, encuadrar su lectura de *La dama boba*, definida por el carácter farsesco y musical, en la vanguardia teatral europea de principios del siglo xx.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Federico García Lorca, *La dama boba*, dramaturgia, vanguardia, farsa.

ABSTRACT

This paper examines Lorca's version of Lope's *La dama boba*, which was performed by Eva Franco's Company in Buenos Aires in 1934, and then by Rivas Cherif and the Xirgu-Borrás' Company in 1935 for the occasion of Lope's tercentenary. The study is based on a comparative analysis of three texts: Prolope's critical edition as a canonical reference (Presotto 2007), the text edited by J.E. Hartzenbusch in 1859, which is based on the printed play in *Novena Parte* (1617) which Lorca used as starting point, and finally Lorca's adapted text (Aguilera Sastre and Lizarraga Vizcarra 2001). The analysis of these texts will show Lorca's dramaturgy and will allow to connect his personal reading of *La dama boba* (defined by its farcical and musical character) with the European avant-garde drama of the early 20th century.

KEYWORDS: Lope de Vega, Federico García Lorca, *La dama boba*, drama, avant-garde, farce.

Nuestro teatro moderno —moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar— es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente. Mientras tengamos sin representar un *Mágico Prodigioso*, y tantas otras maravillas, ¿cómo vamos a hablar de teatro moderno? (Federico García Lorca, entrevista de Moreno Báez 1933)

En muchas ocasiones ha sido repetida la cita lorquiana y, sin embargo, sigue resonando hoy tan verdadera y necesaria como la primera vez. El gran teatro español ha sido y será siempre —junto a esporádicas maravillas posteriores: Valle, Lorca o Buero Vallejo— el teatro del Siglo de Oro. Su estatuto de obra clásica, no obstante, ha ido en detrimento de su aceptación en la cartelera actual y así, fuera del ámbito filológico —y aun dentro—, son numerosos los espectadores que miran con recelo arqueológico y trasnochado estas obras. Ese otro monstruo de la naturaleza que fue Federico García Lorca, con su instinto dramático de gigante, supo reconocer en ellas la esencia prístina del género: *teatro moderno y antiguo, es decir, eterno*.

Lo que pretendo en este trabajo es precisamente mostrar cómo esa esencia teatral “eterna” mantiene su vigencia en cualquier época, siempre que se sepa poner en acción toda su potencialidad escrita. La adaptación y montaje de *La dama boba* lorquiana es un ejemplo paradigmático y, para explicar su éxito, es necesario atender a los aciertos espectaculares como vestuario, decorado o música. Pero, por encima de todo, es necesario *saber leer* el texto de Lope: solo el texto construye y contiene en embrión toda la teatralidad que luego se encarna en las tablas. La lectura detallada del texto adaptado por Lorca me permitirá ilustrar cómo el granadino aprovecha toda la técnica maestra del Fénix y cómo la modifica para crear un nuevo espectáculo que lleve a escena el espíritu —*moderno y antiguo, es decir, eterno*— de nuestros clásicos.¹

1. Para este análisis propongo una lectura comparada de tres textos: el de la edición crítica de Prolope (Presotto 2007), que tomo como referencia modelo; el editado por J.E. Hartzenbusch en 1859, a partir de la comedia impresa en la Novena Parte (1617) y que Lorca emplea como base; finalmente, el propio texto de la adaptación lorquiana editado por Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra [2001]. Para las referencias del texto, sigo la numeración versal de Prolope para *La dama boba* (ed. Presotto 2007), que daré siempre en primer lugar. Cuando he considerado necesario aludir al texto lorquiano,

I. EL EVENTO. LA VERSIÓN DE *LA DAMA BOBA* DE LORCAI.I *De Buenos Aires a Madrid: Una «dama boba» internacional*

El 3 de marzo de 1934, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, una ovación clamorosa inauguraba la representación lopesca de *La dama boba*, mantenida en cartel de forma ininterrumpida hasta el 17 de mayo.² La adaptación del texto corría a cargo de otro genial dramaturgo y ferviente admirador de Lope de Vega, Federico García Lorca.

El proyecto, sin embargo, no respondía a una iniciativa propia (como sí lo fueron los montajes coetáneos que el poeta preparaba con La Barraca en España): en octubre de 1933, la compañía de Eva Franco había anunciado la representación de esta pieza para la nueva temporada, pero el texto que se preveía emplear era la refundición de María Guerrero, estrenada en 1884 en Madrid.³ Bajo la dirección artística de Carlos Calderón de la Barca y el diseño escenográfico de Manuel Fontanals, García Lorca se añadió al proyecto tardíamente, aprovechando su estadía en Sudamérica con la gira de *Bodas de sangre*. Lorca no se incorporaba solo como nuevo versionador del texto, sino también como responsable musical y primer director de la obra (en colaboración con Calderón).

Un año después (1935) se celebraba en España el tricentenario de la muerte de Lope de Vega. Entre los numerosos homenajes que se programaban, figuraban especialmente escenificaciones de las obras del Fénix; la adaptación lorquiana de *La dama boba* fue la elegida por Rivas Cherif y la compañía Xirgu-Borrás para poner sobre las tablas, ahora españolas, la famosísima obra de Lope. Aunque el debut tuvo lugar en el Retiro el 28 de agosto de 1935, se trasladó al Teatro Español hasta el 8 de

doy el nº de verso en segundo lugar, de acuerdo a la edición de Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra [2001]. En tercer lugar señalo la correspondencia con el texto de Hartzenbusch (Har), indicando el número de página y columna (a, b, c), ya que en su edición no aparecen numerados los versos.

2. La obra alcanzó un total de 161 representaciones que, como observan Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra [2001:53], es todo un récord, tratándose además de una obra clásica. Antonio Morón corroboraba así, entusiasmado, la fulgurante aprobación: «Esta fresca, vital incorporación de las letras hispánicas clásicas a los grandes públicos de América y la identificación que ella supone con un pasado capaz todavía de ser presente es empresa auténtica. Auténtica y nacional. Para nuestra escena, una enseñanza: el público va una, diez, cien noches a ver *La dama boba*, de Lope. ¡Claro que va!» (Morón 1934:7).

3. Así lo anunciaba la prensa bonaerense, «*La niña boba* en un elenco nacional. Eva Franco desea debutar con ella el año próximo. El escenógrafo español Fontanals pintará los decorados», *La Nación*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1933, p. 11 (apud Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra 2001:44).

septiembre y después inició su andadura itinerante por diversas ciudades de España —Barcelona, Valencia, Bilbao, Logroño y Santander—, y continuó en 1936 en La Habana y México. De nuevo, como en Buenos Aires, el éxito alcanzado fue triunfal.⁴

I.II *Nuevos aires a la escena: renovación y teatro clásico a principios del siglo xx*

Esta incorporación de los clásicos a la escena española ¿fue insólita e iniciativa exclusiva de Lorca? En absoluto: ya he mencionado que en el centenario de Lope la intelectualidad española se volcó en una serie de homenajes que proyectaban —junto a lecturas poéticas, ediciones de textos del autor y difusión de su obra— varias representaciones de sus comedias. Desde el año 1931 y vinculado a las Misiones Pedagógicas, el grupo de teatro universitario La Barraca, que dirigía Lorca con Eduardo Ugarte, recorría la Península para acercar al pueblo los textos de nuestro Siglo de Oro. Y hay más; los clásicos no eran solo parte del proyecto educativo y cultural de la República (1931-1936), sino que su relevancia en la escena hispánica se remontaba a los años diez y veinte, inserta en el más amplio proceso de la renovación teatral general (véanse Amorós 1991, Berenguer 1992, Dougherty y Vilches de Frutos 1992, Aszyck 1995, Rubio Jiménez 1998, Aguilera Sastre y Aznar Soler 1999, Sánchez 1999, Rebollo Calzada 2004, Salaün y Salgues 2005).

El primer tercio del siglo xx cierra la que se ha denominado nuestra “Edad de Plata”. De sobra es conocido el despegue asombroso y cristizador de las artes, que caminan ya paralelas a la vanguardia europea: Falla o Ernesto Halffter en música; Picasso, Juan Gris, o Dalí en pintura; Gómez de la Serna, los novecentistas y la pléyade de escritores del 27 en literatura. El teatro, no obstante, experimentaba todavía un lastre considerable y estaba anclado en la tradición decimonónica más rancia: el drama benaventino, traducciones y refundiciones comerciales anteriores y el éxito avasallador del “género chico” eran la tónica dominante de los escenarios del país. Paralelamente, sin embargo, el mismo impulso renovador que acuciaba a las otras artes, pugnaba por abrirse camino y limpiar la escena española definitivamente.

Esta labor no solo competía a creadores (Valle-Inclán y Lorca, pero también Jacinto Grau, Unamuno o Azorín, aunque los resultados no siempre fueran

4. Para las celebraciones y obras programadas con ocasión del Tricentenario de Lope de Vega, véanse Aguilera Sastre y Aznar Soler [1999:281-288], García Santo-Tomás [2000] y Rodríguez-Solás [2014:167-204].

demasiado felices), sino que se planteaba desde la propia dirección escénica y se abordaba desde una perspectiva no exclusivamente literaria: en este sentido, las innovaciones europeas —desde los *Ballets Russes* de Diaghilev a las propuestas de Gordon Craig, Max Reinhart o Stanislavsky, difundidas especialmente gracias a Rivas Cherif— supusieron un estímulo decisivo para la *reteatralización* del teatro (término de Ramón Pérez de Ayala 1915:4), la recuperación de la dramaticidad misma que el facilismo comercial y realismo chato habían oscurecido.⁵

En esta búsqueda de la esencia teatral, los clásicos Siglo de Oro ofrecían, en efecto, un ejemplo paradigmático y se convirtieron así en una de las opciones positivas para la renovación deseada (véanse como ejemplo ilustrativo, entre tantas otras, las declaraciones de Díez-Canedo 1928 y 1932, Fernández Almagro 1928, Miquis 1928, San José 1929 o Morón 1935).⁶ La adaptación y montaje de *La dama boba* lorquiana es un reflejo fiel de ello: este otro “monstruo” que es Lorca, con su penetrante instinto teatral, supo ver y poner en pie muy bien el vivísimo espíritu dramático que latía en el texto de Lope.

II. EL PUNTO DE PARTIDA: UNA HISTORIA TEXTUAL

¿Y cómo fue este nuevo montaje? Ya he dicho que Lorca se encargó también de la dirección escénica y el arreglo musical en Buenos Aires. En España, aunque la obra estaba a cargo de Rivas Cherif, el granadino participó activamente en la dirección

5. En gran medida, como apuntaba Ortega y Gasset, esta dramaticidad pasaba por enfatizar la propia irrealidad del teatro, subrayando su artificio estético: «Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital» [2004:434] y continúa identificando, en el terreno dramático, el telón del teatro con ese necesario marco que aísla la obra de arte y evita su confusión con la realidad.

6. Cfr., sin embargo, la opinión disidente que mantiene Ricardo Baeza al respecto, también en *El Sol* (donde se publican diariamente los artículos de un Díez-Canedo o Adolfo Salazar en defensa de la tradición como inspiración del Arte Nuevo). Comparando el teatro español del Siglo de Oro con Shakespeare y los dramaturgos isabelinos, afirma: «De toda nuestra literatura clásica, ninguna parte se me antoja tan muerta como el teatro. Si admitimos que en toda obra literaria hay dos elementos, uno inactual, de belleza eterna, proporcionado al genio de su autor, y otro temporal y local, condicionado por la ideología, las costumbres, el panorama moral y social de la época en que se produce, veríamos que en el teatro clásico español predomina, en proporción crecidísima, este último elemento mortal, condenándolo al seguro fenecimiento» [1923:4]. Para la dimensión ideológica y el papel que el teatro siglodorista juega en la construcción de la identidad nacional de signo republicano a partir de los años treinta, véase Rodríguez-Solás [2014].

y seleccionó igualmente las canciones (luego concertadas y dirigidas por Enrique Casal, del Teatro Escuela de Arte). Junto a la celebrada escenografía de Fontanals, el resultado fue, según la prensa del momento, un espectáculo excelente.

Pero si el teatro es espectáculo, no es menos cierto que es, a la vez, texto literario. El texto es siempre el punto de partida y en él se halla en potencia el arte luego levantado en las tablas. Y ¿cuál es el punto de partida de Lorca? Hagamos un repaso por la historia textual de *La dama boba*. La obra había sido escrita en 1613 para la actriz Jerónima de Burgos, amante por entonces de Lope y a la que, según parece, regaló el manuscrito autógrafo; se estrenó exitosamente ese mismo año, por la compañía de Cristóbal Ortiz y Jerónima en el papel de Nise (véase Castro y Rennert 1919:167-168). Cuando años más tarde, en 1617, el poeta se dispone a preparar su *Novena Parte* de comedias, la relación con la actriz ya se había roto y Lope no puede recuperar el original de la pieza: apresurado por publicar, recurriría seguramente a un manuscrito espurio, muy probablemente resultado de los “memoriones” que circulaban en la corte. El texto utilizado por Lope contiene numerosas omisiones, cambios de disposición, sustitución de palabras y reescritura de estrofas enteras.⁷ Como señala Marco Presotto [2007:1295-1322], es fácil suponer la intervención esporádica de Lope en algunos lugares, corrigiendo las alteraciones más graves y que le resultaran ajenas. Aun así, la distancia entre el autógrafo y el texto de 1617 es notable y se resiente. Es precisamente esta versión deficiente, a partir de la *Novena Parte*, la que hereda la tradición literaria; y esta parece ser, también, la fuente de otros testimonios seiscientistas conservados.⁸ La colección más difundida de comedias lopescas a la altura de 1934 era todavía la de Juan Eugenio Hartzenbusch, publicada a partir de 1859 en la Biblioteca de Autores Españoles (en adelante *Har*). Como señala Víctor Dixon [1997], el autor romántico actuaba con un criterio poco ortodoxo filológicamente: además de dividir el texto en escenas y añadir localizaciones, modificaba sin advertir en nota bastantes lecturas. Procedente de la colección Osuna, sin embargo, se conocía ya desde 1842 el autógrafo perdido de Lope.⁹ Este no fue editado hasta 1918, cuando el hispanista

7. Para Marco Presotto, son evidentes en las omisiones las huellas de una censura consciente: especialmente relevantes son las referidas al dinero y su papel como motor accional (Presotto 2007:1305-1306).

8. Para la historia textual completa y el posible *stemma* remito al estudio de Presotto en su introducción a la obra [2007:1297-1304].

9. Localizado por Dixon [1997] en M.S. Navarrete y P. Sáinz de Baranda, «Noticias de algunas comedias y autos originales de Lope de Vega, con un facsímil de su firma, que existen en la Bibliote-

Rudolph Schevill lo publica acompañado de un minucioso estudio; desde entonces, el texto se ha venido imprimiendo conforme a esta edición y es la que utiliza la Real Academia en 1929, a cargo de García Soriano, y Eduardo Juliá en su edición del año del centenario [1935].

Cuando a Federico García Lorca se le encomienda —finales de 1933 o comienzos de 1934— la adaptación de *La dama boba*, se había editado ya, por tanto, el autógrafo de Lope, y era bien conocido en España.¹⁰ Pero el texto lorquiano que recientemente se ha descubierto (recogido y editado por Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra 2001) deriva indiscutidamente de la versión de Hartzzenbusch, de la que trasvasa divisiones escénicas y lecturas erróneas. Por qué Federico utiliza esta y no la derivada del autógrafo no queda claro; para Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra es probable que fuese la única edición disponible cuando, en Sudamérica, el poeta debe ocuparse a contrarreloj de la adaptación del texto; dado el éxito alcanzado, la revisión para el montaje de 1935 le parecería al poeta irrelevante.

En mi opinión, creo que Lorca no habría dejado perder algunas joyas líricas que la truncada edición omitía. Además, resulta extrañísimo que obviase las canciones incluidas el acto III, vv. 2221-2318 (especialmente «Deja las avellanicas, moro») en sus declaraciones respecto al arreglo musical —canciones suprimidas en la versión de la *Novena Parte* y, por tanto, en *Har*—, pues por las mismas fechas el poeta estudiaba detenidamente el folclore e incluso llegó a montar en Buenos Aires un espectáculo de canciones populares escenificadas.¹¹ Quizá Lorca no diese nunca demasiada importancia a las labores filológicas y no considerase necesario, aun teniendo noticia de ellas, recurrir a las nuevas ediciones que iban enriqueciendo progresivamente el conocimiento de los clásicos. Sea como sea, el punto de partida es el texto de Hartzzenbusch, y solo desde este se ha de valorar la adaptación lorquiana y sus modificaciones.

ca del Excmo. Señor Duque de Osuna», *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1842, tomo I, pp. 575-576.

10. Precisamente, Enrique Díez-Canedo, en su reseña de la representación en *La Voz*, recoge una breve historia textual de la comedia, aludiendo al autógrafo original —aunque no especifica si Lorca parte de él o no— (Díez-Canedo 1935:4).

11. En una entrevista de Joan Tomás [1935], Lorca enumera la música añadida a *La dama boba*: una canción de Barbieri, dos de Salinas y dos propias: «La canción de los gatos» y unas seguidillas finales, que toman unos versos de un entremés cervantino («Pisaré yo el polvico», de *La elección de los alcaldes de Daganzo*). En ningún momento se refiere a unas canciones previas ofrecidas por el texto de Lope que él haya suprimido. Respecto a la escenificación de canciones populares, la noticia se publicó sin firma en el diario bonaerense *Crítica*, el 15 de diciembre de 1933, bajo el título «García Lorca y tres canciones populares escenificadas», donde el poeta comenta por extenso su relación y trabajo con el folclore.

III. SE ABRE EL TELÓN: TEXTO EN POTENCIA Y TEXTO EN ACCIÓN

Comparar los montajes de 1934 y 1935 con el texto original de Lope (sea o no en su versión trunca) será siempre demeritorio para el segundo: este es solo obra de arte en potencia, la obra en acto y completa solo toma su encarnadura última en la escena. Por eso, no me propongo aquí hacer un estudio sobre los enriquecimientos espectaculares que Lorca aplica a la comedia escrita: se reduciría a una crónica de las representaciones de la época, tomada además de fuentes secundarias (básicamente prensa) y olvidaría que también en el siglo XVII se llevó a las tablas *La dama boba* (a partir de un texto, además, nunca concebido para la lectura, sino para uso práctico de las compañías de actores). Lo que pretendo ahora es estudiar cómo las huellas del texto espectacular se manifiestan en la versión escrita, cómo las directrices teatrales y la potencialidad dramática que Lope ofrece en la propia construcción textual son asumidas y modificadas por Lorca para crear una nueva versión que funcione también teatralmente.¹²

En varias ocasiones, Federico García Lorca manifestó en público cuál fue el criterio para su adaptación de la obra:

He tratado de seguir fielmente el espíritu de Lope [...]. Yo, repito, creo haberme atenido estrictamente al espíritu del genio, cuyo espíritu no puede corregirse. [...] Lo que pudiéramos llamar “labor personal” está en el modo de ver yo la comedia. Mi deseo [...] es que Margarita dé una dama boba de Lope de Vega con ritmo escénico de Molière. Ahí está llevada mi visión personal de los personajes: en el juego de los movimientos de escena. (Pérez Ferrero 1935)

El pilar fundamental, entonces, es mantenerse fiel al «espíritu de Lope»: ¿qué significa? Es una expresión más intuitiva que filológica, y como tal se debe tomar; eso sí, «espíritu» no prescinde en absoluto de la forma para priorizar el contenido; define una esencia, el estilo genuino que hace percibir *La dama boba*

12. Para el detalle de las representaciones lorquianas puede consultarse la introducción de Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra [2001:43-57, 71-82], que recoge un completo compendio de reseñas y crónicas del momento acerca de la escenografía (partía de un criterio realista, con sabor de época, pero estilizado y tridimensional, potenciando la plasticidad propugnada por el teatro de vanguardia europeo; en Buenos Aires, incluso se intentó convertir la sala teatral completa en un corral de comedias clásico); la efectividad de la música y bailes (en España con dirección de Casals y coreografía de Isabel Gisbert), el vestuario (de inspiración velazqueña, pero estilizado) y la propia interpretación de los actores.

como obra lopesca y de ningún otro. Precisamente por ser la literariedad el «espíritu» intocable, Lorca focaliza casi exclusivamente su tarea en la dirección escénica, como señalara ya acertadamente Díez-Canedo en su recensión.¹³

Ahora bien, este trabajo escénico que tiende a la “balletización” y ritmo acelerado farsesco —en consonancia con otras obras del propio Lorca, como *La zapatera prodigiosa* o *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*— se realiza sobre un texto determinado, que es modificado por el autor para su propósito y que, a su decir, mantiene intacto el «espíritu del Fénix». ¿Cómo lo mantiene? En otro lugar el poeta concreta más su trabajo sobre el texto:

No he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse, es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer. No es posible quitarles escenas, ni cuadros, ni nada que sea esencial a su trama ni a su idea. [...] La refundición, es decir, la tarea de suprimir escenas y partes enteras, sería muy fácil, pero es un sacrilegio. Los cortes, en cambio, son mucho más difíciles y demandan una tarea mucho más ardua [...]. *Cortar significa, en seguida, engarzar, y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía, es un trabajo muy difícil*, muy prolijo, que es lo que yo he hecho con escrupulosidad [...]. Queda no solo lo esencial, sino lo mejor de ella, porque *cuando he encontrado un verso de soberana belleza, aun sin ser esencial a la acción o a la idea, lo he dejado*, lo he respetado, porque habría sido una profanación tocarlo. Y así, creo, estoy seguro de que la obra de Lope llegará al público [...] más perfecta, porque ahora queda de ella lo más grande, lo más justo, lo más armonioso, lo más bello (Ramírez 1934:520-521; subrayado mío).

Varias consideraciones se pueden hacer a propósito de estas palabras, en cotejo con su versión escrita. En primer lugar, el único tipo de modificación que Lorca opera sobre el texto es el de la supresión: en ningún caso corrige —incluso conserva claras erratas de *Har*— sustituye o reelabora versos para compensar las anomalías métricas del corte; posibilidades todas ellas que ni siquiera considera aquí.¹⁴ En segundo

13. «El nuevo arreglo, que no refundición, de FGL se limita a determinados cortes en el texto y a la interpolación de canciones y músicas siguiendo normas del original; pero sobre todo, al movimiento de la escena, al ritmo de la representación. *Es adaptación no literaria, sino escénica*» (Díez-Canedo 1935:4; subrayado mío). De otra índole son las modificaciones ejercidas en piezas como *El burlador de Sevilla*, *El caballero de Olmedo* o *Fuenteovejuna* dentro de la programación de La Barraca: existen en ellas supresiones de tipo ideológico en las figuras de la autoridad real, directamente relacionadas con el contexto republicano del momento (véase Peral Vega 2006:358-366).

14. Ejemplos de erratas de *Har* mantenidas son «vendabales» (v. 1274 / v. 976), que pasaría quizá, con la grafía del Siglo de Oro a la edición del romántico y así la mantiene Lorca; o errores de

lugar, define su manera de proceder en esta supresión: la diferencia que establece es la de refundición / corte. No omite escenas completas, sino que, a partir de la lectura detenida del texto, elimina los versos necesarios para aligerar la obra; y ello obliga a un estudio prolijo y cuidadoso pues, como destaca, exige una habilidad de engarce en la que los cortes no sean advertidos por el espectador. Por último y con la vehemencia expresiva que lo caracteriza, García Lorca enjuicia positivamente su labor, habla de haber decantado la pieza hasta su esencialidad ideal y perfecta.¹⁵ Afirmación exagerada, quizá; para valorarla conviene estudiar más detalladamente estos cortes.

En *Har* (que sigue la *Novena Parte*) se omiten casi quinientos versos respecto al autógrafo. De ella, el poeta granadino suprime unos doscientos más (212 exactamente), casi todos en el primer y segundo acto. Estas supresiones tienen dos intenciones claras: de una parte, prescindir de las referencias culturalistas o alusivas a realidades desconocidas para el público del siglo xx.¹⁶ De otra, y estas son las más, aligerar la obra de monólogos y parlamentos intrascendentes a juicio del poeta en pos de una mayor dramaticidad, especialmente orientada al ritmo rápido de la farsa molieresca. Examinemos el primer acto, del que se eliminan un total de 93 versos. La obra se abre magistralmente, con diálogos naturales y rápidos —versos compartidos muchas veces, lo que potencia el movimiento escénico mediante cambios

puntuación (seguramente subsanados en la dirección interpretativa) en casos evidentes como en el que Finea corrige el vocativo en masculino con el que se dirige a ella Liseo —*dueño*—, sin entender el código del amor cortés: «¿por mi dueña, majadero?» en *Har* frente al correcto «por mi dueña, majadero!» (v. 2572 / v. 1989). Por su parte, la forma no se resiente por la métrica truncada. Aunque, a veces, un verso compartido queda reducido a su mitad por eliminación de un parlamento con sentido completo, la anomalía métrica es fácilmente compensable: en la ejecución teatral, el alargamiento silábico y la flexibilización entonativa equilibran el ritmo de la estrofa rota. Así, un octosílabo de redondilla puede convertirse en hexasílabo al eliminarse su primera parte: «lo son. Yo no escucho más» (v. 577 / v. 413) pasa a «Yo no escucho más».

15. Sáenz de la Calzada subraya cómo las supresiones lorquianas en las adaptaciones del teatro clásico para *La Barraca* estaban siempre supeditadas a la decantación y unidad de la obra: «La Barraca, entiéndase Federico y Ugarte, suprimía aquello que, por una u otra razón, rompiera el *Gestalt* de la obra [...]. En el *Gestalt* no sobra ni falta absolutamente nada [...]. Pues bien, Federico sabía ordenar los distintos *Gestalten*; había siempre un todo, una unidad en el escenario, se tratara de la forma que fuese» [1986:67-68].

16. Así se expresaba Sáenz de la Calzada al respecto: «[...] lo que sí hacía Federico era quitar de la obra aquellas escenas que, por una u otra razón, carecieran de *suficiente vigencia o sentido dentro de nuestro contexto teatral de entonces*; Federico trataba —trató siempre— de inquietar a la gente espectadora, al personaje pasivo del teatro [...]» [1986:41]. Y más adelante, hablando del montaje de *Fuenteovejuna*: «[...] constituyó una demostración clara de que con los autores clásicos —los llamados clásicos— era lícito, legítimo, tomarse cuantas libertades se estimaran convenientes para que el juego de la escena *resultara más próximo a la fibra sensible del espectador*» [1986:102] (subrayados míos).

tonales, tímbricos y gestuales—. Lope ofrece al espectador las claves informativas para levantar la obra. Las didascalias implícitas están perfectamente camufladas en la ilusión teatral —localización en la posada de Illescas, la acordada boda de Liseo con Finea y diferencia de dotes de las hermanas a través del diálogo señor-lacayo consejero, efectiva presentación de Leandro que informa, como nuevo huésped, de su condición y motivo de viaje...— y las aprovecha Lorca sabiamente, manteniendo prácticamente intactas las escenas de dicho mesón (siempre a partir de la versión reducida de *Har*). Lo único que elimina, sin que el texto se resienta lo más mínimo, son quince versos en los que se desvía la concisión informativa para dar un excursu costumbrista sobre la época (vv. 9-24, p. 297a-b).¹⁷

Omitida en *Har* la escena donde Octavio y Miseno comentan la diferencia de dotes de las hermanas y sus motivos, aparece ya la presentación directa, en escenas paralelas y antitéticas, de Nise y Finea. Aunque el texto de Lorca (orientado ya por las omisiones de *Har*) focaliza la comedia en Finea, el personaje de Nise debía resultarle al poeta particularmente eficaz para mantener la altura lírica de Lope: sus didácticas explicaciones sobre conceptos oscuros (así en los vv. 273-307 y vv. 162-196, p. 298c), en diálogo con Celia, servían a la vez para acercar y hacer atractiva al público la alta poesía del teatro clásico. Pero son las escenas de Finea las que Lorca prefiere subrayar. La gran riqueza cómica y teatral que ofrecen algunas tan célebres como la de las clases de lectura (vv. 308-378 y vv. 196-267, pp. 298c-299a-b) se prestan especialmente a la “balletización” buscada —a través del movimiento escénico y gestual con los apartes de Celia y Nise, los cambios de tono, el castigo de la palmeta en la mano, el juego lingüístico con el verbo *venir*— y el carácter musical —desde el énfasis metalingüístico en la dicción a la apariencia de estribillo o leitmotiv de algunos versos—.

Las siguientes omisiones corresponden a los vv. 399-492 (p. 300a en *Har*) y vv. 500-648 (p. 300b-c). En la primera, Clara relata a Finea el nacimiento de los gatitos. Se trata de un largo monólogo que, sin embargo, está compensado dramáticamente por su potencialidad farsesca: este romance gatuno posibilita una interpretación

17. Nótese que, en los vv. 106-114, se ofrece un retrato de Madrid muy propio del siglo xvii, como núcleo de ambiciones en la metáfora del ajedrez. La no eliminación se explica por la necesidad cohesiva de los versos siguientes, a la hora de definir a Octavio («No es Otavio pieza vil. / Si es quien yo pienso, es arfil, / y pieza de estimación»: vv. 114-115/ vv. 95-97). Puesto que Lorca se niega a rehacer versos, le es necesario conservar la entradilla anterior con las alusiones al juego. De estos mantenimientos hay varios a lo largo del texto, sirva este como muestra para contraargumentar tradicionales reproches de arbitrariedad selectiva al poeta.

gestual e hiperbólica, con cambios tonales que imiten las distintas personalidades de los animales y muy prestable al baile. Seguramente aquí se insertaría la «Canción de los gatos» de la que hablaba García Lorca como una de sus pocas aportaciones.¹⁸ Aun así, el monólogo es excesivamente largo y se eliminan los versos digresivos sobre la suciedad proverbial de Madrid (vv. 417-425), que aminoraban la dramaticidad. La siguiente escena, la academia literaria de Nise, posee también gran fuerza teatral debido a la doble trama: la directa respecto a la reflexión metapoética (con vertiente cómica en la hiperbolización de los sabihondos halagadores y pretenciosos) y otra indirecta, los apartes de Nise hacia Laurencio sobre su relación amorosa. En este caso Lorca evita caer en la monotonía cultista y el desenfoque de lo dramático con la supresión de la exégesis pormenorizada al soneto de Duardo (vv. 550-577).

En la misma línea de esencialización teatral, Lorca suprime la escena siguiente (vv. 635-648, p. 301b), monólogo de Laurencio que resulta difícil asimilar desde el recitado oral (soneto de tono elevado, con sintaxis compleja, verso largo y conceptos abstractos). La pérdida no es relevante, porque su función es meramente informativa (propósito de cambiar a Nise por Finea, dada la sustanciosa dote económica de esta) y se vuelve a repetir, por extenso y de forma más propiamente dramática, en los diálogos (con su criado Pedro) de la escena posterior. En ella se urde el enredo y plan de conquista acudiendo a un recurso muy efectivo teatralmente, el de alimentar la complicidad del espectador, que obtiene mayor información respecto a otros personajes.

Llegamos ya al clímax del acto I, el primer galanteo de Laurencio con Finea. Frente a otras comedias de enredo, el encuentro entre galán y dama aquí tiene una personalidad propia dada la necesidad de la joven. Magistralmente Lope consigue mantener la altura lírica de los requiebros con una deliciosa comicidad donde los tópicos del amor cortés son parodiados en su interpretación literal; las ingenuas observaciones materialistas que Finea opone a la elocución idealista de Laurencio

18. No he encontrado el texto de esta canción ni noticia alguna de él (ni en la prensa del momento ni en el catálogo de Tinnell 1998). Podría estar relacionado con el poema de juventud «Canción novísima de los gatos», que en su parte inicial juega bastante a la ironía y se presta a la dramatización cómica, si bien se trata de un texto demasiado extenso (más de setenta versos), inmaduro y que se pierde en la narratividad ensayística (García Lorca 1997:654-656). Es posible también que tomase algo del conocido romance de don Gato, que interesó mucho a Lorca (véase Katz y Tinnell 1999), de la *Gatomaquia* del propio Lope (poema épico-burlesco que se había editado en la BAE por Rossell en 1856) o incluso que se inspirara en el célebre *Duetto buffo di due gatti*, de Rossini.

están además cargadas de ironía dramática, pues adivinan sin proponérselo las verdaderas intenciones, viles e interesadas, de este. Todo este material le ponía en bandeja a Lorca la explotación farsesca y rítmica, con aire casi de pantomima cantada (las reiteraciones sobre el Amor como deleitoso aprendizaje, leitmotiv de la obra, se convierten, en su formulación, casi en estribillos de leve variación formal). Lamentablemente, *Har* omite varios versos, algunos correspondientes a redondillas neoplatónicas (vv. 797-804) que seguramente Lorca no habría eliminado según su criterio de mantener cualquier verso «de soberana belleza», aun a riesgo del demérito teatral.¹⁹

Las escenas siguientes muestran el comienzo tímido del enamoramiento de Finea, y el acto termina con la firme decisión de Liseo, prometido verdadero de la boba, de cambiar a esta por su discreta hermana Nise. Ello se expone, de nuevo, no a través del monólogo forzado, sino del diálogo con el lacayo Turín. Una última supresión, de apenas dos versos (vv. 1043-1045, p. 304a), aligera el discurso del criado al eliminar un paréntesis que dispersaba en subordinación la idea principal del mismo.

El acto II se abre con otro diálogo informativo, plagado de didascalias implícitas que, como al comienzo de la comedia y con destreza semejante, asientan los antecedentes necesarios para la comprensión cabal de la obra (la elipsis temporal de un mes, el retraso de la boda de Finea y Liseo por enfermedad de Nise, el cese de visitas de Laurencio a esta). Aunque en la lectura no hay interrupción entre uno y otro acto, sabemos que en el Siglo de Oro los descansos se rellenaban con breves espectáculos distendidos, y esto requería que la reanudación de la obra se reforzara con información reiterada sobre los presupuestos de la acción. Podemos suponer que Lorca siguió este esquema de representación —según crónicas de la época, el espectáculo completo en el Retiro duró tres horas (Díez-Canedo 1935:4)— e insertaría aquí una de las piezas musicales que él mismo había arreglado (quizá alguna canción de Salinas, o la de Barbieri). La información didascálica está sostenida por el diálogo de los tres galanes que asisten a la academia de Nise (Feniso, Duardo y Laurencio); dado su habitual engolamiento al expresarse, Lorca corta varios versos del monólogo del último (ya abreviado en *Har*, en donde faltan los vv. 1103-1122): se trata de redondillas exclusivamente explicativas, inactivas teatralmente, que redundan en la

19. Nótese además que la siguiente intervención de Finea resulta un tanto incoherente con la alusión al casamiento, que se hallaba en la parte omitida de Laurencio.

exégesis abstracta del amor neoplatónico. Su eliminación favorece la dimensión teatral y su contenido es irrelevante para la acción (además de que, más que lírico, tienen un carácter didáctico o expositivo prescindible literariamente). Un nuevo corte afecta a los vv. 1126-1138 (p. 304b), cuyo conceptismo no es fácilmente asimilable en el ritmo rápido del diálogo.

A continuación, con la entrada de Nise, cada galán recita su discurso de bienvenida para la muchacha. Se trata de tres discursos paralelos, estructurados en dos décimas cada uno, que imitan la costumbre de la época de las competiciones poéticas sobre tema dado. Al igual que los vv. 550-577 del acto I (soneto neoplatónico de Duardo y explicación), funcionan más como exhibición erudita que como constructores de la acción teatral.²⁰ Los cortes del granadino aquí son ciertamente arbitrarios, aunque parecen condicionados por la necesidad de engarzar unas partes con otras sin que se afecte a la cohesión: así, suprime la segunda décima de Feniso, segundo en hablar (vv. 1185-1194, p. 304c), pero mantiene las dos estrofas en cada uno de los otros. Quizá habría cortado más si la fuerza lírica y plástica de estos parlamentos no se lo impidiera estéticamente.²¹

La siguiente escena es muy potente dramáticamente porque desarrolla la discusión por celos entre Nise y Laurencio. En ella se pretende acentuar la agilidad contrastiva y acelerar el movimiento escénico; para ello se acortan las discusiones de cada interlocutor, que a veces se hacen largas y remansan el ritmo, recreándose en conceptos y juegos de palabras. Las supresiones corresponden a los vv. 1239-1240, vv. 1253-1260 y vv. 1297-1300 (p. 305a-b); es destacable, además, la omisión que ya *Har* hace de los últimos cuatro versos, perdiendo un fin de escena altamente teatral por la intensidad en gradación de la disputa con versos partidos (vv. 1322-1325).²²

Con la llegada de Liseo sale Nise y este reta a Laurencio, quien rápidamente acepta al creerlo rival activo en su conquista de Finea. Cuando se va, sigue un breve monólogo de Laurencio. Además de ser menos retórico y complejo que el soneto de Duardo en el acto anterior, su mantenimiento es necesario para la

20. El teatro siglodorista, aun en sus aciertos dramáticos, funciona muchas veces como plataforma de debates eruditos o mera exhibición retórica y lírica del autor. En este sentido, se puede hablar de «puntos muertos» (en cuanto a la teatralidad) en estas obras, usando las palabras lorquianas.

21. A versos como estos se refería seguramente Lorca cuando hablaba de mantener, por su belleza, versos irrelevantes a la acción teatral. Con ello, además, ofrecía una muestra antológica de la poesía barroca al público del siglo xx.

22. Puesto que sigue a *Har*, Lorca asume el desplazamiento de los vv. 1309-1320 del autógrafo, que se insertan a continuación del v. 1276.

comprensión de la acción por el público: en él se aclara el malentendido de la escena desde el déficit de información del personaje (lo cual, de nuevo, refuerza la complicidad del autor-espectador).

En paralelismo con los vv. 307-378 del acto I (clase de lectura de Finea), la denominada por Lorca escena V de este es también una nueva lección de la damita boba, ahora dedicada a la danza (vv. 1365-1426 y vv. 1051-1112, pp. 305c-306a-b). Como su gemela, está llena de movimiento escénico y rápido intercambio verbal, abundante en notas cómicas. El propio contenido de la clase y el sentido rítmico-quinésico de las instrucciones del maestro facilitaban en extremo el carácter de pantomima y ballet que Lorca buscaba en la representación (probablemente armonizado también con algún arreglo musical).

Sigue la comedia sin supresiones importantes hasta la escena octava de Lorca (décima en *Har*).²³ Tras el diálogo cómico entre Finea y su criada Clara, donde se aprecia la evolución del enamoramiento de la protagonista (todavía necia), esta recibe un billete de Laurencio, que no lee por su incapacidad. Llega entonces Octavio, a quien le entrega Finea el papel para que se lo lea. Interrumpe ahora Turín, que funciona como mensajero informador sobre el inminente duelo entre Laurencio y Liseo a las afueras de Madrid. Lo que suprime aquí Lorca es el aparte de Octavio (vv. 1533-1537), totalmente prescindible; en él lucubra sobre la explicación del hecho enfatizando un episodio que es más mecanismo dramático (permite la retirada del padre) que suceso de relevancia. A la partida inmediata de Octavio, sigue un diálogo entre Clara y Finea que refleja la progresiva transformación de la boba gracias al amor. Su intercalación dilata el suspense y mantiene la expectación del público ante el anuncio anterior del duelo.

Este duelo, que resulta fallido —cuando los jóvenes son conscientes de sus erradas interpretaciones—, parece una concesión al género de capa y espada por parte de Lope, y complica la acción con el desplazamiento espacial. En esta reconciliación, el texto de *Har* omite un largo pasaje (vv. 1600-1640), alusivo al reparto material de las dos mujeres; esta omisión acentúa todavía más el carácter artificial del encuentro, con una resolución del tipo *deus ex machina*. Es natural que a Lorca

23. Apenas se eliminan tres versos (vv. 1485-1488) en la escena en que Octavio lee el billete de Laurencio a Finea y la insta a rechazar los abrazos del galán. Los versos suprimidos se refieren a un cambio intelectual en la hija, quizá todavía innecesarios —la joven solo ha dado muestras de cambio con su criada, en sus reflexiones sobre el amor recién descubierto—. Lorca insistía en sus declaraciones en que, frente a la versión ofrecida por María Guerrero, él buscaba un proceso transformador verosímil, gradual (véase Pérez Ferrero 1935).

no le interesase —quizá, incluso, lo habría suprimido si no hubiese supuesto una modificación ya estructural— y evitara potenciar el episodio, totalmente no funcional, eliminando las referencias anteriores de Octavio.²⁴

Tras el anticlímax del enfrentamiento frustrado, se vuelve al escenario de interior (la casa de Octavio) y asistimos a la disputa de las dos hermanas: Nise reprocha a Finea su galanteo con su amado Laurencio. Sigue un nuevo encuentro amoroso entre este y la “dama boba” (vv. 1707-1765 y vv. 1341-1396, p. 308a-b), paralelo al de la decimotercera escena de I (vv. 741-846). Como en aquel, Lope consigue un equilibrio exquisito entre la ternura lírica y la dimensión cómica en las intervenciones de una Finea todavía en proceso de cambio: frente a los celos dolientes como índice del amor, la credulidad ingenua que acepta todas las estrambóticas propuestas del joven —basadas, otra vez, en la interpretación literal de los tópicos amorosos: el «apartar los ojos» de los del otro mediante un pañuelo, el «desabrazo»—. Como antes, la ligereza expresiva y los movimientos corporales facilitan una interpretación muy cercana a la pantomima.

A continuación, unas escenas sin omisiones muestran el proceso evolutivo de Finea (advertido por el padre en los apartes de la joven), especialmente desde las quejas cada vez más serias sobre el dolor de celos (tema, por otro lado, gratisísimo al Lope poeta).

Las últimas escenas del acto llevan el enredo a su cima: Laurencio consigue palabra de matrimonio de Finea (vv. 1896-1897 y vv. 1500-1503, p. 309b) ante Duardo, Feniso y Pedro como testigos; Liseo, por su parte, descubre su amor a Nise y es rechazado (vv. 1967-1990 y vv. 1563-1583, p. 310a). A su vez, Laurencio ha engañado a la hermana discreta, que ingenuamente cree una treta de su amado para educarla el matrimonio concertado con la boba (vv. 1774-1778 y vv. 1405-1409, p. 308c). Las supresiones de esta parte final están destinadas todas a aligerar el movimiento escénico y descargar de digresiones retardadoras el discurso. Así, se eliminan los vv. 1869-1882 (donde Laurencio vuelve a verbalizar las ganancias económicas que consigue con el trocamiento), y más tarde las referencias culturalistas al duque

24. Aquí el duelo no se llega a producir, de modo que no existe tampoco potencialmente la escena espectacular de esgrima en el texto de Lope. Es conveniente advertir, sin embargo, a propósito de unas declaraciones de Sáenz de la Calzada respecto a la versión de *Peribáñez* por La Barraca, cómo las circunstancias logísticas pueden condicionar la modificación del texto a la hora de ponerlo en escena. En estas declaraciones, Sáenz relata la supresión de una escena de duelo en la obra debido a la falta de preparación técnica en el manejo de espadas por parte de los actores [1986:110].

de Sessa (vv. 1921-1922, p.309c) y la dilatación del *exemplum* de Juan Latino (vv. 1924-1928, p.309c), todas ellas sin relevancia literaria o teatral.²⁵ El ritmo molieresco de enredo que se ha ido acelerando, culmina en los vv. 1966-2013 (vv. 1563-1606, p. 310a-b). Se trata de una escena muy rica en teatralidad por el juego de apartes y diálogos indirectos: Liseo está contando a Nise el propósito de cambio que ambos hombres han concertado, cuando aparece Laurencio; la joven entonces inicia sus reproches de traición a este, aparentando conversar con un desconcertado Liseo, que nada entiende. Los apartes de Laurencio incrementan la tensión y el deleite del espectador en una trama cada vez más enrevesada. El acto finaliza con la salida de Nise y la propuesta de Laurencio de un nuevo engaño solucionador a Liseo, pero este no se especifica y queda interrumpido por un nuevo intermedio.

Alcanzado un nuevo clímax en el suspense, el descanso entre actos sería de nuevo aprovechado por Lorca para insertar otra pieza musical. Estas distensiones, que seguían la costumbre del Siglo de Oro, son un nuevo ejemplo de cómo los propósitos vanguardistas encuentran modelos maestros de renovación en el teatro clásico: con ello se conseguía la ruptura de la ilusión dramática, un antimimetismo opuesto al realismo decimonónico que los nuevos teóricos y dramaturgos combatían (desde la recuperación de la máscara y el teatro de guiñol de Gordon Craig al *Verfremdungseffekt* brechtiano, que jugaba también a la inserción de canciones y piezas musicales en la acción). El intermedio musical que Lorca inserta, sin embargo, no tiene tanto que ver con el distanciamiento ideológico de Brecht como con un contrapunto estético, inspirado en las prácticas siglodoristas, que afecta a la unidad rítmica de todo el espectáculo.²⁶

En el tercer acto, del que Lorca solo suprime 34 versos, continúa el proceso transformativo de Finea y la comedia camina hacia su resolución. La primera supresión es la de la tercera escena, que elimina el largo parlamento de Octavio sobre la biblioteca de Nise (vv. 2113-2134, p. 310c). Aunque se trata de un guiño

25. Aunque tampoco el personaje de Juan Latino sería identificado por el público del siglo xx, la referencialidad no es necesaria: cumple su función de ejemplo en el discurso de Octavio para prevenir a Nise sobre Laurencio.

26. Un uso similar de la música es el que el poeta aplica a *La zapatera prodigiosa*, obra de propia creación. Como señala Mario Hernández en su edición al texto [2002], la pieza fue objeto de sucesivas revisiones, desde la versión inicial, comenzada hacia el verano de 1924, con un espíritu más guiñolesco cercano al *Retablillo de don Cristóbal*, que será estrenada en 1930, hasta la versión definitiva de 1935, mucho más orientada a la comedia musical, con un «aire de *ballet* contenido» (Espina 1935) que se completa además, según reza el subtítulo final, con «bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX» intercalados.

intertextual que podría ser bastante atractivo para el entendido literario (así lo hacía notar Díez-Canedo en su reseña: 1935:4), resulta verdaderamente poco efectiva dramáticamente, máxime cuando muchos de los libros citados no serían reconocidos por el público.

De nuevo en las escenas quinta y sexta asistimos a una tercera lección de Finea, esta vez también de danza, pero que tiene el propósito ahora de mostrar los asombrosos avances de la joven. El autógrafo incluía aquí las canciones que entonan los músicos mientras las dos hermanas bailan, pero son omitidas en la *Novena Parte* y, consecuentemente, en *Har* y *Lorca*. En realidad, la supresión no tiene mayor importancia que la de eliminar las reiteradas alusiones al dinero como corruptor del amor. Era frecuente, por otra parte, no incluir las piezas musicales en muchas de las obras teatrales impresas (ya desde el siglo XVI): se consideraba, en cierta manera, un elemento extraliterario que podía dejarse a elección del director de escena (el *autor* en el Siglo de Oro). El instinto lorquiano sabría hábilmente aprovechar la indicación y seguramente aquí se insertarían las seguidillas que él mismo compuso, a partir de unos versos de Cervantes.²⁷

La demostración de la metamorfosis de Finea públicamente produce un nuevo giro en la acción, retrasando el desenlace. Liseo cambia ahora de objetivo y desea recuperar a su prometida inicial. La solicitud por parte de ambos galanes llevará a la antes boba a convertirse en agente activo de la trama y tomar las riendas del conflicto. Esta fuerza decidida que tanto gustaba a Lope en los caracteres femeninos se desvela en los vv. 2405-2522 (vv. 1840-1951, p. 312a-b-c), nuevo encuentro amoroso, paralelo al de los actos anteriores, entre la muchacha y Laurencio. Sorprende que, en esta ocasión, Lorca mantenga intactas las largas intervenciones de Laurencio, especialmente la de los vv. 2427-2460. Se puede pensar que intentaba enfatizar el pensamiento cobardemente execrable del galán frente a la firmeza y entrega absoluta de Finea. Se trata, sin embargo, de un romance bastante redundante y parece más probable que, a esta altura del texto, Lorca estuviese ya acuciado por las prisas y no se detuviera demasiado en su revisión.

Con la ingeniosa maquinación de Finea (fingirse ahora boba) se consigue dilatar el enredo para conseguir un tercer acto de amplitud similar a los otros. Sigue

27. En la entrevista con el diario bonaerense *Crítica* (en García Lorca 1997:481-485), el poeta cita unos versos de la composición que es punto de partida. Pertenecen estos al entremés cervantino *Los alcaldes de Daganzo*, que seguramente había estudiado Lorca para proyectos en *La Barraca*.

entonces una escena de gran potencialidad teatral, muy rica en comicidad, movimiento escénico prestable a ballet y efectivos apartes en la que los requiebros amorosos de Liseo a Finea son otra vez parodiados desde la interpretación literal (vv. 2523-2612 y vv. 1952-2047, pp. 312c-313a-b). El galanteo frustrado tiene su paralelo en los vv. 2558-2676 (vv. 2071-2086, p. 313b-c), donde los reproches de Nise a Laurencio le son devueltos cínicamente por este.

La treta de Finea fingidamente boba alcanza un momento climático en la escena decimoquinta del texto lorquiano (vv. 2749-2801 y vv. 2151-2206, p. 314b-c), donde Laurencio revela ante Octavio la promesa de matrimonio con testigos. Se trata de una escena coral, muy adaptable al ritmo de pantomima u ópera bufa que Lorca buscaba, y que prepara ya el desenlace final. Pero la acción se prolonga con un nuevo engaño remansado, el de Laurencio escondido en el desván, adonde Finea misma decide recluirse como supuesto medio de protegerse de los hombres. Mientras tanto, Liseo ha vuelto a pretender a Nise, petición que Octavio rechaza por prever su boda con Duardo.

La acción se dilata en escenas que Lorca no corta en absoluto (lo que podría reforzar la hipótesis de que la revisión de esta última parte es menos cuidadosa). Así, por ejemplo, en los vv. 2931-2988 (vv. 2312-2324, p. 315c), ya significativamente reducidos en *Har*, resulta excesivamente lenta y desciende la teatralidad: se trata de un diálogo entre Finea y Clara, en el que esta hace una larga digresión sobre el desván. Se podría pensar, no obstante, que conservar la perorata (no demasiado larga en su versión abreviada) serviría para una explotación caricaturesca del personaje-tipo (al modo de la farsa), por medio de la acentuación de la ininteligibilidad y charlatanería del discurso.

Los vv. 3027-3072, a punto casi de terminar la obra, eran de una apreciable calidad lírica y teatral en el autógrafo: *Har* sustituye por dos versos («NISE Es doblar la voluntad / de mi aflicción», p. 316a) un hermoso diálogo lírico en el que, en clave de amor cortés, Liseo se despide de Nise, completamente enamorada ahora del joven. Los reproches de Turín a la muchacha, frente a su actitud totalmente rendida y arrepentida, suponían una tensión dramática muy alta que Lorca perdía inconscientemente. Los cortes de *Har* condicionan a Lorca en el desenfoque de la historia de Nise; en detrimento de esta, la acción se hace más centrípeta, volcada en el protagonismo de Finea.²⁸

28. Es natural que Lope, en el autógrafo de 1613, concediese un mayor desarrollo al personaje

El final se precipita, sobre todo con las omisiones de *Har*, y una nueva supresión, ahora operada por Lorca, lleva inmediatamente al desenlace. Celia ha comunicado que hay un hombre en el desván con Finea y la impetuosa salida de Octavio es comentada brevemente por los restantes. Pausa innecesaria, quizá, que el granadino elimina casi por entero (vv. 3111-3118, que constituyen toda la escena vigésimo séptima en *Har*, salvo el primer verso mantenido en el texto lorquiano: v. 2416).

La apoteosis final, que tanto gustaría a Lorca, vuelve a reunir en una escena coral a todos los personajes. El tradicional ritmo vertiginoso en los cierres de comedias del siglo XVII se mostraba especialmente propicio a un colofón casi operístico y de traza farsesca, con la resolución feliz y ligera del conflicto. Seguramente aquí, también tal y como sucedía en el teatro del Siglo de Oro, Lorca proyectaba un “fin de fiesta” musical (muy practicado en sus montajes para La Barraca también) y quizá por ello, en su engarzamiento con el propio texto, necesitase rítmicamente omitir los últimos cuatro versos metateatrales donde se pide benevolencia a la audiencia. Y aquí da fin *La dama boba* lorquiana.

IV. CONCLUSIONES Y ...TELÓN

El estudio detenido del texto adaptado por Lorca permite confirmar que, efectivamente, su personal visión de la obra se focaliza en la dimensión escénica. La manipulación del texto es muy respetuosa, como él mismo señalaba, si se compara con refundiciones anteriores y en ningún caso reescribe o modifica sentidos; todas sus supresiones están orientadas a subrayar la teatralidad de la comedia (especialmente desde la descarga de monólogos y largos parlamentos digresivos) y fomentar un ritmo escénico quizá más acelerado que el que presentaba en potencia el texto lopesco.

Tanto las declaraciones del propio Federico, como las reseñas críticas y testimonios de personas que trabajaron con él subrayan siempre en la dirección escénica del granadino la aspiración a un todo armónico, una estructura perfectamente estudiada en la que todas las partes se integran en una unidad rítmica y estética, una arquitectura casi musical (véanse Sáenz de la Calzada 1998:67-68, Ucelay 1986:56-60). Esta concepción lorquiana está muy próxima a la propuesta de Appia en *La música y la puesta en escena* (1899), donde la música se erige como principio regulador del

de Nise, puesto que estaba especialmente preparado para su entonces amante Jerónima de Burgos.

tempo de la obra teatral [2000:97ss]. Por supuesto, no se trata de establecer una vinculación directa entre Lorca-Appia: la música era uno de los elementos que, como la plástica o la iluminación, recuperan su funcionalidad semiótica para combatir el logocentrismo del teatro a comienzos de siglo.

Unidas estrechamente a la música, la danza y la pantomima (ver Peral Vega 2008) permitían, en este contexto de renovación escénica, expresar las posibilidades quinésicas del actor dentro de un esquema rítmico y medido. Los Ballets Rusos de Diaghilev, que habían conmocionado al público madrileño en 1915, pueden considerarse ejemplo paradigmático de esta aspiración ecléctica que, en última instancia, remontaba al proyecto wagneriano de la *Gesamkunstwerk*.²⁹

Volviendo ahora a *La dama boba* lorquiana y recuperando las palabras del poeta en la entrevista arriba citada («Mi deseo [...] es que Margarita dé una dama boba de Lope de Vega *con ritmo escénico de Molière*», 1997:427, subrayado mío), la aceleración del ritmo observada en el texto adaptado está regida por el uso escénico de la música y el movimiento coreográfico de los personajes. La dimensión pantomímica potencia el antimimetismo y entronca también con un aspecto fundamental en la concepción estética de la obra: la tendencia a la farsa. Cuando Lorca dice «Molière», en realidad está haciendo alusión a toda una tradición que enlaza con la *commedia dell'arte* y la carnavalización del mundo (y que era compartida, a la vez, por el entremés primitivo español; véase Huerta Calvo 1992, Peral Vega 1999).³⁰ La

29. Así se expresaba Ortega y Gasset, con una aguda conciencia teatral, en un artículo sobre el espectáculo ruso de *El murciélago* ofrecido en Madrid en 1921: «Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa, mejor dicho, en mil cosas; acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal» [1921:3].

30. En realidad, la presencia de Molière en la escena española anterior a la Guerra Civil es muy escasa. Con muy poco éxito, Martínez Sierra dio en el Eslava, en 1919, *El médico a la fuerza*, adaptación y traducción de Tomás Borrás (Dougherty-Vilches de Frutos 1990:351). En mayo de 1923 se estrenaba en el Teatro Princesa *Le Misanthrope*, versión original en montaje de la compañía francesa Sorel-Lambert (Dougherty-Vilches de Frutos 1990:356). En 1924 la compañía de López Alarcón montó *El médico a palos* en el Teatro Centro, con la adaptación de Moratín (Dougherty-Vilches de Frutos 1990:351). En 1927, Francisco Morano dirigió *El avaro* en el Teatro Latina, que luego pasó al Teatro Fuencarral en 1928 (Dougherty-Vilches de Frutos 1997:396). Ya en la temporada de 1931-1932 la volvió a montar Compañía de Rosario Pino y Thuillier montó *El médico a palos* con la traducción de Fernández de Moratín y se ofrecieron siete representaciones (30 de diciembre de 1931- 6 de enero de 1932) en el Teatro Calderón (González Mazarrón 1996:166). En 1922, tricentenario del nacimiento del dramaturgo francés, la prensa española (*La Época*, *El Globo*, *La*

categoría de lo farsesco es otra de las grandes apuestas de la renovación escénica, muy relacionada con el auge del teatro de títeres (desde el guiñol de Gordon Craig al universo stravinskiano de *Petrouchka*, pasando por el Teatro dei Piccoli de Poldrecca, el *Retablo de Maese Pedro* de Falla o las obritas que el propio Lorca escribe para marionetas; ver Soria Ortega 1986).

Los cortes operados en el texto de Lope, entonces, están fundamentalmente destinados a acelerar el ritmo de la obra y a hacer de *La dama boba* un espectáculo de estilización farsesca, concebida desde una estética en la que lo musical y coreográfico marcan el *tempo* teatral.

Por otro lado y desde el punto de vista de la recepción, muchos de los versos suprimidos contenían referencias eruditas o alusiones no entendibles por un espectador del siglo xx. Como buen dramaturgo y “constructor” (en su sentido más artesanal) de piezas teatrales, García Lorca conoce muy bien la activa participación que este género, más que ningún otro, requiere del receptor. El teatro es, por encima de todo, espectáculo, deleite, juego. Y las reglas del juego solo son aceptadas cuando el auditorio siente atractiva la propuesta.³¹

Se puede pensar que esta captación es notablemente más difícil con una obra clásica. Hasta cierto punto, sí (arcaísmos, referencias ya no activas...). Sin embargo, la consideración de “obra clásica” debería ser suficiente contraargumento para aquellos que ven en el teatro barroco una propuesta académica y arqueológica. De

Libertad, El Sol, La Voz) se hizo eco de las celebraciones en París y los propios críticos constatan el poco entusiasmo que el autor francés despertó en el público español, llamando la atención a la vez sobre la falta de atención a los clásicos nacionales. Así se expresaba al respecto Alberto Insúa en *La Correspondencia de España*: «¿Contribuirá de algún modo España al tricentenario de Molière? ¿Hay aquí molieristas, o fué el primero y el último Moratín? Hace dos o tres años el público de los estrenos de la corte silbó *Le medecin malgré lui* [...]. No puede inferirse de esto que nuestro público sea insensible a la gracia de Molière. Es que no la conoce. Y es también que Molière necesita intérpretes especiales y una educación semiclásica en el auditorio. ¿Por qué apenas se representan en España nuestro Lope, nuestro Calderón, nuestro Moreto, nuestro Tirso? Porque el público no está preparado para recibirles» (Insúa 1922:1). Frente al poco entusiasmo de la escena madrileña por el tricentenario, en Cataluña sí existió una promoción más acusada de la celebración desde las instituciones, la Escuela Catalana de Arte Dramático en colaboración con el Ayuntamiento organizó una serie de conferencias en el Ateneo de Barcelona sobre el autor, así como representaciones gratuitas de sus obras («Esdeveniments teatrals. El III Centenari de Molière», 1922:16).

31. En este sentido ensalza y destaca Rodríguez-Solás el trabajo que Lorca llevó a cabo sobre el texto original: «Lorca se llevó el crédito como adaptador fiel de una comedia de Lope cuando lo que en verdad vio el público fue una obra en la que las supresiones conscientes, sumadas a las implícitas en el texto de la BAE, la convertían en una farsa moderna. García Lorca, al igual que había hecho con los textos que adaptó para *La Barraca*, creó un texto que reinterpretaba el original a través de los cortes precisos de escenas y versos» [2014:186].

ningún modo puede serlo, porque su texto, con toda su potencialidad dramática, está cien veces más vivo que muchos de los que se escriben hoy. Lorca supo ver esto como nadie y, aunque podemos o no estar de acuerdo con su estilización molieresca de Lope, o con sus deficiencias filológicas a la hora de seleccionar fuentes, lo que es indiscutible es su gran labor en pro de nuestro patrimonio dramático.

La dama boba que en 1934 y 1935 se representó, encantó al auditorio y despertó tantos o más aplausos que *Mariana Pineda* en 1927. Del acierto estético y escénico depende que el teatro se realice en su plenitud y, sin embargo, necesariamente ha de haber un punto de partida, un texto literario que contenga en germen y potencia la obra artística futura: *La dama boba* lo es, por supuesto y así, podemos volver a decir con Lorca que «no hay, en realidad, teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo». Lo demás son categorías estériles.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan y Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Asociación de Directores de Escena, Madrid, 1999.
- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZÁRRAGA VIZCARRA, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de La dama boba*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, Logroño, 2001.
- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- APPIA, Adolphe, *La música y la puesta en escena (1899) / La obra de arte viviente (1921)*, trad. N. Cañizares Bundorf, presentación J.A. Hormigón, intr. Á. Martínez Roger, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del teatro, 14), Madrid, 2000.
- ASZYCK, Úrsula, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Universidad de Varsovia, Varsovia, 1995.
- BAEZA, Ricardo, «Al margen de la escena. La cuestión del repertorio», *El Sol* (28 de septiembre de 1923), p. 4.
- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Taurus, Madrid, 1992.
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1919.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Teatro Nacional, teatro de repertorio», *El Sol* (3 de mayo de 1928), p. 5.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Los clásicos y sus adaptaciones», *El Sol* (1 de noviembre de 1932), p. 12.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Lope bajo techo. *La dama boba* en el Español. Una comedia sin edad», *La Voz* (29 de agosto de 1935), p. 4.
- DIXON, Victor, «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 51-65.
- DOUGHERTY, Dru y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y Documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990.
- DOUGHERTY, Dru y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, S.A., Madrid, 1992.

- DOUGHERTY, Dru y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid, 1997.
- «Esdeveniments Teatral. El III Centenari de Molière», *Catalunya Gráfica* (10 de febrero de 1922), p. 16.
- ESPINA, Antonio, «Escena y bastidores. Coliseum: nueva versión de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca», *El Sol* (19 de marzo de 1935), p. 4.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «Los Autos Sacramentales y el público de hoy. Un curioso experimento», *La Voz* (20 de julio de 1928), p. 2.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas. Poesía*, ed. M. García-Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, I, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas. Prosa*, ed. M. García-Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, vol. III, 1997.
- «García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas», *Crítica* (15 de diciembre de 1933); reproducida en GARCÍA LORCA [1997], pp. 481-485.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del "Fénix": Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GARCÍA SORIANO, Justo [1929]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*.
- GONZÁLEZ MAZARRÓN, Luis Mariano, «La escena madrileña durante la II República (1931-1939)», *Teatro: revista de estudios teatrales* (volumen monográfico), IX-X (1996).
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (ed.), *La dama boba*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Rivadeneyra (BAE, 24), Madrid, 1859, I, pp. 297-316.
- HERNÁNDEZ, Mario, «Introducción», en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. M. Hernández, Alianza, Madrid, 2002, pp. 7-47.
- HUERTA CALVO, Javier, «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en D. Dougherty y M.F. Vilches de Frutos [1992], pp. 285-294.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo [1935]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega*.
- KATZ, Israel y Roger D. TINNEL, «Federico García Lorca como folclorista: el Romance iberoamericano de don Gato», *Anuario musica*, LIV (1999), pp. 253-311.
- MIQUIS, Alejandro [pseud. Anastasio Anselmo González y Fernández], «Patología teatral II. El estrenismo», *La Esfera* (15 de septiembre de 1928), p. 12.

- MORENO BÁEZ, Enrique, «La Barraca. Entrevista con su director, Federico García Lorca», *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, I (1933); reproducida en GARCÍA LORCA, Federico [1997], pp. 426-427.
- MORÓN, Antonio, «García Lorca y el teatro clásico», *Diablo Mundo* (5 de mayo de 1934), p. 7.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Meditación del marco» (1921), en *El Espectador*. III, en *Obras Completas II*, Taurus / Revista de Occidente, Madrid, 2004, pp. 431-436.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Elogio del Murciélago II», *El Sol* (18 de noviembre de 1921), p. 3.
- PERAL VEGA, Emilio J., «Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea», *Cuadernos de teatro clásico* (volumen dedicado a: *Teatro y carnaval*), XII (1999), pp. 207-222.
- PERAL VEGA, Emilio J., *Formas del teatro breve español en el siglo xx (1892-1939)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001.
- PERAL VEGA, Emilio J., «De reyes destronados. La figura del rey en el teatro clásico durante la Segunda República», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 351-377.
- PERAL VEGA, Emilio J., *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Anthropos, Madrid, 2008.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, «Reteatralización», *España*, Sección «Las máscaras» (25 de noviembre de 1915), p. 4.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, «La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega», *Heraldo de Madrid* (22 de agosto de 1935), p. 7; recogido en GARCÍA LORCA, Federico [1997], pp. 575-579.
- PRESOTTO, Marco [2007]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*.
- RAMÍREZ, Octavio, «Lope de Vega en un teatro nacional», *La Nación*, Buenos Aires (25 de febrero de 1934), recogido en GARCÍA LORCA, Federico [1997], pp. 520-522.
- REBOLLO CALZADA, Mar (ed.), *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2004.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2014.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (ed.), *La renovación teatral española de 1900*, Publicaciones de

- la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1998.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca, teatro universitario*, ed. J. de Persia, Publicaciones Residencia de Estudiantes / Fundación Sierra-Pambley, D.L, Madrid-León, 1998.
- SALAÜN, Serge, Evelyn Ricci y Marie SALGUES (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Espiral Hispanoamericana, Madrid, 2005.
- SAN JOSÉ, Diego, «Elogio del teatro clásico», *El Liberal* (19 de abril de 1929), p. 3.
- SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.
- SCHEVILL, Rudolph, *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with «La dama boba»*, University of California Publications, Berkeley, 1918.
- SORIA ORTEGA, Andrés, «Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los veinte», en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. A. Soria Olmedo, Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada, 1986, pp. 149-178.
- TINNELL, Roger D., *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Fundación Juan March / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1998.
- TOMÁS, Joan, «A propòsit de *La dama boba*. García Lorca i el teatre clàssic espanyol», *Mirador* (9 de septiembre de 1935), reproducida en castellano en GARCÍA LORCA [1997], pp. 585-588.
- UCELAY, Margarita, «Federico García Lorca y el Club Teatro Anfistora: el dramaturgo como director de escena», en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. A. Soria Olmedo, Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada, 1986, pp. 51-64.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. C. Rossell, Rivadeneyra (BAE, 38), Madrid, 1856.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. J. García Soriano, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, vol. XI, 1929.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega*, ed. E. Julià Martínez, Hernando (Biblioteca Clásica, 270), Madrid, 1935.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2007, vol. III, pp. 1295-1466.