

APUNTES SOBRE EL SONETO «LA CALIDAD ELEMENTAR RESISTE»
Y LA DAMA BOBA

MARCO PRESOTTO (Università di Bologna)

CITA RECOMENDADA: Marco Presotto, «Apuntes sobre el soneto “La calidad elemental resiste” y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 204-216.

Fecha de recepción: 19-07-2013 / Fecha de aceptación: 17-09-2013

RESUMEN

El artículo propone una reflexión en torno al significado del soneto «La calidad elemental resiste» en la trayectoria vital y artística de Lope de Vega en relación con el año de composición (1613), revisando una tendencia de la crítica que lo considera vinculado desde el principio con la polémica gongorina y subrayando su función en el entero proyecto dramático de *La dama boba*. Se explica así, según el autor, la importancia que esta comedia, y el soneto en particular, mantuvo para el artista en varios momentos significativos de autopromoción durante el decenio sucesivo a la composición de la pieza.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, neoplatonismo, teatro, *La dama boba*.

ABSTRACT

The article proposes a reconsideration of the meaning of the sonnet «La calidad elemental resiste» in Lope de Vega's life and artistic career in relation to the year of composition (1613), reviewing a critical trend that considers it linked from the beginning with the controversy on Góngora's poetry and underscoring its role in the whole dramaturgical project of *La dama boba*. This explains why, according to the author, this comedy, and the sonnet in particular, was so important for the artist in several significant moments of his career in the decade following the composition of the play.

KEYWORDS: Lope de Vega, Neoplatonism, theatre, *La dama boba*.

Cuando en la primavera de 1613 don Luis de Góngora envía sus poemas a Madrid y pone las bases para la más compleja, fecunda y fascinante polémica literaria en torno a la nueva poesía, Lope de Vega es un hombre maduro, dramaturgo consagrado y reconocido inventor del modelo teatral que llena los corrales desde hace mucho tiempo. En 1609 había publicado una nueva edición de sus *Rimas* y había insertado allí por primera vez *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, con el que inauguró oficialmente la defensa literaria del arte dramático que lo había hecho famoso. En torno al año 1610 no parece que las polémicas literarias sean el pan cotidiano de Lope, que quiere ofrecer la imagen de una conducta más desahogada, serena y familiar, casi frugal en su casa de la calle de Francos.¹ En el verano de 1609 ingresa en la congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento; en 1610 lo hace en el Oratorio de la calle del Olivar (Castro y Rennert 1968:186-189). El año 1612 es importante para su actividad de escritor, ya que en febrero publica *Los pastores de Belén*, que además se reedita dos veces en 1614 y luego en 1616. Esta experimentación de una novela pastoril a lo divino, con su imponente antología poética, se imprime el mismo año que los *Cuatro soliloquios de un alma a Dios*,² que se consideran el punto de partida de la profunda crisis espiritual, fuertemente reforzada por las graves tragedias familiares: en verano u otoño de 1612 muere su amadísimo hijo Carlos Félix, tan evocado en sus obras como símbolo de una vida diferente y serena, a quien había dedicado *Los pastores de Belén*. Luego, el 13 de agosto de 1613,

1. Sobre las relaciones entre Lope y Góngora, la referencia fundamental sigue siendo Orozco [1973], aquí en particular el capítulo «Un paréntesis silencioso: el cambio espiritual y estético de Góngora y la crisis religiosa de Lope», pp. 140-167; véase también López Bueno [2011].

2. Según indican Castro y Rennert [1968:196-197], el librito de ocho hojas en 12° se publicó en Salamanca y luego en Valladolid por Francisco Abarca de Angulo, 1612. No conozco ejemplares conservados; la edición más antigua que he podido encontrar es la que se recoge en el *Libro de la tercera y santa orden de Penitencia, que instituyó el seráfico padre S. Francisco*, Luis Manescal, Lérida, 1613, ff. 44-50, cuyo título reza: *Cuatro soliloquios de Lope de Vega Carpio, llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo, pidiendo a Dios perdón de sus pecados, después de haber recibido el hábito de la Tercera Orden de la Penitencia del seráfico Padre San Francisco*. Sigue en letra más pequeña: «Es obra importantísima para cualquier pecador que quisiere apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva»; he consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca del Institut d'Estudis Ilerdencs de Lleida, legado Areny con signatura VIII-2-85 (le agradezco a Lola González el haberme facilitado el documento). La edición no ha sido utilizada por Lezcano Tosca [2004] en su edición crítica de los soliloquios.

su esposa Juana de Guardo, a menudo enferma, muere al dar a luz a Feliciano. Como sabemos, a principios de 1614 Lope decide recibir las órdenes sagradas, y en otoño del mismo año publica las *Rimas sacras* (la aprobación es del 2 de agosto).³

El 28 de abril de 1613, Lope firma el manuscrito de *La dama boba*. Se trata de una de las obras a las que el dramaturgo tuvo mayor aprecio por los contenidos expresados, que, en diferentes niveles, contribuyen a configurar su entero universo poético y literario. El mensaje explícito de la pieza es la demostración de la capacidad educativa del amor, que consigue transformar a una dama boba en una dama «discreta». Pero está detrás la compleja relación de la mujer con la cultura y el conocimiento, así como la dificultad de los seres humanos para compartir códigos interpretativos del mundo. La comedia fue redactada expresamente para la compañía de Pedro de Valdés, marido de la famosa actriz Jerónima de Burgos, con la que el dramaturgo tenía cierta intimidad (De Salvo 2003). Mucho interés debió de despertar desde el principio esta obra, pero queda por explicar el motivo de tanto ahínco, por parte de Lope, en publicar *La dama boba* en la *Parte IX* (1617), hasta el punto de que tuvo que recurrir a una copia defectuosa, dado que Jerónima de Burgos no había querido devolverle el manuscrito autógrafo. Es posible que la perspectiva femenina fuera un elemento de cohesión buscado por el autor en la selección de las comedias para realizar la *Parte IX* (Rubiera 2003), y aunque el protagonismo femenino es parte de una formalización, representa la posible declinación de conceptos mucho más profundos que tienen que ver con la entera visión del mundo que tiene su autor, la perspectiva filosófica y la concepción misma de la idea de poesía. Lope quiere alcanzar en 1613 con *La dama boba* una expresión compleja y al mismo tiempo explícita de esta reflexión y se convierte, antes de tiempo,⁴ en el «Lope filósofo» que caracteriza algunas de sus obras más maduras: posiblemente su inserción forzada en la *Parte IX* en 1617 tiene que ver con la polémica gongorina, pero no consigo encontrar referencias a la escritura de Góngora en la pieza, ni explícitas (directas al público más o menos culto) ni implícitas (una deuda imitativa), que sí pueden en cambio detectarse en varias obras de Lope, dramáticas o no.

3. Es muy conocido el intenso poema «A la muerte de Carlos Félix» que aparece en las *Rimas sacras*, pp. 452-457. El mismo año es el de la beatificación de Santa Teresa, con la gran implicación del autor en la celebración; consúltese Castro y Rennert [1968: 211].

4. Holloway [1972] ha analizado el neoplatonismo de *La dama boba* en un fino y detallado estudio con el que el presente artículo mantiene una deuda constante.

EL SONETO NEOPLATÓNICO

Reviste particular interés en la obra, en este sentido, el famoso soneto «La calidad elemental resiste», que, en un contexto semiburlesco de academia literaria, el galán Duardo somete al juicio de la sabionda Nise justo a mitad del primer acto (vv. 525-538), y cuya densidad confirma que se trata de un momento sumamente importante para la poesía, en el que existe un movimiento —difundido y creciente— de reflexión sobre el lenguaje poético, la potencialidad de sus formas expresivas y su capacidad de renovarse.⁵ Por comodidad, presento aquí el soneto (vv. 525-538):

La calidad elemental resiste
mi amor, que a la virtud celeste aspira
y en las mentes angélicas se mira,
donde la idea del calor consiste.

No ya como elemento el fuego viste
el alma, cuyo vuelo al sol admira;
que de inferiores mundos se retira
adonde el serafín ardiendo asiste.

No puede elemental fuego abrasarme;

5. Este soneto ha llamado la atención de los mayores hispanistas en el siglo xx, desde Alonso [1957:456-466], a Lázaro Carreter [1966:88], Rico [1970:222-223] y Orozco Díaz [1973:155], por poner solamente algunos ejemplos. La tradición crítica ha aceptado generalmente la lectura antigongorina de Dámaso Alonso y ha vertido de hecho sobre el año 1613 un significado que el soneto adquiere claramente tan solo a partir de la publicación de *La Filomena* (1621). Es el caso de Trueblood [1974:195] y, más recientemente, del mismo Ruiz Pérez [2010:253-254]. Resumiendo la cuestión, el primer documento que atestiguaría la circulación de las *Soledades* y del *Polifemo* en los ambientes literarios de Madrid es la carta del 11 de mayo de 1613 de Góngora a Pedro de Valencia, que acompaña los dos poemas pidiéndole una opinión al respecto. La carta se ha perdido, pero nos consta que Pedro de Valencia le contestó el mes de junio del mismo año (Jammes 1994:608-609). Ahora bien, solamente a partir del verano de 1613 empiezan los poemas a circular verdaderamente y a provocar comentarios. Dado que el autógrafo de *La dama boba* está fechado a 28 de abril de 1613, es evidente que la pieza se escribió antes de la explosión del debate en torno a los dos poemas de Góngora. Es muy probable que las relaciones de Lope con los ambientes eruditos, y en general cierta preeminencia cultural que tenía en el Madrid de esos años, hicieran que cualquier novedad importante, y sobre todo si procedía de un autor concreto con el que había tenido varias polémicas (Orozco 1973:96-139), llegase muy rápidamente a su conocimiento. También es posible que la carta de Pedro de Valencia hubiera estado precedida de otros envíos de Góngora y por lo tanto que Lope conociera el proyecto del cordobés y sus resultados antes del 28 de abril de 1613; pero, aun así, lo cierto es que el Madrid de la primavera de 1613 no estaba al tanto de estas novedades: el público del corral, o la parte de él capaz de entenderlo, no estaba preparado para reflexionar sobre un enfrentamiento que todavía no se había producido.

la virtud celestial, que vivifica,
 envidia el verme a la suprema alzarne;
 que donde el fuego angélico me aplica,
 ¿cómo podrá mortal poder tocarme,
 que eterno y fin, contradicción implica?

La palabra «calidad», utilizada aquí con el significado de ‘calor’, evoca al «fuego» que reaparece en todo el soneto en las tres formas: elemental, celestial y angélico. El primero «abrasa», el segundo «vivifica» y el tercero «ama», según aclara Duardo más adelante en la escena (vv. 557-574). La «calidad elemental», el amor corpóreo, es un primer núcleo conceptual del soneto, que luego se expande a la visión neoplatónica más compleja que informa toda la composición, donde el último verso remite al amor divino, que carece de fin porque aspira a la eternidad. Es peculiar e inédito el uso constante del predicado al final de cada verso (reforzado por el encabalgamiento), con verbos de elevado significado conceptual. Se trata de un soneto muy complejo, quizá el más filosófico de toda la producción poética de Lope: en la escena tiene la función cómica de un texto totalmente incomprensible para la destinataria, Nise, que delata su imperfecta erudición en cuanto incapaz de comprender la síntesis del pensamiento neoplatónico. El mismo galán Duardo se encarga de explicar a Nise el significado del soneto (vv. 543-549):

La intención o el argumento
 es pintar a quien ya llega,
 libre del amor que ciega,
 con luz del entendimiento,
 a la alta contemplación
 de aquel puro amor sin fin,
 donde es fuego el serafín.⁶

De manera inesperada, el dramaturgo regala aquí una reflexión poética extremadamente meditada y erudita sobre el sentido del amor, y la inserta en un contexto burlesco, expuesto a la risa censoria de un público que es, en su mayoría,

6. Lope retoma casi con las mismas palabras esta explicación en *La Circe* (1624), p. 1219: «La intención deste soneto (llamemos así el argumento) fue pintar un hombre, que habiendo algunos años seguido sus pasiones, abiertos los ojos del entendimiento, se desnudaba dellas, y reducido a la contemplación del divino Amor, de todo punto se hallaba libre de sus afectos».

incapaz de entenderla. Sin embargo, no se trata de una prueba de ingenio efímera y funcional a la acción cómica, es algo más.⁷ Para acercarnos a sonetos parecidos, tendremos que esperar varios años, como al 1624 de la publicación de *La Circe*. Por lo tanto, tal aparición temprana, en 1613, adquiere un especial interés en la trayectoria poética y estética del autor. Esta composición deriva de la lectura de la obra de Pico della Mirandola,⁸ que se convierte en un texto de referencia para Lope: además de aparecer en nuestra comedia, vuelve a publicarlo al final de su obra miscelánea *La Filomena* (1621), destinada a una elite cultural, y luego otra vez lo inserta, con un largo comentario explicativo, en la «Epístola nona» a don Francisco López de Aguilar, que se publica en 1624 en *La Circe*, pp. 1218-1225. Tanto *La Filomena* como *La Circe* son libros eruditos que a principios de los años veinte participan de manera explícita en la polémica gongorina, y en su nuevo contexto el soneto representa otra vía a la *obscuritas* de la escuela del cordobés.⁹

En 1613, en cambio, el soneto es algo completamente nuevo en la producción de Lope, parece la prueba evidente de una participación profunda, emotiva y radical en el momento de renovación poética, y en esos años ha llegado a maduración en el campo literario la conciencia de la urgencia de una reflexión sobre el sentido mismo de la poesía como expresión vital. La composición expresa las teorías neoplatónicas que permitían a Lope juntar el amor loco con el buen amor, lo profano con lo divino: ofrecían una vía de salida, una explicación, una justificación; daban coherencia a sus múltiples pasiones como hombre y como poeta. Lope no era un filósofo, pero *La dama*

7. Rico [1970:222-223] considera la composición como la más importante de un ciclo de sonetos neoplatónicos inspirados o directamente traducidos de Pico della Mirandola con la idea del hombre como microcosmos (véase también Holloway 1972:238).

8. Véase, por ejemplo, *Heptaplus*, p. 188: «Est apud nos calor qualitas elementaris, est in caelestibus virtus exalfatoria, est in angelicis mentibus idea caloris. Dicam aliquid expressius: est apud nos ignis quod est elementum; Sol ignis in caelo est; est in regione ultramundana ignis saraphicus intellectus. Sed vide quid differant. Elementaris urit, caelestis vivificat, supercaelestis amat». Las referencias en la obra de Pico della Mirandola son numerosas; compárense, entre otras, en *Commento sopra una canzona de amore composta da Girolamo Benivieni* (p. 526): «Poi da questo amore, se va di perfezione in perfezione crescendo, giunge l'uomo a tal grado che, uniendo l'anima sua in tutto con l'intelletto e di uomo fatto angelo, di quello angelico amore tutto infiammato, come materia dal foco accesa e in flamma conversa alla più alta parte del mondo inferiore si lieva, così lui da tutte le sorde del terreno corpo espurgato e in flamma spirituale dalla amorosa potenza transmutato, insino allo intelligibile cielo volando, nelle braccia del primo padre felicemente si riposa». Compárense con Alonso [1957:457] y Holloway [1972].

9. Se trata de un comentario de la composición tomado sustancialmente de los versos de Duardo que aparecen en *La dama boba*, aunque repleto de referencias cultas a Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Teófilo Folengo, San Agustín y otros Padres de la Iglesia, además de Séneca, Virgilio y Lucrecio, en un alarde de erudición funcional a la polémica con la escuela culterana.

boba es la formalización, a través de los códigos de la comedia nueva, de esta visión neoplatónica de las relaciones entre los seres humanos, que en la pieza se representan calados en un contexto urbano contemporáneo lleno de contradicciones, aunque dominados por la constante búsqueda del significado de palabras tan necesarias como lo es «amor». La metáfora escolar de la «Universidad de amor» (Egido 1978) es parte de esta formalización y del constante juego burlesco en torno a la oposición entre amor interesado y amor puro, deseo de hermosura y deseo de poder.

Gracias a la densidad de estos contenidos, es posible considerar *La dama boba* como una obra complementaria al canon autopromocional de Lope, dado que en 1613 para el autor el teatro ya se ha convertido explícitamente en un objeto de reflexión literaria e instrumento de divulgación de su punto vista en los ambientes eruditos: como tal ha entrado en las academias, según demuestra *El arte nuevo*, publicado en 1609 en la nueva edición de las *Rimas*. Oportunamente, esta importante colección poética aparece citada en la comedia, en la biblioteca de Nise descrita por el padre Octavio en el tercer acto (v. 2119), junto con los otros dos libros más importantes para Lope en aquellos años, *Los pastores de Belén* (v. 2122) y *El Peregrino* (v. 2131).

FINEA, LA DAMA BOBA

El neoplatonismo está siempre presente en la obra. De hecho, el solo personaje que llega realmente a entender el concepto contenido en el soneto, es decir, el único que consigue amar en el sentido más verdadero y profundo, es justamente la dama boba, Finea, quien pasa de bestia a ser humano gracias al entendimiento, que le permite llegar al conocimiento y de allí a la correspondencia amorosa destinada a la conservación de la Naturaleza y del mundo entero. Es el amor como «luz del entendimiento», según las teorías neoplatónicas, lo que lleva Finea a la conciencia de sí misma y de su lugar en el mundo. La construcción dramática inicial del personaje se realiza con las varias metáforas animales: ella es una «mula» (v. 1007), es una «bestia del campo» (v. 1007), que puede solamente parir «tigres, leones y onzas» (v. 1016), es una «urraca» cuando intenta bailar (v. 1371), pero sobre todo es una «bestia» cuando intenta aprender (vv. 316; 333). Confunde los seres humanos con los animales, ya que es incapaz de discernir, y se entretiene

con el romance celebrativo que cuenta el parto de los gatitos de la gata «romana», que ella define como «mujer notable» (v. 411).

Por otra parte, el concepto mismo de entendimiento está presentado con gran ironía, otro elemento constante de la obra. Dentro del contexto cómico, las palabras cobran sentidos equívocos. El epíteto relacionado con Nise más común en la comedia es «entendida», que debe leerse no en el sentido neoplatónico (que permite el conocimiento), sino con el significado de ‘aparente erudición’, que impide a la dama entender correctamente el famoso soneto neoplatónico a pesar de su significativa biblioteca. «Razón» no es «entendimiento», como recordaba Castiglione,¹⁰ y la falta de este último en Nise se demuestra por su reacción al soneto: no solamente no comprende la expresión, el significado literal, sino que tampoco es capaz de entender el contenido y se deja abrasar por la «calidad elemental», es decir, por el fuego del amor corpóreo, fingiendo un desmayo que le permite el contacto físico con su amante y le da la oportunidad de pasarle una carta de amor, con todo el significado erótico que esto implica. Mientras que el deseo de conocimiento de Finea es impulsado y guiado por el hombre, Nise es depositaria de un saber adquirido autónomamente, sacado sin mediaciones de los libros y por lo tanto estéril y digno de condena. Por eso es incapaz de comprender el discurso amatorio del soneto. A partir de aquí, en toda la obra, el uso de los términos «entendida» y «boba» cobra un sentido irónico a la luz de la lectura neoplatónica, tan explícita y constante que lleva a Duardo a citar al mismo Platón para aclarar el sentido del soneto.¹¹ La decisión de Laurencio de dejar de cortejar a Nise a pesar de su «divino entendimiento» (v. 639) para conseguir una «renta con basquiña» (v. 1637) —el amor interesado que domina las relaciones humanas en la corrupta sociedad urbana— se estructura paradójicamente mediante el desarrollo de las teorías neoplatónicas: Laurencio explica a Pedro su cambio de actitud remitiendo al horóscopo (vv. 693-700), con un razonamiento que deriva de la idea del amor en cuanto fuerza cósmica que ordena las relaciones de todo lo creado.¹² También en este caso el galán Laurencio enamora

10. «[...] en nuestra alma hay tres formas de conocer, es a saber, por el sentido, por la razón y por el entendimiento; del sentido nace el apetito, el cual es común a nosotros con las bestias; de la razón nace la elección, que es propia al hombre, y del entendimiento, por el cual puede el hombre participar con los ángeles, nace la voluntad» (Baltasar Castiglione traducido por Boscán, *apud* Holloway 1972:241).

11. Véanse los vv. 579-584: «[...] Platón, / a lo que en cosas divinas / escribió, puso cortinas / que, tales como estas, son / matemáticas figuras / y enigmas. [...]».

12. Véanse los vv. 693-700: «Nise es hora infortunada, / donde mi planeta airado, / de sestil y de

a Finea explicándole el concepto del amor entendido como deseo de una cosa hermosa (vv. 767-806): la hermosura engendra el deseo y produce los «espíritus visivos» que entran por los ojos de la amada. El amor es una «ciencia» que hace aprender al más «rudo labrador» (vv. 818-819), entra en el alma e influye en sus tres potencias, ya que modifica la voluntad y produce la luz del entendimiento manteniéndose en la memoria. El resultado es que Finea ya a finales del primer acto está enamorada, ha empezado su proceso de acercamiento a la virtud celestial del amor provechoso, la correspondencia amorosa que transforma a los amantes.¹³

En el segundo acto se estructura el nudo de la acción dramática. La pequeña academia de Nise celebra a la dama, que se ha recuperado de una enfermedad, y la tirada de Laurencio retoma y desarrolla los temas neoplatónicos del famoso soneto del primer acto. El amor, dice Laurencio, es el «ingenio profundo, / que llaman alma del mundo» (vv. 1080-1081); cita a Platón y Aristóteles y define el amor como «contemplación», «filosofar que dio / luz con que pudo fundarse / toda ciencia artificial» (vv. 1093-1095). El amor es la esencia de la sed de conocimiento del hombre ya que «el deseo de saber / es al hombre natural» (vv. 1097-1098). Amor dio las leyes, la industria, enseñó a escribir «altos y dulces concetos / como de su causa efectos» (vv. 1111-1113); enseñó el gusto, la elegancia y obviamente «el inventor / fue de los versos primero» (vv. 1117-1118).

En suma, el amor es la poética misma, el motor que impulsa la escritura, amén de maestro de elegancia, inventor de los versos y creador de la música y de la pintura. Irónicamente, Feniso y Duardo tildan de «divino entendimiento» y «celestial» a Nise, que en cambio no participa de este móvil universal, y seguidamente la pequeña academia ofrece un ejemplo de cómo el amor impulsa la escritura con la breve justa poética de estilo petrarquista en honor a Nise.

A partir de esta escena fundamental a principios del segundo acto (vv. 1063-1230), la metáfora escolar se convierte en el motivo principal de la acción: la reducción de la dificultad de comprensión y de aprendizaje de las artes cortesananas por parte de Finea mide la lenta pero inexorable educación amorosa de la dama, con la constante referencia al entendimiento, la transformación del amante, la metáfora

cuadrado, / me mira con frente armada. / Finea es hora dichosa, / donde Júpiter, benigno, / me está mirando de trino / con aspecto y faz hermosa». Sobre el tema desarrollado en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, véase Soria Olmedo [1984:178-182].

13. Sobre el tema de la transformación de los amantes en la literatura española, es imprescindible Serés [1994].

del espejo y la pena de la ausencia, todos rasgos típicos de la imagen neoplatónica.¹⁴ En esta transformación empieza paradójicamente a mostrarse que el único personaje que en efecto tiene la actitud para «entender» exactamente el famoso soneto no es otra que la misma «dama boba», ya que Laurencio, que es capaz de explicarlo, al mismo tiempo declara su absoluta falta de amor y su interés económico. Es así como Finea, al comienzo del tercer acto, se encuentra completamente «entendida» en el concepto de «Amor, divina invención / de conservar la belleza / de nuestra naturaleza» (vv. 2033-2034), con su capacidad inextinguible de abrir las personas al conocimiento, deshacer las tinieblas, convertir a los más rudos en sabios y discretos, hacer hablar a los mudos y a los bobos (v. 2038). Se da cuenta de que vivía como las bestias y al parecer sin «alma racional» (v. 2045). Sentía como un animal y crecía como una planta, ya que «la razón divina y santa / estaba eclipsada en mí» (vv. 2049-2050). El amor fue el «divino genio» que le enseñó, le dio «la luz» con que se convirtió en un «nuevo ser» acercándola, a fuerza de un deseo, a la «divina razón» gracias a la contemplación, lo que le ha permitido llegar al entendimiento (vv. 2047-2069). Es su proceso de formación, ya puede tomar el grado de la universidad de amor, entendido como «catedrático divino» (v. 2090). Las referencias a la luz del entendimiento divino y a la imagen de la transformación de los amantes no dejan de ser constantes desde el principio al final de la pieza, así como la metáfora escolar del proceso de acercamiento al conocimiento. La entera comedia puede leerse como la formalización de un concepto, expresado en el famoso soneto, que en un primer momento es incomprensible, tanto para Nise como para el público, pero que lentamente se aclara y cobra su significado completo gracias a la acción. Lope sabe hablar a su público en diferentes niveles, y lo que se presenta como la cómica representación de un problema de comunicación entre una dama y su galán, que solamente el deseo de correspondencia puede resolver, tiene su conceptualización filosófica en los modelos neoplatónicos que el escritor hace suyos, así como en la idea misma de poesía que brota de esta perspectiva y constituye sus referencias literarias explícitas, lo cual otorga a la pieza una función educativa que promueve el

14. Las referencias son reiteradas en el segundo acto: Finea no entiende por qué desde que habló con Laurencio «él me ha llevado el sentido» (v. 1552); la imagen del galán acompaña constantemente a la dama, con la metáfora del espejo, que le restituye la cara del amado (v. 1558); la transformación es reconocida por Clara: «Parece que te transformas / en otra» (vv. 1565-1566); Finea además empieza a sentir la pena de la ausencia típica de los enamorados según la teoría neoplatónica (vv. 1780-1785) y conoce los celos (v. 1845).

género dramático y a su más celebrado autor. Por este motivo, no debe sorprender que *La dama boba* haya significado tanto para Lope, que haya querido publicarla a toda costa en el momento de dar a la imprenta por su propia cuenta una muestra de su escritura teatral. Tampoco debe extrañar que el poeta volviera a aprovechar el famoso soneto en sus obras más elitistas, *La Filomena* y *La Circe*, y acudiera a él en el momento de defender toda una concepción del lenguaje poético entendido como forma de la expresión de una entera visión de la armonía universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «Lope de Vega, símbolo del barroco», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1957, pp. 419-478.
- DE SALVO, Mimma, «Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión», *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología, Anejo L* (2003), vol. I, pp. 141-156.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, edición con notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1968.
- EGIDO, Aurora, «La universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIV (1978), pp. 351-371.
- HOLLOWAY, James E., «Lope's Neoplatonism: *La dama boba*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX (1972), pp. 236-255.
- JAMMES, Robert, «Apéndice II. Catálogo: La polémica de las *Soledades*», en Luis de Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994, pp. 607-719.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Lope de Vega: introducción a su vida y obra*, Anaya, Madrid, 1966.
- LEZCANO TOSCA, Hugo, *Los Soliloquios de Lope de Vega: paratexto, género, intertextualidad y edición crítica*, tesis doctoral dirigida por A. Cayuela y J. Gómez, Universidad Autónoma de Madrid / Université Stendhal Grenoble III, 2004.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «El cruce epistolar entre Lope y Góngora de 1615-1616. Revisión de fechas», en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011, pp. 239-270.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Commento [...] sopra una canzona de amore composta da Girolamo Benivieni*, en *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, ed. E. Garin, Vallecchi Editore, Florencia, 1942, pp. 443-581.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, ed. E. Garin, Vallecchi Editore, Florencia, 1942.
- RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, Madrid, 1970 (ed. corregida y aumentada, 1986).
- RUBIERA, Javier, «Amor y mujer en la *Novena parte de comedias*», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, eds. F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro,

- 2003, pp. 283-304.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo: 1598-1691*, Crítica, Barcelona, 2010.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Los «Dialoghi d'amore» de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*, Universidad de Granada, Granada, 1984.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- TRUEBLOOD, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of «La Dorotea»*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe*, en *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Planeta, Madrid, 1989, pp. 850-1225.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. M. Presotto, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2007, vol. III, pp. 1293-1466.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas sacras*, en *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Planeta, Madrid, 1989, pp. 273-513.