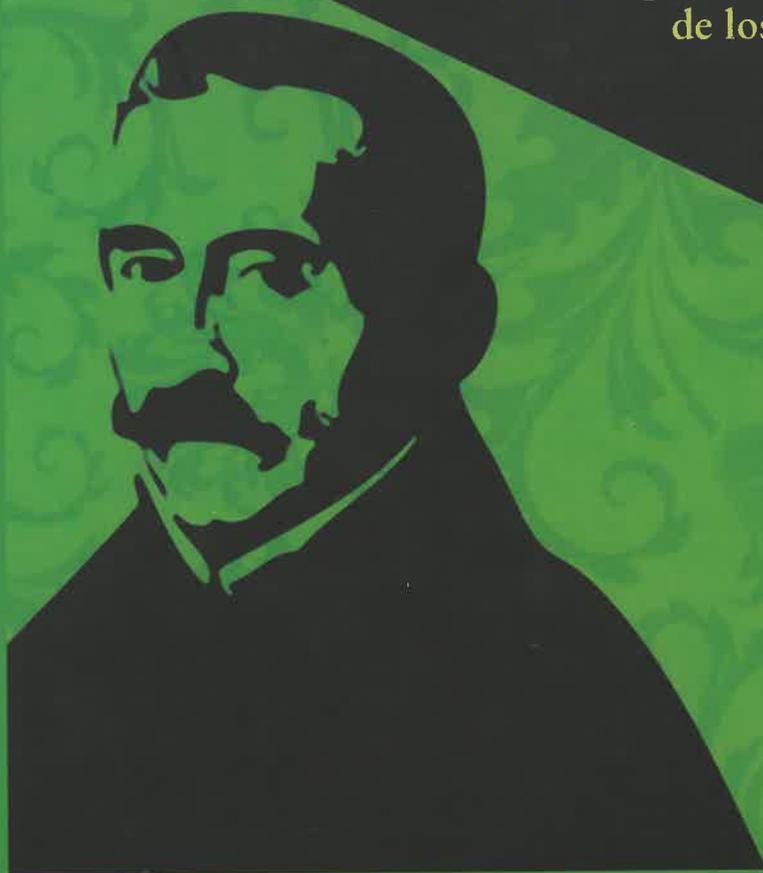


Ólmedo Clásico

# Cuatrocientos años del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega

Actas selectas del XIV Congreso  
de la Asociación Internacional  
de Teatro Español y Novohispano  
de los Siglos de Oro



Incluye CD

Edición de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada

Serie: LITERATURA  
OLMEDO CLÁSICO, n.º 4

Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.  
Congreso (14.º 2009. Olmedo, Valladolid)

Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega : actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro : Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009 / Edición de Germán Vega García Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada. – Valladolid [etc.] : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial [etc.], 2010.

180 p. ; 23 cm + CD con textos de las comunicaciones  
(Literatura. Colección “Olmedo Clásico” ; 4)  
ISBN 978-84-8448-556-8

1. Literatura española – 1500-1700 (Periodo Clásico) – Historia y crítica – Congresos 2. Vega, Lope de (1562-1635) – Crítica e interpretación I. Vega, Lope de (1562-1635) II. Vega García-Luengos, Germán, ed. lit. III. Urzáiz Tortajada, Héctor, ed. lit. IV. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. V. Serie

821.134.2“15/17”

# CUATROCIENTOS AÑOS DEL *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS* DE LOPE DE VEGA

ACTAS SELECTAS DEL XIV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009

Edición de  
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS  
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

Olmedo Clásico  
2010



AYUNTAMIENTO  
DE OLMEDO



SOCIEDAD  
ESTATAL  
DE  
COMMEMORACIONES  
CULTURALES



AITENSO

Asociación  
Internacional de  
Teatro Español  
y Novohispano  
de los Siglos  
de Oro



Universidad de Valladolid  
Secretariado de Publicaciones  
e Intercambio Editorial

SOBRE UNA LOA DE MELCHOR FERNÁNDEZ DE LEÓN Elisa Domínguez de Paz .....	417
GALANES DE DONAIRE EN LAS PRIMERAS COMEDIAS URBANAS DE LOPE DE VEGA Judith Farré Vidal .....	429
LOPE NARRADOR: LA FIGURA DE DONAIRE COMO GÉNESIS DE LAS NOVELAS A <i>MARCIA LEONARDA</i> María Ángeles Fernández-Cifuentes .....	439
ESTRUCTURA DUAL Y CONTRAPUNTO MÉTRICO EN <i>LA DAMA BOBA</i> DE LOPE DE VEGA Leonor Fernández Guillermo .....	447
«SUELE EL DISFRAZ VARONIL AGRADAR MUCHO». LAS SANTAS TRAVESTIDAS DE LA HAGIOGRAFÍA EN LA COMEDIA NUEVA Natalia Fernández Rodríguez .....	455
<i>ARTE NUEVO</i> , ACADEMIAS Y PRECEPTIVA LITERARIA José María Ferri Coll .....	467
LA PRESENCIA DE PERSONAJES MUSULMANES EN EL TEATRO DE ROJAS ZORRILLA Óscar García Fernández .....	477
NUEVO ARTE EN TIEMPOS NUEVOS: CARMEN CONDE ANTE <i>EL CABALLERO DE OLMEDO</i> Luciano García Lorenzo .....	487
REESCRITURAS Y MANIPULACIONES CINEMATOGRAFICAS DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero .....	509
LAS INTERFERENCIAS DE LA COMICIDAD EN LA ACCIÓN TRÁGICA: EL CASO DE ROJAS ZORRILLA Gemma Gómez Rubio .....	521
PERSONAJES FEMENINOS EN CONTRASTE: PAREJAS ANTAGÓNICAS EN COMEDIAS DE LOPE DE VEGA Aurelio González .....	531
EL MOTIVO DE LA MUJER VESTIDA DE HOMBRE A LA LUZ DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS. A PROPÓSITO DE <i>LA SERRANA DE LA VERA</i> , DE LOPE DE VEGA Lola González .....	545

## REESCRITURAS Y MANIPULACIONES CINEMATOGRAFICAS DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA

SUSANA GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO  
Universidad de Valladolid

En el año 2006 se estrenó la última de las adaptaciones realizadas hasta el momento de una obra teatral de nuestro genial dramaturgo Lope de Vega, en este caso la comedia *La dama boba*, dirigida por el director Manuel Iborra. Y como en tantas ocasiones, el intento presenta resultados desiguales, aunque también aciertos que comienzan por el reconocimiento a una tarea cinematográfica que pretende dar a conocer al espectador actual nuestra mejor literatura. Con este trabajo pretendo desvelar algunas de las claves de dicha adaptación cotejándola con el original literario para valorar aun más, si cabe, alguna de las muestras de nuestra mejor literatura como fuente de inspiración para el cine.

## LAS INTERFERENCIAS DE LA COMICIDAD EN LA ACCIÓN TRÁGICA: EL CASO DE ROJAS ZORRILLA

GEMMA GÓMEZ RUBIO  
Instituto Almagro de teatro clásico

Aunque la inserción de escenas cómicas ha sido uno de los elementos más denostados por los receptores de las tragedias de Rojas Zorrilla, estos ingredientes parecen integrarse en el esquema estructural de sus dramas siguiendo un patrón fijo. De ahí que este trabajo pretenda analizar los mecanismos por los que la comicidad se inserta en la acción y la función que desempeña en la articulación del drama. Para ello, se toman como referencia algunas tragedias emblemáticas del toledano: *El Caín de Cataluña*, *Progne* y *Filomena*, *El más impropio verdugo* o *No hay ser padre siendo rey*.

# REESCRITURAS Y MANIPULACIONES CINEMATOGRAFICAS DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero  
Universidad de Valladolid

En el año 2006 se estrenó en el Festival de Cine de Málaga el film *La dama boba*, adaptación homónima de la comedia de Lope de Vega, dirigida por Manuel Iborra<sup>1</sup>. Esta nueva versión se venía a sumar a las numerosas películas basadas en las obras del genial escritor, aunque de la última de ellas –*El perro del hortelano*, de Pilar Miró–, habían pasado ya diez años<sup>2</sup>.

Lostrasvases de la literatura al cine son siempre tarea complicada, y cuando se trata de un proyecto de este tipo, la adaptación cinematográfica de una obra en verso del siglo XVII, la empresa es cuanto menos arriesgada. Las adaptaciones del teatro clásico al medio cinematográfico conllevan una gran dificultad técnica que comienza, en primer lugar,

por hacer comprensible al público contemporáneo una historia de enredo del siglo XVII, en este caso de Lope de Vega; en segundo lugar, por el uso del verso, forma a la que el oído del espectador actual no está habituado, y en tercer lugar, por el hecho de que en la historia del cine español no es habitual que directores, productores o guionistas vuelvan los ojos al teatro en general y al del siglo de oro en particular, para extraer sus argumentos. Como consecuencia de todo ello se puede conjeturar que en España no hay muchos espectadores acostumbrados o dispuestos a absorber un cine culto, alejado de las corrientes temáticas y formales del cine de hoy en día, como sí ha sucedido en otros países europeos, sobre todo en Inglaterra, con las múltiples adaptaciones de las obras de Shakespeare.

---

<sup>1</sup> Producción: Álvaro Zapata, Belén Gómez y Edmundo Gil Casas; Guion: Manuel Iborra; Intérpretes: Silvia Abascal (Finea), José Coronado (Laurencio), Macarena Gómez (Nise), Roberto Sanmartín (Liseo), María Vázquez (Clara), Juan Díaz (Pedro), Verónica Forqué (Otavia), Antonio Resines (Maestro de letras), Paco León (Maestro de baile), Cristina Collado (Gerarda), José María Sacristán (Feniso), Antonio de la Fuente (Duardo).

<sup>2</sup> *La Musa y el Fénix* (1935), *La Viuda Celosa* (1945), *Fuenteovejuna* (1947, 1963 y 1970), *La Moza de Cantarero* (1953), *Los Cien Caballeros / I Cento Cavalieri* (1964), *El caballero de Olmedo* (1965), *El villano en su rincón* (1965), *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972), *El mejor Alcalde, el Rey* (1973), *El perro del hortelano* (1995).

Lope de Vega presenta el autógrafo de *La dama boba* en Madrid en el año 1613<sup>3</sup>; se trata de una comedia de enredo dividida en tres actos, escrita siguiendo los preceptos del *Arte Nuevo*, tanto en su aspecto estructural como lingüístico, cuyo tema es el poder educativo del amor. El argumento se desarrolla a través de la evolución personal de dos hermanas, Nise y Finea, que conseguirán vencer los obstáculos propios de la mujer de la época a través de efecto terapéutico de sentimiento amoroso, en el plano espiritual pero también sensual, hasta llegar al matrimonio, tema sustancial en la obra.

Nise es una dama culta y refinada que encierra su vida en los libros, mientras que su hermana Finea es analfabeta y boba redomada. Liseo por su parte es un joven caballero que viaja a Madrid para casarse con Finea, de la que sabe su suculenta dote pero de la que desconoce su falta de entendimiento; mientras Laurencio, el poeta, pretende a Finea por su dinero. Liseo, al comprobar las pocas luces de Finea, empieza a cortejar a Nise; también Laurencio inicia una aproximación a ésta pero ella se pone enferma durante un mes, y, mientras tanto, Finea ha empezado a enamorarse de Laurencio. Poco a poco los celos pero sobre todo el amor la vuelven lista: en poco tiempo no sólo lee, escribe y danza, sino que empieza a hablar «a lo culto» y a ser capaz de astucias con que engañar a su padre, fingiendo ser boba cuando le conviene. Ante

este cambio, Laurencio se deja conquistar; y tanto es así que la culminación de sus amores se produce cuando Finea esconde en el desván a Laurencio, que descubierto, es aceptado como marido suyo, mientras que la sabia Nise, un tanto humillada así por la ex-boba, recibe a Liseo, a quien, por cierto, no le preocupa recibir una dote menor. A medida que avanza la obra, las dos hermanas van experimentando una clara transformación, evidente a partir del segundo acto, como conviene a la comedia que sigue los preceptos del *Arte Nuevo*, que se evidencia en el modo de expresarse de Finea cuando el amor consigue dotarla de entendimiento gracias a su pasión por Laurencio, al tiempo que Nise aligera su pedantería. El final será el doble matrimonio y la resolución de todos los enredos y procesos de evolución personal.

Con esta trama es fácil suponer que *La dama boba* es una comedia que provocaría en el público de su época enorme placer, sobre todo en aquellas escenas en las que Finea se muestra tonta. Porque el valor primordial de esta obra reside en el manejo de lenguaje, y la transformación de los personajes debido al poder sanador del amor de tonterías y erudiciones, se aprecia sobre todo en el habla de los sujetos de la acción. Así sucede si comparamos, como ejemplo significativo, la extremada torpeza e ignorancia de Finea en las clases de lengua con su profesor Rufino (vv. 308 y ss.):

<sup>3</sup> Para todas las citas de este trabajo he seguido la edición de las *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, a cargo de Marco Presotto, Lleida, Milenio, 2007.

RUFINO ¿Y ésta?  
 FINEA ¿Cuál? ¿Ésta, redonda?  
 ¡Letra!  
 RUFINO ¡Bien!  
 FINEA ¿Luego, acerté?  
 RUFINO ¡Linda bestia!  
 FINEA ¡Así, así!  
 Bestia, ¡por Dios!, se llamaba;  
 pero no se me acordaba.

Con el mismo personaje en el acto tercero cuando la transformación ya es perfectamente clara por la forma de expresarse (vv. 2053-2059):

FINEA Tú desataste y rompiste  
 la oscuridad de mi ingenio;  
 tú fuiste el divino genio  
 que me enseñaste y me diste  
 la luz con que me pusiste  
 el nuevo ser en que estoy.  
 Mil gracias, Amor, te doy.

Con semejantes versos sustentando una trama perfectamente trabada en torno a enredos amorosos, celos, avaricia, lucha de contrarios, ambigüedades, pero por encima de todo, a la defensa del poder edificador del amor, unido a un final feliz, eran elementos adecuados para conseguir el favor del público tanto de la época en la que se escribió como ahora. Y ese poder del amor es el que llevó al director Manuel Iborra a elegir esta comedia para llevarla al cine. En declaraciones al diario *ABC* el 24 de marzo de 2006 con motivo del estreno de la película afirmó:

Entre esos descubrimientos que uno hace a los quince o dieciséis años y que son lo único en lo que acaba creyendo, el más trascendental para mí, fue el amor. El amor era lo que me hacía

sentirme más listo, más divertido, más valiente, más osado y claro, más feliz. El amor era lo que me hacía que viera más claro cuál era la respuesta a todas las preguntas. El amor era el único consuelo al dolor. El amor era el que me daba las ganas de vivir.

Cuarenta años después creo que el amor es lo único que de verdad ha gobernado toda mi vida. Así pues, para mí, hacer «La Dama Boba» ha sido muy fácil y la razón es bien sencilla. Lope de Vega en cada una de las páginas de su comedia nos habla del amor y sólo de amor, cómo sólo puede hacerlo alguien que lo disfrutó y lo sufrió a manos llenas. «La Dama Boba» es, por tanto, una de las películas más placenteras que me ha tocado escribir y rodar en mi carrera, sólo he tenido que hablar de amor.

Sin embargo, el proyecto no estuvo exento de dificultades, que se derivaban especialmente del uso de la forma versal y de la ambientación de época que la película exigía. Unido a ello, la labor de los actores se presentaba como un auténtico reto, el trasladar mediante la recitación, pero también mediante el gesto, la idea principal de la obra de Lope. En primer lugar y para acometer una empresa de este tipo, hay que tener en cuenta los diversos y abundantes estudios acerca de la adaptación de teatro al cine, que permiten e incluso aconsejan ciertas licencias debido a que teatro y cine son dos medios heterogéneos tanto en forma como en contenido. En la comparación de ambos productos artísticos hay que ser prudentes y tener en cuenta que la película es algo diferente de la obra literaria de origen, por lo que no se trata de buscar tanto las afinidades como de valorar el resultado. En este sentido se expresa Virginia Guarinos cuando afirma que «el producto final de dicha adaptación

ya es un ente independiente y autónomo de su pretexto-origen»<sup>4</sup>.

Además, en las relaciones entre el teatro al cine hay que precisar si la adaptación parte del texto escrito o de su representación. Muchas han sido las páginas escritas en torno a la importancia de uno u otro en el género dramático desde la reflexión de Aristóteles en su *Poética*, pero en cualquier caso, ante el texto dramático escrito poseemos un código lingüístico al que en la representación se suman otros medios semióticos, como el código proxémico (que regula las relaciones espaciales entre los actores y los objetos del espacio escénico), el código cinésico (del que dependen los gestos, y especialmente la mímica de los actores), el código paralingüístico (responsable de factores vocales como la entonación, la voz, la risa...) o el código visual (de gran importancia para la perfección de la representación), éste último fundamental en el cine.

Debido a la importancia que tiene el componente verbal en el género dramático, y aunque el cine se complementa con otros códigos, es la palabra el elemento que presenta mayor problema en el trasvase del teatro al cine, pues como afirma Sánchez Noriega «la sustancia dramática descansa en los diálogos, todo viene expresado por las palabras de los personajes, mientras que en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje». En esencia es la palabra la que se

resiste en su paso al medio cinematográfico, ya que éste puede incluir exteriores y representar un hilo argumental, una historia que se sostenga en códigos no únicamente verbales, sino de forma importante también visuales, pero la sustancia de la expresión lingüística es la base sobre la que se construye y define el texto dramático.

Por otro lado, para el análisis de las adaptaciones del teatro al cine hay que tener en cuenta, como señaló Bazín que «la verdadera solución, finalmente entrevista, consiste en comprender que no se trata de hacer llegar a la pantalla el elemento dramático—intercambiable de un arte al otro— de una obra teatral, sino, inversamente, de conservar la teatralidad del drama. El sujeto de la adaptación no es el argumento de la obra, sino la obra misma en su especificidad escénica»<sup>5</sup>.

En general, se considera que para que una pieza teatral pueda ser adaptada exige los siguientes condicionantes (Linda Seger, 1993: 71-3):

1. Poder desarrollarse en un contexto realista.
2. Poder incluir exteriores.
3. Estar vertebrada por un hilo argumental, por una historia.
4. La magia de la obra no puede residir en el espacio teatral.
5. Los temas humanos han de poder expresarse con imágenes más que con palabras.

<sup>4</sup> V. GUARINOS, *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Libros, 1996, p. 111.

<sup>5</sup> A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 253.

*La dama boba* de Lope de Lope Vega cumple estos requisitos, ya que se trata de una historia con argumento, cuyo principal resorte significativo descansa en los diálogos, a los que ayudan de forma significativa en este caso la labor de los actores en cuanto a su representación visual, el código cínico y visual. Por ello, Manuel Iborra decidió, como ya lo hubiera hecho con gran fortuna años antes Pilar Miró con *Elperro del hortelano*, adaptar *La dama boba*. La película, de unos 100 minutos de duración, está estructurada, aunque marcadas por medios distintos, en las tres partes que posee el texto teatral origen, y mantiene perfectamente la disposición tripartita de inicio, nudo y desenlace. En cuanto el tema, Iborra señala que su película es «una historia de amor camuflada en una historia de enredo».

En el proyecto cinematográfico se ha conservado el verso de Lope de Vega, sin apenas modificaciones, hasta el punto de que solo el 5% de los versos no pertenecen a Lope, y cuando fue necesario cambiar alguna palabra, el propio Iborra, autor también del guión, lo hizo por el equívoco que podría producir en la actualidad. En declaraciones a EFE (el 24 de marzo de 2006) señalaba con respecto al mantenimiento de la forma versal que «el verso no tiene por qué ser arcaico, puede ser vivo, vibrante, emocionante», y continuaba «lo más original era ser lo más ortodoxo posible, ir al texto de Lope y sacar todo lo que tiene [...] Cuando teníamos que cambiar alguna palabra acudíamos a pasajes de la misma obra o a romances, no me he inventado nada», al tiempo que justificó que «en castellano anti-

guo hay términos equívocos como “desvanecimiento”, que significaba “arrogancia”, por lo que había que sustituirlos por otra palabra con la misma terminación para que no rompiera la rima».

El hecho de filmar la película manteniendo la forma versal no sólo se debe a la admiración del director por el verso de Lope, sino también a la influencia de dos películas, además de la citada de Pilar Miró *El perro del hortelano*, que también conservaron la forma de los originales literarios de los que partían y que aun así obtuvieron éxito de público y reconocimiento por parte de la crítica: me refiero a *Cyrano de Bergerac*, película francesa dirigida por Jean-Paul Rappeneau, estrenada en 1990, e inspirada directamente en la obra de teatro del mismo nombre de Edmond Rostand, estrenada en 1897, en la que se respeta el texto, aunque recortado, y la adaptación de la obra teatral en forma de comedia romántica escrita por William Shakespeare, *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing* en la versión original), dirigida por Kenneth Branagh y estrenada en 1993. Ambas películas, magníficas adaptaciones y memorables como productos artísticos cinematográficos, demostraron la posibilidad de trasladar al lenguaje cinematográfico el código lingüístico basado en el verso del texto teatral escrito.

No cabe duda de una lectura atenta de *La dama boba* de Lope revela que todo el peso de la trama descansa en la forma versal, en la alternancia de versos y estrofas, de formas y rimas, de figuras y sonidos, que la elevan a monumento literario que avala el genio de

su autor. La película conservará en lo fundamental dicha forma lingüística, pero sustituirá alguno de estos recursos lingüísticos fundamentales en el texto por códigos escritos o visuales, que resultan especialmente evidentes en el inicio de cada acto. *La dama boba* se inicia en Illescas, de camino entre Sevilla y Madrid. Allí Liseo conversa con Turín acerca del propósito de su viaje, esto es, su compromiso con Finea, de la que todavía ignora la tontería, pero no su dote:

- LISEO A Nise, su hermana bella,  
una rosa de diamantes,  
que así tengan los amantes  
tales firmezas con ella;  
y una cadena también,  
que compite con la rosa.
- TURÍN Dicen que es también hermosa.
- LISEO Mi esposa parece bien;  
si doy crédito a la fama.  
De su hermana poco sé;  
pero basta que me dé  
lo que más se estima y ama.
- TURÍN ¡Bello golpe de dinero!
- LISEO Son cuarenta mil ducados.
- TURÍN ¡Bravo dote!

Con este comienzo el lector conoce de primera mano y desde fuera la situación inicial en la que el joven Liseo se va a casar con Finea porque tiene 40.000 ducados de dote, y que ésta tiene una hermana, Nise, también bella. Pero es que además, en unos versos más arriba, los primeros que inician la comedia, Lope introduce el humor y el tono general de la obra:

- LISEO ¡Qué lindas posadas!
- TURÍN ¡Frescas!
- LISEO ¿No hay calor?
- TURÍN Chinchas y ropa  
tienen fama en toda Europa.

La comedia comienza presentando el tema del matrimonio y del dinero, que junto a la ironía, serán los pilares que presiden temática y formalmente la obra. Sin embargo, la película omite este comienzo y lo sustituye por una letra escrita en la pantalla donde se lee: «Érase una vez una madre con dos hijas que solo le daban quebraderos de cabeza; Nise la mayor era hermosa e inteligente y todos la admiraban. Finea, la pequeña, era boba pero había heredado una gran fortuna». De este modo, el inicio tan enriquecedor de la obra literaria ha sido sustituido por un recurso visual, el cartel, que no supone implicación ninguna hacia dichos elementos fundamentales que antes señalé, aunque en ambos casos, obra teatral y película, la presentación de las dos hermanas se ha realizado de forma indirecta, en boca de Liseo y Turín en el texto y mediante el cartel escrito en el film.

En la primera secuencia de la película aparece en pantalla el personaje de Octavia, madre de las dos hermanas; el espectador asiste al cambio de sexo cinematográfico del personaje de Octavio, convertido ahora en Octavia, de padre a madre, papel que desempeña la actriz Verónica Forqué, mujer del director<sup>6</sup>. Es importante señalar la relevan-

<sup>6</sup> No siempre acertada decisión la de algunos directores de cine de incorporar, aun a riesgo de manipular el texto original, a sus esposas en papeles relevantes, como ya sucedió con el personaje principal de la adaptación de *Soldados de Salamina*.

cia de la figura paterna en el teatro del siglo de oro, y más en el caso de Lope de Vega, que dota al personaje de Octavio de cierta modernidad al consentir un margen de decisión a sus hijas en el tema del matrimonio. Pero al lector de la obra literaria le costará este cambio porque creo que desvirtúa el sentido del personaje. La ausencia de figura materna en el teatro de Lope de Vega ha sido señalada en numerosas ocasiones, y por ello el cambio de padre a madre en este caso es especialmente significativa. Parece verosímil que de existir madre, ambas hermanas tendrían menos trabas y peculiaridades; es probable que si Finea hubiera tenido madre al menos estaría alfabetizada, y que la propia Nise al lado de la figura materna no se hubiera desvirtuado en su condición femenina hacia los libros. La presencia de la madre tendría que aportar, cuanto menos, ciertas dosis de cordura y menos independencia en ambas hermanas<sup>7</sup>. Sin embargo, en la película de Iborra se nos muestra una madre tanto o más desequilibrada que sus hijas, a las que sirve no de apoyo, sino hasta de explicación en el caso de Finea. Con este cambio en el personaje se trastocan las relaciones familiares y en cierto sentido el cambio creo que deforma el pretendido decoro de los caracteres.

La presentación directa de ambas hermanas, que opera como motivo necesario para comprender la transformación que el propio Lope pretende en sus personajes, y para demostrar el juego de opuestos sobre el que

se sustenta la trama, es significativa en su plasmación cinematográfica. Así, y al igual que en el texto, también en la pantalla el espectador ve a Finea con su profesor, demostrando una tontería sin igual, y en diálogo con su criada Clara cuando ésta le cuenta, aunque de forma reducida con respecto al texto, la reproducción de la gata, en la que señora y sirvienta son caras de la misma moneda.

En cuanto a la presentación de Nise en el film hay que señalar la omisión de todo el diálogo con su criada Celia acerca de Heliodoro (vv. 280 y ss.), con lo que el espectador no la ve ni lista ni culta, porque simplemente no la ve. Su aparición en pantalla tiene lugar después, cuando Duardo, acompañado por Feniso y Laurencio, pronuncia el soneto amoroso (vv. 524-538), que Nise no entiende, y que en la película le provoca un desmayo seguido de una inusitada pasión por Laurencio; en esta presentación directa del personaje de Nise en el film el espectador no puede ser capaz de entender su caracterización dramática como personaje instruido porque ha sido transformada en una mujer que más que culta aparece excesivamente entregada a los arrebatos amorosos que le provoca Laurencio. En esta presentación de los caracteres, la situación inicial derivada de la obra de Lope se ha convertido en otra cosa, y la hermana que era tonta lo es y mucho, y la que era lista aparece como una mujer fácilmente enamoradiza.

<sup>17</sup> Esther GÓMEZ SIERRA, «La dama boba, la autoridad y Stefano Arata, *autore*», *Criticón*, 87-88-98 (2003), pp. 366 y ss.

Sin embargo, el cine, como he dicho, posee otros medios para representar caracteres e ideas, y las exclusiones a las que me he referido son sustituidas por medios visuales y gestuales. En la presentación ante el espectador de las dos hermanas la exclusión de versos de ambas, en mayor grado en Nise porque no en vano Finea tiene un peso mucho mayor en la trama, se sustituye por primeros planos extremadamente expresivos que consiguen que, sobre todo en el caso de Finea, tengamos perfecta idea de su carácter.

He insistido en señalar estos cambios porque a partir de esas omisiones y transformaciones desde el original literario hasta el uso de medios cinematográficos ajenos al verso, el espectador se hace idea de lo pretendido por el dramaturgo, aunque el poder educador del amor se dejará en manos de un personaje como Laurencio (representado por el actor José Coronado), del que también se omite la reflexión en forma de soneto acerca del valor del dinero que le hará cambiar el centro de su amor de Nise a Finea (v. 635 y ss).

En el transcurrir de este primer acto se plantea la trama de la comedia, el cruce de hermanas y enamorados, de amor y de pecunio, junto a la acción secundaria de los criados, Pedro y Clara. A pesar de importantes omisiones, la película también refleja la composición estructural a partir de la lucha de opuestos como se ve en los pretendientes, porque Laurencio pronuncia en escena su «desde hoy quiero enamorar/a Finea» (728 y 729), renunciando por tanto a Nise, mientras que Liseo hace lo propio unos versos

más adelante: «Desde aquí/renuncio a la dama boba» (1062 y 1063), prefiriendo a la hermana lista.

El acto segundo de la obra de Lope se inicia con el parlamento de Laurencio (vv. 1079-1126), donde se expone el tema central de la obra, el poder educador del amor, para desarrollar esta teoría a lo largo de la parte central del texto. Sin embargo, el inicio de este acto segundo se corresponde en la película con un diálogo entre Laurencio y Nise, donde a los requiebros del galán se sucede el enfado de la dama. Previamente y para marcar el paso del acto primero al segundo, el espectador vuelve a encontrar un mensaje verbal en la pantalla que dice «Nise enfermó de amor, mientras Finea...». En este parte central de film es más notoria la alternancia de diálogos, en los que alcanzan un papel significativo los dos galanes, tanto Laurencio como Liseo. En cualquier adaptación cinematográfica de textos literarios se producen supresiones, debido entre otras cosas a que el medio filmico no tiene una extensión ilimitada como sí puede poseer un texto literario, pero aun así en este caso y a pesar de dichas supresiones el enredo que se va hilvanando en esta parte del texto es también muy claro en la película.

Las secuencias oscilan de una a otra hermana y de uno a otro caballero, acentuando también la película el sistema dual de la trama. En cuanto a los caracteres masculinos, su acción está muy concentrada y pronto los vemos luchar a espada, sintetizando en su mayor parte otros diálogos presentes en la obra de Lope, de manera que solo en esa secuencia llegan a aclarar sus cuitas amor-

rosas: Liseo pretende a Nise y Laurencio a Finea. Sin duda, el medio cinematográfico se presta a estos lances, viendo a los actores arma en mano batirse a lo largo de la casa de Octavia. Pero es que además, cuando se produce la transformación de Finea debido a su amor hacia Laurencio, el espectador, que no el lector, ya sabe que también los caballeros han cambiado el objeto de su pasión.

El inicio de evolución de Finea es claramente representado en la película, cuando entre lágrimas confiesa a Clara su amor por Laurencio, aunque acatando su destino («al padre mío», v. 1469, en el texto). Sin embargo, el personaje de Nise aparece claramente desdibujado, en primer lugar por la conversación con Finea, que se produce en el interior de una bañera, y en segundo lugar, por el cambio que Iborra opera en este personaje al final de esta parte segunda. En ella se rompe el decoro exigido a los personajes. Liseo acude a hablarle de amor, pero en el film lo hace en su habitación estando ella en la cama, escena impensable en el teatro, pero es que además, cuando Laurencio espía la acción y es descubierto, Nise no abandona la escena sino que cae delante de Liseo en manos de Laurencio. Con estos cambios, su personaje aparece algo más frívolo y desinhibido que en la obra teatral, y el espectador conforma una imagen de Nise excesivamente voluble.

En cualquier caso, el protagonista definitivo de esta parte de la comedia es Laurencio, que pasa de una hermana a otra, que se bate a espada con Liseo, que se promete en matrimonio con Finea y que acaba besando

a Nise. Las conversaciones a dos sostienen la acción dramática y el relato avanza dispuesto en pares que dialogan.

El comienzo de acto tercero se señala en la película con el tercer letrero que dice «El amor empezó a obrar maravillas...» y en la secuencia inmediata con Finea pronunciando sus versos de amor (vv. 2033-2073), echada en la cama y con abundancia de primeros planos. En cuanto a Nise, su enamoramiento proviene en todos los casos del amor sensual, y tanto es así que cuando uno u otro caballero intentan seducirla pronto cae rendida sin que su supuesta capacidad intelectual le haga resistirse.

Toda la parte de canto y baile es significativamente transformada en la película, en la que se suprime el canto y solo con música, que además toca Octavia, ambas hermanas bailan, en un juego de celos y seducción donde las conchas que porta en sus manos Finea a modo de castañuelas adquieren un claro sentido erótico. A estas alturas el espectador ya se ha dado perfecta cuenta de por dónde discurrirá la trama de la comedia. Aun así, Laurencio sigue teniendo un peso central en el desarrollo de esta tercera parte, y las secuencias ya no están claramente delimitadas como sucedía en las otras dos partes del film.

El cuanto al final, Iborra ha introducido con acierto un cambio con respecto a la obra original, ya que solucionado el enredo amoroso con la doble boda de las hermanas, se muestra al espectador las parejas resultantes, incluidos los criados Pedro y Clara, pronunciando el parlamento de Laurencio al

comienzo del acto II en torno al amor y su poder educador, resumen de todo el contenido dramático y filosófico de *La dama boba*. De este modo, el texto principal del caballero que sin problemas se halla en la parte central de la comedia de Lope, es más efectivo cuando Iborra lo sitúa como colofón de la trama fílmica, declamado además por los personajes protagonistas.

Analizadas brevemente algunas cuestiones generales en cuanto a la estructura fílmica de la obra, quiero ahora señalar aspectos técnicos de la adaptación. En primer lugar y aunque es característica del cine el poder mostrar exteriores, todas las secuencias están rodadas en interiores, por lo que es especialmente significativa la iluminación, frente a la distracción que pudiera suponer el mostrar paisajes de campo o bellas ciudades. Este hecho supone que toda la película gravita en torno al trabajo de los actores, a su voz, sus gestos y movimientos, en un constante suceder de risa y llanto que expresa el paso del amor a la desesperanza y viceversa que contienen los versos de Lope. Todo ello acompañado de un significativo tratamiento de la luz, porque al ser interiores, todos los planos poseen una luz cálida y acogedora que invita a acoger el verso de forma más concentrada por parte del espectador.

Mención especial merece en esta película el vestuario a cargo de Lorenzo Caprile. Basándose en una rigurosa tarea de documentación a través de los conservadores del Museo del Traje de Madrid, Caprile decidió que dada la temática de la obra era preferible huir de una ambientación tónica barroca, tenebrosa y oscura y se decidió por «una

“dama boba” ligera, optimista, llena de color y, sobre todo, con toda la alegría y la ternura que desprende esa maravillosa protagonista transformada gracias al misterio del amor», para lo cual, «dejé volar mi imaginación para remarcar en cada personaje no sólo su carácter y su temperamento sino esa idea de juego infantil, de divertimento, de cuento con final feliz que la propia historia me sugería». El resultado es un maravilloso muestrario de época, de color y luz, que fue insistentemente alabado en su estreno. Con estos procedimientos visuales, el espectador muchas veces cree estar viendo cuadros de Rubens o de Archimboldo, este último muy significativo en la caracterización de Octavia.

Por otro lado y en cuanto a los actores, la elección de Silvia Abascal en el papel de Finea es acertada y su actuación es la más sobresaliente de toda la película. En cuanto a Nise, representado por la actriz Macarena Gómez, es quizá demasiado impulsiva en contra de lo que se supone que debería ser su papel, al igual que el asignado como Octavia a Verónica Forqué, aquí sí exagerado en extremo, y llegando a escenas no sólo ridículas, sino del todo imposibles en el teatro áureo como aquella en la que se bate en duelo con el personaje de Laurencio. Éste, por su parte, está algo desdibujado en la película y a su inadecuado aspecto físico se añade su carácter bravucón. Finalmente el personaje de Liseo, representado por Roberto Sanmartín, aparece, sin justificación, como un petimetre, ridículo y afectado en exceso, que no consigue convencer al espectador de su capacidad para conquistar mujer alguna.

En definitiva, *La dama boba* de Manuel Iborra no es *La dama boba* de Lope de Vega, entre otras razones aducidas, porque muy alto puso el listón el dramaturgo español para que el medio cinematográfico pudiera dar cuenta de tanto genio. Aún así se pueden dar unas notas que resuman lo hecho por el cine: se trata de una adaptación que es más bien teatro filmado, es decir, una película que muestra claramente el origen teatral del texto adaptado; reescrituras por encima de lecturas, y casi siempre manipulaciones, maravillosa como película, siempre discutible como adaptación. Pues como dice Umberto Eco, una cosa es interpretar un texto y otra usar un texto<sup>8</sup>. Sin embargo, hay que admitir que esta película demuestra la posibilidad de que nuestro mejor teatro sea fuente de inspiración para el cine. El espectador tiene la tarea de juzgar si aquel propósito del dramaturgo español, esto es, la reflexión sobre el amor como mezcla delicada entre espiritualidad y sensualidad, en la que se premia la inteligencia de las mujeres y muestra a sus protagonistas femeninas como discretas y encantadoras se ha alcanzado y lo ha hecho además mediante un maravilloso

juego de contrarios y aderezado formalmente con el verso de Lope. De momento, y en mi opinión, se ha dado un paso.

### **LA DAMA BOBA**

Ficha Técnica

Dirección: Manuel Iborra.

País: España.

Año: 2006.

Duración: 138 min.

Género: Comedia.

Interpretación: Silvia Abascal (Finea), José Coronado (Laurencio), Macarena Gómez (Nise), Roberto Sanmartín (Liseo), María Vázquez (Clara), Juan Díaz (Pedro), Verónica Forqué (Otavia), Antonio Resines (Maestro de letras), Paco León (Maestro de baile), Cristina Collado (Gerarda), José María Sacristán (Feniso), Antonio de la Fuente (Duardo).  
Guión: Manuel Iborra; basado en la obra de Lope de Vega.

Producción: Álvaro Zapata, Belén Gómez y Edmundo Gil Casas.

Música: Luis Ivars.

Fotografía: Juan Molina Temboury.

Montaje: Iván Aledo.

Dirección artística: Miguel Chicharro.

Vestuario: Lorenzo Caprile.

Estreno en España: 24 Marzo 2006.

---

<sup>8</sup> U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 73.