

Lope de Vega

*La boba para los otros
y discreta para sí*

Edición de Ane Zapatero Molinuevo

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Índice

INTRODUCCIÓN	9
Problemas textuales	37
Testimonios	37
La transmisión	44
Cotejo	49
Colecciones y ediciones singulares modernas	69
Recapitulación: filiación de los testimonios	78
Nuestra edición	79
Resumen del argumento	82
Acto primero	82
Acto segundo	84
Acto tercero	85
Sinopsis de la versificación	87
BIBLIOGRAFÍA	89
LA GRAN COMEDIA DE LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ	97
Acto primero	99
Acto segundo	145
Acto tercero	185
APARATO CRÍTICO	223

La comedia titulada *La boba para los otros y discreta para sí* fue impresa por primera vez en la *Parte XXI* de Lope de Vega (Madrid, 1635). Según Oleza [2003: 614], la obra no fue de encargo cortesano, sino que formaba parte del repertorio del autor de comedias Manuel Vallejo, que representó cinco de sus piezas en palacio a principios de 1633, la mayor parte de ellas en el Salón de Madrid, tal como testimonia una orden de pago cursada el 1 de marzo de 1633. *La boba para los otros y discreta para sí* fue una de las cinco, pero se estrenó en El Pardo el 25 de enero de 1633¹. A partir del análisis de la versificación de la comedia, Morley y Bruerton [1968: 292] concluyen que *La boba para los otros y discreta para sí* debió de haber sido compuesta entre 1623 y 1630, estimando más probable una fecha más cercana al último año de este período, lo que la situaría al comienzo de la llamada *década de oro* de la comedia española [Pedraza Jiménez, 1997: 7].

Dentro de la producción de Lope de Vega, por otro lado, la escritura de nuestra comedia se inserta dentro del ciclo habitualmente considerado «de senectute», comprendido entre el año 1627 —fecha de su primer testamento—

¹ Oleza [2003: 614] se apoya para dar esta fecha en el *Diccionario biográfico de Actores del Teatro Clásico Español* dirigido por Teresa Ferrer, que incorpora la noticia de Shergold y Varey [1962: 4]. Se corrige así, según Oleza, la fecha del 25 de enero de 1635 que se creía cierta hasta hace pocos años para el estreno de *La boba*, transcrita por autores como Rennert y Chorley [1915: 148], Cotarelo [1930: XXIX] o Navarro Durán [1997: 41].

y 1635 [Rozas, 1990a: 76], y que también ha sido considerado como un período «post-Lope» dentro de la producción del dramaturgo (según la denominación alternativa del propio Rozas, 1990b: 377). Como señala este estudioso, suponen estos años una época convulsa para Lope, en los que las desgracias y enfermedades familiares, junto a la necesidad económica, lo llevan a buscar desesperadamente una relación de mecenazgo o un puesto en la corte que le aseguren un sueldo fijo y lo liberen de la obligación de escribir para los corrales de comedias. El hecho de no conseguirlo tuvo como consecuencia que Lope siguiera escribiendo comedias durante estos años, piezas teatrales que conforman una producción importante y con algunos rasgos propios, entre los que destaca el interés del dramaturgo por reelaborar temas ya tratados previamente por él, según la nueva moda de los arreglos o refundiciones [Profeti, 1997: 14]. Retomaremos este aspecto más adelante, en tanto que algunos estudiosos (como Navarro Durán, 1997) han entendido las comitancias que se establecen entre nuestra comedia y *La dama boba* (1613) desde esta perspectiva.

Otro de los rasgos característicos de este período de la producción lopesca es precisamente el cultivo de la materia palatina, a la que sin lugar a dudas pertenece *La boba para los otros y discreta para sí*. Como es bien sabido, las comedias palatinas compuestas por Lope en estos últimos años se inclinan hacia conflictos más dramáticos y revestidos de gravedad, al tiempo que hacen gala de una comicidad más mesurada, marcada por su restrictiva ambientación pseudo-histórica, que rebaja la libertad de un género constituido originalmente sobre la ausencia de referencias reales y la osadía de sus situaciones [Oleza, 2004: 14-15]. En el caso de *La boba*, el marco histórico aprovechado por Lope es el de los conflictos que se produjeron en el seno de la nobleza italiana por la posesión del ducado de Urbino, si bien el episodio particular relatado en la comedia es ficticio. El juego entre historia y ficción se complica al nombrar al

galán protagonista Alejandro de Médicis (cuyo padre, Lorenzo II de Médicis, sí que fue duque de Urbino) que, por si fuera poco, se hace pasar en algunos momentos de la obra por un también histórico Octavio Farnesio (italiano y contemporáneo del anterior pero no relacionado, según parece, con el ducado de Urbino). Este marco pseudohistórico se ve reforzado también a través de la selección de los nombres de los personajes que carecen de base histórica, como Diana, Fabio, Teodora o Julio, cuyos nombres remiten vagamente a Italia y a la época del Imperio romano y que, sin embargo, eran muy poco frecuentes en la España de Lope [Morley y Tyler, 1961: 707-709]².

En este desdibujado ducado italiano, pues, a medio camino entre la fantasía y la historia, vive nuestra protagonista, Diana, una joven criada en el campo que, tras descubrir que es hija natural del duque de Urbino, se fingirá boba en la corte hasta conseguir reclamar el título de duquesa que le corresponde legítimamente. Para conseguir su objetivo, tendrá que sortear las asechanzas de su prima Teodora, su rival en la carrera por el ducado, y actuar con astucia en

² Sí que eran frecuentes, sin embargo, en el universo dramático de Lope y desempeñan en él diversas funciones caracterizadoras. Según el estudio de onomatología de Morley y Tyler [1961] y las listas de frecuencias de nombres por ellos realizadas, el nombre elegido para el galán de nuestra comedia, «Alejandro», figura entre los nombres de pila que Lope reservaba más frecuentemente para caballeros (nobles) y sirvió para nombrar a una treintena de personajes lopescos (Lope incluso hace protagonista a otro «Alejandro de Médicis» de su comedia *La quinta de Florencia*). El nombre de Fabio, por su parte, fue empleado generalmente por Lope para criados, mientras que Julio y Camilo son nombres frecuentes en su obra, que aparecen tanto como nombres de caballeros como de criados. Respecto a los nombres femeninos más relevantes de la pieza, Diana, Teodora y Laura fueron habitualmente utilizados por Lope, y aparecen en una veintena de comedias cada uno. Cabe destacar, sin embargo, que si bien Teodora y Laura eran nombres que usaba indistintamente para damas y criadas, el nombre de Diana nunca fue empleado para darle nombre a una criada.