

IDEOLOGIA Y HUMOR EN LA DAMA BOBA
DE LOPE DE VEGA Y CARPIO

By

GINÉS SALVADOR

B.A. (Honours), The University of Victoria, 1974
Diploma in Education, The University of Victoria, 1979

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
DEPARTMENT OF HISPANIC AND ITALIAN STUDIES

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

September 1992

Copyright Ginés Salvador, 1992

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

(Signature)

Hispanic and Italian Studies

Department of _____

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date 10 September 1992

Abstract

This study attempts to analyze Lope de Vega's *La dama boba* (1613). The study begins with a brief review of the literature on *La dama boba* and a few notes on the methodology used to interpret the play. Vis-à-vis this existing body of critical literature, the objective of this thesis is to follow the play on a scene by scene basis, thus viewing the work as intended by its author. As a corollary to that objective, careful attention will be placed on the author's ideological viewpoint. In this play Lope applies basic principles of platonism, aristotelianism and neoplatonism to common domestic affairs. Thus we see how "love" can transform a foolish young woman (*boba*) into a crafty and astute person (*lista*), or how "extremes" in character--the fool, the pedant--will ultimately find their "golden mean." Lope manages to portray this philosophical vision while at the same time maintaining the interest of his audience through humour. Therefore the study also examines some of the mechanisms of humour used by the playwright.

Índice

Abstract	11
Dedicatoria	iii
Introducción	1
Acto I	
escena i	6
escena ii	11
escena iii	13
escenas iv y v	17
escena vi	20
escena vii	22
escena viii	27
escena ix	28
escena x	29
escenas xi y xii	33
escena xiii	34
escena xiv	36
Acto II	
escena i	38
escena ii	41
escena iii	42
escena iv	43
escena v	44
escena vi	45
escenas vii y viii	46
escenas ix y x	47
escena xi	52
escena xii	52
escenas xiii y xiv	53
escena xv	54
escena xvi	54
escenas xvii a xix	54
escenas xx y xxi	55
Acto III	
escena i	57
escena ii	58
escena iii	58
escenas iv y v	61
escena vi	61
escenas vii y viii	63
escena ix	63
escena x	65
escena xi	65
escena xii	66
escena xiii	67
escenas xiv y xv	68
escena xvi	69
escena xvii	69
escenas xviii y xix	70
escenas xx y xxi	71
escena xxii	72
escena xxiii	73
escenas xxiv y xxv	74
escena xxvi	75
Conclusión	77
Bibliografía	84

Dedicatoria

Agradezco muchísimo al Dr. Isaac Rubio Delgado toda la ayuda que me ha prestado para que pudiera lograr mi maestría en español. Fue el Dr. Rubio Delgado quien me facilitó la entrada en el programa de estudios graduados, quien me guió en todo momento, y fue también el que me orientó hacia la comedia urbana de Lope, inspirándome así a escribir esta tesina. A la vez quisiera ofrecer mi agradecimiento al Dr. Arsenio Pacheco Ransanz, cuyos consejos siempre me han sido ventajosos y fructíferos, y al Dr. Derek Carr por su ayuda personal y por ese apoyo administrativo que tanto me facilitó los estudios desde Victoria.

Finalmente quiero dedicar esta tesina a mi familia, mi esposa Arlene e hijas Christina y Andrea, pues sólo su infinita paciencia y ayuda moral durante estos años de estudio la hizo posible.

Introducción

El propósito de este estudio es examinar la ideología y el humor en *La dama boba* (1613) de Lope de Vega y Carpio. Cuando hablamos de ideología, nos referimos a la visión lopesca de la sociedad madrileña urbana, una visión idealista dentro de un marco realista. Lope sugiere que los ideales de los filósofos clásicos (Platón, Aristóteles y Plotino) pueden aplicarse a la vida cotidiana. Ahora bien, Lope no es ingenuo, reconoce el ímpetu de los nuevos valores sociales introducidos por el mercantilismo: el bienestar económico --una dote de cuarenta mil ducados-- puede inducir el amor espiritual.

Hasta ahora sólo hemos matizado el aspecto ideológico de *La dama boba*. No debemos olvidar que en cuanto a comedia su propósito es entretener a los espectadores. Para comprender esta comedia es necesario estudiar los mecanismos del humor, las técnicas que Lope utiliza para hacernos reír. Podemos decir que la maestría de Lope se encuentra en su habilidad para exponer su ideología a través del humor. Si analizamos la ideología de la comedia sin tener en cuenta el humor, la exégesis sería incompleta. Es así que este estudio intenta examinar ambos aspectos, siguiendo el proceso creador de la comedia.

Antes de comenzar este análisis, sería útil revisar brevemente lo que los comentaristas han dicho sobre la obra. La crítica literaria sobre *La dama boba* ha tomado varias direcciones. En primer lugar, existen los estudios que examinan la psicología femenina, determinando la

disparidad intelectual que existe entre Nise y Finea.¹ Otros estudios examinan "la fuerza educadora del amor," siguiendo antecedentes literarios como la poesía de Ovidio.² En otra dirección, los comentaristas subrayan el aspecto filosófico y examinan el platonismo o el neoplatonismo de la obra.³ Existen artículos, además, sobre las imágenes o los leitmotifs en la comedia que analizan los espejos o los gatos.⁴ Encontramos también dos estudios alemanes sobre la comedia.⁵ El más logrado siendo

¹Véase: Petronella Wilhelmina Bomli, *La femme dans L'Espagne du siècle d'or* ('S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1950); Joseph E. Fucilla, "Finea in *La dama boba* in the Light of Modern Psychology," *Bulletin of the Comediantes* 7.2 (1955): 22-23; A. Zamora Vicente, "Para el entendimiento de *La dama boba*" en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Ed. M.P. Hornik (Oxford: Lincombe Lodge Research Library, 1965); Elena Beatriz Laborde, "La figura femenina en la obra dramática de Lope de Vega," *Boletín de literaturas hispánicas* 8 (1969): 65-83; y, Donald R. Larson, "La dama boba and the Comic Sense of Life," *Romanische Forschungen* 85 (1973): 41-62.

²Véase: Rudolph Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega: Together with La Dama Boba*, 1918 (New York: Russell & Russell, 1964).

³Véase: James E. Holloway, "Lope's Neoplatonism: *La dama boba*." *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 236-55; Robert ter Horst, "The True Mind of Marriage: Ironies of the Intellect in Lope's *La dama boba*," *Romanistisches Jahrbuch* 27 (1976): 347-63; y, Emilie L. Bergmann, "La dama boba: Temática folklórica y neoplatónica" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1981), págs. 409-14.

⁴Véase: Bruce W. Wardropper, "Lope's *La dama boba* and Baroque Comedy," *Bulletin of the Comediantes* 13.2 (1961): 1-3, y Ronald E. Surtz, "Daughter of Night, Daughter of Light: The Imagery of Finea's Transformation in *La dama boba*," *Bulletin of the Comediantes* 33.2 (1981): 161-67.

⁵Heinz Gerstinger, *Spanische Komödie--Lope de Vega und Seine Zeitgenossen* (Velber Frederich, 1968), págs. 95-8, y Wolfgang Matzat, "Lope de Vega--*La dama boba*" en *Das Spanische Theater: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, eds. Herausgegeben von Volker Roloff und Harald Wentzlauff-Eggebert (Düsseldorf: Schwann Bagel, 1988), págs. 90-104.

el de Wolfgang Matzat quien analiza la obra siguiendo el modelo de la comedia --*Typenkomödie* e *Intrigenkomödie*-- según Northorp Frye. Finalmente, encontramos los estudios que examinan un aspecto concreto de la obra, como el personaje secundario, el soneto de Dúardo o los intercambios verbales.⁶

Teniendo en cuenta los métodos empleados por la crítica, se puede notar que el humor ha sido examinado incidentalmente, al margen de la ideología o del escrutinio textual. Por tanto este estudio tomará un camino diferente para examinar *La dama boba*, siguiendo el proceso creador del dramaturgo. Toda obra dramática se presenta en una secuencia lineal y espacial, adaptándose al tiempo del espectador. El crítico inglés Martin Esslin comenta sobre la necesidad de segmentar una obra teatral para comprenderla:

The verbal portion of the dramatic event, insofar as it is present, proceeds, like a text a reader takes from the printed page, through time in a linear fashion, one word following another. But at the same time and intersecting with this linear axis the spectators of a dramatic performance are always confronted with a multidimensional spatial image, which is, at any given moment, presenting them with a multitude of items of information which are perceived simultaneously. The spectator, if he or she wants to become wholly conscious, or give a description of what he or she has instantly registered with his or her senses, then has to break that total image down into the separate items of information that have been present, and convert the

⁶Véase respectivamente: Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (Toronto: U of Toronto P, 1958); Dámaso Alonso, "Lope de Vega, símbolo del barroco" en *Poesía española: Ensayos de métodos y límites estilísticos*, 4a ed. Biblioteca Románica Hispánica (Madrid: Gredos, 1962), págs. 417-478; y, Elias L. Rivers, ed. *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986).

multidimensional instant impression into a linear sequence of separate ingredients.

El crítico español Francisco Ruiz Ramón señala la necesidad de estudiar el teatro clásico español siguiendo el orden establecido por el dramaturgo:

Todo drama...es un complejo sistema de signos en relación, ninguno de los cuales goza de autonomía suficiente para convertirse en medida única o, a lo menos, privilegiada, de su significado global, ni siquiera el lenguaje, el más denso y rico del sistema. Este está construido, dado el carácter espacio-temporal de la acción dramática, según un orden del que es responsable mayor, si no único, el dramaturgo, orden que por no ser natural ni dado de antemano, sino consecuencia de una decisión y una elección de su creador, se convierte en el primero de los signos del sistema como matriz que es --y matriz estructurante, es decir dinámica-- del resto de los elementos del drama. La primera de las consideraciones metodológicas de nuestra lectura será, pues, tener muy en cuenta ese orden, pues que éste --repito-- no obedece, al azar, sino a un propósito y a una intención.

Teresa Kirschner dice algo parecido:

El orden de presentación de una obra de teatro es primordial ya que el poeta escribe su pieza para que se la entienda en el momento de ser representada. La secuencia de presentación desempeña una función estética que consiste en la paulatina revelación de las implicaciones del material dramático a la vez que contribuye al acondicionamiento del efecto total.⁹

⁷ *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Methuen Drama (Great Britain: Cox and Wyman, 1987), págs. 36-7. También véase el comentario de Esslin sobre el suspenso dramático en *An Anatomy of Drama* (New York: Hill and Wang, 1976), pág. 46.

⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March (Madrid: Cátedra, 1978), pág. 21.

⁹ Teresa J. Kirschner, *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna de Lope de Vega* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979), pág. 92.

Con estos antecedentes metodológicos, intentaremos analizar la obra de modo lineal y sistemático, escena por escena, siguiendo los modelos de Esslin, Ruiz Ramón y Kirshner.¹⁰

¹⁰Reconocemos que la división escénica del teatro es arbitraria y posterior a Lope, no obstante aceptamos estos referentes para facilitar el estudio del texto.

Acto I, escena 1

La dama boba comienza en Illescas, un pequeño pueblo entre Sevilla y Madrid. Las primeras dos escenas de la obra son las únicas que tiene lugar fuera de Madrid. Aparte de estas escenas y la escena en que Liseo desafía a Laurencio en el campo detrás de Recoletos (II, x), toda la acción se centra en la casa de Otavio. Al ubicar la primera escena fuera de Madrid, Lope logra resolver varios problemas teatrales.

Primero, es un modo eficaz de introducirnos indirectamente al tema principal de la obra: el matrimonio. Un joven, Liseo, va a Madrid como prometido de una muchacha bella y rica. El matrimonio ha sido arreglado por los padres siguiendo las convenciones sociales de la época.

Segundo, al situar la acción en una posada, donde el intercambio social es fácil y la conversación libre, Lope puede definir el carácter humorístico de la obra, como vemos en los primeros versos:

LISEO
¡Qué lindas posadas!
TURIN
¡Frescas!
LISEO
¿No hay calor?
TURIN
Chinches y ropa
tienen fama en toda Europa. (vv.1-3)¹

El tono irónico del diálogo es evidente, las posadas no son ni lindas ni frescas sino calurosas y llenas de chinches.

¹ Este estudio sigue la edición de Diego Marín, *La dama boba*, Letras Hispánicas (Madrid: Cátedra, 1989).

Tercero, y quizás el punto más importante, Lope logra objetivar la acción. Es decir, como espectadores asistimos a la acción desde afuera. En otras palabras, el relato está al servicio de la acción. Lope relata el fondo de la historia, así preparándonos para lo que va a ocurrir en Madrid. Todavía no conocemos a Finea o a Nise, sólo vemos a un joven, algo ingenuo, ansioso de conocer a su prometida. Illescas es un punto medio entre Sevilla y Madrid. La posada es un medio que permite a dos forasteros relatar algo sobre el lugar de donde vienen y preguntar sobre la ciudad a donde van. Es así que en Illescas los viajeros de Sevilla hablan de las Américas y los Madrileños hablan de la Corte. (vv. 9-16) De esta manera Lope nos prepara para la segunda escena donde aparece Leandro, el viajero que viene de Madrid y nos contará lo que ocurre en la casa de Otavio. Como espectadores podemos contrastar el entusiasmo de Liseo en la primera escena ante su desilusión en la segunda al enterarse de que Finea es boba.

Los diálogos entre Liseo y su criado, Turín, nos permiten conocer mejor al joven. Liseo es un buen cristiano, se asegura de que su criado haya tomado una docena de medidas e imágenes antes de partir para Madrid:

LISEO
¿No tomaste las medidas?
TURIN
Una docena tomé.
LISEO
¿Y imágenes?
TURIN
Con la fe
que son de España admitidas,
por milagrosas en todo
cuanto en cualquiera ocasión
les pide la devoción
y el nombre. (vv. 17-24)

En primer lugar debemos señalar que la imagen a que se refieren probablemente sea la de la Virgen María, llamada Nuestra Señora de Illescas.² En segundo lugar notamos que Lope se está burlando indirectamente de los excesos de esta práctica.³ Cuando Turín toma una docena de medidas, número hiperbólico, Lope nos revela su censura con la ironía. No obstante, se guarda de cometer blasfemia al asegurar que "Con la fe/que son de España admitidas" (vv.19-20).

En la primera escena se introduce el leitmotiv de la comida en la obra, el cual aparece nueve veces. Aparte de introducirnos al tema de la comida, este pasaje también provoca el humor. Liseo afirma que no hay tiempo para guisados dado que desea conocer a su prometida cuanto antes posible. No obstante Turín le asegura que sí tienen tiempo para comer. Liseo está ansioso de saber qué comida no requiere tiempo para preparar:

LISEO
¿Qué traes?
TURIN
Ya lo verás.
LISEO
Dílo
TURIN
¡Guarda!

²Covarrubias comenta sobre la importancia de la virgen en su *Tesoro de la lengua*: "Oy día está ilustrada esta villa con el santuario y casa de oración de una imagen de la Virgen y madre de Dios, que comúnmente llaman Nuestra Señora de Illescas." (pág. 732)

³En su *Tesoro de la lengua* Covarrubias menciona que algunos de sus contemporáneos se oponían a la devoción de estas imágenes icones: "Huvo unos hereges llamados iconomacos, por la gran repugnancia y contradicción que hazían al uso santo de las imágenes...Esta heregía ha retoñado en nuestros tiempos cerca de los hereges modernos; Dios les alumbre sus entendimientos para que deste error y de los demás se retraten y sigan el camino de la verdad." (pág. 732)

LISEO
 Necio estás.
 TURIN
 ¿Desto pesadumbre tomas?
 LISEO
 Pues, para decir lo que es...
 TURIN
 Hay a quien pesa de oír
 su nombre. Basta decir
 que tú lo sabrás después.
 LISEO
 ¿Entretiéndose la hambre
 con saber qué ha de comer?
 TURIN
 Pues sábetelo que ha de ser...
 LISEO
 ¡Presto!
 TURIN
 ...tocino fiambre.
 LISEO
 Pues, ¿a quién puede pesar
 de oír nombre tan Hidalgo?
 Turín, si me has de dar algo,
 ¿qué cosa me puedes dar
 que tenga igual a ese nombre? (vv. 33-49)

El comentario humorístico se produce con poco esfuerzo del dramaturgo usando códigos culturales. Los códigos culturales se basan en normas sociales que automáticamente provocan el humor. Por ejemplo, si un chiste está dirigido a los judíos o moros, el cristiano viejo tomaría esto como una forma de humor. Al decir Turín "Hay a quien pesa de oír su nombre" (vv. 38-39) ya algunos saben que es puerco dado que era un chiste tan común en la época apareciendo a menudo en la novela picaresca.⁴ La burla se basa en un chiste que hoy llamaríamos racista. La invectiva en esa época contra los judíos y musulmanes provoca la risa.

⁴Para un análisis sociológico del tema del puerco en la literatura del Siglo de Oro véase: Américo Castro, "Sentido histórico-literario del jamón y tocino" en Cervantes y los casticismos españoles (Madrid: Alianza, 1974), págs. 25-32.

La comida sigue siendo tema de discusión. El joven Liseo no quiere comer dulces sino queso porque "nunca el dulce es muy hombre." (v. 52) Turín toma esta oportunidad para mostrar lo ingenuo que es Liseo en cuestiones de amor. Para conquistar a las damas de la Corte es necesario conocer sus gustos que, según Turín, son los dulces. De ahí Turín compara a las damas a un fino cristal, marcando la pureza y castidad de las damas. Esta comparación aparece un sinnúmero de veces en la literatura del Siglo de Oro. Quizás lo más asombroso es que el tópico evocado por Turín da pie a la nota de humor de Liseo: "las más cristalinas/ comerán." (v.59-60) Paradójicamente, Liseo cuestiona la idealización de la dama y templea esa idealización con un toque de realismo: las damas tienen que comer. En fin, en este pasaje Lope rompe con los convenios de la literatura sentimental de la época.⁵

De la comida Lope pasa bruscamente al regalo que Liseo llevará a Nise:

LISEO
A Nise, su hermana bella,
una roda de diamantes,
que así tengan los amantes
tales firmezas con ella; (vv.69-72)

La rosa, siendo la flor de Venus, indica amor, pasión; mientras que el diamante enfatiza la fidelidad y constancia en el amor. El regalo será apropiado ya que marca algunas

⁵Debe notarse que Cervantes hace lo mismo en el Quijote cuando yuxtapone el idealismo a la realidad. Como ejemplo podemos tomar ese primer encuentro entre don Quijote y su bellísima Dulcinea: "Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él (don Quijote) le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático." Edición de Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1985), pág. 159.

de las características de Nise. Nise se muestra constante y fiel en el amor, ella ama a Laurencio y se mantiene fiel aunque éste la traiciona.

La escena termina con una mención de la dote de Finea, cuarenta mil ducados, seguido de la aparición de un viajero. Este se apea de su caballo, que va enjaezado con guarniciones verdes. Tradicionalmente el verde es un símbolo de esperanza, pero en este caso el viajero sólo trae la desilusión de Liseo.

escena ii

La comida y la conversación se convierten en el centro de la escena. Mientras los señores comen, hablan de Madrid. El viajero se llama Leandro y trae nuevas de la ciudad. Le indica a Liseo que Madrid es como una talega de ajedrez. Tópico que cobra aquí relevancia si consideramos los amoríos que veremos a continuación como un gran juego entre los amantes. Leandro conoce a Otavio y a su familia, nos describe a las muchachas comparándolas a la palma y el roble:

pues Nise bella es la palma
Finea un roble, sin alma
y discurso de razón.
Nise es mujer tan discreta,
sabia, gallarda, entendida,
cuanto Finea encogida,
boba, indigna y imperfecta. (vv. 122-28)

La comparación de Finea es ambigua, quizás anticipando su transformación de boba a lista. Al llamarla "roble" se refiere a su ignorancia o a su cerebro que es tan duro como el roble. Pero el roble, como es bien conocido, por su

solidez y perduración representa la fuerza de la fe y la virtud. La ambigüedad de la imagen permite ambas interpretaciones llevándonos así a anticipar la virtud, la firmeza y la transformación de Finea en la obra. Mientras tanto al comparar a Nise a la palma, Leandro la considera un premio para cualquier hombre.⁶ Con el tiempo Nise será el premio de Liseo.

A continuación Leandro comenta sobre los desdichados "marquesotes" que cortejan a Finea, "una bestia," por obtener su rico dote. Lo significativo de este pasaje es que Liseo pierde interés en Finea antes de haberla conocido:

LISEO
¡Qué linda esposa!
TURIN
¿Qué haremos?
LISEO
Ponte a caballo,
que ya no quiero comer. (vv. 171-73)

La frase "¡Qué linda esposa!" nos recuerda el primer verso de la obra, "¡Qué lindas posadas!" En ambos casos el tono es sarcástico.⁷ Liseo pierde su interés en Finea tanto como el apetito. Pero todo no está perdido; aunque los padres han arreglado el matrimonio todavía es necesario que Liseo diga "sí." La autoridad paternal no puede forzar el matrimonio, simplemente establece el matrimonio potencial. Liseo proseguirá su camino a Madrid, mas que nada por conocer a la discreta Nise.

⁶Covarrubias dice: "Palma es insignia de vitoria, y tómasse por la vitoria y por el premio." (pág. 846)

⁷En la época se usaba implícitamente el adjetivo "lindo" o "linda" de modo sarcástico.

escena iii

En la tercera escena la *mise en scène* nos lleva, precisamente, a la comedia urbana. Como ya hemos señalado, la acción se sitúa a partir de esta escena en la casa de Otavio, en Madrid, y en un ambiente doméstico. Hasta ahora Lope ha usado la redondilla, aquí cambia a la octava real para subrayar la seriedad y sagacidad del viejo Otavio y su confidente, Miseno.¹ El lenguaje es elevado y apropiado para la escena, algo que el mismo Lope considera importante en una comedia, como señala en *El arte nuevo*:

Comience, pues, y con lenguaje casto,
No gaste pensamientos ni conceptos
En las cosas domésticas, que sólo
Ha de imitar de dos o tres la plática;
Mas, quando la persona q[ue] introduce
Persuade, aconsejo o dissuade,
Allí ha de auer sentencias y co[n]ceptos
porque se imita la verdad sin duda,
Pues habla vn ho[m]bre en difere[n]te estilo
Del q[ue] tiene vulgar, quando aconseja,
Persuade o aparta alguna cosa. (vv. 246-56)

En esta escena Lope sigue la tradición del *consilium*, según la retórica renacentista, donde se aconseja sobre el bien y el mal, sobre el camino más oportuno que tomar.²

En general Otavio, quien asume la función del "barba" en la comedia, es una persona digna y respetable a quien

¹ Como dice Lope en su *Arte nuevo*: "Acomode los versos con prudencia/A los sujetos de que va tratando." (vv. 305-06). Este estudio sigue la edición de Juana de José Prades, Consejo superior de investigaciones científicas (Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971).

² Véase Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century* (Urbana: U of Illinois P, 1964).

sólo le interesa el bienestar de su hija.¹⁶ El anciano no quiere impedir el matrimonio, como en general sucede en la comedia latina de Terencio o Plauto, sino todo lo contrario. Debemos señalar que si Otavio no fuera tan honorable y desinteresado, tendría amplia razón para desalentar a los pretendientes de Finea. Como explica Otavio a Miseno sobre la herencia que Finea recibió de su tío Fabio:

Dejó a Finea,
a título de simple, tan gran renta,
que a todos, hasta agora, nos sustenta. (vv.190-92)

Quizás lo más notable de Otavio es que no impone su autoridad paternal y permite la libre elección de marido por parte de sus hijas, siempre que el desposorio sea entre iguales.

No olvidemos al compañero del barba, el consejero. En este personaje el barba tiene alguien a quien consultar, con quien razonar los problemas y buscar soluciones. El consejero es un personaje secundario cuyo papel es importante para obtener una visión objetiva de lo que está pasando en la obra. Es a través de los diálogos con el consejero que se le ofrece al espectador otra perspectiva sobre el asunto.

Otavio le explica a Miseno que no puede casar a ninguna de sus hijas: a Nise por *bachillera* y a Finea por

¹⁶Según el *Diccionario de Autoridades*:

El que hace en las Comédias el papel del viejo ò anciano. Dixose afsi, porque se pone una cabellera cana, y barbas postizas, para representar con propiedad el papel. (pág. 552)

boba.¹¹ Debemos notar que la descripción de Otavio es diferente a la de Leandro quien considera a Nise como discreta. En este momento el espectador tiene dos visiones de Nise:

Nise= A1 discreta <- (Leandro -> Liseo)
 A2 bachillera <- (Otavio -> Miseno)

Esta discrepancia marca dos puntos: primero, la visión A1 es la primera observación que tenemos de Nise e influye substancialmente en la percepción de Liseo sobre la muchacha; segundo, la visión A2 va a templar la visión A1 para el espectador pero no para Liseo. Es decir, cuando Otavio habla a Miseno, el espectador reconoce que ésta es una descripción objetiva de la muchacha.

Es en el siguiente diálogo donde Otavio nos explica el problema y, además, donde nos damos cuenta de la filosofía que Lope intenta presentar en la comedia:

 OTAVIO
Resuélvome en dos cosas que quisiera,
pues la virtud es bien que el medio siga:
que Finea supiera más que sabe,
y Nise menos.

 MISENO
 Habláis cuerdo y grave.

 OTAVIO
Si todos los extremos tienen vicio,
yo estoy, con justa causa, discontento. (vv. 237-42)

Este pasaje refleja el pensamiento de Aristóteles según se

¹¹En el Diccionario de Autoridades no está bachillera, pero si está bachillería:

Loquacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agúdas, sin oportunidad e infubstanciales. Es voz tomada del nombre Bachillér en el significado de hablador impertinente. (pág. 527)

presenta en la *Ética a Nicómaco*.¹² Según Aristóteles, toda acción o sentimiento tiene dos extremos --exceso o deficiencia-- que representan vicios, y un medio, que representa una virtud. Como señala Otavio, sus hijas sufren de dos extremos de vicio y necesitan un punto medio.¹³ Finea, a través del amor y el concepto neoplatónico que veremos a continuación, consigue un punto medio--prudencia. Igualmente, Nise tiene que abandonar su "academia," sus pedanterías, para conseguir un marido. Como dice Donald R. Larson:

By the end of the play, Finea knows infinitely more than she did at the beginning, and Nise, although she does not know less, and indeed, could hardly know less, is at least more humble, more reticent about parading her knowledge, and more aware of the value of the practical (versus the theoretical) intellect. The change which occurs in Finea, and to a lesser extent in Nise, constitutes the principal thematic interest of the comedy and marks the curve which gives the story its shape.¹⁴

El punto medio aristotélico es más relativo que universal; no existe un punto medio para todos, sino que cada persona

¹²Véase: Aristotle, *The Ethics of Aristotle: The Nichomachean Ethics*, trans. J.A.K. Thomson, rev. Hugh Tredennick, int. & bib. Jonathan Barnes (England: Penguin, 1955).

¹³De forma burlesca, Lope presenta el medio aristotélico en *La niña de Plata*:

DON JUAN
No me muestres, Dorotea,
desdén, por Dios te suplico;
que si eres pobre y soy rico,
amor quiere hacer que sea
el medio destes extremos
el casarnos, que es virtud. (pág. 658)

¹⁴Donald R. Larson, "La dama boba and the Comic Sense of Life," *Romanische Forschungen* 85 (1973): 51. Véase también: Elena Beatriz Laborde, "La figura femenina en la obra dramática de Lope de Vega," *Boletín de literaturas hispánicas* 8 (1969): 65-83.

debe encontrar su propio centro. Para Lope el matrimonio ofrece el vehículo por el cual los personajes encuentran su centro psicológico. Es así que Otavio termina esta escena hablando del matrimonio de Nise:

OTAVIO
Quitame el sentido
su desvanecimiento.¹⁵
MISENO
Un casamiento
os traigo.
OTAVIO
Casémosla; que temo
alguna necesidad, de tanto extremo. (vv. 269-72)

escenas iv y v

En la escena cuarta aparecen Nise y Celia. La primera vez que los espectadores ven a Nise, ella está hablando de Heliodoro, de sus cinco volúmenes, de si es poeta o prosista. Esta discusión, algo esotérica, muestra sin duda su presunción intelectual. La escena es breve, pero logra su objetivo de mostrarnos a Nise como "la bachillera." Después de presentarnos a Nise, Lope pasa a Finea, escena quinta. Aquí vemos a Finea con su maestro, Rufino, quien le está enseñando el alfabeto. El contraste no puede ser más remarcado que el que encontramos entre estos dos extremos: presunción intelectual ante analfabetismo.

En la escena quinta predomina la farsa. Vemos a Finea como un personaje ridículo cuya ignorancia está al borde del absurdo. La pobre Finea no sabe ni siquiera lo que es

¹⁵Desvanecimiento según el Diccionario de Autoridades significa: "Vanidad, prefunción, altanería, fobérbia." (pág. 241)

una letra. La hilaridad se basa parcialmente en lo que Thomas Hobbes llama "sudden glory," el hecho de que por un momento nos sentimos superiores cuando contrastamos nuestra condición a la de otros. Como espectadores nos sentimos superiores a Finea, nos burlamos de su ignorancia y de la desesperación del profesor, Rufino, quien no puede tolerar tanta estupidez.

Sin embargo, el humor no se basa exclusivamente en la ignorancia de Finea. Al desesperarse Rufino, toma la palmeta para pegarle a Finea en la mano. Finea se enoja, le quita la palmeta y empieza a pegar al profesor. El humor ahora se ve en lo que Henri Bergson llama la inversión: Finea educa a su profesor. Rufino llama a Finea "Bestia" (v.334), pero nos damos cuenta de que él es el verdadero bestia cuando maltrata a una muchacha como Finea de esa manera. El maestro asegura que él tiene el derecho de castigar al discípulo que no aprende. Finea responde: "Linda ciencia." (v. 375) Otra vez aparece la palabra linda en su sentido irónico, en este caso criticando la disciplina de este método pedagógico. Desde la primera escena en que aparece Finea notamos la ambigüedad de este personaje, por un lado parece ser tonta pero a la vez es más lista de lo que parece.

No olvidemos que en estas escenas Lope quiere mantener el humor a través de la farsa. Por eso exagera la ignorancia de Finea, usa la ironía y la inversión. Lope también mantiene el humor al nivel lingüístico. En este pasaje Lope aprovecha la anfibología o la polisemia para hacernos reír. Lope llama al que hace chistes con la

polisemia un "jugador del vocablo."¹⁶ La ambigüedad verbal es uno de los recursos más comunes en el teatro lopesco.

En su Arte nuevo Lope dice:

El engañar con la verdad es cosa
Que ha parecido bien, como lo vsaua
En todas sus Comedias Miguel Sá[n]chez,
Digno por la inuenció[n] desta memoria
Siempre el hablar equiuoco ha tenido
Y aquella incertidud[m]bre Anfibológica
Gran lugar en el vulgo, porq[ue] piensa
Que él sólo entie[n]de lo que el otro dize.
(vv.319-26)

La ignorancia de Finea se presta para crear chistes anfibológicos. El primer ejemplo ocurre cuando Rufino intenta enseñarle el abecedario:

RUFINO
Esta es erre, y ésta es i.
FINEA
Pues, ¿si tú lo traes errado...?
NISE
(¡Con qué pesadumbre están!)

RUFINO
Di aquí: b, a, n: ban
FINEA
¿Dónde van? (vv. 336-39)

A continuación vemos otro ejemplo:

NISE
Quiere el padre nuestro
que aprendamos.
FINEA
Ya yo sé
el Padrenuestro. (vv. 389-90)

El espectador se siente superior a Finea, como el mismo Lope señala, el vulgo "piensa/Que él sólo entie[n]de lo que el otro dize." (vv.325-26)

¹⁶La dama boba, v.2267.

escena vi

En esta escena encontramos un pasaje muy popular de Lope, el de los gatos. Clara relata la historia de unos gatos, como si fueran personas reales. El humor en este pasaje se encuentra, precisamente, en esa humanización de los animales, como dice Henri Bergson: "On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine."¹⁷ Esta pequeña fábula ha sido examinada desde el punto de vista de su relación con *La gatomaquia*. Generalmente la crítica ha seguido la opinión de Bomli, quien ve en esta escena una muestra de la ingenuidad de Clara cuya insensatez es parecida a la de su ama, Finea:

Sa servante Clara n'est pas plus intelligente que sa maîtresse, bien qu'un moment après nous l'écoutions cependant avec plaisir quand elle rapporte à Finea comment sa chats amis et apparentés, récit qui a un charme et une fraîcheur tout à fait naturels.¹⁸

Pero, con la excepción de Ronald E. Surtz, poco se ha dicho sobre la función de este pasaje dentro de la obra.¹⁹

En primer lugar, Clara aparece pidiendo albricias. Finea le pregunta por qué. Clara responde: "Ya parió/nuestra gata la romana" (vv. 405-6). Clara relata el

¹⁷Henri Bergson, *Oeuvres*, Edition du Centenaire, (Paris: Presses Universitaires de France, 1959), pág.388.

¹⁸Petronella Wilhelmina Bomli, *La femme dans L'Espagne du siècle d'or* ('S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1950), pág. 269.

¹⁹Véase: Ronald E. Surtz, "Daughter of Night, Daughter of Light: The Imagery of Finea's Transformation in *La dama boba*," *Bulletin of the Comediantes* 33.2 (1981): 161-67.

parto de la gata y como reaccionan los otros gatos.
Termina diciendo:

CLARA
Ven presto, que si los oyes,
dirás que parecen niños,
y darás a la parida
el parabién de los hijos.

FINEA
¡No me pudieras contar
caso, para el gusto mio,
de mayor contentamiento! (vv. 485-91)

Se van Finea y Clara, y la escena pasa a Nise y Celia
quienes comentan:

NISE
¿Hay locura semejante?

CELIA
¿Y Clara es boba también?

NISE
La semejanza es bastante; (vv. 493-96)

Esta reacción de Nise y Celia distraen al espectador del
valor alegórico del pasaje. A primera vista parece ser
sólo otro ejemplo de la bobería de Finea. Sin embargo,
este pasaje forma parte del comienzo de su despertar. La
gata, la cual está representada como una persona, va a
parir. Esto le da alegría a Finea. Como afirma Ronald E.
Surtz:

The cat whose delivery is narrated in Act I thus
functions as the emblematic representation of Finea
and her future transformation. By the association
of ideas, the cat becomes the center of a
constellation of related notions (darkness, birth,
and deception) which form part of a pattern that
reflects Finea's metamorphosis. (pág. 165)

La escena sugiere el cambio de Finea de niña a mujer, ella
siente alegría ante la imagen materna de la gata. El
proceso, sin embargo, viene matizado por una nota de humor,
entendido en el sentido freudiano de mecanismo de alivio

sexual o de desahogo de impulsos agresivos.²⁰ En este pasaje vemos como Lope elude el "censor" freudiano, poniendo en boca de Clara y Finea el tema de la sexualidad, si bien en el circunloquio del parir y tener hijos.

escena vii

La escena séptima presenta los personajes de Duardo, Feniso y Laurencio. Según la convención del cortejo cortesano, los tres adulan a Nise. La llaman una "estrella clara," "del sol su luz pura" y "reina de la hermosura." (vv. 500-03) Según Otavio, Nise ha establecido una academia en su casa. Estos jóvenes cultos se reúnen, por un lado, para leer poesía o discutir obras literarias como era propio de las Academias, por otro lado, usan de la ocasión para cortejar a la bella y discreta Nise.

En esta escena aparece un soneto de Duardo:

La calidad elemental resiste
mi amor, que a la virtud celeste aspira,
y en las mentes angélicas se mira,

²⁰ Siguiendo los mismos métodos analíticos utilizados en *La interpretación de los sueños*, Freud concluye que, al nivel psicológico, el humor funciona de una manera parecida a los sueños, en ambos encontramos un medio para eludir al "censor," término freudiano para explicar esas inhibiciones internas en nuestro subconsciente, más específicamente, en el "superego." Según Freud, es así como explicamos esos chistes con intenciones malévolas o los chistes verdes. Véase: Sigmund Freud, "Wit and Its Relation to the Unconscious" in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, trans. & ed. A. A. Brill (New York: Modern Library, 1938) 633-803; Sigmund Freud, "Jokes and the Comic" in *Comedy: Meaning and Form*, ed. Robert W. Corrigan (California: Chandler Publishing Co., 1965) 253-62; Ludwig Jekels, "On the Psychology of Comedy," in *Comedy*, Corrigan, ed., 263-69; Martin Grotjahn, "Beyond Laughter: A Summing Up," in *Comedy*, Corrigan, ed., 270-75; Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique* (Paris: Librairies José Corti, 1964); Everett W. Hesse, *New Perspectives on Comedia Criticism*. (Maryland: Studia Humanitatis, 1980).

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 elementar fuego abrasarme.
 La virtud celestial que vivifica,
 envidia el verme a la suprema alzarme;
 que donde el fuego angélico me aplica,
 ¿cómo podrá mortal poder tocarme,
 que eterno y fin contradicción implica?
 (vv. 525-38)

El poema es tan confuso que ni la misma Nise, la mujer que comenta sobre los cinco volúmenes de Heliodoro, lo comprende. Duardo decide explicar el poema:

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. (vv. 543-49)

En otra ocasión, en su "Epístola a don Francisco López Aguilar," Lope explica el significado de este soneto:

La intención de este soneto (llamemos así al argumento) fue pintar un hombre que, habiendo algunos años seguido sus pasiones, abiertos los ojos del entendimiento, se desnudaba de ellas y reducido a la contemplación del divino Amor, de todo punto se hallaba libre de sus efectos.²¹

Los comentaristas han centrado sus estudios sobre este soneto desde el punto de vista de si es o no es una sátira del culteranismo. Francisco Tolsada dice: "Donosa ridiculización de los excesos de culteranismo."²² Peter N. Dunn enfatiza el humor del pasaje:

²¹Lope de Vega, *Obras Escogidas*, tomo II, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, 4a. ed. (Madrid: Aguilar, 1987), pág. 1064.

²²Lope de Vega, *La dama boba*, ed. Francisco Tolsada, Biblioteca Clásica Ebro (Madrid: Ebro, 1938), (pie de página 61), pág. 47.

...a sonnet may serve a comic effect in itself, as in *La dama boba*, where one of the gallants writes an obscure sonnet in order to ingratiate himself with a lady who prides herself on her refined wit.²³

Mientras que Diego Marín rechaza esta interpretación:

El soneto recitado en el acto primero (vv. 525-539) no es una parodia de los poetas "cultos", como dicen algunos comentaristas, sino una demostración de su habilidad [la de Lope] para emularlos con un poema conceptualmente denso pero de estilo sobrio, apropiado al tema filosófico, en el cual no hay vocablos cultistas.²⁴

Al prestar tanta atención al aspecto culterano del soneto, los comentaristas no han reconocido el aspecto contextual del poema, es decir, la relación del soneto con el contexto en que se halla. El mismo Peter N. Dunn, que como ya hemos visto sólo considera este soneto como humorístico, señala la importancia contextual de los sonetos en la obra de Lope:

In a manner of speaking, then, a sonnet in a play may become a moment of truth, a moment in which the reality beneath the fiction is brought into view... So Lope, in these plays of his mature years uses the sonnet when poetry is the 'natural utterance'. Through this poetry the speaker may reveal something which he does not intend and which he does not consciously put into words...In another way of speaking, we might say that these sonnets are the places where Lope concentrates his dramatic irony most forcibly...In Lope...this irony may be compressed entirely into the sonnet, which explodes and sends an illuminating shower of sparks over the rest of the play. (pág. 222)

El único crítico que ha reconocido el valor contextual del soneto es James E. Holloway. Holloway considera este poema como un ejemplo del neoplatonismo en Finea:

²³"Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega," *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957): 213.

²⁴Lope de Vega, *La dama boba*, ed. Diego Marín, 12 ed. *Letras Hispánicas*, (Madrid: Cátedra, 1989), pág 43.

The sonnet in Act I is the most concise statement of the play's meaning and the crystallized essence of that meaning which Finea's role reveals dramatically throughout the play.²⁵

Tenemos que preguntarnos si, como indica Holloway, el soneto de Duardo realmente representa el neoplatonismo en Finea. Si no es así, entonces, ¿qué relación tiene este soneto con el resto de la obra?

En este soneto Duardo manifiesta un punto de vista extremado del amor neoplatónico. Según las normas del amor neoplatónico, cuando una persona logra el verdadero amor llega a un estado tan elevado de entendimiento que se despoja de todos sus efectos. Como ya hemos visto, el mismo Lope explica: "[el enamorado] reducido a la contemplación del divino Amor, de todo punto se hallaba libre de sus efectos." El hecho de llegar a un punto tan exaltado del amor que uno ya no necesita a la amada resulta absurdo para Lope, y esto crea una contradicción inherente que el mismo Duardo reconoce: "¿cómo podrá mortal poder tocarme, que eterno y fin contradicción implica?" (vv. 537-38) Nise no puede comprender esta filosofía, mientras que Laurencio se burla de Duardo al comentar sarcásticamente: "¡Profundos/ concetos!" (vv. 551-52) Nise también comenta sobre el poema:

DUARDO
(A LAURENCIO) ¿Qué os ha dicho del soneto
Nise?

LAURENCIO
Que es muy estremado. (vv. 619-20)

²⁵James E. Holloway, "Lope's Neoplatonism: La dama boba," *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 238.

Nise juega con el doble sentido de "Estremado," por un lado puede interpretarse como "cabal" o "excelente," por otro lado el poema representa un "extremo." En la escena tercera del primer acto Otavio dice que "todos los extremos tienen vicio" (v. 241) refiriéndose a los extremos que encuentra en Finea y Nise. En este caso el concepto del amor según Dũardo es tan estremado que ni Nise, la bachillera, la mujer que vive en abstracciones, puede comprenderlo.

En la escena anterior, a través de la fábula de los gatos, vemos como el amor, representado en términos alegóricos, nos lleva al matrimonio y al parto. Finea, la boba, logra comprender este concepto elemental, mientras que Dũardo, al intentar elevar o intelectualizar el concepto del amor, al concluir que el amado se encuentra libre de sus "efectos," es decir, que el amado no requiere más a la amada, pierde de vista, paradójicamente, la esencia del amor: "el otro." A través del "otro" encontramos el amor, la sexualidad y el fruto de ese amor, una familia.

La escena séptima establece otro punto importante en la obra, y es que Nise declara su preferencia por Laurencio ante Dũardo y Feniso. Así lo confirma Feniso cuando se dirige a Laurencio: "La divina Nise es vuestra, o, por lo menos, lo muestra." (vv.632-33) Nise opta por el más sensato de los tres amantes.

escena viii

La escena se reduce a un soneto, soliloquio de Laurencio sobre el "pensamiento," que se expone como apóstrofe dirigido al espectador. Laurencio acaba de declarar su amor por Nise, pero inmediatamente después cambia de pensamiento. Así lo explica en el soneto:

Nise, con un divino entendimiento,
os enriquece de un amor dichoso;
mas sois de dueño pobre, y es forzoso
que en la necesidad falte el contento.
Si el oro es blanco y centro del descanso:
y el descanso del gusto, yo os prometo
que tarda el navegar con viento manso.
(vv. 639-45)

Amaba a Nise, pero ahora la abandona porque ella es pobre, y Laurencio prefiere el oro que posee Finea. Es irónico el contraste entre el primer soneto de la obra y éste: por un lado vemos el idealismo desaforado del amor neoplatónico, y por el otro notamos el realismo bajo del amor interesado. El materialismo se impone a los ideales del amor.

Debemos notar que con el cambio de pensamiento de nuestro galán, vemos otro ejemplo del engaño. Leandro oficialmente pretende a Nise, pero secretamente desea a Finea por su dinero. Lope establece así un paralelismo entre la situación de Leandro y la de Liseo: los dos hombres cortejan a una dama mientras desean a la otra. Aquí notamos lo inconstantes que son los hombres. Lope, a la vez, invierte las situaciones de los galanes para intensificar el humor y complicar la acción.

escena ix

La escena novena es una extensión lógica de la escena anterior. Laurencio explica aquí a su criado, Pedro, su cambio de pensamiento. Existe un paralelismo entre la primera escena de la comedia, cuando Liseo platica con Turín sobre el amor, y ésta. En este pasaje como en el anterior, el criado se muestra mucho más sensato que su amo. Pedro no comprende esta mudanza:

A Nise, discreta y bella,
Laurencio, ¿dejar podrás
por una boba inorante? (vv. 715-17)

La escena está compuesta de imágenes astrológicas, para señalar que los astros guían a Laurencio. Como indicó en su soneto sobre el pensamiento, el oro es lo que Laurencio aprecia, es así que determina:

LAURENCIO
Denme, pues, las doce a mí,
que soy pobre, con mujer
que, dándome de comer,
es la mejor para mí. (vv. 689-92)

Volvemos al tema de la comida, Laurencio necesita a Finea para poder comer. No olvidemos este leitmotiv que encontramos desde el comienzo de la obra. En este caso es Laurencio el que tiene que comer, un claro contraste con el apetito que pierde Liseo al enterarse de que Finea es boba (escena 2). Laurencio, que no trasciende el plano de la realidad, necesita comer, mientras que Liseo abandonado al idealismo no necesita la comida.

La escena termina con la sugerencia por parte de Laurencio de que Pedro enamore a Clara para que sirva de "tercera." En la obra existe un paralelismo estructural:

dos galanes cortejan a dos hermanas pero ambos aman a la otra hermana, igualmente los criados de los galanes enamoran a las criadas de las damas. Diego Marín comenta sobre la intriga secundaria:

Así en *La dama boba* (1613) y *Las bizarrías de Belisa* (1634), las dos parejas cuyos intercambios de interés amoroso forman el enredo central van acompañadas de sendas parejas de criados que reproducen en un plano menor los movimientos amorosos de sus amos. El objeto de tal imitación es reforzar el paralelismo de las intrigas principales y contribuir al efecto cómico de este tipo de comedia.²⁶

Como imágenes de espejos cóncavos o convexos, los criados imitan a sus amos.

escena x

La primera vez que Laurencio intenta enamorar a Finea, usa un convencionalismo culterano, la metáfora de los ojos de Finea como luceros:

LAURENCIO

Agora

conozco, hermosa señora,
que no solamente viene
el sol de las orientales
partes, pues de vuestros ojos
sale con rayos más rojos
y luces piramidales;
pero si, cuando salís
tan grande fuerza traéis,
al mediodía, ¿qué haréis? (vv. 746-55)

Finea, por supuesto, no comprende este lenguaje poético, y su respuesta, claramente humorística pero a la vez sensata

²⁶Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (Toronto: U of Toronto P, 1958), pág. 166.

ante la pedantería de Laurencio, responde con lo práctico, el estómago:

FINEA
Comer, como vos decís,
no pirámides ni peros,
sino cosas provechosas. (vv. 756-58)

Como vimos en la escena anterior, Laurencio necesita comer y por eso desea a Finea, ahora Finea invierte la situación y cuando Laurencio insiste en hablar del amor, es ella quien responde con algo concreto: el comer "cosas provechosas."

Laurencio insiste en continuar con la metáfora amorosa:

LAURENCIO
Esas estrellas hermosas,
esos nocturnos luceros
me tienen fuera de mí. (vv. 759-61)

Y Finea se sigue burlando de Laurencio:

FINEA
Si vos andáis con estrellas,
¿Qué mucho que os traigan ellas
arromadizado así?
Acostaos siempre temprano,
y dormid con tocador. (vv. 762-66)

Otra vez vemos el humor en la ambigüedad.²¹ Laurencio continúa con su tropo amoroso, mientras que Finea lo toma en su contexto literal, respondiendo de manera pragmática. Aquí Finea se refiere al efecto dañino de las estrellas, es decir, el daño causado por "el sereno." Según el *Diccionario de Autoridades* "el sereno" es:

²¹Sobre "el humor y el amor" en la obra de Lope véase: Carmelo Gariano, "Amor y humor en Lope de Vega" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, S.A., 1981), págs. 249-59.

Humór, que desciende sobre la tierra despues de puefto el Sol. Componefe de unas tenuísimas partículas de vapor áqueo, que apenas falta el calor de los rayos del Sol, fe condensan en gotillas imperceptibles, y caen sobre la tierra. (pág. 96)

Es "el sereno" que trae el "arromadizado" o catarro, y por eso Finea le sugiere a Laurencio que duerma con "tocador" o gorra de dormir, para no "coger sereno," para así no enfermarse.

Entonces, Laurencio pasa a hablar del amor, a explicárselo a Finea, y a enseñarle como uno se enamora:

LAURENCIO

Destos mis ojos
saldrán unos rayos vivos,
como espíritus visivos,
de sangre y de fuego rojos,
que se entrarán por los vuestros. (vv. 789-93)

William McCrary, comentando el primer acto de *El caballero de Olmedo* de Lope, señala como en la época creían que el amor pasaba por los ojos:

...another common belief in the Middle Ages and Renaissance that passionate love was a sudden infection which emanated from the eyes of the beloved, entered the body of the beholder through the same portals, and thus blighted the spirit and organism of the victim.²⁸

McCrary apoya sus argumentos en la obra de Andreas Capellanus. Del mismo modo, James Holloway encuentra una posible fuente de este pasaje en el comentario de Marsilio Ficino sobre *El banquete de Platón*.²⁹ En una nota Holloway señala que en *El cortesano* de Baldasar Castiglione hay una

²⁸William C. McCrary, *The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope De Vega's Tragedy, El caballero de Olmedo*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures No. 62 (Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1968), pág. 86.

²⁹Holloway, pág. 242.

referencia al amor emitido de los ojos. En fin, el amor radia de los ojos de Laurencio y penetra los de Finea hasta llegar el amor a su alma.

En esta misma escena encontramos a Pedro quien corteja a Clara, lo cual nos permite observar el paralelismo entre los amoríos de los señores y los de los criados:

CLARA
¿Qué es amor, que no lo sé?
PEDRO
¿Amor? ¡Locura, furor!
CLARA
Pues, ¿loca tengo de estar?
PEDRO
Es una dulce locura,
por quien la mayor cordura
suelen los hombres trocar. (vv.811-16)

Estas redondillas son tan amenas y deleitosas como las de los amos. Lope trasciende los estamentos sociales, el amor no tiene límites, como señala Pedro:

Ciencia es amor,
que el más rudo labrador
a pocos cursos la adquiere. (vv. 818-20)

El amor es el tema principal de la décima escena; y, precisamente, es en esta escena donde Laurencio introduce el concepto neoplatónico del amor como instrumento de la enseñanza:

FINEA
¡Agrádanme las liciones!
LAURENCIO
Tú veras, de mí querida,
cómo has de quererme aquí;
que es luz del entendimiento
amor. (vv. 827-31)

En su edición de *La dama boba*, Diego Marín señala la importancia de este pasaje.³⁰ En esta misma edición, en el

³⁰Marín dice: "Esta virtud educadora del amor es la idea básica de la comedia, y se deriva tanto de Ovidio como de la filosofía neoplatónica." pág. 96. También véase: Rudolph

estudio preliminar, Marín explica que el neoplatonismo "ve en el amor una fuerza educadora capaz de elevar el alma al goce contemplativo de la perfección divina, iluminando el intelecto para despertar la capacidad amorosa."³¹ El neoplatonismo nos ayuda a mejor comprender la transformación de Finea, de bestia o mentecata (términos utilizados en la obra para describirla) se convierte en mujer discreta. El amor despierta en Finea la cordura, la sensatez, y es así como ella usa su nuevo ingenio para lograr casarse con Laurencio, el hombre que ella verdaderamente ama.³²

La escena termina con la partida de Laurencio y Pedro al oír que Otavio se aproxima.

escena xi y xii

En esta escena Finea y Clara, solas, comentan sobre el amor:

FINEA
¿Has visto, Clara,
lo que es amor? ¡Quién pensara
tal cosa!

Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega: Together with La Dama Boba*, 1918 (New York: Russell & Russell, 1964).

³¹pág. 42.

³²Sobre el neoplatonismo en *La dama boba* véase: James E. Holloway, "Lope's Neoplatonism: La dama boba." *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 236-55 y Emilie L. Bergmann, "La dama boba: Temática folklórica y neoplatónica" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1981), págs. 409-14.

CLARA
No hay pepitoria
que tenga más menudencias
de manos, tripas y pies. (vv. 850-54)

En este pasaje Clara asocia el amor con la comida, y nota que el amor es un popurrí, más revuelto y complicado que el mejor de los guisados.

De ahí Finea pasa a declarar la impertinencia de su padre en quererla casar con cualquier hombre. Describe a su prometido, Liseo, como un "naipcito." (v. 862) Lope vuelve a la farsa; la pobre Finea no puede distinguir entre un retrato y la persona en sí. Los efectos del amor todavía no le han enseñado a ser discreta o a razonar, pero sí ha logrado que Finea rechace a Liseo como marido.

En la escena duodécima aparecen Otavio y Nise. De la redondilla pasamos al romance, como dice Lope: "Las relaciones piden los romances,...Y para las de amor, las redondillas."³³ Otavio le señala que llega su marido. Finea reitera su ignorancia declarando que su marido es un naipe. Otavio se desespera y le suplica que sea discreta.

escena xiii

Entran Liseo y Turín. Liseo conoce por primera vez a su prometida. Liseo la abraza sin decir nada y Finea muestra su bobería comentando que el novio viene con "piernas y pies." (v. 917) De ahí Otavio le presenta a Nise, la supuesta cuñada:

³³El arte nuevo, vv. 309 y 312 respectivamente.

LISEO
 No fue la fama engañosa,
 que hablaba en vuestra hermosura.
 NISE
 Soy muy vuestra servidora.
 LISEO
 ¡Lo que es el entendimiento!
 A toda España alborota.
 La divina Nise os llaman;
 sois discreta como hermosa,
 y hermosa con mucho extremo.
 FINEA
 Pues, ¿cómo requiebra a esotra,
 si viene a ser mi marido?
 ¿No es más necio? (vv. 921-932)

Está claro que Finea no es tan tonta. Obviamente se da cuenta de la discrepancia entre cómo Liseo trata a Nise y cómo la ignora a ella. Liseo, con un aparte, se dirige a Turín: "Linda tonta." (v. 934) No olvidemos los otros usos de "linda": "Qué lindas posadas" (v. 1), "¡Qué linda esposa!" (v. 171) y "Linda ciencia." (v. 375), siempre en sentido irónico y despectivo. Más adelante cuando Finea le va a limpiar la cara a Liseo y casi media barba le quita, dice Liseo: "¡lindamente me enamora!" (v. 972)

En esta escena Otavio le ofrece a Liseo agua de beber y una caja de comer. Recordemos la primera escena de la obra cuando Liseo le rechaza la caja a Turín. (vv. 50-54) Turín le indica que un galán debe apreciar los gustos de las damas si desea enamorarlas. Claramente Liseo no recuerda el consejo de su criado y sólo pide el agua. Es así que, según Finea, "bebe como una mula." (v. 965) El primer encuentro entre los amantes es un desastre. Peor todavía, cuando Otavio le pide a las hijas que preparen el aposento de Liseo, Finea ofrece compartir su cama con el joven. De nuevo asoma la elusión del "censor" freudiano

por medio del humor. Sólo la ingenuidad e ignorancia de Finea permite tal sugerencia. Esto escandaliza a Liseo el cual lamenta su desdicha.

escena xiv

La última escena del primer acto es una lamentación, Liseo confiesa su desagrado a Turín: no quiere casarse "con una bestia del campo,/con una villana tosca." (vv. 1007-08) Teme que vaya a parir "tigres, leones y onzas" (v. 1016) en vez de hijos normales. Según Liseo: "ningún tesoro compra/la libertad." (vv. 1032-33) Liseo quiere romper el matrimonio oficialmente arreglado por los padres. La libre elección de la esposa por el joven es más importante que el compromiso paterno. Ninguna mujer puede quitar la libertad del hombre, "aun si fuera/Nise..." (vv. 1033-34) Es aquí donde Turín le responde con la analogía del hombre colérico que se mira en el espejo:

Dicen que si a un hombre airado,
que colérico se arroja,
le pusiesen un espejo,
en mirando en él la sombra
que representa su cara,
se tiembla y desapasiona;
así, tú, como tu gusto
miraste en su hermana hermosa
--que el gusto es cara del alma,
pues su libertad se nombra--,
luego templaste la tuya. (vv. 1035-45)

Se refiere a como el hombre que está colérico, al verse en el espejo, al darse cuenta de su condición, cambia su modo de ser y se "desapasiona." Así ocurrió cuando Liseo vio a Nise, se dio cuenta de que ella era su verdadero amor y no

Finea. En este caso la representación es un medio de llegar al interior del ser.

En cinco ocasiones en la obra Lope menciona los espejos. En tres instancias son los criados quienes hacen una analogía con los espejos, y en las otras dos instancias es Finea quien usa el espejo para expresar su amor por Laurencio. Los espejos tienen un valor ambiguo, por un lado representan la realidad, nos dan a conocer las cosas como son porque podemos vernos en el espejo; pero por otro lado representan la mentira, presentan una ilusión de la realidad.³⁴

La escena decimocuarta termina con el rechazo total de Finea por parte de Liseo. Con una serie de paralelismos y metáforas hiperbólicas, Liseo muestra su oprobio por Finea y afirma que su salvación sólo se encuentra en Nise:

Pues, ¿he de dejar la vida
por la muerte temerosa,
y por la noche enlutada
el sol que los cielos dora,
por los áspides las aves,
por las espinas las rosas,
y por un demonio un ángel. (vv. 1051-57)

Liseo categóricamente "renuncia la dama boba." (v. 1062)
Así concluye el primer acto de la comedia.

³⁴ Debemos notar que el concepto del espejo es bastante común en las obras de Lope. En *Las bizarrías de Belisa*, por ejemplo, Lope alude cuatro veces al espejo.

Acto II, escena i

El segundo acto comienza ubicando al espectador en el tiempo de la acción haciéndole notar que un mes ha transcurrido desde el primer acto. La escena tiene lugar en la casa de Otavio donde escuchamos una conversación entre Dũardo, Feniso y Laurencio. A pesar de que Liseo lleva un mes en la casa de Otavio, todavía no se ha casado con Finea. Como señala Dũardo:

No siempre mueve el deseo
el codicioso interés. (vv.1065-66)

Nise, además, padecía de una enfermedad, recurso eficaz para suspender la acción por un mes. Laurencio observa que Finea se comporta menos neciamente que antes, siendo la primera vez que un personaje comenta sobre la transformación de Finea. Dũardo afirma:

¡Tales milagros ha hecho
en gente rústica amor! (vv. 1075-76)¹

Esta observación inspira un monólogo sobre el amor por parte de Laurencio:

Amor, señores, ha sido
aquel ingenio profundo,
que llaman alma del mundo,
y es el doctor que ha tenido
la cátedra de las ciencias;
porque sólo con amor
aprende el hombre mejor
sus divinas diferencias.
Así lo sintió Platón;
esto Aristóteles dijo;
que, como del cielo es hijo,
es todo contemplación.

¹Compárese a la décima escena del primer acto cuando Pedro señala:

Ciencia es amor,
que el más rudo labrador
a pocos cursos la adquiere. (vv. 818-20)

De ella nació el admirarse,
y de admirarse nació
el filosofar, que dio
luz con que pudo fundarse
toda ciencia artificial.
Y a amor se ha de agradecer
que el deseo de saber
es al hombre natural. (vv. 1079-98)

En este pasaje Lope presenta un resumen de la filosofía neoplatónica.

El neoplatonismo llegó a España desde Italia.² Diego Marín, en su edición de *La dama boba*, atribuye este pasaje a los *Diálogos* de León Hebreo.³ Por otro lado, James E. Holloway considera *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, traducido al español por Juan Boscán, como la fuente de inspiración neoplatónica en *La dama boba*.⁴ Recordemos las características del neoplatonismo español para comprender mejor el tema. Parker lo describe así:

Platón basa su filosofía del amor en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego, a la belleza de las ideas, y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón; para

²Las dos obras italianas que introdujeron el neoplatonismo a la literatura española son los *Dialoghi d'amore* (1535) de León Hebreo y el *Cortigiano* (1528) de Castiglione. Véase, por ejemplo, Alexander A. Parker, "Dimensiones del renacimiento Español" en *Historia y crítica de la literatura Española II: Siglos de Oro: Renacimiento*, ed. Francisco López de Estrada (Barcelona: Editorial Crítica, 1980), pág. 54-70.

³Margaret Wilson fue la primera en reconocer la influencia de los *Diálogos* de León Hebreo en *La dama boba*. Véase: *Spanish Drama of the Golden Age* (Oxford: Pergamon Press, 1969), págs. 76-8.

⁴James E. Holloway, "Lope's Neoplatonism: *La dama boba*," *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 236-55.

ellos, el hombre progresa en y a través del amor humano, desde el plano físico al espiritual, pasando por el nivel intelectual.⁵

¿Podemos aplicar tal definición al amor en la obra?

Nos parece posible. Veamos. Primero, Laurencio es atraído por algo material, el dinero. De ahí pasa a la belleza del cuerpo; Finea, claramente, es bella. El mero interés material ha sido ocasión para que surgiera el amor físico. Por su lado, Finea se enamora de Laurencio por sus ojos, por sus abrazos, es decir, por el aspecto físico igualmente. Pero el amor físico inspira el amor intelectual y es así como Finea pasa de un ser ignorante a un ser racional. Se siguen pues las etapas del amor neoplatónico: del amor al mundo material (dinero) se pasa al amor físico (del cuerpo humano), y del amor físico al amor intelectual. Sólo queda una etapa más, el pasar del amor intelectual al amor dirigido a Dios. Y, ¿cómo se llega a esta etapa? Para Lope se logra a través del matrimonio. Es así como Finea llegará a Dios, como afirmará su convicción religiosa.

A nuestro parecer uno de los errores de los comentaristas de esta obra es que intentan analizarla exclusivamente desde el punto de vista neoplatónico, sin tomar en cuenta su aspecto satírico. Lope critica los excesos de su época. Es así que Feniso termina solo, sin mujer, porque, según él nos explica en su soneto (I, vii), al llegar a un plano espiritual ya no se necesita a la amada. Lope concluye que si Feniso piensa así, entonces

⁵Parker, págs. 67-8.

para qué perder el tiempo con una amada, o mejor dicho, qué amada va a perder el tiempo con este hombre insensato.

Lope comenta, además, sobre el materialismo del individuo, y para hacerlo sustituye la belleza material por algo más concreto, el amor al dinero o la avaricia, que vemos en Laurencio. La caracterización de Laurencio es algo ambigua, es, sin duda, un personaje paradójico. Por un lado representa la avaricia, la falta de valores --a menudo miente y no cumple con su palabra; pero, irónicamente, es él quien inspira el amor en Finea, quien causa su transformación, y también es Laurencio quien recibe el beneficio de esta transformación --una esposa rica, pura y sincera que lo ama. No, sólo en Finea, honestamente, vemos ejemplificada la filosofía neoplatónica, sólo en ella observamos la fuerza del amor. A pesar de la mezquindad de la época, a pesar de los excesos y extravagancias (como vemos en Feniso), Finea encuentra su justo medio, el amor equilibrado. Lope es optimista, el amor puede vencer los estragos de una sociedad decadente.

escena ii

Nise aparece con Celia:

NISE
(Aparte a Celia)
Mucho la historia me admira.

CELIA
Amores pienso que son,
fundados en el dinero.

NISE
Nunca fundó su valor
sobre dineros amor,
que busca el alma primero. (vv. 1149-54)

Lope astutamente yuxtapone esta escena a la anterior. Laurencio acaba de exponer los valores del amor neoplatónico, ahora vemos a Laurencio a través de los ojos de Nise. En este pasaje Lope plantea la contradicción inherente en la obra: amor ante dinero. El tema es vigente, como ya hemos visto, y refleja los valores de una nueva época. Nise lucha con este desequilibrio; no cree que Laurencio pueda ser tan bajo. Laurencio no sólo es avaro, sino también mentiroso. Aunque antes le había declarado su amor a Nise, ella se entera de que enamora a su hermana, Finea. A continuación Laurencio le ofrece unas décimas en que lamenta su enfermedad,⁶ pero en ellas, hipócritamente, reafirma su amor por Nise. Nise pide estar sola con Laurencio.

escena iii

Al confrontar Nise a Laurencio, Lope pasa de la redondilla al romance.⁷ Con una interjección, Nise reprende a Laurencio:

¡Desvía, fingido, fácil,
lisonjero, engañador,
loco, inconstante, mudable
hombre, que en un mes de ausencia
--que bien merece llamarse
ausencia la enfermedad--,
el pensamiento mudaste! (vv. 1234-39)

⁶ Como dice Lope en su *Arte nuevo*: "Las décimas son buenas para quejas." (v. 307)

⁷ *El arte nuevo*, "Las relaciones piden los romances," v. 309.

La emoción brota con los correlativos, Nise acusa a Laurencio de mudable. Laurencio lo niega, otra vez mintiendo.

En esta escena Nise se expresa en forma conceptista. Compara, por ejemplo, la inconstancia de Laurencio a las fases de la luna, como en un mes es "creciente y menguante." (v. 1272) Laurencio, protestando, acusa a Celia de levantar falsos testimonios, y repone Nise comparándolo ahora a un astrólogo:

Astrólogo me pareces,
que siempre de ajenos males,
sin reparar en los suyos,
largos pronósticos hacen. (vv. 1297-1300)

Con otro ejemplo del humor conceptista, Nise comenta sobre los amoríos de Laurencio y Finea:

¡Oh, quién os oyera juntos!...
Debéis de hablar en romances,
porque un discreto y un necio
no pueden ser consonantes. (vv. 1305-08)

El juego de palabras, la anfibología, que permite a Nise calificar respectivamente de discreta y necio a los amantes, se basa en que sólo las rimas asonantes pueden usarse en romances. El ingenio de Lope es aún más obvio si se tiene en cuenta que usa precisamente el romance en esta escena. Por lo tanto, las palabras de Nise pueden aplicarse a su relación con Laurencio, en realidad son Laurencio y Nise los que ahora no muestran una afinidad.

escena iv

Entra Liseo. Encuentra a Nise intentando librarse de Laurencio. Nise sale y deja a los dos pretendientes solos.

A causa de los celos, Liseo invita a Laurencio a tomar un paseo por Recoletos, lugar donde se fijaban los duelos. Laurencio acepta y así termina la escena. Con este final Lope abandona el romance y regresa a la redondilla.

escena v

Aunque mucho se ha hablado de Finea, por fin aparece en el escenario. Está tomando clases de baile, pero no parece ser muy hábil en la danza. En esta escena Finea sigue tan ignorante como antes. Es inepta en el baile y el profesor la llama mentecata. Finea protesta y le pregunta qué es mentecata:

MAESTRO
Es una dama que trata
con gravedad y rigor
a quien la sirve. (vv.1416-18)

Lope logra el humor con la ironía dramática y lo que Thomas Hobbes llama "Sudden Glory," ese momento en que nos sentimos superiores a otro. Como espectadores nos burlamos de la ignorancia de la muchacha que no sabe bailar y que ni siquiera sabe lo que es la palabra "mentecata."

No obstante, hay un poco de esperanza. Cuando el maestro indica que no quiere enseñarla, Finea responde:

No importa; que los maridos
son los que mejor enseñan. (v. 1411-12)

Así reafirmando la doctrina neoplatónica, ya que el amor enseña, y prediciendo lo que va a ocurrir a continuación.

escena vi

La escena es un diálogo entre Finea y Clara. Finea declara que sólo Laurencio le agrada. Después pasan a hablar sobre el dormir. De ahí surge una conversación sobre Adán y Eva. Aunque el pasaje es humorístico, Finea explica que los hombres persiguen a las mujeres porque desean el costado que perdieron mientras dormía Adán, aparte del humor la alusión connota elementos sexuales asociados con el pecado original. Lo que hace Lope con esta alusión bíblica es señalar un posible peligro, el que Finea caiga en el pecado.

Clara, entonces, pasa a hablar de un papel amoroso que Laurencio le ha enviado a Finea. Clara, accidentalmente, ha quemado parte de la carta. Le da a leer a Finea lo poco que queda de la carta. Clara mantiene la imagen del fuego, ahora con el sentido metafórico de la pasión, como vemos en este refrán popular:

CLARA
Toma, y lee.
FINEA
Yo sé poco.
CLARA
¡Dios libre de un fuego loco
la estopa de la mujer. (vv. 1482-84)

Como explica Diego Marín, el refrán "recuerda a la mujer los peligros de la pasión amorosa."¹ Lo que prevé Clara es el peligro que existe en la inocencia de Finea, quien fácilmente podría ser burlada por Laurencio. "Adán, Laurencio, carta de amor, fuego loco, Eva, Finea"--la

¹ Pie de página (pág. 121).

peripeccia podría de repente cambiar esta comedia en una tragedia.

escena vii y viii

Otavio habla con su hija, Finea. Cuando se habla con Otavio el tono debe ser grave, de la redondilla se pasa al endecasílabo suelto o pareado. Otavio se desespera, intenta educar a su hija pero con poco provecho. Ante la gravedad de Otavio tenemos a Finea, quien saluda al padre:

¡O padre mentecato y generoso,
bien seas venido! (vv. 1489-90)

Lope cuidadosamente nos prepara para esta broma en la escena anterior, sin darse cuenta Finea llama al Padre mentecato.⁹

Finea es tan ingenua que le pide al padre que le lea la carta amorosa. El padre es ofendido. Al descubrir que es Laurencio el enamorado, se enoja no sólo de la ignorancia de Finea, sino también de la arrogancia de Nise quien trajo a estos jóvenes académicos a su casa:

⁹Podemos aplicar algunas teorías sobre el humor para explicar la comicidad en este pasaje. Según Emmanuel Kant encontramos el humor en una "expectativa frustrada," en este caso esperamos que una hija muestre respeto ante el padre, la farsa logra "frustrar" esta expectativa. Henri Bergson dice algo parecido: "On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton." Véanse: Immanuel Kant, "The Critique of Judgement" 54 trans. James Creed Meredith in *The Critique of Pure Reason; The Critique of Practical Reason; and other Ethical Treatises; The Critique of Judgement*, ed. Robert Maynard Hutchins, Great Books of the Western World (Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 1952), pág. 538 y Henri Bergson, *Oeuvres, Édition du Centenaire*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1959), pág. 445.

OTAVIO

Esto trujo a mi casa el ser discreta
Nise: el galán, el músico, el poeta,
el lindo, el que se aprecia de oloroso,
el afeitado, el loco y el ocioso. (vv. 1511-14)

La situación va de mal en peor, Finea le declara al padre que el día anterior Laurencio la abrazó en la escalera. Otavio confiesa:

¡En buenos pasos anda
mi pobre honor, por una y otra banda! (vv. 1517-18)

Si Otavio siguiera las convenciones de la época, para mantener el honor tendría que desafiar a Laurencio. Pero Otavio nos sorprende, reacciona con compasión y dignidad. Comprende que no puede castigar a Finea por ser tan inocente, y sólo espera que Liseo sea tan comprensivo.

Otavio, además, nota la ironía de la situación, como Nise y Finea han cambiado de puesto:

La discreta, con necios en concetos,
y la boba, en amores con discretos. (vv. 1519-20)

Sale Turín y avisa a Otavio que Liseo y Laurencio van a pelear en Recoletos. Otavio se imagina que Liseo también se ha enterado de la indiscreción de Laurencio. Otavio y Turín salen tras los jóvenes para evitar una tragedia.

escena ix y x

Quedan Finea y Clara solas. Lope regresa a las redondillas, más apropiadas para el tema del amor. En esta escena encontramos uno de los pasajes más conmovedores de toda la obra, cuando Finea declara su amor por Laurencio:

FINEA

Yo no entiendo cómo ha sido
desde que el hombre me habló,
porque, si es que siento yo,

él me ha llevado el sentido.
 Si duermo, sueño con él;
 si como, le estoy pensando,
 y si bebo, estoy mirando
 en el agua la imagen de él.
 ¿No has visto de qué manera
 muestra el espejo a quien mira
 su rostro, que una mentira
 le hace forma verdadera?
 Pues lo mismo en vidrio miro
 que el cristal me representa. (vv. 1549-62)

Está muy claro el significado de este pasaje. Finea ama a Laurencio y ve su imagen por todas partes, existe en su pensamiento.¹⁰ Compara esto con el espejo, el espejo es una mentira que presenta una "forma verdadera." En este caso, la representación es un medio de llevarnos a una comprensión interna, el amor que Finea siente por Laurencio. Pero ahora, vamos a examinar ese amor, vamos a ver qué más nos quiere decir Lope con esto.

Justamente después de este pasaje donde Finea declara su amor por Luarencio, pasamos a Recoletos donde Liseo ha desafiado a Laurencio por amar a Nise. Aquí Laurencio confiesa su amor por el dinero.

LAURENCIO

A Nise
 yo no puedo negar que no la quise;
 mas su dote serán diez mil ducados,
 y de cuarenta a diez, ya veis, van treinta,
 y pasé de los diez a los cuarenta. (vv. 1600-04)

¹⁰Holloway, págs. 246-47, ve este poema como ejemplo del neoplatonismo en la obra. Apoya su argumento con un pasaje de la "Epístola a don Francisco López de Aguilar" en que Lope dice:

Que se halla este amor como espejo, mirándose
 en las mentes de los Angeles, que con tanta
 pureza aman y asisten a la presencia del
 verdadero amor: porque acompañada el alma
 dellos, llega a contemplarle...

Del mismo modo, Wardropper ve en la imagen del espejo el despertar de Finea, como dice: "She [Finea] may expect now to progress from the world of appearances to the world of reality, from becoming to being." (pág. 3)

Lope yuxtapone las escenas para que contrastemos el amor de Finea con el verdadero amor de Laurencio --el oro. En oposición a ese amor que anteriormente vimos falsamente representado como un amor celestial por Finea (I,x), en esta escena Laurencio ve a su amada representada como objetos materiales:

LAURENCIO

Pues yo haré cuenta que es Finea una casa,
una escritura, un censo y una viña,
y seráme una renta con basquiña. (vv. 1634-36)

Claramente, Laurencio declara su amor por Finea, pero Laurencio no la ama a ella, sino su dinero.¹¹ Lo raro es que esto no parece importarle a Lope. La falsedad de Laurencio, su interés en la dote, resulta insignificante. Nos preguntamos por qué.

El amor por el dinero no era un tema común en la comedia de Lope. Everett W. Hesse, quien hace un estudio extenso del amor en la comedia lopesca, no menciona el amor por dinero.¹² Díez Borque señala que las relaciones "amor-dinero" son escasas en la comedia de Lope:

Aunque estén latentes siempre en las relaciones amorosas, no se mencionan para no degradar el plano, pretendidamente ideal del amor como manifestación máxima de la perfección en la tierra.¹³

¹¹Para un análisis del dinero como instrumento del amor en *La dama boba* véase: D.W. McPheeters, "La dama boba como discreta y algunos antecedentes" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, S.A., 1981), págs. 405-08.

¹²"Variaciones sobre el tema del amor en la Comedia" en *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos* (Barcelona: Puvill Libros S.A., 1987), págs 115-56.

¹³*Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1976), pág. 73.

Entonces, ¿por qué existe esta representación ambivalente de Laurencio? Por un lado, es una simple cuestión de verosimilitud. Laurencio ama primero a Nise, ¿por qué va a dejarla por la hermana boba? Así pues, el dinero ofrece una buena motivación. Pero, entonces, ¿por qué no condena al muchacho? La respuesta está en la imagen del espejo. Su amor por Finea está basado en una ilusión, en una representación falsa. Pero Lope dice que esto no importa, finalmente, lo que importa es que la ama. Para comprender esto es necesario regresar a la filosofía platónica.

Platón en su República presenta el concepto de la línea dividida.¹⁴ Un breve resumen de la teoría, de ninguna manera completo, es necesario para comprender el razonamiento que sigue Lope. Platón explica que la verdad existe a cuatro niveles en los cuales una persona puede ascender del nivel más bajo al más alto. El más bajo es el de la ilusión, que está compuesto de sombras e imágenes. Para Platón estas sombras son como el reflejo de las imágenes en el agua o superficies pulidas, es decir, espejos. Este sería el comienzo del amor por parte de Laurencio, su interés en el dinero sería una sombra de la realidad. El próximo nivel es el de la creencia o opiniones populares que todos tenemos --qué opina el vulgo que es el amor. (Los criados se encuentran a este nivel.) El tercer nivel es el de la razón, lo que Finea necesita

¹⁴Plato, *The Republic*, trans. and intro. H.D.P. Lee (London: Penguin, 1955), págs. 274-78.

adquirir para realmente comenzar a amar. (Al final de la obra Liseo y Nise llegan hasta este nivel, pero es evidente que la pedantería no permite trascender la razón.) Pero el último nivel, el más alto, es el más importante. En este nivel encontramos el amor como concepto puro, la verdad absoluta. En la obra Finea y Laurencio van ascendiendo del nivel más bajo hasta el más alto, hasta obtener el amor puro, ideal. Como dice Finea: "que una mentira/le hace forma verdadera" (vv. 1559-60).

Por otro lado, Lope quizás siente cierta simpatía por Laurencio. No olvidemos que Lope, en su segundo matrimonio con doña Juana de Guardo, se casó por dinero:

Si el primer matrimonio de Lope fue una unión por amor, del segundo se dijo que era un mero negocio. Así lo insinúan al menos algunos poetas contemporáneos enemigos suyos. Sin embargo, la conducta de Lope no confirma aquellos ataques, dictados sin duda por la envidia y malquerencia, que no desperdició ocasión de zaherirle.¹⁵

Al casarse Lope recibió una "dote de 22.382 reales de plata doble."¹⁶ Podemos contrastarlo con los 40.000 ducados de Finea. Lope, además, comenzó a escribir *La dama boba* sólo unos meses después de morir doña Juana, quizás siendo un tributo a su esposa, la mujer que Lope llegó a amar.¹⁷

¹⁵Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega* (New York: Las Américas Publishing Company, 1968), pág. 110.

¹⁶Castro, pág. 110.

¹⁷Por otro lado los comentaristas han señalado que el personaje de Finea fue representado por la amante de Lope, Jerónima de Burgos.

escena xi

Aparece Otavio en Recoletos. Su propósito es parar el altercado entre Liseo y Laurencio. Pero lo inesperado ocurre, los dos jóvenes son buenos amigos. Algo confuso, Otavio le pregunta a Turín como se ha remediado el asunto tan rápidamente. Turín cree que el arriesgar la vida en un duelo es motivo suficiente para evitar un conflicto.

escena xii

NISE
De suerte te has engreído
que te voy desconociendo.
FINEA
De que eso digas me ofendo.
Yo soy la que siempre he sido.
NISE
Yo te vi menos discreta.
FINEA
Y yo más segura a ti. (vv. 1668-73)

Ahora es Nise quien reconoce un cambio en Finea, e irónicamente, cuanto más discreta se vuelve Finea, más insegura encontramos a Nise. La rivalidad entre las hermanas está bien marcada en este pasaje.

Nise no comprende como la hermana ha cambiado. Le pregunta si ha tomado anacardina.¹⁴ Finea responde con humor:

Ni de Ana, ni Catalina,
he tomado lición suya. (vv. 1678-79)

¹⁴El Diccionario de Autoridades define la anacardina como: "La confección que se hace de el Anacardo para facilitar y habilitar la memoria." (pág. 279)

Otro ejemplo de la anfibología en la obra, pero en este caso el humor tiene otro propósito. A través del humor Finea puede rebelarse ante una hermana que tiende a dominarla. Pero Nise perdura e insiste en que Finea deje a Laurencio:

NISE
Si los ojos puso en ti,
quítelos luego.
FINEA
Que sea
como tú quieres.
NISE
Finea,
déjame a Laurencio a mí.
Marido tienes.
FINEA
Yo creo
que no riñamos las dos. (vv. 1700-1705)

Finea desea la paz familiar, intentará abandonar al hombre amado.

escena xiii y xiv

Esta escena es una de las más populares de *La dama boba*. En ella Finea le pide a Laurencio que se borre de su pensamiento; que le quite los ojos amorosos que le ha puesto; y, finalmente, que la desabrace. Tres peticiones imposibles de satisfacer: el amor no se puede simplemente deshacer. Finea sigue tan ingenua como antes, es como una "autómata" que no cambia, lo que Henri Bergson llama una "obsesión." (pág. 458) Pero quizás no sea tan ingenua. Como algunos han notado, ese desabrazo en realidad pide otro abrazo, Finea no deshace su amor sino que lo reafirma.

Entra Nise, y Finea le explica que ya Laurencio ha deshecho su amor. Nise sale de la escena con Laurencio y Finea queda sola.

escena xv

Esta breve escena es un apóstrofe en que Finea siente celos de Nise. No comprende sus sentimientos, quiere ir tras Nise y Laurencio, pero en eso entra Otavio. Finea dice: "Callad, lengua; ojos hablad." (v. 1787) Desde ahora Finea hablará con los ojos, el idioma del amor.

escena xvi

Finea le cuenta al padre como "desabrazó" a Laurencio. El pobre Otavio sufre con las tonterías de su hija. Finea no comprende lo que siente, y Otavio le explica que son celos. El pasaje termina con unos bellos versos sobre los celos:

FINEA
¿Por quién, en el mundo, pasa,
esto que pasa por mí?
¿Qué dinantes, qué vi,
que así me enciende y me abrasa?
Celos dice el padre mio
que son. ¡Brava enfermedad! (vv. 1825-30)

escena xvii a xix

Regresa Laurencio. Finea le cuenta que siente celos y que tendrá que desenamorarse, como le aconsejó Otavio. Laurencio tiene otra solución, en esto salen Pedro, Dũardo

y Feniso. Laurencio le explica que los celos se quitan si Finea le da la palabra de ser su esposa. Así lo hace ante los testigos. Laurencio va a buscar un notario. Le preguntan sobre Nise y responde: "Troqué discreción por plata." (v. 1908)

Finea le cuenta a Otavio y a Nise lo que ha ocurrido. Nise intenta explicarlo:

Es error,
porque Laurencio la engaña;
que él y Liseo lo dicen
no más de para enseñarla. (1951-54)

escena xx y xxi

La traición y el engaño caracterizan estas dos escenas. Entra Liseo y le dice a Nise que ha mudado de pensamiento, le declara su amor. Nise ve a los hombres como insinceros e inconstantes. Nise lucha por Laurencio, pero pierde ante el dinero y la astucia de su hermana. Liseo la quiere, pero Nise ve esto como otra traición, dado que Liseo pretendía a Finea:

¡Qué necesidad, qué inconstancia,
qué locura, error, traición
a mi padre y a mi hermana!
¡Id en buen hora, Liseo!

Esta epítome contiene toda la frustración que siente Nise ante la falsedad de los hombres. Nise reacciona como una dama. Nótese el consejo que da Castiglione a las mujeres:

...hoy en día los hombres son tan tramposos y andan tan doblados, que alcanzan mil artes para mostrar falsamente lo que no tienen en el corazón, y alguna vez lloran cuando han buena gana de reír...Mas porque esta mi Dama...no tropiece en algunos yerros en que yo he visto caer muchas, doile por consejo que no crea luego livianamente a los que le dixeren que la aman...Y si este caballero que presumiere de

servilla llegare a hablalle, como lo hacen muchos, con una soberbia grosera, sin tenelle todo el acatamiento que fuere razón, secarse ha de manera con él, o decille ha brevemente tales palabras que él se tenga por entendido, y otro día, por necio que sea, no lo sea, tanto que llegue a hablalle desacatadamente.¹³

En esto Laurencio entra sin que Liseo lo sepa. Nise le dirige la palabra a Laurencio mientras que Liseo cree que habla consigo, la confusión momentánea, la ambigüedad, causa el humor. Al darse cuenta de su error, Liseo se siente humillado y triste. Liseo empieza a desilusionarse de su amada, Nise. Así termina el segundo acto.

¹³Baltasar Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, ed. y pról. M. Menéndez y Pelayo, *Revista de Filología Española--Anejo XXV* (Madrid: S. Aguirre, Imp., 1942), págs. 286-87.

Acto III, escena i

En *La dama boba* Lope intenta mantener cierta simetría estética, por ejemplo, el lapso de un mes entre la primera y segunda escena se repite con el mismo lapso de tiempo entre la segunda y tercera. Con un tiempo cronológico de sólo dos meses, podemos comprender a los comentaristas que consideran inverosímil la transformación de Finea dentro de un marco tan limitado. ¿Cómo puede una mujer transformarse de ignorante a mujer discreta en sólo dos meses? ¿Cómo puede Finea aprender a leer y bailar cuando al comienzo se mostraba tan inepta? El mismo Lope en su *Arte nuevo* justifica la necesidad de mantener la verosimilitud.¹ Quizás la respuesta a estas preguntas esté en que Lope realmente cree en la fuerza del amor, esa fuerza que tantas veces transformó a nuestro dramaturgo.

En la primera escena del tercer acto Finea nos revela sus pensamientos a través de un apóstrofe sobre el amor. Es el segundo apóstrofe que Lope usa en la obra, el primero ocurre en el primer acto, escena viii, cuando Laurencio declara por primera vez su amor por Finea. Mientras que Laurencio revela sus pensamientos con un soneto, Finea utiliza la décima para expresar su amor.² Lope, en su *Arte nuevo*, dice que "Las décimas son buenas para quejas."

¹ Guárdese de impossibles, porqu[e]l es máxima
Que sólo ha de imitar lo verisímil. (vv. 284-85)

² Debemos notar que Lope usa también las décimas como apóstrofe en el comienzo del acto segundo de *Las bizarrías de Belisa*. De una manera semejante, Belisa nos revela como el amor la ha afectado.

(v.307) En este caso Finea no se queja, sino todo lo contrario, hace un elogio al amor y su poder milagroso.³ Los dos apóstrofes tienen en común el uso de un lenguaje directo, evitando la pomposidad que a veces vemos en Nise o Dñardo.

escena ii

Clara aparece e informa a Finea que Otavio y Miseno están hablando de ella y como muestran su asombro por la transformación de Finea. Según Otavio, Finea considera que Liseo ha cambiado a nuestra dama boba. Finea le asegura a Clara que "Laurencio ha sido mi maestro." (v. 2085) La escena termina con una exclamación de Finea:

¡Gran fuerza tiene el amor,
catredático divino! (vv. 2090)⁴

Así reitera la filosofía neoplatónica.

escena iii

Existe cierta semejanza entre la tercera escena del primer acto y ésta, en ambas hablan Otavio y Miseno sobre los problemas que tiene Otavio con sus hijas. En el primer acto los hombres hablan de los extremos que existen entre

³Sobre el uso de la décima en la obra de Lope véase Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Estudios de Hispanófila (Valencia: Castalia, 1962), págs. 101-02.

⁴Marín nota el uso de la metátesis "catredático" por "catedrático."

las dos muchachas. Ahora, sin embargo, como Clara nos declaró en la escena anterior, sabemos que Otavio está contento con el cambio de Finea. La conversación, entonces, está dirigida solamente hacia Nise, la que sigue causando un disgusto a su padre. Miseno le sugiere a Otavio que Nise se debe casar con Duardo. Otavio responde:

Mozuelo me parecía
destos que se desvanecen,
a quien agora enloquecen
la arrogancia y la poesía.
No son gracias de marido
sonetos. (vv. 2101-06)

Clara alusión al soneto de Duardo en la séptima escena del primer acto, el cual ya ha sido analizado ampliamente en este estudio. Otavio va a recalcar lo absurdo y extremado que encuentra la poesía de este joven.

En el primer acto el tema es quizás más grave que en el tercero, lo cual se refleja incluso en la métrica empleada. Otavio y Miseno hablan en octavas reales en el primer acto, en general Otavio utiliza el endecasílabo cuando habla, ahora los caballeros pasan a la redondilla, quizás para enfatizar el aspecto ligero y humorístico de este pasaje. Podemos apreciar el valor intertextual del pasaje: es necesario conocer el *Quijote* para tener en cuenta el humor inherente a la escena. Lope emula el capítulo sexto del *Quijote*, en el cual el cura y el barbero escrutan la librería del ingenioso hidalgo. Claramente Lope, como Cervantes, quiere hacer una crítica literaria de las obras de sus contemporáneos. Es interesante notar que Cervantes excluye a Lope como uno de sus poetas preferidos, mientras que Lope incluye *La Galatea* como una de las obras

que estima. En fin, con esta escena podemos observar el gusto literario lopesco, o por lo menos, el que considera apropiado para una dama.

Otavio llama a su hija "un don Quijote mujer." (v. 2147) La comparación es apropiada ya que existen varias semejanzas entre ambos personajes. Veamos algunas de ellas. Claramente Don Quijote y Nise viven en un mundo literario, ajeno al mundo real. Los dos son idealistas que tienen que despertar a las realidades del mundo. Los dos no aprecian el verdadero valor que tiene el dinero, el cual, hasta cierto punto, ha suplantado el valor moral y ético que antes existía, o que existe en los libros.

Yendo a lo más concreto, hacia el final de la novela, don Quijote es traicionado por su falso amigo, el bachiller Sansón Carrasco. Don Quijote pasa un tiempo en la cama enfermo, y cuando despierta se da cuenta del engaño que ha vivido. Nise también estuvo una temporada enferma e igualmente fue traicionada por alguien en quien confiaba. Nise lucha por Laurencio, pero pierde ante el dinero y la astucia de su hermana. Como don Quijote, Nise despierta a las realidades de este mundo. Los dos son derrotados: don Quijote es condenado a una vida mediocre en su aldea, mientras que Nise tiene que renunciar a sus libros, a Laurencio, y conformarse con Liseo. Don Quijote prefiere morir antes de aceptar esta derrota, esta humillación. Nise, como mujer, tiene que aceptar su derrota, tiene que resignarse al matrimonio con un hombre que no ama. Como dice Miseno:

Casalda y veréisla estar
ocupada y divertida
en el parir y el criar. (vv.2135-37)

Para la mujer, nos dice Lope, "el parir y el criar"
resuelven todo.

escenas iv y v

Liseo intenta enamorar a Nise. Ella le rechaza y le indica que el amor está en las estrellas, es decir "el destino," y no es algo que fácilmente puede alterarse. Nise es la víctima de su pasión y de una dote incapaz de lograr al hombre que ama.

Al ser rechazado por Nise, Liseo cambia su atención a Finea:

LISEO

(Amor, engañado,
hoy volveréis a Finea;
que muchas veces amor,
disfrazado en la venganza,
hace una justa mudanza
desde un desdén a un favor.) (vv. 2207-12)

Liseo, como Laurencio, es inconstante. En esta obra son los hombres los veleidosos y antojadizos.

escena vi

Otavio pide que las dos damas bailen. Este baile va a nivelar a las dos hermanas; por fin las vemos como iguales. Mientras que en el acto II, escena v, Finea es representada como inepta en el baile, ahora, milagrosamente, parece haber superado las dificultades del

arte. Liseo observa a las dos hermanas y con un aparte recalca su nuevo interés en Finea: "(¡Todo es mudanzas amor!)" (v. 2220) En eso comienza el baile.

La canción cuenta como todas las damas desean a un indiano que regresa a España con oro.⁵ La visión que Lope tiene de América sigue la opinión popular de la época. Como señala Marcos A. Morínigo:

La representación de América predominante en el teatro de Lope no puede diferir en sus rasgos esenciales de la más popular y generalizada en su tiempo. América es la tierra del oro y de la plata, de los trofeos de perlas, piedras preciosas y joyas, y en general de todo género de riquezas que se ofrecen a España.

Claramente el tema del contraste entre la avaricia y el amor está presente. En el baile vemos como el dinero corrompe a las mujeres, algo semejante a como la dote de cuarenta mil ducados hace bailar a Laurencio en la obra. La canción trata, quizás algo ligeramente, los nuevos valores sociales de la época. Lope infiere que las nuevas actitudes fueron importadas a España de América. En esta obra vemos que el primer acto tiene lugar en Illescas, punto medio entre Madrid y Sevilla, siendo Sevilla el puerto principal español que recibe el comercio americano, mientras que Panamá es el puerto central que exporta sus

⁵Véase Gustavo Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A study of their Dramatic Function* (London: Tamesis, 1975), págs. 45-6. Umpierre hace una comparación entre esta canción y la que se encuentra en *Servir a señor discreto* (RAE, XV, 607) también de Lope.

⁶Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega* (Buenos Aires: Anejo II, 1946), pág. 55. También véase: Aurelio Miro Quesada Sosa, *América en el teatro de Lope de Vega* (Lima: s. ed., 1935).

productos a España. Parece que Lope nos está señalando el origen de las nuevas influencias camino a Madrid.

La escena termina con Otavio proponiendo el matrimonio de Dúardo con Nise. Otavio está contento, parece que Finea ya no es boba y hay cierta esperanza en la hija pedante. Irónicamente Otavio termina la escena haciendo una pregunta retórica: "¿Quién hay que mi dicha crea?" (v. 2326) Como sabemos, mucho ha de transcurrir de aquí al final de la obra.

escenas vii y viii

Liseo le cuenta a Turín que ha cambiado de propósito, ahora que Finea es cuerda y Nise le desprecia, él se piensa desquitar el agravio casándose con Finea. Turín le cuenta a Laurencio y Pedro el trueque de Liseo. Ahora Laurencio lamenta la posible pérdida de su amada, un ejemplo del "anticipatio" retórico, en que los personajes anticipan lo que va a ocurrir sin que haya ocurrido, en este caso una predicción equivocada.

escena ix

Finea vuelve a declarar su amor por Laurencio. Finea describe a su amado, el cual aparece constantemente en su memoria. Laurencio está en sus ojos, lo ve por "mil vidrios y cristales." Esta es la tercera vez que aparecen los espejos en la obra. Como dice Finea:

Todo este grande lugar
tiene colgado de espejos

mi amor, juntos y parejos,
para poderte mirar. (vv. 2411-14)

Podemos contrastar el amor noble de Finea con la mudanza de pensamiento de los hombres en esta obra.

Después de hablar Finea, responde Laurencio. Pasamos de la redondilla al romance. Laurencio lamenta que Finea haya cambiado de boba a discreta porque quizás ahora la pierda. Es en este pasaje donde mejor llegamos a comprender a Laurencio. Aquí nos aclara que no sólo quería a Finea por la dote, sino que también la amaba por su inocencia. La llama "una mujer cordero" así notando que la docilidad es lo que más aprecia el hombre en la mujer casada. Las mujeres cultas y solteras pasan el día con intrigas amorosas. Lo que desea Laurencio es una mujer que sepa gobernar la casa. Laurencio señala que al haberse vuelto discreta, ahora otro la desea. Pero Finea responde que no debe ser culpada dado que Laurencio la enseñó, fue por él que se transformó.

El humor juega ahora un papel importante en la obra. Finea concluye que si Liseo se enamoró por ella volverse discreta, pretenderá ser necia otra vez. Aquí tenemos una doble inversión.¹ El engaño, los espejismos, la inversión --recursos empleados por Lope para complicar la acción e intensificar la tensión dramática.

Finea le asegura a Laurencio que las mujeres antes de que nazcan están fingiendo, es así como engañan a los padres dándoles a creer que tendrán varón sucesor en vez de

¹No olvidemos que Bergson comenta sobre este tipo de humor, dando el ejemplo del ladrón que es robado.

hembra. La anécdota muestra la astucia de Finea que hasta logra engañar a Laurencio al no comprender éste sus palabras enigmáticas. Para el espectador contemporáneo este pasaje sólo muestra los prejuicios hacia las mujeres en el Siglo de Oro.

escena x

Liseo le ofrece la mano a Finea, concertando que se deben casar juntos con Dũardo y Nise. De ahí Finea le muestra a Liseo que sigue siendo boba. Primero, lo confunde con el personaje de las novelas de caballería, Oliveros. Segundo, le pregunta a Liseo donde van las lunas gastadas cada mes. Finalmente, pretende no comprender lo que significa la palabra "alma" y quiere saber si las almas comen longaniza; aquí comienza el juego de palabras con "alma" que culmina en la escena xiii. Liseo se desespera y va a hablar con Otavio.

escena xi

Finea logra su propósito pero realmente no le gusta fingir ser boba ahora que es discreta. Pedro cuenta la historia del necio:

Pues si un tonto ver pudiera
su entendimiento a un espejo.
¿no fuera huyendo de sí?
La razón de estar contentos
es aquella confianza
de tenerse por discretos. (vv. 2621-26)

Ahora tenemos la cuarta alusión al espejo. En este caso Pedro señala que los humanos tienden a mentirse a sí mismos, no desean ver la realidad. Es decir, aunque un tonto pudiera ver realmente como es en el espejo, no cambiaría su modo de ser. Como el tonto se considera discreto, está contento siendo tonto. El espejo sólo revela nuestro interior si estamos dispuestos a vernos como somos.¹

escena xii

Nise todavía no ha aceptado la pérdida de Laurencio; vemos la tenacidad de Nise quien sigue amando al hombre que la ha traicionado. La escena comienza con Nise y Celia quienes subrepticamente escuchan a Laurencio mientras enamora a Finea. Al darse cuenta de que le escuchan, Laurencio intenta irse. Nise le detiene. Laurencio le pregunta:

LAURENCIO
¿Vendrás con celos?

NISE
Celos son para sospechas;
traiciones son las verdades. (vv.2658-60)

Nise hace mofa de la protesta de Laurencio. Nótese que el uso de la anadiplosis intensifica el humor, repitiendo Nise la palabra "celos" con sarcasmo. Laurencio insiste en que Nise ame a Liseo y que acepte que él ya no la quiere.

¹En este cuento Lope anticipa la "racionalización," según la teoría de Anna Freud es uno de los mecanismos de defensa psicológica en el que el afligido intenta "racionalizar" sus faltas ignorando la realidad.

Como ya hemos visto, el humor de este pasaje aumenta con los recursos retóricos.⁹ Veamos a continuación como usa otros recursos retóricos en este pasaje. Por ejemplo, usa la epanastrofe:

LAURENCIO
Bien haces, Nise; haces bien. (v.2667)

A la vez usa la epanadiplosis o la epanalepsis:

LAURENCIO
Y si te quieres casar,
déjame a mí. (Vase)
NISE
¡Bien me dejas!
¡Vengo a quejarme, y te quejas! (vv. 2671-73)

El uso de diversos tipos de repetición encaja con el tono mordaz del pasaje. Como vemos, Lope utiliza las figuras retóricas como mecanismo del humor.

escena xiii

Nise le declara a Celia que ya no ama a Laurencio: "Ya le aborrezco y desamo." (v. 2681) En eso entra Finea. Nise la acusa de traición y la compara a la sirena. Alusión a la Odisea de Homero en que las sirenas traicionan a los marineros cantándoles para que naufragen contra los

⁹ Los siguientes estudios examinan la función de la retórica durante el renacimiento y definen muchos de los términos: Edward P.J. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student* (New York: Oxford UP, 1965); Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century* (Urbana: U of Illinois P, 1964); Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana, versión española de Mariano Marín Casero*, Biblioteca Románica Hispánica (Madrid: Editorial Gredos, 1975); y, Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. José Pérez Riesco, vols. I-III, Biblioteca Románica Hispánica (Madrid: Editorial Gredos, 1967).

arrecifes. De todos modos Finea no comprende la alusión literaria y responde con ese

humor característico suyo:

¿Tú me has dado pez a mí,
ni sirena, ni yo fui
jamás contigo a la mar?
¡Anda, Nise, que estás loca! (vv. 2696-99)

El humor continúa:

NISE
¿El alma piensas quitarme
en quien el alma tenía?
Dame el alma que solía,
traidora hermana, animarme.
Mucho debes de saber,
pues del alma me desalmas.
FINEA
Todos me piden sus almas:
almario debo de ser. (vv. 2707-14)

Con el poliptoton, usando aquí "alma" en sus diversas variantes, Nise intenta conmovier a su hermana. El pasaje es elocuente y sigue las normas conceptistas de la época. No obstante, Finea sigue el juego de palabras con "alma," pero en este caso adoptando un tono burlesco. El uso del malapropismo, confundiendo a propósito "armario" por "almario," echa abajo el discurso solemne de Nise. Aquí vemos el contraste entre Nise y Finea: la gravedad de la una ante el donaire jocosos de la otra.

escenas xiv y xv

Nise le pide a Otavio que no permita que Laurencio regrese a la casa. En eso entra Laurencio. Otavio está harto de poetas o "Garcilasos" en su casa:

Ya no habéis de entrar aquí
con este achaque. Id con Dios. (vv. 2775-76)

En vez de irse, Laurencio le pide la mano de Finea. Otavio está indignado de que Laurencio se aproveche de las boberías de su hija. Feniso y Dũardo le aseguran a Otavio que Finea le prometió el matrimonio. Finea le confiesa al padre que es simple cuando quiere serlo y discreta cuando le conviene. En vez de tomar esta cuestión de honra en sus propias manos, Otavio decide ir a la "Justicia" para enderezar este agravio, así evitando una tragedia y mostrando una actitud progresista en cuestiones de la honra. Laurencio les pide a Dũardo y Feniso que lo detengan.

escena xvi

Laurencio se da cuenta de que todos sus planes serán derrotados. Otavio no permitirá que se case con Finea. De modo sorprendente es Finea quien toma la iniciativa. Hace que Laurencio y Pedro se escondan en el desván. Pedro pide comida, marcando su preocupación por sostenerse. La escena termina con dos preguntas retóricas de Pedro: "¿Yo al desván? ¿Soy gato?" (v. 2828) Así Pedro nos hace recordar la escena de Finea con los gatos (I, vi). No olvidemos que el tema principal de esa escena era que la gata iba a parir, una asociación que Lope quiere que hagamos.

escena xvii

Esta escena es muy breve, el tercer y último apóstrofe en la obra:

(FINEA, sola)
¿Por qué de imposible trato
este mi público amor?
En llegándose a saber
una voluntad, no hay cosa
más triste y escandalosa
para una honrada mujer.
Lo que tiene de secreto,
esto tiene amor de gusto. (vv. 2829-36)

Finea declara que una mujer no puede revelar sus verdaderos intereses en el amor, ahora sufre por ser sincera con su padre. La sociedad no permite que una mujer exprese honestamente sus sentimientos, la sociedad prefiere la hipocresía, el engaño. Vemos en este apóstrofe la nueva madurez de Finea.

escenas xviii y xix

Regresa Otavio y Finea finge con la verdad al padre.
Como señala Lope en su Arte nuevo:

El engañar con la verdad es cosa
Que ha parecido bien, (vv. 319-20)

Le cuenta que Laurencio ha ido a Toledo, veremos más tarde que Toledo se refiere al desván. Además Finea dice:

¿Qué quiere, padre? A la fe
de bobos no hay que fiar. (vv. 2851-52)

Así advirtiéndole al padre que no se fie en sus palabras. Por supuesto que esta ironía dramática causará la risa en el espectador. Lope establece cierta distancia entre Otavio y Finea, como espectadores nos volvemos cómplices de su engaño. Así continúa Finea engañando y atrapando al padre:

OTAVIO
Pues te engañan fácilmente
los hombres, en viendo alguno,
te has de esconder; que ninguno

te ha de ver eternamente.

FINEA

Pues, ¿dónde?

OTAVIO

En parte secreta.

FINEA

¿Será bien en un desván,
donde los gatos están?

¿Quiere tú que allí me meta?

OTAVIO

Adonde te diere gusto,
como ninguno te vea.

FINEA

Pues, ¡alto! En el desván sea;
tú lo mandas, será justo.

Y advierte que lo has mandado.

OTAVIO

¡Una y mil veces! (vv. 2855-68)

El padre cae en la trampa y ordena a la hija que vaya con
Laurencio. Finea dice:

No yerra quien obedece.

No me ha de ver hombre más,

sino quien mi esposo fuere. (vv. 2876-78)

No yerran sus palabras.

escenas xx y xxi

Otavio cree que ya se ha deshecho de Laurencio, ahora
intenta espantar a Liseo. Le recuerda que lleva dos meses
en la casa sin formalizar el matrimonio con Finea. Por su
parte Liseo le informa que fueron los padres quienes
arreglaron el matrimonio pero que él no esperaba casarse
con una boba. Otavio responde:

¿Es coja o manca Finea?

¿Es ciega? Y, cuando lo fuese,

¿hay falta en Naturaleza

que con oro no se afeite? (vv. 2903-06)

"Poderoso caballero es don Dinero." Pero Liseo no necesita
el dinero, le pide la mano de Nise. La situación se

complica, hace dos horas que Miseno le prometió Nise a Dúardo. Otavio le da un día para aceptar a Finea o irse.

Liseo le cuenta su desgracia a Turín; no se quiere casar con una boba. Turín comentó:

Que se casa me parece
a bobas, quien sin dineros
en tanta costa se mete. (vv. 2928-30)

Laurencio es el que se tendrá que casar con ella.

escena xxii

En este diálogo entre Clara y Finea las mujeres analizan a los hombres y como son embusteros. Clara comienza cada redondilla con la frase: "En el desván." El desván siendo el lugar más alto de la casa, equivale a la soberbia, la altanería o la presunción del hombre. Con esta anáfora Clara da ejemplos del pedante que se cree sabio, del criminal que vive en el desván, del burlador que desgracia a la dama o del musulmán que pretende ser buen cristiano. Los ejemplos que ofrece son de traiciones cometidas en el desván, cómo los hombres son traicioneros en un sitio tan inocuo y ameno. No olvidemos que en este momento Finea había escondido a Laurencio en el desván. Es en este pasaje donde ocurre la quinta y última alusión al espejo. Clara dice:

En el desván, unpreciado
lindo, y es un caimán,
pero tiénle el desván,
como el espejo, engañado. (vv. 2975-78)

El hombre que apreciamos, el lindo, es en realidad un bribón, pero como el espejo, la imagen es un engaño de la realidad. Clara le advierte a Finea que las apariencias engañan, que proceda con cautela.

El espejo tiene el valor de invertir las cosas, de representar y deformar realidades. Como comenta Zamora Vicente sobre la obra:

Como en algunas composiciones pictóricas contemporáneas, todo gira, en grandes órbitas concéntricas, en torno a la heroína central. Y el contraste, condensado en ella, hace que a la vez veamos a los demás en una constante agitación y movimiento sucediéndose en un vaivén inesquivable, dinamicidad absoluta, afanes que dan a la comedia su inquietante fluir.¹⁶

La ambigüedad del espejo funciona paralelamente con la trama, con las irrealidades que vemos en el escenario: la boba que pasa a ser lista pero que finge ser boba; los novios que pretenden a una hermana mientras aman a la otra, sea por la dote o por la discreción; el padre que cree que el novio ha abandonado la ciudad mientras se encuentra en el desván; en fin, "una mentira/le hace forma verdadera" (vv. 1559-60).

escena xxiii

La situación se complica. Ahora Otavio quiere que Finea se case con Feniso, ya que Nise se casará con Duardo.

¹⁶A. Zamora Vicente, "Para el entendimiento de *La dama boba*" en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, ed. M.P. Hornik (Oxford: Lincombe Lodge Research Library, 1965), pág. 459.

Con sólo tres escenas restantes todo parece imposible de resolverse. Como explica Lope en su Arte nuevo:

Pero la solución no la permita
Hasta que llegue a la postrera scena,
Porq[ue] en sabiendo el vulgo el fin q[ue] tiene
Buelue el rostro a la puerta, y las espaldas
Al q[ue] esperó tres horas cara a cara; (vv. 234-38)

Finea se hace la loca y rehusa hablar con Feniso, así que huye al desván.

escenas xxiv y xxv

Es la última oportunidad que tiene Liseo para conquistar a Nise. Con este romance Liseo declara todo su amor por ella. Le indica como el oro no pudo vencerle:

Nunca más el oro pudo
con su fuerza poderosa,
que ha derribado montañas
de costumbres generosas,
humillar mis pensamientos
a la bajeza que doran
los resplandores, que a veces
ciegan tan altas personas. (vv. 3045-52)

Liseo muestra que el hombre puede vencer la bajeza del oro. Liseo se irá si Nise no promete casarse con él. Turín interviene señalando que Nise es inhumana si no se enternece con sus lágrimas. Con una serie de preguntas retóricas compara a Nise a un tigre, pantera, onza, duende, lechuza, Circe o "Pandorga" porque no se conmueve con la tristeza de su amo. Finalmente Nise se deja vencer por las lágrimas de Liseo y se rinde.

En eso llega Celia y le cuenta a Otavio que algo raro ocurre en el desván, parece que hay dos hombres. Otavio exclama: "¿Hombres? ¡Buena va mi honra!" (v. 3102) Esta

es otra afrenta a la honra de Otavio, pero en vez de intervenir personalmente permite que Feniso, Dúardo y Liseo intervengan por él. Otavio mantiene su compostura y no reacciona de manera impulsiva, como señala Nise de su padre:

FENISO
No suceda alguna cosa.
NISE
No hará; que es cuerdo mi padre. (vv. 3110-11)

escena xxvi

Cuando aparece Laurencio, Otavio quiere matarlo:

¡Mil vidas he de quitar
a quien el honor me roba! (vv. 3119-20)

Pero Laurencio declara que sólo está con su esposa. Finea aclara el engaño del desván, llamado también Toledo, por ende, ella no ha mentido al padre y fue Otavio quien la envió al desván. Por el engaño de Finea, Otavio dice:

¡Cortaréle aquella lengua!
¡Rasgaréle aquella boca! (vv. 3141-42)

En este caso es Miseno quien interviene. Ya no hay remedio, Otavio tiene que aceptar el matrimonio de Finea con Laurencio, y también Nise se casará con Liseo. Laurencio comenta:

Bien merezco esta vitoria,
pues le he dado entendimiento,
si ella me da la memoria
de cuarenta mil ducados. (vv. 3166-69)

A la vez Pedro recibe a Clara y Turín a Celia. Los criados imitan a sus amos con unas bodas paralelas. La obra mantiene una estructura simétrica.¹¹

Ahora bien, Lope mantiene el humor hasta el final de su obra:

NISE
Celia, que fue tu devota,
será tu esposa, Turín.

TURÍN
Mi bota será y mi novia. (vv. 3176-78)

Con la polisemia Turín muestra su pasión por el vino. Todos están contentos, salvo Feniso y Duardo, quienes se dan la mano para no quedar solos.

¹¹Diego Marín comenta sobre la intriga secundaria: Así en *La dama boba* (1613) y *Las bizzarrias de Belisa* (1634), las dos parejas cuyos intercambios de interés amoroso forman el enredo central van acompañadas de sendas parejas de criados que reproducen en un plano menor los movimientos amorosos de sus amos. El objeto de tal imitación es reforzar el paralelismo de las intrigas principales y contribuir al efecto cómico de este tipo de comedia.

Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (Toronto: U of Toronto P, 1958), pág. 166.

Conclusión

Hemos seguido hasta aquí el proceso creador del dramaturgo; intentaremos ahora resumir aquellos aspectos de la comedia que consideramos significativos para comprender mejor el arte de Lope. En primer lugar resumiremos la ideología expuesta en *La dama boba*. Lope, en efecto, presenta a través de sus personajes una filosofía concreta cuyos rasgos esenciales llevan al neoplatonismo y al aristotelismo en la comedia. Observaremos en segundo lugar la fuerza niveladora del humor; y veremos cómo el humor eleva a Finea y humaniza a Otavio. Estudiaremos a continuación las relaciones amorosas y veremos como en gran medida el humor gira alrededor de las intrigas, engaños y cambios en los amores de las hermanas. Ofreceremos, finalmente, nuestras propias observaciones sobre la obra.

Debemos señalar que el estudio de *La dama boba* nos llevará a comprender mejor los elementos humorísticos empleados por el dramaturgo. Muchos de los mecanismos examinados aquí se repiten en otras obras del autor. El estudio de esta obra tiene el potencial de facilitar el análisis de otras comedias lopescas.

Ideología

En *La dama boba* Lope no quebranta los valores sociales de la época ni rechaza sus ideales. Lo que Lope hace con el humor es cuestionar los límites de esos valores o

ideales, quizás, a veces, extendiendo o restableciendo nuevos parámetros para ellos. Podemos decir que el humor permite al dramaturgo un medio para exponer, cuestionar y resolver contradicciones. Veamos algunos de los ideales cuestionados, pero no rechazados, por Lope.

En primer lugar está la cuestión de la concepción neoplatónica del amor. La fuerza del amor así entendido transforma a Finea de bestia en mujer discreta. El amor lleva al hombre y a la mujer a la contemplación espiritual. Si Finea es transformada y elevada por el amor, nos preguntamos: ¿cómo justifica Lope la avaricia de Laurencio ante este amor puro e idealizado? Sin duda existe una aparente contradicción. Con el personaje de Laurencio, Lope señala que "el fin justifica los medios." Si el fin es el amor matrimonial, la avaricia por la dote de Finea (los cuarenta mil ducados), los engaños, las traiciones son permisibles. No olvidemos, además, que según el neoplatonismo el amor se logra por etapas ascendentes. Observamos así el progreso paulatino del amor entre Laurencio y Finea: comienza con el amor material, pasa al amor físico y termina con el amor espiritual. La filosofía neoplatónica perdura bajo las realidades mundanas.

Por otro lado Lope nota que el amor neoplatónico tampoco puede llevarse a los extremos. En el soneto de Dúardo, el joven poeta pinta una visión del amante que al lograr el amor espiritual ya no requiere más a la amada (I, 7). El mensaje de Lope está claro: Dúardo se queda solo al final, sin esposa. Lope es un reconciliador, acepta los

ideales neoplatónicos dentro de un marco realista y pragmático.

La filosofía no siempre choca con la realidad. A veces la filosofía sirve de fondo para guiar o educar, como ocurre cuando Lope presenta la doctrina aristotélica del punto medio. Como ya hemos mencionado, Lope sigue la filosofía de Aristóteles según la *Ética a Nicómaco*. Finea y Nise presentan dos extremos del intelecto: la boba y la pedante. Si, como señala Aristóteles, todos los extremos son vicios, las muchachas tienen que encontrar su propio centro: Finea debería ser más lista y Nise más humilde. Según Lope, el centro lo encuentran las muchachas en sus maridos; el matrimonio establece el equilibrio mental.

El humor: fuerza niveladora

Algunos comentaristas han llamado a Finea "retrasada mental"; término equivocado ya que Finea puede aprender sin problemas cuando se encuentra motivada para hacerlo --cuando el amor precipita el ímpetu necesario para aprender. La expresión "retrasada mental" es un apelativo peyorativo, un término que marca la actitud prevalente hacia Finea; es decir: que es ignorante e inferior a los demás. No olvidemos que en los primeros dos actos Finea no puede ni leer ni bailar, y cree que un retrato del busto de Liseo es una representación fiel del joven --un señor sin piernas. La ignorancia de Finea nos hace sentir superiores a ella, y como espectadores nos reímos de sus sandeces.

Thomas Hobbes llama este tipo de humor "Sudden Glory": nos reímos de alguien cuando nos sentimos superiores.

Al comienzo de la comedia *Finea* evoca una imagen de boba. Podemos observar, sin embargo, que dentro de este marco de tonta, coexiste otra imagen no tan negativa. A pesar de todo, *Finea* sabe defenderse. Cuando el maestro Rufino decide castigarla por no aprender el abecedario, la escena termina con la alumna castigando al maestro (I,5). Al invertir la situación, Lope indirectamente eleva a *Finea* ante nuestros ojos. *Finea* sabe defenderse, además, en los intercambios verbales. Con la polisemia y otros recursos retóricos, *Finea* no se deja vencer. *Finea* se burla de los profesores, del padre, de la hermana y de los pretendientes, mostrando gracia y soltura cuando habla con ellos.

Si el humor logra elevar a un personaje, igualmente puede rebajar, o humanizar, a otro. En el primer acto Otavio habla exclusivamente en versos endecasilábicos. Lope utiliza marcos de versificación para elevar al personaje, y Otavio es sagaz y solemne porque habla con un lenguaje elevado, culto. Debemos notar, no obstante, que la comedia tiene un poder nivelador. George Meredith subraya la función de la comedia como medio de promover la igualdad entre los sexos:

But where women are on the road to an equal footing with men, in attainments and in liberty --in what they have won for themselves, and what has been granted them by a fair civilization-- there, and only waiting to be transplanted from life to the stage, or the novel, or the poem, pure comedy flourishes, and is as it would help them to be, the

sweetest of diversion, the wisest of delightful companions.¹

Podemos observar como Lope nivela a Otavio con el humor. Cuando Finea habla con Otavio (II,7), es la primera vez que ella utiliza el endecasílabo; es decir, ellos hablan en términos de igualdad.² En esta misma escena Finea llama a Otavio mentecato. Aunque sabemos, como espectadores, que ella lo llama así, ingenuamente, ya que el maestro de baile le dio una definición errónea del término, no obstante el mensaje está claro: Otavio no es ni tan listo ni tan solemne como aparenta. El humor lo baja en estatura, con el beneficio de que vemos a este personaje en términos más humanos. Según Meredith el humor sirve de reajuste social, como ocurre en este caso.

Gracias al humor Lope puede romper con el decoro social, con las normas que rigen el comportamiento de muchos españoles durante el Siglo de Oro. Aunque Otavio tiene que actuar dentro de las expectativas de esas normas, por ejemplo en cuestiones de honra, él muestra más flexibilidad que de costumbre en estos asuntos. Nos preguntamos, ¿hasta qué punto puede aceptar Otavio los disparates y atrevimientos de Finea? No olvidemos que con su ignorancia Finea invita a Liseo a compartir su cama (I, 13). Otra vez vemos como Lope usa el humor para violar los

¹George Meredith, *An Essay on Comedy*, ed. Lane Cooper (New York: Scribner's, 1897), págs. 118-19.

²Debemos notar cómo en otras ocasiones la versificación y el lenguaje sirven para elevar a Finea; véase, por ejemplo, el apóstrofe (III, 1), donde ella usa las décimas para hablar sobre el amor.

preceptos de la moral. Otra afrenta al honor ocurre cuando Finea invita a Laurencio al desván, acto que cae fuera de las normas aceptables para una señorita.

Las relaciones amorosas

Existe un elemento de suspensión que mantiene el impetu de toda la comedia. Como espectadores nos preguntamos: "¿se casarán las dos hermanas?". Y vinculada a esta pregunta, al nivel escénico, nos hacemos otra pregunta secundaria: "¿con quiénes se casarán las hermanas?" Los giros y cambios en las relaciones amorosas mantienen el suspenso y el interés del espectador. Como subraya Martin Esslin:

There is thus an element of suspense needed for each scene or section of the action, superimposed on the main objective or suspense momentum of the whole play. At any given moment in a play the director and the actors must be aware of these major--strategical-- and minor --i.e. tactical, within the scene-- objective which coexist and mutually support each other.

Una observación final: se ha dicho que la comedia representa a la humanidad con todos sus vicios, debilidades y defectos. Sin duda en *La dama boba* hemos visto algunos de esos defectos: la avaricia, la ignorancia, los celos, el engaño, la presunción, la pedantería, en fin, una letanía de vicios veniales. Pero generalmente ese no es el

³ *An Anatomy of Drama*, pág. 46.

mensaje que Lope desea transmitir. Él prefiere ofrecernos la esperanza de que el mundo va a mejorar, de que el matrimonio resolverá todo conflicto. Su intención es educar, mostrar alternativas: el amor convierte a la boba en lista mientras enseña a la pedante un poco de humildad. No debemos olvidar, de cualquier modo, lo imprescindible: la comedia debe entretener al espectador, debe hacer reír a la muchedumbre --mientras Finea descubre el deleite del amor nos burlamos de sus sandeces, de los increíbles disparates que dice.

Por otro lado podemos observar que Lope, como gran maestro que es, lleva la comedia a su fin natural: el matrimonio. Lo más asombroso es que la comedia termina con el matrimonio de cuatro parejas. Que sea o no sea forzado este final en realidad tiene poca importancia. Lope elige la simetría sobre la verosimilitud para recalcar su mensaje: el matrimonio traspasa los estamentos sociales, trae la prosperidad familiar y suscita la armonía colectiva. En fin, no podemos reprender al monstruo de la naturaleza por mostrar un optimismo irreprochable.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso. *Poesía española: Ensayos de métodos y límites estilísticos*. 4a ed. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1962.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*. 4a ed. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1970.
- Alonso, Martín. *Enciclopedia del idioma*. 2 Tomos. Madrid: Aguila, 1958.
- Antono, Nancy L. D'. *Boccaccio's "Novelle" in the Theater of Lope de Vega*. Madrid: Studia Humanitatis, 1983.
- Aristophanes. *The Clouds*. Trans. and ed. William Arrowsmith. New American Library. New York: Mentor, 1970.
- . *The Wasps, The Poet and the Women, and The Frogs*. Trans. David Barrett. London: Penguin, 1964.
- Aristotle. *Aristotle's Poetics*. Trans. S.H. Butcher and Intro. Francis Fergusson. A Dramabook. New York: Hill and Wang, 1961.
- Arjona, J.H. "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega." *Hispanic Review* 7 (1939): 1-21.
- Aubrun, Charles V. *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1966.
- Bain, Alexander. *The Senses and the Intellect*. Ed. Daniel N. Robinson. Washington: University Publication of America, 1977.
- Barthes, Roland. *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: The Noonday Press, 1988.
- Bergmann, Emilie L. "La dama boba: Temática folklórica y neoplatónica" en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Muanuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981, págs. 409-14.
- Bergson, Henri. *Oeuvres, Edition du Centenaire*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959
- Blue, William R. "'Sol': Image and Structure in Lope's *La corona merecida*." *Hispania* 56 (1978): 1000-06.
- Bomli, Petronella Wilhelmina. *La femme dans L'Espagne du siècle d'or*. 'S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1950.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: The U of Chicago P, 1983.

- Bowie, Palmer, ed. *Five Roman Comedies*. Trans. Palmer Bowie et al. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.
- Brockett, Oscar G. *The Theatre: An Introduction*. 3rd ed. New York: Holt, 1974.
- Campbell, George. *The Philosophy of Rhetoric*. Ed. Lloyd F. Bitzer. Forw. David Potter. Carbondale: Southern Illinois UP, 1963.
- Casaldüero, Joaquín. *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 1972.
- Castiglione, Baltasar. *El cortesano*. Trad. Juan Boscán. Ed. y pról. M. Menéndez y Pelayo. *Revista de Filología Española--Anejo XXV*. Madrid: S. Aguirre, Imp., 1942.
- Castro, Américo. *Cervantes y los casticismo españoles*. Madrid: Alianza, 1974.
- Castro, Américo y Rennert, Hugo A. *Vida de Lope de Vega*. New York: Las Américas Publishing Company, 1968.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1985.
- Cohen, Walter. *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Connors, Robert J., et al., eds. *Essays on Classical Rhetoric and Modern Discourse*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.
- Cooper, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of "Tractatus Coislinianus"*. Oxford: Basil Blackwell, 1924.
- Corbett, Edward P.J. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. New York: Oxford UP, 1965.
- Corrigan, Robert W., ed. *Comedy: Meaning and Form*. San Francisco: Chandler Publishing Co., 1965.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Imp. de 1611 con adiciones de Benito Remigio Noydens en 1674. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: S.A. Horta, I.E., 1943.
- Criado de Val, Manuel, ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Madrid: EDI-6, S.A., 1981.
- Dana, Sister Marie Immaculée, RSM. "Lope de Vega's Boba in the Vision of Molière" in *Perspectivas de la comedia: Colección de ensayos sobre el teatro de Lope, G. de Castro, Calderón y otros*. Ed. Alva V. Ebersole. Colección Siglo de Oro. Valencia: Estudios de Hipanófila, 1978.

- Darwin, Charles. "Expression of the Emotions in Man and Animals" in *Human Nature: Darwin's View*. Ed. Alexander Alland, Jr. New York: Columbia UP, 1985.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Tran. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins UP, 1974.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- Diccionario de Autoridades. Real Acedemia Española. 3 Tomos. Edición Facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1990.
- Dietz, Donald T. "The Non-Acting Character Type: The Priest in Lope's *El mejor alcalde, el rey*." *Hispania*, 71 (March 1988), 14-19.
- Díez Borque, José María. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London: Temesis, 1989.
- . "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del siglo de oro" en *Semiología del teatro*. Eds. Antonio Prieto y Angel Valbuena Prat. Barcelona: Planeta, 1975. págs. 49-92.
- . *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- . *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Díez Borque, José María y Luciano García Lorenzo, eds. *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Dunn, Peter N. "Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega." *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957): 213-22.
- Durán, Manuel. "Lope y la evolución del gracioso." *Bulletin of the Comediantes* 40.1 (1988): 5-12.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. 10a. ed. Milano: Bompiani, 1983.
- . *Reflection on The Name of the Rose*. Trans. Harcourt Brace Jovanovich. London: Secker & Warburg, 1989.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- Entrambasaguas, Joaquín de. "El teatro en el siglo XVII" en *Historia de la literatura española*, vol. II: siglos XVII y XVIII. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Biblioteca Universitaria Gadiana, 1975. págs. 221-58.
- . *Lope de Vega y su tiempo: Estudio especial de El villano en su rincón*. Tomo XII. Barcelona: Editorial Teide, 1961.

- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang, 1976.
- . *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. Methuen Drama. Great Britain: Cox and Wyman, 1987.
- Feibleman, James. *In Praise of Comedy: A Study in Its Theory and Practice*. New York: Russell & Russell, 1962.
- Fernández Gómez, Carlos. *Vocabulario Completo de Lope*. 2 Tomos. Madrid: Copegraf, S.L., 1971.
- Foster, J.A. "Humour and Counselling: Close Encounters of Another Kind." *The Personnel and Guidance Journal* 57 (1978): 46-49.
- Fox, Arthur M. y Jack H. Parker. *Lope de Vega Studies: 1937-1962: A Critical Survey and Annotated Bibliography*. Toronto: U of Toronto P, 1964.
- Freud, Sigmund. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. Trans. & Ed. A. A. Brill. New York: Modern Library, 1938.
- Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia: En trono a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1973.
- Fry, W.F. Jr. *Sweet Madness: A Study of Humour*. Palo Alto: Pacific Books, 1963.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957
- Fucilla, Joseph E. "Finea in *La dama boba* in the Light of Modern Psychology." *Bulletin of the Comediantes* 7.2 (1955): 22-23.
- Gariolo, Joseph. "El uso del italiano en dos comedias de Lope de Vega (*El anzuelo de Fenisa* y *El genovés liberal*) en *Perspectivas de la comedia II: Ensayos sobre la comedia del Siglo de Oro español*. Ed. Alva V. Ebersole. Albatros. Valencia: Ediciones Hispanófila, 1979.
- Gerstinger, Heinz. *Spanische Komödie--Lope de Vega und Seine Zeitgenossen*. Velber Frederich, 1968, págs. 95-8.
- Gitlitz, David M. *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1980.
- Godzich, Wlad & Nicholas Spadaccini, eds. *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- González-Blanco, Edmundo, ed. *Menéndez y Pelayo y sus ideas*. Colección Hombres e Ideas. Barcelona: Ediciones Jasón, 1930.
- Haury, Auguste. *L'ironie et l'humour chez ciceron*. Leiden: E.J. Brill, 1955.

- Hayes, Frances C. *Lope de Vega*. New York: Twayne, 1967.
- Henry, André. *Bergson maître de Pégny*. Les Jeunes études philosophique. Paris: Editions Elzévir, 1948.
- Herrick, Marvin T. *Comic Theory in the Sixteenth Century*. Urbana: U of Illinois P, 1964.
- Hesse, Everett W. *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*. Barcelona: Puvill Libros S.A., 1987.
- . *New Perspectives on Comedia Criticism*. Maryland: Studia Humanitatis, 1980.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Ed. C.B. Macpherson. London: Penguin, 1968.
- . *Leviathan: Parts I and II*. Ed. Herbert W. Schneider. The Library of Liberal Arts. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958.
- Holloway, James E. "Lope's Neoplatonism: La dama boba." *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 236-55.
- Horst, Robert ter. "The True Mind of Marriage: Ironies of the Intellect in Lope's La dama boba." *Romanistisches Jahrbush* 27 (1976): 347-63.
- Howarth, W.D., ed. *Comic Drama: The European Heritage*. London: Methuen & Co. Ltd., 1978.
- Inge, Thomas M. ed. *Naming the Rose: Essays on Eco's The Name of the Rose*. Mississippi: UP of Mississippi, 1988.
- Jung, Carl G. et al. *Man and his Symbols*. A Laurel Edition. New York: Dell Publishing Co., 1968.
- Kant, Immanuel. "The Critique of Judgement" 54. Trans. James Creed Meredith in *The Critique of Pure Reason; The Critique of Practical Reason; and other Ethical Traeatises; The Critique of Judgement*. Ed. Robert Maynard Hutchins. Great Books of the Western World. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 1952.
- Kiebuszinska, Christine. *Revolutionaries in the Theatre: Meyerhold, Brecht, and Witkiewicz*. Theatre and Dramatic Studies 49. Ed. Oscar G. Brockett. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- Kirschner, Teresa J. *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna de Lope de Vega*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- Laborde, Elena Beatriz. "La figura femenina en la obra dramática de Lope de Vega." *Boletín de literaturas hispánicas* 8 (1969): 65-83.
- Lacey, A.R. *Bergson*. London: Routledge, 1989.

- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana.* Versión española de Mariano Marín Casero. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- . *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura.* Trad. José Pérez Riesco. Vols. I-III. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1967.
- Larson, Donald R. "La dama boba and the Comic Sense of Life." *Romanische Forschungen* 85 (1973): 41-62.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Lope de Vega: introducción a su vida y obra.* Salamanca: Anaya, 1966.
- Ley, Charles David. *El gracioso en el teatro de la península.* Madrid: Revista de Occidente, 1954.
- Lope de Vega Carpio. *Cartas.* Ed. Nicolás Marín. Madrid: Castalia, 1985.
- . *El acero de Madrid.* Eds. Aline Bergounioux, Jean Lemartinel et Gilbert Zonana. Paris: Editions Klincksieck, 1971.
- . *El anzuelo de Fenisa.* Ed. y Trad. David M. Gitlitz. San Antonio, Texas: Trinity UP, 1988.
- . *El arte nuevo de hacer comedias.* Ed. Juana de José Prades, Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971.
- . *El villano en su rincón y Las bazarrias de Belisa.* Ed. Alonso Zamora Vicente. Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- . *La dama boba.* Ed. Diego Marín. 12 ed. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *La dama boba.* Ed. Francisco Tolsada. Biblioteca Clásica Ebro. Madrid: Ebro, 1938.
- . *La Gatomaquia.* Instituto Nacional de Bellas Artes. México: Imprenta Madero, S.A., 1966.
- . *La moza de cántaro.* Ed. C. González Echegaray. Salamanca: Anaya, 1968.
- . *Obras Escogidas 3 Tomos.* Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. 4a. ed. Madrid: Aguilar, 1987.
- Marín, Diego. *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega.* Toronto: U of Toronto P, 1958.
- . *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega.* Estudios de Hispanófila. Valencia: Castalia, 1962.

- Marín, L. Astrana. *Lope de Vega*. Barcelona: Editorial Juventud, S.A., 1963.
- Martínez Amador, Emilio M. *Diccionario Gramatical y de dudas del idioma*. Barcelona: Sopena, 1985.
- Matzat, Wolfgang. "Lope de Vega--La dama boba" en *Das Spanische Theater: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Eds. Herausgegeben von Volker Roloff und Harald Wentzlauff-Eggebert. Düsseldorf: Schwann Bagel, 1988, págs. 90-104.
- Mauron, Charles. *Phychocritique du genre comique*. Paris: Librairie José Corti, 1964.
- McCrary, William C. *The Goldfinch and the Hawk: A Study of Loped De Vega's Tragedy, El caballero de Olmedo*. University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures No. 62. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1968.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Estudios literarios*. Madrid: Atenea, 1904.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España en Edicioón nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo*. 3a. ed. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Vols. I y II. Madrid: Gráficas Refunidas, 1961.
- Meredith, George. *An Essay on Comedy*. Ed. Lane Cooper. New York: Scribner's, 1897.
- Moratin, Landro Fernández de. *La comedia nueva, El sí de las niñas*. Ed. J. Dowling y R. Andioc. Madrid: Clásicos Castalia, 1968.
- Morínigo, Marcos A. *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires: Anejo II, 1946.
- Morley, Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega: Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. María Rosa Cartes. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1968.
- Nagy, Edward. *Lope de Vega y la Celestina: Perspectiva pseudo-celestinesca en Comedias de Lope*. México: Universidad de Veracruzana, 1968.
- Nelson, T.G.A. *Comedy: An Introduction to Comedy in Literature, Drama, And Cinema*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. Ed. Walter Kaufmann. Trans. Walter Kaufmann & R.J. Hollingdale. Vintage Books. New York: Random House, 1968.
- Noriega Cantú, Alfonso. *El humorismo en la obra de Lope de Vega*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

- Oleza, Joan. "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega" en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. Ed. José Luis Canet Vallés. London: Tamesis, 1986. págs. 325-43.
- Olson, Elder. *The Theory of Comedy*. Bloomington: Indiana UP, 1968.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- . "¿Qué es el "Arte Nuevo" de Lope de Vega?: Anotación previa a una reconsideración crítica." Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1978.
- Parker, A.A. *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. London: Diamante VI, 1957.
- . "Dimensiones del renacimiento Español" en *Historia y crítica de la literatura Española II: Siglos de Oro: Renacimiento*. Ed. Francisco López de Estrada. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Parker, Jack H. y Arthur M. Fox. *Lope de Vega Studies: 1937-1962: A Critical Survey and Annotated Bibliography*. Toronto: U of Toronto P, 1964.
- Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. 1a. ed Madrid 1804; ed. José María Díez Borque. Barcelona: Labor s.a., 1975.
- Plato. *The Republic*. Trans. and intro. H.D.P. Lee. London: Penguin, 1955.
- . *The Symposium*. Trans. W. Hamilton. Great Britain: Penguin, 1951.
- Quesada Sosa, Aurelio Miro. *América en el teatro de Lope de Vega*. Lima: s. ed., 1935.
- Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Trad. Angel Marcos de Dios. Madrid: Gredos, 1985.
- Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de oro*. Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse: U de Toulouse, Editions C.N.R.S., 1980.
- Rivers, Elias L., ed. *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*. Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986.
- Rubio, Isaac. "El teatro español del siglo de oro y los hispanistas de habla inglesa," *Segismundo* 33-34 (1981): 151-172.

- Ruiz Ramón, Francisco. *Celebración y catársis: (Leer el teatro español)*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia. Murcia: Sucesores de Nogués, 1988.
- . *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Fundación Juan March. Madrid: Cátedra, 1978.
- Russell, The Hon. Bertrand. *The Philosophy of Bergson*. London: Macmillan, 1914.
- Ryan, Eugene E. *Aristotle's Theory of Rhetorical Argumentation*. Collection Noësis. Montréal: Les Éditions Bellarmin, 1984.
- Salomon, Noël. *Recherches sur le thème Paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut D'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de L'Université de Bordeaux, 1965.
- Schevill, Rudolph. *The Dramatic Art of Lope de Vega: Together with La Dama Boba*. 1918 New York: Russell & Russell, 1964.
- Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale UP, 1982.
- . *Structuralism in Literature: An introduction*. New Haven: Yale UP, 1974.
- . *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*. New Haven: Yale UP, 1985.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Idea*. Vols. II & III. Trans. R.B. Haldane & J. Kemp. London: Routledge & Legan Paul Limited, 1957.
- Schwartz, Joseph and John A. Rycenga, eds. *The Province of Rhetoric*. New York: The Ronald Press Company, 1965.
- Shershow, Scott Cutler. *Laughing Matters: The Paradox of Comedy*. Amherst: U of Massachusetts P, 1986.
- Sirera Turó, José Luis. *El teatro en el siglo XVII: El ciclo de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Playor, 1982.
- Smith, Paul Julian. *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*. Oxford: Clarendon P, 1988.
- Spenser, Herbert. "The Comparative Psychology of Man" in *Significant Contributions to the History of Psychology 1750-1920*. Series D Comparative Psychology Vol. III. Ed. Daniel N. Robinson. Washington, D.C.: University Publications of America, 1977.
- Surtz, Ronald E. "Daughter of Night, Daughter of Light: The Imagery of Finea's Transformation in *La dama boba*." *Bulletin of the Comediantes* 33.2 (1981): 161-67.

- Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1974.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- Umpierre, Gustavo. *Songs in the Plays of Lope de Vega: A study of their Dramatic Function*. London: Tamesis, 1975.
- Valbuena Prat, Angel. *El teatro español en su Siglo de Oro*. 2a. ed. Barcelona: Planeta, 1974.
- Varey, John E. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro*. Madrid: Castalia, 1987.
- Vosters, Simon A. "David, degollador de Goliath, como figura de la España de las cruzadas, en la obra de Lope de Vega y en sus fuentes." *Ibero-romania* 3 (1971): 220-41.
- Wardropper, Bruce W. "Lope's *La dama boba* and Baroque Comedy." *Bulletin of the Comediantes* 13.2 (1961): 1-3.
- . *Teatro español del siglo de oro*. New York: Scribner's, 1970.
- Weiger, John G. *Hacia la comedia: De los valencianos a Lope*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.
- . "Lope de Vega según Lope: ¿Creador de la comedia?" en *La génesis de la teatralidad barroca*, proc. de Cuadernos de filología, literaturas: análisis III, 1-2. Valencia: Facultad de filología, Universidad de Valencia, 1981.
- Wilson, Margaret. *Spanish Drama of the Golden Age*. Oxford: Pergamon Press, 1969.
- Wolfgang Matzat, "Lope de Vega--*La dama boba* en *Das Spanische Theater: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Eds. Herausgegeben von Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert. Düsseldorf: Schwann Bagel, 1988, págs. 90-104.
- Zamora Vicente, A. *Lope de Vega: su vida y su obra*. 2a. ed. Madrid: Gredos, 1969.
- . "Para el entendimiento de *La dama boba*" en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*. Ed. M.P. Hornik. Oxford: Lincombe Lodge Research Library, 1965.