



Características de la "comedia nueva" de Lope

Realismo ilusionista

Para la apreciación de una comedia del Siglo de Oro es indispensable cierto conocimiento previo de las características de su género, la llamada «comedia nueva», cuya fórmula quedó definitivamente fijada por Lope de Vega y que dominó con su gran vitalidad dramática la escena española durante todo el siglo XVII, sobrevivió el clima adverso del neoclasicismo en el XVIII, y llegó a influir en el teatro romántico, además de haber dejado sus huellas en otros teatros extranjeros, como el francés. El principio guiador de esta fórmula dramática es el de «dar gusto» al público, según palabras de Lope, lo que no significa rebajar el arte teatral a un mero entretenimiento vulgar, sino hacerlo vivir en la escena como reflejo fiel del público que lo contempla, con sus modos de pensar y de sentir, su sistema de creencias, ideales y fobias, todo ello representado en un ambiente costumbrista que facilita la compenetración del espectador con la obra. Sin embargo, no ha de verse la comedia como un teatro realista, dedicado a retratar la vida contemporánea tal como era, pues bajo apariencias de verismo cotidiano la escena presentaba una imagen idealizada de la vividura hispana en la que abundan los convencionalismos y estereotipos junto a los rasgos costumbristas. Es un «realismo ilusionista» que representa la vida humana

tal como al espectador le gustaría que fuese, más intensa, diáfana y optimista de lo que es en la realidad ordinaria, pero no con recursos inverosímiles, sino basándose en la sociedad contemporánea y actualizando todos los asuntos a la española, incluso los divinos y exóticos. Claro que si de esta forma la comedia lograba despertar más interés en el público, también restaba universalidad a su contenido dramático, por lo que son relativamente pocas las comedias que han conservado un valor permanente.

Bajo la apariencia realista que ofrece la comedia son muchos los convencionalismos que contribuyen a crear una realidad teatral cuya función es servir de escape más que de espejo de la realidad ordinaria. Aunque la diversidad de personajes parece representar toda la gama social, desde el rey hasta el labriego, la selección refleja una tradición literaria en que ciertos elementos quedan prácticamente excluidos —como las madres, los artesanos y mercaderes—, mientras que otros, como los criados en su papel de avisados confidentes de galanes y damas, son esencialmente una creación escénica, muy útiles para el contraste cómico y para facilitar la revelación íntima del protagonista en forma dialogada. El gracioso en particular es un típico convencionalismo teatral que sirve, además, como medio de comunicación entre el autor y el público, con apartes aclaratorios de la intención dramática, como portavoz del sentido común y de la opinión del público ante la conducta censurable de un personaje, o como crítico de costumbres y tipos contemporáneos.

El vestuario suntuoso de los actores es otro indicio del aspecto artificial de la comedia y de su aspiración a realzar la realidad embelleciéndola. Es importante además como medio de caracterizar al personaje, sirviendo de disfraz apropiado al tipo, con un vestido convencional de galán, dama, criado, estudiante, campesino, padre, etcétera; e igualmente como medio para localizar la escena, a falta de decorado, en la calle, en casa, de noche o de viaje.

En un tono ligero e irónico, Lope hizo una breve exposición de su preceptiva dramática en el *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos* (1609), poema didáctico dedicado a defender su teatro ante una de las academias literarias que tan en boga estaban entonces, contraponiendo su propia estética de un «arte natural», cuya fuente de inspiración es la vida misma, a la del «arte culto» de los preceptistas aristotélicos, basado en la imitación de los modelos clásicos. Frente al dogma de las tres unidades de acción, tiempo y lugar, consideradas esenciales para dar verosimilitud a la ficción escénica, Lope prescinde de las dos últimas como limitaciones arbitrarias del transcurso natural de la acción, que obligan a narrar todo lo que pasa fuera de la escena. Por eso Lope no vacila en emplear una secuencia temporal de meses o años para atenerse a la realidad de los hechos representados y hacer más verosímil el desarrollo argumental. Menos justificación aún encontraba Lope para la unidad de lugar, que ni siquiera menciona en su *Arte nuevo*, por contravenir el dinamismo esencial de la comedia, pues si la acción ocurre en distintos lugares es más eficaz desplazar a los personajes que relatar lo sucedido fuera de la escena.

Tram Solamente la unidad de acción fue considerada válida por Lope, ya que la trama debía basarse en un asunto central, pero no se trataba de una acción única y simple, a la manera clásica, sino de una unidad múltiple, con trama compleja integrada por una intriga principal y otra u otras secundarias, cuya disparidad se justifica por su conexión con el tema de la comedia, ilustrándolo desde distintos niveles (como el de la acción paródica de los criados). Estos hilos de la trama se entrecruzan o desarrollan paralelamente hasta coincidir en el desenlace, que trae la solución simultánea de todos ellos, en forma un tanto forzada a menudo por tratarse de una conclusión poética más que realista. Dada la concepción dinámica del teatro lopeco, dedicado a sostener la atención

de un público interesado ante todo en saber lo que pasa, la acción es su elemento básico, como escenificación de una historia novelesca que se va desarrollando rápidamente y salta en forma cinemática de un episodio a otro sin detenerse apenas a analizar las circunstancias motivadoras del caso o la problemática individual de los personajes.

Otro principio consagrado definitivamente por la «comedia nueva» fue el uso exclusivo del verso como lenguaje dramático. Aunque esto era un artificio convencional contrario a la naturalidad preconizada por Lope, debido al deseo de elevar el nivel artístico de este género poco «académico», quedaba en parte compensado por la polimetría, que permitía variar las formas métricas de acuerdo con la situación dramática. En vez de limitarse a los metros cultos venidos de Italia con el Renacimiento, a base del verso endecasílabo, éstos se combinan con los metros octosílabos de la tradición popular castellana, logrando así dos niveles de estilo: uno más elevado y retórico para las escenas de asunto o personajes graves; otro más llano y directo, equivalente a la prosa, para el diálogo ordinario. Lope esbozó muy por encima los usos métricos en el *Arte nuevo* (los sonetos para soliloquios de «los que aguardan», las décimas para «quejas», amorosas, los romances para «relaciones», los tercetos para «cosas graves», etc.), pero el conocimiento completo y exacto de su técnica versificadora sólo se obtiene analizando la práctica seguida por él a través de las diversas épocas, pues hubo una evolución en éste como en otros aspectos de su teatro.

Los metros castellanos (octosílabos) son los predominantes y de usos más variados, lo cual es natural dada su función próxima a la prosa. Entre ellos, la redondilla fue el metro más común y versátil hasta la segunda década del siglo XVII, tras la cual su uso general empieza a disminuir². En contraste, el romance, inicialmente dedi-

² La quintilla, muy parecida formalmente a la redondilla, se diferencia poco de ésta en su uso dramático, y a partir de la segunda época tiende también a disminuir y a destinarse principalmente al diálogo. No aparece en *La dama boba*.

X
I
cado sólo a las «relaciones» de sucesos acaecidos fuera de escena, va aumentando más tarde su frecuencia y al mismo tiempo diversificando sus usos hasta quedar como metro dominante al final, reemplazando en gran parte a las redondillas y quintillas, sobre todo para el diálogo dinámico que hace progresar la acción en vez de comentarla simplemente. Esta adaptación del romance narrativo al diálogo dramático es una de las innovaciones más notables de la versificación lopesca. A partir de la segunda década, Lope utiliza casi siempre esta forma métrica para dar fin a cada acto, cuando el ritmo de la acción se acelera y el diálogo se reduce al desarrollo escueto de los hechos, sin digresiones. La *décima* es la estrofa octosilábica más tardía y especializada, principalmente para soliloquios líricos, aunque al final su uso se extiende también al soliloquio factual e incluso al diálogo, usualmente con tema de celos, en que lo emotivo va unido a lo conceptuoso.

En cuanto a los metros italianos, no se emplean solamente para asuntos graves entre altos personajes, conforme al canon clasicista del «decoro» estilístico, sino para expresar sentimientos elevados o elaborados conceptos en un estilo refinado que no depende del rango social de los personajes sino de la nobleza o gravedad de los sentimientos expresados. Y en muchos casos el estilo puede ser conversacional, aunque siempre en tono serio y pulido. Los metros italianos más comunes son octavas, silvas, tercetos y endecasílabos sueltos o pareados, sin excesos de lirismo u ornamentación retórica. El más especializado de estos metros es, por su misma estructura, el *soneto*, única forma que toma el soliloquio lírico, con su mezcla de sentimiento y reflexiones, generalmente sobre el tema de celos y amores contrariados. En cambio, para el soliloquio factual, que revela hechos más que intimidades, Lope utiliza metros menores, como redondillas y décimas, con más frecuencia que el soneto.

Desde el punto de vista estructural, el uso de la versificación es significativo como criterio orientador a falta de una división en escenas. Los cambios métricos suelen indicar mutaciones completas, aunque no faltan excepcio-

nes en que el cambio escénico no va acompañado de cambio métrico, en cuyo caso la continuidad versal sirve para reforzar el enlace temático entre escenas aparentemente inconexas. Igual criterio estructural se advierte en los cambios de actos, que en general van acompañados de cambio métrico, y cuando excepcionalmente no ocurre así, la continuidad versal suele servir para destacar el enlace temático entre dos situaciones muy dispares en cuanto a asunto, lugar y tiempo. Cuando el cambio escénico se limita a la entrada o salida de un personaje, lo más usual es mantener la misma forma métrica, reforzando así la continuidad dramática entre distintas fases de una misma escena. Si hay excepciones a esta práctica suele ser cuando el cambio métrico corresponde a un cambio de forma (entre diálogo y monólogo), de situación o de tono dramático. Con relativa frecuencia estos cambios parciales de escena se dan en medio de una estrofa o incluso de un verso, lo que claramente muestra cómo la versificación sirve para reforzar la continuidad dramática.

Lope hace definitiva la división en tres actos, que ya algunos autores habían introducido en competencia con los cuatro y cinco actos corrientes hasta entonces. La innovación tuvo éxito por corresponder mejor a las tres fases en que se dividía la trama según la teoría clásica: exposición o planteamiento del asunto (*prótesis*), nudo o complicación de la intriga (*epítasis*), y desenlace (*catástrofe*), si bien este último se aplazaba hasta cerca del final para mantener en pie el interés del público, propenso a marcharse en cuanto sabía el resultado del conflicto dramático. De aquí que el desenlace tienda a ser precipitado y mecánico. En cambio, Lope sobresale en la exposición, planteando la idea central con toda claridad y sencillez en las primeras escenas, sin explicaciones tediosas a la manera clásica. La división del acto en escenas es práctica moderna desconocida en la comedia. Lope se limitaba a señalar las mutaciones escénicas con una raya horizontal o una cruz especial (*), pero sin completa regularidad.

Los personajes

Debido a la importancia del dinamismo dramático, el esfuerzo principal iba dirigido a la invención de intrigas interesantes más que a la creación de caracteres singulares. Los personajes suelen estar concebidos como tipos convencionales derivados en gran parte de la tradición literaria pero adaptados a la sociedad contemporánea, y su misión primordial es dar expresión a unos sentimientos y comportamientos previstos por el código teatral, como el espíritu justiciero del rey, la prudencia del padre, el valor pundonoroso del caballero, el enamoramiento de galanes y damas, el materialismo y pusilanimidad del criado-gracioso. Pero esto no significa que tales personajes sean meras figuras de una pieza, encarnación de cualidades abstractas y universales, sino que dentro de su papel arquetípico cada uno tiene individualidad propia, aunque no esté más que esbozada con unos pocos rasgos superficiales, los suficientes para identificarlos como seres de carne y hueso.

La psicología personal no se analiza a fondo ni la acción se desarrolla como consecuencia del carácter y de sus conflictos íntimos, sino que los personajes están vistos desde fuera, como en la vida real, actuando a impulsos de ciertos móviles convencionales, como seres ordinarios que se hallan en situaciones interesantes y que, tras retener nuestra atención por un rato, pasan sin dejar una impresión muy individual, con bastantes semejanzas entre los personajes de unas comedias y otras.

El tema amoroso

El sentimiento del amor es, junto con el del honor, uno de los dos móviles básicos que animan a los personajes y que con más regularidad aparecen en las comedias. Se trata de dos valores humanos tan preciados que justifican los mayores sacrificios, con riesgo incluso de la vida, y su función dramática es poner automáticamente

en acción la voluntad del personaje hasta resolver el desequilibrio síquico causado por el agravio a su honra o por la infatuación amorosa. Ambos representan una mezcla de realidad e ilusión, reflejo de la estética idealizadora de la comedia. De ahí el concepto dualista del amor que nos ofrece Lope. Por un lado, es la pasión erótica irresistible que surge automáticamente a la vista de la dama o el galán, y que lanza a su víctima por el camino más o menos tortuoso de la intriga hasta lograr su culminación en la boda simbolizadora de la felicidad amorosa. En este aspecto no hay diferencia entre los sexos, siendo la mujer tan capaz como el hombre de idear estratagemas y tan audaz como él para ejecutarlas. Si acaso, Lope hace a la mujer aún más ingeniosa y atrevida, como irónico y eficaz contraste con la sumisión e inferioridad de la mujer en la vida real. Por otro lado, el amor está idealizado conforme a la teoría neoplatónica como una fuerza depuradora del espíritu, por inspirarse en un ideal de belleza cuya manifestación suprema es la divina y hacia la cual aspira el hombre al contemplar la humana. De aquí que las relaciones amorosas de galanes y damas vayan siempre envueltas en un aura de finura y decoro, tras cuyo convencionalismo poético late la sensualidad reprimida. Solamente entre criados, al parodiar los amores de sus señores, se muestra por contraste ese aspecto sensual en tono crudamente realista. La perfección del amor se halla para Lope en la combinación equilibrada de ambos elementos, el físico y el espiritual, siendo el entendimiento la potencia que depura y aquilata la experiencia de los sentidos. Por ello repetirá que «ningún necio puede amar», o que no hay «mujer necia que tuviese gran amor». Mientras que el amor es, como él sabía bien, musa eterna del poeta, el «inventor de los versos», ya que «Amar y hacer versos es todo uno».

Corolario inevitable del amor son los celos, sombra que siempre lo acompaña, como producto que son del temor a perder el goce del bien amado, temor justificado por la condición mudadiza del gusto amoroso. Son el otro recurso clave de la comedia al provocar tensión y prolongar la complicación de la intriga, pero no suelen

ser celos trágicos sino formar parte natural de la batalla de los sexos, pues sin ellos no hay amor perfecto («que quien sin celos ama / no tiene amor...»), llegando incluso a identificar causa y efecto («que sólo en celos el amor consiste») y hasta ver en ellos la «salsa» del amor.

La representación escénica

Por estar compuestas las comedias primordialmente para la escena, conviene tener presentes las condiciones en que se representaban para apreciar algunas de sus características formales. En primer lugar, el teatro como local permanente y acondicionado especialmente para la representación dramática era algo relativamente nuevo (unos treinta años al estrenarse *La dama boba*). Todavía se llamaban *corrales*, por el sitio donde se habían improvisado esporádicamente al principio, bajo la iniciativa de *cofradías religiosas* para el sostenimiento de asilos y hospitales. Su gran éxito de público permitió la construcción de locales fijos, los primeros de los cuales fueron el Corral de la Cruz (1579) y el del Príncipe (1582). En este último, antecesor del actual Teatro Español, se representó *La dama boba*. Gracias al fin benéfico de las funciones teatrales, logró sobrevivir la comedia frente a las pertinaces censuras de inmoralidad por parte de algunos eclesiásticos, que en varias ocasiones causaron su suspensión, una de ellas en 1613.

Las funciones se daban por la tarde y al descubierto, con un toldo para protegerse del sol más que de la lluvia, pues en este último caso se suspendían. De esta suerte se resolvía el problema de la iluminación escénica y se evitaban los peligros de la nocturnidad para la decencia pública. Por la misma precaución moralista, las mujeres tenían su sitio aparte, en la «cazuela» al fondo del patio, mientras que los hombres se sentaban en bancos o permanecían atrás de pie, llamados por ello «mosqueteros». El aparato escénico era mínimo, con un decorado simbólico que se limitaba a sugerir más que a reproducir el lugar de la acción, aunque ya hacia 1615 la tramoya em-

pezaba a hacerse más espectacular, conforme al gusto barroco, intromisión mecánica que Lope lamentaba por reducir el papel de la palabra como creadora de la ilusión dramática. La escasez de decorados requería que los personajes mismos aludiesen al lugar. Igualmente, los trajes servían para indicar si la acción ocurría dentro de casa, en la calle, de viaje, de noche, etc. No existía telón de boca, y Lope recomendaba mucho no dejar el escenario vacío entre escenas para evitar la impaciencia del público. Por ello también, aunque la comedia era la pieza de resistencia, no era la única parte de la función teatral. Ésta constituía un espectáculo continuo que incluía la loa, monólogo en verso a manera de preámbulo, un entremés después del primer acto y un baile después del segundo, rematándose todo con la mojiganga como fin de fiesta en forma de baile en que participaban todos los actores, todavía con los trajes de la comedia pero ya sin representar sus papeles. Debido a esta continuidad del espectáculo era frecuente empezar los actos II y III con un monólogo, a fin de dar tiempo al cambio de vestuario de los actores que tomaban parte en el entremés o en el baile³. Relacionado también con este carácter de espectáculo variado está el elemento musical (canciones y bailes) que a menudo inserta Lope en sus comedias como uno de sus recursos favoritos para amenizarlas. Demostraba con ello su instinto dramático para llevar a la escena toda materia que atrajese al público y también su talento para recrear la gracia ligera y el encanto de la lírica popular. Solían ser canciones de tipo folklórico relacionadas con las faenas y fiestas rurales, o que recogían aires y ritmos de moda.

La conclusión que se desprende del estudio de la «comedia nueva» es que por un lado presenta valores de época basados en una serie de convencionalismos ideológicos, sociales y estéticos, que circunscriben la acción de los personajes dentro de los límites impuestos por la mentalidad colectiva de entonces; y por otro lado, las

³ Es lo que hace Lope en *La dama boba* al comienzo del acto III, utilizando hábilmente el monólogo para exponer el tema central de la comedia.

comedias mejores presentan también valores permanentes que les dan interés universal y conservan su atractivo para el lector o espectador actual, como son la viveza con que unos personajes de carne y hueso encarnan rasgos idiosincrásicos del español; la combinación de realidad e ilusión que convierte la escena en una imagen estilizada más intensa que la vida ordinaria; la fecundidad inventiva y la habilidad técnica con que están construidas.

Análisis de *La dama boba*

Entre las relativamente escasas comedias de Lope de Vega que conservan un valor permanente y siguen figurando en el repertorio del teatro clásico español, incluso en escenarios extranjeros, así como en diversas ediciones populares, se encuentra *La dama boba* como una de sus obras maestras del género de capa y espada. En ella se combinan elementos típicos de tales comedias costumbristas, como son la intriga de amores y celos, la rivalidad de damas y galanes, el paralelo paródico de los criados, la canción popular, junto con motivos propios de un teatro académico, como la exposición de la doctrina neoplatónica del amor, los comentarios sobre técnica literaria y los ejemplos de poesía cultista. El acierto de la comedia está en el hábil equilibrio con que se integran elementos tan dispares, de suerte que la carga didáctica de la tesis sobre el poder educativo del amor no desvirtúa el efecto de amenidad, humor y desenvoltura propios de una farsa. El resultado es, como señala uno de sus mejores comentaristas, la evocación de «una deliciosa porción de vida, animada y graciosa [...] que deja al terminar su lectura una honda sensación de gozo suave, contenido, de perpetua sonrisa»⁴. Impresión acertada a la que sólo cabría añadir que Lope sabe dar apariencia realista a lo que es una visión idealizada de la vida, como escenificación estilizada de una idea filosófica en un marco costumbrista.

⁴ Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Madrid, Gredos, 1961, pág. 285.

los cambios de acto van acompañados de cambio métrico, resaltando así la principal división estructural de la comedia.

TEMÁTICA

La idea central que la comedia se propone ilustrar es el poder del amor para despertar la inteligencia más obtusa y refinar el espíritu, en este caso transformando a una «bestia hermosa» en dechado femenino de corazón ardiente, fino ingenio y voluntad firme. El tema va expuesto más explícitamente que de costumbre a lo largo de la pieza, tanto que podría pasar por una obra de tesis. Lo que hace la comedia, sin embargo, es aplicar el principio estético de «enseñar deleitando», característico de toda la literatura del Siglo de Oro, no con un fin estrechamente didáctico, sino para ilustrar una idea filosófica sobre la vida humana mediante una trama que conserva en sí misma su interés intrínseco sin verse forzada por el tema. Es decir, que la comedia ejemplariza pero no adoctrina. Aunque esa idea no es ciertamente original ni complicada, su interés estriba en la maestría con que Lope sabe transformarla en un cuadro dramático lleno de vitalidad y gracia. La fuente originaria era Ovidio, cuyo tratado sobre el arte de amar (*Ars amandi*) había tenido gran difusión en la Edad Media, sobre todo entre los trovadores del amor cortés, y luego quedó consagrado en el Renacimiento junto con la doctrina neoplatónica. La interpretación que Lope presenta participa del doble aspecto espiritual y sensual que caracteriza su concepto del amor. Por un lado, expone la teoría neoplatónica que 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. Por otro lado, el amor aparece representado en términos sensuales, claramente sugeridos por el goce inconsciente de la protagonista ante los abrazos del galán y por su treta final de encerrarse con él en un desván. La comedia no es, pues, una mera dra-

matización de la idea neoplatónica del amor, como pudiera pensarse ante la exposición de tal doctrina y su ilustración en la regeneración mental de la «dama boba», sino que Lope, como de costumbre, se aparta de la teoría, orientada hacia un amor puro y espiritual, para seguir su propia experiencia de un amor integral en que la iluminación espiritual de la protagonista va acompañada de una pasión erótica que es bastante ciega, pues el objeto tan deseado por ella es, en realidad, un hombre cínico, más interesado en la dote que en su amor. Aquí, como en otras muchas obras, Lope utiliza la doctrina neoplatónica del amor espiritual para dignificar el amor sensual, no para sustituirlo.

Un tema secundario que también puede prestarse a cierta confusión es la sátira del cultismo poético asociado con la pedantería de Nise y su «academia» literaria. 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 para emularlos con un poema conceptualmente denso pero de estilo sobrio, apropiado al tema filosófico, en el cual no hay vocablos cultistas, hipérbatos ni otras fórmulas sintácticas de la «nueva poesía», tan fáciles de parodiar. Así lo prueba el serio comentario que hacen a continuación los personajes y la reproducción del soneto en obras no dramáticas posteriores (*La Filomena*, 1621, y *La Circe*, 1624), junto a su explicación en prosa, todo ello sin la menor alusión satírica⁵.

Otro subtema expresamente aludido en la comedia es la cuestión feminista en torno al papel de la mujer en la vida doméstica y cultural. Lope se coloca resueltamente contra la larga tradición antifeminista que todavía contaba con representantes tan destacados como Quevedo. Dado su temperamento amoroso, Lope ve a la mujer como parte indispensable de la vida, pero él valora no sólo la belleza sino el entendimiento de la mujer, como elementos complementarios para hacerla sujeto digno de

⁵ Véase sobre este punto el estudio de Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1962, págs. 458-459.

amar. Claro que tampoco omite sobre todo en su epistolario, las convencionales censuras de la mujer como ser veleidoso, interesado y mendaz, pero la opinión dominante en sus comedias es feminista, y ninguna lo ilustra mejor que *La dama boba*, concebida sobre la base de una joven que no logra su plenitud hasta que el intelecto ha sido iluminado por el amor y ella aspira tanto a cultivar su espíritu como a gozar del amado.

Incluso la hermana culta, que pudo haber sido una caricatura fácil de pedantería femenina, se nos presenta en realidad como mujer simpática, aficionada a la literatura pero sin caer en afectación ridícula y dispuesta a admitir las limitaciones de su entendimiento. Si algunos personajes expresan el criterio antifeminista convencional, censurando a la mujer que cultiva su intelecto y se aficiona a las letras en lugar de contentarse con ser buena ama de casa⁶, la imagen de la mujer que Lope presenta en esta comedia, como en todas, es favorable, superior al hombre en la estrategia del amor, capaz de elegir marido a su gusto y sin previa autorización paterna. Por otro lado, este feminismo de Lope tiene una perspectiva limitada por el matrimonio como objetivo final de la mujer «emancipada», según queda bien ilustrado en *La dama boba*, donde Nise, prototipo de fémina intelectual, deja de interesarse por cuestiones poéticas en cuanto su pasión amorosa la inquieta, y aunque su mayor preocupación es casarse con el hombre que ama, acepta al fin sin dificultad como marido a un sustituto cuando se le escapa aquél.

A pesar de la seriedad idealista del tema neoplatónico que sirve de tesis a la comedia, abundan en ella las situaciones cómicas que oscilan entre la ironía y la farsa, dejando una impresión de alegre ligereza. Por ello, es *La dama boba* una de las comedias que mejor ilustran el certero sentido cómico del teatro lopesco. Comicidad que no se encuentra en elementos secundarios o incidentales, para efecto de contraste dramático, como

⁶ Como hacen el padre (I, esc. 3) y el galán Laurencio (III, escena 9).

ocurre en otras comedias, sino que es consustancial con el espíritu de la pieza. La acción central está concebida con fina ironía al hacer que todos los personajes queden subordinados a los deseos amorosos de la joven que empieza siendo una boba inocua y al fin se impone con su ingenio y firme voluntad, fingiendo la misma bobería inicial para ver cumplidos sus anhelos frente a la oposición familiar. Esta aparente repetición de una misma situación con inversión del sentido es un clásico recurso de ironía dramática que aumenta el deleite del espectador al sentirse partícipe del ingenioso engaño.

Entre las muchas notas cómicas que mantienen el tono alegre a lo largo de la comedia, baste citar las lecciones de lectura y baile que recibe la «dama boba», tan divertidas por los disparates suyos como por la frustración de los maestros; o bien, la escena en que la boba revela síntomas inconscientes de su amor al pedir al galán que repita el primer abrazo en forma inversa, «desabrazándola», para borrar las huellas amorosas y poder obedecer las órdenes del padre. Debido al espíritu cómico que anima toda la obra, el papel del gracioso queda muy atenuado y sólo se manifiesta marginalmente, como en las breves alusiones burlescas del criado Turín a ciertos aspectos costumbristas, o en la relación humorística que hace Clara, su contrafigura femenina, del parto de una gata y su celebración por la comunidad felina. Igualmente, la parodia amorosa de los criados se realiza en forma automática, sin añadir una nueva dimensión cómica al desarrollo de la idea central, que ya de por sí es humorística.

ESTRUCTURA

La construcción de esta comedia de enredo amoroso sobresale entre otras del género por su sencillez, naturalidad y concentración en una trama unificada, con unos pocos hilos secundarios perfectamente integrados. Dado el tema de la transformación anímica de un personaje,

la acción se centra en el carácter de la «dama boba», en torno a la cual giran sin cesar los demás. Pero en vez de limitar la acción principal a esta evolución del personaje central, Lope monta a lo largo de la comedia un dualismo de contrastes entre la hermana tonta y la lista, sirviendo esta última de base al segundo hilo argumental, con una relación amorosa que va entrecruzada con la de Finea hasta terminar en un intercambio de parejas.

El contraste de ambos caracteres se hace en una serie de escenas paralelísticas que ilustran alternativamente el retraso mental de Finea, y la cultivada inteligencia de Nise. Contraste de escenas que empieza a borrarse en el acto segundo y desaparece del todo en el tercero, cuando las dos hermanas pierden las diferencias accidentales que las separaban y dan libre expresión a su verdadero ser, como mujeres captadas por la misma pasión amorosa, que a una la saca de su ignorancia y a la otra de su pedantería. El mismo dualismo estructural se refleja en la contraposición de una escena dedicada a imitar las academias literarias en boga y los versos artificiosos que en ellas se exhibían, frente a una escena de poesía popular, con canciones que combinan la gracia sencilla del folklore y el refinamiento artístico del poeta.

Dentro de esta construcción dualista de la trama principal queda integrada la leve acción paralela, en tono paródico, de los cuatro criados, cuyas relaciones amoratorias siguen la fórmula ritual de imitar los emparejamientos de los señores, añadiendo una nota de variedad cómica sin romper la estricta unidad de acción.

De acuerdo con este carácter unificado de la acción, también la unidad de lugar es observada casi tan fielmente como en cualquier comedia clasicista (una sala de la casa familiar). Sin embargo, Lope introduce brevemente otras dos localizaciones (la posada de Illescas y el paseo de Recoletos) que, sin ser necesarias para el desarrollo de la trama, permiten observar directamente a los personajes en acción, sin tener que contar lo que hicieron fuera de la escena, y aumentan además la impresión de movimiento externo en una pieza relativamente estática como ésta. En cuanto a la unidad de tiem-

po, su infracción al prolongar la acción por dos meses está plenamente justificada, ya que presta mayor verosimilitud a la transformación psíquica de la protagonista, la cual transcurre también ante nuestros ojos en vez de darnos los antecedentes en forma narrativa.

LOS PERSONAJES

Los dos personajes centrales de la comedia quedan caracterizados casi de entrada, no con análisis discursivos a modo de introducción, sino mediante sus propias palabras, en escenas consecutivas que ilustran cómicamente el contraste entre las dos excéntricas: primero, Nise la erudita, instruyendo a su criada en cuestiones de técnica literaria, y a continuación la boba Finea tratando en vano y a regañadientes de aprender el alfabeto. El contraste se mantiene a lo largo de los dos primeros actos al mostrar el comportamiento de ambas hermanas ante sus pretendientes. Mientras que Nise responde a las finezas amorosas de Laurencio con razones ingeniosas, Finea lo hace con salidas disparatadas. Nise se muestra versada en las pequeñas tretas de los enamorados para comunicarse secretamente, mientras que Finea ni entiende el sentido de la palabra amor ni siente el menor deseo erótico, tratando a su galán en términos grotescos que son el reverso paródico de la cortesía amorosa.

En el último acto, despierta ya la inteligencia de Finea, se produce una irónica inversión de papeles, en que la antigua boba supera a su hermana en la competencia amorosa. El contraste psicológico de antes es sustituido ahora por una semejanza de las hermanas en el plano amoroso que culmina con la boda doble del desenlace. Por ello, Lope no se limitó a presentar dos fáciles caricaturas de excentricidad femenina, una por exceso de sapiencia y otra de ignorancia, sino que procuró darles un perfil más humano e individualizado, mostrando el aspecto de feminidad ordinaria que yace bajo sus anomalías externas.