

A VUELTAS CON LA DAMA BOBA

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Presencia de *La dama boba*

La dama boba es, sin duda, una de las comedias más afortunadas de Lope. A lo largo de los siglos, se ha visto reiteradamente representada. La compañía de Jerónima de Burgos la estrenó en el otoño de 1613¹. Circuló en el siglo XVIII con el título de *La boba discreta*, que aparece al frente de una de las ediciones sueltas de la época². En el siglo XIX se llevó a la escena con éxito en la versión de Dionisio Solís (*Buen maestro es el amor o La niña boba*)³. En etapas posteriores siguió viéndose en los teatros con regularidad, bien en la adaptación de Luis Suñer Casademunt (*La niña boba o Buen maestro es el amor*), bien en la de Federico García Lorca (*La dama boba*, aunque él prefería como título el apócrifo de *La niña boba*)⁴, bien en el montaje de Luis Escobar

1 Véase el minucioso estudio del reparto en Mimma De Salvo, «Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega», *Voz y letra*, 2000, tomo IX, págs. 69-91.

2 *La boba discreta. Comedia famosa*, Madrid, s. a. De esta edición suelta se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, sign. T-3.901. Ada M. Coe registró un anuncio de este impreso en *La gaceta de Madrid*, enero de 1738, en su *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore-Oxford-París, 1953.

3 Véase J. C. de Miguel y Canuto, «Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral», en Ignacio Arellano y otros: *Studia aurea. Actas del III congreso de la A.I.S.O. (Toulouse, 1993)*, Pamplona/Toulouse, GRISO/LEMSO, 1996, tomo II, págs. 269-277. Sobre las representaciones en el siglo XIX informan Nicholson Adams, «Siglo de Oro plays in Madrid», *Hispanic Review*, 1936, tomo IV, págs. 342-357; Charlotte Lorenz, «Seventeenth Century plays in Madrid from 1801-1818», *Hispanic Review*, 1938, tomo VI, págs. 324-331; José Simón Díaz, *Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839, Cuadernos bibliográficos*, III, Madrid, CSIC, 1961, y Félix Herrero Salgado, *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849, Cuadernos bibliográficos*, IX, Madrid, CSIC, 1963; ahora resumidos, en los aspectos que nos interesan, por Enrique García Santo-Tomás, *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, págs. 281-283.

4 Véanse el detallado estudio, con edición del texto adaptado, de Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de «La dama boba»*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2001, y los artículos de Jacqueline Phocas Sabbah, «Au sujet d'un travail inédit de García Lorca: la version lorquenne de *La dama boba* de Lope de Vega», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1993, tomo XXIX, págs. 63-96, y Miguel A. Iglesias, «Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega: datos para la historia del teatro español», *Anuario Lope de Vega*, 1999, tomo V, págs. 82-118, en especial las págs. 109-115.

y Huberto Pérez de la Ossa, bien en el que hace unos años preparó César Oliva⁵, en las varias versiones americanas de que da noticia Susana Hernández Araico⁶ o en la recentísima de Juan Mayorga puesta en pie por Helena Pimenta⁷.

En el plano editorial ha sido desdichada y dichosa, según el momento de su historia que se considere. La vida del texto, bien analizada por Victor Dixon⁸, nos revela cómo Lope no pudo disponer de su autógrafo, comprado y conservado celosamente por la compañía de Jerónima de Burgos, y hubo de conformarse con una copia, que firmó antes de darla a la imprenta y sacarla a la luz en la IX parte (1617). Las ediciones posteriores partieron de este texto mutilado por los cómicos⁹. Como este fue el que pasó a la «Biblioteca de autores españoles» y de ahí a otras ediciones mostrencas, durante más de tres siglos *La dama boba* se leyó disminuida en casi un 15% de sus versos.

A partir de la edición de Rudolph Schewill¹⁰, de la de Justo García Soriano¹¹ y, sobre todo, de la que don Alonso Zamora Vicente publicó en «Clásicos castellanos»¹², los lectores, estudiosos y estudiantes han vuelto a disponer del texto genuino, fijado con pulcritud, presentado con agudeza y sencillez, y anotado con solvencia. En los últimos años, Diego Marín¹³ y Rosa Navarro Durán¹⁴ han continuado con rigor y brillantez la línea de los buenos editores de *La dama boba*¹⁵.

La tradición crítica no ha sido parca: varias decenas de artículos se ocupan de aspectos monográficos¹⁶ y no hay manual o historia que se precie que no dedique un capítulo, más o menos extenso y detallado, al sentido y valor de esta pieza singular.

5 César Oliva, «La dama boba hoy», en Ysla Campbell, *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, págs. 39-48, y María Ángela Celis, «Crónica del coloquio sobre la representación de *La dama boba* de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *La comedia de enredo, Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1998, págs. 381-385.

6 Susana Hernández Araico, «La popularidad de *La dama boba* y su recepción americana en el siglo XX», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 2000, tomo XXV, págs. 79-93.

7 A este montaje se dedicarán algunas de las sesiones de las XXV Jornadas de teatro clásico (Almagro, 9 al 11 de julio de 2002) y gran parte del número 17 de *Cuadernos de teatro clásico*, Madrid, 2002.

8 «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 1997, tomo III, págs. 51-65.

9 Sin embargo, María Grazia Profeti ha defendido este texto reducido, subrayando que mereció la aprobación del autor. Véase su introducción a la versión italiana de R. Trovato, *La dama sciocca*, Venezia, Marsilio, 1996, y su artículo «Tres textos tempranos de *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega*, 1997, tomo III, págs. 51-65.

10 *The dramatic art of Lope de Vega, together with «La dama boba»*, ed. de Rudolph Schevill, Berkeley, University of California Press, 1918. Nueva impresión: Nueva York, 1964.

11 *Obras de Lope de Vega*, ed. de Justo García Soriano, Real Academia Española (nueva edición), Madrid, RAE, 1929, tomo XI, págs. 587-633.

12 Peribáñez. *La dama boba*, «Clásicos castellanos», Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

13 *La dama boba*, «Letras hispánicas», Madrid, Cátedra, 1976.

14 *La dama boba. La moza de cántaro*, Barcelona, Planeta, 1989, y *La dama boba. El perro del hortelano*, Barcelona, Hermes, 2001.

15 Para este mismo año de 2002 está prevista la aparición de una nueva edición mía, con orientaciones para el montaje de José Luis Alonso de Santos, en la col. «Arriba el telón», de Biblioteca Nueva.

16 Junto a los ya citados y a los que se citarán en las notas que siguen a esta, señalemos los siguientes estudios: Emilie L. Bergman, «*La dama boba*: temática folklórica y neoplatónica», en Manuel Criado de Val, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Edi-6, Madrid, 1981, págs. 409-414; Mary M. Gaylord, «'Las damas no desdigan de su nombre': decoro femenino y lenguaje en el *Arte nuevo* y *La dama boba*», en Justina. *Homenaje a Justina Ruiz Conde*, Erie (Pennsylvania), ALDEEU, 1992, págs. 71-81; Serafín González, «La cuestión de la literatura profana en *La dama boba*», *Bulletin of the Comediantes*, 1998, tomo L, págs. 281-289, «Poesía e historia en *La dama boba*, de Lope de Vega», en Ysla Campbell, *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, págs. 127-134, y «La ironía y el humor en *La dama boba*», en Carlos Alvar y otros, *Actas del XIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, tomo I, págs. 571-577; Everett W. Hesse, «Zany discourse as structure in Lope's *La dama boba*», en José Luis Suárez García,

También en este terreno la aportación de don Alonso ha sido relevante en extremo. Tanto la introducción a la comedia editada en «Clásicos castellanos» como el artículo que ofreció en homenaje a su maestro don Américo Castro¹⁷, revelan dos cualidades supremas en el filólogo y el crítico: ser un lector intuitivo, apasionado y distante a un tiempo, capaz de distinguir las voces de los ecos y de ver los perfiles significativos del texto, y disponer de una pluma certera y ágil para transmitir a los demás lectores sus intuiciones.

La ley dramática del contraste

Don Alonso esbozó, con la rara sencillez de su maestría y con la precisión impresionista de su prosa, el juego de claroscuros, luces y sombras en alternancia, que rige la comedia de Lope:

Con una técnica caravaggiesca, la luz se ha derramado sobre Nise, perfilada en movimientos, en gesto, en voz. Presentada así, se produce a los espectadores un evidente deslumbramiento, envuelto en sus propios brillos.

Y, súbitamente, Finea, la otra hermana, se nos va a lanzar a las tablas de idéntica forma, si bien de signo contrario, el reverso de la medalla que acabamos de ver. Frente a la luz, la sombra, la tiniebla; frente a la despejada visión de la cultura y de la vida que Nise despliega, nos abruma ahora la torpeza, la incapacidad de Finea para hacer luz en su espíritu¹⁸.

El artículo hace honor a su título: «Para el entendimiento de *La dama boba*» porque, en efecto, después de leerlo, la comedia de Lope, tan brillante, tan luminosa, se revela con más nítida intensidad a los ojos del crítico y también a los del espectador ingenuo.

De ese estudio de don Alonso han ido sacando agua clara muchos otros estudiosos, confesando unas veces la deuda y otras dejándola en sombra poco generosa. Entre sus valiosas intuiciones, encuentro un apunte que me propongo desarrollar:

Texto y espectáculo: selected proceedings of the fifteenth international Golden Age Spanish theatre symposium at the University of Texas, El Paso, York (SC), Spanish Literature Publications Company, 1996, págs. 66-73; James E. Holloway, Jr.: «Lope's neoplatonism: La dama boba», Bulletin of Hispanic Studies, 1972, tomo XLIX, págs. 236-255; Catherine Larson, «Yo quiero hablar claro': language as the motivating force of Lope's La dama boba», en Things done with words: Speech acts in..., Newark, Juan de la Cuesta, 1986, núm. 24, págs. 29-38, y «Lope de Vega and Elena Garro: the doubling of La dama boba», Hispania, Los Ángeles, 1991, tomo LXXIV, págs. 15-25; Donald R. Larson, «La dama boba and the comic sense of life», Romanische Forschungen, 1973, tomo LXXXV, págs. 43-62; Nadine Ly, «La poética de la 'bobería' en la comedia de Lope de Vega: análisis de la literalidad de La dama boba», en Jean Canavaggio, La comedia, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 321-347; D. W. McPheeters, «La dama boba como discreta y algunos antecedentes», en Manuel Criado de Val, Lope de Vega y los orígenes del teatro español, op. cit., págs. 405-409; Rafael Morales Artola, «Aproximación semiótica a la comicidad en La dama boba», en Actas del III congreso de semiótica, Universidad de Granada, 1990, págs. 552-561.; Ronald E. Surtz, «Daughter of night, daughter of light: the imagery of Finea's transformation in La dama boba», Bulletin of the Comediantes, 1981, tomo XXXIII, págs. 161-167; Robert Ter Horts, «The true mind of marriage: ironies of the intellect in Lope's La dama boba», Romanistische Jahrbuch, 1976, tomo XXVII, págs. 375-363; y Bruce M. Wardropper, «Lope's La dama boba and Baroque comedy», Bulletin of the Comediantes, 1961, tomo XIII, págs. 1-3.

17 «Para el entendimiento de *La dama boba*», en M. P. Hornik, *Collected studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965, págs. 447-460.

18 *Ibidem*, págs. 448-449. Una breve nota de Joseph E. Fucilla había puesto particular énfasis en el juego de los contrastes psicológicos de la comedia: «Finea in Lope's *La dama boba* in the light of modern psychology», *Bulletin of the Comediantes*, 1955, tomo VII, págs. 22-23.

El segundo acto se nos ofrece particularmente atractivo al darnos en graciosa mescolanza el torpe razonar de Finea con la zozobra de su despertar espiritual, abrumada por el amor. La escena XV es típica de este delgado evolucionar. Los grotescos ademanes reclamando que le quite los ojos de encima con un pañuelo, suplicando que no vuelva a pasar por su pensamiento y, finalmente, el jocoso abrazo para desabrazarse del anterior, todo, en fin, se resuelve en gozosa confusión, dentro de la que va naciendo, asombrado y cobarde, el tormento de los celos¹⁹.

La dama boba se construye sobre dos antítesis: una en simultaneidad y permanencia (Nise-Finea) y otra en progresión y cambio (Finea niña-Finea adulta). La primera está dada al empezar la comedia: el coloquio sobre la novela de Heliodoro, «griego poeta divino», y la lección de las primeras letras son las estampas contrastadas con las que «la luz se concentra, mirada atenta, sobre las dos mujeres centrales»²⁰. Eficaz disposición dramática para subrayar el universo, no solo mental sino también sentimental, de las protagonistas. Nise vive en el irreal mundo de la erudición literaria, con un pie en el despeñadero, no de la locura, como teme exageradamente su padre²¹, pero sí del vano tejer y destejer una juventud sin horizontes socialmente aceptables²².

Su hermana Finea parece haberse aferrado a esa sombra del paraíso que sería la infancia si no se viera perturbada por padres y maestros que, consecuentes con su papel social, apremian al niño para que la abandone. La historia de la dama boba cabe en el perifrástico título de una de las materias que en algún momento se propusieron en España para la enseñanza secundaria y que no sé si sigue vigente: «Transición a la edad adulta»²³.

Vossler dijo con razón que «Lope no educa: da alas»²⁴; pero en esta y otras comedias, para dar alas y que el espectador vuele con la razón y el sentimiento por los espacios de la realidad y la poesía, se vale de una materia trascendente para el hombre como es la educación. El mismo hispanista alemán había puntualizado unas líneas antes: «No sigamos creyendo que Lope era incapaz de tal reflexión y de hondo conocimiento y de íntima visión»²⁵. Pero de asunto tan grave el poeta no quiere hablar en serio, porque su propósito —a diferencia del que anima a tantos tratadistas, eruditos y columnistas— no es aburrir a las piedras.

19 *Ibidem*, pág. 455.

20 *Ibidem*, pág. 447.

21 Recuérdense estos citadísimos versos del acto tercero:

Temo, y en razón lo fundo,
si en esto da, que ha de haber
un don Quijote mujer
que dé que reír al mundo. (vv. 2145-2148)

22 Solo los profesores de literatura o arte tenemos el privilegio de que la sociedad tolere y pague, con más o menos generosidad, el que consagremos gozosamente nuestro tiempo en las aras de un saber cuyos frutos prácticos e inmediatos no es fácil recoger ni calibrar. En el siglo XVII esas perspectivas no existían sino para contados varones y escasísimas mujeres. Algunas hubo a las que se ofrecieron honores o se les proporcionaron medios de vida, gracias en parte a sus ocupaciones e intereses literarios. A la poetisa portuguesa Bernarda Ferreira de la Cerda, elogiada por Lope en un par de ocasiones, se le propuso ocuparse de la educación de los infantes don Fernando y don Carlos de Austria, hijos de Felipe III, sin duda en función de su fama como mujer de letras, aunque finalmente rehusó la invitación. Algo también excepcional son los eruditos, apasionados de la literatura y escritores varones que pueden vivir de cuestiones conexas con ella en el siglo XVII. Figuras tan clarividentes como Juan Luis Vives consideraban que la mujer debía aprender, pero no para enseñar ni para hacer pública ostentación de sus conocimientos. Véase sobre este punto el artículo de Aurora Egido, «Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer», en *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, págs. 193-207.

23 Según mis noticias, la tal asignatura trataba de cómo hacer instancias, salir con bien de una entrevista de trabajo, etc. El rótulo prometía más.

24 Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940, 2ª ed., pág. 364.

25 *Ibidem*, pág. 364.

¿Comedia de figurón?

Su comedia se abre en tono de farsa: amable caricatura para divertir al espectador. Se ha dicho que *La dama boba* es la primera muestra de un género llamado a tener éxito: la comedia de figurón²⁶. Maticemos. Las primeras escenas —es verdad— dibujan un personaje marcado por un abultado defecto, tan fácil de percibir como socialmente inaceptable. La desmedida ignorancia, la inverosímil torpeza e incapacidad para el aprendizaje convierten a la protagonista en una caricatura. Hasta aquí, el fenómeno es similar al que provocan la afectada presunción de don Diego, el lindo, en la comedia de Moreto, la burda descortesía de don Lucas del Cigarral en *Entre bobos anda el juego*, la tosquedad rústica de don Toribio de Cuadradillos en *Guárdate del agua mansa...*

Pero, enseguida, surge un matiz de importancia dentro del género: los defectos de los figurones típicos son vicios, resultan odiosos al espectador, dentro de los límites —que hemos convenido intrascendentes— de la comedia. El auditorio se ríe de don Diego y empuja con el deseo para que fracase en sus pretensiones ridículas. La justicia poética exige el escarmiento del engreído. ¿Ocurre lo mismo con Finea? Nos reímos, sin duda, con su confusión de lenguaje y metalenguaje. En cierta medida, con la condescendencia con que miramos el mismo tipo de errores en los niños. Probablemente, con menos simpatía y ternura, por una razón muy clara: Finea es una niña entrada en años. El poeta ha dispuesto los signos de la farsa para que el espectador no cobre odio a la protagonista; pero no para que apueste sentimentalmente por que permanezca en un estatus manifiestamente inadecuado, en una felicidad socialmente reprobable cuando se alcanza la edad adulta.

Estoy, en sustancia, de acuerdo con los reparos de Frédéric Serralta²⁷:

La Finea de *La dama boba* no se mueve en las estructuras típicas de la comedia de figurón, y además es capaz de cambiar radicalmente de actitud y de comportamiento, para casarse al final, todo lo cual es impropio de los verdaderos figurones.

El mundo infantil en clave conceptista

Lope, tan amante de las realidades menudas y caseras, recoge con espontánea intuición uno de esos momentos de felicidad infantil: el parto de la gata. Sin ese empalagoso sentimentalismo con que la sociedad urbana pervierte hoy la relación con los animales, las mentes aniñadas de Finea y Clara disfrutaban de un acontecimiento maravilloso y vulgar, que parece llenar sus vidas. Sus reacciones gozosas se producen en medio de la indiferencia, cuando no el desdén, de los adultos, como se ve en el retintín con que Nise comenta la aparición de la criada: «Ya, Celia, las dos amigas / se han juntado» (vv. 400-401).

Lope, que siempre mantuvo despierta una viva simpatía por el mundo afectivo de la infancia, sabe representar las fantasías antropomórficas del niño ante los animales. El parto de la gata se pinta con rasgos humanos. Es un traslado, grotesco pero sin hiel, de nuestra sociedad: el marido inquieto que da aviso del nacimiento a sus parientes, la gata viuda («sospecho que era su

26 Para el estudio de este género, sus orígenes y el catálogo de sus miembros son de inexcusable consulta los artículos de Jean-Raymond Lanot y Marc Vitse, «Éléments pour une théorie du figurón», *Caravelle*, 1976, núm. 27, págs. 189-212; Jean-Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, págs. 131-148.

27 «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico*, 1988, núm. 1, págs. 83-93; la cita, en la pág. 92.

agüela», apostilla Clara), que viene a ver al recién nacido, los vecinos que acuden con obsequios y reconstituyentes para la parida... Y, finalmente, la exhortación a Finea, registrando la impresión, inmediata y auténtica, del maullar de los gatitos: «Ven, presto, que si los oyes, / dirás que parecen niños...» (vv. 485-486).

Nuevo contraste y mezcla de perspectivas. Si ya hemos visto un figurón que no resulta odioso y una farsa cuya protagonista —en medio de sus reacciones grotescas— no deja de tener un cierto atractivo, ahora nos encontramos con un relato, de asunto y perspectiva infantil, redactado con el vuelo conceptuoso que combina el apunte costumbrista, la sátira condescendiente, el juego mental de correspondencias contradichas por las desemejanzas («parió seis gatos / tan semejantes y lindos, / que pudieran, a ser pías, / llevar el coche más rico»), neologismos cultistas y jocosos («luto que mostraba entonces / de su padre el gaticidio»), bromas delicada e ingeniosamente escatológicas («era la calle mayor / el soldado más antiguo, / pues nunca el mayor de Flandes / presentó tantos servicios», vv. 421-424)...

Este poema, irónico y cariñoso con el mundo de los gatos todos (los felinos y los madrileños), luce las galas conceptistas de los romancerillos tardíos: juego ingenioso e intelectual, taraceado de humor, distancia y simpatía. Un estilo tan trabajado que roza el alambicamiento no parece contribuir a definir al personaje de Clara ni a su interlocutora. Pero, en la comedia, en lo que se refiere al estilo, el más bobo hace relojes. Este alarde de una poesía tan original y caprichosa no pretende, obviamente, la verosimilitud. Lope habla a través de la criada a un público que sabe de estas convenciones del género, como el de la ópera sabe que el más tímido de los personajes se va a poner a cantar de un momento a otro.

El romance, precisamente por su juego entre la candorosa inocencia de señora y criada y la sabia elaboración lingüística, contribuye a diluir la comicidad basada en la *turpitud et deformitas* a que nos conducía la escena de la lección de primeras letras e incluso la materia escatológica a que aluden los propios octosílabos. La farsa se va empapando de poesía y de humor; en este fragmento, de humor intelectual.

Como «to er mundo eh güeno», o casi, en el reino de la comedia, Lope no desarrolla en la acción el comentario malicioso de Celia y Nise:

- NISE. ¿Hay locura semejante?
 CELIA. ¿Y Clara es boba también?
 NISE. Por eso la quiere bien.
 CELIA. La semejanza es bastante;
 aunque yo pienso que Clara
 es más bellaca que boba.
 NISE. Con esto la engaña y roba.

Nunca más se sabrá de estos presuntos latrocinios. Las palabras de Nise y Celia quedan como huellas poco duraderas de una reacción envidiosa ante la felicidad inocente de Finea y su criada.

Cambio de expectativas

La farsa, el aire de entremés de bobo que señalaba Rosa Navarro²⁸ —de bobo que pertenece a las clases poderosas y adineradas—, domina el acto primero, con los clímax cómicos de la

28 Pról. a la edición de *La dama boba. El perro del hortelano*, pág. 8.

lección, de las disquisiciones sobre el retrato de medio cuerpo de Liseo y del encuentro de los protagonistas.

A partir del segundo acto, Lope va cambiando la clave del drama. El horizonte de expectativas de los receptores se modifica: de la superioridad condescendiente en que nos coloca la farsa, pasamos al interés solidario y la vibración simpática de la comedia psicológica. Ese cambio de clave no se realiza de repente ni de manera uniforme. Hay avances y retrocesos. La boba se va transformando. En *El alcalde de Zalamea* se dice de Juan Crespo que mezcla «regazos de labrador / con primicias de soldado». En el segundo acto de nuestra obra Finea combina «regazos de niña boba / con las primicias de dama». Como ha escrito don Alonso, «Lope sabe dosificar el temblor de este nacer a la vida»²⁹. El tono de farsa se va haciendo progresivamente más sutil y complejo. Pasamos de la alocada e insolente bobería de la escena con el maestro de danzar, a la simpleza enternecedora con que llama mentecato a su padre y, por último, a la escena del desabrazo en la que, entre risas, el público empieza a sentir como propias las penas de la protagonista.

Hemos asistido a una compleja metamorfosis. El amor se ha desatado como una invasión incontrolable:

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 agua la imagen de él. (vv. 1549-1556)³⁰

La dama aniñada, feliz en su bobería, solo angustiada por las presiones que el medio (padre y maestros) ejerce sobre ella, descubre un dolor que nace de sí misma, de sus entrañas. No surge de una imposición, sino de un imaginado despojamiento: «Laurencio, no se los des [los ojos a Nise], / que a sentir penas comienzo» (vv. 1749-1750).

Esta congoja nueva e íntima ha estado precedida de los viejos sofocos que vienen del exterior. Su hermana Nise le ha reñido y la ha amenazado («¡Quitarete dos mil vidas, / boba dichosa!», vv. 1688-1689). Finea, que le había plantado cara en un primer momento («¿Quién te empeñó / a Laurencio?», vv. 1684-1685; «Pues yo le desempeñé, / y el mismo amor me le dio», vv. 1686-1687), es incapaz de sostener el pulso y cede. Se siente apesadumbrada por el acoso a que la someten: «¡En qué confusión me veo! / ¿Hay mujer más desdichada? / Todos dan en perseguirme» (vv. 1707-1709).

Se dispone dócilmente a renunciar; pero la renuncia es más dolorosa de lo que su espíritu infantil había supuesto. Si, al empezar la escena, su voluntad es deshacerse del motivo de las reprimendas: «No esperes, / Laurencio, verme jamás. / Todos me riñen por tí», vv. 1715-1717), al acabar esa secuencia dramática, descubre un desconocido y atormentador sentimiento al que aún no sabe nombrar: «¿Qué es esto que me enajena / de mi propia libertad?» (vv. 1783-1784). Vislumbra una nueva dimensión del dolor ahora inexplicable, único, excepcional: «¿Por quién en el mundo pasa / esto que pasa por mí?» (vv. 1825-1826).

29 Alonso Zamora Vicente, «Para el entendimiento de *La dama boba*», *op. cit.*, pág. 455.

30 Más serena y más segura, Finea repetirá el mismo concepto en la jornada tercera: «Si vuelvo el rostro allí, veo / tu imagen; si a estotra parte / también...» (vv. 2419-2421).

En su mundo infantil —contra lo que mantienen arbitrariamente los adultos— nuestra Finea sabía lo que quería: en esencia, que la dejaran en paz, que no la importunaran. Ahora, en la transición a la edad adulta, se encuentra con una situación desconocida: no sabe qué quiere:

Pésame si no te veo,
y en viéndote, ya querría
que te fueses, y a porfía
anda el temor y el deseo. (1841-1844)

Hemos pasado de la comicidad que se sostiene sobre la superioridad del espectador, a la comicidad solidaria: el espectador se reconoce en esas zozobras y se ríe de sí mismo a través del personaje.

Los tópicos literarios de los contradictorios sentimientos del amante —a los que tanto partido sacó Lope— se encarnan graciosamente en la perplejidad de Finea. El amor se vive como una dolorosa tensión que cambia cualitativamente la índole de los placeres, pero exaspera en más de una ocasión al que la sufre: «¡Quítame presto el amor, / que con sus celos me mata!» (vv. 1887-1888).

«Agrádanme las liciones»

Dos meses después —acto III— la metamorfosis se ha consumado. Finea —el monólogo en décimas con que se abre el acto es buena muestra de ello— es capaz de reflexionar sobre su propia transformación íntima y, como dice con aborrecible tecnicismo pedagógico Fothergill-Payne³¹, procede a una «auto-evaluación sincera»: «No ha dos meses que vivía / a las bestias tan igual...» (vv. 2043-2044).

Los «cuidados» (es decir, zozobras, angustias) del amor alumbran un nuevo ser capaz de aprender³². Lope desarrolla con sencillez y eficacia el tópico del amor como maestro («catredático divino», v. 2090)³³ y, aunque no se propusiera aleccionar a su público sino darle alas, sí parece ofrecer una tesis clara, que viene como anillo al dedo en los debates que hoy sufrimos en torno a la política educativa: la formación de los individuos exige un esfuerzo, muchas veces doloroso; no es una actividad placenteramente lúdica a la que se acuda con gozosa voluntariedad. La educación ha de sacar a los niños de sus casillas (esas casillas paradisíacas en que se había instalado, ¡hasta la edad núbil!, Finea) para llevarlos hacia la responsabilidad de su propio destino, hacia la vida tensa e intensa del adulto. Pero —añade el poeta a través de la acción dramática— la educación es imposible sin estímulos. Los castigos e insultos del maestro de primeras letras, los exabruptos del maestro de baile, las reconvenciones paternas pueden poco con Finea. A todo resiste, desde la comodidad de su edén infantil, poblado de gatos antropomórficos y de objetos cuyo brillo la deslumbra³⁴.

31 Louise Fothergill-Payne, «La mirada está en la mujer: *The taming of the shrew* y *La dama boba*», en *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Londres, Tamesis, 1993, págs. 45-61; la cita, en pág. 58.

32 Lo había anunciado la protagonista a mitad del segundo acto: «Aprendo ya, / que me enseña amor quizá / con liciones de cuidados» (vv. 1458-1460).

33 Aurora Egido ha escrito luminosas páginas sobre este tópico, sus raíces y su presencia en Lope de Vega. Véase «La universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1978, tomo LIV, págs. 351-371.

34 Cuando Laurencio define el amor platónicamente como «deseo [...] de una cosa hermosa», Finea enseguida busca una explicación a ese enigma en las realidades tangibles a que alcanza su mentalidad infantil: «¿Es oro? ¿Es diamante? ¿Es cosa / de estas que muy lindas veo?» (vv. 771-772).

Cuando llega el amor, intuye —aunque no sin cómicos equívocos— las nuevas perspectivas que se le abren y, alumna que ha despertado al saber en cuanto le ha encontrado sentido vital, exclama: «Agrádanme las liciones» (v. 827). El espectador no puede dejar de contrastar esta réplica con la que oyó tras la lección alfabetizadora: «¿Qué quiere, Nise, el maestro, / quebrán-dome la cabeza / con *ban, bin, bon?*» (vv. 385-387).

El esfuerzo del aprendizaje necesita una meta compensadora que lo dote de sentido; pero los educadores (padres y maestros) corren con frecuencia el riesgo de errar en su diagnóstico y ser incapaces de adivinar los intereses que mueven a los educandos:

- CLARA. Hablando está con Miseno
de cómo lees, escribes
y danzas; dice que vives
con otra alma en cuerpo ajeno.
Atribúyete al amor
de Liseo este milagro.
- FINEA. En otras aras consagro
mis votos, Clara, mejor:
Laurencio ha sido el maestro. (vv. 2077-2085)

Finea, movida al aprendizaje por ese poderoso incentivo, no solo consigue conocer los diversos registros del lenguaje, sino que los domina y utiliza a su servicio. La relación de la boba con la lengua se invierte y al final de la comedia es ella la que decide cuándo le conviene interpretar un mensaje en sentido literal y cuándo en el figurado. Aprende el difícil arte de fingirse boba³⁵, una de las armas con las que la mujer contrarresta y derrota las presiones sociales que pretenden negarle el derecho a elegir el trazado de su propia vida.

***La dama boba* y la guerra de sexos**

En la última década, algunos estudiosos de *La dama boba*, atentos a las tesis del feminismo³⁶, han planteado la interpretación de nuestra comedia en unos términos que difícilmente podrían estar en la mente del autor y de sus primeros espectadores. Así, Fothergill-Payne³⁷ apunta a una competencia entre los sexos que en la comedia no se plantea: «Finea ha llegado a ser una persona independiente, a pesar de lo que vea, desee o imagine el hombre». El pensamiento de Lope sobre este punto es más complejo, ambiguo y contradictorio: Finea alcanza la madurez y se vuelve dueña de su destino precisamente porque ha encontrado, frente a las imposiciones bienintencionadas de la sociedad familiar, algo que dé sentido a su aprendizaje: en

35 Véase Rosa Navarro Durán, «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para los otros* y *discreta para sí*», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *La década de oro de la comedia española (1630-1640). Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, Almagro, 1997, págs. 41-60.

36 Véanse Fothergill-Payne, «La mirada está en la mujer...», *op. cit.*; Michaela Heigl, «La representación de la mujer en *La dama boba*», *Bulletin of the Comediantes*, 1998, tomo L, págs. 291-306; David Gómez Torres, «*La dama boba* de Lope de Vega: un caso de subversión aparente o el proceso de formación de un discurso monológico», *Bulletin of the Comediantes*, 1996, tomo XLIII, págs. 315-328; Teresa S. Soufas, «Writing wives out of the Golden Age drama: gender ideology and Lope's *La dama boba*», en J. A. Madrigal, *New historicism and the «comedia»: poetics, politics and praxis*, Boulder, CO, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997, págs. 129-148.

37 «La mirada está en la mujer...», *op. cit.*, pág. 59.

este caso, el cariño de su galán, cuerdo y realista, quizá más cuerdo y más realistas de lo admitido en la convención teatral.

Gómez Torres³⁸ pone particular énfasis en que la comedia «caracteriza a un personaje [Finea] como incompetente para llevar a cabo una función social, la del matrimonio, y propone la resolución del conflicto

de la mano de Amor, *deus ex machina* por cuya intercesión se operan los cambios oportunos —curiosamente solo en las damas, que se nos aparecen así como dos casos clínicos de inadaptación social que diríamos hoy— que facilitan el entendimiento recíproco de damas y galanes y que nos devuelven una sociedad como debe ser, libre de los nubarrones y discordias de los matrimonios incompatibles.

De nuevo, el pensamiento de Lope se nos antoja más complejo que el de sus comentaristas. El proceso que presenta en las tablas no es meramente la reducción de las desviaciones de Finea y de Nise a los intereses y prejuicios del poder, representado aquí por la aturdida autoridad paterna de Otavio. El objetivo del padre, socialmente legítimo para los primeros espectadores, es el matrimonio de sus hijas, pactado por la familia: el matrimonio como unión de patrimonios. Sin embargo, lo que triunfa es el amor de Finea, un sentimiento indomeñable, que acaba dando al traste con los planes familiares.

Lope da alas a sus espectadores: no les impone una tesis, pero les muestra, en el universo quimérico del teatro, la inconveniencia de que la autoridad (paterna en este caso) condicione o violento las afinidades electivas, es decir, esa libertad enajenada sobre la que solo tienen jurisdicción los propios interesados. Y, además, esta realidad irreprimible e incontrolable que es el amor —nos viene a decir el poeta— no resulta socialmente perturbadora, sino al contrario: es el sostén de una sociedad razonable y humanizada.

A modo de conclusión

La dama boba empieza como comedia de figurón; pero se aparta del género porque la protagonista, tras la experiencia trasustanciadora, hipostática, del amor, se convierte en un ser que goza de la libertad y la felicidad zozobrante a que podemos aspirar los humanos, para consagrarla en las aras que ella, y no su padre, decida.

La comedia y su protagonista van de la felicidad ingenua de la infancia a la emoción dolorosa del amor. Del paraíso a la realidad conflictiva. En *La conquista del reino de Maya* de Ángel Ganivet, Hernán Cortés se aparece en sueños a Pío Cid y resume su labor civilizadora: los mayas «eran felices como bestias, y tú les has hecho desgraciados como hombres»³⁹. La transición al estado adulto, como muestra Lope, es ese paso inevitable del edén solipsista a las congojas y placeres que surgen de hondas y complejas interrelaciones personales.

38 «*La dama boba* de Lope de Vega...», *op. cit.*, págs. 316-317 y otros lugares de su artículo.

39 En *Las mejores novelas contemporáneas, I (1895-1899)*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Barcelona, Planeta, 1957, pág. 1464.