

CUADERNOS DE
RECIE NVENIDO

MELCHORA ROMANOS

Máscaras y juegos de la educación y de la identidad en comedias de Lope de Vega

JUAN DIEGO VILA

El laberinto de los cuerpos en el *Quijote* de 1615: Juegos, variaciones y programa narrativo para una secuela

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/25

*Publicação do Programa de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editora: MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

Catálogo na Fonte
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

Cuadernos Recienvenido / Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Hispano-Americana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. — n. 1 (1996)-. —São Paulo: Humanitas, 1996-

Irregular.

Publicado: DLM/FFLCH/USP, n. 1-2 (1996); Humanitas, n. 3 (1997)- n. 26 (2008); edições consultadas: n. 1 (1996)- n. 26 (2008).
n. 25 publicado em 2010.

ISBN 1413-8255

1. Língua espanhola. 2. Literatura espanhola. 3. Literatura hispano-americana. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Hispano-Americana.

CDD 460
860

HUMANITAS

Presidente

Mario Miguel González

Vice-Presidente

Marco Aurélio Werle

© Copyright 2008 by Melchora Romanos e Juan Diego Vila

Todos os direitos desta edição reservados à Humanitas

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

março/2010

NOTA EDITORIAL

O presente volume nos remete a um momento especial da história do Programa em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, quando contamos com a presença de Melchora Romanos e Juan Diego Vila, ambos da Universidade de Buenos Aires, para o oferecimento da disciplina intitulada «Cervantes e Lope de Vega: poética, retórica e consolidação dos gêneros literários», ministrada a seis mãos, durante o segundo semestre de 2006. Por se tratar da visita de dois pesquisadores da chamada literatura áurea que participaram conjuntamente de uma mesma atividade junto ao nosso Programa, julgamos que seria interessante publicar os dois trabalhos num mesmo volume.

Melchora Romanos em «Máscaras y juegos de la educación y de la identidad en comedias de Lope de Vega» analisa os percursos da relação entre amor e pedagogia presentes na construção de protagonistas de algumas das comédias urbanas do dramaturgo, quando ensinamento e aprendizagem constituem eixos orgânicos da estrutura dramática como em *La dama boba*. Por meio da análise de outras comédias urbanas que antecederam a história de Nise e Finea e do contraponto com algumas comédias palacianas, o trabalho vai evidenciando processos de composição que, respeitando as convenções da época, se centram em determinados núcleos geradores - como o das situações de ensino e aprendizagem - e possibilitam, por meio da cena teatral, a exploração de variados enredos dramáticos.

Juan Diego Vila em «El laberinto de los cuerpos en el *Quijote* de 1615: juegos, variaciones y programa narrativo para una secuela» parte do princípio de que a obra cervantina guarda um conjunto de intrincadas relações entre a primeira e a segunda parte que serão consideradas por meio de ditos e interditos presentes em algumas das soluções narrativas envolvendo, em particular, as posições de protagonista e antagonista. Os eixos sobre os quais se estruturam

a análise incidem sobre as tensões e representações do feminino e do masculino, perpassadas por variadas nuances de erotismos.

Por meio da publicação desses dois trabalhos sobre a prosa narrativa de Miguel de Cervantes e a comédia de Lope de Vega é possível acompanhar os percursos do estudioso que deslinda meandros sutis e decisivos das formas de composição próprias do século XVII ibérico.

Maria Augusta da Costa Vieira

Juan Diego Vila é professor adjunto de Literatura Espanhola no “Instituto de Filología e Literaturas Hispánicas ‘Dr. Amado Alonso’” da Universidade de Buenos Aires. Seu campo de pesquisa incide sobre a obra de Cervantes tendo publicado vários trabalhos de relevância no campo dos estudos cervantinos. Conta também com publicações sobre Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Soto de Rojas, Góngora, Ercilla, Mateo Alemán e Francisco Delicado. Participou da diretoria da “Asociación Argentina de Hispanistas” e atualmente é conselheiro da diretoria da “Asociación Internacional de Hispanistas”.

(esta, antecede os textos dos autores)

Nota Editorial

O presente volume nos remete a um momento especial da história do Programa em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, quando contamos com a presença de Melchora Romanos e Juan Diego Vila, ambos da Universidade de Buenos Aires, para o oferecimento da disciplina intitulada “Cervantes e Lope de Vega: poética, retórica e consolidação dos gêneros literários”, ministrada a seis mãos, durante o segundo semestre de 2006. Por se tratar da visita de dois pesquisadores da chamada literatura áurea que participaram conjuntamente de uma mesma atividade junto ao nosso Programa, julgamos que seria interessante publicar os dois trabalhos num mesmo volume.

Melchora Romanos em “Máscaras y juegos de la educación y de la identidad en comedias de Lope de Vega” analisa os percursos da relação entre amor e pedagogia presentes na construção de protagonistas de algumas das comédias urbanas do dramaturgo, quando ensinamento e aprendizagem constituem eixos orgânicos da estrutura dramática como em *La dama boba*. Por meio da análise de outras comédias urbanas que antecederam a história de Nise e Finea e do contraponto com algumas comédias palacianas, o trabalho vai evidenciando processos de composição que, respeitando as convenções da época, se centram em determinados núcleos geradores - como o das situações de ensino e aprendizagem - e possibilitam, por meio da cena teatral, a exploração de variados enredos dramáticos.

Juan Diego Vila em “El laberinto de los cuerpos en el *Quijote* de 1615: juegos, variaciones y programa narrativo para una secuela” parte do princípio de que a obra cervantina guarda um conjunto de intrincadas relações entre a primeira e a segunda parte que serão consideradas por

Máscaras y juegos de la educación y de la identidad en comedias de Lope de Vega*

Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

El teatro del Siglo de Oro español ofrece un inmenso caudal de posibilidades, en tanto la cuantiosa producción de obras y el relieve y significación de sus dramaturgos permiten acercamientos centrados en los muy variados modelos y convenciones que determinan los distintos géneros vigentes desde que se afianza la llamada comedia nueva. No cabe duda de que Lope de Vega es el creador indiscutido de la fórmula dramática que se impone con fuerza y que con los matices diferenciadores de la peculiar personalidad de cada escritor y del proceso evolutivo de su desarrollo se mantiene, a lo largo de un siglo, intacta en su esencia, aunque renovada en sus recursos y planteamientos. En este caso, voy a dejar de lado la problemática de las diversas modalidades genéricas que encubre el equívoco y contrastado significado del vocablo Comedia en el siglo XVII utilizado para cualquier pieza teatral (tragedia, tragicomedia o sea drama y también comedia propiamente dicha) para centrarme en el género cómico.

Sobre los lineamientos que caracterizan a este macrotipo esencialmente lúdico nos dice Joan Oleza (1986: 252):

La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del en-

.....
* Una primera versión fue publicada en gallego en *Revista Galega do Ensino* N° 43 – maio 2004.

redo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades.

Lo que Lope de Vega se propone es que el espectador se aproxime al desarrollo de situaciones que puedan ser percibidas como cotidianas y familiares que tienden – como puntualiza Ignacio Arellano (1999: 51) – a la «consecución de una inverosimilización sorprendente y admirable capaz de entretener y sorprender al auditorio». Los confusos juegos de realidad y ficción, la buscada relación con el referente de cotidianidad producen unas apariencias de realidad que suponen su alineación o si se quiere su enmascaramiento y trasladan al espectador a la ilusión de que el teatro es como la vida. Ahora bien, tal como señala Oleza (1986: 261-262) las comedias se organizan en tipos de acuerdo con el nivel de alejamiento en que se mueven pues, por un lado las mitológicas y las pastoriles construyen mundos artificiales distantes de cualquier referente posible, mientras que en las llamadas palatinas, estudiadas por Frida Weber de Kurlat (1975: 339-63; 1977: 867-871), los personajes pertenecen a la alta nobleza y se nutren de una aureola de fantasía novelesca, con una geografía remota y una imprecisión temporal. Estos elementos distintivos le otorgan a Lope la posibilidad de construir, con libertades argumentales, desprejuiciadas situaciones que en territorio español y en tiempo histórico contemporáneo no hubieran sido viables. Por último, en las comedias urbanas, las damas y caballeros de mediana condición nobiliaria se mueven en una geografía concreta de ciudades y costumbres asimilables a las del público de los corrales de comedias, y elevan la vida cotidiana a la aventura y el juego del enredo: eje estructurante de las relaciones amorosas.

En este tipo de comedias vamos a centrar nuestra atención, en primer término, pues resulta muy significativa la circunstancia de que, en algunas de ellas, aparezcan como recursos estructurantes situaciones en las que los protagonistas participan de actos de enseñanza y aprendizaje, verdaderos o fingidos, lo que en cierto modo nos permite contar con posibles testimonios acerca de la educación, claro está que dentro de los parámetros de verosimilitud que caracterizan a este género teatral. No es mi intención hacer un inventario exhaustivo de la producción de tan prolífico autor, sino que con

los ejemplos que he seleccionado pretendo mostrar la frecuencia con que emplea este recurso que, como veremos, tanto aparece en la producción temprana como en su madurez de comediógrafo.

Amor y pedagogía en *La dama boba*

Comenzaré por una de las comedias más conocidas y más logradas de Lope de Vega: *La dama boba*, obra de la que contamos con el manuscrito autógrafo, datado el 28 de abril de 1613. Esto nos sitúa en la fase central del proceso evolutivo de la técnica teatral de Lope de Vega que, como establece Felipe B. Pedraza Jiménez (2002: 10-11), se extiende entre 1604, en la que elabora la primera lista de comedias de *El peregrino en su patria*, y 1618 fecha de la segunda edición en la que publica un nuevo catálogo. Se trata de la etapa que este estudioso de Lope denomina del «humor psicológico» en la que concentra la acción, reduce el número de personajes y adopta «un humor que pone el acento en las contradicciones psicológicas de los personajes». En particular, «fija su atención en las damas y en la forma en que el amor modela su comportamiento».

La elección de las protagonistas y la ambientación de la comedia se convierten en el centro de irradiación de la proyección cómica de la historia en la que Lope de Vega pone en funcionamiento su perspectiva del universo femenino al abordar un tema de larga tradición literaria: el poder pedagógico del amor. Por tanto, la construcción de los personajes y las situaciones en las que se ven involucrados pasan a constituirse en pilares de sustentación de la estructura lúdica que, en el caso particular de *La dama boba*, se instaura en la confluencia de los opuestos caracteres encarnados en las dos hermanas: Finea la boba y Nise la discreta. Las conductas antagónicas, hábilmente caracterizadas en escena, tienden a poner en evidencia que se trata de comportamientos extremos, alejados de las propuestas pedagógicas que circulaban entre los tratadistas de la época, ya que la tesis sustentada propone la búsqueda de un equilibrio entre los dos excesos que ambas representan¹.

¹ Para cuestiones relacionadas con la condición de la mujer en el Siglo de Oro y los modelos de comportamiento que fijaban los moralistas véase el libro de Mariló Vigil (1996). Resulta también muy interesante por la

Al comenzar el primer acto de la comedia, los espectadores / lectores toman conocimiento de las dudas que perturban a Liseo sobre la condición de su prometida Finea y de su hermana Nise a las que se encamina a conocer. Y, precisamente, también llega a la venta Leandro, un caballero que se aleja de Madrid, quien será el que lo ponga al tanto de lo que era hasta ese momento una incógnita. La construcción de los retratos ofrece una interesante perspectiva sobre la configuración de los personajes femeninos, que funcionan de modo contrastado hasta en los términos de comparación con que las define Leandro: «una palma» y «un roble»

Que entrambas lo son,
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 imperfeta. (vv. 121-128, pp.47-48)²

Mientras que el retrato de la boba termina de completarse con la mención de la importante dote de cuarenta mil ducados de la que ya se ha hablado antes, a la insistencia del galán sobre las cualidades de la bella y discreta Nise el informante, le confirma que:

Es celebrada
por única, y deseada,
por las partes que hay en ella,
de gente muy principal. (vv. 146-149, p.48)

Trazada así la opuesta idiosincrasia de las hermanas, la desazón se apodera del ánimo del prometido, quien no pone en duda las palabras de Leandro y asume como válido su juicio taxativo ante el que comienza a interesarse por Nise, pero aquí un nuevo aporte de información va a ser propor-

.....
bibliografía que aporta el trabajo de María Teresa Cacho (1993: 177-213), «Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro», incluido en la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II coordinada por Iris Zavala (1993).

² Las citas de la comedia corresponden a la edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2002.

cionado, ya no a estos mismos personajes sino que en un diálogo entre Otavio, el padre de las jóvenes, y Miseno, tendremos conformado el verdadero retrato de las dos hermanas. En efecto, el padre se encargará de precisar, desde su posición de autoridad valedera, la opinión que le merece el extremo comportamiento de sus hijas al señalar:

Si ser Finea simple es caso duro,
ya lo suplen los bienes de fortuna
y algunos que le dio naturaleza,
siempre más liberal de la belleza;
pero ver tan discreta y arrogante
a Nise más me pudre y martiriza,
y que, de bien hablada y elegante,
el vulgazo la aprueba y soleniza.
Si me casara agora (y no te espante
esta opinión, que alguno la autoriza),
de dos extremos, boba o bachillera,
de la boba elección, sin duda, hiciera. (vv. 205-216, pp. 50-51)

Este descenso de la figura de Nise que, de la elevada posición de admiración en que la había colocado Leandro frente a los ojos de Liseo, ha caído más bajo aún que Finea nos lleva a considerar por qué los términos de la oposición no son ya boba / discreta, sino boba / bachillera. El problema estriba fundamentalmente en que las mujeres que privilegian la lectura y la preparación intelectual subvierten el orden social al pretender ocupar el lugar hegemónico del hombre como productor del discurso. Refiriéndose a la reacción masculina frente a esta posibilidad señala Mariló Vigil (1996: 55): «Lo que realmente molestaba de aquellas mujeres no era tanto su pedantería, como su indocilidad, una indocilidad más difícil de contrarrestar que la resistencia de las ignorantes».

Por consiguiente, la imagen modélica es inmediatamente contrapuesta y, en una síntesis puntual, expondrá Otavio cuáles deben ser las virtudes de la mujer casada de acuerdo con las propuestas de los moralistas que pretendían controlar en la mujer todo atisbo de disolución

Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,

honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de la familia respetada,
en retirar la vista y el oído,
en enseñar los hijos, cuidadosa;
preciada más de limpia que de hermosa.
¿Para qué quiero yo que, bachillera,
la que es propia mujer concetos diga?

.....
Resuélvome en dos cosas que quisiera,
pues la virtud es bien que el medio siga:
que Finea supiera más que sabe,
y Nise menos. (vv. 225-240, p. 51)

La voz de la autoridad paterna ha instaurado el principio de orden y jerarquía que debe regir el espacio cerrado de la casa pero ahora, al planteo de los hombres, va a seguir la presencia de las mujeres en escena que, en su corporeidad, se muestran en acción construyendo sus propios lugares de resistencia. Lope de Vega nos ofrece, desde la ironía socarrona que tiñe las situaciones jugadas en contrapunto, una sucesión de actitudes opuestas y a la vez homólogas, pues, como dice Aurora Egido (1996: 205), «apunta, atina y busca, como el padre de Nise y Finea, un término medio, un ten con ten, al intelecto femenino».

Por un lado, posiblemente la conversación de Nise con su criada Celia (vv. 273-307) acerca de Heliodoro y los dos tipos de prosa, la poética y la historial, esconda en su erudición el temor de perder ese mundo de ficción en el que se aísla y, de ese modo, se refugia en su condición de doncella aparentemente libre para no afrontar los riesgos y la sumisión del matrimonio. Con otra estrategia, la de negarse a crecer, la de refugiarse en actitudes y comportamientos infantiles se aparta la analfabeta Finea del mismo peligro en la escena en que el maestro Rufino inútilmente intenta enseñarle a leer (vv.307-398).

Lope sacará partido de todo el potencial cómico que esta situación de enseñanza y aprendizaje le ofrecía, al exagerar el comportamiento de la protagonista con el fin de provocar la risa del espectador que se deja llevar por la torpeza del personaje, a la vez que nos informa sobre un hábito social. En efecto, la educación de las niñas nobles que no superaba la lecto-escritura, y aun tan solo la lectura, no se impartía en la escuela sino en los hogares a los

que concurrían los maestros. La acotación escénica, «FINEA, dama, con unas cartillas, y RUFINO, maestro» (54), nos sitúa en el desarrollo de la lección en la que la acumulación de equívocos y chistes se suceden al no atinar a reconocer las letras del alfabeto.³

FINEA	Ahora vaya de lición; que yo lo diré muy bien.
RUFINO	¿Qué es ésta?
FINEA	¿Aquesta?...No sé
RUFINO	¿Y ésta?
FINEA	No sé qué responda.
RUFINO	¿Y ésta?
FINEA	¿Cuál esta redonda?
	¡Letra!
RUFINO	¡Bien!
FINEA	¿Luego acerté?
RUFINO	¡Linda bestia!
FINEA	¡Así! ¡Así!
	Bestia, ¡por Dios!, se llamaba, pero no se me acordaba. (vv. 327-394, p. 55)

Este desatinado aprendizaje acabará con la paciencia del maestro quien decide castigarla, en cumplimiento del principio de que la letra con sangre entra, y le aplica un golpe en la mano con la palmatoria lo que provoca la reacción de Finea que al desconocer los códigos de tal método educativo se defiende y golpea ella a Rufino. Los distintos pasos en que se desarrolla esta situación y las vinculaciones que es posible establecer con los *Coloquios* de Juan Luis Vives han sido detenidamente analizados por Aurora Egido (1996: 193-207) en su trabajo titulado «Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer». Las funciones del maestro y el método común a tantas cartillas y manuales, las teorías del valenciano en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1528) han sido muy bien asimilados por Lope de Vega en una demostración del modo con que habitualmente sabe integrar a su obra la erudición ajena, logrando configurar con la mayor naturalidad un espacio en el que el juego escénico del aprendizaje de las primeras letras se aprovecha en la comedia.

³ Sobre las cartillas y los manuales para el aprendizaje de la lectura y la escritura en la época véase de Aurora Egido (1995: 67-94); «Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura desde el Siglo de Oro».

De igual modo, como bien explica A. Egido (1996: 205), «las lecciones de danzar, en justo equilibrio con las de leer» evolucionan a medida que Finea, por obra del amor que siente por Laurencio, comienza a transformarse y el aprendizaje la va llevando de la torpeza y desagrado con que atiende a su maestro de danzar en el segundo acto (vv. 1365-1426) al acompasado ritmo y la gallardía con que bailará junto a su hermana «las mudanzas del amor y del interés» en el tercer acto (vv.2221-2318). Es que, en el caso de esta boba trasmutada en discreta, sus maestros de letras y de danzas tan solo llegan a cumplir con su cometido cuando logra graduarse en la Universidad de amor⁴ con las enseñanzas, prontamente aprendidas, que le imparte el único maestro capaz de transformar y educar. El monólogo dirigido al amor con el que se inicia la acción del tercer acto muestra la nueva dimensión que ha adquirido Finea en lo que ella misma analiza como un proceso de metamorfosis:

No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía.
con el animal sentía
y crecía con la planta;
la razón divina y santa
estaba eclipsada en mí,
hasta que en tus rayos vi,
a cuyo sol se levanta.
Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio,
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste y mediste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, amor, te doy,
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy. (vv. 2043-62, pp.123-124)

.....
⁴ «La Universidad de amor y *La dama boba*» es el título de otro trabajo de A. Egido (1978), en el que muestra las vinculaciones con el neoplatonismo teórico y la irónica distancia que lo separa del amor vivo.

Como el género determina que en la comedia todo debe resolverse en un final feliz, el padre acepta la voluntad de la «boba ingeniosa» y se la entrega a Laurencio, el empeñoso galán que recibe una tenaz mujer y una considerable dote; Nise se conforma con Liseo «que la quiere y que la adora». Así, ambas hermanas logran el equilibrio que Otavio desde el comienzo, cuando describe las diferencias que separan a sus hijas, proyecta como modélica organización de una sociedad en la que la mujer debe ocupar un lugar subordinado a la voluntad del hombre que es quien además fija las pautas educativas que las contendrán dentro de límites que es difícil subvertir.

Es por esto que, ni aun en el aparente mundo al revés de la comedia cómica se abandonan los esquemas establecidos sobre el amor, el matrimonio y los hijos como camino para la autorrealización de la mujer, en la sociedad monárquico-señorial del siglo XVII, y no es factible pensar en otras posibilidades, aunque se nos presenten a veces voces contradictorias, debates y opiniones que parecen evocar desviaciones que transitan por sinuosos caminos⁵.

Como muy bien sintetiza A. Egidio (1996: 207):

La dama boba contiene una metáfora escolar continuada que hay que situar, por un lado en el marco pedagógico del Humanismo y, por otro, en el de las teorías neoplatónicas que habían configurado la escuela amorosa, patente además en los géneros más variados.

Máscaras de la enseñanza

Si la metáfora escolar le permite a Lope de Vega construir esta magnífica comedia sobre las ideas neoplatónicas del amor, no deja de ser por demás significativo el comprobar que esta relación establecida entre amor y enseñanza tiene precedentes en obras anteriores, en las que el motivo adopta formas menos elaboradas pero que conviene considerar, ya que pueden

⁵ «Los sinuosos caminos de la feminidad en *La dama boba*» (2003), es un artículo en el que analizo aspectos relacionados con la configuración de la feminidad en la comedia y del que retomo aquí algunas de las ideas expuestas.

ser gérmenes potenciales que al madurar llegan a configurar una unidad más estructurada.

Dos comedias urbanas interesantes en este sentido son *El dómine Lucas* (1591-1595) y *El maestro de danzar* (1594) muy próximas entre sí cronológicamente pues fueron escritas cuando Lope estaba al servicio del Duque de Alba y por tanto pertenecen a la primera época de su producción⁶. En los últimos años, la crítica se ha interesado en esclarecer las etapas evolutivas de la consolidación de la fórmula dramática y es necesario recordar al respecto uno de los trabajos pioneros de Frida Weber de Kurlat (1976) en el que sienta las bases que diferencian al Lope-preLope del Lope-Lope. Otros estudiosos como J. Oleza (1986) e I. Arellano (1999) han investigado la temprana producción con el fin de desarticular la supuesta homogeneidad de la fórmula dramática lopiana y han trazado las líneas de su caracterización y las diferencias de tratamiento de algunos procedimientos esenciales.

Entre los principales rasgos que precisan la identidad de esta primera fase que correspondería a los años que van de 1583, fecha de la primera obra que se conserva, y 1604, año de la primera lista de obras que incluye en *El peregrino en su patria*, pueden consignarse para el caso de la comedia urbana: una mayor dependencia de los modelos clásicos, de *La Celestina* y de los italianos del XVI lo que da lugar al «inequívoco carácter de síntesis de elementos pertenecientes a prácticas escénicas heterogéneas, que se reúnen y convergen en esta producción» (Oleza, 1986: 199); una acción intrincada y episódica; «la falta de decoro, indeterminación de un agente cómico especializado, predominio global de los modelos de baja comicidad, que incluye la degradación moral y estética de los personajes» (Arellano, 1999: 104). A estos componentes esenciales pueden añadirse otros que se dan con cierta frecuencia como es el caso del ocultamiento de la identidad bajo máscaras y disfraces que, precisamente, es el motivo recurrente que encontramos en las dos comedias seleccionadas.

En efecto, tanto en *El dómine Lucas* como en *El maestro de danzar* los galanes, Floriano en el primer caso y Aldemaro en el segundo, adoptan los

.....

⁶ Para la datación simplifico las opciones que ofrecen S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de la comedia de Lope de Vega* (1968). Mayores precisiones pueden consultarse en las tablas y datos que contienen.

oficios de educadores enunciados en los títulos, en detrimento de su condición de caballeros, pero esta nueva identidad les permite un acercamiento a las damas que procuran conquistar ya que de otra manera no podría llegar a concretarse. La falsa identidad adoptada de un supuesto servidor les facilita la posibilidad de superar la separación de los espacios de la sociabilidad masculina y femenina, pues fuera de la condición matrimonial no era lícito que ambos sexos dialogaran libremente. De este modo, los dos galanes se integran y ocupan el espacio privado de la casa logrando acercamientos que llevan a situaciones eróticas de una audacia muy superior a la que habitualmente suele darse en la comedia urbana posterior. En otras circunstancias ficcionales, este esquema de superación de los límites espaciales se presenta también en *La dama boba* en la academia literaria que Nise reúne en su casa lo que facilita la presencia de los admiradores y galanes que libremente circulan por la casa, fauna a la que Otavio define en términos muy significativos:

Esto trujo a mi casa el ser discreta
Nise: el galán, el músico, el poeta,
el lindo, el que se precia de oloroso,
el afeitado, el loco y el ocioso. (vv. 1511-14, p. 100)

El dómine Lucas, comedia que Lope de Vega dice haberla escrito «en el estilo que corría entonces» y que parte de la fábula la oyó contar a un caballero valenciano «de cuyos principios había sido testigo»⁷, configura un juego de enredos amorosos y contrariados casamientos concertados por Fulgencio, el padre de Lucrecia y tío de Leonarda, sobre la trama urdida por Floriano que para poder estar cerca de Lucrecia finge ser un estudiante mendicante que ejercerá de dómine o maestro de gramática. Del complejo movimiento de la intriga, me interesa destacar algunas situaciones generadas en la instancia de la enseñanza y el aprendizaje.

En primer lugar, resulta revelador que el recurso elegido para poder instalarse en la casa de la mujer que desea conquistar sea la posibilidad de

⁷En la dedicatoria a Juan de Piña al publicarla en 1621 en la *Parte XVII*, justificando el haberla publicado tan tardíamente. Las citas corresponden a la edición de *Obras* de Lope de Vega, Real Academia Española, nueva ed., XII (1930: 60-95). Esta cita en p. 60 a.

educarla, estratagema que está condicionada por el hecho de que la acción se sitúa en Alba de Tormes, lugar en el que al comienzo de la acción se han celebrado unas fiestas en las que el joven estudiante de Salamanca se destacó en los lances de los toros. Sin embargo, la referencia al medio universitario se proyecta hacia los ambientes de la picaresca estudiantil pues va a presentarse como el dómine Lucas, un capigorrón que se sustenta con lo que le dan de comer en las casas que visita, lo cual no condice con el decoro de un galán de comedia. Tampoco resulta adecuado que le robe a Decio la ropa que ha de utilizar, que, por otra parte, según se detalla en la acotación, es «una sotanilla muy raída y otra hecha pedazos, debajo, y un mal sombrero y mal ferreruelo» y que además se justifique diciendo: «Vil ejecución y traza / me manda amor intentar» (1930: 64 a).

El encuentro con Lucrecia se produce cuando llega a la casa a pedir comida y ella le da pan. Ante el ofrecimiento de que para demostrarle su agradecimiento va a dejarle una oración a Santa Polonia para que la proteja del dolor de muelas se produce el siguiente diálogo:

FLORIANO	¿Sabéis leer y escribir?
LUCRECIA	¿No basta saber leer?
FLORIANO	Para ser noble mujer qué os falta os puedo decir. Hablad vuestro padre honrado, que, si queréis, yo estaré en casa, y os mostraré a leer latín, y tirado.
LUCRECIA	Yo entiendo que él gustará; y yo, amigo, en grande extremo. (68 a)

La oración curativa es en realidad un papel que él le escribe y en el que le dice su nombre y que la ama. Lucrecia cree que el fingido dómine Lucas es un tercero que Floriano le envía para poder comunicarse y lo compara con la Celestina

Basta, que de aqueste oficio
dejó Celestina nietos,
y no con menos efetos,
para engañar el juicio.
Aquí no hay que resistir:

Floriano es caballero,
yo le adoro y por él muero;
¡qué gran falta es no escribir!
Pero pues principios tengo,
este hombre me ha de enseñar. (68 b)

Esta falta va a ser superada y Lope va a escenificar la lección de escritura en el segundo acto, cuando ya Lucrecia sabe que bajo la identidad del dómine Lucas se oculta Floriano. La situación anticipa apenas el tan logrado efecto de comicidad que alcanza en *La dama boba* pues la disposición de la joven para aprender es notoria y todo el diálogo transita por la vertiente del galanteo amoroso. El dómine va a enseñarle a escribir el nombre:

FLORIANO	Por L has de comenzar (<i>escribe</i>)
LUCRECIA	Comienzo.
FLORIANO	Una efe has hecho
LUCRECIA	¿Efe? Pues perdona, hermano, que iba a poner Floriano como le tengo en el pecho. Y si Lucrecia quería, ya todo una cosa es.
FLORIANO	Deja esa letra, y después comienza, por vida mía. Porque es uso en corte usado, cuando la carta se firma, poner antes de la firma la letra del nombre amado.
LUCRECIA	¿Luego la <i>efe</i> está bien?
FLORIANO	Extremadamente está.
LUCRECIA	La <i>ele</i> he formado ya. (75 a)

Y así va escribiendo letra a letra su nombre en un papel que ha de guardar el enamorado y que utilizará en el momento oportuno para solucionar una situación conflictiva ya que se convertirá en el documento que prueba que Lucrecia ha dado su palabra de matrimonio a Floriano, por lo que no podrá casarse con Rosardo que es a quien la prometió su padre. Aquí, en relación con la escritura y las cartas, debe tenerse en cuenta la función decisiva que adquieren en el teatro y más aún en la comedia como

agentes que multiplican el enredo y juegan un papel resolutivo en el desenlace. En efecto, damas y galanes se escriben y las cartas son leídas o no por los destinatarios previstos, o son escuchadas o encontradas casualmente por los no previstos con lo que las posibilidades que surgen de tan diversas circunstancias potencian situaciones que mueven el curso de la acción.

En lo que hace a *El dómine Lucas* no hay mucho más para considerar en relación con la situación de enseñanza y aprendizaje y esto prueba que aun no está suficientemente plasmada la idea de la metáfora de la enseñanza como eje orgánico de la estructura dramática, sino que lo que se explota con más provecho es el disfraz o la máscara, por lo que supone como juego escénico de cambio de ropa, del vestirse o desvestirse en movimientos de ocultamiento que carnavalizan la configuración del personaje.

En el caso de *El maestro de danzar*⁸, todo se desarrolla en acciones muy similares, pues la base sobre la que se articula la trama coincide en sus componentes esenciales. Aldemaro, un hidalgo pobre, «señor de un pobre solar» (478 b), y soldado que regresa de la guerra de Flandes, aun más empobrecido, se enamora de Florela, dama de nobleza y fortuna, a la que conoce en las fiestas de la boda de su hermana Feliciana con Tebano. Para conquistarla y servirla trama «una industria» para «poder en su casa entrar / para enseñar a danzar» (479 a) y se hace pasar por un maestro de danzar pues ha aprendido a hacerlo en Nápoles y fue muy reconocido por ello. Alberigo, el padre de las dos jóvenes reconoce que no se ha preocupado de que sus hijas aprendieran a danzar por lo que resuelve tomar a su servicio al fingido maestro que se presenta con el nombre de Alberto. De este modo se inician los contactos amorosos, envueltos en los enredos que trama Feliciana la recién casada que con desprejuiciado comportamiento y fingiendo que es Florela, quiere conquistar al otro galán que persigue a su hermana, Bandalino, quien cree encontrar en el supuesto maestro un mediador que lo acerque a su propósito.

.....
⁸ Se conserva un manuscrito que es copia del manuscrito autógrafo de Lope de Vega y que fija con precisión la fecha, 1594. Véase al respecto lo que dice en el prólogo de su edición Emilio Cotarelo y Mori, (1930: XXIII-XXV), *Obras de Lope de Vega de la Real Academia Española*, nueva ed., XII, (1930: 476-514) que es la que utilizo para las citas.

En el comienzo del segundo acto, vamos a presenciar la escena en la que Aldemaro le da a Florela la lección de música, danza y amor en conjunción de principios neoplatónicos y pitagóricos, con diálogos y situaciones cargados del erotismo que los movimientos del baile permitían. El comentario de la dama cierra un largo parlamento en el que el galán compara las cuerdas de la guitarra con los cinco sentidos:

Habéis hecho en un momento
tan alta filosofía,
que labrasteis de ataujía,
Alberto, vuestro instrumento.
¡Qué cuerdas tan delicadas,
y qué dedos tan sutiles! (491 a)

Aldemaro se muestra celoso de Bandalino, el pretendiente que ya no le interesa a Florela, y así, al entrar el padre acompañado de otros personajes, la lección de danza sirve de vehículo a una recriminación encubierta en diálogo de doble sentido sobre el amor / danza aprendido antes y que debe ser olvidado:

ALDEMARO	Deje eso agora, que son principios mal enseñados, que ha de perder los cuidados de la primera lición. Más quisiera yo enseñalla desde principio, señora, lo que goce, que no agora de lo que sabe olvidalla. Mas ya palabra me ha dado que no lo danzará más.
FLORELA	¡Qué poco seguro estás que de tu lición me agrado! Todo aquello que aprendí te he de decir cómo fue.
ALDEMARO	Y yo despacio os diré lo que aprenderéis de mí. (492 a-b)

A. Egido recuerda esta escena al rastrear motivos similares en obras anteriores a *La dama boba* (1978: 357): «Con este precedente, entendemos

mejor la inclusión en *La dama* de escenas de aprendizaje de baile y canto, símbolos del erotismo». La acción de esta comedia se configura como los movimientos de la danza, con avances y retrocesos en los que engaños y ocultamientos se resuelven finalmente con el triunfo del amor.

Otro ejemplo que se aproxima a esta línea temática, cuyo derrotero estamos siguiendo, se encuentra en la comedia *El bobo del colegio*⁹ que ofrece un nuevo caso de ocultamiento de la identidad del protagonista, pero esta vez no oficiará de maestro sino que aprovechando una arraigada costumbre: simulará ser el estudiante simple que sustenta el Colegio Mayor de Salamanca, llamado El Viejo, pues tiene entrada en las casas nobles y así podrá ver a Fulgencia, a la que conoció en Valencia pero que su hermano Octavio ha prometido a don Juan a cambio de la mano de su hermana Celia. Una vez más el motivo explotado por el galán de encubrir su identidad y adoptar una falsa personalidad servirá de estrategia para su conquista final.

Por lo tanto, no hay aquí escenas de enseñanza y aprendizaje sino que lo que va a darse con mayor frecuencia son los diálogos en los que los personajes, que se mueven en el ámbito escolar salmantino, utilizarán metáforas y conceptos filosóficos referidos a la astronomía y a la filosofía del amor. Garcerán, cuando finalmente confiesa quién es y triunfa en su propósito confiere al amor el poder de enseñar y de transformar al hombre:

Garcerán soy, veisme aquí.

 Vi en Valencia el bien que espero,
 con vuestro gusto, este día;
 quitaronmele tan presto,
 que con desesperación,
 loco le vine siguiendo.
 Parecióme disfrazarme
 por poder hallar mi centro;
 dióme el Colegio esta ropa,
 y el amor me dio el consejo. (201 c)

.....
⁹ Esta comedia pertenece a la segunda época de la producción de Lope de Vega y ha sido fechada por Morley y Bruerton alrededor de 1606. Cito por la edición de *Comedias escogidas* realizada por Hartzzenbusch para la Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, (1853: 179-201).

De estos juegos de divertida acción amorosa de la comedia urbana, sustentada en el enredo del ingenio y la ocultación de la personalidad, desarrollada en un medio urbano contemporáneo reconocible para los espectadores y rico en referencias costumbristas pasemos ahora al reino de la comedia palatina para encontrar otros cauces por los que corre el binomio enseñanza y aprendizaje en el teatro de Lope de Vega.

Espacios confrontados y educación

Como ya señalé al comienzo, al referirme a los diversos tipos de comedias, las caracterizadas como palatinas se sitúan en coordenadas imaginarias de espacio y de tiempo y la acción se juega en el territorio de la fantasía pues el género – en palabras de J. Oleza (1995: 91) – «se adapta totalmente a este planteamiento desrealizador, fabulador, cercano al cuento maravilloso».

Una obra que nos permitirá comprobar algunos de estos aspectos es *El mejor maestro el tiempo*, en la que prevalece un tono moralizador cifrado en el proverbio que enuncia el título¹⁰. La soberbia y arrogancia de Otón y Eufrasia, hijos del Rey, provoca la pesadumbre del padre que acusa a Augusto, el maestro que los educó, por no haber sabido impartirles la enseñanza adecuada:

¡Mal haya, Otón y Eufrasia, el vil maestro
que tuvistes los dos, pues solo ha sido
quien tiene culpa en el delito vuestro!
Si os hubiera enseñado y advertido,
no fuérades soberbios y arrogantes.
¡Ah, vil maestro, infame y mal nacido! (507 b)

Si bien intenta remediar la situación y pretende buscarles otros maestros, será Camilo, un loco, el que le advierta acerca de la solución:

¹⁰ La fecha aproximada es 1608-1614 lo que la sitúa en la segunda etapa de la producción de Lope de Vega. Utilizo la edición de *Obras*, de la Real Academia Española, nueva ed., VII (1930: 504-537).

Si para tus hijos, Rey,
no halla remedio, el maestro
es el tiempo, al tiempo aguarda,
que el mejor maestro, el tiempo. (510 b)

La violencia que ambos príncipes ejercen con los nobles provoca la rebelión y para salvar sus vidas el Rey parte con sus hijos y después de un naufragio llegan a otro país, donde primero mendigan para comer y finalmente servirán como hortelanos a un señor poderoso. Aquí volvemos a encontrarnos con el recurso del ocultamiento de la personalidad, sólo que en esta ocasión la intención y la función son totalmente diferentes pues lo que se trata en realidad es de una inmersión en otro ámbito social. J. Oleza (1995: 88) define con gran acierto este mecanismo que considera esencial en la comedia palatina:

La ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará – tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta – con el restablecimiento de aquel orden. Son comedias, por tanto, que abordan con insolencia, y a veces con considerable audacia, la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adúlteras de reyes y grandes señores.

El pasaje de los dos príncipes y del Rey del mundo de la Corte al de la Aldea permite establecer contrastes entre la visión de ambos espacios y explorar sus desigualdades y conflictos. Mientras que el espacio de la Monarquía y el de la aristocracia de donde proceden los protagonistas es presentado como un universo cerrado, regido por delicados equilibrios de tipo feudal, que se ve alterado por la violencia del comportamiento de Otón y Eufrasia que subvierten las relaciones personales, la Aldea por contrapartida es el espacio (pueblo, campo, naturaleza) en el que al perder los parámetros del poder absoluto deben explorar otra conducta bajo otra identidad y condición social.

Este universo aldeano está habitado por pescadores y labradores y gobernado por el Duque Alberto de conducta modélica que se compadece de la situación de pobreza de los tres extranjeros y les ofrece un lugar en su castillo y trabajo de jardinero para Otón y de labradora para Eufrasia. Como

sucede habitualmente en el más que significativo número de comedias en las que está presente esta contraposición, se producen desplazamientos de los personajes que se trasladan, siguiendo el curso de la acción, de uno a otro universo. Estos pasos continuos conllevan en sí una función concreta: el mundo de la Aldea se constituye en un espacio contiguo al de la Corte pero alejado mentalmente como algo distante y exótico. Stefano Arata señala al respecto (2002: 171-172): «a una continuidad espacial correspondía una radical distancia cultural». Esta oposición aparece en el diálogo entre dos damas, Clavela que vive en la ciudad, y Fabia en su palacio en la aldea pero contenta con la belleza de la naturaleza y el mar que en cambio no le produce placer a la joven citadina:

Aunque su vista es suave,
es en la corte mejor.
¿Qué mar como la mudanza
de una ciudad? ¿Qué navíos
pueden ver los ojos míos,
ya en tormenta, ya en bonanza,
como tanto caballero,
tanta gallarda mujer? (516 a)

En contacto con el infortunio y en contacto con la naturaleza que se convierte en objeto de diálogo, el proceso de transformación de los príncipes a los que la fortuna voltaria les ha cambiado la visión de su mundo cerrado, se va a producir por acción del tiempo que es maestro como enseñanza de vida y también de amor pues cálcela se enamora del hortelano Pedro / Otón y el noble Alejandro de la labradora Inés / Eufrosia. El Rey los alerta sobre ese proceso evolutivo:

Hijos, pues el maestro os ha enseñado,
tan sabio en los humanos accidentes,
tolerad con paciencia la fortuna,
en quien jamás se vio firmeza alguna. (520 a)

El retorno al orden se produce al final por una reacción favorable de los nobles para con el Rey y sus hijos que son nuevamente restituidos al reino de Iberia de donde habían sido expulsados. El proceso de enseñanza y aprendizaje llega a su término pues como bien reconoce Otón: «Mas, pues al tiem-

po obedezco, / quiero aprender sus liciones, / que el mejor maestro, el tiempo» (525 b).

Un proceso inverso pero de características muy semejantes encontramos en otra comedia palatina, *Ello dirá*, que pertenece también al período central de la producción de Lope de Vega¹¹. En este caso se trata, de igual modo, de personajes con ocultación de la personalidad pero, contrariamente a lo que sucedía en el caso anterior, esta situación no es el resultado de una decisión estratégica sino del desconocimiento de su verdadero origen, pues son dos villanos, Marcela y Federico, que a la muerte de quien creían que era su padre, el labrador Laurencio, son llevados a la corte del emperador Otón para que éste se haga cargo de ellos. El secreto solo se desvelará al concluir la obra pues se trata de dos hijos del emperador que debió ocultar en la aldea para evitar la deshonra de la madre.

Esta modalidad se integra en el conjunto de obras estructuradas en la oposición Corte / Aldea de las que S. Arata (2002) analiza como las de la historia del *príncipe salvaje* quien, siendo un niño de origen noble, es apartado de la Corte por alguna autoridad hostil y llevado a un ámbito selvático o aldeano donde es salvado de la muerte y criado ignorando su identidad. Allí adquiere el comportamiento del mundo natural hasta que, pasados los años se pone en contacto con el mundo de la Corte y después de experimentar una serie de pruebas recobra su identidad.

En *Ello dirá*, los dos hermanos no han pasado peligros ni violencia y su pertenencia al mundo de la aldea ha sido asimilada como si fueran nativos, por lo que su adaptación requerirá de un proceso de educación que paso a paso irá mostrando, sin embargo, que la nobleza es una cuestión de sangre y, que aunque hayan sido criados como aldeanos, rápidamente emergen los rasgos que los reintegran al ámbito social al que realmente pertenecían. En efecto, el emperador les asigna maestros: Marcela será educada por Otavia para que aprenda «como en la mejor escuela / cuanto conviene a una dama» (42 a); el conde Teodoro se encargará de instruir a Federico «en letras y armas» (43 a).

.....
¹¹ La fecha aproximada que le asignan Morley y Bruerton es entre 1613-1615. Cito por la edición de *Obras dramáticas*, Real Academia Española, nueva ed., V (1918: 38-74).

El encuentro entre los maestros y los discípulos pone en evidencia la calidad de los jóvenes lo que le hace exclamar a Otavia: «Creo, / por las señas que ya veo, / que nos podrán enseñar» (43 b). Es más, Federico que se muestra como muy locuaz y de respuestas rápidas, opina que más convendría que trocaran los maestros porque el amor es quien mejor puede mudar la naturaleza y así le dice a Teodoro:

Si aquí
de vos Marcela aprendiera
y sus lecciones me diera
la divina Otavia a mí,
¿no era más llano aprender?
¿Quién en el mundo enseñó,
sino amor? (43 b)

Esta recurrente valoración de la función educadora del amor recorre todo el universo dramático de la comedia de Lope de Vega y apunta con perfiles diferenciadores y fuerza nuclear variada en las distintas realizaciones genéricas, pero no deja nunca de ocupar lugares preferenciales. La trama de *Ello dirá* se complica en situaciones que llegan hasta el límite de la tragedia sin transgredirlo, claro está, porque es comedia. Teodoro se casa con Marcela a instancias de Otón quien dice que le entrega, en señal de agradecimiento por los servicios prestados en la guerra, su joya más preciada y esto le hace pensar, instigado por Otavia, que el emperador pretende con este casamiento ocultar que la joven es su amante y este toque de potencial incesto que campea en la comedia no deja de mostrarnos posibles caminos transgresores que no serían ni siquiera insinuados fuera de ese mundo de cuento fantástico y de irrealidad que ofrece la comedia palatina. Cuando finalmente todo se aclara y las identidades y los amores vuelven a concertarse queda en evidencia que en la ficción de este teatro la identidad social y el comportamiento acaban coincidiendo.

A modo de conclusión

En razón de que la posibilidad de abarcar las situaciones de enseñanza y aprendizaje que nos ofrece la comedia de Lope de Vega es por cierto una

tarea muy ardua por la cuantiosa producción, que supone también cierta repetición de modelos y motivos, no he pretendido en este acercamiento al tema otra cosa que mostrar algunos ejemplos en los que es posible comprobar cómo trabajaba sobre ciertos núcleos generadores que le permitían, convenientemente matizados, crear distintas piezas teatrales dentro de las convenciones que la práctica escénica de la época había establecido y el público había aceptado.

La magnífica plasmación en *La dama boba* de la larga tradición literaria del tema de la educación y el amor como medio de mejorar y perfeccionar a los individuos, cuenta, como hemos visto, con antecedentes en las máscaras y disfraces de *El dómine Lucas* y *El maestro de danzar* que ponen sobre el tablado las lecciones de escritura y de danza que luego se integran con fuerza orgánica. El ambiente y el mundo universitario de *El bobo del colegio*, otra de las máscaras del juego de los enamorados, ofrece con sus conversaciones eruditas un mundo de sabidurías que son ecos de los debates que sostenían los asistentes a la academia literaria de la discreta Nise. Al buscar otros ejemplos para contrastar con los parámetros de la comedia urbana, hemos hallado en las dos comedias palatinas, *El mejor maestro el tiempo* y *Ello dirá*, un ir y venir por caminos que nos llevan de la Corte a la Aldea como espacios complementarios y alternativos en los que con la enseñanza se superan los desvíos morales y se recupera la identidad perdida.

La comedia construye – para decirlo con palabras de Tirso de Molina – «arquitecturas del ingenio fingidas» que siempre culminan con el triunfo de la felicidad y el amor, fuerza capaz de nivelar las diferencias, de superar los obstáculos y de vencer las convenciones sociales al menos en el espacio acotado de la representación teatral: el tablado del corral de comedias.

Bibliografía

- ARATA, S., (2002): «El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro*, Fausta Antonucci et al. (eds.), Pisa, Edizioni ETS, 169-189.
- ARELLANO, I. (1999): «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos», 37-75; «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», 76-106, en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

- CACHO, M. T., (1993): «Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II. La mujer en la literatura española*, Barcelona/Madrid, Anthropos/Comunidad de Madrid, 177-213.
- EGIDO, A., (1978): «La universidad del amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 54, 351-371.
- _____. (1995): «Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura desde el Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 97, n° 1, 67-94.
- _____. (1996): «Vives y Lope. La dama boba aprende a leer», en *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 193-207.
- MORLEY, S. G. y BRUERTON, C., (1965): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- OLEZA, J. (1986): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II La Comedia*, Londres, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 251-308.
- _____. (1995): «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la Comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 85-119.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., (2002): «Introducción» a su edición de *La dama boba* de Lope de Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 7-38.
- ROMANOS, M., (2003): «Los sinuosos caminos de la feminidad en *La dama boba*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, 113-130.
- VIGIL, M., (1996): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 2ª. ed.
- WEBER DE KURLAT, F., (1975): «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 339-363.
- _____. (1976): «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 12, 339-363.
- _____. (1977): «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 867-871.

Ediciones de obras de Lope de Vega citadas

- El bobo del colegio*, (1853): *Comedias escogidas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, 179-201.

El dómine Lucas, (1930): *Obras de Lope de Vega* publicadas por Real Academia Española, nueva edición, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, XII, 60-95.

El maestro de danzar, (1930): *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, XII, 476-514.

El mejor maestro el tiempo, (1930): *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, VII, 504-537.

Ello dirá, (1918): *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, Madrid, V, 38-74.

La dama boba, (2002): Edición, introducción y notas de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Biblioteca Nueva.

meio de ditos e interditos presentes em algumas das soluções narrativas envolvendo, em particular, as posições de protagonista e antagonista. Os eixos sobre os quais se estruturam a análise incidem sobre as tensões e representações do feminino e do masculino, perpassadas por variadas nuances de erotismos.

Por meio da publicação desses dois trabalhos sobre a prosa narrativa de Miguel de Cervantes e a comédia de Lope de Vega é possível acompanhar os percursos do estudioso que deslinda meandros sutis e decisivos das formas de composição próprias do século XVII ibérico.

Maria Augusta da Costa Vieira