

Lo que está en juego en el incipit teatral. El caso de *La dama boba* de Lope de Vega

PHILIPPE MEUNIER
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
p.meunier@univ-lyon2.fr

Introducción

1. La apertura o lo que se suele llamar prótasis o simplemente exposición bajo forma de escena (s) / micro o macrosecuencia, de una comedia –y en el caso que nos interesa, de una comedia de capa y de espada o de matrimonio– aparece no pocas veces con contornos bien destacados, gracias a la versificación (según el metro y la organización estrófica que se movilicen), gracias también al lugar escénico que lanza el enredo. Entiéndase que la apertura suele responder a una estrategia de la paradoja para crear una expectativa en el espectador de los corrales de índole inquieta por no decir díscola, como lo dijo el propio Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (Lope de Vega, 2006; 144). Valga el ejemplo de una pieza de Tirso de Molina, discípulo del Fénix, *Desde Toledo a Madrid* cuyo título impone explícitamente el viaje a la corte como horizonte de espera, y cuya intriga empieza sin embargo en la habitación de una dama donde irrumpe de noche un caballero perseguido por la justicia: pavor de la dama que se desvanece, vela que cae y se apaga, y entonces el espectador-oyente ve o más bien oye el relato de una mano masculina que va tentando, palpando el cuerpo femenino que yace inerte en el suelo. El viaje programado empieza pues como una odisea interior, en un cuarto declinado, es verdad, como posada, antes de que la aventura erotizada se dilate a los confines de la ruta comercial más concurrida a la sazón con su jornada en Illescas, dilatación asimismo de la dama que lleva el nombre inaudito de doña Mayor (Meunier, 2017; 71-85); antes de que el periplo acabe en una ermita madrileña cuya connotación sexual está afianzada en la poesía erótica áurea. Valgan estos versos de un romance titulado «Un ciego» que José Manuel Blecua atribuye a Francisco de Quevedo (Quevedo, 1990; 456):

Andúvete con la boca
rosa a rosa las mejillas,
y aun dentro de tus ojos
te quise forzar las niñas.
Dime una hartazga de cielo
en tan altas maravillas;
maté la hambre al deseo
y enriquecí la codicia.
No hay estación en tu cuerpo
que no adore de rodillas;
con mis cuentas en la mano,
lloré en la postrer ermita. (vv. 37-48)

2. Este rápido rodeo me sirve para mostrar que el Lope maduro echa mano de la estrategia contraria: *La dama boba* se abre, en efecto, en una posada entre Toledo y Madrid cuando la trama madrileña se ubica íntegramente en el espacio doméstico de una casa privada, con una excepción, es verdad, la escena exterior en el campo detrás del convento de los Recoletos agustinos, pero que queda totalmente neutralizada por el comportamiento de los dos galanes¹. Si las dos escenas de exposición movilizan el grado cero de la escritura dramática, esto es las redondillas, de modo eminentemente contrastivo el enredo convoca el endecasílabo bajo forma de octavas reales en cuanto la acción se desplaza a la Villa y Corte. Parece pues que el comienzo del texto consuma una ruptura espacial, métrica y estrófica para expresar mejor la singularidad del arranque teatral; ruptura desmentida sin embargo por la lengua española y el significante «posada». Es él el que en primer tiempo permite pasar sin solución de continuidad de la venta de Illescas a la mansión de Otavio, puesto que en una especie de inversión genealógica, «posada» refiere primero a «la casa propia de cada uno, donde habita o mora», antes de designar aquella en la que «por su dinero se recibe y hospeda la gente» (*Diccionario de Autoridades*). Por lo que atañe a la casa madrileña, se declina a su vez como sala, «sala que da a un jardín» (según reza la didascalia del acto II), como aposento, y por fin como desván al final de la comedia, el dominio reservado a los gatos y donde queda recluido Laurencio, el galán escogido. Espacio dramático, el aposento designa primero el lugar donde decide parir la gata de la casa, cuya inteligencia asoma en la elección de tal lugar antes que el desván. El significante está también movilizado para referir a la habitación preparada para acoger al futuro marido concertado para Finea, la cual en la lógica de su simpleza,

1 Se trata del espacio donde los supuestos galanes rivales, Laurencio y Liseo, convertidos en unos Orestes y Píldes paródicos sellan una amistad conchabada.

y para escándalo de sus parientes pero para mayor regocijo del vulgo, estima que su cama puede suplir tal aposento:

OTAVIO
Ahora bien: entrad vosotras
y aderezad su aposento.
FINEA
Mi cama pienso que sobra
para los dos.
NISE
¿Tú no ves
que no están hechas las bodas?
FINEA
Pues, ¿qué importa? (II, vv. 978-983)

3. Ahora bien, como «posada», «aposento» ostenta su forma derivada del infinitivo etimológico posar, y designa tanto «la pieza o sala de cualquiera casa» como la «Posada, hospedage, albergue» (*Diccionario de Autoridades*). Dicho de otro modo, el galán Liseo, marido concertado por el *pater familias*, pasa sin ruptura de una posada a otra, de una cama a otra, sin contar con todo el bestiario que cobijan tales lugares.

«Lo sublime del ‘lugar común’»

4. Haciendo mío el título de la tesis de Francis Goyet (Goyet, 2006; 7), quiero simplemente recordar que la prótasis de la pieza dramática es el lugar textual idóneo, apto para catalizar los tópicos más variados cuya banalidad ostentada y conocida por todos –tanto el público de los mosqueteros como el público culto y discreto– merece una atención detenida por cuanto se remotiva no pocas veces esa misma banalidad. Como cualquier venta de la Península, las de Illescas gozan de una reputación execrable incluso fuera de las fronteras ibéricas, según Turín: «Chinches y ropa /tienen fama en toda Europa» (I, vv. 2-3). Fuera del aspecto repugnante de los chinches, de sus picaduras y su olor hediondo, *Autoridades*² recuerda que «Prodúcelas todo género de madéja vieja, ò parédes sucias y agujeradas, y
- 2 «Insecto asqueroso del tamaño de una lantéja. Tiene seis pies, y en la cabeça unas como tenacillas con que muerde y pica hasta sacar sangre de la parte del cuerpo donde se pega, la qual chupa, y de ella se mantiene. Crianse en el tiempo mas caluroso, y con el mui frio perécen. Prodúcelas todo género de madéja vieja, ò parédes sucias y agujeradas, y con particularidad en las camas y techos. De día se retiran, porque dicen son enemigas de la luz; y de noche salen à molestar è inquietar à todo viviente. Su olór es hediondo è intolerable.»

con particularidad en las camas y techos». Los chinches son negativamente a las posadas de Illescas lo que positivamente son los gatos al desván de la casa de Otavio donde se hospedan Laurencio y Finea con sendos criados. Este detalle aparentemente baladí de la primera redondilla de la comedia, no parece que sea una coincidencia en cuanto que lanza un bestiario que va a enriquecerse a lo largo de la comedia y está asociado al ciclo biológico y a una disparatada proliferación. Recuérdese una vez más el relato burlesco por Clara del parto de la gata romana: no solo los «seis gatos /tan remendados y lindos, que pudieran, a ser pías, /llevar el coche más rico» (I, vv. 457-460), sino también el multitudinario «gatesco senado» (I, v. 481) que acude a felicitar a la recién parida. En cuanto a Liseo, puesto que de él se trata en esta prótasis, imagina con horror el parto de Finea, fruto de un monstruoso ayuntamiento con esa «bestia del campo» (I, v. 1007): «¿qué podría parir de mí, /sino tigres, leones y onzas?» (I, vv. 1014-1015). Si el sustantivo *bestia* que califica repetidas veces la rudeza de Finea constituye la expresión consagrada, casi lexicalizada en los libros de escribientes (Egido, 1978; 198) para remitir al analfabeto, incapaz de dominar los rudimentos de la cartilla, la configuración literal de la comedia obliga a tomar la palabra al pie de la letra para mayor y más sutil comicidad.

5. En la misma apertura, este bestiario madrileño se enriquece gracias a otro lugar común, cuando el inevitable encuentro con un viajero procedente de la Villa y Corte, un tal Leandro, suscita el símil de las piezas del ajedrez para decir la jerarquía y la confusión sociales, fruto de otro parto monstruoso, el de la Villa y Corte:

LEANDRO
Es Madrid una talega
de piezas, donde se anega
cuanto su máquina pare.
Los reyes, roques y arfiles
conocidas casas tienen;
los demás que van y vienen
son como peones viles:
todo es allí confusión.
LISEO
No es Otavio pieza vil.
LEANDRO
Si es quien yo pienso, es arfil,
y pieza de estimación. (I, vv. 106-116)

6. Esa «pieza de estimación» del juego del ajedrez, llamada *alfil* en español y *aufin* antiguamente en francés –en una proximidad morfológica a

su étimo árabe— designa originalmente el elefante cuyo tamaño desmedido está a la altura irónica de la autoridad social de un personaje al que sus hijas casaderas traen de cabeza hasta el punto de ver burlar su autoridad de barba en el mismo recinto familiar.

7. El diálogo entre Liseo y Leandro nos recuerda ese otro *cliché* que atraviesa toda la literatura áurea, a saber que la posada o venta es por antonomasia el espacio de todos los encuentros posibles e imaginables, tal vez aún más en esa etapa obligada de Illescas, entre Toledo y Madrid, donde se cruzan pretendientes desengañados que vuelven de la Villa y Corte como Leandro, y aquellos que enriquecidos en las Indias van a hacer alarde de su oro a la capital:

LISEO
Como aquí, Turín, se juntan
de la Corte y de Sevilla,
Andalucía y Castilla,
unos a otros preguntan,
unos de las Indias cuentan,
y otros con discursos largos
de provisiones y cargos,
cosas que al vulgo alimentan. (I, vv. 9-16)

8. Liseo puede jactarse en la segunda parte de la exposición de ir «a negocios hechos» (I, v. 102) y tiene los visos de ser un indiano³ cuya riqueza se confirmará en la mitad de la comedia cuando el simulacro de enfrentamiento de los dos galanes. Ahora bien el interés por los cuarenta mil ducados de la dote de Finea, enmarcado por las réplicas admirativas de Turín: «¡Bello golpe de dinero! y ¡Bravo dote!» (I, vv. 81 y 83) hacen retrospectivamente ambigua la réplica de Liseo: «pero basta que me dé /lo que más se estima y ama.» (I, vv. 79-80), sin que se sepa a ciencia cierta a cuál de las dos hermanas se está refiriendo. Lo que deja entender el texto cuestionando su estatuto de galán es su codicia que raya en la avaricia, de acuerdo con el *topos* del indiano que no sabe dar. Y de hecho, cuando Turín anuncia la llegada de un hidalgo en un macho, alias Leandro, presentado como estudiante en la edición *princeps*, no se hace esperar la reacción de Liseo: «¡Malo, /si la merienda me pones!» (I, v. 87-88). ¿A qué tiene miedo el galán? si no a tener que pagarle la merienda, como pasa en cualquier venta picaresca con unos estudiantes gorriones. Tal codicia que compartirá a

3 Comentándole a Clara los proyectos de casamiento de su padre, Finea habla de «un caballero indiano, /sevillano o toledano» (I, vv. 858-859).

continuación Laurencio, el otro galán, pero de condición pobre, anuncia la consabida metáfora del amor indiano, de marcada dimensión autobiográfica en Lope, o sea el amor interesado, el amor oro que se convierte en el tema de las canciones que acompañan las mudanzas del baile de las dos hermanas, y también las mudanzas de los sentimientos en una escena que constituye el acmé de *La dama boba* (Ly, 1995; 341):

Amor, cansado de ver
tanto interés en las damas,
y que, por desnudo y pobre,
ninguna favor le daba,
pasose a las Indias
[...]
Volvió de las Indias
con oro y plata;
que el Amor bien vestido⁴
rinda las damas; (III, vv. 2221-2236)

9. con este primer estribillo de origen tradicional y popular secretado por la primera canción:

Viene de Panamá.-
es Amor, llámase indiano,
-Viene de Panamá.-
es chapetón castellano,
-Viene de Panamá.-
es criollo disfrazado.
-Viene de Panamá.-
¿De dó viene el hijo de algo?
-Viene de Panamá.- (III, vv. 2271-2280)

10. Otro lugar común que moviliza la exposición de la comedia es desde luego el motivo de la comida asociado con el espacio de la posada-venta; pero repararemos en que no se trata aquí de la tradicional calidad infame de los fiambres que se suelen ofrecer a los viandantes. Del intercambio entre Turín y un Liseo sospechosamente interesado por la comida que tiene oculta el criado (Couderc, 2019; 170), se pueden destacar el tradicional chiste alrededor del tocino de «nombre tan hidalgo» (I, v.46) y la grosería del comportamiento o de las palabras de un Liseo que hace de repente alarde de virilidad: «Dame de queso una raja, /que nunca el dulce es muy

4 Nótese que en la película que rodó Manuel Iborra en 2006, adaptada de la pieza lopesca, el cineasta hace caso omiso de la escena de exposición en la posada de Illescas, pero transforma a Liseo en un lindo emperifollado que contrasta con la virilidad de valentón que ostenta un Laurencio pobre: libertades asumidas en nombre de la creación, pero que radicalizan ciertas latencias del texto dramático.

hombre» (I, vv. 51-55), grosería que enseguida tacha el criado, cuestionando el estatuto de su amo: «Esas liciones no son /de galán ni desposado» (I, vv. 53-52). Uno puede preguntarse si «esas liciones» no han de evaluarse a la luz de las liciones por venir y catastróficas de Rufino y del maestro de danzar; pero sobre todo, tras tanta insistencia impertinente, resulta que Liseo ni prueba la raja de queso: «Ponte a caballo, /que ya no quiero comer» (I, vv. 172-173). El texto lopesco no dice nada explícitamente, pero deja insinuar lo peor a propósito de la limpieza de sangre del galán: ¿será ese Liseo adinerado un converso oculto?⁵ Y el hecho es que cuando ya está en casa de su futuro suegro, tampoco come para reponerse de las penalidades del viaje, pero sí bebe «como una mula» (I, v. 965), dice atinadamente la boba de Finea. Esta, aferrada a los placeres de la vil materia acaba de evocar gozosa el menudo que preparó con Clara el sábado anterior (I, vv. 955-960), esto es, un guiso hecho con trozos de cuerpo animal desmembrado. ¿Será una respuesta a la primera visión que tiene Finea del marido que le asigna su padre? En un escorzo imprudente que confunde representación y referente, Otavio le presenta en un retrato miniatura, un naipecito, a un Liseo reducido a una cara, una cuera y una ropilla, hablando con perdón, sin sus partes:

FINEA
Yo, como, en fin, no supiese,
esto de casar qué sea,
tomé el negro del marido,
que no tiene más de cara,
cuera y ropilla; mas, Clara,
¿qué importa que sea pulido
este marido o quien es,
si todo el cuerpo no pasa
de la pretina? Que en casa
ninguno sin piernas ves.

CLARA
¡Pardiez, que tienes razón!
¿Tíenesle ahí?

FINEA
Vesle aquí
(*Saca un retrato.*)

CLARA
¡Buena cara y cuerpo!
FINEA

Sí;

- 5 Durante el debate la profesora Rica Amran recordó que Illescas donde se verifica la escena de exposición es un lugar conocido a la sazón por sus comunidades de conversos que se habían trasladado de Toledo a esa villa.

mas no pasa del jubón. (I, vv. 867-880)

11. Ricemos el rizo: si el comer es la metáfora consabida del trato sexual, no pocas dudas puede abrigar el lector-espectador sobre las capacidades sexuales del primer galán que nace a la ficción en Illescas. Si por convención la posada es el lugar de todas las mentiras y todos los engaños, el lugar donde se vende gato por liebre, o mejor dicho la casa donde nunca se come –por recordar el episodio del escudero en el *Lazarillo de Tormes*–, entonces el desván de la casa madrileña, asociada a la de la maga Circe, donde cuatro personajes gatunos dan rienda suelta al placer de consumos variados, el desván, pues, se ha convertido en el espacio de todas las compensaciones.

La enunciación paradójica

12. Esta segunda parte me permite corregir la impresión del carácter elástico que cobra la noción de prótasis o de exposición de una pieza teatral que en el caso de *La dama boba* se extiende a lo largo de 184 octosílabos, y me autoriza a volver al punto de arranque, al incipit propiamente dicho, o sea la primera redondilla que puedo citar por fin entera:

LISEO
¡Qué lindas posadas!
TURÍN
.....Frescas!
LISEO
¿No hay calor?
TURÍN
Chinches y ropa
tienen fama en toda Europa.
LISEO
¡Famoso lugar Illescas!

13. Todas las ediciones consultadas tienen a bien subrayar la ironía de este primer octosílabo, e incluso la crítica habla de amplificación irónica (Ly, 1995; 323). El hecho es que evocar este lugar de paso convoca de modo automático toda la literatura picaresca que plasmó ese imaginario espacial. La enunciación ambigua merece sin embargo que nos detengamos en ello cuanto más que desde los años 1970, la ironía tiende a no ser entendida ya como un tropo de la tradicional retórica que hace de ella una especie de antífrasis, sino que lingüistas y especialistas del discurso la perciben como

un fenómeno de mención: es como si el espectador oyera otra voz, que lleva un enunciado incongruente respecto al cual el locutor, Liseo, no pudiera menos de tomar sus distancias. Si el lector no puede oír el tono o ver los gestos, las muecas del galán, puede en efecto agarrarse a ese indicio léxico, el del empleo casi performativo del epíteto «lindo», de uso ponderativo (Marín, 1976; 63), capaz de decir en español todos los encarecimientos, todos los comentarios meliorativos, en relación desplazada –en el caso que nos interesa– con el referente extratextual de esos albergues infames. Pero el hecho es que además, la palabra es el objeto de una polémica en la época de Lope según apunta Marco Presotto en su edición de *La dama boba* (Presotto, 2005; 106). El propio dramaturgo sale en defensa de la voz en la dedicatoria de *La viuda valenciana* dirigida a Marcia Leonarda, escudándose en la autoridad del poeta Fernando de Herrera: «Muchos se han de oponer a tan linda cátedra. Perdonen los críticos esta vez linda, que Fernando de Herrera, honor de la lengua castellana y su Colón primero, no la despreció jamás ni dejó de alabarla, como se ve en sus *Comentos*.» (Lope de Vega, 2006; s/p.). En efecto, el poeta escribe en su comentario al soneto 9 de Garcilaso (Morel Fatio, 1893; 486):

¿Quién es tan barbaro i rustico de ingenio que huya el trato desta dicion,
lindo, que ninguna es mas linda, mas bella, mas pura, mas suave, mas dulce i
tierna i bien compuesta, i ninguna lengua ái que pueda alabarse de otra palabra
mejor que ella?

14. No se trata pues de cualquier palabra, y Lope la emplea 17 veces en su comedia *La dama boba*, 12 de las cuales para el único acto I. Liseo, Rufino, Finea, Clara, Laurencio, Feniso, Nise e incluso Otavio la emplean sea como adjetivo, sea como sustantivo. Si volvemos a la primera redondilla, nos damos cuenta de que si Turín entra en seguida en comunicación irónica con su amo, la estrategia de la mención me parece mucho menos perceptible en las otras dos réplicas de Liseo que parece no entender el empleo que hace su criado del adjetivo, y hace el elogio literal de Illescas conocido no solo por sus guindas sino también por su devoción a la Virgen. Pues bien, esta ambigüedad fundamental entre el enunciado considerado en uso y aquel tomado en mención constituye lo que está en juego en no pocas escenas, y en particular, en el momento sumamente burlesco de la lección de la cartilla bajo la autoridad del maestro Rufino. En rigor, convendría hablar más bien de antilección visto la torpeza, por no hablar de la estulticia rematada del

maestro que en tanto que buen pedagogo empieza su enseñanza por la letra K, con el comentario siguiente:

RUFINO
Esta es ca. Los españoles
no la solemos poner
en nuestra lengua jamás.
Usanla mucho alemanes
y flamencos. (I, vv. 319-123)

15. Ahora bien, resulta que la sesión de aprendizaje propiamente dicha está enmarcada por dos ocurrencias del mismo epíteto en femenino «linda» bajo forma de comentario admirativo: «ilinda bestia!» (v. 333) y «ilinda ciencia!» (v. 375). Entre las dos exclamaciones Finea tiene que afrontar las trampas del discurso que tiende a borrar los contornos del empleo en mención, provocando la risa espontánea del espectador del corral:

RUFINO
Di aquí :*b,a,n*: *ban*.
FINEA
¿Dónde van?
RUFINO
¡Gentil cuidado!
FINEA
¿Qué se van, no me decías?
RUFINO
Letras son; imíralas bien!
FINEA
Ya miro.
RUFINO
B,e,n: *ben*.
FINEA
¿Adonde? (I, vv. 339-344)

16. Por muy boba que sea, Finea es capaz en la misma escena de hacer alarde dos veces de ironía cuando exclama «ilinda ciencia!», y tras pegarla Rufino con la palmeta: «¡mira qué lindo regalo!» (v. 368). En cambio, el comentario de Rufino: «ilinda bestia!» puede leerse en su más estricta y ramplona literalidad porque él mismo lo ha dicho antes, tratándola de «¡Qué hermosa⁶ bestia!» (v. 315) nada más empezar la lección, y porque «bestia» es la metáfora consagrada en los libros de escribientes –lo vimos– para nombrar al analfabeto. De igual manera, se lee la exclamación de Liseo «ilinda tonta!» (I, v. 934) cuando la descubre en casa de Otavio; y el mismo

6 Efectivamente la belleza es el primer punto común que comparten ambas hermanas según las pautas de la poética teatral afirmadas desde ya la apertura.

Laurencio emplea al pie de la letra el epíteto: «Linda cara y talle tiene» (I, v. 745), pero para referirse a Clara con el fin de animar a su criado a solicitarla. Por fin, conviene recordar que declinado en masculino, el adjetivo califica a las crías recién nacidas de la gata romana, y empleado como sustantivo una primera vez por Otavio en aparte, designa despectivamente a Laurencio:

OTAVIO
(De su ignorancia, mi desdicha temo.
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.) (II, vv. 1510-1514)

17. Será a Clara a quien corresponda rematar el paradigma en la lista anafórica de los seres que pueblan el imaginario del desván, con una referencia oblicua y ambigua al galán Laurencio que parece haber encontrado a más bellaco que él:

CLARA
En el desván, unpreciado
lindo, y es un caimán,
pero tiénele el desván,
como el espejo, engañado. (III, vv. 2975-2978)

Conclusión

18. Huelga decir que la primera redondilla que juega con la ambigüedad del enunciado tomado en uso o en mención, o los dos a la par, se resuelve en pauta de lectura de *La dama boba*. Buen ejemplo nos depara la pieza con los dos sonetos que distan poco el uno del otro, en dos escenas seguidas del primer acto según la edición de Diego Marín, y que ocupan una misma microsecuencia. El primero, de Duardo, se inscribe en el contexto de emulación de las academias literaria y certámenes poéticos, y en efecto, rinde homenaje a la concepción neoplatónica del amor concebido como impulso ascensional, contemplación de lo inefable y desprendimiento de uno mismo. El comentario que le dedica Lope y consta en la última epístola de *La Circe* da cuenta del interés intelectual y poético del dramaturgo⁷. El

⁷ Puede leerse en la «Epístola nona a don Francisco Lopez de Aguilar»: «La intención deste soneto (llamemos assi al argumento) fue pintar un hombre, que aviendo algunos años seguido sus pasiones, abiertos los ojos del entendimiento se desnudava dellas, y

segundo, de Laurencio, en cambio, es una despiadada y por tanto humorística subversión de las «tres suertes de bueno», o sea de las «tres suertes de amor» que le explica Filón a Sofía al principio de *Los diálogos de amor* de León Hebreo (Hebreo, 1947; 16), en particular una manipulación del adjetivo «provechoso» desviado hacia el sentido de esa codicia material, pecuniaria que tanto relieve cobra a lo largo de la comedia.

19. Si Finea puede exclamar que el amor es «catredático divino» (III, v. 2090) –imenuda metátesis que permite leer en las dos primeras sílabas el significante «catre»!–, la expresión jocosera es el disfraz detrás del cual apenas se oculta el hombre de carne y hueso Laurencio. Si hay «universidad» «lición», «enseñanza», «ciencia» etc., es la del goce sexual que le permite a la dama revelarse a sí misma y emanciparse como mujer. Dicho esto, convendría matizar el «punto de vista femenino» por emplear la expresión de Joan Oleza (Oleza, 1991; 219): la boda final de Nise y Liseo es sentida como una convención hartamente artificial porque oculta mal la zozobra de una mujer enamorada pero abandonada. En cuanto a Finea, «la memoria /de cuarenta mil ducados» (III, vv. 3169-3170) como tiene a bien recordar Laurencio en los últimos momentos de la comedia, nos retrotrae a la apertura de la misma y al comentario sobre la codicia, y augura la zozobra de una mujer enamorada pero no correspondida.

Bibliografía

COUDERC Christophe, «*La dama boba de Lope de Vega*», Neuilly, Atlande, «Cleps concours Espagnol», 2019.

EGIDO Aurora, «Vives y Lope. “*La dama boba* aprende a leer”», in *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 54, 1978, p. 351-371.

GOYET Francis, *Le sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

HEBREO León, *Diálogos de amor*, trad. Inca Garcilaso de LA VEGA, Buenos Aires, Espasa-Calpe, «Colección Austral», 1947.

reduzido a la contemplación del divino Amor, de todo punto se hallaba libre de sus afectos; y no es de condenar porque parezca enigmático, siendo tan alta la materia, y el sujeto tan digno, pues Platón lo que escribo de las cosas divinas lo embolvió en fábulas, y imágenes Matemáticas [...]» (Lope, 1624; 233).

P. MEUNIER, «Lo que está en juego en el incipit de *La dama boba*»

LOPE de VEGA, *La Circe con otras diversas rimas y prosa*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624.

LOPE de VEGA, *La dama boba*, ed. Diego MARÍN, Madrid, Cátedra, «Letras hispánicas», 1976.

LOPE de VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS, Madrid, Cátedra, «Letras hispánicas», 2006.

LOPE de VEGA, *La dama boba*, ed. Marco PRESOTTO, in *Comedias de Lope de Vega. Parte IX, Lleida*, Milenio, 2007, p. 1293-1466.

LOPE de VEGA, *La viuda valenciana*, ed. Teresa FERRER VALLS, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

LY Nadine, «La poética de la “bobería” en la comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La dama boba*», in *La comedia*, CANAVAGGIO Jean (dir.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 321-347.

MEUNIER Philippe, « De l'espace érotisé à la poétique du personnage dilaté » in *Quel espace pour quel théâtre ? Approche croisée des dramaturgies française et hispanique*, IBÁÑEZ Isabel et LAPLACE-CLAVERIE Hélène (dir.), Berne, Peter Lang, 2017, p. 71-85.

MOREL-FATIO Alfred, « Notes de lexicologie espagnole », in *Romania*, tome 22, n°87, 1893, p. 482-488.

OLEZA Joan, «La comedia: el juego de la ficción y el amor» in *Edad de Oro*, 10, 1991, p. 203-220.

QUEVEDO Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel BLECUA, Barcelona, Planeta, «Autores hispánicos», 1990.