



HAL
open science

EL DOCUMENTO TEATRAL: BASES METODOLÓGICAS PARA SU ESTUDIO

Javier Espejo Surós, Carlos Mata, Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Javier Espejo Surós, Carlos Mata, Françoise Gilbert. EL DOCUMENTO TEATRAL: BASES METODOLÓGICAS PARA SU ESTUDIO. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Preludio a “La dama boba” de Lope de Vega. Historia y crítica, 54, pp. 55-78, 2020, BIADIG (Bibliografía Áurea Digital). hal-04419804

HAL Id: hal-04419804

<https://hal.science/hal-04419804>

Submitted on 26 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EL DOCUMENTO TEATRAL: BASES METODOLÓGICAS PARA SU ESTUDIO

Françoise Gilbert
Université de Toulouse-Jean Jaurès

1. ¿CÓMO ANALIZAR EL TEXTO TEATRAL?

En su sentido etimológico, la palabra *texto* significa ‘tejido’. Todo texto literario es, como este término indica, un conjunto coherente formado por el entrecruzamiento constante de los elementos —los hilos— que lo construyen. El texto de teatro, como veremos, es un tejido particularmente denso y complejo, con una especificidad que lo diferencia de otros tipos o géneros de texto, como el lírico o el narrativo. Repasemos rápidamente algunos de los rasgos que configuran dicha especificidad.

Contrariamente al texto narrativo, el texto dramático clásico no cuenta con una voz —la del narrador— que filtre las informaciones y guíe al lector en la comprensión de acciones y personajes. Aristóteles definía el género dramático como mimesis, y la mimesis supone que las acciones se presentan directamente ante el espectador. Buena parte de la complejidad del teatro reside, justamente, en eso: en el espacio de la escena se entremezclan estímulos auditivos (las voces), visuales (decorado, movimiento de los personajes). Reside también —y sobre todo— en un cruce constante entre ficción y realidad: personajes y acciones (=la ficción) están representados en escena por personas (los actores) y por objetos reales.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. xx-xx. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-xxx-x.

Se suele llamar «texto dramático» a la palabra de los personajes, esto es, el conjunto de diálogos, monólogos, soliloquios, cantos, etc. Claro que el texto comporta también una dimensión no verbal, a menudo de orden visual: juegos proxémicos, posición y espacio que ocupan los actores-personajes en escena, gestos, etc. Estos signos los percibe el espectador que asiste a la representación, naturalmente, pero no solo: asoman ya en las palabras del texto, tanto en el texto del dramaturgo (con las indicaciones escénicas¹ sobre decorado, vestuario, etc.) como en los discursos de los personajes, en las llamadas didascalias o acotaciones *implícitas*. Unas y otras le permiten al lector “visualizar” la acción en la imaginación. Se trata de lo que Ubersfeld había denominado «matrices de representatividad» contenidas en el texto y que nos recuerdan en todo momento que el texto ha sido creado para la representación, y no para la lectura. Estos signos no son solo recordatorio de las condiciones físicas de una puesta en escena (decorados, vestuario, entre otros), sino que tienen una funcionalidad semántica en la construcción de la acción y los personajes. Finalmente, no deberá olvidarse que estamos ante obras de teatro destinadas a los corrales, es decir, a representaciones teatrales de tipo populista a las que acudían miembros de los distintos estamentos sociales². Uno de los retos que debe satisfacer el dramaturgo (y las compañías teatrales) es satisfacer el gusto de nobles y plebeyos, letrados e ignorantes; que unos y otros entiendan, sigan, gusten del espectáculo, y todo ello en unas circunstancias materiales —las circunstancias de la representación: ruidos, escasa visibilidad de los espectadores, falta de asientos— que condicionan la escritura del dramaturgo.

2. LAS DIFERENTES CATEGORÍAS DE LA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA

Antes de acercarse a la obra misma, resulta imprescindible tener muy claras las diferentes categorías de la representación teatral. En las líneas que siguen, esbozaremos un muy breve recapitulativo de algu-

¹ Son las didascalias o acotaciones explícitas.

² Teatro “populista” no quiere decir en modo alguno “teatro democrático”: según el precio que pagara por la entrada, el espectador estaba de pie, sentado, cerca o lejos de la escena. Se trataba, pues, de un teatro para todos pero que, al mismo tiempo, reflejaba en las gradas la misma estratificación piramidal que sostenía la sociedad barroca.

nos términos del análisis teatral que el candidato tendrá que dominar y utilizar con rigor sea el que sea el tipo de ejercicio exigido («dissertation», «explication de texte»).

2.1. *Dramaturgia*

Sin duda es Patrice Pavis (1987) quien da de ella una de las definiciones más claras:

Según *Litttré*, la dramaturgia es «el arte de la composición de las obras de teatro». La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que pretende establecer los principios de construcción de la obra sea de manera inductiva, a partir de ejemplos concretos, sea de manera deductiva a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es imprescindible para escribir una obra de teatro y analizarla correctamente³.

Ya se puede ver hasta qué punto la definición de Pavis se relaciona con la del género, y más particularmente la de los «códigos genéricos» que, en el marco de la escritura teatral, guían tanto la creación del dramaturgo (no se escribe una tragedia siguiendo las reglas de composición propias de la farsa, por ejemplo) como la recepción del espectador (cuando el público presencia una farsa, su horizonte de espera para la representación no es del todo trágico).

Aristóteles crea, con su *Poética*, la primera dramaturgia sobre el teatro en Occidente, y esta primera poética exclusivamente se ocupa, como bien se sabe, de la tragedia. Aristóteles solo se interesa por el texto dramático, y descarta de su reflexión todo lo relativo a la puesta en escena, ya que la representación, para él, solo es asunto de los “operarios” del espectáculo, o sea un aspecto puramente material y concreto del teatro que no hay que confundir con la poesía del texto, su constituyente más admirable y el único que merezca, a su parecer, una verdadera teorización. En paralelo con los diversos tratados teóricos sobre el arte dramático (Donato, y luego Pinciano, Cascales, Salas...) que jalonan el período, surgen las reflexiones de los dramaturgos. Estos son, en realidad —y Lope más que ningún otro—, y no los teóricos, quienes elaboraron a partir de la antigua dramaturgia, una

³ Pavis, 1980, p. 136.

“dramaturgia nueva” de la comedia cuyas normas de composición exponen en persona bajo formas muy diversas: epístolas, prefacios, discursos de los personajes dramáticos, etc.

2.2. El espacio en el teatro

La noción de espacio en el teatro es una noción compleja, hasta tal punto que no parece posible hablar del espacio, sino más bien de los espacios.

Se puede definir el *espacio dramático* como un espacio abstracto creado en la imaginación del lector o del director escénico al leer el texto dramático; es el espacio al que se alude en el texto, un espacio ficcional cuya representación mental se hace el lector o el espectador gracias a las *indicaciones espacio-temporales*, o a las *indicaciones escénicas* del autor (especie de esquema de *pre-puesta en escena*) en los diálogos (decorado verbal * ¿significa algo el asterisco aquí? El *espacio escénico* es, por su parte, un espacio físico: el espacio real del escenario en el que evolucionan los actores, el que los espectadores pueden ver con sus ojos durante el espectáculo teatral.



Corral de comedias de Almagro

El espacio escénico se organiza en relación estrecha con el espacio teatral. Dicho espacio teatral, también llamado *espacio escenográfico*, abarca el tablado y el lugar ocupado por el público —la sala, diríamos hoy en día—: se trata de un lugar, de un edificio, de la habitación, y,

en el caso preciso que nos interesa, de los *corrales* donde se reúnen actores y espectadores durante la representación.

Las características materiales de este espacio claro que tendrán consecuencias en la recepción, y, por consiguiente, en la creación y a veces incluso en la escritura de la obra: dramaturgos y autores de comedias (los directores de las compañías teatrales) tenían que adaptar el objeto teatral a unos factores tales como las condiciones acústicas y visuales, la proximidad o la distancia física entre actores y espectadores, y otras muchas circunstancias impuestas por el marco teatral. El estudio del espacio escenográfico o teatral toma en cuenta las relaciones, variables según el marco, entre la sala y el escenario⁴.

Es importante tener en mente que los *corrales* no corresponden con la imagen moderna que tenemos del teatro que es, *grosso modo*, la imagen de un teatro «a la italiana»: forma medio-circular, un escenario profundo que se cierra con un telón (en cambio, no hay telón de boca en el teatro áureo) y se enmarca entre bastidores por ambos lados. El corral de comedias era, en efecto, otra cosa: una especie de *patio* rectangular (de ahí el nombre de *corral*) entre dos edificios; en la pared más estrecha, la del fondo del patio, se apoyaba el *tablado*. Los espectadores se quedaban de pie en el patio, excepto algunos grandes personajes para los que se instalaban sillas directamente por ambos lados del escenario, y otros que alquilaban los *apuestos* de los inmuebles contiguos para ver cómodamente la representación. Las mujeres se sentaban aparte, en la *cazuela*, a la que llegaban por una entrada específica y separada de la de los hombres, mientras que el público de los *mosqueteros* (el más ruidoso e indisciplinado) se quedaba de pie ante el *proscenio*.

El fondo del escenario, que daba acceso a los *bastidores*, se dividía en tres espacios distintos, materializados por unos postes que los separaban, formando así tres *nichos*. Se repetía esta organización en el nivel superior, y formaba encima de los tres primeros nichos otros tres en un primer nivel delimitado por una galería, y a veces otros tres más en un segundo nivel, también delimitado por una segunda galería. Era, pues, una organización del espacio escénico en nueve nichos que, cada uno podía servir para materializar un espacio dramático diferente (ventana de una casa en el nivel superior, por ejemplo). No había ningún decorado, o si lo había, era minimalista.

⁴ Pavis, 1980, pp. 151 y 154.

Para evitar accidentes con velas y luminarias, la función se hacía de día, con la luz del sol. Para significar que la acción dramática se desarrollaba por la noche (y las escenas nocturnas son frecuentes en el teatro clásico) se recurría a objetos (un candelero, por ejemplo) y al traje que llevaban los personajes (los personajes nobles entran en escena vestidos «de noche», con un atuendo distinto al que utilizan por el día; las mujeres, con el cabello y el traje para dormir). Son elementos que funcionan como sinécdoques. Otras veces, la situación dramática evidencia la nocturnidad: por ejemplo, un galán que «pasea el tablado» con músicos, disponiéndose a *rondar* a una dama desde la calle, es una típica escena «de noche» (por cierto, que dicha dama asoma luego a la ventana de su aposento, o sea, en un nicho de la primera galería). *Acotaciones internas* (los datos espacio-temporales proporcionados por el diálogo) confirmaban la situación (referencias a la luna, a la oscuridad, a la hora, etc.).

2.3. El tiempo

Como acabamos de ver a propósito del espacio, también el tiempo en el texto de teatro se sitúa bajo el prisma de la pluralidad.

Se denomina *tiempo dramático* al tiempo ficticio evocado en la obra, es decir, al tiempo de la fábula o tiempo de la ficción. Este tiempo puede ser de horas, días, meses e incluso largos años. En el caso de la *comedia*, por ejemplo, entre cada acto o jornada pasa un tiempo variable (es lo que se llama «la distancia entre dos actos»), elíptico: así, por ejemplo, entre la acción de final del primer acto y la del inicio del segundo pasa un mes en *La dama boba*, y otro mes entre el acto segundo y el tercero. El tiempo dramático suele llamarse también «tiempo de la historia» o «tiempo extraescénico».

El *tiempo escénico* es el tiempo real (físico, real, cuantificable de la representación (dos o tres horas).

Tiempo dramático y tiempo escénico se relacionan, creando tensiones y asociaciones diversas. Para dar cuenta de tales relaciones Ubersfeld acuñó la denominación de «tiempo teatral», que definió como «la relación entre el tiempo real de la representación, duración vivida por el espectador, y el tiempo ficcional [tiempo ficcional=tiempo dramático]»⁵. Así, por ejemplo, cuando varias acciones no son representadas, sino resumidas en breves versos, se obtiene un

⁵ Ubersfeld, 1981, p. 239.

efecto de aceleración temporal. Los juegos entre ambos tiempos (el de la historia y el de la representación) configuran el *tempo* de la acción.

2.4. *Versificación y segmentación*

Las comedias del Siglo de oro carecen de «marcas materiales que traduzcan visiblemente las divisiones internas del conjunto monolítico»⁶. De ahí la multiplicidad de divisiones posibles y según criterios muy variados (temáticos, escenográficos, etc.) pero difíciles de considerar como definitivos⁷.

Uno de los criterios mayores que, según la crítica, estaría a la base de la articulación interna del texto dramático sería la versificación: los cambios de metro que, según los momentos pueden tener un valor puramente “tonal” o ser la marca de un cambio de segmento o secuencia.

El estudio pormenorizado de la polimetría en nuestra obra sobrepasaría con creces los límites del presente trabajo. Insistimos, eso sí, en la necesidad de tomarla en cuenta a la hora de interpretar el texto dramático. Y daremos una muestra de su importancia dedicándole un cuadro detallado de su funcionamiento en *La dama boba*. Podemos adelantar ya que en nuestro análisis seguiremos el método avanzado por Marc Vitse, empezando por jerarquizar los datos métricos, diferenciando entre «formas englobadoras y formas englobadas»⁸ para poder distinguir entre cambio métrico estructurante y mero cambio «tonal», introducido por las formas métricas englobadas. Esta jerarquización se reflejará luego en la determinación de secuencias dramáticas: ayudándonos de los demás criterios (escénico, geográfico, cronológico, y escenográfico), delimitaremos las diferentes macrosecuencias polimétricas y sus respectivas microsecuencias.

⁶ Vitse, 1998, p. 46.

⁷ De ahí los frecuentes desacuerdos entre los críticos que se preocupan por la cuestión de la estructura.

⁸ Vitse, 1998, p. 50: «La primera [distinción] diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como para la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática».

Acto I

Versificación	Desarrollo dramático por secuencias	Tiempo y espacio	Trayectorias dramáticas
A) vv. 1-184: redondillas	A) Liseo y su criado Turín llegan a una posada de Illescas, camino de Madrid, donde Liseo ha de casarse con Finea. Se entera por un estudiante de que su futura esposa es boba notoria, mientras que su hermana Nise es discreta.	<i>De día</i> Posada de Illescas	El galán en busca de dinero desengañado: su prometida es boba
B) vv. 185-272: octavas	B) Otavio, padre de Finea y Nise, conversando con su amigo Miseno, se queja de las respectivas características de sus dos hijas. A Finea la va a pretender el galán Liseo, y Miseno se encarga de encontrar un pretendiente para Nise.	Madrid Casa de Otavio Tablado vacío v. 272	El padre ansioso de casar a sus dos hijas, una por boba, otra por discreta
C) vv. 273-634: redondillas con vv. 413-492: romance -í-o englobado y vv. 525-538: soneto englobado	C1) Sale Nise con su criada Celia conversando sobre literatura y aleccionándola. Por su parte, Finea demuestra su bobería aprendiendo las letras con dificultad y se ve castigada por su maestro exasperado. Clara, criada de Finea, le comenta el reciente parto de la gata de la casa, y Finea se alegra. Tres galanes (Laurencio, Duardo, y Feniso) asisten a la academia de Nise, y Duardo le somete un soneto oscuro que ella no entiende. Nise, en realidad, está enamorada de Laurencio, y espera a que él se declare.		Nise la listiculta Finea la boba Nise enamorada Finea y la decepción ante el medio marido retratado

vv. 635-648: soneto vv. 649-888: redondillas	C2) Laurencio, a solas, habla con su pensamiento en otro soneto, y resuelve olvidar a Nise para cortejar a Finea por su dote, mientras su criado Pedro pretende cortejar a la criada Clara. Llegan Finea y Clara, y Laurencio empieza a galantear a Finea, que no se entera. Una vez sola con su criada, Finea evoca con poco entusiasmo el retrato del galán desconocido sin piernas (Liseo) que le es destinado, y se muestra más interesada por un Laurencio completo.		
vv. 889-1062: romance -ó-a	C3) El padre Otavio acompañado de Nise anuncia llegada de Liseo (el galán oficial de Finea). Esta lo recibe con disparates, y él confiesa a su criado Turín que se siente más atraído por Nise, y que renuncia a la dama boba.		Finea y el interés por el marido entero Planes del padre perturbados

Acto II

Versificación	Desarrollo dramático por secuencias <i>La dama boba</i>	Tiempo y espacio	Trayectorias dramáticas
D) vv. 1063-1230: redondillas con vv. 1155-1214: décimas englobadas	D1) Laurencio, Duardo y Feniso, que cortejan a Nise, comentan que Liseo todavía no se ha casado, y evocan la reciente lucidez mental de Finea: poder educativo neoplatónico del amor según Laurencio. Llega Nise, los galanes celebran su mejoría, pero ella, enojada, quiere hablar a solas con	<i>Un mes después</i> Madrid Casa de Otavio	La dama boba espabilada

	Laurencio.		
vv. 1231-1364: romance -á-e	D2) Nise le reprocha a Laurencio el cortejar a su hermana por codicia. Llega Liseo, celoso: desafía a Laurencio con pretexto de Finea, a quien galantea ya.	Tablado vacío v. 1364	La dama lista celosa
E) vv. 1365-1484: redondillas	E1) Finea no consigue bailar, su maestro la insulta y sale. Llega su criada Clara con un papel de Laurencio, y Finea explicita su amor por este galán.		La dama boba enamorada
vv. 1485-1540: endecasílabos sueltos con pareados ¹ vv. 1541-1580: redondillas	E2) Finea pide que Otavio lea la carta de Laurencio y confiesa un abrazo suyo. Turín anuncia el duelo de los dos galanes, él y Otavio salen a impedirlo. E3) Finea y Clara quedan solas, Finea declara su pasión con elocuencia, pero decide obedecer a su padre y olvidar a Laurencio, y Clara a Pedro.		La dama boba abrazada La dama boba resignada
F) vv. 1581-1667: endecasílabos pareados con unos versos sueltos ²	F) Laurencio y Liseo a punto de enfrentarse pero Laurencio explica que ya no pretende a Nise sino a su hermana, y se prometen ayuda ante Otavio y Turín.	Campo detrás de Recoletos	La rivalidad de galanes se vuelve acuerdo
G) vv. 1668-1787: redondillas vv. 1788-1824: endecasílabos sueltos	G1) Finea y Nise disputan sobre su amado común, y Finea acepta dejar Laurencio a su hermana. Pide a Laurencio que la «desabra-ce» para desenamorarla. Se entera Nise, celosa, y Laurencio intenta tranquilizarla. Finea experimenta celos al verlos juntos.	Casa de Otavio	Finea “desabrazada” Nise celosa El padre rabioso Finea celosa y

con pareados ³	G2) Finea explica a Otavio que Laurencio la ha desabrazado.		las tretas de los galanes
vv. 1825-1860: redondillas	Furioso, el padre se va al enterarse de que Nise está con el galán en este momento.		
	G3) Finea comenta sus celos. Laurencio, huyendo de la furia de Otavio, sugiere un remedio para desenamorarla, aprovechando la llegada de Pedro, Duardo y Feniso.		
vv. 1861-2032: romance -á-a	G4) Laurencio quiere que Finea prometa ser su esposa ante testigos, y ella lo hace y lo cuenta a Otavio, enfurecido. Nise rechaza a Liseo, pero al notar la presencia de Laurencio, finge palabras amables en realidad dirigidas a Laurencio. A solas, Laurencio ofrece a Liseo ayudarlo a seducir a Nise.		Finea “desposada” con Laurencio, Liseo rechazado por Nise

1) **E2:** pareados: 1497-1498, 1503-1504, 1509-1520, 1532, 1535, 1539-1540.

2) **F:** sueltos: 1581, 1588, 1591, 1602, 1609, 1621-1623, 1629-1635, 1640, 1646, 1654, 1659-1660, 1669.

3) **G1:** pareados: 1794-1795, 1798-1803, 1807-1812, 1814-1819, 1823-1824.

Acto III

Versificación	Desarrollo dramático por secuencias <i>La dama boba</i>	Tiempo y espacio	Trayectorias dramáticas
H) vv. 2033-2072: décimas	H1) Soliloquio de Finea sobre la nueva inteligencia que le ha conferido amor.	<i>Un mes después</i>	Finea transfigurada

<p>vv. 2073-2426: redondillas con estos versos englobados: vv. 2221-2240: romance -á-a vv. 2241-2280: canción con estribillo vv. 2281-2292: romance -á-a vv. 2293-2318: canción con estribillo</p>	<p>H2) Clara comunica a Finea que Otavio atribuye sus progresos a Liseo, pero Finea aclara que la causa del milagro es Laurencio. Por su parte, Clara confiesa amor por Pedro criado de Laurencio. Otavio lamenta manía literaria de Nise y acepta como pretendiente a Duardo. Nise desdeña a Liseo y sigue amando a Laurencio. Las dos hermanas bailan con igual talento y se van con su padre. Liseo confiesa a Turín que deja de querer a Nise por volver a pretender a Finea, y va a pedir su mano a Otavio. Turín defiende a su amo, culpado por Laurencio de romper promesa de dejar a Finea, diciendo que ella ya es otra mujer. Finea se declara discretamente a Laurencio.</p>	<p>Madrid Casa de Otavio</p>	<p>Las dos hermanas ya igualmente "señoras" y codiciadas por los galanes</p>
<p>vv. 2427-2634: romance -é-o</p>	<p>H3) Laurencio y Finea acuerdan que ella vuelva a «ser boba» para desanimar a Liseo. Este llega a informar a Finea que va a pedir su mano, pero ella contesta con despropósitos y él se arrepiente y vuelve a pensar en casarse con Nise. Esta llega y espía la intimidad de Laurencio y Finea.</p>		<p>Las tretas de Finea otra vez «boba»</p>
<p>vv. 2635-2870: redondillas</p>	<p>H4) Laurencio y Finea descubren la presencia de Nise. Laurencio huye con Pedro y Finea vuelve a fingir ser boba ante Otavio y Nise celosa. Esta le exige que prohíba el acceso de su casa a Laurencio, pero este anuncia que Finea le ha dado la mano ante testigos. Otavio quiere apelar a la justicia y</p>		<p>Finea encandilada y Nise enfurecida</p>


vv. 2871-2930 : romance –é-e	Finea imagina esconder a Laurencio y Pedro en un desván. Finea pide perdón a Otavio, le dice que Laurencio se ha ido a Toledo, y promete esconderse en el desván cuando entren hombres en casa. Liseo llega diciendo querer a Nise. Otavio exige que Liseo se decida a cumplir su inicial promesa matrimonial, y se niega a que se case con Nise por estar ella ya prometida a Duardo.	Tablado vacío v. 2930	El padre engañado
I) vv. 2931-3026: redondillas	(1) Clara y Finea comentan satisfechas la treta del desván, y al llegar Otavio con sus amigos, ella se marcha a su escondite.	<i>tiempo después (¿al día siguiente?)</i> ¿otro espacio?	Finea seducida Nise acordada
vv. 3027-3184: romance –ó-a	(2) Liseo se despide de Nise confesándole su amor, que ella acepta. Celia anuncia un festín de Finea y su criada en el desván, obligando a Otavio a salir en defensa de su honra, y descubre a los culpables. Otavio otorga la mano de Finea a Laurencio y la de Nise a Liseo.		Triunfo del amor y orden nuevo

3. EXPLICACIÓN DE TEXTO: *LA DAMA BOBA*, ACTO I, vv. 307-398

	<i>Finea, dama, con unas cartillas, y Rufino, maestro.</i>	
FINEA	¡Ni en todo el año saldré con esa lición!	
CELIA	Tu hermana con su maestro.	
NISE	¿Conoce las letras ya?	310
CELIA	En los principios está.	
RUFINO	¡Paciencia, y no letras, muestro! ¿Qué es ésta?	
FINEA	Letra será.	
RUFINO	¿Letra?	

FINEA	Pues, ¿es otra cosa?	
RUFINO	No, sino el alba (¡qué hermosa bestia!).	315
FINEA	Bien, bien. Sí, ya, ya; el alba debe de ser, cuando andaba entre las coles.	
RUFINO	Esta es «Ca». Los españoles no la solemos poner en nuestra lengua jamás. Úsanla mucho alemanes y flamencos.	320
FINEA	¡Qué galanes van todos éstos detrás!	
RUFINO	Estas son letras también.	325
FINEA	¿Tantas hay?	
RUFINO	Veintitrés son.	
FINEA	Ara vaya de lición; que yo lo diré muy bien.	
RUFINO	¿Qué es esta?	
FINEA	Aquésta no sé.	
RUFINO	¿Y esta?	
FINEA	No sé qué responda.	330
RUFINO	¿Y esta?	
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.	335
RUFINO	Esta es «erre», y esta es «í».	
FINEA	Pues, ¿si tú lo traes errado...?	
NISE	(¡Con qué pesadumbre están!)	
RUFINO	Di aquí B, A, N; ban.	
FINEA	¿Dónde van?	
RUFINO	¡Gentil cuidado!	340
FINEA	¿Que se van, no me decías?	
RUFINO	Letras son. ¡Míralas bien!	
FINEA	Ya miro.	
RUFINO	B, E, N; ben.	
FINEA	¿Adónde?	

RUFINO	¡Adonde en mis días no te vuelva más a ver!	345
FINEA	¿Ven, no dices? Pues ya voy.	
RUFINO	¡Perdiendo el juicio estoy! ¡Es imposible aprender! ¡Vive Dios, que te he de dar una palmeta!	
FINEA	¿Tú, a mí? <i>Saca una palmatoria.</i>	350
RUFINO	¡Muestra la mano!	
FINEA	Hela aquí.	
RUFINO	¡Aprende a deletrear!	
FINEA	¡Ay, perro! ¿Aquesto es palmeta?	
RUFINO	Pues, ¿qué pensabas?	
FINEA	¡Aguarda!...	
NISE	¡Ella le mata!	
CELIA	Ya tarda tu favor, Nise discreta.	355
RUFINO	¡Ay, que me mata!	
NISE	¿Qué es esto?	
FINEA	¿A tu maestro...? Hame dado causa.	
NISE	¿Cómo?	
FINEA	Hame engañado.	
RUFINO	¿Yo, engañado?	
NISE	¡Dila presto!	360
FINEA	Estaba aprendiendo aquí la letra bestia y la Ca...	
NISE	La primera sabes ya.	
FINEA	Es verdad, ya la aprendí. Sacó un zoquete de palo y al cabo una media bola; pidiome la mano sola —¡mira qué lindo regalo!—, y apenas me la tomó, cuando, ¡zas!, la bola asienta, que pica como pimienta, y la mano me quebró.	365
NISE	Cuando el discípulo ignora, tiene el maestro licencia de castigar.	370

FINEA	¡Linda ciencia!	375
RUFINO	Aunque me diese, señor  no he de darle otra lición. <i>Vase el maestro.</i>	
CELIA	¡Fuese!	
NISE	No tienes razón. Sufrir y aprender conviene.	380
FINEA	Pues ¿las letras que allí están, yo no las aprendo bien? Vengo cuando dice «ven», y voy cuando dice «van».	
	¿Qué quiere, Nise, el maestro, quebrándome la cabeza con ban, bin, bon?	385
CELIA	(¡Ella es pieza de rey!)	
NISE	Quiere el padre nuestro que aprendamos.	
FINEA	Yo ya sé el Padrenuestro.	
NISE	No digo sino el nuestro; y el castigo por darte memoria fue.	390
FINEA	Póngame un hilo en el dedo y no aquel palo en la palma.	
CELIA	Mas que se te sale el alma, si lo sabe.	395
FINEA	¡Muerta quedo! ¡Oh, Celia! No se lo digas, y verás qué te daré.	

Lo primero que hay que hacer para una explicación de texto es *situar* el fragmento que se va a estudiar *dentro del desarrollo dramático global* de la obra, y poner de realce de manera dinámica la función de dicho fragmento en su economía global, con vistas a subrayar cómo desemboca lógicamente en la continuación del fragmento. Se presentará pues el texto en su organización formal (versificación, organización lógica en diversos movimientos) y se propondrá un eje de lectura que dé cuenta de la progresión del texto. Las citas textuales y su análisis exhaustivo resultan posibles en este ejemplo redactado, pero

pueden ser menos completos durante la exposición oral, con fin de respetar lo mejor posible el formato de la prueba.

El fragmento que explicar —el de la “lección” de Finea— consta de unos noventa versos, y constituye el segundo momento de la secuencia C1 del acto I, secuencia que se destaca por el paso de las octavas dominantes en B al verso octosilábico de las redondillas. Después de la secuencia A en redondillas que abre el acto I iniciando la acción en Illescas, donde hacen etapa el galán Liseo y su criado Turín camino de Madrid, nos situamos ahora en Madrid desde el principio de la secuencia B, en casa de Otavio, padre rico de las hermanas por casar Nise y Finea, y esto hasta el final de la secuencia C del acto I. Podemos observar que el cambio métrico entre B y C1 no supone ningún cambio espacio-temporal, pero sí señala la entrada de Otavio y su amigo Miseno, y la salida al escenario de nuevos personajes que son Nise con su criada Celia, y, en el momento en que empieza nuestro fragmento, de Finea con su maestro Rufino. Los personajes en el escenario son pues cuatro hasta la llegada final de la criada Clara en el verso 398+: por un lado Nise con su criada que presencian la escena durante unos cincuenta versos (con un solo comentario de Nise en el v. 338), y por otro Finea con su maestro, que se entra luego en el verso 377, dejando a las tres mujeres solas en el escenario.

Nuestro fragmento se ubica precisamente después de la especie de lección de literatura que le brinda la culta Nise a su criada Celia (vv. 273-307). La llegada al escenario de Finea, figura anunciada desde el mismo título de la obra y evocada desde la secuencia A como extremadamente boba, lo que, por supuesto, crea una expectativa entre los espectadores, servirá entonces como primera base efectiva de la construcción del personaje de la “dama boba”. También, por un efecto de contraste evidente, estos versos funcionan como contrapunto cómico o reflejo degradado del momento anterior: cuando la hermana discreta aleccionaba a su criada sobre literatura, la hermana boba recibe a duras penas una lección sobre las letras del alfabeto, requisito obligado de cualquier educación.

Si tomamos como criterio el reparto de la palabra entre los personajes, el fragmento que vamos a explicar se organiza en un comentario de la llegada de Finea con un intercambio introductorio entre Celia y Nise que sirve de enlace con el fragmento anterior (vv. 307-311), un primer movimiento que consta del intercambio entre Rufino y Finea (vv. 312-353), un segundo movimiento que empieza

con la intervención de Nise en la riña entre el maestro y su alumna (vv. 354-377) y un tercer movimiento desde la salida de Rufino hasta el final (vv. 379-398).

Nuestro eje de lectura, a lo largo de estos tres movimientos, seguirá la manera como se construye esta figura de Finea anunciada como “dama boba”, oxímoron casi tan eficaz como el que abarca el título de la obra de Molière *Le bourgeois gentilhomme*: personaje cuya comicidad se construye a partir del desfase entre su condición socio-dramática y sus dotes naturales, Finea se dibuja como antítesis de su hermana culta, a la vez que manera de niña viva y espontánea, ignorante de los códigos culturales y sociales.

Los cinco versos de introducción empiezan con la llegada a escena de Finea, y su primera réplica exasperada dirigida al maestro cumple con todas las promesas de bobería y comicidad que abarcaban las previas evocaciones de la dama: «¡Ni en todo el año / saldré con esa lición!» (vv. 307-308). De entrada, por el juego escénico —se supone que está blandiendo las *cartillas* indicadas en la acotación v. 306+ (*Finea, dama, con unas cartillas, y Rufino, maestro*)—, por la hipérbole que subraya la duración del aprendizaje («¡Ni en todo el año!», v. 307), y por la idea de vanidad del combate que supone tal esfuerzo, queda por sentada la falta de aptitudes intelectuales de la pobre Finea. El público ya se prepara a presenciar una lección llena de tensión cómica y frustraciones equitativamente repartidas entre alumna y maestro, situación ya de por sí cómica en la medida en que exaspera las reacciones de los protagonistas, y permite un juego escénico muy demostrativo.

Los comentarios de Celia y Nise, no percibidos por los demás personajes, como lo permite la convención teatral, sirven tanto para presentar rápidamente los personajes nuevos al público («*Celia*.- Tu hermana con su maestro», v. 309), como para hacer hincapié en lo poco avanzada que está Finea en su aprendizaje («*Nise*.- ¿Conoce las letras ya?» / «*Celia*.- En los principios está» (vv. 310-311). En su brevedad, este intercambio introductorio ya pone a Finea en situación de apuros frente a Rufino, y por el giro negativo de su primera réplica, la caracteriza como alumna frustrada y un tanto indócil.

Con esta idea de impaciencia recíproca enlaza la primera réplica de Rufino al abrirse el primer movimiento del fragmento, cuando por su parte afirma «¡Paciencia, y no letras, muestro!» (v. 312). El verdadero principio de la lección lo da Rufino al enseñar las *cartillas*

ya referidas en la acotación v. 306+ preguntando «¿Qué es esta?» (v. 313), y la respuesta vacilante de Finea lo llena de asombro por su carácter de evidencia: «*Finea.*- Letra será» «*Rufino.*- ¿Letra?» (vv. 313-314). Más allá de la ignorancia cómica —por su incongruencia total en el tipo dramático de la dama de comedia— que revela esta respuesta de Finea, asienta otra característica del personaje, que va a volver de manera recurrente, o sea la viveza cándida en responder a la vez que la porfía en no darse por vencida: «Pues, ¿es otra cosa?» (v. 314).

Esta inocente procacidad de la dama reaparece a continuación cuando Rufino ironiza usando antífrasis y mofándose de ella en aparte: «No, sino el alba (¡qué hermosa / bestia!)» (vv. 315-316). De hecho, Finea contesta con mucha desenvoltura «Bien, bien. Sí, ya, ya; / el alba debe de ser, / cuando andaba entre las coles» (vv. 316-318). Pero la respuesta de la dama demuestra que bien le ha pillado la alusión al dicho⁹. En cuanto al maestro, es de notar la falta de pedagogía que revela su enseñanza irónica «(¡qué hermosa / bestia!)» (vv. 315-316), así como su paradójico empeño en informar a su alumna sobre letras que nunca usará («*Rufino.*- Esta es “Ca”. Los españoles / no la solemos poner / en nuestra lengua jamás. / Úsanla mucho alemanes / y flamencos», vv. 319-323).

Al carácter vivo, curioso y despreocupado de Finea —entendemos que está pasando revista a las cartillas en vez de escuchar con atención las explicaciones del maestro—, se suma como cierto sentido estético a la vez lúdico y pragmático, por el que la dama está insuflando vida, animándolos, a los dibujos que ve en las cartillas («*Finea.*- ¡Qué galanes / van todos éstos detrás!», vv. 323-324). Se confirma así su desconocimiento total de los códigos abstractos o simbólicos, que la llevan a personificar las letras, mientras que su maestro queda impermeable a la poesía de su visión infantil («*Rufino.*- Estas son letras también.» / «*Finea.*- ¿Tantas hay?» «*Rufino.*- Veintitrés son», vv. 325-326).

⁹ Véase Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, s. v. col: «No es sino el alba que andaba entre las coles: este proverbio nació de una mujer de un hortelano simple, que al réir el alba sintió ruido y le pareció persona que iba a gatas entre las berzas. La mujer le aseguró que era el viento fresco de la mañana, que meneaba las coles. Aplícase a ciertas ocasiones, cuando uno tibiamente duda en lo que no le está bien averiguar si es verdad».

La espontaneidad cándida del lenguaje de Finea corre pareja con su buena voluntad («Ara vaya de lición; / que yo lo diré muy bien» (vv. 327-328), y se opone al poco delicado método de enseñanza del maestro, que la ametralla con preguntas («*Rufino*.- ¿Qué es esta? [...] ¿Y esta? [...] ¿Y esta?»), vv. 329, 330, 331). Pero ella queda ajena a la ironía sarcástica de Rufino «*Finea*.- ¿Cuál? ¿Esta, redonda? / ¡Letra!» «*Rufino*.- ¡Bien!» / «*Finea*.- ¿Luego, acerté?» (vv. 331-332), y demuestra una alegría juvenil en contestar a las esperanzas del maestro. La comicidad se intensifica con su entusiasmo mientras no repara en el sarcasmo de Rufino, ni en el *quid pro quo* que genera:

RUFINO	¡Linda bestia!
FINEA	¡Así, así!
	Bestia, ¡por Dios!, se llamaba;
	pero no se me acordaba (vv. 332-335).

Se prolonga la construcción del personaje de Finea insistiendo en su empeño en no darse por vencida: con la presentación por Rufino de la letra «erre», ella aprovecha la ocasión para llevarle la contraria al interpretar el nombre de la letra como pretérito del verbo *errar*, intentando demostrarle al maestro que él también está equivocado («*Rufino*.- Esta es “erre”, y esta es “i”. / «*Finea*.- Pues, si tú lo traes errado...?», vv. 336-337).

Pero el resorte cómico más llamativo es el que consiste en la interpretación literal por Finea de todo cuanto le dice su maestro, como aparece con el juego cómico sobre las paronomasias entre sílabas del verbo venir: «*Rufino*.- Di aquí B, A, N; ban» / «*Finea*.- ¿Dónde van?» / «*Rufino*.- ¡Gentil cuidado!» / «*Finea*.- ¿Que se van, no me decías?» [...] «*Rufino*.- B, E, N; ben» / «*Finea*.- ¿Adónde?» «*Rufino*.- ¡Adonde en mis días / no te vuelva más a ver!» / «*Finea*.- ¿Ven, no dices? Pues ya voy» (vv. 339-341 y 343-346).

El diálogo de sordos desemboca en la exasperación hiperbólica del maestro (*Rufino*.- «¡Perdiendo el juicio estoy! / Es imposible aprender», vv. 347-348), y genera una comicidad de gestos con su intento de castigar a la pobre de Finea: (*Rufino*.- «¡Vive Dios, que te he de dar / una palmeta!», vv. 349-350). La cándida ignorancia de Finea la lleva a esperar un regalo de su impaciente maestro, y la decepción y el sentido de la injusticia que siente al recibir el castigo desembocan en el clímax cómico del fragmento con la rebelión primero verbal de

la dama: «¡Ay, perro! ¿Aquesto es palmeta?» (v. 353), y luego física «*Finea*.- ¡Aguarda!» (v. 354) cuando está a punto de golpearlo. Estos recursos farsescos (insultos, golpes, gritos) suscitan el comentario asustado de Nise («¡Ella le mata!», v. 355), y los reproches de Celia ante la tardanza en intervenir de su señora intensifican la tensión dramática burlesca («*Celia*.- Ya tarda / tu favor... Nise discreta», vv. 354-355). Termina el primer fragmento con los golpes que le da Finea a Rufino («¡Ay, que me mata!», v. 357) y se abre el segundo movimiento con la interposición efectiva de Nise («*Nise*.- ¿Qué es esto? / ¿A tu maestro...?», vv. 357-358).



Después de la previa construcción del personaje de Finea como confirmación de una bobería notablemente cómica en un tipo dramático como el de la dama —bobería que, en fin de cuentas, estriba en la ignorancia de los códigos de lenguaje y cultura más que en una inaptitud intelectual intrínseca de la alumna—, y acentuada esta dimensión por el carácter caricaturesco del método de enseñanza empleado por el mal pedagogo Rufino en el primer movimiento, el segundo movimiento completa la caracterización de Finea matizándola mediante el diálogo entre las dos hermanas.


Los procedimientos burlescos dejan paso ya a la expresión del sentimiento de injusticia de Finea cuando la reprehende con benevolencia su hermana: «Hame dado / causa» «*Finea*.- ¿Como?» «*Finea*.- Hame engañado», un sentimiento de injusticia que se expresa como las recriminaciones de una niña decepcionada, como transparente en su manera de remontarse a las circunstancias originales: «Estaba aprendiendo aquí / la letra bestia y la Ca» (vv. 361-362). Es de notar el discurso alentador de Nise («La primera [letra] / sabes ya» (vv. 363-364), y el orgullo de niña de Finea: «Es verdad, ya la aprendí», v. 364), que contrastan con la torpeza violenta del maestro de pocas luces. El relato de Finea, igual que el de una niña, acumula los detalles poco útiles, puestos de realce con la anáfora de la conjunción *y* a principios de los versos (vv. 366, 369, 372), las exclamaciones (v. 368), interjecciones (v. 370) y expresiones coloquiales («pica como pimienta», v. 371). El conjunto refuerza la candidez sorprendente del personaje, tan alejado del tipo teatral de la dama astuta y tracista, así como la comicidad del contraste entre ambas hermanas:

FINEA	Sacó un zoquete de palo y al cabo una media bola;
-------	--

pidiome la mano sola
 —¡mira qué lindo regalo!—,
 y apenas me la tomó,
 cuando, ¡zas!, la bola asienta,
 que pica como pimienta,
 y la mano me quebró (vv. 365-372).


De hecho, las intervenciones de Nise suenan como la voz de la madurez, detentora de los códigos sociales que Finea ignora («Cuando el discípulo ignora, / tiene el maestro licencia / de castigar» (vv. 373-375). Pero no consigue ni convencer a Finea, ni apaciguar el furor del maestro («*Rufino*.- Aunque me diese, señora, / vuestro padre cuanto tiene, / no he de darle otra lición», vv. 376-378) que deja el escenario.

El tercer movimiento desarrolla la relación de superioridad de Nise con su hermana, a quien lecciona ahora de manera bastante sentenciosa, en eco discreto a lección anterior a la criada («No tienes razón. / Sufrir y aprender conviene», vv. 379-380, o «el castigo / por darte memoria fue», vv. 391-392). Su seriedad acentúa el contraste con la indignación juvenil de Finea y sus preguntas retóricas y onomatopeyas: «¿Qué quiere, Nise, el maestro / quebrándome la cabeza / con ban, bin, bon?» (vv. 385-387).

La comicidad, ahora puramente verbal, viene subrayada por el comentario de la criada («¡Ella es pieza / de rey!», vv. 388-389), y se prolonga por nuevo *quid pro quo* ocasionado por el recuerdo por Nise de las reglas paternas: «*Nise*.- Quiere el padre nuestro que aprendamos» / «*Finea*.- Yo ya sé / el Padrenuestro» (vv. 388-390). La última respuesta indignada de Finea ante el recordatorio de Nise acaba de configurar su personaje como más infantil y ajeno a los códigos sociales que tonto: «Póngame un hilo en el dedo / y no aquel palo en la palma» (vv. 393-394). La sencillez del recurso pedagógico  que propone, así como el miedo al padre que demuestra («¡Muerta quedo! / ¡Oh, Celia! No se lo digas!», vv. 396-397) ponen el toque final a esta primera aparición de la figura que da su título a la obra.

La tensión cómica creciente en el primer movimiento, que alcanza su clímax con el enfrentamiento físico entre maestro y alumna, y se vuelve exclusivamente verbal en el tercer movimiento permiten sentar las primeras características del personaje paradójico y complejo de la dama boba: inocencia, viveza y entusiasmo que se transforman

en indignación frente a los malos tratamientos del amo, sumisión obediente ante las reprensiones de la hermana y miedo a las reacciones paternas, todo, en esta primera aparición altamente cómica del personaje central de la obra contesta a las expectativas creadas en las secuencias anterior, pero matizándolas.

Esta figura juvenil, desconocedora de las reglas mínimas del lenguaje y los códigos del comportamiento social, sin carecer por tanto de dinamismo y espontaneidad, deja toda latitud para que el personaje evolucione de su “bobería” inicial hacia un dominio inteligente del lenguaje: de hecho, su trayectoria hacia el nacimiento a la inteligencia y su ser de dama de comedia astuta y tracista ya se esbozará a continuación, en la siguiente secuencia en romance, en la que la criada Clara contará el parto de la señora gata. De su estado original de niña inculta pero viva rá luz el personaje de Finea a una dama experta en la dilogía y el engañar con la verdad, que le permitirán llegar a sus fines amorosas.

BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, por Luis Sanchez, 1611.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, París, Armand Colin, 1980.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre*, París, Editions Sociales, 1981.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI*, Ciudad Juárez, AITENSO / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.