

## SITUACIONES DE ENSEÑANZA E APRENDIZAJE N ALGUNAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA

Melchora Romanos\*  
Universidad de Buenos Aires

O teatro do Século de Ouro español ofrece un inmenso caudal de posibilidades, en tanto a cuantiosa produción de obras e o relevo e significación dos seus dramaturgos permiten achegamentos centrados nos moi variados modelos e convencións que determinan os distintos xéneros vixentes desde que se afianza a chamada Comedia nova. Non cabe dúbida de que Lope de Vega é o creador indiscutido da fórmula dramática que se impón con forza e que, cos matices diferenciadores da peculiar personalidade de cada escritor e do proceso evolutivo do seu desenvolvemento, se mantén, ó longo dun século, intacta na súa esencia, aínda que renovada nos seus recursos e propostas. Neste caso, vou deixar de lado a problemática das diversas modalidades xenéricas que encobre o equívoco e contrastado significado do vocábulo "comedia" no século XVII, utilizado para calquera peza teatral (traxedia, traxicomedia, ou sexa, drama e tamén comedia propiamente dita) para centrarme no xénero cómico.

Sobre os trazos que caracterizan este macrotipo esencialmente lúdico di 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 enredo. 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.

O que Lope de Vega se propón é que o espectador se aproxime ó desenvolvemento de situacións que poidan ser percibidas como cotiás e familiares que tenden –como puntualiza Ignacio Arellano (1999: 51)– á "consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y sorprender al auditorio". Os confusos xogos de realidade e ficción, a buscada relación co referente do día a día producen unhas aparencias de realidade

\* Catedrática de Literatura Española. Presidenta do Instituto de Filoxía e Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso" da Facultade de Filosofía e Letras da Universidad de Buenos Aires

que supoñen a súa aliñación ou, se se que-re, o seu enmascaramento e trasládanlle ó espectador a ilusión de que o teatro é como a vida. Agora ben, tal como sinala Oleza (1986: 261-262), as comedias organízanse en tipos de acordo co nivel de afastamento en que se moven pois, por un lado, as mitolóxicas e as pastorís constrúen mundos artificiais distantes de calquera referente posible, mentres que nas chamadas palatinas, estudadas por Frida Weber de Kurlat (1975: 339-63 e 1977: 867-871), os personaxes pertencen á alta nobreza e nótrense dunha auréola de fantasía novelesca, cunha xeografía remota e unha imprecisión temporal. Estes elementos distintivos outórganlle a Lope a posibilidade de construír, con liberdades argumentais, desprexuízadas situacións que no territorio español e no tempo histórico contemporáneo non serían viables. Por último, nas comedias urbanas, as damas e cabaleiros de mediana condición nobiliaria móvense nunha xeografía concreta de cidades e costumes asimilables ás do público dos currais de comedias, e elevan a vida cotiá á aventura e ó xogo do enredo: eixo estruturante das relacións amorosas.

Neste tipo de comedias imos centrar a nosa atención, en primeiro termo, pois resulta moi significativa a circunstancia de que, nalgunhas delas, aparezan como recursos estruturantes situacións nas que os protagonistas participan de actos de ensinanza e aprendizaxe, verdadeiros ou finxidos, o que en certo modo nos permite contar con posibles testemuños acerca da educación, claro está que dentro dos parámetros de verosimilitude que caracterizan este xénero teatral. Non é a miña

intención facer un inventario exhaustivo da produción de tan prolífico autor, senón que cos exemplos que seleccionei pretendo mostrar a frecuencia con que emprega este recurso que, como veremos, tanto aparece na produción temperá como na súa madurez de comediógrafo.

#### AMOR E PEDAGOXÍA EN LA DAMA BOBA

Comezarei por unha das comedias máis coñecidas e máis logradas de Lope de Vega: *La dama boba*, obra da que contamos co manuscrito autógrafo, datado o 28 de abril de 1613. Isto sitúanos na fase central do proceso evolutivo da técnica teatral de Lope de Vega que, como establece Felipe B. Pedraza Jiménez (2002: 10-11), se estende entre 1604, no que elabora a primeira lista de comedias de *El peregrino en su patria*, e 1618, data da segunda edición na que publica un novo catálogo. Trátase da etapa que este estudoso de Lope denomina do "humor psicolóxico", na que concentra a acción, reduce o número de personaxes e 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".

A elección das protagonistas e a ambientación da comedia convértense no centro de irradiación da proxección cómica da historia na que Lope de Vega pon en funcionamento a súa perspectiva do universo feminino ó abordar un tema de longa tradición literaria: o poder pedagóxico do amor. Polo tanto, a construción dos personaxes e as situacións nas que se



Arriba, *La dama boba*, de Lope de Vega (Teatro María Guerrero, Madrid; dirección Luis Escobar), escena final. Abaixo, portada e última páxina do manuscrito autógrafo de *La dama boba*, datado e asinado por Lope de Vega en 1613.

ven involucrados pasan a constituírse en piares de sustentación da estrutura lúdica que, no caso particular de *La dama boba*, se instaura na confluencia dos opostos caracteres encarnados nas dúas irmás: Finea a boba e Nise a discreta. As condutas antagónicas, habilmente caracterizadas na escena, tenden a poñer en evidencia que se trata de comportamentos extremos, afastados das propostas pedagóxicas que circulaban entre os tratadistas da época, xa que a tese sustentada propón a busca dun equilibrio entre os dous excesos que ambas representan<sup>1</sup>.

Ó comezar o primeiro acto da comedia, os espectadores/lectores toman coñecemento das dúbidas que perturban a Liseo sobre a condición da súa prometida Finea e da súa irmá Nise ás que se encamiña a coñecer. E, precisamente, tamén chega á pousada Leandro un cabaleiro que se arreda de Madrid, quen será o que o informe do que era ata ese momento unha incógnita. A construción dos retratos ofrece unha interesante perspectiva sobre a configuración dos personaxes femininos, que funcionan de modo contrastado ata nos termos de comparación con que as define Leandro: "unha palma" e "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 imperfecta.  
(vv. 121-128, pp. 47-48)<sup>2</sup>.

Mentres que o retrato da boba se completa coa mención do importante dote de corenta mil ducados do que xa se falara antes, á insistencia do galán sobre as calidades da fermosa e discreta Nise o informante confirmalle 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 a oposta idiosincrasia das irmás, o desacougo apodérase do ánimo do prometido, quen non pon en dúbida as palabras de Leandro e asume como válido o seu xuízo taxativo, ante o que comeza a interesarse por Nise. Pero aquí unha nova achega de información vai ser proporcionada, xa non a estes mesmos personaxes senón que, nun diálogo entre Otavio, o pai das mozas, e Miseno, teremos conformado o verdadeiro retrato das dúas irmás. En efecto, o pai encargárase de precisar, desde a súa posición de autoridade valedeira, a opinión que lle merece o extremo comportamento das súas fillas ó sinalar:

Si ser Finea simple es caso duro,  
ya lo suplen los bienes de fortuna  
y algunos que le dio naturaleza,

<sup>1</sup> Para cuestións relacionadas coa condición da muller no Século de Ouro e os modelos de comportamento que fixaban os moralistas véxase o libro de Mariló Vigil (1996). Resulta tamén moi interesante pola bibliografía que achega o traballo de María Teresa Cacho, "Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro", incluído na *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II, coordinada por Irís Zabala, 1993, pp. 177-213.

<sup>2</sup> As citas da comedia corresponden á edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2002.

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 da figura de Nise que, da elevada posición de admiración en que a colocara Leandro fronte ós ollos de Liseo, caeu máis baixo aínda que Finea lévanos a considerar por que os termos da oposición non son xa boba/discreta, senón boba/bacharela. O problema estriba fundamentalmente en que as mulleres que privilexian a lectura e a preparación intelectual subverten a orde social ó pretender ocupar o lugar hexemónico do home como produtor do discurso. Referíndose á reacción masculina fronte a esta posibilidade sinala Mariló Vigil (1996: 55): "Lo que realmente molestaba de aquelas mulleres no era tanto su pedantería, como su indocilidad, una indocilidad más difícil de contrarrestar que la resistencia de las ignorantes".

Por conseguinte, a imaxe modélica é inmediatamente contraposta e, nunha síntese puntual, exporá Otavio cales deben ser as virtudes da muller casada de acordo coas propostas dos moralistas que pretendían controlar na muller todo indicio 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)

A voz da autoridade paterna instaurou o principio de orde e xerarquía que debe rexer o espazo cerrado da casa pero, agora, á formulación dos homes séguelle a presenza das mulleres en escena que, na súa corporeidade, se mostran en acción construíndo os seus propios lugares de resistencia. Lope de Vega ofrécenos, desde a ironía retranqueira que tinxe as situacións xogadas en contrapunto, unha sucesión de actitudes opostas e á vez homólogas, pois, como di 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 a conversación de Nise coa súa criada Celia (vv. 273-307) acerca de Heliodoro e os dous tipos de prosa, a poética e a historia, esconda na súa erudición o temor de perder ese mundo de ficción no que se illa e, dese xeito, refúxiase na súa condición de doncela aparentemente libre para non afrontar os riscos e a submisión do matrimonio. Con outra estratexia, a de negarse a medrar, a de refuxiarse en actitudes e comportamentos infantís afástase a analfabeta Finea do mesmo perigo na escena en que o mestre Rufino inutilmente intenta ensinarlle a ler (vv. 307-398).

Lope sacará partido de todo o potencial cómico que esta situación de ensinanza e aprendizaxe lle ofrecía, ó esaxerar o

comportamento da protagonista co fin de provocar o riso do espectador que se deixa levar pola torpeza do personaxe, á vez que nos informa sobre un hábito social. En efecto, a educación das nenas nobres, que non superaba a lecto-escritura, e aínda soamente a lectura, non se impartía na escola senón nos fogares ós que acudían os mestres. Á acoutación escénica, "FINEA, dama, con unas cartillas, y RUFINO, maestro" (54), sitúanos no desenvolvemento da lección na que a acumulación de equívocos e chistes se suceden ó non atinar a recoñecer as letras do alfabeto<sup>3</sup>

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)

Esta desatinada aprendizaxe acabará coa paciencia do mestre quen decide castigala, para cumprir o principio de que a letra con sangue entra, e aplícalle un golpe na man coa palmatoria o que provoca a reacción de Finea que, ó descoñecer os códigos de tal método educativo, se de-

fende e golpea ela a Rufino. Os distintos pasos en que se desenvolve esta situación e as vinculacións que é posible establecer cos *Coloquios* de Juan Luis Vives foron detidamente analizados por Aurora Egido no seu traballo titulado "Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer" (1996: 193-207). As funcións do mestre e o método común a tantas cartillas e manuais, as teorías do valenciano na súa *Instrucción de la mujer cristiana* (1528) foron moi ben asimilados por Lope de Vega nunha demostración do modo con que habitualmente sabe integrar na súa obra a erudición allea, logrando configurar coa maior naturalidade un espazo no que o xogo escénico da aprendizaxe das primeiras letras se aproveita na comedia.

De igual xeito, como ben explica A. Egido (1996: 205), "las lecciones de danzar, en justo equilibrio con las de leer", evolucionan a medida que Finea, por obra do amor que sente por Laurencio, comeza a transformarse e a aprendizaxe vaina levando da torpeza e desagrado con que atende o seu mestre de danzar no segundo acto (vv. 1365-1426) ó compasado ritmo e a gallardía con que bailará xunto á súa irmá "las mudanzas del amor y del interés" no terceiro acto (vv. 2221-2318). É que, no caso desta boba transmutada en discreta, os seus mestres de letras e de danzas tan só chegan a cumprir co seu cometido cando logra graduarse na Universidade do amor<sup>4</sup> coas ensinanzas, axiña aprendidas, que lle imparte o único mestre

3 Sobre as cartillas e os manuais para a aprendizaxe da lectura e a escritura na época véxase de Aurora Egido (1995, p. 67-94): "Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura desde el Siglo de Oro".

4 "La Universidad del amor y *La dama boba*" é o título doutro traballo de A. Egido (1978), no que mostra as vinculacións co neoplatonismo teórico e a irónica distancia que o separa do amor vivo.

capaz de transformar e educar. O monólogo dirixido ó amor co que se inicia a acción do terceiro acto mostra a nova dimensión que adquiriu Finea no que ela mesma analiza como un proceso de metamorfose:

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)

Como o xénero determina que na comedia todo debe resolverse nun final feliz, o pai acepta a vontade da "boba ingeniosa" e entrégalla a Laurencio, o fervoroso galán que recibe unha tenaz muller e unha considerable dote; Nise confórmase con Liseo "que la quiere y que la adora". Así, ambas irmás logran o equilibrio que Otavio desde o comezo, cando describe as diferencias que separan as súas fillas, proxecta como modélica organización dunha sociedade na que a muller debe ocupar un lugar subordinado á vontade do home que é quen, ademais, fixa

as pautas educativas que as conterán dentro de límites que é difícil subverter.

É por isto polo que nin sequera no aparente mundo ó revés da comedia cómica se abandonan os esquemas establecidos sobre o amor, o matrimonio e os fillos como camiño para a autorrealización da muller, na sociedade monárquico-señorial do século XVII, e non é factible pensar noutras posibilidades, aínda que se nos presenten ás veces voces contradictorias, debates e opinións que parecen evocar desviacións que transitan por sinuosos camiños<sup>5</sup>

Como moi ben sintetiza A. Egido (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 DA ENSINANZA

Se a metáfora escolar lle permite a Lope de Vega construír esta magnífica comedia sobre as ideas neoplatónicas do amor, non deixa de ser por demais significativo o comprobar que esta relación establecida entre amor e ensinanza ten precedentes en obras anteriores, nas que o motivo adopta formas menos elaboradas pero que convén considerar, xa que poden ser xenes potenciais que ó madurar chegan a configurar unha unidade máis estruturada.

5 "Los sinuosos caminos de la feminidad en *La dama boba*" (2003) é un artigo no que analizo aspectos relacionados coa configuración da feminidade na comedia e do que retomo aquí algunhas das ideas expostas.



*El maestro de danzar*, de Lope de Vega (Teatro Central do Exército Soviético). Acto II, escena II.

Dúas comedias urbanas interesantes neste sentido son *El dómine Lucas* (1591-1595) e *El maestro de danzar* (1594), moi próximas entre si cronoloxicamente pois foron escritas cando Lope estaba ó servizo do Duque de Alba e polo tanto pertencen á primeira época da súa produción<sup>6</sup>. Nos últimos anos, a crítica interesouse por esclarecer as etapas evolutivas da consolidación da fórmula dramática e cómpre lembrar ó respecto un dos traballos pioneiros de Frida Weber de Kurlat (1976), no que senta as bases que diferencian o Lope-preLope do Lope-Lope. Outros estudosos, como J. Oleza (1986) e I. Arellano (1999), investigaron a temperá produción co fin de desarticular a suposta homoxeneidade da fórmula dramática lopiana e trazaron as liñas da súa caracterización e as diferencias de tratamento dalgúns procedementos esenciais.

Entre os principais trazos que precisan a identidade desta primeira fase que correspondería ós anos que van de 1583, data da primeira obra que se conserva, a 1604, ano da primeira lista de obras que inclúe en *El peregrino en su patria*, poden consignarse para o caso da comedia urbana: unha maior dependencia dos modelos clásicos, de *La Celestina* e dos italianos do XVI, o que dá lugar ó "inequívoco carácter de síntesis de elementos pertencientes a prácticas escénicas heterogéneas, que se reúnen y convergen en esta produción" (Oleza, 1986, p. 199); unha acción intrincada e 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, p. 104). A estes compoñentes esenciais pódenselle engadir outros que se dan con certa frecuencia, como é o caso do ocultamento da identidade baixo máscaras e disfraces que, precisamente, é o motivo recorrente que atopamos nas dúas comedias seleccionadas.

En efecto, tanto en *El dómine Lucas* como en *El maestro de danzar*, os galáns, Floriano no primeiro caso e Aldemaro no segundo, adoptan os oficios de educadores enunciados nos títulos, en detrimento da súa condición de cabaleiros, pero esta nova identidade permítelles un achegamento ás damas que procuran conquistar xa que doutra maneira non podería chegar a concretarse. A falsa identidade adoptada dun suposto servidor facilítalles a posibilidade de superar a separación dos espa-

<sup>6</sup> Para a datación simplifíco as opcións que ofrecen S. G. Morley e C. Bruerton, *Cronología de la comedia de Lope de Vega* (1968). Maiores precisións poden ser consultadas nas táboas e datos que conteñen.



zos da sociabilidade masculina e feminina, pois fóra da condición matrimonial non era lícito que ambos sexos dialogasen libremente. Deste modo, os dous galáns intégranse e ocupan o espazo privado da casa logrando achegamentos que levan a situacións eróticas dunha audacia moi superior á que habitualmente se adoita dar na comedia urbana posterior. Noutras circunstancias ficcionais, este esquema de superación dos límites espaciais preséntase tamén en *La dama boba* na academia literaria que Nise reúne na súa casa, o que facilita a presenza dos admiradores e galáns que libremente circulan pola casa, fauna á que Otavio define en termos moi 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 di que escribiu "en el estilo que corría entonces" e que parte da fábula que lle oíu contar a un cabaleiro valenciano "de cuyos principios había sido testigo"<sup>7</sup>, configura un xogo de enredos amorosos e contrariados casamentos concertados por Fulgencio, pai de Lucrecia e tío de Leonarda, sobre a trama urdida por Floriano que, para poder estar preto de Lucrecia, finxe ser un estudante mendicante que exercerá de dómine ou mestre de gramática. Do complexo movemento da intriga, interésame destacar algunhas situacións xeradas na instancia da ensinanza e a aprendizaxe.

En primeiro lugar, resulta revelador que o recurso elixido para poder instalarse na casa da muller que desexa conquistar sexa a posibilidade de educala, estratexema que está condicionada polo feito de que a acción se sitúa en Alba de Tormes, lugar no que ó comezo da acción se celebraron unhas festas nas que o mozo estudante de Salamanca se destacou nos lances dos touros. Sen embargo, a referencia ó medio universitario proxéctase cara ós ambientes da picaresca estudantil posto que se presenta como o dómine Lucas, un *capigorrón* que se sustenta co que lle dan de comer nas casas que visita, o cal non casa co decoro dun galán de comedia. Tampouco resulta adecuado que lle roube a Decio a roupa que ha de empregar, que, por outra parte, segundo se detalla na acoutación, é "una sotanilla muy raída y otra hecha pedazos, debajo, y un mal sombrero y mal ferreruelo" e que ademais se xustifique dicindo: "Vil ejecución y traza / me manda amor intentar" (1930: 64 a).

O encontro con Lucrecia prodúcese cando chega á casa a pedir comida e ela lle dá pan. Ante o ofrecemento de que, para demostrarlle o seu agradecemento, lle vai deixar unha oración a Santa Polonia co fin de que a protexa da dor de moas prodúcese o seguinte 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

7 Na dedicatoria a Juan de Piña ó publicala en 1621 na *Parte XVII*, xustificando a tardanza. As citas corresponden á edición de *Obras* de Lope de Vega, Real Academia Española, nova ed., XII, 1930, pp. 60-95. Esta cita aparece na p. 60 a.

en casa, y os mostraré  
a leer latín, y tirado.  
Lucrecia Yo entiendo que él gustará;  
y yo, amigo, en grande  
extremo. (68 a)

A oración curativa é, en realidade, un papel que el lle escribe e no que lle di o seu nome e que a ama. Lucrecia cre que o finxido dómine Lucas é un terceiro que Floriano lle envía para poder comunicarse e compárao coa Celestina.

Basta, que de aqueste oficio  
dejó Celestina nietos,  
y non con menos efetos,  
para engañar el juicio.

Aquí non hay que resistir:  
Floriano es caballero,  
yo le adoro e por él muero;  
¡qué gran falta es no escribir!

Pero pues principios tengo,  
este hombre me ha de enseñar. (68 b)

Esta falta vai ser superada e Lope escenificará a lección de escritura no segundo acto, cando xa Lucrecia sabe que baixo a identidade do dómine Lucas se oculta Floriano. A situación anticipa a penas o tan logrado efecto de comicidade que alcanza en *La dama boba* pois a disposición da moza para aprender é notoria e todo o diálogo transita pola vertente do galanteo amoroso. O dómine vaille ensinar a escribir o nome:

Floriano Por L has de començar  
(*escribe*)  
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 efe está bien?  
Floriano Extremadamente está.  
Lucrecia La ele he formado ya. (75 a)

E así vai escribindo letra a letra o seu nome nun papel que ha de gardar o namorado e que utilizará no momento oportuno para solucionar unha situación conflictiva xa que se converterá no documento que proba que Lucrecia lle deu a súa palabra de matrimonio a Floriano, polo que non poderá casarse con Rosardo a quen a prometeu o seu pai. Aquí, en relación coa escritura e as cartas, debe terse en conta a función decisiva que adquiren no teatro, e máis aínda na comedia, como axentes que multiplican o enredo e xogan un papel resolutivo no desenlace. En efecto, damas e galáns escríbense e as cartas son lidas ou non polos destinatarios previstos, ou son escoitadas ou encontradas casualmente polos non previstos co que as posibilidades que xorden de tan diversas circunstancias potencian situacións que moven o curso da acción.

No que se refire a *El dómine Lucas* non hai moito máis para considerar en relación coa situación de ensinanza e aprendizaxe, e isto proba que aínda non está suficientemente plasmada a idea da metáfora da ensinanza como eixo orgánico da estrutura dramática, senón que o que se explota con máis proveito é o disfrace ou a máscara, polo que supón como xogo escénico de cambio de roupa, do

vestirse ou espirse en movementos de ocultamento que carnalizan a configuración do personaxe.

No caso de *El maestro de danzar*<sup>8</sup>, todo se desenvolve en accións moi similares, pois a base sobre a que se articula a trama coincide nos seus compoñentes esenciais. Aldemaro, un fidalgo pobre, "señor dun pobre solar" (478 b), e soldado que regresa da guerra de Flandres, aínda máis empobrecido, namórase de Florela, dama de nobreza e fortuna, á que coñece nas festas da voda da súa irmá Feliciana con Tebano. Para conquistala e servila



Lope de Vega no *Libro de Relatos*, de Francisco Pacheco (entre 1604 e 1608).

trama "una industria" para "poder en su casa entrar / para enseñar a danzar" (479 a) e faise pasar por un mestre de danzar pois aprendeu a facelo en Nápoles e foi moi recoñecido por iso. Alberigo, o pai das dúas mozas, recoñece que non se preocupou de que as súas fillas aprendesen a danzar polo que resolve tomar ó seu servicio o finxido mestre que se presenta co nome de Alberto. Deste xeito inicianse os contactos amorosos, envoltos nos enredos que trama Feliciana, a acabada de casar que con desprexuizado comportamento e finxindo que é Florela, quere conquistar o outro galán que persegue á súa irmá, Bandalino, quen cre atopar no suposto mestre un mediador que o achegue ó seu propósito.

No comezo do segundo acto, imos presenciar a escena na que Aldemaro lle dá a Florela a lección de música, danza e amor en conxunción de principios neoplatónicos e pitagóricos, con diálogos e situacións cargados do erotismo que os movementos do baile permitían. O comentario da dama pecha un longo parlamento no que o galán compara as cordas da guitarra cos 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 móstrase celoso de Bandalino, o pretendente que xa non lle interesa a Florela, e así, ó entrar o pai acom-

<sup>8</sup> Consérvase un manuscrito que é copia doutro autógrafa de Lope de Vega e que fixa con precisión a data, 1594. Véxase ó respecto o que di no prólogo da súa edición Emilio Cotarelo y Mori, 1 (1930: XXIII-XXV), *Obras de Lope de Vega* da Real Academia Española, nova edición, XII, (1930: 476-514) que é a que utilizo para as citas.

pañado doutros personaxes, a lección de danza serve de vehículo a unha recriminación encuberta nun diálogo de dobre sentido sobre o amor/danza aprendido antes e que debe ser esquecido:

- 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 recorda esta escena ó rastrexar 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". A acción desta comedia configúrase como os movementos da danza, con avances e retrocesos nos que enganos e ocultamentos se resolven finalmente co triunfo do amor.

Outro exemplo que se aproxima a esta liña temática, cuxo ronsel estamos seguindo, encóntrase na comedia *El bobo*

*del colegio*<sup>9</sup> que ofrece un novo caso de ocultamento da identidade do protagonista, pero esta vez non oficiará de mestre senón que, aproveitando un arraigado costume, simulará ser o estudante simple que sustenta o Colexio Maior de Salamanca, chamado El Viejo, pois ten entrada nas casas nobres e así poderá ver a Fulgencia, á que coñeceu en Valencia pero que o seu irmán Octavio prometeu a don Juan a cambio da man da súa irmá Celia. Unha vez máis, o motivo explotado polo galán de encubrir a súa identidade e adoptar unha falsa personalidade servirá de estratexema para a súa conquista final.

Polo tanto, non hai aquí escenas de ensinanza e aprendizaxe senón que o que se vai dar con maior frecuencia son os diálogos nos que os personaxes, que se moven no ámbito escolar salmantino, utilizarán metáforas e conceptos filosóficos referidos á astronomía e á filosofía do amor. Garcerán, cando finalmente confesa quen é e triunfa no seu propósito, confírelle ó amor o poder de ensinar e de transformar o home:

- 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;  
díome el Colegio esta ropa,  
y el amor me dio el consejo. (201 c)

9 Esta comedia pertence á segunda época da produción de Lope de Vega e foi datada por Morley e Bruerton ó redor de 1606. Cito pola edición de *Comedias escogidas*, realizada por Hartzbusch para a Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, 1853, pp. 179-201.

Destes xogos de divertida acción amorosa da comedia urbana, sustentada no enredo do enxeño e a ocultación da personalidade, desenvolvida nun medio urbano contemporáneo recoñecible para os espectadores e rico en referencias costumistas, pasemos agora ó reino da comedia palatina para encontrar outras canles polas que corre o binomio ensinanza e aprendizaxe no teatro de Lope de Vega.

### ESPAZOS CONFRONTADOS E EDUCACIÓN

Como xa sinalei ó comezo, ó referirme ós diversos tipos de comedias, as caracterizadas como palatinas sitúanse en coordenadas imaxinarias de espazo e de tempo e a acción xógase no territorio da fantasía pois o xénero —en palabras de J. Oleza (1995: 91)— "se adapta totalmente a este planteamiento desrealizador, fabulador, cercano al cuento maravilloso".

Unha obra que nos permitirá comprobar algúns destes aspectos é *El mejor maestro el tiempo*, na que prevalece un ton moralizador cifrado no proverbio que enuncia o título<sup>10</sup>. A soberbia e arrogancia de Otón e Eufrasia, fillos do Rei, provoca o pesadume do pai que acusa a Augusto, o mestre que os educou, por non saber impartirles a ensinanza 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)

Malia que intenta remediar a situación e pretende buscarlles outros mestres, será Camilo, un tolo, o que lle advirta acerca da solución:

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

A violencia que ambos príncipes exercen cos nobres provoca a rebelión e para salvar as súas vidas o Rei parte cos seus fillos. Despois dun naufraxio chegan a outro país, onde primeiro mendigan para comer e finalmente servirán como horteláns a un señor poderoso. Aquí volvemos topar co recurso do ocultamento da personalidade, só que, nesta ocasión, a intención e a función son totalmente diferentes pois o que se trata en realidade é dunha inmersión noutro ámbito social. J. Oleza (1995: 88) define con grande acerto este mecanismo que considera esencial na 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.

<sup>10</sup> A data aproximada é 1608-1614 o que a sitúa na segunda etapa da produción de Lope de Vega. Utilizo a edición de *Obras*, da Real Academia Española, nova edición, VII, 1930, pp. 504-537.

A pasaxe dos dous príncipes e do Rei do mundo da Corte ó da Aldea permite establecer contrastes entre a visión de ambos espazos e explorar as súas desigualdades e conflitos. Mentres que o espazo da monarquía e o da aristocracia de onde proceden os protagonistas é presentado como un universo pechado, rexido por delicados equilibrios de tipo feudal, que se ve alterado pola violencia do comportamento de Otón e Eufrasia que subverten as relacións persoais, a Aldea, por contrapartida, é o espazo (vila, campo, natureza) no que ó perder os parámetros do poder absoluto deben explorar outra conduta baixo outra identidade e condición social.

Este universo aldeán está habitado por pescadores e labradores e gobernado polo Duque Alberto, de conduta modélica, que se compadece da situación de pobreza dos tres estranxeiros e lles ofrece un lugar no seu castelo, así como traballo de xardineiro para Otón e de labradora para Eufrasia. Como sucede habitualmente no máis que significativo número de comedias nas que está presente esta contraposición, prodúcense desprazamentos dos personaxes que se trasladan, seguindo o curso da acción, dun a outro universo. Estes pasos continuos levan consigo unha función concreta: o mundo da Aldea constitúese nun espazo contiguo ó da Corte pero arredado mentalmente, como algo distante e exótico. Stefano Arata sinala ó respecto (2002: 171-172): "a una continuidad espacial correspondía una radical distancia cultural". Esta oposición aparece no diálogo entre dúas damas, Clavela que vive na cidade, e Fabia no seu palacio da

aldea pero contenta coa fermosura da natureza e o mar que, en cambio, non lle produce pracer á moza cidadá:

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 co infortunio e en contacto coa natureza que se converte en obxecto de diálogo, o proceso de transformación dos príncipes ós que a fortuna cambiante lles mudou a visión do seu mundo pechado, vaise producir por acción do tempo, que é mestre como ensinanza de vida e tamén de amor, pois Cálcela namórase do hortelán Pedro/Otón e o nobre Alejandro da labradora Inés/Eufrasia. O Rei alértaos 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)

O retorno á orde prodúcese ó final por unha reacción favorable dos nobres cara ó Rei e os seus fillos, que son novamente restituídos no reino de Iberia de onde foran expulsados. O proceso de ensinanza e aprendizaxe chega ó seu termo, pois como ben recoñece Otón: "Mas, pues al tiempo obedezco, / quiero aprender sus liciones, / que el mejor maestro, el tiempo" (525 b).

Un proceso inverso pero de características moi semellantes atopamos noutra comedia palatina, *Ello dirá*, que pertence



Dúas páxinas de *El mejor maestro el tiempo*, incluída na *Sexta Parte* de Comedias de Lope de Vega (Madrid, 1615). Os tres últimos versos do acto quedan reflectidos neste artigo (525b).

tamén ó período central da produción de Lope de Vega<sup>11</sup>. Neste caso trátase, de igual modo, de personaxes con ocultación da personalidade pero, contrariamente ó que sucedía no caso anterior, esta situación non é o resultado dunha decisión estratéxica senón do descoñecemento da súa verdadeira orixe, pois son dous viláns, Marcela e Federico, que á morte de quen crían que era o seu pai, o labrador Laurencio, son levados á corte do emperador Otón para que este se faga cargo deles. O

segredo soamente se desvelará ó concluír a obra posto que se trata de dous fillos do emperador que debeu ocultar na aldea para evitar a deshonra da nai.

Esta modalidade intégrase no conxunto de obras estruturadas na oposición Corte / Aldea, analizadas por S. Arata (2002), como é a historia de *El príncipe salvaje* quen, sendo un neno de orixe nobre, é apartado da Corte por algunha autoridade hostil e levado a un ámbito selvático ou aldeán

11 A data aproximada que lle asignan Morley e Bruerton é entre 1613-1615. Cito pola edición de *Obras dramáticas*, Real Academia Española, nova edición, V, 1918, pp. 38-74.

onde é salvado da morte e criado ignorando súa identidade. Alí adquire o comportamento do mundo natural ata que, pasados os anos se pon en contacto co mundo da Corte e, despois de experimentar unha serie de probas, recobra a súa identidade.

En *Ello dirá*, os dous irmáns non pasaron perigos nin violencia e a súa pertenza ó mundo da aldea foi asimilada como se fosen nativos, polo que a súa adaptación requirirá un proceso de educación que, paso a paso, irá mostrando, sen embargo, que a nobreza é unha cuestión de sangue e que, aínda que fosen criados como aldeáns, rapidamente emerxen as características que os reintegran ó ámbito social ó que realmente pertencían. En efecto, o emperador asígnalles mestres: Marcela será educada por Otavia para que aprenda "como en la mejor escuela / cuanto conviene a una dama" (42 a); o conde Teodoro encargárase de instruír a Federico "en letras y armas" (43 a).

O encontro entre os mestres e os discípulos pon en evidencia a calidade dos mozos, o que lle fai exclamar a Otavia: "Creo, / por las señas que ya veo, / que nos podrán enseñar" (43 b). É máis, Federico, que se mostra moi locuaz e de respostas rápidas, opina que máis conviría que trocasen os mestres porque o amor é quen mellor pode mudar a natureza e, así, dille a Teodoro:

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

Esta recorrente valoración da función educadora do amor recorre todo o universo dramático da comedia de Lope de Vega e apunta con perfís diferenciadores e forza nuclear variada nas distintas realizacións xenéricas, pero non deixa nunca de ocupar lugares preferenciais. A trama de *Ello dirá* complicase en situacións que chegan ata o límite da traxedia sen transgredilo, claro está, porque é comedia. Teodoro casa con Marcela a instancias de Otón quen di que lle entrega, en sinal de agradecemento polos servicios prestados na guerra, a súa xoia máis prezada, e isto faille pensar, instigado por Otavia, que o emperador pretende con este casamento ocultar que a rapaza é a súa amante, e este toque de potencial incesto que campa na comedia non deixa de mostrarnos posibles camiños transgresores que non serían nin sequera insinuados fóra dese mundo de conto fantástico e de irrealidade que ofrece a comedia palatina. Cando finalmente todo se aclara, e as identidades e os amores volven concertarse, queda en evidencia que na ficción deste teatro a identidade social e o comportamento acaban coincidindo.

## CONCLUSIÓN

En razón de que a posibilidade de abarcar as situacións de ensinanza e aprendizaxe que nos ofrece a comedia de Lope de Vega é, por certo, unha tarefa moi ardua pola cuantiosa produción, que supón tamén certa repetición de modelos e motivos, non pretendín neste achegamento ó tema outra cosa que mostrar algúns exemplos nos que é posible comprobar como traballaba sobre certos nú-



cleos xeradores que lle permitían, convenientemente matizados, crear distintas pezas teatrais dentro das convencións que a práctica escénica da época establecera e o público aceptara.

A magnífica plasmación en *La dama boba* da longa tradición literaria do tema da educación e o amor como medio de mellorar e perfeccionar os individuos conta, como vimos, con antecedentes nas máscaras e disfraces de *El dómine Lucas* e *El maestro de danzar*, que poñen sobre o taboado as leccións de escritura e de danza que despois se integran con forza orgánica. O ambiente e o mundo universitario de *El bobo del colegio*, outra das máscaras do xogo dos namorados, ofrece coas súas conversacións eruditas un mundo de sabedorías que son ecos dos debates que sostían os asistentes á academia literaria da discreta Nise. Ó buscar outros exemplos para contrastar cos parámetros da comedia urbana, atopamos nas dúas comedia palatinas, *El mejor maestro el tiempo* e *Ello dirá*, un ir e vir por camiños que nos levan da Corte á Aldea como espazos complementarios e alternativos nos que coa ensinanza se superan os desvíos morais e se recupera a identidade perdida.

A comedia constrúe –para dicilo con palabras de Tirso de Molina– "arquitecturas del ingenio fingidas" que sempre culminan co triunfo da felicidade e o amor, forza capaz de nivelar as diferenzas, de superar os obstáculos e de vencer as convencións sociais, polo menos no espazo acoutado da representación teatral: o taboado do curral de comedias.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arata, S. (2002): "El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro", en Fausta Antonucci *et al.* (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro*, Pisa, Edizioni ETS, 169-189.
- Arellano, I. (1999): "La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos" e "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega", en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 37-75 e 76-106.
- Cacho, M. T. (1993): "Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)", en Iris M. Zabalá (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, 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., e C. Bruerton (1965): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid. Gredos.

- Morley, S. G., e C. Bruerton (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 Magánimo, 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" á súa 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.

#### EDICIÓN DAS OBRAS DE LOPE DE VEGA CITADAS

- El bobo del colegio*, en *Comedias escogidas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, 1853, pp. 179-201.
- El dómine Lucas*, en *Obras* de Lope de Vega publicadas pola Real Academia Española, nova edición, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, XII, 1930, pp. 60-95.
- El maestro de danzar*, en *Obras* de Lope de Vega publicadas pola Real Academia Española, nova edición, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, XII, 1930, pp. 476-514.
- El mejor maestro el tiempo*, en *Obras* de Lope de Vega publicadas pola Real Academia Española, nova edición, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, VII, 1930, pp. 504-537.
- Ello dirá*, en *Obras* de Lope de Vega publicadas pola Real Academia Española, nova edición, Madrid, V, 1918, pp. 38-74.
- La dama boba*, ed., introd. e notas de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.



Melchora ROMANOS: "Situacións de ensinanza e aprendizaxe nalgunhas comedias de Lope de Vega", *Revista Galega do Ensino*, núm. 43, maio 2004, pp. 43-62.

*Resumo:* No traballo analízase un grupo de comedias de Lope de Vega nas que os protagonistas participan de actos de ensinanza e aprendizaxe, verdadeiros ou finxidos, o que permite contar con testemuños acerca da educación aínda que sexa soamente dentro dos acoutados parámetros de verosimilitude que caracteriza o xénero. A magnífica plasmación en *La dama boba* da longa tradición literaria do tema da educación e o amor, como medio de mellorar e perfeccionar os individuos, conta con antecedentes nas máscaras e disfraces de *El dómine Lucas* e *El maestro de danzar* que poñen sobre o taboado leccións de escritura e de danza para a instrución feminina. O ambiente e o mundo universitario de *El bobo del colegio* mostra outra das máscaras do xogo dos namorados e ofrece o eco dos debates e conversas eruditas das academias literarias. Contrástanse estas comedias urbanas con dúas mostras da comedia palatina: *El mejor maestro el tiempo* e *Ello dirá*, que ofrecen, no ir e vir por camiños que conducen da Corte á Aldea exemplos do modo en que a ensinanza permite superar os desvíos morais e recuperar a identidade perdida.

*Palabras chave:* Lope de Vega. Comedia urbana. Comedia palatina. Ensinanza e aprendizaxe. Educación feminina.

*Resumen:* En el trabajo se analiza un grupo de comedias de Lope de Vega en las que los protagonistas participan de actos de enseñanza y aprendizaje, verdaderos o fingidos, lo que permite contar con testimonios acerca de la educación aunque sea tan solo dentro de los acotados parámetros de verosimilitud que caracteriza al género. 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 con antecedentes en las máscaras y disfraces de *El dómine Lucas* y *El maestro de danzar* que ponen sobre el tablado lecciones de escritura y de danza para la instrucción femenina. El ambiente y el mundo universitario de *El bobo del colegio* muestra otra de las máscaras del juego de los enamorados y ofrece el eco de los debates y conversaciones eruditas de las academias literarias. Se contrastan estas comedias urbanas con dos muestras de la comedia palatina: *El mejor maestro el tiempo* y *Ello dirá*, que ofrecen, en el ir y venir por caminos que conducen de la Corte a la Aldea ejemplos del modo en que la enseñanza permite superar los desvíos morales y recuperar la identidad perdida.

*Palabras clave:* Lope de Vega. Comedia urbana. Comedia palatina. Enseñanza y aprendizaje. Educación femenina.

*Summary:* This essay analyses a group of comedies by Lope de Vega where the protagonists take part in teaching and learning acts, either real or simulated. Even though these are within the parameters of the verisimilitude characteristic of the genre, they represent a testimony to education. The excellent reflection in *La dama boba* of the long literary tradition on the subject of education and love as a way to improve individuals was preceded by the masks and costumes in *El dómine Lucas* and *El maestro de danzar* which set on stage writing and dance lessons for women's instruction. The atmosphere and the world of the university in *El bobo del colegio* show another mask in the game of love and offers the interest of debates and learned conversations of literary academies. These urban comedies contrast with two examples of court comedy: *El mejor maestro el tiempo* and *Ello dirá*. These offer, in the coming and going along the ways that go from the Corte to the Aldea, examples of the way how education helps to overcome moral deviations and to recover the lost identity.

*Key-words:* Lope de Vega. Urban comedy. Court comedy. Teaching and learning. Women's education.

—Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 8-01-2004.

