

La linda bestia y la hermosa discreta: hacia una interpretación simbólica y emblemática de *La dama boba*

Uno de los temas centrales de la comedia lopesca La dama boba es el de la belleza femenina. Mientras Nise, bella y discreta, es requerida por todos, Finea, aunque igualmente bella, es despreciada debido a su extrema bobería. La belleza es también tema de emblemas, y dada la popularidad de la literatura emblemática, no es de extrañar que el teatro, sostenido en gran parte en su valor visual, haga hincapié en los mismos recursos. Este artículo analiza los modos en que Lope de Vega usa símbolos y emblemas en la comedia La dama boba. Al contrario de las presentaciones estáticas que nos ofrece la tradición emblemática, La dama boba presenta la belleza como un proceso cambiante y contradictorio. De hecho, en la caracterización de ambas hermanas Lope se sirve de los emblemas de la belleza presentados por Alciato y Ripa para luego sugerir otras posibilidades. La inclusión de símbolos animales, por ejemplo, sugiere la disconformidad con la emblemática, pero al mismo tiempo posibilita otras lecturas simbólicas. De este modo, se construye la belleza femenina de acuerdo con las necesidades de la trama y de los personajes. La unión de símbolos variados produce nuevas interpretaciones que, aunque de profundo valor emblemático, exhiben una ruptura con la tradición.

Uno de los temas centrales que nos presenta Lope en la comedia *La dama boba* es el de la belleza femenina. La presentación inicial defiende la preferencia por la belleza vinculada a la discreción, pues mientras se enaltece a la discreta Nise, se desprecia a la boba Finea. Sin embargo, Finea, a través del poder didáctico del amor, se transforma en discreta y adquiere de este modo un rol primordial en la trama. Ronald Surtz ha analizado esta transformación de acuerdo con las imágenes que acompañan a Finea en su metamorfosis. Para él, las imágenes nocturnas se asocian a la caracterización original de Finea, o mejor dicho, a su bestialidad (162), mientras que las solares significan el paso de boba a discreta y representan “la luz del entendimiento” (164-65). De los símbolos analizados, Surtz menciona *el gato* como elemento que refuerza tal bestialidad y, aunque afirme que Finea “imitates the proverbial deceitfulness of the cat” (163), no

desarrolla la conexión entre este y otros símbolos animales en la obra que no siempre tienen valor negativo. Según Michaela Heigl, la representación de la mujer en esta comedia reside en la oposición binaria del sexo, donde la mujer desempeña el papel de la “otra” (290). Su estudio, apoyado mayormente en *Technologies of Gender* de Teresa de Lauretis, subraya que existe un discurso opresivo cuyo objetivo es controlar y limitar a la mujer a ciertos parámetros establecidos por el patriarcado. No obstante, Heigl aparenta llegar a dos conclusiones. Por un lado, señala que la mujer no puede salirse de su rol y que al final “las estructuras patriarcales se reestablecen” (305). Pero, por otro lado, declara que en la comedia “la resistencia es posible [pues] nos presenta una ingeniosa boba que llega a transformar los discursos que la oprimen y violan” (306). El problema de esta doble conclusión es que Heigl no logra convencernos de por qué procedimientos Finea subvierte dicho discurso. Muy al contrario, Finea aparece sucesivamente como víctima en el discurso de Heigl,¹ y por lo tanto, resulta imposible otra interpretación.

En la caracterización de ambas hermanas, Lope de Vega utiliza variados símbolos de significados múltiples y contradictorios. No obstante, el valor de tales símbolos no es arbitrario, sino que se encuentra relacionado con la literatura emblemática de la época. Dada la popularidad de dicha literatura, se pretende en este estudio analizar y reflexionar acerca del uso de ciertos emblemas y símbolos en esta comedia. El enfoque se centra en la exposición de la belleza como parte intrínseca de la caracterización de los personajes femeninos y las posibles conexiones y/o desconexiones con la tradición emblemática.

La popularidad de los libros de emblemas durante el Siglo de Oro es indiscutible. El hecho de que los *Emblemata* de Alciato se publicaran repetidamente, y que sus temas e ilustraciones aparecieran en varios autores (Praz 39), no hace más que resaltar dicha popularidad. Según Praz, el emblema es importante pues

since every poetical image contains a potential emblem, one can understand why emblems were the characteristic of that century in which the tendency to images reached its climax, the seventeenth-century ... man did not stop at the purely fantastic cherishing of the image: he wanted to externalize it, to transpose it into a hieroglyph, an emblem. (15)

Así que se atribuye la inmensa popularidad de los emblemas a su valor didáctico (Praz 16). George Richardson, en la introducción de su edición inglesa de la *Iconologia* de Ripa en 1779, explica que “the invention of emblems took its rise from the study of hieroglyphicks, to express the doctrines of the religion of the ancients; as also their moral and political sciences, in order to exhibit the virtues in beautiful images, and to expose the vices in ignominious and deformed appearances” (112). Sobre este aspecto señala Maravall la herencia medieval de la utilización de los ejemplos como “método adoctrinante” (99) y

enfatisa que el emblema “no es un método de investigación y conquista de nuevos conocimientos, sino de distribución ... para mayores masas de un saber constituido ... según patrones fijos correspondientes al estrato social de cada uno” (118).

Como era de esperar, el emblema influyó decisivamente en la literatura de la época. Algunos de los autores de emblemas eran en efecto humanistas bien conocidos, como Théodore de Bèze, Erasmo y Daniel Heinsius (Clements 17). Praz dedica varias páginas al uso de la emblemática por parte de algunos poetas italianos (208-31) y muestra así la influencia de la emblemática en la literatura. Con respecto al drama, Peter Daly ha notado que “during the sixteenth and seventeenth centuries drama in its various forms was the most emblematic of all the literary arts, combining as it does a visual experience of character and gesture ... with a verbal experience of the spoken and occasionally the written word” (153). Al hablar específicamente del teatro, Clements menciona el uso del emblema en la comedia lopesca (19) y Maravall sugiere que existe un estrecho parentesco entre el teatro y el emblema, “aunque el terreno no ha sido apenas explorado” (92).²

En realidad, una breve mirada a *La dama boba* nos muestra una fuerte conexión con la tradición emblemática. Laurencio, por ejemplo, ambiciona la elevada dote de Finea y, a pesar de su extrema bobería, no duda en destacar que “no hay en el nacer agravio, / por notable que haya sido, / que el dinero no le encubra” (723-25). De modo parecido apunta Otavio: “¿Es coja o manca Finea? / ¿Es ciega? Y, cuando lo fuese, / ¿hay falta en Naturaleza / que con oro no se afeite?” (2903-06). Ambas observaciones coinciden con las representaciones emblemáticas dedicadas al poder del dinero vistas en la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Cojo y tuerto es también el mitológico Fauno que aparece en un emblema de Soto cuya *subscriptio* afirma que “esse Fauno belloso / Que tan feo agora ves, / Le ofrece oro: y assí es / A sus ojos muy hermoso” (Bernat Vistarini y Cull 272). De igual modo, se hallan en la obra otras referencias mitológicas; Duardo, por ejemplo, insinúa que Laurencio se encuentra bajo los hechizos de Circe (1871), personaje mitológico de cierta popularidad emblemática.³ Es evidente, pues, que Lope tuvo enorme interés en los emblemas, como lo prueba el hecho de que Gómez, autor de un emblema dedicado a Felipe IV, lo nombrara como una de sus fuentes: “debo esta empresa al felicísimo ingenio, fénix de España, Lope de Vega Carpio, que habiéndole comunicado este trabajo para que le enmendase, y diese noticias de algunas empresas de nuestros reyes, a que no llegó la mía ... me envió la presente, que había hecho a su Majestad” (Bernat Vistarini y Cull 680).

Si volvemos a la caracterización de las hermanas en *La dama boba*, vale la pena mencionar que la presentación inicial de Finea no es totalmente negativa. De hecho, en el primer encuentro con Liseo, a éste le agrada la belleza de ambas hermanas. Por eso, Liseo le pregunta a Otavio cuál de ellas es su esposa (912).

No obstante, esta impresión es demasiado fugaz, ya que en seguida Finea demuestra su falta de recato en el hablar. Ante esto, Liseo se da cuenta de la poca discreción de la dama, quien, a su vez, comete varios errores en este primer encuentro. Sabemos que el padre le había pedido a Finea que fuera prudente y muy señora (906). Sin embargo, el suplicio de Otavio resulta inútil pues la prudencia exige silencio o, en el mejor de los casos, pocas y sabias palabras. Las intervenciones inadecuadas de Finea asustan a todos, especialmente a Liseo, quien, ante tan extrema bobería, está casi a punto de quitarse la vida (995).

Covarrubias, en uno de sus emblemas, representa la prudencia en el hablar por medio de la imagen de la vihuela y señala en la *subscriptio* que: “el hombre sabio habla poco, o nada, / Empero preguntado, y requerido: / Si le tocáis con mano artificiosa, / Causaros há armonía deleitosa” (Bernat Vistarini y Cull 819). Así como nos indica el texto y el emblema, el silencio es la clave que transforma al necio en discreto. Sólo el silencio podría ocultar o disfrazar la bobería de Finea. En Alciato se representa el silencio con el típico gesto del dedo delante de la boca (emblema 11). El epigrama, en traducción de Bernardino Daza incluida en el volumen segundo de la edición realizada por Peter Daly de los *Emblemata* de Alciato, aclara: “El neçio no difier’, si está callado, / de aquel en quien está toda cordura; / la lengua y voz descubren en hablando / (como señal del pecho) su locura. / Luego en cubrirse su boca cerrando / a’l neçio cosa es cierta y muy segura, / tomando la figura de aquel sabio / que a callar muestra con el dedo al labio.” Lo mismo hallamos en Ripa, donde se subraya la importancia del silencio para los jóvenes pues “es en ellos que el silencio da signo de modestia y actitud virtuosa ... y aún hemos de añadir que el silencio iguala a los ignorantes con los doctos” (315). Finea podría pasar por discreta si pudiese mantenerse en silencio, pero como dice acertadamente su hermana: “aunque hermosa y virtuosa, / es Finea de este humor” (943-44).

Sin embargo, los atributos negativos de Finea no se limitan a su falta de recato en el hablar, sino también a su conducta general. Advierte Leandro que Finea es “un roble sin alma ... una bestia” (123, 135), que sólo por medio de una extraordinaria dote que compense la falta de entendimiento podrá casarse (131-40). Según el maestro, Finea es una “linda bestia,” sin ninguna inclinación o interés a nivel de aprendizaje (347-48). Pedro le aconseja a Laurencio que desista de perseguir a Finea pues ella es

una boba inorante ...
que a un ingenio tan cerrado
no hay puerta por donde entrar ...
¡Que ha de poder un cristiano
enamorar una mula!

(717-44)

Para Liseo, su futuro esposo, ella es “una bestia del campo ... una villana tosca” (1007-08). Finea aparece, por lo tanto, caracterizada por su animalidad y su

incapacidad para raciocinar. Según Covarrubias, bestia “comprende todos los animales irracionales ... llamamos al hombre que sabe poco y tiene pensamientos baxos, semejante en su modo de vivir a los brutos” (211). El asno es uno de los símbolos bien conocidos por medio del cual se suele representar la ignorancia. La *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, por ejemplo, presenta, entre otros, un emblema de Soto donde la figura de Midas exhibe como símbolo de la ignorancia un par de orejas de asno (Bernat Vistarini y Cull 527). Nos recuerda Ripa que los antiguos egipcios solían pintar como símbolo de la ignorancia de todas las cosas “la imagen de un hombre con cabeza de Asno” (504) y que los griegos también usaban el asno “por ser este animal muy indócil y privado de la luz de la razón” (504). En este aspecto, la comedia y el emblema siguen líneas paralelas. Lope se sirve de este símbolo típico para acentuar aún más la torpeza de Finea, quien, aunque físicamente bella, es repudiada por todos debido a su “fealdad” interior.

Por su parte, Clara, la criada, relata en un largo parlamento las actividades de la gata en el momento de parir. Ronald Surtz ha examinado dicho parlamento y ha señalado la conexión entre la naturaleza animal de Finea y la historia de la gata; para Surtz, el episodio es significativo pues refuerza la índole bestial de nuestra dama (161-62). Según Emilie Bergmann, el nacimiento de los gatos no hace más que acentuar la “afición infantil de Finea por los animales” (411). En realidad, Liseo confirma el carácter felino de Finea al observar que “Demás que aquesta mujer, / si bien es hermosa y moza, / ¿qué puede parir de mí, / sino tigres, leones y onzas?” (1013-16). Sin embargo, el aspecto felino de Finea, además de reforzar su animalidad, se abre a otras interpretaciones. Covarrubias nos recuerda que el gato es un animal “astuto [y] sagaz ... [que] jamás se domestica, porque no se dexa llevar de un lugar a otro” (632). La astucia del gato se encuentra en diversos proverbios que aluden a la naturaleza engañosa de dicho animal (Covarrubias 633). De igual modo, nos encontramos ante el astuto gato en varias representaciones emblemáticas.⁴ Al anticipar el desarrollo de la trama, Finea nos advierte que la gata “es mujer / notable” (412-13). Así, Finea se apropia de la astucia felina, y actúa como tal, discreta o volviéndose boba, porque, como dice

las mujeres
naturaleza tenemos
tan pronta para fingir
o con amor, o con miedo,
que, antes de nacer, fingimos. (2491-95)

La comparación de Finea con la mula revela igualmente una particularidad sugerente. Covarrubias señala que la mula “de ordinario tiene malas mañas” y que “no se dexa cubrir” (819). Ambos animales desprecian la domesticidad. Por lo tanto, es natural el rechazo de Finea a las enseñanzas del maestro cuyo obje-

tivo es sin duda domesticarla. La mula se convierte en un símbolo de doble sentido ya que, por un lado, representa la bestialidad e ignorancia de Finea, pero, por otro, favorece el rechazo de las normas por parte de Finea. A su vez, la conexión con la gata logra poner en duda la supuesta “bobería” de la dama e insinúa precisamente lo contrario.

La presentación inicial de Nise es completamente distinta. Ella aparenta ser lo opuesto de Finea. Según Leandro, es “celebrada / por única, y deseada, / por las partes que hay en ella, / de gente muy principal” (147-49). Casi de inmediato nos damos cuenta que su atributo más valioso es su discreción; por eso comenta Liseo cuando conoce a su futura cuñada que:

No fue la fama engañosa,
que hablaba en vuestra hermosura ...
¡Lo que es el entendimiento!
a toda España alborota.
La divina Nise os llaman;
sois discreta como hermosa,
y hermosa con mucho extremo. (922-29)

En efecto, Nise parece ser la imagen terrenal de la belleza y de la perfección. Al intentar establecer un paralelo entre la representación de Nise y las varias ilustraciones de la belleza, sobresalen algunos aspectos esenciales. Cesare Ripa hace una distinción entre la belleza de la mujer y la belleza celestial. La belleza celestial es representada por medio de una figura femenina con la cabeza oculta en las nubes, en una mano un compás y una bola, y en la otra un lirio. Se distingue por la luz radiante que la rodea, cuyo esplendor “es derivado de la luz que desprende la divina faz, según la definen los Platónicos. De modo que la belleza primera viene a ser una con Dios ... la bola y el compás [significa] así que toda forma de belleza no consiste sino en medida y proporción” (130, 132). Alciato, por otro lado, encarna al menos una vez la belleza a través de la figura mitológica de Venus, la diosa de la belleza y del amor. Venus, sentada en la cama con el pie sobre una tortuga, representa el modelo de belleza femenina que se sostiene en el silencio:

Lettor: Qué forma es esa Venus delicada,
Que da a entender la tartuga subjeta
Que so tus blandos pies está apremiada?
Venus: Tal me hizo Fidias por que la perfetta
Mujer, entienda de aquesta figura,
Cómo callando en casa está segura. (Emblema 195; Bernat y Cull 810)

La tortuga, cuyo significado aquí implica el silencio, es un símbolo de diversas connotaciones. Cirlot apunta que, por lo general, es de tono negativo: “in short, then, it would stand for turgidity, involution, obscurity, slowness, stagnation

and highly concentrated materialism” (354). De hecho, la tortuga es un símbolo que abunda en la iconología y muchas veces es frecuente tener esta negatividad. Por ejemplo, en un emblema de Borja, semejante a Alciato, la tortuga representa el hogar. El comentario explica que “por haver llegado tarde ... a las bodas de Júpiter, haviéndose hallado en el banquete todos los demás animales, siendo ella reprendida de su tardança, se excusó con dezir, que no havia mejor casa, que la propia: en pena, y castigo desto le mandó Júpiter, que nunca saliesse della” (780). Otro ejemplo negativo se encuentra en un emblema de Covarrubias donde se representa a la tortuga con grillos; la *subscriptio* explica que: “Mas el que está pasmado, y como muerto / Que ni el pie mueve, ni las alas bate, / Es como la tortuga, torpe, y tarda, / Que para dar un passo, un año tarda” (781). En ambos emblemas se presenta a la tortuga como tarda y torpe. Implícitamente, se identifica a la mujer con los mismos elementos negativos de la tortuga. Sin embargo, ninguno de estos atributos parece manifestarse en Nise ya que agrada a todos y su comportamiento en público es ejemplar. Hay que recordar que es ella la que permanece silenciosa en el primer encuentro con Liseo, limitándose a respuestas breves y corteses, llegando aun a exigirle silencio a Finea (941). En este sentido, Nise se asemeja a la tortuga por su comportamiento comedido.

No obstante, aunque Nise demuestre buena fama, silencio y sea requerida por todos por su discreción, es exactamente este último atributo el que le aparta de la perfección total. Otavio nos plantea el problema: “ni cuando a Nise criaba, / pensé que para poeta, / sino que a mujer perfeta, / con las letras la enseñaba” (2755-58). En efecto, Nise se dedica a lecturas poco ortodoxas para una mujer, como lo explica Otavio en esta intervención. Añade además que:

... Nise es tentada
de académica endiosada ...
¿Quién le mete a una mujer
con Petrarca y Garcilaso,
siendo su Virgilio y Taso
hilar, labrar y coser?
Ayer sus librillos vi,
papeles y escritos varios;
pensé que devocionarios,
y desta suerte leí:
Historia de dos amantes,
sacada de lengua griega;
Rimas de Lope de Vega;
Galatea, de Cervantes.

(2106-20)

Ninguno de los libros enumerados por Otavio es de hecho un devocionario, y Nise puede convertirse, como lo teme Otavio, en un don Quijote mujer (2147-48). Para evitar tal malograda posibilidad, Miseno propone una solución sim-

ple: “casalda, y veréisla estar / ocupada y divertida / en el parir y el criar” (2135-37). Las inadecuadas lecturas de Nise y el consejo de Miseno reflejan las habituales ideas presentes en los numerosos tratados de la época sobre la mujer, como los de Juan Luis Vives y fray Luis de León, en los que era frecuente prescribir el recogimiento, la devoción religiosa y sobre todo el encerramiento doméstico a la mujer. De igual modo, la literatura emblemática hace hincapié en la proporción, la pureza, la vergüenza y hasta la reclusión máxima que propone Alciato, y que se multiplica en otros emblemas de la época por medio del símbolo de la tortuga. Por consiguiente, aunque bella, al participar en empresas literarias contrarias a su ser, a Nise le faltan los atributos esenciales de la belleza espiritual.

La educación femenina que inscribe discursivamente la comedia se resume en pocas palabras, y le niega a la mujer las lecturas de entretenimiento en que está ocupada Nise. Las normas educativas están claramente delineadas en *La dama boba*: deletrear, danzar, hilar, labrar y coser son las únicas preocupaciones de la mujer. Otavio dice lo siguiente sobre el tema:

Siempre alabé la opinión
de que a la mujer prudente,
con saber medianamente,
le sobra la discreción.
No quiero más poesías,
los sonetos se acabaron,
y las músicas cesaron. (2759-65)

Laurencio comparte la misma opinión sobre la educación femenina que Otavio. Descontento con la reciente discreción de Finea, Laurencio le explica a ésta que:

Inocente te quería,
porque una mujer cordero
es tusón de su marido.
Que puede traerla al pecho ...
Hable la dama en la reja,
escriba, diga concetos
en el coche, en el estrado,
de amor, de engaños, de celos;
pero la casada sepa
de su familia el gobierno;
porque el más discreto hablar
no es santo como el silencio. (2439-54)

Mientras que a una le falta discreción, a la otra le sobra. Por lo tanto, en ambas se manifiesta una desproporción, en la que los dos componentes esenciales en la visión global de la hermosura, o sea, la interioridad y la exterioridad, manifies-

tan un obvio desequilibrio.

Covarrubias sostiene en su *Tesoro* que la fealdad es “qualquiera cosa que no guarda en sí orden ni razón o proporción” (587). De igual modo, así como lo encontramos en los emblemas, la hermosura se evidencia en el opuesto, siendo Dios el representante de la verdadera belleza (683). El globo y el compás, utilizados en los varios emblemas de la belleza, reflejan la idea de proporción y de simetría deseables en la mujer bella. El globo es conocido como el símbolo de la perfección (Cirlot 119), y el compás aparece en numerosos emblemas como ejemplo de la consideración y la perfección (Ripa 196, 226). En la obra de Lope Otavio afirma que a Nise le sobra la discreción y reconoce así el valor relativo de esta virtud, que, como ya hemos visto, implica el silencio. En el opuesto, o sea, en la elocuencia, reside el vicio, del cual emerge una muy seria crítica. En un emblema de Alciato sobre la elocuencia, el comentario establece que “a las doncellas parece muy bien el silencio, y las afea el hablar mucho” (Bernat Visturini y Cull 472).

En cuanto a Finea, el problema es el contrario: la belleza física no alcanza a compensar la falta de belleza interior. Además, el texto censura los ideales platónicos al señalar que no existe una conexión entre la belleza física y la interior, ni que la una es reflejo de la otra. Es uno de los maestros quien expone la contradicción:

(¡Qué imperfeta
 cosa, en un hermoso vaso
 poner la Naturaleza
 licor de un alma tan ruda!
 Con que yo salga de duda
 que no es alma la belleza.) (1375-80)

Al final, Lope proporciona el desenlace típico de la comedia del Siglo de Oro; se restablece el orden por medio de diversas bodas. Sin embargo, de las dos hermanas, es la “boba ingeniosa” quien realiza sus deseos. Por otro lado, Nise, como dice Otavio, “en fin, se conforma / con Liseo, que me ha dicho / que la quiere y que la adora” (3156-58). Es imposible creer, dada la resistencia de Nise con respecto a Liseo, que de hecho ella se someta tan fácilmente, pero no hay duda de que su demasiada discreción termina castigándola al final. Por otro lado, la engañosa boba se sale con la suya y nadie la castiga. Esta intervención confirma que Laurencio anhela a la Finea de otros tiempos, o sea, a la boba. Hay que considerar que Laurencio no quiere a Finea “para pedir[le] consejo” (2434). Lo que quiere es, como afirma aquí, una mujer que conozca bien su lugar. De hecho, el diálogo entre Laurencio y Finea (2405-522) es el momento en el cual se subvierten los papeles. En efecto, es Finea ahora quien actúa como maestra y Laurencio quien parece el aprendiz. Dice Laurencio: “de mi desdicha me quejo; / pero, pues ya sabes tanto, / dame, señora, un remedio” (2476-78). Y, como

maestra, se convierte en el eje en torno al que va a girar la resolución de la comedia. En el resto del diálogo es Laurencio quien aprende de Finea. Él, a su vez, “escuch[a] atento” (2498). Además, al llegar Liseo, Finea es la que arregla la situación mientras que Laurencio se esconde. Es por esto que, al revelar su autoridad en la comedia, Finea se transforma en “otro.” Este “otro” tiene su antecedente en la jornada segunda, cuando le dice Clara: “parece que te transformas en otra” (1565-66). Finea le contesta simplemente “en otro dirás” (1567).

La crítica se ha apoyado en esto para argumentar que la identidad de Finea se pierde en favor de la de Laurencio. Según Surtz (165), Laurencio deviene el sol de Finea y Heigl afirma que Finea se identifica totalmente con Laurencio, lo que implica por lo tanto que la mujer deja de existir: “la identificación total entre Finea y Laurencio borra la imagen de Finea, la desplaza con el rostro de Laurencio” (302). Sin embargo, lo que sucede es que es ella quien asume una actitud típicamente masculina en cuanto a la forma en la medida en que manipula la situación de acuerdo con sus deseos. Como consecuencia, no puede afirmarse que sea Laurencio quien se sale con la suya, sino Finea. Laurencio quiere – o más bien quería – en efecto una mujer boba, pero a fin de cuentas le toca una discreta. No obstante, se tiende a mirar el beneficio económico que logra Laurencio debido a la elevada dote de Finea como prueba de que es él quien resulta vencedor (Heigl 304-05). Mas de nuevo hay que recordar que es Finea quien, al hacerse la boba, elige a Laurencio como esposo y no a Liseo. La decisión última es, a pesar de todo, de Finea. Por lo tanto, tenemos que reconocer que Finea no es una figura pálida y pasiva en el desarrollo de su propio destino. Y probablemente lo que parece afirmar explícitamente el discurso lopesco sobre la educación de la mujer no es tanto que no deba ser discreta cuanto que su discreción no debe reducirse a la ostentación libresca. En otras palabras, la verdadera discreción de la mujer le proporciona las armas para controlar la acción de la comedia y, en consecuencia, su propio destino.

Quizás tenga razón Maravall cuando sugiere que el teatro postula una mentalidad progresista. Apunta sobre el tema que:

la gran contradicción interna que da sentido dramático a nuestra comedia está en que, partiendo de reconocer la liberación de las fuerzas y de los valores del individuo, le constriñe a subordinarse a un orden, sólo dentro del cual podrán mantenerse valores que, de lo contrario, la posesión de los mismos tendría que ser negada por los principios mismos del sistema. (34)

Al final, hay que reconocer el valor de Finea, que pasa de boba a ingeniosa confirmando así lo que ya sabía el espectador / lector. La naturaleza animal de Finea y las referencias ambiguas a la mula o al gato transforman a la boba en astuta. De este modo, en la animalidad de Finea se descubren nuevas posibilidades simbólicas y emblemáticas. Al ser forzada a casarse con Liseo, Finea parece apropiarse de los consejos emblemáticos de la Necesidad. El emblema de

Covarrubias, *Ingenium mala saepe movent*, explica que: “En un tranze y peligro de la vida, / Estando muy a pique de perderse, / El ingenio sagaz, busca salida / Para poder con maña defenderse” (Emblema 542, Bernat Vistarini y Cull 279). Por otro lado, la tortuga, cuyo significado es generalmente negativo e implica el silencio femenino, también tiene sus mañas y de hecho posee otros referentes emblemáticos. Uno de ello se ubica en un emblema de Borja cuyo lema es “el tardo con seso [la tortuga], alcança al veloz” (Bernat Vistarini y Cull 780). Peter Daly (162) destaca que los personajes del drama barroco deben una parte o la totalidad de su existencia a la tradición emblemática, y *La dama boba* es un ejemplo excelente donde el contacto de la emblemática con el teatro abre las puertas a inmensas posibilidades. Al igual que en las representaciones emblemáticas, dada la selección de los símbolos usados en el teatro son posibles varias y fructíferas interpretaciones. Los símbolos se transforman, adquieren nuevos significados de acuerdo con las necesidades de la trama y de los personajes. Al final, no se propone una definición concreta de la belleza. Muy al contrario, la comedia sugiere la disconformidad con la emblemática e indica así la tendencia a valorar los esfuerzos individuales y rechazar la tradición. Mientras que al inicio se presenta a Nise como la mujer ideal, no tardamos en darnos cuenta de que las apariencias engañan. A semejanza de Nise, Finea parece terminar “discreta en demasía,” lo que, como sabemos, tampoco corresponde al ideal. Los símbolos que unen la emblemática a la comedia recrean nuevos significados que, a su vez, ofrecen nuevas interpretaciones en cuanto a la caracterización del personaje femenino. Porque, como hemos sugerido, la nueva discreción de Finea es la que viene a colocar a la mujer – en el contexto de una sociedad patriarcal – en una posición de control y dominación.

University of Toronto

NOTAS

- 1 El victimismo de Finea se repite varias veces. Dice Heigl que “Finea va a ser poseída por Laurencio [quien] quiere controlar[la] y manipular[la] a través de sus discursos y tiene éxito” (294). Luego, admite que Finea tiene entendimiento, pero que éste “aparece como variable según los deseos del hombre” (296). Sostiene Heigl que la única forma de resistencia sería la de la vida diaria y la de la producción literaria (301). Sin embargo, esto no ocurre en la obra, puesto que Heigl insiste al final en que es el hombre quien determina “el marco ideológico dentro del que las mujeres puedan moverse” (303).
- 2 Sobre la influencia emblemática en el teatro, véanse el estudio de Warren McCready sobre el teatro de Lope y el reciente de Pablo Restrepo-Gautier sobre el de Tirso.
- 3 Véanse, por ejemplo, el emblema 76 de Alciato en el volumen primero de *Andreas Alciatus*, que lleva el título de *The Latin Emblems*, o el 385 también de Alciato en la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. En ambos, tal vez el mismo, Circe

aparece con los atributos mitológicos de ramera y hechicera.

- 4 Véase el emblema de Ortí (Bernat Vistarini y Cull 678). El gato representa a Jaime I, y el emblema alude al temor que le tenían sus enemigos.

OBRAS CITADAS

- ALCIATO, ANDREAS. *Andreas Alciatus*. Ed. Peter M. Daly, with Virginia W. Callahan. Assisted by Simon Cuttler. 2 vols. Toronto: U of Toronto P, 1985.
- BERGMANN, EMILIE. "La dama boba: temática folklórica y neoplatónica." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 409-14.
- BERNAT VISTARINI, ANTONIO Y JOHN T. CULL. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- CLEMENTS, ROBERT J. *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Roma: Edizioni Di Storia e Letteratura, 1960.
- CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 20th ed. Trad. Jack Sage. Oxford: Alden, 1972.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1977.
- DALY, PETER M. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. 2nd ed. Toronto: U of Toronto P, 1998.
- HEIGL, MICHAELA. "La representación de la mujer en *La dama boba*." *Bulletin of the Comediantes* 50 (1998): 291-306.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Ed. Francisco Abad. Barcelona: Crítica, 1990.
- MCCREADY, WARREN T. "Empresas in Lope de Vega's Works." *Hispanic Review* 25 (1957): 79-104.
- PRAZ, MARIO. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma: Edizioni Di Storia e Letteratura, 1964.
- RESTREPO-GAUTIER, PABLO. *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*. Newark, Del: Juan de la Cuesta, 2001.
- RIPA, CESARE. *Iconología*. 2 vols. Madrid: Akal, 1996.
- . *Iconology*. Ed. George Richardson. New York: Garland, 1979.
- SURTZ, RONALD E. "Daughter of Night, Daughter of Light: The Imagery of Finea's Transformation in *La dama boba*." *Bulletin of the Comediantes* 33 (1981): 161-67.
- VEGA Y CARPIO, LOPE DE. *La dama boba*. Ed. Diego Marín. Madrid: Cátedra, 1976.