



All Theses and Dissertations

2015-06-01

Pluralidad de voces y conciencias independientes en dos obras de Lope de Vega

Jesus Alejandro Lopez Villegas
Brigham Young University - Provo

Follow this and additional works at: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

BYU ScholarsArchive Citation

Lopez Villegas, Jesus Alejandro, "Pluralidad de voces y conciencias independientes en dos obras de Lope de Vega" (2015). *All Theses and Dissertations*. 5536.

<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/5536>

This Thesis is brought to you for free and open access by BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Pluralidad de voces y conciencias independientes en dos obras de Lope de Vega

Jesús Alejandro López Villegas

A thesis submitted to the faculty of
Brigham Young University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

Gregory C. Stallings, Chair
John Rosenberg
Geoffrey Lynn Williams

Department of Spanish and Portuguese

Brigham Young University

June 2015

Copyright © 2015 Jesús Alejandro López Villegas

All Rights Reserved

ABSTRACT

Pluralidad de voces y conciencias independientes en dos obras de Lope de Vega

Jesús Alejandro López Villegas
Department of Spanish and Portuguese, BYU
Master of Arts

This thesis explores the relationship between the plurality of polyphonic and independent voices and consciousnesses, a Mikhail Bakhtin's concept, in two plays by Lope de Vega. *El maestro de Danzar* y *El bobo del colegio* are two of his least known and studied. Both plays present protagonists, simple citizens, which pretend to court two noble ladies. Under these circumstances, they are forced to avoid social rejection, issue guaranteed by their humble lineage. In order to complete their undertaking, they disguise as a *dance teacher* and a *university fool*. This process shields them from, the above mentioned, traditional disapproval they are subject to. It also entitles them to become, symbolically and virtually, the main dialogic executors in the play.

Bakhtin depicts the process of embracing an alternate identity, different from their own, as a vital part of carnival. It compels the leading characters, *El maestro* and *El bobo* being no exception, to undergo two changes. First, they become a new individual, recognizable only to those who are aware of their masks. Second, their voices attract attention to the point of influencing the preeminent nobles of the comedy to follow their lead. Further, their ideas come to matter more than those of any other voice in the comedy. In the beginning they follow an ideal, and are subdued by social hierarchy. At the conclusion, they finish leading and controlling the polyphonic relationship between the independent voices and consciousnesses of the other characters in the play. And rather than a conflict, both comedies depict a harmonic social interaction of all their characters.

Although scholarship exists analyzing individual plays, a comprehensive study of the effective association between language and disguise favoring a *villano* over high-class citizens has never been undertaken. This is Lope's strategy to plainly contrast the traditional social differentiation of classes.

Keywords: Lope de Vega, Mikhail Bakhtin, *El maestro de danzar*, *El bobo del colegio*, play, comedy, Naples, Navarre, Tudela, Salamanca, Valencia, maestro, danza, disguise, Carnival, polyphony, harmony, consciousness, dialogue.

AGRADECIMIENTOS

Expreso mis más sinceros agradecimientos a los profesores Stallings, Rosenberg y Williams por su valiosa, acertada y paciente colaboración en la elaboración de este proyecto. Sus contribuciones me ayudaron no solo a mejorar como crítico y escritor, sino además como individuo. Encarecidamente agradezco la constante dedicación y aliento que el profesor Gregory C. Stallings, jefe de mi tribunal de tesis, me brindó durante estos meses de arduo empeño. El aprecio se extiende igualmente a mis profesoras de italiano, Noble y Klein, por ser las primeras en inculcarme el amor por la literatura y por el oficio que hoy, aunque no estoy a su altura, compartimos. Finalmente, expreso mi afectuoso aprecio hacia mi familia por su inspiración e inconmensurable y continuo apoyo moral.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I	11
Capítulo II	355
Conclusión	50
Notas a la Introducción	55
Notas al Capítulo I	58
Notas al Capítulo II	60
Obras citadas y consultadas	61

Introducción

La producción de Lope de Vega (1562-1635) ha sido objeto de extenso análisis. Sin embargo *El maestro de Danzar*¹ y *El bobo del colegio*² son, de sus obras, de las menos conocidas y estudiadas. Los protagonistas, que no pertenecen a la nobleza, se disfrazan y se hacen pasar por galanes para obtener la correspondencia amorosa de una dama de la alta sociedad. El disfraz prueba su efectividad al garantizar que el objetivo implícito de los protagonistas, es decir, ser aceptados en un mundo al cual no pertenecen y del cual encarecidamente quieren ser parte, se lleva a cabo sin complicaciones. Los galanes deben igualmente someterse al escrutinio tanto de las damas, como de sus familias. Lope proyecta, al disfrazar a los protagonistas, un mundo carnavalesco que materializa un acuerdo en el diálogo de diferentes clases sociales en la comedia y además introduce a los galanes en el mundo al cual aspiran. Como consecuencia, del disfraz y la facilidad de diálogo, se eliminan las barreras sociales existentes entre ellos y convierte a los galanes en una voz más influyente que la de los nobles de las obras. Para Lope los *simples* se convierten en el elemento primordial que afecta y lidera no sólo el diálogo, sino la acción de las comedias.

Numerosos investigadores han analizado la vida y obras de Lope de Vega. Marcelino Menéndez y Pelayo, Hugo Rennert, Américo Castro, José F. Montesinos, Juan Luis Alborg y Felipe Pedraza han sido sus biógrafos. José F. Montesinos y Juan Manuel Rozas han analizado su *Arte Nuevo*. Hugo Rennert, Américo Castro, Marcelino Menéndez y Pelayo, Joaquín Entrambasaguas, Edward Friedman, José F. Montesinos y Juan Manuel Rozas la funcionalidad de los personajes. Laura Vidler y Edward Friedman han estudiado los símbolos mientras que Américo Castro, Alfonso de Toro y Bruce Wardropper analizan la unidad dramática. Antonio Carreño ha estudiado la obra lírica del dramaturgo. Entre las obras de Lope más estudiadas, se

encuentran *Fuenteovejuna*, *El perro del hortelano*, *Peribáñez* y *El comendador de Ocaña*, *La dama boba*, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, *El mejor alcalde, el rey*, *El castigo sin venganza* y la popularísima *El caballero de Olmedo*. Para estudiar a Lope, es importante además tener en cuenta los períodos en los cuales escribió sus obras. Donald Larson las cataloga bajo los índices de épocas temprana, intermedia y tardía y más específicamente: “‘early play’ should be understood as referring to any work written around of before 1600, ‘late play’ as any work written around or after 1620, and ‘middle-period play’ as any work written between those two dates” (ix). La valoración de dichas fechas indica que *El maestro de danzar* corresponde a las “obras tempranas,” y *El bobo del colegio* a las de “período intermedio”. Como consecuencia, ambas obras pertenecen a dos épocas diferentes tanto de la vida, como de la producción literaria de Lope. Para 1606, época intermedia y de creación de *El bobo*, el dramaturgo obviamente contaba con mayor experiencia y madurez artística en comparación con 1594, fecha de creación de *El maestro*. Una de las diferencias más evidentes la comprende el método y asociación de palabras y conceptos en la formación de las rimas.

La mayor parte del análisis hecho sobre *El maestro de danzar* tiene que ver con la danza y la astrología. En el ensayo “The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy”, Frank Halstead hace tres observaciones. Contrasta en la primera con Menéndez y Pelayo, y con otros académicos, para cuestionar el que Lope fuera muy supersticioso (205).³ Halstead además pone en evidencia lo que considera una disconformidad en cuanto a la fecha de publicación de la obra, 1594.⁴ Esto considerando que Tebano, uno de los galanes principales de *El maestro*, parece aludir al cometa *Halley*, 1606. Finalmente, paragona la magnitud de los cometas a la intensidad del amor entre los protagonistas y sus damas (214). Frederick de Armas afirma, apoyando la teoría de Halstead, que es bastante factible que la obra haga referencia a un cometa avistado:

“during July and August of 1593, only months before the completion of the play in January of 1594” (25). Aunque José Castro Escudero hace, en su ensayo “Bailes y danzas en el teatro del Siglo de Oro” (1959), una breve referencia a *El maestro* de Lope, su estudio se dedica a delinear el oficio de maestro de danza. Igualmente, T. B. Barclay, en “The importance of the Dance in the Spanish *Comedia* before the Eighteenth Century” (1958), se centra en la trascendencia de la danza en la comedia áurea, en cuanto que Anita Stoll, en “Dance in the Theater of Lope de Vega” (MLA Seminar 1985), evidencia la importancia de la danza en *El maestro* de Lope. Por su parte, Barbara Kurtz examina como la ironía y el amor en las oposiciones binarias, como lo son la discreción y la necesidad de Garcerán, eliminan las barreras existentes entre los protagonistas y las ciudades.⁵ Kurtz examina por ejemplo una *coincidentia oppositorum*, es decir, “Arturo Zabala encamina su estudio de *El bobo* como ejemplo de la manera en que Lope emplea valencianismos en su producción.” Angel Valbuena Prat resalta el color como el mejor atributo de la obra. Carlos Vossler considera *El bobo* como una manifestación religiosa de la tierra valenciana, uno de los lugares en que la obra toma lugar, y como una importante pieza que revela canciones y costumbrismos de la ciudad, al mismo tiempo que la alaba. Todas las mencionadas guías analizan contenido, forma y el estilo, es decir vocabulario, costumbrismos y temas mas no la estrategia en *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio*. Ninguna engloba la función estructural del lenguaje, la comunicación y la acción en el conjunto de las comedias. Es imprescindible analizar el dominio que los galanes hacen de la palabra y como ésta conlleva que condicionen las acciones del drama. El mismo argumento le será importante a Lope para enfocar temáticamente obras como *El caballero de Olmedo* (1620) y *La Dorotea* (1632), por ejemplo.

Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635) fue un prolífico escritor y, junto a Calderón de la Barca y a Tirso de Molina, fue uno de los tres dramaturgos más importantes del teatro del Siglo

XVI y XVII en España (Rennert, Pedraza). Cervantes lo llamó *monstruo de la naturaleza* (Montesinos). Aunque se desconoce la exacta totalidad de su producción se le atribuyen unas 400 comedias y 300 sonetos (Alborg, Pedraza). A raíz de su estilo novedoso se granjeó mucha rivalidad y enemigos (Rozas), entre los más notorios se encontraban los seguidores de Luis de Góngora y los que abogaban por la conservación de la doctrina aristotélica (Rennert). Entre sus seguidores se distinguen Tirso de Molina, Francisco López de Aguilar, Juan Luis de la Cerda, Francisco de Quevedo, el Conde de Salinas y Juan Pérez de Montalbán. Éste último le dedicó el libro *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega Carpio*. Entre sus más destacados detractores se cuentan Cristóbal Suárez de Figueroa, Tomás Pérez Rámila, Cristóbal de Mesa y el prominente y ya mencionado Góngora (Vossler). El éxito y precio de su creación fueron tales que en su tiempo se puso de moda el dicho *es de Lope* (Pedraza); con éste se indicaba que algo era excelente o de óptima calidad. Igualmente, su fama traspasó fronteras como afirma Salcedo: “El rey hacía detener en la calle su carroza para ver pasar a Lope. Y todos los transeúntes se paraban, y o le saludaban respetuosamente, o le señalaban con el dedo diciendo: ¡Ahí va Lope! o ¡Ese es Lope! (343). Su obra es realista, crítica, sarcásticamente constructiva y estratégicamente pensada, es decir, no se compone de palabras escritas al azar. Por medio de ella, el dramaturgo construye una apreciación veraz y precisa de su tiempo, cargada de mucho sentimiento y de una desmesurada pasión. J.L. Alborg, uno de sus biógrafos, más efectivamente describe la figura del autor: “en la persona de Lope vamos a enfrentarnos con una de las figuras más inabarcables, más polifacéticas, de mayor capacidad creadora y más energía vital no sólo de las letras mundiales, sino de toda la historia humana (196). Lo polifacético en el dramaturgo merece especial énfasis para poder comprender los temas controversiales para su época, como el derecho a la honra en los villanos o el divorcio.

Resulta igualmente difícil analizar las obras del dramaturgo sin hacer referencia a *El Arte Nuevo de hacer comedias*. Texto cumbre en el cual Lope instauro su ideología del teatro áureo, al tiempo que renueva y modifica la percepción tradicional del mismo. Especialmente, confirma la popularidad y el vínculo existentes entre él y su público. A través de *El Arte Nuevo*, Lope crea dicha conexión por medio de temas que emotivamente apelan a su público, siendo el honor uno muy apropiado ypreciado. Él mismo afirma, por ejemplo, que “Los casos de honra son mejores” (*Arte Nuevo* 326); además que “mezclamos la sentencia trágica a la humildad de la bajeza cómica” (132-134). Lope, para su público vivo y pensante, simplificaba la manera de interpretar el texto ya que no solo mezclaba las unidades tradicionales de tiempo, acción y lugar, sino también otros argumentos de carácter social. En *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio*, el dramaturgo utiliza los *simples*, es decir, galanes de humilde solar⁶ que concluyen sus respectivas intrigas exitosamente al adoptar un disfraz. Con éste, imponen el propio dialecto sobre la colectividad de voces en el escenario y afianzan el vínculo entre el público asistente y el dramaturgo.

Significativamente, el público de las comedias era muy diverso y Montesinos, en sus *Estudios sobre Lope*, afirma que: “En España, como siempre, el pueblo sobrepuja a la nobleza y le impone sus gustos. A los corrales acude todo el mundo: nobleza, clase media y plebe” (10). El público asiste a las comedias y se mezcla en las graderías, a pesar de su diversidad social. De esta manera, Lope utiliza el teatro como vehículo lúdico, al tiempo que educa de dos maneras distintas. De un lado refuerza la imagen firme de la nobleza, y de otro inspira confianza en el vulgo. Éste se ve reflejado en los *simples* que disfrazados de señores usan el diálogo para imponer su voluntad, al tiempo que contrastaban con el orden social a que estaban acostumbrados. El dramaturgo indirectamente afirmaba que un galán de humildes orígenes puede

llegar a ser noble y consecuentemente el protagonista despierta a un mundo nuevo del cual se apropia. Los galanes de *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio*, son jóvenes sencillos que se enamoran de damas de clase alta. Su objetivo es el de cortejarlas y para ello deben ocultar la verdadera identidad. Encuentran en el disfraz el medio para lograrlo entrando en contacto con las familias de ellas. Finalmente ellos se ven forzados a su identidad primera y las familias los aceptan, plebeyos, como pretendientes de las damas a las cuales pretenden. La mayoría de comedias áureas ratifican las bases de poder (iglesia, aristocracia, monarquía); no obstante, en estos dos casos Lope hace lo opuesto. La plebe está al mando del diálogo y de la acción de las comedias y considerando las características del carnaval se espera que eliminen las barreras sociales.

Lengua y carnaval constituyen temas esenciales que contrastan y, al mismo tiempo, armonizan las acciones y el diálogo en *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio*. Ferdinand De Saussure propone que el idioma: “exists only by virtue of a sort of contract signed by the members of a community” (Rivkin 87). Adicionalmente, Bajtín agrega que el lenguaje nunca puede ser una práctica unitaria, a menos que se lo considere en términos gramaticales abstractos y aislados (674). Señala también que cada uno de los grupos del tejido social se vale del lenguaje para expresar puntos de vista, formas de ver el mundo, inherentes y delimitados por las propias prácticas y perspectivas de cada grupo (676). Consecuentemente, la lengua es el vínculo armónico que facilita la comunicación entre los individuos y que contrasta diferentes ideologías y puntos de vista. Una comunidad se compone de subgrupos y subniveles y estos últimos, a su vez, de individuos. En *El maestro* y *El Bobo* la lengua armoniza la comprensión entre individuos de diferentes clases sociales. Contrasta en cuanto los personajes se comunican sarcástica e indirectamente.

El idioma es la herramienta común de correspondencia comunicativa en una determinada comunidad. Cada subgrupo adhiere el propio dialecto al idioma al de la comunidad de la cual forman parte. Es decir, los integrantes de cada una de las divisiones tienen a su vez un *argot* particular, es decir, una variación dialectal del subgrupo. Las perspectivas, productos y prácticas, condicionan el código particular del individuo y constituyen una parte infinitesimal, integral e indispensable de la lengua empleada en una determinada comunidad lingüística. Recapitulando, la lengua o categoría general hablada, escrita, simbólica, etc., establece el modo que usan los individuos para comunicarse. El idioma, derivación del primer rango, es el utilizado en los países o culturas como español, vasco, italiano, inglés, etc. El dialecto es una modificación del idioma como es el caso del salmantino y el valenciano, utilizados en las provincias de Salamanca y Valencia, España, respectivamente. El argot es una variación al interno del dialecto como el médico, el legal, el empleado entre los jóvenes, etc.

La lengua es uno de los temas esenciales de armonía y contraste en *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio*. Otro tema es el carnaval⁷ cuya importancia ilustra Mijaíl Bajtín⁸ y éste a su vez contiene el diálogo. Bajtín que: “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (*Cultura*⁹ 15). El carnaval borra la línea entre el espacio escénico y el espacio de la vida cotidiana: los actores son el pueblo, el tablado son las calles, plazas y casas; la vida misma arriesga “su propio renacimiento y renovación” (10). A través del disfraz Aldemaro y Garcerán entran a un nuevo mundo, al cual las familias permiten su entrada. Para ellos la transformación no implica dolor ni dificultad. Ambos son excelentes intérpretes y por tanto las familias los aceptan en calidad de

maestro y bobo. Ellos no tienen que ocultar demasiado su personalidad original, deben ser sí mismos con algunas características y vestidos del personaje que entienden representar. Tanto las familias como los galanes se olvidan del propio mundo y se ven a sí mismos y el mundo que conocían no se destruye ni se elimina, sino que se transforma. Cada mundo adquiere características propias del contexto que el galán introduce. El maestro enseña a bailar, tañe instrumentos musicales, y la familia se predispone a ser instruida en el arte de la danza. En tanto que Garcerán emplea un dialecto bufonesco, sin tener que recurrir a la burla, el cual la familia no rechaza. En tanto que el maestro enseña, la familia escucha; cuando el bobo discursa la respectiva familia se deleita.

Hasta un cierto punto ese mundo se renueva y nace uno danzante y otro jocoso para equilibrar la rigidez de la jerarquía. El ambiente de ambas comedias no se traspone pero presenta aun características propias del carnaval. Es decir, ignoran ser parte de un espectáculo, todos los personajes se comportan en base al mundo de los galanes, participan directamente en la farsa e interactúan con un “maestro” y un “bobo”, sin notar anomalías. El mundo de las familias es carnavalesco en cuanto se disponen a servir a los galanes o pretenden que actúen en su favor. Alberigo, el viejo, le ofrece al maestro la propia casa y cuanto ella contiene (*Obras Completas* 567). El galán don Juan le pide al bobo que convenza a la dama por él (*Obras Escogidas* 193); la dama Fulgencia asegura que el bobo es muy buena persona y Octavio su hermano lo concede admitiendo su buen humor (194). Otro aspecto del carnaval es el tablado que se ubica en la plaza. En tanto que en *El maestro y El bobo*, el escenario se representa en las casas de las familias ya que es allí donde el espectáculo ocurre y los galanes plebeyos triunfan sobre los nobles.

Los galanes convierten su objetivo, conquistar a la dama, en necesidad. No hay que considerarlo negativamente sino como ideal superior. En términos similares al banquete que en el carnaval “no se trata de excesos sino un homenaje a la copiosidad, al progreso y a la regeneración” (68). Aldemaro y Garcerán subliman el afecto y la compañía que las damas les ofrecen. Con el disfraz los galanes son ellos mismos en prendas de otro, diferencia que neutraliza y limita la propia identidad. El vestido de otro hace que el individuo se vea y actúe de manera diferente a la acostumbrada y los demás personajes lo perciben como si fuera otro individuo. En paños ajenos inician una renovación que el actor busca en el carnaval y simboliza un acuerdo implícito que resuelve la dicotomía de la división de clases.

Dentro del carnaval de *El maestro* y *El bobo* se da entonces un nuevo tipo de comunicación. A este propósito Bajtín afirma que un texto se compone de varias voces que actúan en común acuerdo, ninguna ni más fuerte ni más débil que la otra o las demás sino que se complementan y enriquecen entre sí (*Problemas*¹⁰ 36). Propone además la existencia de un “grupo de fenómenos artísticos discursivos” [...] “de índole translingüística” así como del “discurso ajeno” o indirecto (258). Éste último se da cuando una voz produce palabras plurisignificativas. Si se desconoce uno de los contextos, si el significado implícito pasa desapercibido, únicamente el hablante aludido podrá conocer la verdadera esencia de dicho discurso. El discurso ajeno puede entenderse simplemente como sarcasmo. El público generalmente entiende este tipo de discurso por cuanto poseen, en ocasiones aún más que los actores, información suficiente para deducirlo. *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio* son un terreno fértil para el discurso ajeno. En la primera, con menos intensidad; en cuanto que en la segunda se hacen acompañar fuertemente por el sarcasmo.

Con el fin de evitar roces no deseados, el poder mismo de las jerarquías sociales insta en no mezclar las clases sociales. Sin embargo y en algunos casos, los lacayos contrastan el papel de los amos y se encargan de dirigir el diálogo e incluso de imponer su voluntad. A saber, Aldemaro, en su meta-personaje de maestro, y Garcerán, de bobo. Para compensar la situación, las máscaras de maestro y bobo cancelan automáticamente cualquier tipo de barrera social y equilibran el desarrollo de las obras. En *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio* el diálogo actúa de agente polarizante ya que debería causar fricción al llevarse a cabo entre integrantes de diversas clases sociales; es decir, entre nobles y plebeyos. Sin embargo, en *El maestro de danzar* y *El bobo del colegio* sucede de manera diferente. Los disfraces de maestro y de bobo impiden que los demás personajes ignoren la inversión de papeles y de esta manera no intuyen quiénes realmente son el maestro y el bobo. Las familias por su parte se adaptan al contexto y actúan conforme a los roles correspondientes. La armonía en el diálogo no se trunca, sino que se lleva a cabo a través de la eliminación de las barreras ideológicas. Por ejemplo, los casos de celos entre amantes y/o hermanos; de rivalidad, es decir entre aquellos galanes que pretenden a una misma dama o viceversa. El disfraz del carnaval produce un vínculo entre los personajes y los convoca en un mismo tablado, de manera semejante a la conexión entre el autor y su público. En algunas ocasiones, los galanes secundarios, mutua e implícitamente, acuerdan ignorar los argumentos de otros; en tanto que Aldemaro y Garcerán dirigen la polifonía dialógica e influyen en las decisiones de otros personajes.

Capítulo I

El maestro de danzar

Que el muerto, esclavo, solo y el villano
 es vivo, es libre, alegre, y rey, si tiene
 esto que llaman honra los mortales.

Florela (*El maestro de danzar* 605)

En *El maestro de danzar*, un Lope joven presenta un drama divertido, ágil e impregnado de personajes destinados, así como las comedias, a revolucionar el mundo del teatro y la sociedad española. La obra concibe a un galán dinámico, intrépido y sin escrúpulos. Igualmente los personajes femeninos son emprendedoras, valerosas y se enfrentan a la vida sin recatos; ambas figuras, protagonista y damas, hacen eco a la persona misma del autor. La propia vida amorosa del autor fue un torbellino de pasiones y amores prohibidos.¹ Lope, con el *Arte nuevo*, cambió no solo el número de jornadas de una comedia, sino que se adentró en temas sensibles para la época; como lo eran el que la honra no fuera únicamente para la nobleza. El protagonista de esta obra es el prototipo de mozo español del 1600. Es decir, un individuo pobre, pero de nobles orígenes, perteneciente a una sociedad en la cual la corona² misma se acercaba cada vez más a su ocaso.

El amor es un tema que parece ser constante del repertorio lopesco, recurrente y la pieza es un mundo semi-fantástico, igual que los escenarios creados por el dramaturgo en sus demás composiciones. En *El maestro*, el amor encuentra cabida gracias a los dinámicos juegos escénicos, superando incluso a pretendientes impertinentes, maridos desconfiados, honras ofendidas, padres contrariados y, especialmente, relaciones socialmente incompatibles. La obra

fue representada en el 2006, en Chichilla de Aragón, ciudad manchega, por la compañía Teatro de Fondo.³

La trama de esta obra es bastante simple. El soldado Aldemaro, *El maestro de danzar*, acaba de llegar de Nápoles a Navarra donde asiste a la boda de Feliciano con el noble Tebano. En la boda ve e inmediatamente se enamora de la joven Florela, hermana de la novia. El galán trata de acercarse a su dama haciéndose pasar por, y contratar, de un sencillo maestro de danza, hecho que le garantiza la entrada a la casa y a los brazos de Florela. A su primo revela su ingenioso plan para “Poder en su casa entrar,/ para enseñar a danzar” (*Obras Completas* 557). De momento logra ambos propósitos pero ese amor debe mantenerse secreto. La obra es ejemplo de estilo típico barroco; es decir, el enigma suscitado en los equívocos, los trances amorosos, los celos, el suspenso y la intriga. La trama se basa principalmente en temas relacionados con el baile y la música, acompañados de instrumentos musicales que a su vez son los instrumentos de conquista de que se vale el maestro para sus hazañas. El argumento se complica con la aparición de Bandalino, eminente rival del maestro, que pretende a Florela. Feliciano, casado el día anterior, se enamora de Bandalino y usa a su hermana para acercarse a él.⁴ La complicación no produce efecto alguno en Aldemaro ya que es él quien dirige el diálogo y condiciona las decisiones de los demás personajes de la comedia.

Lope inicia la comedia *in medias res*, en medio a una celebración y contrastando inmediatamente las voces y papeles de Aldemaro y Belardo, su criado. En la conclusión de la boda de Tebano y Feliciano, el maestro demanda abruptamente a Belardo: “A desnudarme comienza” y abona que uno como él “no ha menester vestido”⁵ (*Obras Completas* 549). Uno como él, enamorado, se distancia de lo que en principio era, un soldado, y el que ahora es se expresa diversamente al que era antes de la celebración. Es decir, su voz se transforma

adquiriendo un matiz distinto y usando un lenguaje igualmente diverso. Mientras soldado usaba el dialecto específico de la armada, de enamorado sufre el “fuego invisible del amor” (549). El amor causa que se abra y tenga el corazón en llamas. En los motivos para enamorarse, él contrasta con y es a su vez diverso de otros amantes con los cuales guarda afinidad en la comedia. Ese es el caso de Feliciano, la dama que se enamora de Bandalino, el cual a su vez será rival del maestro. El sentimiento de Feliciano no es a causa del amor; más bien se ciega y se obstina ante el deseo físico. Su amor diverge del amor que el maestro siente, y que en adelante demostrará por Florela. De esta manera, Aldemaro se asemeja al protagonista que Bajtín propone,⁶ es decir, uno que: “ya desde el principio lo sabe todo, lo toma todo en cuenta y lo anticipa. Ya entabló una relación dialógica con toda la vida que lo rodea” (*Problemas* 110). De este modo, el Aldemaro inicial era soldado pero el actual es soldado y adicionalmente enamorado. Asimismo aspira a maestro y ya ha previsto vestirse como tal para introducirse a la casa de Florela. A causa de la necesidad del amor, él permanece alerta ante las eventualidades y, principalmente, las posibilidades que se le presenten para emplear un dialecto acorde a lo que la dama le inspira. Precisamente “fuego, ardor, calcinar y desnudarse” advierten el deseo del y la determinación por el cambio que empieza a marcar el destino del galán; cambio sin el cual deberá seguir en compañía de su criado y no podrá conquistar a la dama.

Belardo no ve las brasas que consumen a su amo, en cuanto que Aldemaro, por fuego entiende, el lenguaje figurado del amor. Lope presenta, en el amo y el criado, dos ideologías y dos dialectos del ánimo humano, el amor objetivo y el idealizado. Bajtín sostiene que las palabras individuales convergen en algún momento del diálogo (*Problemas* 37), y por palabra entiende “la lengua como fenómeno total y concreto” (255). De esta manera, este lacayo loresco no demuestra ignorancia, sino mucha astucia usando un lenguaje muy similar al de su amo:

humo, fuego, arder (*Obras Completas* 549). Estas palabras hacen eco en relación al discurso del maestro. El criado se vale asimismo del sarcasmo como mecanismo para señalar, en cuanto al diálogo, un punto referencial para que Aldemaro sintonice su dialecto con el propio, de soldado, y al de la comedia. También copia “abrasar” y luego se invierten los papeles; el maestro con: “tierno” (550), reproduce el lenguaje del lacayo. Éste copia nuevamente la palabra de Aldemaro y nuevamente dice “abrasar” (551). Este episodio pone en sintonía las voces de lacayo y maestro; un acuerdo que acentúa la unión de las voces de ambos y prepara la vía para que Aldemaro pueda liderar la polifonía dialógica de la comedia. Además, la personalidad y comportamiento del criado cambian paralelamente a los del maestro. Quien antes era lacayo, ahora es también psicólogo, analista y consejero. Marín cataloga las observaciones de Aldemaro en una teoría que vale la pena conocer (550); y por antonomasia se convierte en filósofo y teórico.

Después de haber sido afectado por el amor y haber previsto la necesidad de remediar el mal que el amor de Florela causa en él, Aldemaro decide hacerse maestro de danzar. Para lograrlo debe probarse digno ante la familia en una escena en la cual se confrontará con todos los integrantes de la misma. Pendiente de su aprobación, esta entrevista representa un rito iniciatorio para que el “maestro” pueda confirmarse “maestro” y consolide su nueva identidad. Para este fin Bajtín describe un protagonista que busca lo superior, lo sublime y en ellos hay un plan sin resolver y para el cual buscan remedio (*Problemas* 124). La imposibilidad de amar libremente a Florela es la idea que Aldemaro necesita resolver. Igualmente se adapta a otro concepto bajtiniano, el de la “voz viva de un *hombre total*”, al cual, al hombre, se conectan los discursos individuales de la obra representando las demás voces y conciencias independientes (21). El hombre total es aquel que es líder; aquel que no solo propone, sino que también concretiza sus ideas. Es aquel que ilustra la coyuntura de la conciencia colectiva, en quien otros personajes ven

el elemento referencial que los conecta a ellos mismos y a ellos con la trama. Es el referente que gracias a sus acciones, propicia que en la comedia entre en su versión del carnaval. Para aprender a bailar, la familia precisa de un maestro y por tanto Aldemaro es el ser *total* que parecían estar esperando. De esta manera se podrá conectar al y dirigir el curso del diálogo; y asimismo enseñar, en términos de su nuevo oficio, una danza cuya propiedad principal es la paciencia. La voz de Cornejo, el escudero, se integra a la de la colectividad diciendo, a propósito de la paciencia, que llamaban furioso a Orlando a raíz de que calma no tenía. El escudero además atraviesa el umbral del escándalo al explicar la trama de dicha obra (*Obras Completas* 565). El criado se expresa de manera ajena y contrastante a la que según su rol de lacayo le debe corresponder, especialmente porque deberían ser, o cuando menos demostrarlo, los amos los expertos en literatura.⁷ Es así que asume el riesgo de que lo ignoren o que lo satiricen, aunque no es ese el caso. Siendo que ellos aprueban el comentario, Cornejo se suma al maestro, en calidad de asistente, en cuanto al ser *total* que conecta la trama con los personajes de la obra.

Por otro lado y como ya acotado, Aldemaro pasa de ser soldado y ferviente enamorado a finalmente, no instructor sino, maestro de danza. Se marca el contraste entre los términos ya que entre ellos se advierte una diferencia conceptual. La Real Academia ofrece dos definiciones pertinentes que ayudan a esclarecer la diferencia. Es una: “Persona que enseña una ciencia, arte u oficio, o tiene título para hacerlo” y “Persona que es práctica en una materia y la maneja con desenvoltura” (“Real Academia Española). La gran necesidad de un maestro se explica por el hecho de que al recibimiento de Feliciano y Tebano le faltó la alegría y el entretenimiento de la danza, por tanto los de la familia se proponen aprender a bailar para las próximas fiestas (*Obras Completas* 560). El aspecto social los impele hacia el maestro, quien a su vez es ese guía capaz de liderarlos tanto a ellos como al diálogo de la comedia. Aldemaro obviamente no posee título de

maestro pero domina el arte de la danza visto que la familia inmediatamente lo acepta como tal. De esta manera lo demuestran al cada uno de ellos adjudicarle un calificativo diferente. Tebano lo denomina “galán”; Feliciano, lo hace “escogido”; Alberigo lo elogia por poseer “porte de noble” y Florela, en cambio, lo denomina “bizarro” (*Obras Completas* 563). Tanto galanes como damas dan el visto bueno del porte, la apariencia y el carácter de Aldemaro. Para ellos, el maestro concuerda con la definición que Bajtín hace de un protagonista; es decir, es un individuo cuyo discurso es autónomo al igual que su credo (*Problemas* 15). Ellos tienen ante sí a un individuo que doblemente transforman en maestro y consiguientemente en la guía a la cual se allegan. Menos aún comprenden que Lope se vale de la voz de Aldemaro para contrarrestar la idea de la disparidad de clases. Es por esta razón que el maestro, arruinado después del servicio en la armada y ahora enamorado, precisa una ocupación que la familia garantiza y que ésta por su parte precisaba de él.

De la misma manera que sucede en el carnaval, Aldemaro se libera de su condición original, pobre y humilde, y consigue una nueva vida, la de maestro en la casa de Alberigo. En cuanto a uno de los beneficios que logra a partir de ese cambio, Bajtín explica que durante el carnaval: “El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes” (*Cultura* 15). El disfraz de maestro y la aprobación de la familia consolidan la nueva vida del galán y su condición de libertad. Aldemaro ya no es humilde y pobre, sino que forma parte del grupo, posee una humanidad en la comedia. Asimismo enlaza y comparte sus intereses, al tiempo que tiene la autoridad para dictar la manera en la cual se deben comportar los demás personajes. La familia hace caso omiso al no indagar acerca de la identidad del maestro y manifiesta complicidad a través del silencio. A pesar de que lo *armaron* maestro, él demostró saber no sólo de danzas, sino también ser capaz de enseñarlas.

Para confirmar la aprobación de Aldemaro como maestro, Alberigo simbólicamente lo adopta y lo integra como a uno de los suyos:

ALBERIGO Maestro, seáis bien llegado;
 la casa y trato os contente;
 que como en ella os halléis,
 no os pesará el partido. (*Obras Completas* 567)

Él, el aludido, a su vez abona:

ALDEMARO Que vos quedéis bien servido
 por galardón me daréis. (567)

El maestro se enfrenta a una jerarquía que podría fácilmente abrumarlo y a causa la mentira va a crear más contrastes de los que piensa resolver. No obstante, él está a la cabeza del discurso y de la acción de la familia. No tiene que luchar ni pedir autorización en cuanto a nada ya que él no es él mismo, sino una nueva persona, completamente mudada de la anterior. El parlamento de Alberigo señala la conexión intrínseca entre su propio discurso y el de la familia en relación al de Aldemaro. Es decir, la voz del maestro armoniza con las demás voces y éstas siguen la del galán, se someten a ella y lo ayudan a liderar el diálogo de la comedia.

Él abandona momentáneamente la vida ficticia, pero plácida, de maestro y se comporta como el yo que vuelve a ser, el soldado y humilde desempleado. Reflexionando ante lo que acaba de suceder, se percata de que la iniciación lo impactó sobremanera y lo indica con los

sucesos: “Hablé, noté, gocé, estuve, miré, llegué” (*Obras Completas* 567). Bajtín por su parte argumenta que el protagonista emocionalmente puede sufrir una dicotomía. Por un lado, a raíz del entusiasmo es incapaz de producir una visión objetiva y genuina de su universo; por el otro, en algunas ocasiones su visión objetiva es muy trivial (*Problemas* 20). La visible conmoción por el éxito de la nueva vida evidencia la satisfacción del maestro. En la primera escena el maestro mandaba al criado que lo desasiera del vestido, en cuanto que ahora relata una lista de acciones completas. Su lenguaje pasó de la incertidumbre del “humo” al triunfo que ha sido completado; al mismo tiempo admite el carácter prematuro de la ratificación de que fue objeto. En contraste, Belardo se refiere al suceso de su amo diciendo que: “De maestro de danzar, ¿qué albricias me puedes dar, si no es una cabriola?” (*Obras Completas* 567). El criado pretende no comprender el parlamento del amo ya que una cabriola es un movimiento que, además de en la danza, hace el caballo. Por extensión, al maestro, lo parangona a un animal.⁸ Al reaccionar, Aldemaro reprocha la ignorancia del criado porque los ojos comunes no ven ni entienden el verdadero alcance del amor. Recalca que: “Ya estoy en casa, Belardo; ya sirvo, ya vivo aquí” (567). A su vez Belardo demuestra cordura y sagacidad al replicar: “pero al fin, señor, aguardo: que la bienaventuranza nunca se sabe hasta el fin” (567). Sabio y prudente discurso con el que un criado perfila a los más doctos de ingenuos y cuyo propósito rememora la primera escena de la comedia. En ella el lacayo se valió del sarcasmo para recalibrar el discurso de su amo, cuya conciencia se había confundido a causa del amor. En ésta en cambio, el criado usa la sátira para que el de su amo recupere la objetividad, que el papel y la cordura de maestro, u *hombre total*, demandan.

Aldemaro ha superado la fase más complicada del proceso; es decir, la familia ha aprobado su nueva identidad y ahora goza de nueva vida, oficio y estatus, es decir, de maestro. No obstante, aún debe sortear la presencia y amenaza de su rival, Bandalino. El maestro cuenta

con la ventaja que Bajtín ilustra como una de las características del diálogo, es decir, que éste y la trama trabajan independientemente el uno del otro (*Problemas* 355). Bandalino se opone al maestro y a sus planes; sin embargo, aunque la voz del rival es importante, la voz y aprobación de la familia son máspreciadas que la suya y la propia, de Aldemaro, son trascendentales para el destino de la comedia. No obstante el encuentro entre los galanes es fortuito, los celos hacen que el maestro reconozca en Bandalino un obstáculo, hasta cierto punto, para sus planes. Por consiguiente, Aldemaro aprovecha el estatus de *hombre total* para prevenir la amenaza del rival y utiliza una antítesis de caridad y mentiras esperando que el galán, se vea envuelto en el discurso. El maestro se presenta en el papel de siervo de la familia y Bandalino, ignorante de todos los sucesos, se ofrece a servirlo en casa aunque “sólo que en ella os viera” (*Obras Completas* 568). En esta escena el tema, del maestro cortejando a Florela y la aparición de un rival, es independiente del discurso que usa para oponerse a su rival; además, adapta el discurso específicamente no para eliminarlo, sino para neutralizarlo. El maestro obtuvo el apoyo de la familia y se encamina a hacer lo propio ante su rival. Es decir, familia y rival siguen su voz y acatan sus instrucciones.

Siguiendo los pasos de Aldemaro, Bandalino expone un discurso afín al que el maestro emitió en la primera escena. Concuerta con él utilizando palabras como “fuego, abrasar y sangre” para describir el amor que siente por Florela. Al actuar en base a ese discurso, el amor de la dama, contrasta con el maestro en lugar de solidificar el diálogo entre ambos. Sin embargo, la lógica de la obra no requiere que Bandalino obtenga la correspondencia de Florela. Por tanto, su discurso, aunque se solidariza en cuanto al dolor, se aleja de la polifonía de la comedia y especialmente de la voz del maestro. De manera semejante a la de Aldemaro con Belardo,

Bandalino busca apoyo en el maestro al confesarle la base de su aflicción; es decir, haberse enamorado prematuramente de la dama:

BANDALINO Eso, maestro, procuro,
 en mi pensamiento habláis;
 discreto me parecéis.
 Venid acá, llegaos aquí,
 si queréis saber de mí
 lo que del alma sabéis.
 Bien parecéis cortesano,
 y que el mundo habéis corrido;
 quiero hablar como el herido
 con el diestro cirujano.
 Y no tengáis a locura
 que os descubra mi dolor,
 porque una llaga de amor
 hablando en ella se cura.
 No a vos, que así me entendéis,
 pero a las piedras, querría
 decir esta pena mía. (*Obras Completas* 569)

Las comas que encierran y diferencian al término maestro implican que la correcta pronunciación debe acompañarse de las respectivas pausas; equivalentemente, enfatizan el tono

que el galán pone al título que confiere sobre su rival. Bandalino, al igual que los demás personajes, a excepción de Belardo, no sabe que Aldemaro no es maestro, sin embargo, y al igual que la familia, le adjudica determinadas jerarquías. Con los términos “llegaos, saber de mí y os descubra” lo rinde confidente, fiel; en tanto que con “cortesano, recorrido, diestro cirujano, llaga y piedras” lo nombra su psicólogo y consejero. El disfraz de maestro y su hábil discurso se corroboran muy efectivamente en el diálogo de Bandalino, a la vez que afianza su rol de *hombre total*. Lope hace que Aldemaro engrane un discurso con la familia a través de la enseñanza del baile y con Bandalino al saber escuchar y, aparentemente según éste, aconsejar sagazmente referente a males de amor. Igualmente, y a pesar de que el maestro es el único consciente del hecho, las conciencias de ambos galanes, que padecen a causa del amor, se unen pero permanecen autónomas y separadas del argumento de la comedia.

Lope prepara adicionalmente para Bandalino un sosiego desesperado y engañoso en la persona del maestro. El galán ignora estar bajo la influencia de la voz del maestro, es decir, está limitado por su discurso y sus acciones. En Bajtín propone que el protagonista: “actúa, vive, piensa y conoce dentro de los límites de sí mismo, es decir, dentro de su imagen determinada como una realidad” (*Problemas 77-78*). El maestro crea esta imagen o realidad determinada, que además es subjetiva, y la proyecta tanto a la familia como al rival. Asimismo se ve limitado por las disposiciones de otros personajes. Bandalino por su parte se encuentra aún más condicionado que el maestro. Es así que su prematura confianza, y la alegría de haber encontrado comprensión a su dolor, hace que la conciencia del galán tropiece y contraste ante Aldemaro. Bandalino no puede entender la farsa que el maestro planea ya que la encubre de altruismo:

ALDEMARO Hablar seguro podéis,

que os certifico, señor,
 que siento vuestra fatiga
 como la propia, y me obliga
 no menos celoso amor. (*Obras Completas* 570)

El maestro expresa apoyo fatuo hacia su rival valiéndose de un discurso ajeno. Similarmente en la segunda jornada, el maestro le porta al galán respuesta de Florela, en carta firmada por ésta pero redactada efectivamente por Feliciano. Ante la cual Bandalino exclama: “basta, que Florela es mía” (*Obras Completas* 599). El maestro no confirma ni objeta, concretamente, las ideas del rival; más bien concede pistas en un discurso del cual el galán no es ni siquiera consciente de deber entender. Aldemaro no logra así el control del diálogo entre los dos. Bandalino no percibe, no le es concedido hacerlo, las fronteras de una realidad que es suya pero al mismo tiempo le es ajena. Es decir, la ignorancia rinde para él inútil la utilidad de la verdad. Únicamente Aldemaro es consciente de la ventaja dialógica sobre su rival, y que en adelante prevalecerá entre ellos.

El maestro, aunque miente, advierte tener la intención de ser honesto con su rival. De esta manera, Aldemaro refuerza el postulado bajtiniano que describe el inicio del carnaval. Éste inicia en el momento en que repica: “una señal, que anuncia que cada cual puede mostrarse tan loco y extravagante como quiera, y que, con excepción de golpes y de puñaladas, casi todo está permitido” (*Cultura* 221). Figuradamente, y en favor de Bandalino, el maestro activa la señal, la verdad, con dos avisos. No obstante la entonación afecta grandemente el discurso, en primer lugar Aldemaro le “certifica” explícitamente que él siente personalmente los “celos y sufrimientos”, hecho que efectivamente le sucede. En segundo lugar, revela su nombre artístico, Alberto (*Obras Completas* 570). El maestro favorece a su rival, contrariamente a la familia, es

decir, dona una pequeña parte de su vida, de su identidad. El nombre es elemento primordial, de referencia, de la existencia de un individuo. Generalmente lo acompaña un apellido pero Lope no le otorga mucha importancia en el caso de *El maestro*. El apellido de Alberto, Pomarino,⁹ aparece dos veces en toda la comedia (600, 606). El nombre, al igual que el apellido, es parte intrínseca de la identidad de la persona, es parte de la imagen propia ante sí y ante el colectivo. Ambos son esenciales ya que varios individuos pueden tener el mismo nombre y/o el mismo apellido. Ante dicha situación, Alberto afianza el control del diálogo puesto que el rival acepta la batuta, ayuda y confidencia, que Aldemaro ofrece.

En *El maestro*, Lope no otorga relevancia al binomio nombre-apellido. Para el dramaturgo, el nombre consiste únicamente en un medio no para identificar, sino que baste para no confundir a los personajes. Cada uno de ellos tiene un nombre: Aldemaro o Alberto, Alberigo, Florela, etcétera, pero no un apellido. En el primer encuentro, con la familia, Alberto nunca revela su nombre real ni artístico; ellos se limitan a designarlo *maestro*. En contraste, Bandalino es el primero que a mitad de la conversación lo escucha (*Obras Completas* 570). En estos términos, toda la solidaridad prometida contrarresta la armonía del diálogo. Bajtín propone que un autor debe crear un diálogo perspicaz puesto que en cuanto éste se debilite los personajes se petrifican y cosifican (*Problemas* 101). Tanto la familia como Bandalino fallan en su propósito de esclarecer la verdad. Es decir, en lugar de examinar más a fondo la verdad que encuentran en Alberto, se dejan llevar por la batuta de éste. De esta forma, el discurso ajeno con el cual Alberto ofrece la verdad hace que Bandalino no la infiera puesto que su conciencia no alerta de ése. Esta escena marca la ausencia del diálogo directo, sencillo y completo. El maestro, a diferencia de su rival, dispone de los tres requisitos y es consciente de ello.

Entre las damas de la obra hay aún más divergencia en el discurso es más opuesto y conflictivo. Esto, no a razón de un discurso ajeno, sino de uno explícito. Feliciano y Florela dialogan acerca de Bandalino, pretendiente de la última. La hermana mayor procura insistentemente el amor del galán y es así que decide imponer su voluntad sobre Florela. No hay armonía en el diálogo de las hermanas, hecho que Lope refleja en tres aspectos. Primero, a causa de un estuche¹⁰ que contiene una nota, es decir, un regalo de Bandalino intencionado para Florela (*Obras Completas* 572, 575). Este suceso a su vez provoca que, segundo, Feliciano declare de su marido: “a Tebano, que no amé, ¿qué amor tendré de hoy casada?” (576); Finalmente, ella misma propicia que el diálogo llegue al punto de máxima inflexión al manifestar abiertamente: “gozar segura imagino del amor de Bandalino (593). El parlamento de la dama, que acaba de casarse con Tebano, produce en la hermana un efecto contrario al deseado. Ésta cede ante la insistencia de Feliciano mas, al ver que aquella pretende consumir sus intenciones, se resiste oponiéndose a ella de forma directa. Entre las conciencias autónomas, que propone Bajtín, es posible la comunicación dialógica; sin embargo, en el caso de las hermanas no es posible que se concrete armónicamente ya que Feliciano propone un discurso que no se adecúa al orden de la comedia y que no tiene base ni apoyo común. Es decir, ella debe luchar sola esa batalla aún sin el favor de Bandalino. En contraste, el discurso entre el maestro y Florela se solidifica en lugar de fragmentarse y él es consciente de dirigir el diálogo y las acciones de la comedia.

El maestro parece concientizarse de los propósitos que el autor tiene para él en la obra. Él sabe, de manera equivalente al protagonista descrito por Bajtín, reconocer sus circunstancias y advertir que: “la última palabra le pertenece a él y trata de quedarse con ella a como dé lugar para” (*Problemas* 80). Es decir, el galán cuenta con la facultad de poder decidir; él sabe alterar y manipula el discurso a beneficio de su propósito. Es así que Aldemaro es consciente de ser el

maestro y la voz principal ante las demás voces de la comedia. En cuanto que Feliciano también trata de imponer su intención al ser la autora material de la respuesta a Bandalino; asimismo el recurrente “calor” de los enamorados hace que la dama conscientemente arriesgue la honra propia y la de la casa. La trama se complica cuando ella suplanta a la hermana a la reja y Aldemaro, celoso por el supuesto engaño, le recrimina a Florela en tono de abatimiento que:

ALDEMARO Anoché danzó

por su bien, y por mi mal.

Y mirad si tendré queja

de aquesta mudanza sola,

pues con una cabriola

alcanzó un sí de una reja. (*Obras Completas* 585)

El danzante era el rival y no en vano hay una reja de por medio. El discurso entre Florela (Feliciano) y él, Bandalino, no puede ni debe prosperar a causa del embuste que obliga a Feliciano a disfrazarse de su hermana sin tener que vestirse de ella. Así como lo explica Bajtín en cuanto al carnaval, a ella no se le permite sentirse humana y ni ser ella misma (*Cultura* 15); no se expresa con su propia voz sino que, literalmente, emplea una ajena, la de su hermana. Es decir, a pesar de hablar ella no puede expresarse ni controlar el propio discurso. Su disfraz, es decir la figura de su hermana, no es efectivo ni conveniente. Ella tiene su plan y dialecto propios pero, diferencia del maestro, su propósito no tiene el mismo suceso puesto que las demás voces de la comedia no lo siguen.

Ante la seriedad del diálogo con el maestro, Florela gana conciencia de su rol de amada y de esa manera le pregunta: “¿Sois noble?” (*Obras Completas* 585). Por su parte, y consciente de su heroica humildad, el galán insta con el arma más apropiada, la verdad, incluso en cuanto a su verdadero nombre:

ALDEMARO Señora, yo soy hidalgo,¹¹
 y Aldemaro de Lerín,
 de cuyo solar, en fin,
 como Fénix vivo y salgo.
 Es mi padre Pomarino,
 alcaide del Condestable,
 pobre y en valor notable,
 y de vuestra sangre digno. (*Obras Completas* 606)

Este discurso constituye el primer *punto cumbre*, el clímax de la *polifonía autónoma de voces*, para el maestro y la dama y para el resto de la comedia. Es un homenaje a lo sublime, a la verdad. Para ella, él ya no es Alberto pero Aldemaro, el hombre *real*, aquel que la instruye en virtud del discurso directo.

De manera semejante, Florela aprende del maestro el arte de la franqueza. Ella expresa, profundamente afligida, preocupación en cuanto a lo que su hermana hace de su fama. Ésta le había impuesto su voluntad, apropiado de su identidad, y parcialmente había triunfado. Florela confronta y ataca a su hermana con la verdad; como consecuencia, recupera la palabra de la cual había estado privada y que le corresponde. La pieza que la dama entona es un discurso ajeno en

el cual reflexiona acerca del dolor que le causa el amor del maestro. Contrariamente a lo esperado, la dama enamorada no se vale del calor para expresar su sufrimiento:

FLORELA No es esclavo el que corta la extendida
 plaza del mar con remo al golfo o puerto,
 ni es triste el solitario en el desierto
 ni el labrador que busca comida;
 que el muerto, esclavo, solo y el villano
 es vivo, es libre, alegre, y rey, si tiene
 esto que llaman honra los mortales. (*Obras Completas* 605)

El discurso es una plegaria monódica en la cual lamenta no el amor o el despotismo de su hermana, sino el que su galán no sea noble, es decir, la apenas descubierta causa de la distancia entre ellos. Aldemaro es pobre e hidalgo; había sido y sigue siendo el *hombre total* de la comedia, Alberto. Él es consciente de poder acceder a la palabra principal y de influir en la polifonía del drama. No obstante, Lope hace a la dama partícipe y portavoz del discurso más relevante de todo el espectáculo. Ella es enfática y se contrapone a la tradición que discrimina a causa de las clases sociales. El soneto enfatiza el propósito que Bajtín enuncia acerca del carnaval, es decir, la vida misma en su naturaleza global arriesga “su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios” (*Cultura* 10). El monólogo es un mensaje claro y directo al público, en base a las nociones de civilización, calidad humana y caridad; que todos los hombres son iguales, sin importar la condición social, la cual termina por desvanecerse y no importar. El poema confronta al mundo español, combate su tradición, y le ofrece una

oportunidad de renovación. Es un postulado abiertamente contrario a la tradición pero en perfecto acorde con el carnaval. Lope designa a Alberto cual protagonista principal y a una dama noble para que asista a un *simple*. El maestro, a través de su humildad influye considerablemente en la trama y la comunicación de la obra, y, hasta cierto punto, condiciona el accionar de los demás personajes de la comedia.

No obstante la sinceridad y el discurso directo, los amantes no se pueden comportar libremente como tales. Deben vivir dos vidas, una oficial y otra carnavalesca que según Bajtín la primera era: “monolíticamente seria y sombría, subordinada a un estricto orden jerárquico, llena de miedo, dogmatismo, veneración y piedad”. En cuanto que la segunda era: “una vida libre, plena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones de todo lo sagrado, de rebajamientos y obscenidades que provienen del contacto familiar con todo y con todos” (*Problemas* 189). El conjunto de conciencias independientes de la familia, rígidas y jerárquicas, cuentan con la importancia y autoridad para aprobar y garantizar (y apoyar la iniciativa del maestro) la polifonía dialógica del discurso, de los enamorados y de la comedia. El amor encubierto entre Florela y Aldemaro no es obstáculo para que en su discurso particular, explícito e implícito, sea libre de duda o confusión; contrariamente es completamente armónico.

Los discursos ajenos constituyen un elemento importante del diálogo en la comedia y constantemente se contraponen a causa de verdades enmascaradas introducidas por algunos comediantes. Bajtín propone que un protagonista debe exteriorizar verdades ajenas desde los límites de su propio discurso (*Problemas* 108). Es decir, la verdad penetra a través del diálogo que determinados comediantes tienen en común. Florela, sin ser la voz principal de la comedia, acusa a su hermana quien admite no saber bailar afirmando que ella: “sabe, que en una danza bien grave; me mete y quiere fingir” (*Obras Completas* 591). E incluso aborda la verdad aún de

manera más escueta: “Anoche danzaba ella, y mi maestro pensó que era quien danzaba yo” (591). Florela mezcla diálogos ajenos que ha sostenido con dos emisores distintos, el primero con Feliciano y el segundo con el maestro. Aunque los demás no lo perciban y no hayan atravesado el umbral de los coloquios entre el galán y las damas, es decir, la verdad, el discurso es obvio y directo para Feliciano. Aldemaro se ha literalmente situado al centro de la acción y la palabra. En el soldado humilde la familia centra toda su atención y voluntariamente aprende una lección, aunque diversa a la que esperan.

Todos los personajes, voces y conciencias autónomas participan en la armonía polifónica de la comedia, a excepción de Bandalino. No participa en ningún coloquio que para él sea completa ni plenamente directo. A raíz de ser muy diferente a las demás conciencias, él necesita integrarse al diálogo pero no lo logra. A este propósito, Bajtín afirma que: “los contrarios se unen, se miran recíprocamente, se reflejan, se conocen y se entienden unos a otros” (*Problemas* 250). No es el caso de Bandalino ya que Feliciano le revela que Aldemaro falsificó una nota de Florela y además del amor que por él siente. Es así que la dama finalmente remueve la máscara de sus verdaderos propósitos pero él no lo sabe interpretar. Ella, al despedirse, le quiere dar:

FELICIANO Bueno, y mis brazos también,

que es muy justo que se os den,

que, en fin, ya somos hermanos.

¡Con cuánto gusto los doy! (*Obras Completas* 620)

Él por su parte no trasciende su capacidad de confrontación y comprensión, así como el maestro lo hizo frente a él y a la familia. Su diálogo es más claro pero menos agudo, ella es más sincera

pero menos directa. Él no se percata del mensaje implícito pero directo de la dama; razón por la cual su voz no es cardinal para el diálogo y las demás voces no la siguen.

En contraste, finalmente se comunica con el maestro empleando él mismo, incoherentemente con su actuar hasta ahora, un discurso ajeno. Bandalino le reclama la burla a su confianza y demuestra haberla entendido:

BANDALINO Ayer cuando en mi posada

me mostraste una lección,

vi que la vuelta a traición

era mudanza engañada.

Después, probando en un huerto

a hacer la lección, hallé

que no estaba firme el pie

de aquella gallarda, Alberto.

Y deshecha la mudanza,

ya que del huerto salí,

esta mañana entendí

que viene errada la danza.

Que mi lección contrahecha

y muy diferente dada,

de tu ciencia pensada

averigüé la sospecha.

Mirarás de aquí en adelante

cómo enseñas, porque entienda
que hay en tu lección enmienda. (*Obras Completas* 622-623)

Bandalino es espontáneo y claro en cuanto a “la mudanza”, el plan del maestro; “aquella gallarda”, la danza pero en realidad Florela (Feliciana); “contrahecha”, el papel de la discordia; “mirarás”, una imprecación explícita. Mas el maestro no se reserva ante el desafío:

ALDEMARO Descuido fue, no te espante,
y de mi buena opinión
no formes esas quimeras,
que, de burlas ni de veras,
jamás di errada lección;
la tuya lo pudo ser,
porque fue de mano en mano. (*Obras Completas* 623)

La melodía del maestro no se altera. Al contrario, argumenta “opinión”, su propia identidad y conciencia; “pudo ser”, una contradicción que confirma las ideas inexistentes; “de mano en mano”, la suerte del discurso del galán, igual a la del papel, a merced de Feliciana, de Florela y Aldemaro. Bandalino gana, finalmente, autonomía de conciencia, de la cual había carecido durante toda la comedia; no obstante, su intento por unirse a la polifonía de voces se frustra. El galán se adapta a una de las actitudes hacia el discurso ajeno que Bajtín describe como: “el deseo de ocultarse de ella, de no prestarle atención, de perderse en la multitud, de volverse imperceptible” (*Problemas* 297). Es decir, somete su voz y pensamiento a los de Feliciana,

pensando que es Florela con quien dialogaba, y Aldemaro. Muchas voces retienen partes esenciales del discurso y, en consecuencia, no se le revela la verdad en su totalidad. El discurso de Bandalino no constituye un *punto cumbre* de la comedia visto que no alcanza la importancia que el del maestro.

Los diálogos de Bandalino, con Feliciano y el maestro, marcan el punto de partida para re-descubrir la polifonía de voces y conciencias que existía al principio de la comedia. El desafortunado Aldemaro tiene que padecer y superar una última prueba definitiva. El maestro, por un lado, elimina completamente las barreras existentes entre él y la familia y; por el otro, ésta refrenda sus títulos de “maestro, galán, escogido, noble, bizarro y hombre total”. Dicha verificación aviene de manera probatoria y confirmatoria. Primeramente Feliciano falsifica la firma y da a Bandalino cédula de matrimonio firmada, supuestamente, por Florela (*Obras Completas* 634). Además, bajo “el almohada” de Aldemaro encuentran unas joyas, plantadas por iniciativa de Feliciano (635). Completamente absorto por los sucesos, el maestro, sufre un repentino ataque de mutismo y únicamente balbucea tres veces: “¿Qué haré, Florela casada?” (637). El primer suceso, el ápice del embrollo de toda la farsa, termina la discordia e inicia el engranaje de la polifonía de voces y conciencias independientes en la comedia. El segundo suceso es una nueva exaltación de la armonía dialógica a cargo de Alberigo. Éste, descubre la inocencia, acerca del maestro, emite el veredicto exonerándolo:

ALBERIGO Ya no la habrás menester

que hoy su fin ha de tener

la máscara disfrazada.

Ya sé que eres Aldemaro,

de los nobles de Lerín;
 y aunque pobre, eres, al fin,
 en antigua sangre claro,
 conozco a tu parentela
 y aquesta invención de fama,
 que ya se esparce y derrama
 por hecho insigne en Tudela.
 De aquí se fue Bandalino
 sabiendo tu casamiento,
 que quiero, esfuerzo y consiento. (*Obras Completas* 643-644)

Alberigo, en lugar de atacar, defiende al maestro, lo absuelve, aclara su solar y le refrenda los títulos que inicialmente le habían conferido. El maestro no tiene necesidad de ser, vestir, hablar, comportarse como Alberto sino como él mismo, Aldemaro. Adicionalmente, no debe pedir a Florela por esposa sino que Alberigo “insiste” en otorgársela. Tras la decisión de Alberigo, los demás miembros de la familia asegundan la absolución y aceptan entre ellos a un plebeyo de un nivel social inferior al suyo y aceptan seguir la dirección de éste.

Sin embargo, él ya no es completamente Aldemaro, Alberto o el maestro. Su identidad es híbrida, reúne en sí muchas posibilidades que le ayudan a guiar la acción y el discurso de la comedia. A este propósito el protagonista que Bajtín propone debe descubrir finalmente la verdad y aclararla para sí mismo porque en palabras de otro protagonista ésa sería diferente y “ya no podría ser verdad” (*Problemas* 83). Es así que Alberigo con su discurso ratifica, bendiciendo y absolviéndolo, la verdad en el maestro propiciando que la conciencia de Aldemaro ya no

requiera un disfraz y que sea completamente independiente. En su rol de maestro de danza, en los encuentros con Bandalino y en las “liciones” de danza privadas a Florela, Aldemaro influenció el diálogo, y por extensión las acciones y de manera simbólica, de la comedia al punto que su conciencia ahora además de ser independiente es autónoma y principal. El discurso de Alberigo trasciende esa influencia y la materializa; después de la absolución, la potestad de Alberto es notoria y explícita.

En breve, el *hombre total* se auto invitó a ingresar en el mundo de la familia, impuso su palabra y ellos terminaron por aceptarla. A falta de una persona cuenta con tres: Aldemaro (Pomarino), el maestro y Alberto y cada uno de ellos es sinónimo de *voces y conciencias independientes e inconfundibles* que Aldemaro decretó y que concluye con la garantía de una *auténtica polifonía de voces*, igualmente independientes. Consecuentemente, las voces justifican la necesidad inicial de una voz guía y que en este caso se da como un maestro de danza; ya no utilizan un lenguaje diferente, no actúan o se expresan de manera diversa pero son libres para seguirlo. Danza es sinónimo al dialecto del maestro, así como de las renovadoras filosofías que defiende porque en Lope el vulgo manda y hay que satisfacerlo, tenerlo en cuenta; hecho de suma importancia considerando que el dramaturgo, aunque no quisiera reconocerlo, hacía parte del pueblo.¹²

Capítulo II

El bobo del colegio

[Soy] Quien antes era,
que del tejado cayó.

Garcerán (*El bobo del colegio* 194)

La pieza (1605) figuró por primera vez en la lista de la segunda edición de *El Peregrino* en su patria (1618), y se publicó primeramente en la Parte *catorze* (Madrid, 1620)¹. El dramaturgo la dedicó a su amigo el escritor y eclesiástico madrileño don Lorenzo Vander Hammen y León.² Evoca la estancia de Lope en la casa ducal de Alba de Tormes entre 1590-1595. Es muy probable que allí haya conocido el ambiente estudiantil representado en la comedia. Es igualmente posible que *El bobo* haya sido escrito en Tormes por la ambientación estudiantil y localización dramática.³ *El bobo* puede considerarse una obra de iniciación ya que examina el proceso transformativo de Garcerán desde el humilde galán, pasando por su papel de bobo, hasta el galán casado con una dama de la nobleza. Asimismo, la obra es pionera de un tipo de sátira social, al tiempo que es una crítica fuerte en contra del sistema de clases sociales. La clase de la sátira es una muy burlesca que ataca vehementemente al interlocutor con el propósito de hacerlo caer en cuenta de la injuria casi literalmente. La comedia, concisa e ingeniosamente estructurada, es muestra clara de la madurez de la dramaturgia de Lope. La iniciación de Garcerán y la sátira social se reflejan en el dístico que acompaña el encabezado del presente Capítulo II.⁴

Aunque *El bobo del colegio* es una comedia de enredo, queriendo "enredo" decir engaño bien forjado, es una pieza elaborada con el sano propósito de entretener, incluyendo disparates, juegos escénicos y disfraces. Todo ello con el propósito de que triunfe el amor al enfrentarse a

las convenciones sociales, es decir, la división de clases. El amor transporta a una atrevida aventura carnavalesca, que es en realidad jocosa discreción y revela un protagonista que es más cuerdo que loco. La comedia ha tenido, curiosamente, más difusión que *El maestro*. El grupo *In Vitro Teatro*⁵ es uno de los responsables de este hecho.

La obra cuenta con un argumento sumamente sencillo. El apuesto, Garcerán, valenciano, se enamora de una joven salmantina, Fulgencia. Octavio, hermano soltero de la dama, la ha enviado a Valencia para apartarla de la vida inquieta y poco conveniente que tenía a su lado. En un principio la dama se resiste a los halagos de Garcerán, pero pronto, suavizado su temperamento áspero, por la persistencia del galán y por el sosegado ambiente valenciano, Fulgencia cede a la atmósfera seductora que la rodea y se enamora del galán. Se evidencian dificultades para el progreso de sus amores. Fulgencia había gozado en Salamanca de las atenciones de otro pretendiente, Juan, cuya hermana, Celia, es a su vez cortejada por Octavio. Éste, para garantizar sus propias fortunas amorosas, promete a don Juan la mano de su hermana y a este propósito hace que regrese a su natal Salamanca. Ella se despide del galán y, para contrarrestar la tristeza, se prometen cartas de amor. Garcerán por su parte, loco de amor y ayudado por su criado Marín, Teje una farsa para continuar cortejando a su amada: una intriga que comienza viajando de su natal Valencia a Salamanca, es decir, avanza vistiéndose de bobo del colegio el Viejo. La farsa culmina con el bobo eclipsando el diálogo y condicionando las acciones de los demás personajes.

Garcerán decide, en “los fríos castellanos”, hacerse pasar por estudiante universitario, disfrazado de Clarindo y aprovecha una peculiar costumbre universitaria:

GARCERAN El colegio que aquí llaman

el Viejo, dicen que tiene
 constitución, que se guarda
 inviolablemente, y es
 que esta sabia e ilustre casa
 sustente un simple. (*Obras Escogidas* 188)

para justificarse y confirmarse como guía del diálogo agudo en la obra. Por su parte Garcerán no otorga mucha importancia al contraste entre clases sociales. La polifonía es figurativa en cuanto los personajes usan marcadamente el discurso ajeno, o sarcasmo, para indicar el verdadero propósito del propio diálogo o para insinuar una verdad entendida únicamente por los personajes aludidos. El sarcasmo encierra en sí un mundo nuevo, de la risa que facilita el humor como elemento terapéutico. La risa, irónica o no, es elemento recurrente a lo largo del espectáculo. Bajtín plantea que, en el carnaval, la risa es: “ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (*Cultura* 17). La ambivalencia del discurso ajeno jocoso ocasiona hermetismo y exclusión ya que al ser entendido por unos, los otros quedan al margen del discurso. La polifonía de *El bobo* disuena sobremanera, hasta el final de la comedia y a través de Garcerán, a motivo de ese discurso ajeno.

Don Juan es un galán que, en contraste con la armonía polifónica, resta excluido del discurso directo y armónico casi hasta el final de la comedia. Él pretende a Fulgencia y ante la partida, pérdida, de la dama y a motivo de su inseguridad, sufre una crisis caracterial asumiendo tres identidades distintas. El abatimiento propicia que confunda su propia persona y en diálogo con Tristán, su criado, le revela: “Hoy no soy; y si algo soy, es una sombra de mí, un retrato del que fui” (*Obras Escogidas* 180). De sus palabras se percibe tristeza y congoja, sentimiento

contrapuesto a la risa. De esta manera niega su propia persona, hecho que indica dualidad. Se identifica con la sombra, es decir, elemento contrario a la luz de su entendimiento. Por tanto él no es un protagonista que, como descrito por Bajtín, sabe que: “la última palabra le pertenece a él y trata de quedarse con ella a como dé lugar” (*Problemas* 80). El contraste más notorio es que don Juan, además de darse por muerto en vida, no sabe que no posee la palabra definitoria, ni es consciente, a pesar de no ser el protagonista principal, de tener al menos una oportunidad de lograrla. Su postura pesimista de adoptar la muerte como solución, aparentemente idónea, a los problemas es congruente con su decepción ante la pérdida del amor y de la amada. A diferencia de Garcerán, don Juan no entra en, y por ende no entiende, el beneficio del mundo carnavalesco cuando acompañado del humor. Además, su voz no cobra la importancia para guiar a las demás voces sino que se aísla.

El bobo no niega su condición de galán humilde. Ésta le ayuda a alcanzar la conciencia autónoma de un protagonista que, según Bajtín, lo hace acreedor de la última palabra y la “voz viva de un hombre total” que vincula la colectividad de los discursos individuales de la comedia en forma de conciencia completa y colectiva (*Problemas* 21). Garcerán enfrenta en Octavio a un cuñado celoso, en Lisarda a una tía impetuosa en mantener galanes alejados de su sobrina, en don Juan a un rival dispuesto a ultimarle o a morir en el intento, y asimismo se enfrenta a su propia identidad y a un mundo completamente adverso a su voluntad. A pesar de todos estos factores y el contraste con su rival, el bobo ve en el dilema una oportunidad para magnificar sus posibilidades y afianzarse a la palabra última, aquella que ulteriormente le garantizará el predominio de la propia voz sobre las demás voces en la comedia.

El diálogo de Tristán contrasta con el discurso pesimista de su amo que ha perdido la esperanza de lograr el amor de la dama. El criado usa el humor como estrategia renovadora de

conciencia para su amo. Tristán explica que a la dama: “Entrábanle a visitar mil caballeros mancebos” (*Obras Escogidas* 180). Es decir, las visitas de numerosos pretendientes implican que los encuentros eran de índole diversa a la de una simple amistad y que asimismo ponían en riesgo el honor de la casa. Razón suficiente, según él, para que Octavio la aislara de Salamanca. Bajtín explica que la palabra: “no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una generación a otra” (*Problemas* 282-283). Es así que por medio de la palabra sarcástica y maliciosa. Es decir, el significado implícito sobre “los visitantes mancebos”, los discursos: “Há un mes que falta de aquí/ Fulgencia, y ¡hoy te parece!” y “Si fueras cuerdo, don Juan” (*Obras Escogidas* 180), el criado se mofa del amo para hacerlo recapacitar acerca de una verdad que circula en la realidad.

El discurso implícito representa una verdad no oficial. Es decir, un secreto a voces que “pasa de boca en boca” que diferentes agentes como la familia, los mancebos y la comunidad, poseen. Y éstos a su vez componen una conciencia colectiva independiente que, como apenas evidenciado, condiciona el diálogo y las acciones de la comedia. El lacayo, más humilde que su amo, satíricamente sugiere que las visitas confirman esa verdad perteneciente a diversas voces y conciencias. Don Juan por su parte hace caso omiso de las repercusiones del comentario de Tristán que directamente implican la honra de la dama. De esta manera contiene la posibilidad de una verdad, que no le conviene escuchar. Es de esta forma, que los silencios de admisión ocultan simbólicamente la verdad y contrastan las voces de los personajes. Es decir, se infringe la línea uniforme del diálogo oficial pero que se esclarecerá al final de la comedia.

Se ha dicho que el carnaval era la derogación temporal de las relaciones de autoridad, explicándolo como el medio a la liberación en el cual todo puede pasar. A este propósito, dicha

propiedad coincide con que don Juan, protagonista secundario, haya dado inicio a la comedia. Es decir, atrajo sobre sí todas las miradas y la relevancia que la primera atención concede. Bajtín además expone que la formación de la autoconciencia de un protagonista debe darse en un ambiente que avale la claridad del discurso pero que: “ni un solo elemento de tal atmósfera puede ser neutral: todo debe tocar en lo vivo al héroe, lo debe provocar, interrogar, incluso polemizar con él y burlarse de él” (*Problemas* 95). Precisamente Garcerán reproduce la rutina inicial de don Juan siendo víctima de los comentarios aguzados de su propio criado. En el estudio de la figura de Fulgencia, Garcerán la describe cual ángel y Marín jocosamente replica: “¿tenía por mejillas dos claveles?”, pero el amo lo reprende: “¿Búrlaste ya, como sueles?” (*Obras Escogidas* 181). En base a que todo debe influenciar al protagonista, la burla de Tristán sobre don Juan carece de utilidad comparada a la de Marín sobre Garcerán, al tiempo que se torna menos catártica. Él es el directo aludido en calidad de principal y especialmente porque las necesidades del criado provocan que su conciencia, ya independiente, quede advertida que sin un plan concreto y su ejecución no puede llegar a ser el protagonista que influencie las demás voces y conciencias independientes. De este modo e improvisadamente, el sarcasmo escarnecedor de Marín facilita que el maestro se comporte como un necio y el criado como un señor. Su diálogo aventaja el de Tristán especialmente en que sus burlas serán de beneficio a su señor y no únicamente un comentario despectivo. Garcerán al enunciar el “soler” indica que la acción es reiterada y no nueva del criado. Asimismo la burla señala la armonía y acuerdo que existen en el discurso de ambos. Gracias a ello, el criado no se habría atrevido a comentar, hecho que altamente beneficia al amo.

El plan ocurrente del criado se torna inmediatamente útil. A este propósito, se encuentran con la tía y la sobrina; para lo cual Marín dispone ante su maestro: “Mientras la tía entretengo,

podrás con Fulgencia hablar” (*Obras Escogidas* 181). En el episodio anterior el criado se burlaba en tanto que ahora se dispone a concretar una justificación valiosa para el futuro tanto de su amo como del bobo. Ante la iniciativa y ejecución de ingenio, valdría la pena considerar a Marín un protagonista alterno al principal, Garcerán, ya que literalmente define su rol de ayudante. A este fin Bajtín propone que los personajes se comprenden, se hacen partícipes de sus ideas, convienen en los planes y ante todo emplean el mismo idioma (*Problemas* 106). Es posible que el “servicio” que le hace, y con el cual cubre su verdadero propósito, sea mérito suficiente para otorgarle más relevancia. Ya que en definitiva, como afirma Bajtín, asienten en cuanto al mismo propósito y al medio de ejecución.

El orden de la comedia se ve vulnerado en cuanto que el criado, indirectamente, da una orden a su amo; es decir, le dice qué hacer e implícitamente cómo. La coartada del criado es bastante simple, que a su señor lo han encantado. Dicho discurso garantizará la victoria de su amo sobre el amor y le ayudará a influenciar las demás voces de la comedia. Marín, por supuesto, propone la siguiente solución:

MARIN Dicen que el desasosiego
 que trae el pobre señor
 de los hechizos de amor
 y este conjurado fuego,
 se le quitará si halla
 una mujer recogida,
 de inculpable y limpia vida,
 tal, que pueda el mundo honralla

por su honesta castidad,
 y en ayunas le bendice
 siete mañanas. (*Obras Escogidas* 182)

La tía obviamente hace objeción y se rehúsa a acceder a los requerimientos de Marín puesto que ponen en peligro la reputación de la casa. Marín dicta la propia voluntad, da órdenes a su amo y éste recibe así un gran beneficio. Es decir, el encanto es una excusa para que Garcerán se acerque a Fulgencia sin que ella descubra que es galán pobre. A este propósito Bajtín expone que, el contraste entre la fiesta oficial y la popular, en el carnaval: “reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar” (*Cultura* 15). El bobo precisa usar un arma ventajosa que es capaz de rebasar cualquier barrera, de cualquier tipo, es decir, la verdad. Tan pronto el galán diga la verdad a la dama, ella deberá, naturalmente y siempre que el amor sea verdadero, aceptarlo como es, suprimir todas las barreras existentes y defenderlo. En ese momento el vínculo entre ambos será más fuerte; además, el galán contará con una aliada, al igual que con el criado, que reforzará su labor de conductor de los discursos y las conciencias colectivas.

Similarmente, el discurso de Marín no solo contrasta, sino que además ensombrece el de la tía, la cual debería, ella y su discurso por ser noble, tener más relevancia en la comedia. Ella se advierte ineficaz, de lo cual es consciente, al tener que contraponer sola las afrentas de su sobrina, y de Garcerán y su criado. Los esfuerzos de ella, pese al intento, son insuficientes en tanto que Marín acuña un mal y su remedio. A través de un discurso ajeno y la renuencia de Lisarda, el criado corrobora la reputación, de liviana, que llevó a la dama hasta Valencia. En el

discurso del criado se advierte presencia de la falacia, que dicho desasosiego es inexistente y que consecuentemente la cura es de esta misma naturaleza, irreal. La figuración de mujer intachable y reservada del mundo prueba que el contenido implícito de las palabras del lacayo es sarcástico, por un lado, y, por el otro, que la mentira inventada contrarresta lo que debería ser otra mentira, es decir, la reputación de la dama. Éste discurso se contrapone a su vez al del otro criado, Tristán, quien, con su discurso sugería la ligereza en el comportamiento de la dama. Ambos discursos son en sí calumnias; no obstante, el segundo, a diferencia del primero, intenta preservar la integridad de la dama y, a pesar de que no se diga explícitamente, que Fulgencia sea esa dama recogida, se da por entendido a quién se refiere. El diálogo en la obra confirma la concepción de conciencias independientes y de sus respectivas voces. Al mismo tiempo, no discuerda a causa de la negativa de la tía y el contraste entre ella y su sobrina sino que marca el inicio del discurso indirecto, e intenso, en la comedia.

El discurso ajeno ocupa un lugar primordial en *El bobo del colegio*. Aunque el diálogo es constante a través de la comedia, no todas las voces se integran plenamente. Como previamente mencionado, don Juan pretende a Fulgencia y Octavio, hermano de ella, a Celia, hermana del primero y don Juan aprovecha las circunstancias para beneficiarse de la petición de su futuro cuñado. Octavio articula la propuesta y don Juan oportunamente le exige: “si un trueco no hacemos,/ no podré hacerte ese gusto” (*Obras Escogidas* 183). El galán, don Juan, debe ahora resolver la paradoja de la fortuna, es decir, la contraposición del privilegio de exigir la ganancia de la dama pero limitarse al juicio de ella. Afirma Bajtín que debe existir una unificación de las voces para que el diálogo sea completo y armónico; en caso contrario, la voz de la contraparte desafía y en ella: “empiezan a percibirse, en vez de tonos tranquilizantes y confortadores, los burlescos, traidores y de escarnio” (*Problemas* 299). Los galanes no integran sus voces a las de

las demás conciencias sino que emplean un dialecto diferente, característico de cada uno y ajeno al otro. Don Juan se enorgullece al asegurar un pequeño triunfo a través del diálogo. Sin embargo, ese sentimiento nubla su voz y conciencia independientes a la vez que las aparta de la colectividad del drama. El galán tiene en cuenta la contribución propia al discurso del amor y no considera la antítesis de éste, es decir, él ignora la palabra de la dama.

Lisarda igualmente contrasta con el diálogo central y su condición trasciende más allá de una simple marginalización. A causa del hipotético hechizo, Fulgencia desafía, privada y públicamente, a la tía. A Lisarda le preocupa el peligro del honor de la casa y ninguna de las dos transige ante la idea de la otra. La primera reclama recato y que no bendiga galanes, y Fulgencia la desafía, abiertamente, justificándose:

FULGENCIA Pues ¿quíeresme tú quitar

la gracia que Dios me dio?

LISARDA ¿Cómo gracia?

FULGENCIA En bendecir.

LISARDA Ahora lo confirmo más

pues que de su parte estás.

FULGENCIA No lo acabes de decir.

Di, Marín, a Garcerán

que venga al instante a casa;

que la gracia se me pasa,

y no le aprovecharán

mis bendiciones después. (*Obras Escogidas* 184)

La “gracia” que la sobrina profesa trasciende en un discurso ajeno hacia la tía, es decir, de displicencia. Lisarda no precisa averiguar completamente los detalles del diálogo (es decir el verdadero propósito de Garcerán y su criado) entre los jóvenes para entender la esencia del mismo. El olvido del don que posee su sobrina representa su estrategia para contrarrestar y, principalmente, abatir la armonía que empieza a gestarse entre los amantes. Fulgencia, en su discurso ajeno, contradice a Lisarda al reclamar su gracia, diverge entera y claramente con ella, desafía explícitamente su autoridad y la ignora al insistir en la urgente presencia del galán. Evidentemente la dama no lo es pero resuena las cualidades del hombre total. Es decir, ella decide y actúa en base a sus intenciones, emplea un dialecto similar al del galán total que ejerce influencia en la colectividad de voces y conciencias, al tiempo que avala el éxito de sus propósitos.

El ápice del discurso ajeno lo personifican la tía y sus sobrinos. Previamente Fulgencia había desafiado de forma explícita el discurso de la tía, y en esta ocasión es Lisarda quien se opone a la dama en presencia de su sobrino. La bendición es un rito religiosamente importante cuya significancia se percibe en el drama a raíz de la claridad con la cual Octavio la solicita. Él quiere abrazar a la hermana pero debe saludar antes a la tía:

OCTAVIO Tales son las ocasiones.

Más primero que te abrace,
me ha de dar su bendición
mi tía. (*Obras Escogidas* 185)

La tía aprovecha, implícitamente, la ocasión para expresar su repudio ante el comportamiento de Fulgencia y por lo tanto se contrapone indirectamente al discurso de la sobrina y directamente informa al galán:

LISARDA Mejores son
 unas que Fulgencia hace.
 Dale la tuya, que ya
 tendrás bien hecha la mano. (*Obras Escogidas* 185)

Algunos personajes en esta escena de la comedia, presentes directa o indirectamente, contrastan con Octavio, reconocen las verdades ocultas en las amonestaciones de la tía. Esos personajes provienen de una esfera abstracta, tienen una voz mas no una presencia física. Son aquellas voces no oficiales que aunque importantes son menos resonantes. Es decir, aquellos que decían que a Fulgencia “Entrábanle a visitar mil caballeros mancebos” (*Obras Escogidas* 180), a cuyas voces Lisarda une la propia. Igualmente alude a las bendiciones de Fulgencia con el propósito de defender la propia palabra. Se percibe en su voz un tono repugnante y de escarnio; hecho que la desvía de la colectividad armónica de las demás voces de la comedia. Ambas aseveraciones, las bendiciones y la mano diestra, contrastan e intentan imponerse sobre el discurso de la dama, así como juzgar su reputación.

En contraste al discurso espontáneo de la tía, Octavio parece ser maestro del arte del silencio y de la sagacidad en varias circunstancias. Una de ellas la previamente descrita sobre las bendiciones. En otra situación, el galán encuentra al bobo en su casa y demanda tanto identidad como justificación de su presencia. Ante el primer interrogante, Garcerán declara ser el mismo

de antes que: “del tejado cayó”; ante el segundo, Fulgencia justifica: “Mucho me he holgado⁶ con él”; (*Obras Escogidas* 194). Octavio ignoró tres verdades. Es decir, las bendiciones, la procedencia del bobo y la índole de la distracción que le proporciona a la dama. En esta posición, la negación no es necesariamente negativa. De hecho Bajtín sugiere que: “Una idea ajena negada no es capaz de crear, junto con una conciencia, una conciencia ajena equitativa, en caso de que esta negación siga siendo una negación puramente teórica de la idea como tal” (*Problemas* 114-115). La idea de las ausencias discursivas de Octavio, por consiguiente, no es ajena por sí misma, sino teóricamente. Como consecuencia, el galán enmudece para evitar la eventual confirmación de verdades perturbadoras, como por ejemplo, el caso del honor de la casa. Octavio calla porque es la única opción a su alcance para de esta forma no interferir con el equilibrio de la polifonía de la comedia. Asimismo, no se le permite concordar con la tía o afirmar su discurso ya que, con el silencio, él mismo rechazó inicialmente dicha oportunidad. Debe además someterse al discurso principal puesto que su voz y conciencia son independientes respecto a sí y no en conexión con la comedia.

Los discursos ajenos en *El bobo* se adaptan a las voces independientes. Se debe recapitular que Garcerán y Fulgencia trabajan conjunta y, a la misma vez, solitariamente. Están enamorados y por esta razón luchan, en tanto que deben ocultar sus conciertos. No obstante, Lope hace que ellos lideren el diálogo y hasta cierto punto determinen las acciones de los demás personajes. Es así que Fulgencia revela a Celia, su cuñada, la existencia y verdadero nombre del bobo. Por medio de su hermana, don Juan se entera de los hechos (*Obras Escogidas* 192). El discurso directo de Celia no lacera la polifonía de conciencias, sino que la refuerza a motivo de usar la verdad franca. Obviamente Fulgencia, que de ella ha aprendido el arte del discurso directo la confronta y ella argumenta:

CELIA Yo usé, Fulgencia, contigo
 lo mismo que tú quisiste.
 Pues nada te pregunté
 de lo que a tu boca oí
 ¿por qué te quejas de mí
 si el secreto no guardé? (*Obras Escogidas* 198)

A diferencia de Octavio, las damas recurren no a circunlocuciones, sino a la claridad, al discurso directo y firme. Al igual que los galanes, las damas podrían ser protagonistas, según Bajtín, que se comprenden, se hacen partícipes de sus ideas, convienen en los planes y ante todo emplean el mismo idioma (*Problemas* 106). Además, una vez que superan las diferencias, los protagonistas fijan: “un contacto interno, nace la sinceridad carnavalesca” (246). Aunque a diferentes partes, ambas confesaron la misma verdad, es decir, la existencia e identidad del bobo; hecho en el cual ellas concuerdan y establecen armonía discursiva. De esta manera, las damas eliminaron las barreras que impedían la comunicación clara entre ellas y neutralizaron las causas iniciales de la discordia.

La comedia presenta el elemento más característico del carnaval, al tiempo que se señala nuevamente la relevancia del discurso ajeno. De esta manera y ante su particular necesidad, Garcerán adopta la tradición de “simple” y se transforma en “el bobo Pablos” (*Obras Escogidas* 189); Marín por su parte en el tío “Juan Vicarios” (192). El galán asumió, individualmente, un disfraz y una nueva identidad para neutralizar las barreras que veía en Octavio, don Juan y Celia. Cambió además el lenguaje corporal y el retórico que irónicamente conllevará al descubrimiento

completo de la verdad. El galán declaró, esta vez ante todo el reparto de la comedia, no una sino tres veces su verdadera identidad:

GARCERAN Pues yo soy: par Dios, don Juan,
 que ando, cual veis, disfrazado.
 Mil veces le digo a Octavio
 que esta Fulgencia me dé:
 que aunque bobo, yo sabré
 poner en paz vuestro agravio. (*Obras Escogidas* 201)

El bobo es explícito en cuanto a sus tres identidades, es decir, “yo soy, disfrazado y bobo” y finalmente, asume una cuarta; es decir, regresa a la primera, su yo. La cual confirmará después de “poner en paz el agravio”. La segunda y tercera identidades, “disfrazado y bobo”, no admiten necesariamente el mismo fin; el galán se disfrazó pero no aseguró una sola identidad. Este hecho se explica por su existencia en el parlamento de Garcerán. Es decir, en un principio era galán, adoptó un atuendo y, en base a éste, tuvo que evolucionar, encontrar y afirmar la nueva identidad. De esta manera, los demás personajes no comprenderán la revelación del bobo hasta que éste no se deshaga efectivamente de la máscara. Garcerán es el hombre total que dirige, casi por completo, la acción y el diálogo en la comedia. Marín y Florela cumplen una labor indispensable al asistirlo en su rol de guía. Los tres forman una compañía que, si bien no es mayoría, cambia el destino del espectáculo y demuestra su liderazgo para hallar su propia voz, encaminarla entre las demás voces, combinarla con unas y oponerla a otras.

Conclusión

En *El maestro de danzar* y *El del colegio*, Lope de Vega propone un diálogo que trasciende las convenciones sociales y el estilo es una de las diferencias más evidentes entre las comedias. Los personajes de *El maestro* se expresan de manera más directa y menos sarcástica respecto a aquellos de *El bobo*; es decir, a pesar de los discursos ajenos, las palabras se mantienen dentro del margen de la advertencia y no cruzan el umbral de la verdad hiriente. Por ejemplo, Florela acusa a su hermana de obligarla a realizar una “danza grave” y de que finja para poder completar su plan de encontrarse con Bandalino (*Obras Completas* 591; Capítulo I a pág. 28). En otro ejemplo, Bandalino informa al maestro de haber descubierto el embuste en sus palabras, y que Aldemaro, indirectamente, admite la posibilidad de haber errado (591). Ambos sucesos, aunque evidentemente son discursos ajenos, no rebasan en intensidad ni en ímpetu. De otro lado, en *El bobo* los discursos ajenos exceden en sarcasmo, el cual se evidencia en la intensidad que reflejan los parlamentos. En esta comedia, peculiar y mayormente, los personajes femeninos contribuyen al sentido figurado y acusatorio en los enunciados ajenos. Lisarda, la tía, es el prototipo idóneo de personaje zahiriente; su intervención es el ejemplo más adaptado y grave de un sarcasmo sublime presente en la comedia. Para saludar a Octavio, ella infiere que Fulgencia sabe bendecir a los mancebos y que tiene experiencia en el asunto. Es decir: “Mejores son unas [bendiciones] que Fulgencia hace,” y, “ya tendrás bien hecha la mano” (*Obras Escogidas* 185). Son incuestionables la intensidad y la suspicacia con que Lisarda se expresa; así como su deseo por hacer prevalecer el propio discurso sobre el de la dama, aunque infructuosamente. En *El bobo*, la reacción de los personajes es propia de un impulso momentáneo y no de agudeza virulenta. A pesar de que sus discursos ajenos no son por todos comprendidos, ellos los disfrutaban. A este propósito, Bajtín propone que no es necesario que la

risa se exteriorice, sino que es un elemento que puede reemplazar a la seriedad: “so pena de destruir y desvirtuar el contenido mismo de la concepción expresada por la risa” (*Cultura* 88). El contenido de los discursos se pierde en parte por cuanto no descifrados; sin embargo, el decirlos representa el triunfo del propio discurso sobre el del otro a quien el mensaje iba dirigido. En ambas comedias los discursos ajenos se declaran directa y personalmente y no como si estuvieran dirigidos a una tercera persona.

A través de Aldemaro, en *El maestro de danzar*, y Garcerán, en *El bobo del colegio*, Lope propone una situación representativa de una comparsa. A ambos galanes les urge satisfacer un deseo. La característica más relevante es que ninguno de los dos pertenece a la clase social que aspiran conquistar y ulteriormente integrarse. De esta forma, ambos galanes se disfrazan y empiezan, literalmente, a conquistar el mundo. A causa de ellos, éste se transforma en un carnaval que en Bajtín da inicio vistiéndolo al bufón de rey y, una vez que su reinado ha terminado, es disfrazado con las ropas del bufón (*Cultura* 178). Irónicamente, al bufón lo enmascaran con sus propios atuendos. Aldemaro y Garcerán sufren una suerte parecida al iniciar la comedia siendo ellos mismos. Luego se visten de *maestro* y de *bobo*, respectivamente, y un nuevo individuo hace su ingreso en una nueva sociedad. La desaparición de la identidad inicial, de Aldemaro y Garcerán, se hace efectiva al momento que ellos adoptan el disfraz; sin embargo, siguen siendo ellos mismos, es decir, un soldado y un galán. La segunda identidad de maestro y de bobo por su parte muere al descubrirse la farsa, es decir, llegan a ser nuevamente Aldemaro y Garcerán. No obstante, les es imposible adoptar la identidad original ya que, al final de todo el espectáculo transformativo, no son la misma persona que originalmente adoptó el disfraz.

Un proceso similar sufren las sociedades en que se desarrollan los hechos. En el carnaval la gente sale a una plaza y tanto ellos como ésta se transforman completamente. Mientras que en

El maestro y *El bobo* únicamente los protagonistas se disfrazan y las casas de las familias llegan a ser el tablado. Puede la situación de cambio de mundo y principalmente de nobleza interpretarse como reflejo de una idea de Lope. A este propósito, Rennert y Castro explican que, en la nota 3 a pie de página, Lope aunque no era noble quería serlo (14). Los mundos aparentemente permanecen en el mismo estado en que se encontraban al inicio de las comedias; sin embargo, han cambiado a pesar de que nunca sufrieron una mutación explícita. La presencia del respectivo galán hizo que la casa inicial se impregnara de su presencia y que al final se convirtiera, no en la casa de otrora, sino en un híbrido de una morada que alberga a un plebeyo acogido en calidad de noble.

El maestro y el bobo se disfrazan para penetrar y neutralizar las barreras sociales que los marginan del amor de una dama. La adopción del atuendo hace que tanto la voz como la persona tengan un valor superior al inicial. De esta manera, los galanes no solo se convierten en rectores de *la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, de la auténtica polifonía de voces autónomas*, sino también en condicionadores de la acción de la comedia. Todo gira y se ejecuta en torno a ellos, los mozos de humildes solares, y en ellos la comedia encuentra un propósito real. El *mundo nuevo*, al cual no pertenecen pero del cual se adueñan, acepta y pone en marcha los propósitos de los galanes y ellos básicamente dictan la manera de llevarlas a cabo. El protagonista lopesco es autosuficiente y automáticamente, desde el inicio de la comedia, es un *hombre total*. Gracias a su iniciativa y acción ejerce influencia en muchos aspectos de la obra, como los léxicos y los de acción, de principio a fin. Es así que a él no lo visten, él decide vestirse y actuar, similarmente a como quiere cambiar la convención e hacerse miembro de la alta sociedad. El galán lopesco logra que se suprima el orden social, las formas de miedo, de etiqueta

y todo lo relacionado con ellas. Neutraliza todo lo determinado por la desigualdad social y por cualquier otra desigualdad y elimina cualquier otra distancia entre sí y los demás personajes.

El protagonista lopesco se renueva completamente y, aunque para él en parte es un juego, es la vida real. El galán tiene ideología e idioma propios, contrastantes con los de los demás. Él no llega a ese mundo, el mundo lo llama, lo acoge y le pide que lo dirija. En ese galán se descubre el público de Lope ya que: “Lope tuvo que darse cuenta de que el público era el pueblo o, invirtiendo el orden de las palabras, de que el pueblo era el único público auténtico. Nobles y villanos, hombres y mujeres, cultos e inclultos, coincidían en sentir y en pensar la vida como españoles” (Ruíz Ramón 186). Claro ejemplo de ello es el soneto que Florela declamó en la segunda jornada de *El maestro* a pág 605 de las *Obras Completas*, en el cual declaraba que teniendo honra las demás diferencias entre los seres humanos deberían disiparse. Por su parte, Garcerán, siendo galán humilde, hace alusiones directas a querer casarse con Fulgencia a págs. 194, 197 y 201 de las *Obras Escogidas*. En su calidad de simple, Garcerán requiere mucho de la nobleza al pretender como legítimo el derecho a tener la correspondencia de la dama; es decir, un lacayo que no da gran consideración a las convenciones sociales. Fue precisamente Lope quien empezó a darle honra a sus plebeyos protagonistas (Alborg 314). El dramaturgo resuena su propia persona en este episodio ya que, como enunciado anteriormente, su honra y talento le eran suficientes para ratificar la propia condición de pseudo-noble.

Lope era un personaje bastante impredecible y aunque se mostraba defensor de la nobleza sus obras resaltan una diferencia. En el *Arte Nuevo* respalda que el rey, el noble por excelencia, conserve su estatus (156-163). En contraste, plantea en sus comedias la eliminación de las diferencias sociales. En una primera instancia pareciera estarse sublevando contra la jerarquía; sin embargo, Ruíz Ramón lo justifica de manera concisa ya que: “Lo que Lope interpreta no es

un pensamiento, sino su conciencia de estar existiendo como español de la España concreta, rica de aventura—positiva o negativa—de fines del siglo XVI y el primer tercio del XVII” (186). El maestro y el bobo enuncian una idea claramente opuesta a la tradición al cortejar a una dama de la nobleza. El primero la materializa al lograr casarse con Florela y el segundo con Fulgencia. Durante toda la comedia los galanes deben oponerse a los otros personajes para poder hacer prevalecer su discurso. Al final, y gracias al disfraz, logran posicionarse al centro de la acción, que los demás actores sigan su batuta; especialmente consiguen el amor de la dama y la aceptación en un mundo socialmente inalcanzable.

Notas a la Introducción

¹*El maestro de danzar* ver *Obras Completas de Lope de Vega*. Vol. 1. Madrid, 1933. El ejemplar de la Editorial Turner, que aquí se usa, es de las versiones más claras, fáciles de leer, y por consiguiente de estudiar. Es común además encontrar el manuscrito original y escrita en el español de la época.

²*El bobo del colegio* ver *Obras Escogidas de Lope de Vega*. Vol. 11. Madrid, 1916. Los ejemplares de esta pieza son más difíciles de localizar que los de *El maestro de danzar*. Figura asimismo en la lista de la segunda edición de *El Peregrino en su patria* (1618). Para esto, ver Cayetano de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, 1969, pág. 225. También se pueden consultar las diferentes publicaciones sobre la cronología de las comedias de Lope de Vega, como lo son las de Menéndez y Pelayo, Morley and Griswold, Cayetano de la Barrera, ect.

³Ver también Hugo Rennert y Américo Castro. *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919. Halstead cita la versión impresa en 1919, en cuanto que en este estudio se referencia la impresión de 1968. Ambas versiones publicadas en Madrid.

⁴Ver Frank Halstead. “The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy;” nota 77 a pie de página 214. El cometa Halley apareció en 1606 y *El maestro de danzar* data de 1594. This is the note on his paper: “See *El maestro de danzar*, Acad. N., XII, 499. The long description of a comet that is found here is merely a hoax by which Tebano attempts to distract Alberigo's attention while he examines some papers. Lope refers to the mythical comet as observed near sunset. Nightfall is an excellent hour for comet-hunters to search the western sky. It should be recalled that Halley's Comet made its appearance in 1606, although the date of 1594 has been assigned to this play”.

⁵ Ver Barbara Kurtz, *El bobo del colegio*... “Obras citadas y consultadas”.

⁶ Entre sus diferentes definiciones, la RAE define el término *solar* como sigue:

“1. m. Casa, descendencia, linaje noble”. (Web., 13 abril de 2015).

⁷Bajtín sostiene que para el carnaval era necesario el disfraz, es decir: “la *renovación* de las ropas y la personalidad social” (*Cultura* 78). Igualmente, para la inversión de roles es necesario el cambio completo de jerarquías. En Lope dicha inversión es más bien paródica y el carnaval se presenta de forma primordialmente simbólica. Únicamente los galanes, Aldemaro y Garcerán, son los que cambian de hábito, los demás personajes acuerdan implícitamente al seguir el concierto trazado por ellos sin investigar lo afirmado.

⁸Mijaíl Bajtín (Mikhail Bakhtin en inglés). Filósofo ruso (1895-1975). Cuando en sus escritos analíticos emplea términos como “protagonista, héroe, voces, conciencias”, etc., los designa específicamente en referencia a la obra de Fiódor Dostoievski: “La pluralidad de voces y conciencias independientes”, “La polifonía de voces autónomas” (*Problemas* 16); así mismo, “La conciencia del héroe”, “Dostoievski es creador de la novela polifónica” etc. (*Problemas* 17). Aunque el filósofo se enfoca precisamente en la obra del autor ruso, la terminología apenas descrita se puede tomar en préstamo y aplicarla a otros autores. En *Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento* hay dos referencias directas a Lope de Vega, en cuanto que en *Problemas de la poética de Dostoievski* no hay ninguna. Esto no implica que en Lope de Vega no exista, aunque con posibles variaciones, una “pluralidad o polifonía de voces y conciencias”; es decir, los personajes forman esa colectividad. Es por este motivo que en este trabajo se usa la terminología de Bajtín aplicada a Lope.

⁹ Nombre completo: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, 1974. Ver “Obras Citadas”. En adelante, la referencia se citará simplemente como *Cultura*.

¹⁰ Nombre completo: *Problemas de la poética de Dostoievski*, 1986. Ver “Obras Citadas”. En adelante, la referencia se citará simplemente como *Problemas*.

Notas al Capítulo I

¹Ver las referencias que de María de Aragón, Elena Osorio, Micaela de Luján, Jerónima de Burgos y Marta de Nevares, amantes de Lope, hacen los profesores Felipe Pedraza, José Montesinos, Hugo Rennert, J.L. Alborg, entre otros.

²Ver citación de Juan Manuel Rozas, págs.. 2-3, y Felipe Pedraza, págs.. 103-104.

³El sitio web de la compañía es una página dedicada al fomento no sólo del teatro sino de la ciudad misma. He aquí el enlace directo al sitio web sobre la promoción artística sobre *El maestro*:

http://www.chinchillademontearagon.com/d_festivales/festival2006/programa_2006.htm.

⁴ Es preciso aclarar que Aldemaro llega a Tudela y se enamora de Florela. El motivo de su visita es la boda de Feliciana, hermana de aquélla, que se casa con Tebano. Bandalino llega igualmente para cortejar a Florela pero Feliciana, casada, se enamora de él y trata ardientemente de lograr su compañía.

⁵El vestido que Aldemaro quiere que Tristán le quite es uno de sortija, uno que típicamente se lleva en los recibimientos de las bodas.

⁶Ver nota 8 de las notas a la introducción, pág. 55.

⁷Es, no obstante, indicio ambiguo ya que no asegura que no sepan de Ariosto. En *Fuenteovejuna* por ejemplo los campesinos saben, o creen saber, de Platón.

⁸Para mayor información acerca de animales y su simbolismo, ver Werness, Hope B. *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, 2004, pág. 357. Esta referencia explica una connotación bastante particular en cuanto al fuego y las salamandras a las cuales Aldemaro alude en su primer discurso de la comedia en las *Obras Completas*, 549.

⁹Lope menciona el apellido del plebeyo mas no el de la familia.

¹⁰Durante el recibimiento de la boda de Feliciano, Bandalino le había entregado el estuche a Florela. Ver las *Obras Completas*, pág. 572.

¹¹Ver la nota 3 al pie de página en Rennert y Castro, *Vida de Lope de Vega*, pág. 14.

¹²Para ulterior información acerca del estatus social de Lope, referirse a Pedraza, pág. 91; Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español del los Siglos de Oro*, 1996, págs. 50, 53, Rennert *Vida de Lope de Vega*, 1968, pág. 14.

Notas al Capítulo II

¹Ver Cayetano de la Barrera, *Nueva Biografía de Lope de Vega*. Pág. 226.

²Ver nota dedicatoria de Lope a *El bobo del colegio*, *Obras Escogidas*. Pág. 179.

³Ver Cayetano de la Barrera, *Nueva Biografía de Lope de Vega*. Págs. 45-227.

⁴Entre los diversos ejemplos presentes en la pieza cabe destacar el de las bendiciones por su humor y vehemencia. Ver Lope de Vega *El bobo del colegio*, *Obras Escogidas*. Pág. 184.

⁵El grupo In Vitro Teatro ha presentado, en el 2012, la obra en Alcalá de Henares y en otras locaciones. He aquí algunos enlaces al sitio web de las universidades, como la de Jaén, Sevilla, etc., en los cuales se ha hecho propaganda a la representación de la obra:

<http://diariodigital.ujaen.es/node/31187>.

http://www.clasicosenalcala.net/2012/obras/ficha.php?id_obra=671.

<http://www.uimp.es/actividades-culturales/teatro/el-bobo-del-colegio.html>.

<http://fundacionsantandercreativa.com/web/evento-auna/el-bobo-del-colegio-la-barraca-en-la-uimp.html>.

⁶La RAE ofrece como tercera definición de holgar como “el recibir o sentir alegría”; además al quinto significado anota como “divertirse, entretenerse con gusto”. A juzgar por la intención del discurso de Florela, la primera definición sería la apropiada. Sin embargo, en cuanto a los fines del discurso ajeno la segunda se revela imprescindible.

Obras citadas y consultadas

- “‘El Bobo del Colegio’, de Lope de Vega, en el programa ‘Las huellas de la Barraca 2012’.” *Diario Digital Universidad de Jaén*. N.p., n.d. Web. 19 May 2015.
<<http://diariodigital.ujaen.es/node/31187>>.
- “‘El bobo del colegio’ – ‘La Barraca en la UIMP.’” *Agenda Santander Aúna*. N.p., n.d. Web. 19 May 2015. <<http://fundacionsantandercreativa.com/web/evento-auna/el-bobo-del-colegio-la-barraca-en-la-uimp.html>>.
- “holgar.” *Real Academia Española*. Real Academia Española, n.d. Web. 13 Apr 2015.
<<http://www.rae.es/>>.
- “maestro.” *Real Academia Española*. Real Academia Española, n.d. Web. 13 Apr 2015.
<<http://www.rae.es/>>.
- “solar.” *Real Academia Española*. Real Academia Española, n.d. Web. 13 Apr 2015.
<<http://www.rae.es/>>.
- “Teatro ‘El bobo del colegio.’” “*Universidad Internacional Menéndez Pelayo*”. N.p., n.d. Web. 19 May 2015. <<http://www.uimp.es/actividades-culturales/teatro/el-bobo-del-colegio.html>>.
- “XI Festival de Teatro Clásico de Chinchilla.” Chinchilla de Monte Aragón, n.d. Web. 19 May 2015.
<http://www.chinchillademontearagon.com/d_festivales/festival2006/programa_2006.htm>.
- “12 Festival de Artes Escénicas.” N.p., n.d. Web. 19 May 2015.
<http://www.clasicosenalcala.net/2012/obras/ficha.php?id_obra=671>.

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Vol. 2. 2nd ed. Madrid: Editorial Gredos, 1970. Print.
- Arjona, J.H. "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega." *Hispanic Review* 7.1 (1939): 1-21. Print.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trans. Tatiana Bubnova. México, D. F. 1986. Print.
- . *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Trans. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1971. Print.
- Barclay, B. "The Importance of the Spanish "Comedia" before the Eighteenth Century." *Bulletin of the Comediantes* 10.2 (1958): 21-23. Print.
- Barrera, Cayetano. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid: Editorial Gredos, 1969. Print.
- . *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1973. Print.
- Blue, William, and Charles Ganelin. "Literature, 1490-1700 (DRAMA)." *The Year's Work in Modern Language Studies* 55 (1993): 365-382. Print.
- Canavaggio, Jean. *La comedia: seminario hispano-francés*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. Print.
- Casa, Frank P. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2002. Print.
- Castro Escudero, José. "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega." *Les Langues néo-latines : bulletin trimestriel de la Société des langues néo-latines* 150 (1959): 69-74. Print.

- Congreso Internacional Proyección y Significados del Teatro Clásico Español Eds. Alfredo Hermenegildo, et al. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid, 2004.
- Couderc, Christophe. *Galanes y damas en la comedia nueva una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Vervuert, New York: Digitalia Inc., 2006. Print.
- De Armas, Frederick. "The Threat of Long-Haired Stars : Comet's in Lope de Vega's El maestro de danzar." *Bulletin of the Comediantes* 39.1 (1987): 21-36. Print.
- De Toro, Alfonso. "Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 9.2 (1985): 181-202. Print.
- Díez Borque, José María. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: El teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus, 1987. Print.
- , and Alcalá-Zamora, José. *Proyección y Significados del Teatro Clásico Español*. Madrid: Elecé, Industria Gráfica, 2004. Print.
- . *Teoría, forma y función del teatro español del los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta, 1996. Print.
- Entrambasaguas, Joaquín de. *El Madrid de Lope de Vega*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1959. Print.
- . *Vivir y crear de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946. Print.
- Friedman, Edward H. "Resisting theory: Rhetoric and reason in Lope de Vega's *Arte Nuevo*." *Neophilologus* 75.1 (1975): 86-93. Print.
- . "Role and Reality: The Question of Identity in Cervantes' Comedias." *Pacific Coast Philology* 15 (1980): 19-25. Print.

- Halstead, Frank. "The Attitude of Lope de Vega towards Astrology and Astronomy." *Hispanic Review* 7.3 (1939): 205-219. Print.
- Heiple, Daniel L. "Lope de Vega and the Early Conception of Metaphysical Poetry." *Comparative Literature* 26.2 (1984): 97-110. Print.
- Kurtz, Barbara. "El bobo del colegio de Lope de Vega: aproximación a su sentido." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.1 (1986): 11-25. Print.
- Larson, Donald. *The Honor Plays of Lope de Vega*. Massachusetts: Harvard University Press, 1977. Print.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: V. Suárez, 1919. Print.
- Montesinos, José Fernández. *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1967. Print.
- Morley, S. Griswold. *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Editorial Gredos, 1968. Print.
- Moseley, William. "Students and University Life in the Spanish Golden Age." *Hispania* 36.3 (1953): 328-335. Print.
- Nemtzwow, Sarah. "El estudiante en la comedia del Siglo de Oro." *The Modern Languages Forum* 31 (1946): 60-81.
- Pedraza, Felipe. *Lope de Vega, Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de la naturaleza"*. Madrid: EDAF, 2009. Print.
- Pedrosa, José Manuel. "Lope de Vega entre espejos, pastores y hechiceros: magia astrológica e ilusión óptica (con algunas brujas de Cervantes)." *eHumanista* 26 (2014): 328-378. Print.

- Rennert, Hugo Albert. *Vida de Lope de Vega, (1562-1634)*. Salamanca: Anaya, 1968. Print.
- Rivkin, Julie, and Michael Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. 2nd ed. Malden, MA.: 2004. Print.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976. Print.
- Ruíz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1967. Print.
- Saez, Adrién. “Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano).” *eHumanista* 24 (2003): 271-293. Print.
- Salcedo Ruíz, Ángel. *La Literatura Española. Resumen de historia crítica*. 2nd. ed. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1915. Print.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Web Document. Print.
- . *Obras completas de Lope de Vega*. Vol. 1. Madrid: Turner, 1993. Print.
- . *Obras escogidas de Lope de Vega*. Vol. 24. Madrid: Ediciones Atlas, 1946. Print.
- Vossler, Carlos. *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: 1944. Print.
- Wardropper, Bruce. “The Dramatization of Figurative Language in the Spanish Theatre.” *Yale French Studies* 47 (1972): 189-198. Print.
- Werness, Hope B. *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*. New York: Continuum, 2004. Print.
- Wilson, Margaret. *Spanish Drama of the Golden Age*. 1st ed. Oxford, New York: Pergamon Press, 1969. Print.
- Zabala, Arturo. “Rastros léxicos del valenciano en la obra de Lope de Vega.” *Mediterráneo; guión de literatura* 5 (1944): 37-48. Print.

Zuckerman-Ingber, Alix. *El bien mas alto. A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays.*

Gainesville: University Presses of Florida, 1984. Print.