

Vives y Lope. La dama boba aprende a leer

Aurora Egido
Real Academia Española

Sabido es lo mucho que aprendió Finea, la dama boba de Lope, en la escuela de amor hasta pasar de bestia a discreta y competir en agudezas e invenciones con su culta hermana Nise¹. También cuanto la obra supone de teorización literaria y filosófica y hasta de autocomentario de la propia escritura lopesca². Pero quizá no esté de más pararse en la etapa previa al enamoramiento de la protagonista, antes de sufrir las secuelas de la «universidad de amor», cuando la dama es como un diamante en bruto, analfabeta pura y redomada tonta, que ni aprende a leer y escribir, ni sabe seguir las clases de música³.

El amor que la transforma en sabia le hará, sin embargo, volver posteriormente a sus viejas costumbres de boba para engañar a todos y llevar así las aguas a su molino. La literalidad desde la que atiende y responde en su primer estado se convertirá luego en agudeza e ingeniosidad con las que conseguirá sus propósitos amorosos. En el lado opuesto, las altas sutilezas y refinados conceptos de su hermana Nise establecerán el necesario contrapunto cómico⁴. Respecto a Clara, la criada de Finea, su evolución correrá parejas a la de su ama; lo mismo que ocurre con Celia, la criada de Nise. El padre de ambas, Otavio, encarnará en la comedia el justo medio que a la mujer conviene, y que el matrimonio sanciona como final feliz.

Pero antes de que Finea se transforme en dama discreta e ingeniosa. Lope traza sabiamente sus pasos, como si se tratase del aprendizaje de una niña noble a la que su maestro particular enseña las primeras letras y no solo a hacer cadenetas, vainillas y trenzas, como hacen las chicas en la *amiga* del famoso romance gongorino.

En el acto I, tras el encuentro de Liseo y Turín, camino de Madrid, con Leandro, y la escena en la que Otavio habla con Miseno y presenta a Finea y a Nise como extremos de boba y bachillera, Lope hace que esta última y Celia aparezcan hablando en altos y cultos vuelos, más propios

de varones eruditos que de dama y criada. A continuación, el autor acota otra entrada en escena: «FINEA, dama, con unas cartillas, y RUFINO, maestro», y coloca a la lista Nise y a su criada de modo que estas sean testigos vivos de la lección que va a tener lugar en el escenario, convertido en escuela. Se trata de una lección de principiantes, como los propios personajes declaran. Los versos son bien conocidos:

RUFINO: ¡Paciencia y no letras nuestro!
 ¿Qué es ésta?

FINEA: Letra será.

RUFINO: ¿Letra?

FINEA: Pues ¿es otra cosa?

RUFINO: No, sino el alba (¡Qué hermosa

FINEA: bestia!) Bien, bien. Sí, ya, ya
 el alba debe de ser,
 cuando andaba entre las coles. (I, vv. 312-8)

El uso paródico del refranero salpica las gracias de una situación en la que Finea no solo rompe con su analfabetismo el decoro social, sino que se comporta tal y como lo haría una niña:

RUFINO: Ésta es ca. Los españoles
 no la solemos poner
 en nuestra lengua jamás.
 Úsanla mucho alemanes
 y flamencos.

FINEA: ¡Qué galanes
 van todos estos detrás!

RUFINO: Estas son letras también.

FINEA: ¿Tantas hay?

RUFINO: Veintitrés son. (I, vv. 319-26)

En la enseñanza teórica del profesor el leer deletreando se adelanta, como vemos, al escribir, según la técnica usual en la época. El juego de palabras que a continuación se inicia, entre maestro y discípula, se agranda si tenemos en cuenta la edad de la protagonista y lo que dice mientras mira la cartilla:

RUFINO: ¿Qué es ésta?

FINEA: ¿Aquesta? ... No sé.

RUFINO: ¿Y ésta?

FINEA: No sé qué responda.

RUFINO: ¿Y ésta?

FINEA: ¿Cuál? ¿Esta redonda?

¡Letra!

RUFINO: ¡Bien!

FINEA: ¿Luego acerté?

RUFINO: ¡Linda bestia!

FINEA: ¡Así, Así!

Bestia, ¡por Dios!, se llamaba,
pero no se me acordaba.

RUFINO: Esta es *erre*, y esta es *i*.

FINEA: Pues, ¿si tú lo traes errado...? (I, vv. 329-37)

Como vemos, la dama boba juega también con las palabras, aventurando algo de lo que más adelante será capaz de hacer con su ingenio. Y mientras Nise contempla admirada lo duro de la lección, aquella prosigue:

RUFINO: Di aquí: *b, a, n: ban*.

FINEA: ¿Dónde van?

RUFINO: ¡Gentil cuidado!

FINEA: ¿Que se van, no me decías?

RUFINO: Letras son, imíralas bien!

FINEA: Ya miro.

RUFINO: *B, e, n: ben*.

FINEA: ¿Adónde?

RUFINO: ¡A donde en mis días
no te vuelva más a ver!

FINEA: ¿Ven, no dices? Pues ya voy. (I, vv. 338-46)

Que luego Rufino saque la palmeta (el «arma del maestro», según los *Emblemas* de Covarrubias, 1610), y vaya a darle con ella en la mano, completa una escena escolar con respaldos cómicos, ya que la rebelde protagonista sacude, a su vez, al maestro con la palmatoria y describe los efectos de esa letra que entraba con sangre en las escuelas. No en vano la bola del maestro, además de picar como pimienta en la mano de la alumna, se la quiebra. Nise deja al respecto bien claro que era licencia del profesor castigar al discípulo cuando este no se sabía la lección. Las gracias apuntadas se coronan con otras añadidas:

FINEA: Pues ¿las letras que allí están,
yo no las aprendo bien?
Vengo cuando dice *ven*
y voy cuando dice *van*.
 ¿Qué quiere, Nise, el maestro,
quebrándome la cabeza
con *ban, bin, bon?* (I, vv. 381-7)

Todo ello se completa con la alusión a que leer y aprender el padre-nuestro eran ejercicios simultáneos en las cartillas y en los manuales de escribientes de la época, tan llenos de oraciones y religiosidad⁵. La referencia al uso de la memoria en el aprendizaje (v. 391) y a los recursos mnemotécnicos comunes, como ponerse un hilo en el dedo, no faltan al concurso de esta primera lección de la estulta dama.

No es este lugar para exponer todo lo que los manuales de escribientes y las cartillas para leer suponen como ventana abierta no solo para la teoría de la escritura y de la lectura, sino para la vida misma de las escuelas a partir del Renacimiento. Pero sí conviene destacar que, junto a Erasmo, la obra de Luis Vives ocupa un lugar relevante en el asentamiento de las nuevas fórmulas de lectura y escritura humanísticas. Sus teorías nos interesan, además, porque van unidas a una filosofía del aprendizaje que conviene a la mujer, como ser distinto al hombre.

Los *Coloquios* de Vives son el testimonio diáfano de una enseñanza inculcada en un modo de vida, y no solo como mera actitud mecánica de usos caligráficos o de otra índole. Su obra es un espejo en el que contemplamos cómo el maestro abre su cartilla y, puntero en mano, va pronunciando las letras que el discípulo debe escuchar con atención y repetir, en curiosa sintonía expresiva con lo que luego hizo Lope en su comedia:

Cada una de éstas se llama letra: de éstas hay cinco vocales: A, E, I, O, U, que están en el vocablo español *OVEJA*, que en latín se llama *ovis*: acordarás-te de este nombre. Estas hacen sílaba con una, ó más de las otras; sin vocal no se hace sílaba, y la vocal sola muchas veces es sílaba. Y así todas las demás se llaman consonantes: porque no suenan, si no se les ajunta vocal: porque tienen un sonido imperfecto, y manco, B, C, D, G, que sin la E suenan poco. De las sílabas también se forman voces ó palabras: de estas nace el hablar, que no tienen las bestias: y tú serás una bestia, si no aprendes bien a hablar⁶.

Como vemos, los paralelismos con *La dama boba* saltan a la vista. Y no solo en el método expresado, común a tantas cartillas y manuales de la época, sino en esa última referencia a la *bestia* que encarna Finea en su primer estado de boba, pues el lenguaje se entendía como principio básico de racionalidad⁷.

El texto de Vives le venía pintiparado a Lope para la escena cómica, por cuanto aquel, como Erasmo, tenía una concepción lúdica de la *schola*, entendida en su etimología griega, es decir, como verdadero descanso. Estudiar era para él un entretenimiento más de los que los niños hacían, «un juego, pero de letras: porque aquí se ha de jugar con las letras, en otra parte a la pelota, a la peonza, a la tava»⁸. El valenciano supo juntar al niño y a la niña en esos primeros pinos del aprendizaje, pero estableciendo ya ligeras diferencias.

Así cuando los niños Tuliolo y Corneliola entablan un delicioso diálogo que bien pudo servir de inspiración a Lope de Vega. En él, Tuliolo, de vuelta a casa, repasa las lecciones del maestro, y es él quien lleva la voz cantante cuando, como un nuevo maestro, gobierna a una Corneliola asombrada, al igual que luego Finea, de las grafías que tiene delante de sus ojos y que desconoce:

Cor.: ¿Qué te ha mandado

Tu.: Mira.

Cor.: Huh, ¿qué cifras, o señales son esas? Creo que son hormigas pintadas. Madre mía, qué de hormigas, y mosquitos trae Tuliolo pintadas en la cartilla.

Tu.: Calla, loca, son letras.

Cor.: ¿Cómo se llama esta primera?

Tu.: A.

Cor.: ¿Por qué esta primera es A, y no esta otra?

Ma.: ¿Por qué eres tú Corneliola, y no Tuliolo?

Cor.: Porque así me llamo.

Ma.: Pues lo mismo sucede en aquellas letras. Mas anda ya a jugar, hijo mío⁹.

Vives describe además todos los útiles de la escritura y concibe a esta como un medio que distingue a los cultos del vulgo rudo y torpe, que las desconoce. La nobleza de las letras, no obstante, se alza en él por encima de la de la sangre, cosa que se percibe en otros muchos tratados de la época, y que también caracteriza a las damas de Lope. La escritura se aprendía en la escuela de Vives, como la lectura, deletreando, y en parecidos términos a los de la comedia que nos ocupa:

Maestro. Primero, el A, B, C; después, cada sílaba de por sí; finalmente, los vocablos juntos, de este modo: Aprende niño, cosas que te hagan más sabio, y por lo tanto, mejor¹⁰.

El diálogo de Vives pone sobre la página un concepto vital, corpóreo, de la escritura, como fue habitual en los manuales renacentistas de los que los italianos y los españoles fueron pioneros¹¹. El rumiar de letras y la repetición mnemotécnica son, a su juicio, más efectivos que una enseñanza a gritos, que él quería desterrar de una escuela en la que se debía aprender, sobre todo, urbanidad virtuosa¹².

Los paralelismos entre los coloquios de Vives y los diálogos de *La dama boba* creo son evidentes y se completan con la propia teoría que el humanista valenciano desarrolla en su *Instrucción de la mujer cristiana*¹³. En ella se asienta la necesidad de que las doncellas aprendan también las letras y que no se les prohíba hacerlo, incluso cuando no tengan habilidad para ello. Él busca un claro término medio: ni apremiar a las doncellas ingeniosas, ni desterrar de la escuela a las que no lo son tanto. Vives recomienda, además, un aprendizaje basado en libros religiosos, compuestos por santos varones, y confirma la existencia de mujeres santas y sabias en la historia, contribuyendo así a la lista tópica que llenó tantas silvas y polianteas. Entre los modelos de Nise y Finea había ya situado Vives su ideal femenino, buscando un equilibrado medio, y aunque insistió en una inmersión moral y religiosa, no desestimó, sin embargo, las capacidades de la mujer para ciertas sentencias filosóficas, como a su vez haría Lope en la comedia que tratamos.

Su perspectiva es clara respecto a los oficios de la mujer y del varón, pues el uno trabajará en bien de la república y la otra aprenderá en cosas de costumbres, crianza y bondad de vida; vale decir, cuanto necesitaba para sus funciones de madre educadora. Su aprendizaje era una enseñanza hacia adentro, silenciosa, desde un *tacere* paulino que revertía sobre sí misma, pero que nunca debía comunicar a los otros, fuera de su propia casa. Incluso debía ocultar lo que sabía, sin mostrarlo. Aprenderá, sí, pero «no para mostrar a los otros lo que sabe», como hace la descabellada Nise en sus exhibiciones académicas¹⁴. Ni creará escuela ni enseñará a otros hijos que no sean los suyos. Animal enfermo y susceptible de ser engañada, «no es bien que ella enseñe», dirá Vives¹⁵. Téngase en cuenta que el silencio femenino gozaba de doble apoyo, ya que la *Política* de Aristóteles, por un lado, y San Pablo y la patrística, por otro, lo habían asentado como virtud necesaria a la mujer. Fray Luis de León seguiría, como Vives y tantos otros, por iguales derroteros¹⁶.

Resultará además ilustrativo que, al lado del consabido catálogo de lecturas de Nise en el Acto III de *La dama boba*, más propias de un varón: *Historia de dos amantes*, *El Peregrino en su patria*, *Las Rimas* y *Los pastores de Belén*, del propio Lope, *La Galatea* de Cervantes, las obras de Camoes, las *Comedias* de Guillén de Castro, las *Liras* de Ochoa, la canción académica de Luis Vélez, las *Obras* de Luque, las *Cartas* de Arguijo, los *Sonetos* de Liñán, las *Obras* de Herrera y el *Pícaro Guzmán de Alfarache*, coloquemos la retahíla de libros vanos que toda dama de bien debía evitar, según Vives:

como son en España: *Amadís*, *Florisando*, *Tirante*, *Tristán de Leonís*, *Celestina alcahueta*, madre de las maldades; en Francia: *Lanzarote del Lago*, *París y Viana*, *Ponto y Sidonia*, *Pedro Provenzal y Magalona*, *Melusina*, y en Flandes: *Flores y Blancaflor*, *Leonela y Cananior*, *Curias y Floreta*, *Píramo y Tisbe*¹⁷.

Amén de todo ello y de las traducciones de Poggio, Vives censura, en el caso de la mujer, las obras ociosas y deleitables, achacándoles además inverosimilitud, inmoralidad, falta de ingenio y buen sentido. Los maridos deben, a su juicio, quitar de las manos de sus mujeres esas obras, que son como un retablo de la vida misma y que constituyen un auténtico peligro para ellas. No lo diría mejor más adelante Malón de Chaide.

El padre de Nise y Finea declara bien pronto el equilibrio que la discreción de la casada, al servicio de su marido, exige, y sin ínfulas bachilleras (I, vv. 225 ss.) como las que Nise asume inmediatamente, hablando de la poesía

en prosa o interviniendo en un debate académico (II, vv. 1149 ss.). Según él, no hay más latines para la mujer que los que declinan el *amo*, *amas*, que la llevarán al matrimonio (III, vv. 1926-7). Vives, a su vez, había desterrado de la biblioteca femenina a los poetas griegos y latinos que trataran de amores y, bajo el dictado de Ovidio, sacaba de sus anaqueles a Safo, a Catulo y a otros por el estilo, por muy dulces y estimados que fuesen. A cambio, proponía la lectura de los *Evangelios*, las *Actas de los Apóstoles* y las obras de los Santos Padres. Y respecto a los gentiles, recomendaba a Platón, Séneca, Cicerón y cuanto supusiese fundamento moral a una vida virtuosa, reino de la templanza, la vergüenza y la honestidad. La mujer debía aprender, sobre todo, para ser capaz de enseñar a sus propios hijos en el ámbito de su hogar, como se ha dicho anteriormente¹⁸.

El legado de Vives, según vemos, era restrictivo para la mujer por lo que atañía a su oficio de madre educadora cristiana, pero es evidente que concedía márgenes de calidad y erudición pagana, siempre y cuando no se saliese de los límites marcados. La educación para las damas, en el humanista valenciano, no andaba muy lejos de la que él mismo predicara para las niñas en los orfanatos. Su *Tratado del socorro de los pobres* abogaba igualmente porque no solo aprendiesen a leer y a escribir los niños expósitos. Si las niñas eran aptas y entregadas al estudio, debía dejarse que desarrollaran sus facultades, pero, claro, con tal que todo se dirigiese a las mejores costumbres:

aprendan sanas opiniones, y la piedad o doctrina Christiana, asimismo a hilar, coser, texer, bordar, el gobierno de la cocina, y demás cosas de casa, la modestia, sobriedad o templanza, cortesía, y vergüenza, y lo principal de todo guardar la castidad, persuadidas a que ésta es el único bien de las mugeres¹⁹.

Otavio lo repetiría por los mismos consonantes como padre de Nise y Finea, pues Virgilio y el Tasso debían ser, para ellas, tejer y bordar:

Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de la familia respetada,
en retirar la vista y el oído,
en enseñar los hijos, cuidadosa;
preciada más de limpia que de hermosa. (I, vv. 225-32)

Los paralelos entre Vives y Lope son evidentes, aunque también podrían aducirse muchos más, pasados por el tamiz de *La perfecta casada*, de fray Luis de León. Pero, más allá de las confluencias ideológicas que, por comunes, podrían encontrarse en otros tratadistas de la época, tanto españoles como extranjeros, destaca particularmente el sabio uso que el dramaturgo hizo del diálogo renacentista, acarreado, casi al pie de la letra, el juego escénico de la lección de Vives en el aprendizaje de las primeras sílabas. Claro que el traslado del diálogo vivista a la comedia lopesca nos asombra, más que por los paralelismos teóricos y prácticos, por esa habilidad del Fénix al saber engastar como cosa natural y suya la erudición ajena.

Los tratados de educación femenina dibujaron en el Siglo de Oro un panorama asentado en un modelo de vida de mujer cristiana claramente diferenciado del varón. Los textos acarreados de Vives y Lope indican tan solo dos momentos, no demasiado alejados de otros muchos tratados y comedias que, aunque la relegaban a un lugar concreto y distinto, y dibujaban su diferente textura física, no negaban, sin embargo, sus valores intelectivos. Estos debían desarrollarse sin embargo en una dirección unívoca que desembocaba siempre en el papel ideal de perfecta casada y madre²⁰. Desde Trento, el rango sacramental del matrimonio había incrementado sus avales, pero, al margen de esa tradición cristiana que tenía sus precedentes, el encomio de la familia había sido ya sostenido desde las *Moralia*, de Plutarco, quien la concebía como ámbito ideal para la educación ciudadana²¹. Desde ese doble presupuesto se asentaron las bases humanísticas de la educación de la mujer.

Pero aquí no nos interesa tanto el lugar que Vives y Lope ocupan en el panorama de la pedagogía femenina, cuanto apuntar la similitud de unas escenas que son una muestra clara del arte de leer y un ejemplo evidente de cómo en la comedia lopesca se aprovecha todo. De un tratado pedagógico podían sacarse sales escénicas para gozo de unos espectadores que verían el teatro no solo convertido en academia culta, sino en graciosa escuela de mujeres. El *tacere* paulino se rompía a cada paso en la común experiencia, pero también en las tablas, donde las damas triunfaban hablando y obrando con su discreto ingenio para llevar las aguas a su molino.

En el caso de Finea, su escuela es doble, y todo lo que no aprende en las de Rufino y el maestro de danzar, lo aprende con creces en esa «Universidad de amor» (como la titularía Juan Francisco Andrés de Uztarroz

posteriormente) en la que se graduará con excelencia. Todo ello gracias a haber demostrado con creces el arte de su intelecto, revestido de esa *otra* sabiduría, puesta al servicio del final feliz de la comedia, que no es otro que el de su boda. Hasta sus enseñanzas platónicas terminan en el desván de sus amores, pues este nuevo Quijote de comedia, como en parte lo es su hermana y el texto afirma, pone la literatura a la prueba de la realidad, haciendo que hasta el mismo Platón le sirva a la dama boba para engañar a su padre.

El teatro, la poesía y la prosa del Siglo de Oro pusieron en la picota de la risa a las escolásticas y calepinas sabias, como se sabe, pero Lope aquí no zahiere, sino que apunta y atina, buscando, como el padre de Nise y Finea, un término medio, un ten con ten, al intelecto femenino²². Esta aprendió más con la flecha de Cupido (tantas veces convertida en pluma por el propio Lope) que con la palmeta de Rufino, pues el dramaturgo, como Erasmo, Vives y tantos otros, no era partidario de que la letra entrara con sangre, sino como un juego. Y el del amor no pareció surtir vanos efectos. Ya lo decía Palmireno, sin pasar del pupitre:

–¿Con qué instruí a un niño? Responde: –Con azotes. –¿Y a un muchacho? –Con azotes. –¿Y a un barbado? –Con azotes. –¿Y a una monja? –Con azotes. –Miren aquí a qué bestiales encomendamos nuestros hijos²³.

Las lecciones de danzar, en justo equilibrio con las de leer, ofrecen también en la comedia de Lope la diferencia que media entre la torpeza descompasada del primer acto y la gallarda compostura con la que, en el acto segundo, tanto Finea como Nise, bailan las mudanzas del amor y del interés. La boba sabe por sí misma que la mujer debe aprender a ser ingeniosa ya desde el vientre de su madre (III, vv. 2499-2513), aunque ingenio equivalga a engaño, según todos los tratados sobre las mujeres confirmaban desde antiguo, hijas como eran de Eva. Ella misma lo demuestra en las trazas que la llevarán a hacerse dueña de la situación y del desenlace de la obra.

El diálogo renacentista favorecía, desde su misma estructura elocutiva, sus usos teatrales, aumentados, en este caso, por la propia tradición de los dedicados a las mujeres, particularmente los amorosos²⁴. Tal esquema propiciaba además una postura dialéctica que, en juego de contrarios, ofrecía distintas perspectivas respecto al asunto²⁵. *La dama boba* recogió la amplia gama de tratados renacentistas que hablaban

de la mujer, el matrimonio o la familia, constituyendo un caso más de *Encomium matrimonii*, como diría Erasmo. También Vives había echado su cuarto a espadas en pro de la vida matrimonial en su *De institutione foeminae christianae* y en su *De officio mariti*²⁶. Tema, este, que, por tópico, llegaría a las polianteadas y también, cómo no, a la comedia, terreno pintiparado por su sempiterno final en bodas.

Las técnicas de Lope en *La dama boba* andaban también muy cerca de las fórmulas catequéticas y escolares, con su estructura dialogal de preguntas y respuestas. Catecismo y cartilla propiciaban esa fórmula que Lope emplea en las lecciones de amor y letras que le dan a Finea a lo largo de toda la obra. Si a ello se añade la idéntica estructura dialogal que la mayor parte de los tratados de amor de la época conllevaban, veremos hasta qué punto *La dama boba* se configura también a la sombra de los *Diálogos de amor* de León Hebreo y de otros diálogos semejantes, como una auténtica filografía que da abundantes pruebas respecto a las ventajas del amor maestro.

La dama boba contiene una metáfora escolar continuada que hay que situar, por un lado, en el marco pedagógico del Humanismo y, por otro, en el de las teorías neoplatónicas que habían configurado el tópico de la escuela amorosa, patente además en los géneros más variados. Lope aprendió mucho del amor maestro, que, en ocasiones, lo hizo sabio y hasta poeta, pero también de Vives y de los manuales de escribientes que teorizaron sobre las grafías y sobre el arte de leer en la escuela con letras mudas, como hizo la propia Finea, tropezando en ellas, para deleite de los espectadores.

¹ Este artículo, del que hemos suprimido algunas notas, por razones de espacio, publicado en *Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)*, Universidad de Extremadura, 1996, es complementario de otros anteriores: «La Universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, 1978, pp. 351-71; y «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV; 1995, pp. 121-50.

² Véase Dámaso Alonso, «Lope de Vega, símbolo del Barroco», en *Poesía española*, Madrid, Credos, 1950, pp. 419-78;

Joseph G. Fucilla, «Finea in Lope's *La dama boba* in the Light of Modern Psychology», *Bulletin of the Comediantes*, VII, 1955, pp. 22-3; Alonso Zamora Vicente, «Para el entendimiento de *La dama boba*», *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, ed. por M. P. Hornik, Oxford, 1965, pp. 447-60; James E. Holloway, «Lope's Neoplatonism and *La dama boba*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, 1972, pp. 236-55; y María Grazia Profeti, «*Imitatio/admiratio*: l'autocommento in Lope», en *L'autocomento. Atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990)*, Essedra Editrice, 1994, pp. 43-52;

- ³ Rosa Navarro, en Lope de Vega, *La dama boba. La moza de cántaro*, Barcelona, Planeta, 1989, p. XI, destaca la paradoja de que Finea se comporte en la comedia como un bobo de entremés. Citaré por esta edición.
- ⁴ Donald R. Larson, «*La dama boba* and the Comic Sense of Life», *Romanische Forschungen*, 85, 1973, pp. 41-62.
- ⁵ Véanse nuestros artículos «Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura desde el Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 1995, t. 97, n.º 1, pp. 67-94; y «La dignidad humanística de la escritura», *Bulletin Hispanique* 114-1, 2012, pp. 9-40.
- ⁶ La ed. latina de los *Diálogos* o *Coloquios* es de 1538. Y véase *Coloquios de Juan Luis Vives parafraseados en romance por Gabriel de Antón*, Alcalá, Juan Gracián, 1574. Cito por la ed. de Juan Luis Vives, *La pedagogía científica y la instrucción de la mujer*, Madrid, Ed. Hernando, 1935, pp. 52-3.
- ⁷ Para Juan Luis Vives, *Introducción a la sabiduría*, Madrid, Atlas, 1944, pp. 87 ss., la lengua es un instrumento divino de comunicación entre los hombres.
- ⁸ Luis Vives, *La pedagogía...*, ed. cit., p. 54.
- ⁹ *Ibid.*, p. 55.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 83.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 84.
- ¹² *Ibid.*, p. 91.
- ¹³ Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, Valencia, Jorge Castilla, 1528. Y véase, en general, Mariló Virgil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- ¹⁴ Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 178, y fray Luis de León, *La perfecta casada*, ed. de M. Etreros; Madrid, Taurus, 1987, pp. 153 ss., sobre el silencio como sabiduría en la mujer. Y véase ahora José Enrique Ruiz Doménech, *La ambición del amor. Historia del matrimonio en Europa*, Madrid, Aguilar, 2003 y María Nogués Bruno, «El silencio en la educación de la mujer a la luz de *La dama boba* de Lope», *Lectora*, 13, 2007, pp. 29-44.
- ¹⁵ Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 181.
- ¹⁶ María Dolores Esteva, «La mujer: elogio y vituperio a la luz de textos medievales y renacentistas», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo I. La mujer: elogio y vituperio*, Zaragoza, 1994, pp. 155-70.
- ¹⁷ Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 183-4.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 190.
- ¹⁹ Luis Vives, *Tratado del socorro de los pobres*, Valencia, 1781, p. 263.
- ²⁰ Véase María Teresa Cacho Palomar, «Los moldes de educación femenina en el Siglo de Oro», en Iris M. Zavala, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos, Comunidad de Madrid, 1995, pp. 177-213; P. W. Bomi, *La femme dans l'Espagne du siècle d'or*, La Haya, Nijhoff, 1950; Melveena McKendrick, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge University Press, 1974; M. L. Galstad, *The Presentation of Women in Spanish Golden Age Literature. An Annotated Bibliography*, Boston, 1980; y B. S. Anderson y J. P. Zinsser, *Historia de las mujeres, una historia propia*, Barcelona, Ed. Crítica, 1991.
- ²¹ Sobre ello, Pilar Concejo, «La mujer en Antonio de Guevara y en Montaigne», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, I, p. 95-101.
- ²² Evangelina Rodríguez Cuadros, «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en *Mujeres: escrituras y lenguajes*, ed. de Sonia Matalía y Milagros Aleza, Universitat de Valencia, 1995, pp. 109-122.
- ²³ Juan Lorenzo Palmireno, *El latino de repente*, Zaragoza, 1573, p. 187.
- ²⁴ Véase la introducción de Rogelio Reyes Cano a Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 21 ss.
- ²⁵ Asuncio Rallo Gruss, *Coloquios matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján*, Madrid, Anejos del BRAE, 1990.
- ²⁶ *Ibid.*, pp. 37 ss. y 41 ss., donde A. Rallo recoge el corpus de alabanzas en pro del matrimonio desde León B. Alberti, *Della famiglia*, 1400, a fray Francisco de Osuna. Afanes que cristalizaron en Trento, con la regularización del matrimonio como sacramento.