



**HAL**  
open science

# La dama boba de Lope de Vega : découpage de la pièce et composition dramatique

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. La dama boba de Lope de Vega : découpage de la pièce et composition dramatique. Journée d'étude Concours 2020, Société des langues néo-latines, Sep 2019, Paris, France. hal-03167778

**HAL Id: hal-03167778**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03167778v1>**

Submitted on 12 Mar 2021

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

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

---

# **LA DAMA BOBA DE LOPE DE VEGA : DÉCOUPAGE DE LA PIÈCE ET COMPOSITION DRAMATIQUE**

**Christophe COUDERC**

Université Paris Nanterre

CRHA (EA 369)

Je placerais cette étude sous les auspices de Jacques Scherer et de son ouvrage classique (c'est-à-dire assez ancien aujourd'hui mais toujours extrêmement utile), consacré, comme son titre l'indique, à la dramaturgie classique en France. Les premiers mots en sont les suivants, qui définissent précisément ce qu'il faut entendre par dramaturgie :

Le présent ouvrage étudie la technique de la littérature dramatique française classique. Nous employons le mot 'dramaturgie', dont le Dictionnaire de Littré nous dit qu'il signifie 'art de la composition des pièces de théâtre', comme synonyme de technique des auteurs dramatiques [...] [il s'agit par là de comprendre] comment les auteurs dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle ont appliqué dans leurs œuvres certains procédés technique<sup>1</sup>

Notons qu'il existe aujourd'hui un autre sens du mot 'dramaturgie', un sens connexe ou proche qui désigne une sorte de savoir général (y compris théorique) sur le théâtre et sur lequel le metteur en scène s'appuie. Le terme de 'dramaturge' a lui aussi une certaine polysémie puisqu'il désigne traditionnellement ou avant tout l'auteur – et c'est tout aussi vrai en espagnol, où on parlait également, comme en français, de *poeta dramático* ; mais également, et dans certains pays plus que d'autres, une figure de professionnel du théâtre qui apporte son appui, son soutien, à la mise en scène. C'est cependant le premier sens du terme qui nous intéresse ici, dans ce qu'il a à voir avec une

---

1. Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 7.

question qu'on pourrait appeler un geste critique fondamental, celui du découpage du texte, ou, en espagnol, de sa *segmentación*. Cette opération est à mettre en rapport à son tour avec la notion de composition dramatique, notion dont on peut donner la définition suivante : la composition est « l'art de faire se rencontrer les personnages sur le plateau en un certain ordre pour raconter une histoire »<sup>2</sup>. Et c'est une terminologie traditionnelle, qu'emploie par exemple au XVII<sup>e</sup> siècle l'abbé d'Aubignac en parlant de la tragédie (mais la remarque vaut pour toute forme de poème dramatique) :

La composition de la tragédie n'est autre chose que la disposition des actes et des scènes, [...] car un même sujet, c'est-à-dire une même constitution de fable, sans en altérer le fond, l'ordre, ni les succès, peut avoir une disposition d'actes et de scènes si différente, c'est-à-dire les épisodes si différemment ordonnés qu'on en ferait une tragédie fort bonne ou fort mauvaise<sup>3</sup>.

Dans les deux cas (avec Scherer sur la dramaturgie ou avec Douguet sur la composition), on insiste sur une certaine façon d'aborder une pièce de théâtre, consistant à la considérer comme une construction, comme le résultat d'une élaboration avant tout technique, ce qui revient à s'intéresser à la genèse du texte, un peu comme si l'on adoptait la perspective de l'auteur lui-même confronté à des difficultés et des problèmes auxquels il apporte des solutions, là encore, techniques. Il s'agit autrement dit d'une approche très concrète, très pragmatique du texte, une approche qui pourrait sembler un peu prosaïque ou terre à terre au premier abord mais qui, dans la perspective de l'étude d'un texte de théâtre de l'âge classique (dans un sens large, valant pour la France comme pour l'Espagne), peut s'avérer très utile, pour ne pas dire qu'elle est fondamentale et indispensable.

Il se trouve que les études de type dramaturgique ne sont pas les plus nombreuses concernant le théâtre espagnol du Siècle d'or qu'on appelle la *Comedia nueva*, alors même que ce théâtre repose sur des 'ficelles', des recettes, dont l'existence explique notamment qu'on a pu produire une quantité très élevée de pièces. La critique du théâtre espagnol du Siècle d'or a souvent préféré porter son attention sur d'autres aspects de son esthétique (la question des genres, et plus généralement

---

2. Marc DOUGUET, *La composition dramatique. La liaison des scènes dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat Paris 8, 2015, p. 5.

3. Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, cité par Marc Douguet, *ibid.*, p. 16.

les questions de poétique, les aspects thématiques et idéologiques, etc.), tout en reconnaissant, car c'est une évidence, que la *Comedia nueva* obéissait aussi à des règles d'écriture, implicites ou explicites, qui étaient autant de contraintes pour les auteurs. En somme, il y a une sorte de paradoxe dans l'étude de ce théâtre à ne pas considérer comme premiers ses aspects structurels et formels. Car on peut dire, avec Frédéric Serralta, que, dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, « la structure précède le sens »<sup>4</sup>. Et le même hispaniste parlait à son propos d'une « mécanique combinatoire »<sup>5</sup> comme d'autres critiques qui ont également recouru à l'image de l'« *arte combinatoria* »<sup>6</sup>, comme Domingo Ynduráin, ou encore comme Joan Oleza qui évoque une « *especie de almacén mental de trucos que fue el sistema de la comedia nueva* »<sup>7</sup>.

Enfin, pour en terminer avec les questions de terminologie, concernant la question de la structure interne de l'action d'une *comedia*, qui nous occupe ici, on remarquera que les mots pour le dire ne sont pas dénués d'intérêt : le 'découpage', en français, renvoie à l'idée de trancher, d'isoler des unités à partir d'un tout, tandis que le 'segment' (de la *segmentación*, en espagnol) évoque plutôt le mouvement inverse de la construction depuis la petite unité vers le tout. Or, précisément, il y a un certain paradoxe sur ce point, puisque la *Comedia*, comme on sait, présente la particularité de ne pas reposer sur une conception claire de la « scène », pour le dire ici en français, c'est-à-dire de ne pas accorder d'importance aux divisions internes des actes puisque les textes, à l'époque de Lope de Vega, se présentaient à la lecture comme des blocs de trois actes, sans subdivision à l'intérieur de ceux-ci. L'opération du découpage de l'action est donc d'autant plus importante ; et elle l'est, en particulier, dans la perspective de l'étude des textes, et y compris dans une perspective pédagogique. Pour cette raison, le découpage

---

4. Frédéric SERRALTA, *Antonio de Solís et la 'comedia' d'intrigue*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1987. p. 381.

5. Frédéric SERRALTA, *ibid.*, p. 379.

6. Domingo Ynduráin, mettant en avant la « *tipificación* » et « *la abstracción* » comme traits dominants de la *Comedia*, parle ainsi d'un « *arte combinatoria* » (Domingo YNDURAIN, « Personaje y abstracción », dans *El personaje dramático. Actas de las VII Jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1985, p. 29).

7. Joan OLEZA, « Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia », *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1995, n° 8, p. 99.

d'un texte doit être conçu comme un outil herméneutique, parce qu'il aide à l'interprétation des textes, comme le remarque Fausta Antonucci : « *la operación previa de segmentar una comedia es oportuna no tanto como fin en sí misma, sino porque nos obliga a reflexionar sobre la estructura del texto teatral, sobre sus nudos importantes* »<sup>8</sup>.

En effet, il est extrêmement important de parvenir à identifier ces noyaux ou ces segments de l'action, ce qui signifie que l'on appréhende alors la *comedia* comme le résultat d'un processus de construction. D'autant plus par rapport aux exercices académiques que l'on peut être amené à faire sur un texte de théâtre, parce que lorsqu'il s'agira de comprendre et donc de commenter un fragment particulier, un passage du texte, un extrait de l'œuvre (qui aura lui-même fait l'objet d'une identification comme tel, et donc d'une opération de découpage), il sera extrêmement utile, une fois qu'on aura réalisé cette étape préalable d'identification des séquences qui composent le texte, de définir le type de scène face à laquelle nous nous trouvons. C'est-à-dire, nous demander, d'une part, quelle est la constellation des personnages, ce que Ricardo Serrano Deza propose d'appeler les « *grupos de presencia* » (pour désigner les combinaisons de personnages présents conjointement sur scène)<sup>9</sup>, quelles sont les caractéristiques formelles de cette scène (s'agit-il d'un monologue, d'un dialogue, y a-t-il des interlocuteurs multiples, est-ce une scène qu'on pourrait dire chorale ?), et évidemment ne pas oublier de prêter attention au lieu et au temps dans lequel nous nous trouvons à ce moment de l'action. D'autre part on se demandera également, après avoir déterminé les limites entre les différentes séquences qui composent un acte, quelle est la fonction de la scène (s'agit-il d'une pause lyrique, est-ce un moment où le personnage délibère, seul ou avec un confident, est-ce une confrontation, etc. ?).

En guise d'illustration de ce propos, est insérée à la fin de cette étude une proposition de découpage qui est le fait de Fausta Antonucci, qui l'inclut dans une remarquable étude portant sur la métrique de *La dama boba*<sup>10</sup>. Cette proposition de découpage est complétée par un

---

8. Fausta ANTONUCCI, « 'Acomode los versos con prudencia' : la polimetría en dos comedias urbanas de Lope de Vega », *Artífara*, núm. 9 (2009), Addenda, p. 13.

9. Voir sur ce point dans Marc VITSE, « *Partienda est comedia*: la segmentación frente a sí misma », *Teatro de palabras*, 2010, n° 4, p. 14.

10. Fausta ANTONUCCI, *op. cit.* Une autre proposition de découpage est celle pro-

autre outil, le tableau de la présence des personnages, rendant compte de leur occupation du plateau, ce qui constitue un élément important dans la définition de la structure interne des actes, qui n'apparaît pas dans les premiers tableaux.

Avant d'examiner ces documents pour simplement faire quelques remarques, revenons cependant sur quelques considérations générales concernant la question du découpage. Les trois actes d'une *comedia*, de chacun environ 1000 vers, se présentent comme des unités, comme des blocs sans interruption. Et nous ne disposons que de peu d'indications théoriques sur la façon dont les auteurs, à l'époque de *La dama boba*, considéraient qu'il fallait structurer ces trois parties successives d'une pièce de théâtre. Dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (texte publié par Lope de Vega en 1609), quelques indications assez imprécises et allusives se rapportent au contenu de chacun des actes, et donc à la façon dont doit être 'composée' l'action, comme dans les vers suivants :

*En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos  
de suerte que, hasta el medio del tercero,  
apenas juzgue nadie en lo que para*<sup>11</sup>.

Lope de Vega écrit également dans le même texte:

*Dividido en dos partes el asunto [= el tema],  
ponga la conexión [el nudo] desde el principio,  
hasta que vaya declinando el paso,  
pero la solución no la permita  
hasta que llegue a la postrera escena*<sup>12</sup>.

---

posée par Daniele Crivellari, qui a consacré un livre passionnant (sa thèse de doctorat, initialement) à ce qu'il appelle les « marques de découpage » que l'on trouve dans les manuscrits de Lope de Vega (Daniele CRIVELLARI, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega : estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013). Les tableaux qui la synthétisent sont disponibles en ligne sur le site consacré à l'édition de *La dama boba* sous la direction de Marco Presotto (Lope de VEGA, *La dama boba: edición crítica y archivo digital*. Bajo la dirección de Marco Presotto y con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y Aurèlia Pessarrodona. PROLOPE, Barcelona; Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, CRR-MM, Bologna, 2015, <http://damaboba.unibo.it/index.html> (consulté le 8 octobre 2019).

11. Lope de VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, v. 298-301.

12. *Ibid.*, v. 231-235.

Que nous dit Lope avec ces formules quelque peu elliptiques ? D'une part que ce que l'on peut appeler en terme de dramaturgie l'exposition doit être courte afin que le spectateur soit rapidement au courant de la tension à partir de laquelle va pouvoir être lancée l'action ; de même, la complication de l'*asunto*, du sujet (le cas, pourrait-on dire), doit croître presque jusqu'à la toute fin, et le dénouement doit réserver une certaine forme de surprise, et l'on comprend donc que plus le dénouement est tardif et brutal mieux ce sera, comme si la solution devait intervenir vraiment à la toute fin de la représentation. On voit donc que ce qui préoccupe Lope, et cela est vrai dans ces vers mais également dans l'ensemble de son texte, est un point de vue pragmatique, c'est-à-dire que le théâtre doit être pensé en fonction du public et de ses exigences de récepteur ; c'est là aussi une idée très importante pour Lope et, de façon plus générale, pour le théâtre espagnol du Siècle d'or, qui est conçu pour être 'consommé' par des spectateurs qui payent pour venir le voir.

Mais, en dehors de cela, nous avons peu d'informations au sujet de la structuration interne des actes : entre l'exposition et le dénouement, la large partie centrale consacrée à l'action se compose d'unités dramatiques dont on ne nous dit pas grand-chose. Afin d'identifier ces unités dramatiques, le critère qu'on pourrait appeler 'à la française' et qu'on trouve dans certaines éditions modernes n'est pas suffisant ni pertinent : d'une part parce que, comme nous l'avons déjà vu, à l'époque où ces textes ont été écrits et publiés, la pratique n'était pas celle-là ; d'autre part, parce qu'il s'agit d'un critère arbitraire, artificiel, qui ne nous renseigne pas sur ce qui nous intéresse, qui est la question de savoir comment est construite l'action, comment se disposent les scènes les unes après les autres au sein d'un acte et pour quels effets de sens. En effet, le critère à la française est celui de l'entrée ou de la sortie d'un personnage : dès qu'un nouveau personnage entre en scène ou en sort on change de scène, c'est-à-dire qu'on numérote une nouvelle scène (on parle aussi de rubriques de scène). Cela est très commode pour circuler dans le texte mais c'est une pratique d'une utilité herméneutique faible. C'est la raison pour laquelle on a recours à d'autres notions dans les opérations de découpage des *comedias*, notamment aux deux termes, en espagnol, de *cuadro* et de *secuencia*. Et l'on peut également mentionner la terminologie d'époque, puisque certains textes font état

du mot *escena* entendu dans ce sens, donné alors également comme synonyme de *salida* – un terme qui renvoie bien à un critère qu'on peut dire dramaturgique, avec une référence à l'entrée en scène (*salir al tablado*) de l'acteur. Quant à *cuadro* et *secuencia*, le second de ces deux termes est moins ambigu, moins chargé sémantiquement (plus abstrait), tandis que *cuadro* peut évoquer la peinture, l'image, ce qui n'est pas le but recherché. Du *cuadro* on a pu donner la définition suivante :

*puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y un tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción*<sup>13</sup>.

Il s'agit d'une définition donnée par un spécialiste, en particulier, de l'histoire du spectacle théâtral, c'est-à-dire quelqu'un qui s'est attaché en particulier à l'analyse du théâtre non pas seulement comme texte mais comme texte mis en scène, comme texte mis en espace. Et de ce fait des débats ont eu lieu entre critiques pour savoir quels étaient les différents critères qui intervenaient dans la définition de ces unités internes à l'acte, qu'on les appelle scènes, tableaux, ou séquences. Marc Vitse synthétise cette réflexion en proposant d'isoler cinq critères : « *criterio escénico (el escenario vacío o tablado solo), criterio geográfico (cambio de lugar), criterio cronológico (corte temporal), criterio escenográfico (cambio en el 'decorado') y criterio métrico (variación en el metro y/o forma estrófica)* »<sup>14</sup>. Le premier des critères, le critère scénique, renvoie bien à une préoccupation pratique, à une préoccupation de praticien de la scène, qui a conscience qu'il faut éviter de laisser la scène vide, le plateau vide, c'est-à-dire sans acteurs :

*Quede muy pocas veces el teatro  
sin persona que hable, porque el vulgo  
en aquellas distancias se inquieta  
y gran rato la fábula se alarga*<sup>15</sup>.

Lope est sensible à ces moments, et les indique dans les manuscrits qui nous sont parvenus de lui. Pour *La dama boba* nous disposons d'un manuscrit autographe (c'est-à-dire authentique) qu'on peut trouver sur un site en ligne, d'où procède la capture d'écran ci-dessous, qui corres-

---

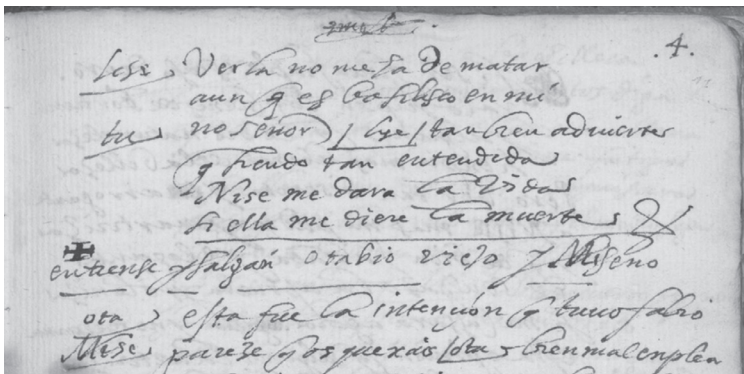
13. José María RUANO DE LA HAZA et John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 291.

14. Marc VITSE, *op. cit.*, p. 8.

15. Lope de VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, *op. cit.*, v. 240-243.



pond à la page 6r<sup>16</sup> :



*La dama boba*, manuscrit autographe de 1613.

La croix dans la marge gauche correspond, selon les usages de Lope, à l'entrée en scène d'un nouveau personnage ; la ligne terminée par un paraphe (*rúbrica*) à un changement de *cuadro*, ou moment de *tablado vacío*.

En ce qui concerne *La dama boba*, les tableaux de découpage montrent par exemple que l'acte I compte deux de ces tableaux, ou *cuadros*, de longueur inégale. À l'issue du second, les personnages qui occupaient la scène au premier ont rejoint ceux présents au second ; de la sorte, on voit converger physiquement, sur la scène, les forces paternelles, incarnées par le père, tout d'abord, mais aussi par Liseo (accompagné de son valet) dans sa fonction de prétendant officiel dont le mariage a été arrangé par sa propre famille avec celle d'Otavio. La *tabla de presencia* que nous faisons également figurer en annexe confirme cette construction de l'acte I, et la rend visible graphiquement dans un tableau qui cette fois prend en compte l'occupation du plateau par les personnages, et par là complète utilement les autres critères pris en compte (et expliqués plus haut) à l'heure d'identifier les unités dont se compose l'acte.

Le critère métrique, quant à lui, permet de déterminer les séquences (comme on le voit dans le tableau de découpage proposé par Fausta Antonucci) ; c'est ce que l'on peut appeler un critère auditif, dans la mesure où les inflexions, les 'découpages' dans le *continuum* de l'action,

16. Voir Lope de VEGA, *La dama boba*, *op. cit.*

correspondent à l'usage de la polymétrie, qui est l'un des traits caractéristiques les plus évidents et les plus importants de la poétique de la *Comedia nueva*. On peut de la sorte (comme on le voit de nouveau sur le tableau) différencier la macroséquence et la microséquence : la macroséquence peut être monométrique ou polymétrique, la microséquence sera monométrique et constituera une partie de la macroséquence ; c'est précisément le changement métrique qui est le critère de base pour identifier le passage d'une microséquence à une autre, c'est-à-dire pour identifier finalement un segment d'action qui fait sens, qui est limité et circonscrit, à partir de quoi on pourra s'interroger sur sa fonction ou d'autres effets de sens. À cet égard il peut être utile de reprendre, avec Marc Vitse, la différence entre les formes dites englobées et des formes dites englobantes :

*Las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto 'citado' como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas)*<sup>17</sup>.

On peut préciser encore, à propos des formes englobées, qu'elles sont « *esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo), se presentan más bien como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo por venir* »<sup>18</sup>. On en trouve de multiples exemples dans *La dama boba*. Par exemple (comme cela est bien visible dans le tableau récapitulatif), dans la première microséquence de l'acte II (v. 1063-1230), les *redondillas* sont une forme englobante et les *décimas* des v. 1155-1214 une forme englobée, qui constitue une bonne illustration de cette fonction décorative, ornementale, pourrait-on dire, des pièces lyriques offertes à Nise, convalescente, par ses amis-prétendants masculins.

Le tableau du découpage, corrélé au tableau de présence des personnages, permet de constater qu'il y a dans *La dama boba* quelques cas

---

17. Marc VITSE, « Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla* », en *El escritor y la escena VI, Estudios sobre el teatro español de los siglos de oro*, Y. Campbell (ed.), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 50.

18. Fausta ANTONUCCI (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 216.

de décalage entre la modification de la distribution des personnages en scène (ce que nous appelions plus haut les ‘groupes de présence’) et le changement métrique. En général cette distorsion montre plutôt l’importance supérieure du critère métrique, auditif, musical. C’est le cas par exemple à l’acte III, dans la scène centrale et capitale de dialogue entre Laurencio et Finea : ils parlent (et sont donc tous deux en scène) depuis le v. 2405, mais le changement métrique intervient seulement au v. 2427, de *redondillas* à *romance*. Cette inflexion, cette intensité qui apparaît dans le texte correspond à un discours de Laurencio, une tirade qu’on peut qualifier d’anti-féminine, ou de patriarcale, puisque le galant, qui a œuvré pour que la dame éveille son esprit grâce à l’amour, s’en désole maintenant, au point de regretter (paradoxalement, comme le lui fait remarquer la *dama!*) sa stupidité passée. Il y aurait sans doute d’autres choses à dire sur cette scène et ses implications ; mais, pour ce qui concerne les questions de construction, on peut en dire qu’elle révèle ou confirme l’importance de la métrique comme élément de structuration de l’action, *a fortiori* si l’on examine les informations sur la métrique à la lumière de ces autres informations importantes qui sont en rapport avec la présence scénique des personnages. Il ne faut, en effet, pas perdre de vue que les acteurs sur le plateau constituent le premier matériau, pour ainsi dire, avec lequel le dramaturge compose pour occuper l’espace scénique. L’examen de la *tabla de presencia*, par conséquent, révèle des données très importantes – ou, plutôt, nous dirons que la représentation synoptique permet de voir concrètement, graphiquement, l’importance de ces données liées à l’occupation scénique. Par exemple, ces tableaux révèlent l’importance quantitative de la présence de Finea, ce que confirme le fait qu’elle soit sujet de deux monologues, qui supposent un impact visuel particulier, lié à la présence seul en scène du personnage, qui affirme par là son ‘protagonisme’. Sur ce point, on remarquera, en particulier au premier acte, que la présence scénique de Nise, par rapport à celle de Finea, semble supérieure, mais qu’en réalité ce premier constat doit être corrigé, ou complété, par le fait que souvent Nise parle peu et se trouve comme en retrait, dans une position de spectatrice des actions d’autrui. Finea, en revanche, a une présence de plus grande importance ; on pourrait parler à cet égard d’une intensité plus grande de sa présence, notamment parce que le premier acte est celui qui concentre les scènes les plus hautement comiques, c’est-à-dire les scènes empreintes d’un comique burlesque : sur le plan dramaturgique, parce que sa

bêtise va faire rire à plusieurs reprises, Finea est ainsi beaucoup plus sur le devant de la scène que sa sœur. Ce fait pourrait aussi être relevé en prenant un compte un dernier critère (non présent dans les tableaux ici en annexe) : celui de la quantité de parole des différents personnages, car en effet un personnage peut être présent très longtemps ou très souvent et cependant, comme c'est assez fréquemment le cas des serviteurs, être un personnage très secondaire, ce que signifie le fait qu'il prenne peu la parole.

D'autres effets de sens se dégagent de l'observation des tableaux en question, ou y sont très facilement décelables, comme la subordination des personnages ancillaires dans le fonctionnement de l'action de *La dama boba*, ou la centralité du dialogue du troisième acte entre Laurencio et Finea, qui correspond au dernier retournement de l'action, ou encore la signification que l'on peut chercher à attribuer aux moments où un personnage est seul en scène (correspondant aux bandes grisées sombres dans le tableau de la présence scénique). L'essentiel est, nous semble-t-il, de prendre en compte ces différentes réalités de l'écriture dramatique pour mieux saisir le mouvement général par lequel l'action dramatique est conduite à son terme, ainsi que les inflexions majeures que l'on peut y identifier. Si l'absence de divisions internes explicites à l'intérieur des actes de la *comedia* peut au premier abord constituer un obstacle à son appréhension et à son étude, il s'agit en réalité aussi d'une liberté pour l'analyste, qui pourra à son gré proposer des alternatives aux propositions de découpage de ces actes en séquences, tableaux, ou scènes. L'important est en effet d'utiliser, en toute liberté, ces instruments, afin d'interroger le texte et de mieux le comprendre.

## Segmentación, acto I

Macrosec. y acto	Micros.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
I, 1		1-184 redondillas	Posada de Illescas	v. 184	I	Liseo, con su criado Turín, viaja a Madrid para conocer a su prometida Finea, rica muchacha casadera. En la posada, un viajero le informa de que Finea, aunque rica y hermosa, es muy necia ; mientras su hermana Nise, cuya dote es inferior a la de Finea, es discreta y culta. Liseo piensa que le convendría cambiar a Finea por Nise.
I, 2	a  b         c	185-272 octavas  273-412 redondillas  [413-492 romance i-o]  493-524 redondillas [525-538 soneto] 539-634 redondillas  [635-648 soneto] 649-888 redondillas  889-1062 romance ó-a	Madrid – casa de Otavio – poco tiempo después	v. 1062	II	<p>Otavio, padre de Finea y de Nise, se queja de sus dos hijas : cada una de ellas le preocupa, Finea por su necesidad, Nise por su excesiva cultura. Nise habla de literatura con su criada Celia ; Finea por otra parte no consigue aprender el abecé y se pelea con su maestro. En cambio, escucha con interés el relato de su criada Clara sobre una gata que acaba de parir. Nise recibe a sus tres pretendientes, Duardo, Feniso y Laurencio : Duardo le recita un soneto sobre el amor. Nise no lo entiende. Se ve que entre los tres prefiere a Laurencio. Este sin embargo está pensando en dejar a Nise por Finea, pues le atrae su riqueza : manifiesta este proyecto en un soneto. Luego habla de ello con su criado Pedro, y al llegar Finea empieza a hablarle de amor. Cuando Laurencio se va, Finea enseña a Clara el retrato de su prometido : no le gusta, dice, pues no tiene piernas.</p> <p>Sale Otavio para avisar a Finea de la llegada de Liseo ; este saluda a su prometida, pero, disgustado por su necesidad, decide que más bien querrá a su hermana.</p>

## Segmentación, acto II

Macrosec. y acto	Micros.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
II, 1	a  b	1063-1154 redondillas  [1155-1214 décimas] 1215-1230 redondillas  1231-1364 romance á-e	Jardín de casa de Otavio – un mes después		I	Laurencio, Duardo y Feniso hablan de que Liseo está aplazando su boda con Finea. Cuando llega Nise, que ha estado enferma durante un tiempo, todos le dan la enhorabuena por su recuperación. Nise les da las gracias.  A solas con Laurencio, Nise le reprocha que esté cortejando a Finea y se va furiosa. Llega Liseo, y lo desafía a un duelo : Laurencio cree que el motivo son sus celos por Finea.
II, 2		1365-1484 redondillas  [1485-1540 endecasílabos sueltos con pareados] 1541-1580 redondillas	Interior de la casa de Otavio – tiempo continuo		II	Finea trata de aprender a bailar pero se enfada una vez más con el maestro. Clara le da un billete de Laurencio. Cuando llega su padre, Finea le enseña el billete. Otavio se desespera, pero tiene que salir corriendo para impedir el duelo entre Liseo y Laurencio.  Finea comenta con Clara el amor que siente por Laurencio.
II, 3		1581-1667 endecasílabos con pareados (o silva del tipo 3)	Prado cerca de Recoletos - tiempo continuo			Liseo y Laurencio aclaran el equívoco y llegan a un acuerdo : Laurencio acepta que Liseo corteje a Nise y este le cede a Finea.
II, 4	a  b	1668-1787 redondillas  [1788-1824 endecasílabos sueltos con pareados] 1825-1860 redondillas  1861-2032 romance á-a	Casa de Otavio		IV	Nise le echa en cara a su hermana el que le esté robando a Laurencio ; luego mantiene con este una escena de celos. A solas, Finea conoce por primera vez qué son los celos. Cuando llega Otavio, Finea le habla del sentimiento desconocido que experimenta, sumiendo al padre en el desconcierto. Cuando Laurencio vuelve, Finea le pide que la desenamore.  Al llegar sus dos amigos, Duardo y Feniso, a Laurencio se le ocurre una estrategia : Finea, para des enamorarse, deberá jurar delante de ellos que se casará con Laurencio. Finea jura, luego lo cuenta a su padre y hermana, que no saben ya a qué atenerse. Nise por su parte sigue enamorada de Laurencio y rechaza a Liseo.

### Segmentación, acto III

Macrosec. y acto	Micros.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
III, 1	a	2033-2072 décimas	Casa de Otavio, un mes más tarde		I	Monólogo de Finea sobre el Amor maestro.
	b	2073-2220 redondillas				Otavio y Miseno deciden que Nise se casará con Duardo. Liseo trata de enamorar a Nise, sin éxito ; planea volver a sus proyectos matrimoniales con Finea, puesto que ha dejado de ser necia. Nise y Finea bailan.
		[2221-2240 romance á-a 2241-2280 canción con estribillo 2281-2292 romance á-a 2293-2318 canción con estribillo] 2319-2426 redondillas				Liseo habla con Turín de sus nuevos proyectos, y Turín informa de ello a Laurencio, que se resiente de la traición de Liseo. Finea declara su amor a Laurencio.
	c	2427-2634 romance é-o				Laurencio le contesta añorando su anterior necesidad : ahora que es discreta, Liseo ha vuelto a querer casarse con ella. Finea lo tranquiliza : sabrá fingirse necia. Logra engañar a Liseo ; pero no a Nise, que entiende su estrategia y la de Laurencio, y pide a su padre que prohíba al joven la entrada. Finea entonces lo esconde en un desván y dice que Laurencio se ha marchado a Toledo. Otavio dice a Finea que no debe mostrarse cuando hay hombres en casa, y ella le promete que, en este caso, se irá a un desván.
	d	2635-2870 redondillas				Llega Liseo para pedir a Otavio la mano de Nise ; pero Otavio se la niega, por estar ella prometida a Duardo ; Liseo deberá casarse con Finea o marcharse de su casa. Finea y Clara hablan de Laurencio y de su engaño. Cuando Otavio llega para darle a Finea la noticia de su próxima boda con Feniso, Finea finge asustarse de la presencia de un hombre y huye al desván.
	e	2871-2930 romance é-c				Liseo declara su amor a Nise y esta lo acepta ; llega Celia diciendo que Finea está en el desván con dos hombres (Laurencio y Pedro). Su padre se precipita a ver qué pasa, pero, en vez de sangrienta venganza, todo se soluciona con una doble boda.
	f	2931-3026 redondillas				v. 2930
g	3027-3184 romance ó-a	v. 3184				

**Tabla de presencia - Acto I, 1062 versos**

Secuencia	I,1 (cuadro I) 1-184=184 v.	I,2a (cuadro II) 185-272= 87 v.	I,2b (cuadro II) 273-888= 615 v.	I,2c (cuadro II) 889-1062= 173 v.
Personajes				
Liseo				908
Turín				908
Leandro	89			
Otavio				990
Misceno				
Nise			618	990
Celia			618	903 990
Rufino			307	
Finea			307	746 990
Clara			399 492	746 990
Duardo			500 635	
Feniso			500 635	
Laurencio			500	846
Pedro			648 850	



**Tabla de presencia - Acto II, 969 versos (v. 1063-2032)**

Secuencia	II,1a (cuadro I) 1063-1230=167 vv.	II,1b (cuadro I) 1231-1364= 133 vv.	II,2 (cuadro II) 1365-1580=215 v.	II,3 (cuadro III) 1581-1667= 86 vv.	II,4a (cuadro IV) 1668-1860=192 vv.	II,4b (cuadro IV) 1861-2032=171 vv.  (1966-2032)
Personajes						
Liseo		1326 1355				
Turín			1528 -1540	1648-		
Oravio			1485 -1540	1648-	1788  18 24	1909-1960
Nise	1149-	-1339			1707 -1778	1909-2013
Celia	1149-	-1339				
Maestro de danzar			-1426			
Finea					(sola)	-1960
Clara						
Duardo						-1908
Feniso						-1908
Laurencio		Monologo, 1356-64			1708-1778	18 31- 18 60 -1908 (1966-2032)
Pedro						-1908

**Tabla de presencia - Acto III, 1152 versos (vv. 2032-3184) (cuadro único)**

Secuencia	III, Ia 2033- 2072= 39vv.	III, Ib 2073-2426=353 vv.	III, Ic 2427-2634=207 vv.	III, Id 2635-2870= 235 vv.	III, Ie 2871- 2930=59 vv.	III, If 2931-3026= 95vv.	III, Ig 3027-3184=157 vv.
Personajes							
Liseo		2149-2355	2823 2612				
Turín		2326 -2394					
Otavio		2091- 2526		2720-2800	-2917	-2989	
Miseno		2091- 2326					
Nise		2149 -2326		-2802			
Celia		2201		-2802			3071
Músicos		2214 -2326					
Finea	Monólogo	- 2326	2405-	Monólogo 2829-2836	-2878	- 3018	3119-
Clara		- 2326		2817 - 2827			
Duardo				2720-2808		-2989	
Feniso				2720-2808			
Laurencio		2365-	289	2748-2827			3119-
Pedro							