

URSZULA ASZYK
Warszawa-Bristol

EL ARTE DE REPRESENTAR COMEDIAS: *LO FINGIDO VERDADERO* DE LOPE DE VEGA

Introducción

Con el título del presente ensayo aludimos al *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, tratado teórico escrito en forma del poema que Lope de Vega incluye en el tomo de sus *Rimas*. Publicado en 1609 y reeditado luego varias veces más en su época, por la crítica de hoy está considerado como "obra capital, no sólo en la literatura, sino también en la cultura española"¹, tiene ediciones modernas² y una abundante bibliografía crítica³. No ha tenido igual suerte *Lo fingido verdadero*, drama concebido en el mismo período que el *Arte nuevo*, es decir, hacia 1608⁴,

¹ Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976, p. 11.

² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar Juana de José Prades, Madrid: C.S.I.C., 1971; además, en Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, pp. 181-194.

³ Compárese Miguel Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid: Ediciones Yunque, 1935; Luis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid: C.S.I.C., 1961; Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid: Editorial Gredos, 1965.

⁴ Véanse S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968; la fecha anterior, entre 1604 y 1608, sugiere Juana de José Prades en *op. cit.*

y que, como éste, Lope de Vega utilizó para propagar la *comedia nueva*. Por eso también hoy debería ser tratado como un importante documento del teatro de la época.

Lope de Vega menciona esta obra en 1618⁵, y probablemente hacia esta fecha la vio escenificada, entonces con el título: *El mejor representante*. La publicó en 1621, en la *Décima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*⁶, pero con un título diferente: *Lo fingido verdadero*. Éste resaltaba más que el primero la ambigüedad de los hechos dramáticos y aludía al mensaje del autor, pero al primero seguían remitiendo las últimas palabras de la obra: "Aquí acaba la comedia/ del mejor representante." (vv. 3123-24)⁷. A éste también aluden las piezas de sus imitadores⁸, lo cual comprueba su difusión teatral y su fama.

Incluido en el apartado de las comedias de santos⁹, *Lo fingido verdadero* ha permanecido olvidado durante largo tiempo, probablemente

⁵ El título aparece en la segunda lista de comedias incluida por Lope de Vega en su *Peregrino en su patria* (1618), véase Lope de Vega, *Peregrino en su patria*, ed. Myron A. Peyton, University of North Carolina Press, Chapel-Hill, 1971, p. 116.

⁶ Las bibliografías mencionan esta fecha, pero José Sanchez (*op. cit.*) y María Teresa Cattaneo (*op. cit.*), ambos como editores, remiten a la edición de 1620: *Décima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* [...], Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1620, fols. 261-284, (Biblioteca Nacional, Madrid, R 23476); y de 1621 (Biblioteca Nacional, Madrid, R 14109; R 13869).

⁷ Cito aquí, y también más adelante, la siguiente edición: Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, Edizione e introduzione di María Teresa Cattaneo, Roma: Bulzoni Editore-"Il Labirinto", Teatro spagnolo e ispanoamericano. Saggi e Testi, 1992; y para no multiplicar las notas, al lado del fragmento citado pongo el número del verso de esta edición.

⁸ En España: *El mejor representante*, San Ginés (1668) de Jerónimo de Cáncer, Rosete Nino y Antonio Martínez, e *Ingenio y representante*, San Ginés y San Claudio (1741) de Francisco Antonio de Ripoll y Fernández de Ureña; y en Francia: *L'illustre comédien ou le Martyre de Sainct Genest* (1643) de Nicolas-Marc Desfontaines, y *Le véritable San Genest de Jean Rotrou* (1645 o 1646); menos probable que la había conocido el inglés, Philip Massinger, autor de *The Roman Actor* (1626).

⁹ Compárese la nota preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo a *Lo fingido verdadero* en *Obras de Lope de Vega* (1894) y el ensayo "Lo fingido verdadero" en Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, T. I, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1919, pp. 249-268; además, párrafos correspondientes en: Delfin Leocadio Garasa, *Santos en escena (Estudios sobre el teatro hagiográfico a Lope de Vega)*, Bahía Blanca: Universidad del Sur (Argentina), 1960; Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York: Peter Lang, 1997.

a causa de esta calificación. Llama la atención la falta de su edición crítica, o al menos verificada¹⁰, no hay estudios modernos de carácter filológico de este texto dramático¹¹, y aunque más recientemente en varios trabajos se han visto examinados algunos aspectos de su dimensión metateatral¹², no ha surgido ningún estudio comparativo en que se comprobara su carácter complementario respecto al *Arte nuevo*. Pues, si el *Arte nuevo* se centra en la preceptiva de la *comedia* y la labor del dramaturgo, *Lo fingido verdadero* desarrolla la cuestión de la representación teatral y la interpretación, apenas señaladas en el *Arte nuevo*. En el presente trabajo proponemos una lectura de *Lo fingido verdadero* realizada precisamente desde esta perspectiva.

Drama frente al relato hagiográfico: "historia divina", o el gran teatro del mundo

Para ver con claridad de qué modo Lope de Vega introduce el tema de la *comedia* en este drama, por definición religioso, parece preciso someter al análisis primero el proceso de dramatización de la historia de

¹⁰ Lo rescató de un largo olvido Marcelino Menéndez y Pelayo, publicando en 1894 (*op.cit.*); las posteriores ediciones (p.ej. Lope de Vega, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1964 y 1974) se basan en ésta, en la que hay "muchas modernizaciones mal pensadas" y "más de cincuenta errores, cinco de los cuales habían producido versos cortos o largos", como anota Victor Dixon ("«Ya tienes la comedia prevenida... la imagen de la vida»: *Lo fingido verdadero*". En: *Doce comedias buscan un tablado*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, "Cuadernos de Teatro Clásico", Madrid 1999, nr II, p. 53); surgió, no obstante, una edición bilingüe correcta en Francia, (Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, édition, traduction et notes par José Sanchez, Mont-de-Marsan: Ed. José Feijóo, 1991), y una revisada en Italia, en castellano (Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, Edizione e introduzione di Maria Teresa Cattaneo, *op. cit.*).

¹¹ Sigue siendo más citado el estudio filológico de Marcelino Menéndez y Pelayo, incluido como nota preliminar de la edición de 1894 (*op. cit.*), aunque existan ya más amplios, escritos en función de introducciones, de José Sanchez (*op. cit.*) y Maria Teresa Cattaneo (*op. cit.*).

¹² Destacan los trabajos sobre la forma del teatro en el teatro de: Alan S. Trueblood, *Role-playing and scene of illusion in Lope de Vega*, "Hispanic Review", XXII, 1964, pp. 305-318; Susan L. Fischer, *Lope's "Lo fingido verdadero" and the Dramatization of the Theatrical Experiences*, "Revista Hispánica Moderna", XXXIX, 1976-1977, pp. 156-166; María del Pilar Palomo, *Proceso de comunicación en "Lo fingido verdadero"*. En: "El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega, (ed.) R. Doménech, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 81-98; Elvezio Canónica, *De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en "Lo fingido verdadero" de Lope de Vega*. En: *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Editorial Verbum, 1997, pp. 99-110.

la vida, conversión y martirio de San Ginés representante. Siguiendo lo establecido por Menéndez y Pelayo, se suele tomar en consideración como posible fuente de inspiración, en cuanto a la conversión y el martirio de Ginés, el relato que el padre Pedro de Rivadeneira había incluido en su *Flos Sanctorum. Libro de las vidas de los Santos* (1599-1601)¹³, y la *Historia imperial y cesárea* (1547) de Pero Mexía, por lo que se refiere a la época de Diocleciano¹⁴. No se sabe si Lope de Vega tenía alguna noticia de las pasiones medievales que representaban la conversión y el martirio de San Ginés¹⁵, o si conocía alguno de los dramas latinos contemporáneos sobre el mismo tema, que con fines didácticos los jesuitas empezaron a introducir en el repertorio teatral de sus colegios en varias capitales europeas a finales del siglo XVI¹⁶. Pero, teniendo en cuenta que Rivadeneira era jesuita y que Lope de joven había sido alumno del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid, resulta muy probable que por medio del ambiente jesuita¹⁷ Lope de Vega no solamente había llegado a conocer la historia de San Ginés, sino que también se había enterado de la existencia de dicho repertorio. Cabe tenerlo en cuenta porque, aparte de las obvias diferencias, hay puntos comunes entre su obra y los dramas latinos¹⁸.

¹³ El libro tuvo tres ediciones en España: 1599-1601 la primera, en 1604 la segunda, y en 1610 la tercera; y una en Francia en 1609, compárese "Bibliographie" de José Sánchez, en Jean Rotrou, *Le véritable Saint Genest*. Edition critique par José Sánchez, Mont-de-Marsan: Editions José Feijóo, 1991.

¹⁴ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*

¹⁵ El texto más antiguo, *Passio Sancti Genesisii*, fue escrito en latín, probablemente en el siglo VII; lo sigue un misterio francés del siglo XV: *L'Ystoire de la Vie de S. Genis*; compárese la "Bibliographie" de José Sánchez en Jean Rotrou, *op. cit.*

¹⁶ Se inició así una verdadera difusión de la leyenda de San Ginés en Europa; los dramas latinos protagonizados por San Ginés aparecieron en los escenarios de los colegios jesuitas en Friburgo (Suiza) en 1592; en Kalisz (Polonia) en 1615, allí con el título: *Histrion Genesisius*; en Poznań (Polonia) en 1619, con el título *Tragedia Genesisius*; en Friburgo (Alemania) en 1623; en Innsbruck (Austria) en 1629, etc.; comp.: Jan Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Wyd. PAN, 1970.

¹⁷ Sobre la posible influencia jesuita, compárese Cecilia McGinniss, *Legitimado lo imaginado: Dimensiones ocultas de las leyendas de San Ginés de Pedro Rivadeneira, S. J. (1599) y de "Lo fingido verdadero" de Lope de Vega (1607-1608)*. En: *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro, en honor a Evert W. Hesse* (ed.) B. Mujica y A. K. Stoll, London: Tamesis, 2000, pp. 104-112.

¹⁸ Por ejemplo, en los dramas latinos arriba citados, representados en Polonia en 1615 y 1619, y en *Lo fingido verdadero* representado en España probablemente por las mismas fechas, se introduce la forma del teatro en el teatro, antes desconocida, tanto en el teatro polaco como en el español.

Lo supuestamente¹⁹ ocurrido en Roma, en los tiempos de Diocleciano, lo cuenta Rivadeneira de modo que despierta la imaginación: un actor romano que burlándose del rito del bautismo cristiano se convierte en cristiano en el momento de actuar en el escenario; al confesarlo delante de Diocleciano es por éste, para que "negase a Cristo", condenado a las torturas y por fin degollado. Su relato queda marcado por unos momentos de gran tensión dramática: la voz de Dios que Ginés oye, los ángeles que bajan del cielo para bautizarlo, su confesión pública, las escenas de torturas, su muerte²⁰. Lope dramatiza estos hechos parcialmente en la tercera jornada de su obra, pero evita la detallada representación de las horribles torturas, asimismo de la muerte de Ginés. Es de notar también que -a diferencia de Rivadeneira, que con desprecio habla del Ginés farsante, porque éste apoyaba la persecución de los Cristianos, "parte por su mala inclinación y por la mala vida que trahía (como suelen los de aquel oficio) y parte por dar gusto al emperador y entretenimiento al pueblo"²¹- Lope de Vega elabora una imagen de Ginés con simpatía y con una notable admiración hacia el oficio del actor. Además, reconstruye su vida profesional y privada, anterior al momento de conversión al cristianismo, y la sitúa en el contexto histórico y socio-cultural, con lo cual la introducción del tema del teatro se produce de modo lógico y natural.

En la primera jornada Lope de Vega recrea la historia del acceso de Diocleciano al trono imperial y en este contexto introduce la figura

¹⁹ Los especialistas se preguntan, si Ginés era actor o mimo; y si murió en 285 o en 286, o tal vez en 303, e incluso, si realmente hubo en Roma un actor con el nombre de "Genesius"; véase Donald Attwater, *Dictionary of Saints*, Penguin Books, 1985, p. 144; Donald Attwater, Catherine R. John, *Dykcjonarz świętych*, przełożył Tadeusz Rybkowski, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolinski, 1997, p. 158; *Księga imion i świętych*. Opracowali: Henryk Fros SJ - hagiografia, Franciszek Sowa - onomastyka, Kraków: Wydawnictwo WAM-Księża Jezuici, 1997, T. II, p. 452-453.

²⁰ Es de notar que la versión de la historia de la vida y muerte de San Ginés en Rivadeneira resulta casi idéntica a la que encontramos en Piotr Skarga, cura y jesuita polaco, autor de "Męczeństwo i nawrócenie dziwne Genezjusza Rzymianina, pisane z starodawna od dyakonów Rzymskich... Żył około R. 260", incluido en su libro *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok wybrane z poważnych pisarzy i doktorów kościelnych....* przez X. Piotra Skargę, Soc. Jesus, zebrał na język polski przełożone.... Tom II, Petersburg 1862; esta observación permite pensar que ambos hagiógrafos se habían basado en la misma fuente, probablemente en *Martirologio Romano*.

²¹ Cito según la versión incluida por Menéndez y Pelayo en su ensayo sobre "Lo fingido verdadero", *op. cit.*, p. 251.

del actor romano Ginés; en la segunda trata sobre la vida privada de Ginés y de su experiencia del actor que, para satisfacer el gusto del emperador, lleva al escenario una comedia de amor; y en la tercera representa la conversión de Ginés al cristianismo que se produce cuando éste se encuentra en el escenario parodiando a un "cristiano bautizado". Así, frente al relato hagiográfico de Rivadeneira de cinco páginas, el drama de Lope, que alcanza 3123 versos y queda dividido en tres jornadas, se nos presenta no solamente como una obra más extensa, sino también más compleja y menos clara por lo que se refiere al aspecto genérico. Pues, se compone de los elementos profanos y religiosos, propios a su vez de por lo menos tres géneros dramáticos: la primera jornada podría constituir parte de un drama histórico; la segunda y el comienzo de la tercera, de la comedia de enredo; y la tercera, de una comedia de santos. Lope de Vega describe, sin embargo, su obra como "historia divina" y, en cuanto al género, la define como "tragicomedia" precisando que se trata de la "tragicomedia de la vida y martirio de San Ginés representante"²².

Conviene recordar que el elemento fundamental de la comedia de santos lo constituye siempre la figura del protagonista que ha de ser un santo reconocido oficialmente por la iglesia. El protagonista de *Lo fingido verdadero*, actor y mártir romano, responde a tales exigencias²³, pero, como advierte Menéndez y Pelayo, en las dos primeras jornadas, "ni un solo pensamiento religioso cruza por la mente de Ginés"²⁴. Pues -según destacan las definiciones- una comedia de santos ha de enseñar el camino para alcanzar la santidad. Con este fin, al someter al proceso de dramatización la vida de un santo, se dramatiza también la santidad, lo cual implica la presencia de los milagros, apariciones y otras manifestaciones de lo sobrenatural, tanto en el texto dramático como en su representación²⁵. Tales rasgos, como lo hemos anotado antes, se ponen de manifiesto sólo en la tercera jornada de *Lo fingido verdadero*.

²² El término "tragicomedia" aparece en el subtítulo: *Tragicomedia famosa* y en la dedicatoria al "F. Gabriel Tellez, religioso de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos", al igual que la expresión "historia divina"; cito según la edición: Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, Edizione e introduzione di Maria Teresa Cattaneo, p. 55.

²³ De San Ginés el Representante hace mención el *Martirologio Romano*; se lo conmemora el 25 de agosto.

²⁴ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, pp. 263-264.

²⁵ Sobre los rasgos estructurales de la comedia de santos del Siglo de Oro, véase Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York: Peter Lang, 1997, pp. 1-7.

La desproporcionada unión de los elementos profanos y religiosos, a favor de los profanos, choca en un drama definido como comedia de santos o drama hagiográfico. Dejando de lado estas definiciones genéricas, se descubre, sin embargo, una estructura dramática lógica y coherente, pero, esto sí, subordinada a un mensaje diferente al que se espera encontrar transmitido a través de una comedia de santos convencionalmente comprendida. Pues, desde el mismo principio, queda claro que Lope de Vega quiere enseñar el camino hacia la santidad en el marco del *gran teatro-mundo* sirviéndose constantemente de la metáfora de la *vida-comedia*.

Lope la introduce ya al comienzo de la primera jornada, al representar el nocturno encuentro del César Carino con los actores en las calles de Roma. Surge entonces, y de modo muy natural, la primera comparación: "La diferencia sabida,/ es que les dura hora y media/ su comedia, y tu comedia/ te dura toda la vida." (vv. 363-366) Estas palabras, pronunciadas por el sirviente Celio, tienen su irónica réplica: muriendo en plena calle de Roma Carino dice:

Representé mi figura:
César fui, Roma, Rey era;
acabóse la tragedia,
la muerte me desnudó:
sospecho que no duró
toda mi vida hora y media. (vv. 641-646).

En otras partes de la obra, Lope de Vega se sirve de manera similar del teatro (*comedia*) como pretexto para transmitir la misma reflexión, la que al final vemos resumida en las palabras que Ginés pronuncia poco antes de morir: "ya soy/ cristiano representante;/ cesó la humana comedia,/ que era toda disparates;/ hice la que veis, divina" (vv. 3110-14). "La idea de la vida-comedia constituye el núcleo central de la obra", anota Antonio Vilanova²⁶. A tal observación cabe añadir que dicha idea, la que deriva de la tradición antigua, está evolucionando en esta "tragicomedia de la vida y martirio de San Ginés" hacia la cristiana idea del mundo como teatro, cuyo único autor y director es Dios.

²⁶ Antonio Vilanova, *El tema del gran teatro del mundo*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", 1950, XXIII, p. 172, recogido en: Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989, p. 478.

Lo fingido verdadero es el primer drama en la literatura española que introduce en el teatro la figura de San Ginés, a su vez es "la primera interpretación escénica -según lo establece Vilanova- del tema del gran teatro del mundo de la literatura española"²⁷. Ésta es también la primera obra escrita en castellano en que se acude a la forma del teatro en el teatro. La elección del personaje del actor justifica aquí la introducción de los espectáculos teatrales en la estructura del drama, asimismo de los comentarios acerca del teatro, mientras la milagrosa conversión al cristianismo de este personaje sirve para la representación de la suprema verdad del *theatrum mundi*.

La comedia como tema: su planteamiento en *Lo fingido verdadero*

Cuando en la segunda jornada Diocleciano pide que Ginés represente una comedia para celebrar su llegada al poder, es decir, para hacer más atractiva la "notable fiesta", en la que va a participar el Senado, surge entre ambos un diálogo en que se produce un repaso del repertorio que, como es de suponer, le sonaba familiar al espectador español del comienzos del siglo XVII. La primera obra que Ginés propone montar es *Andria* de Terencio. Diocleciano la rechaza por ser una comedia "vieja". Lo mismo ocurre con *El Milite glorioso* de Plauto. Pues, Diocleciano quiere "una nueva fábula que tenga/ más invención, aunque carezca de arte", y declara: "tengo gusto de español en esto" (vv. 1210-13). Esta confesión resulta anacrónica, ya que la acción se sitúa en los tiempos de Diocleciano, emperador de Roma entre 284 y 305, pero queda asimismo obvio que Lope de Vega no se propone crear una obra en sí histórica. Lo afirman también las frecuentes alusiones a España y, sobre todo, a su teatro actual.

Al hablar del teatro, los personajes dramáticos se convierten en portavoces de Lope de Vega. No sorprende tal procedimiento, pues, el corral de comedias al que *Lo fingido verdadero* estaba destinado, le aseguraba, como apunta María Pilar Palomo, una mayor y más eficaz difusión de sus opiniones que el *Arte nuevo* que, por ser escrito en forma de poema, sólo llegaba a un grupo minoritario de lectores²⁸. Procedentes los dos textos del mismo período muestran numerosas similitudes. En el *Arte nuevo* leemos que España es "donde cuanto se escri-

²⁷ Antonio Vilanova, *op. cit.*

²⁸ María del Pilar Palomo, *op. cit.*, p. 81.

be es contra el arte" (v. 135), a saber, contra el arte "antiguo" (v. 137)²⁹. Respondiendo al gusto del público ("el vulgo"), concluye Lope, los autores escriben sin preocuparse por el arte de comedias porque "quien con arte agora las escribe,/ muere sin fama y galardón" (vv. 29-30). La misma observación transmite Lope por boca de Diocleciano en *Lo fingido verdadero*: "los que miran en guardar el arte,/ nunca del natural alcanzan parte". Y añade que más importante que seguir "los preceptos", que con "su rigor" cansan, es respetar la norma de "lo verosímil" (vv. 1210-17). En el *Arte nuevo*, Lope también recomienda "imitar lo verosímil", pero, además de ello, aconseja evitar lo "imposible" en cuanto al carácter de los personajes. (vv. 284-85). Como afirma Juana de José Prades, la verosimilitud es uno de los preceptos clásicos que Lope acepta y "ama"³⁰. Y aunque se esfuerce en liberarse de las ataduras del *arte antiguo*, queda fiel a éste que remite a Aristóteles. Lo demuestran también otras obras suyas. Pero lo cierto es que la doctrina de la verosimilitud "apasionaba" no solamente a Lope, sino a muchos más dramaturgos y teóricos de la época³¹.

El rechazo de los preceptos *antiguos* se nota, sin embargo, al nivel del concepto del género literario. Sirva de ejemplo el proceso de creación de la "gentil comedia": Diocleciano quiere que ésta sea "toda amorosa", Ginés decide aprovechar su propia experiencia sentimental y hacerla "celosa", pero, como explica, con el dolor de sus personajes ésta se va a transformar en tragedia. El concepto antiaristotélico del género se pone de manifiesto en varios momentos de *Lo fingido verdadero*. La obra misma, pues, fue concebida de acuerdo a las normas de la *comedia nueva*, género que nace de la unión de dos categorías estéticas, de lo cómico y lo trágico. En la parte doctrinal del *Arte nuevo* leemos:

Lo cómico y lo trágico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (vv. 174-180)

²⁹ Todas las citas del *Arte nuevo*... vienen de la versión incluida en: Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo"*, *op. cit.*, pp. 181-194; para no multiplicar las notas al lado de cada fragmento citado pongo el número del verso de esta edición.

³⁰ Juana de José Prades, *op. cit.*, p. 180.

³¹ Véase *ibidem*, p. 181.

El gusto por esta "mezcla", subraya Ignacio Arellano, tiene su origen en "la voluntad de reproducir la realidad", en tratar "la naturaleza como modelo del arte en la ejecución de la *mimesis* dramática"³². El procedimiento así descrito se hace común en el teatro español del siglo XVII. En 1616, Ricardo de Turia concluye en su *Apológetico de las comedias españolas*: "ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia"³³. Unos años atrás, Lope de Vega aún consideraba el fenómeno así descrito como *nuevo*. En su caso, observa Alonso Zamora Vicente, "los cánones no podían servirle más que para coartar lo mejor de su prodigiosa fluencia, y para desfigurar la vida que él veía a su alrededor, contradictoria, entremezclada y siempre natural portentosa."³⁴ Y, cuando en el *Arte nuevo* dice que "los que miran en guardar el arte, / nunca del natural alcanzan parte", se manifiesta "clarividente", subraya el mismo autor³⁵.

El desprecio hacia las normas clásicas llevadas al absurdo se pone de manifiesto en *Lo fingido verdadero* también en los irónicos comentarios acerca del verso. Cuando Diocleciano confiesa tener el "gusto de español", Ginés le propone montar *El cautivo de amor*, comedia de un tal Fabricio. Diocleciano, hace poco soldado, apenas proclamado emperador, se presenta en este momento un experto y pregunta por los versos de la obra. Ginés en respuesta aclara que los versos de dicha comedia son "duros, sacerdotales y exquisitos"³⁶. No logra, sin embargo, despertar el interés del emperador. Ofrece entonces *La contienda de Marsias y de Apolo*, cuyo autor es Corintio, "hombre fantástico en la pintura de furiosos versos", además, una comedia de algún poeta griego

³² Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 120.

³³ Ricardo de Turia, *Apológetico de las comedias españolas*, Valencia 1616, reproducido en: Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos, 1972, p. 177.

³⁴ Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid: Editorial Gredos, 1969, p. 222; el autor destaca que este tipo de comedia "era anatematizado por todos los tratadistas renacentistas, que llamaban a su fruto *monstruo hermafrodito*", a lo que Lope en el *Arte nuevo* alude diciendo: "[...] es forzoso/ que el vulgo con leyes establezca/ la vil quimera deste monstruo cómico".

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ José Fernández Montesinos (*Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca-Madrid, Anaya, 1967, p. 10) ve en esto la alusión a la España literaria de entonces: "¿quién sino Góngora sería el autor de aquellos versos «duros, sacerdotales y exquisitos» de que se habla en la misma escena?"

que hace "subir y bajar monstruos al cielo;/ con diversas navetas y cortinas" (vv. 1239-40). Los versos de esta última, según Ginés, "parecen piedras que por orden pone/ rústica mano en trillo de las eras" (vv. 1243-44), y suelen más "espantar al vulgo rudo" y darle a la compañía más dinero que las "buenas" comedias, porque el autor "habla en necio, y aunque dos se ofendan,/ quedan más de quinientos que le entiendan" (vv. 1246-48). En el *Arte nuevo*, Lope de Vega defiende de modo similar las comedias "que al estilo de vulgo se reciba" (v. 11) y declara:

Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 45-48)

Como ninguna de las comedias, que en su repertorio tiene Ginés, no le parece atractiva, el César pregunta por la tragedia. En respuesta surge otra lista de títulos: *Electra* de Leonicio, una obra "mejor" que las tragedias de Sófocles, la que "hará llorar las piedras" y sus "versos trágicos,/ vencen en gravedad a los de Séneca" (vv. 1250-52); *La Sofonisba* de Heraclio; y *La Tisbe* de Cornelio, "gran filósofo/ español y pariente de Lucano" (vv. 1256-57). Interrumpe esta conversación Camila y aconseja no poner en escena ninguna tragedia, porque las tragedias "son ruinas de imperios", y por eso inadecuadas para un día festivo en Roma. Finalmente, la elección queda en manos del mismo Ginés. "Pues hazme -dice Diocleciano- una comedia que te agrade" (v. 1262). "Haré -responde Ginés- la mía". Más adelante reflexiona sobre lo que ha de hacer y concluye que el poeta no es capaz de escribir "con afecto y con blandura" sobre el sentimiento de amor, si el mismo no lo conoce. De la misma manera opina sobre el oficio del actor: "el representante, si no siente/ las pasiones de amor, es imposible/ que pueda [...] representarlas" (vv. 1276-78). "El imitar -resume- es ser representante" (v. 1270). Completa lo dicho por Ginés el comentario del público. Al comienzo de la representación de la comedia de amor, Camila, dirigiéndose a Diocleciano, observa: "Ya tienes la comedia prevenida." Y él lo resume: "[...] la imagen de la vida."

Antes de iniciar el ensayo del segundo montaje, Ginés comunica a Marcela: "Lo que el César me ha mandado/ es prevenir la comedia/ del cristiano bautizado" (vv. 2389-91). Como ya tiene el texto hecho, ensayando se pregunta:

¿Cómo haré yo que parezca
que soy el mismo cristiano
cuando al tormento me ofrezca?
¿Con qué acción, qué rostro y mano
en que alabanza merezca?" (vv. 2419-23).

Decide "imitar" a un cristiano que cree que habla con Cristo y con la Virgen María, llamar al César "cruel" y "perro, tirano", mostrarle su furia, dirigirse a Dios y a todos los santos.

Poniendo en boca de sus personajes los verbos: "representar", "fingir" e "imitar", y las palabras que derivan de estos, Lope de Vega, como vemos, plantea la cuestión de la creación artística en general y de la interpretación del actor en particular. Esto, sin embargo, no impide que en seguida inicie el juego con la ilusión teatral aprovechando la ambigüedad de las acciones de: "representar", "fingir" e "imitar".

El teatro como espejo del teatro

Dado que la acción dramática se sitúa en la época romana y que la protagoniza Diocleciano, surge de modo natural el tema de los espectáculos romanos. Por una parte, como espectáculos de diversión, se ven mencionados los de gladiadores, por otra, como diversión y muestra del poder, los de fieras a las que se echan "esclavos y malhechores". Pero, a pesar de que Léntulo alabe las fieras traídas del extranjero, entre las que hay un oso, un tigre, un león y una sierpe, en la obra no se llega a producir ningún espectáculo de este tipo. En cambio, se representan dos comedias, cuya puesta en escena nada tiene que ver con la convención del teatro romano.

Las dos representaciones de las obras intercaladas se inician con música, luego viene la loa y otra vez la música, y después la primera parte de la comedia. No hay entremeses, pero los comentarios de los espectadores interrumpen los espectáculos en los momentos en los que hubiera sido posible introducirlos. Tal orden reproduce en parte la convención teatral del Siglo de Oro español. En cuanto a la organización del espacio escénico, en que se iba a realizar el espectáculo de *Lo fingido verdadero*, no cabe duda de que fuera el corral de comedias. Al redactar su obra, Lope de Vega tenía que tener en cuenta -y éste era el procedimiento común en su época- las características del espacio escénico concreto en que la obra iba a ser montada. En *Lo fingido verdadero* se indican las partes del tablado del corral de comedias, tanto

en las acotaciones: "se abran en alto unas puertas"; "ciérrese la puerta"; "en lo alto"; "descúbrese"; "vaya saliendo de arriba, y bajando", como en los diálogos: "Buena ha estado la apariencia"; "se cubrió de una cortina", etc.

Así, en el ambiente teatral de *Lo fingido verdadero*, se ve reflejado, como en un espejo, el teatro español del comienzo del siglo XVII. Tanto a través del espectáculo como a través del diálogo, Lope alude al teatro en España. Llama la atención incluso el uso del lenguaje de la época. Sirva de ejemplo, lo que dice Diocleciano deseando ver el espectáculo: "¡Hola! Llamad la comedia". La palabra "comedia" equivale aquí a la "compañía de teatro", o al "espectáculo". Con más frecuencia el término "comedia" aparece en la obra como equivalente de la obra dramática en general o como nombre genérico. En el repertorio de la compañía de Ginés hay, como lo hemos anotado antes, "comedias" que son comedias de amor, comedias de enredo, tragedias, y también una parodia.

Por ser capaz de representar dichas obras, la compañía de Ginés, en cuanto a su organización y funcionamiento, se asemeja a un determinado tipo de compañía teatral del siglo XVII. Lope de Vega aporta suficientes datos con este respecto a lo largo de las tres jornadas del drama. Así, como era de costumbre en sus tiempos, el papel del director de la compañía desempeña el primer actor (*autor de comedias*, según el lenguaje de la época). A través de los diálogos Lope destaca que Ginés es "mejor" que el actor cualquiera, porque es también dramaturgo (*poeta*, según el lenguaje de la época), y como director goza de respeto y fama. De hecho, una compañía en el Siglo de Oro se consideraba "buena y exitosa en la medida en que su director lograba poner pie en el mundo teatral y hacerse un nombre", es decir, la figura del director (*autor*) desempeñaba "una función clave al respecto"³⁷. La compañía que dirige Ginés cuenta con dos actrices y al menos ocho actores. A algunos les vemos actuando, al resto llegamos a conocer durante el interrogatorio que, tras la detención de Ginés, se representa en la tercera jornada. Los actores, uno tras otro, salen entonces para declarar que no son cristianos y explican qué papeles suelen representar. Se crea así una lista de personajes estereotipados de la *comedia*, a su vez se comprueba el hecho de la especialización de los actores, proceso que se había iniciado en España en el siglo XVI. Marcela declara representar primeras damas; Celia, segundas damas, además, "criadas y pastoras, / y otras

³⁷ Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Castalia, 1993, p. 91.

figuras de moras" (vv. 2948-49); Octavio, galanes; Segesto, "rufianes,/ el soldadillo perdido,/ el capitán fanfarrón,/ y otras cosas deste modo" (vv. 2920-23); Fabio, muchachos, príncipes, y "otras cosas/ de tierna edad"; Albino, graciosos, "desdichados, no dichosos", y pastores; Salustro, traidores; Fabricio, "padres y reyes:/ figuras de gravedad".

Aparte de estos, hay otros componentes de la compañía. En la jornada segunda, aparece Pinabelo, "representante de figuras de criados". Antes de empezar la primera función, él anuncia a Ginés la llegada de la compañía, de los músicos y también de "la ropa". Durante el interrogatorio se presentan, además, unas personas que no se dedican a la actuación, pero que son miembros del conjunto: Ribete, guardarropa (responsable del vestuario) y Marcio, sepulturero ("que los muertos mete"). En otro momento, del diálogo se deduce que hay en esta compañía también un apuntador ("Dile que apunten allá"; "¡Hola! ¡Apunten!"). Como vemos, se trata de un grupo completo. En la época en la que Lope escribe su comedia, éste equivale a la *bojiganga*: "dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros [...]. Éstos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arras [...]"³⁸. El conjunto no parece, tampoco, muy diferente de la *farándula*: "tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcos de hato [...] entran en buenos pueblos [...] hacen fiestas del Corpus a doscientos ducados [...]". En ambos casos se trata de agrupación ambulante, más pequeña que la compañía reconocida en la época como compañía³⁹.

En *Lo fingido verdadero*, al actor principal, es decir, al director de la compañía, se le paga por su trabajo, o se le ofrecen regalos, costumbre común en casi todas las épocas de la historia del teatro, pero aquí a Ginés se "premia" a la "romana". César Carino, nada más de conocerle, le quiere pagar por la comedia que él le promete montar, pero no lleva dinero. Lo arregla entonces su amante, Rosarda: ofrece a Ginés una cadena con la que va sujeto el retrato del César. Éste entonces lo comenta: "Dásela [la cadena], y será Ginés/ representante imperial" (vv. 507-508). Más tarde, después de la primera parte de la representación de la comedia de amor, cuando en el escenario se produjo una general confusión y Diocleciano se vio obligado intervenir como si fuera actor, se suspende el pago. "De la burla estoy contento", explica

³⁸ Agustín de Rojas, *El viaje entretenido* (1603), cito según, José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1978, p. 30.

³⁹ Compárese, *ibidem*.

con este respecto Diocleciano, "pues he representado/ [...] no es razón que el tesorero/ os pague" (vv. 2066-70).

A Ginés como actor se le ve retratado primero por boca de los demás personajes dramáticos. Celio, el criado del César Carino, le describe como gran representante y poeta que "las comedias compone". Diocleciano, al llegar a Roma, se entera en seguida de que Ginés es un gran actor y que "con extremo" puede representar el papel de "un rey, un español, un persa, un árabe,/ un capitán, un cónsul" y, sobre todo, del amante. Más tarde le llega también la noticia de que Ginés sabe parodiar con talento a los cristianos y le pide que monte una "imitación del cristiano bautizado". Es interesante observar que lo dicho sobre Ginés en la primera jornada, y al comienzo de la segunda, se va afirmando cada vez cuando él actúa. Ya, al ver el comienzo de la primera función, uno de los acompañantes de Diocleciano concluye: "Este Ginés es gran representante." (v. 1465) Los posteriores comentarios de los demás espectadores no son diferentes: "Notable representante"; "Único entre muchos es."; "Gran representante". Ginés interpretando el papel del enamorado atormentado por los celos, entusiasma a Diocleciano. "Bien representa", dice éste, a lo que Maximiano añade: "En extremo."

En la obra de Lope de Vega se refleja un común en su época concepto del arte de interpretar. Prueba de ello constituye el entremés, *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes. Allí encontramos otro, e igualmente interesante, comentario por lo que respecta a la interpretación de papeles de distinta clase, entre éstos, del enamorado celoso. En este caso, el actor debería recitar "con rabia", subraya Cervantes⁴⁰. Diocleciano, al ver a Ginés en el papel del enamorado celoso, advierte: "Desta figura de un loco,/ con estas ansias y afectos,/ era Ginés alabado." (vv. 1959-61).

La calificación de "gran representante" acompaña a Ginés también durante la segunda función. En el papel del cristiano preso convence a todos: "parece que lo es,/ y verdadero el suceso" (vv. 2695-99), resume Maximiano. La actuación verosímil es lo que aquí se aplaude. Según las normas obligatorias en el Siglo de Oro, el actor debía actuar "con descuido cuidadoso", como advierte Cervantes en el entremés citado, es decir, de modo natural, que no se notase su esfuerzo ni en el tono ni en el gesto, y que su actuación fuera adecuada al papel correspondiente⁴¹. Lope de Vega encierra el mismo postulado en los versos

⁴⁰ Miguel de Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, Madrid: Alianza Editorial, p. 244, v. 2911.

⁴¹ *Ibidem*.

del *Arte nuevo* advirtiendo el peligro de exageración y de representación de lo imposible, y aconseja sólo "imitar lo verosímil". Y es lo que esperaba el público de la época: que el actor "compaginara el arte y la naturaleza"⁴². En *Lo fingido verdadero* Ginés respeta tales exigencias hasta el momento en que pierde el control sobre sí mismo y en vez de "imitar" improvisa.

Cuando la acción se sitúa en el espacio teatral, los personajes dramáticos se dividen en dos grupos: actores y espectadores, asimismo, se distinguen dos espacios diferentes: el del escenario y el del público. En las obras intercaladas, los actores (personajes dramáticos) actúan en un espacio teatral de cuyas características no sabemos nada. Del diálogo sólo se deduce que es un espacio teatral más bien improvisado dentro del palacio del emperador en Roma y no de una estructura fija. En la tercera jornada, a Ginés, que viene dispuesto a actuar, le ordena Diocleciano: "mientras viene el Senado/ pon el teatro, y prevén/ lo necesario" (vv. 2316-18). Los espectadores (personajes dramáticos) ven las representaciones sentados. Lo indica una de las acotaciones: "Siéntense y salgan los Músicos" (v. 1465+), y los diálogos: "Siéntese -dice Diocleciano- entre dos Césares, Camila." (v. 2591); "Siéntate, porque ya la gente asoma", dice Maximiano a Camila (v. 2600), etc. El autor no impone ninguna distribución concreta en cuanto al espacio en este caso, pero es de creer que a la hora de empezar la representación los personajes-espectadores, es decir, Diocleciano, su amante Camila, el César Maximiano y dos senadores, se sentarían en los bancos en una de las partes laterales del tablado del corral. Los personajes-actores actuarían por tanto frente al verdadero público, en el medio del tablado.

"La humana comedia" y "la divina", o cómo se pone en escena la metáfora del *theatrum mundi*

La comedia de amor y celos la protagonizan Fabia y Rufino, interpretados por Marcela y Ginés. Según la acotación correspondiente, ella sale "de dama" y él "de galán" (v. 1617+). En la vida real Ginés está enamorado de Marcela que, por su parte, está enamorada de Octavio, actor de la compañía de Ginés, lo cual influye en su actuación. Cuando Ginés, atormentado por los celos, utiliza el nombre de Marcela -dirigiéndose a Fabia- se crea una verdadera confusión. Por un instante am-

⁴² Más sobre este tema véase en Josef Oehrlein, *op. cit.* pp. 175-178.

bos dejan de actuar y discuten delante del público como personas particulares.

Lo real se mezcla con lo ficticio otra vez, cuando Tebandro -padre de Fabia, interpretado por el actor Fabricio, en la vida real el padre de Marcela- sale al escenario para comunicar a Rufino, interpretado por Ginés, que su hija acaba de huir con Octavio porque Marcela, la que interpretaba el papel de Fabia, ha huido de verdad con el actor Octavio. No lo saben los espectadores, y cuando Ginés se dirige a Diocleciano pidiéndole que le ayude a prender a los amantes, éste, convencido que se trate de una burla, participa en juego como si fuera actor. En este momento los dos espacios, el espacio escénico y el del público, se unen, y no se distingue entre el teatro y la vida. Una situación similar se produce también durante la representación de la parodia del bautismo cristiano.

En el caso de esta segunda pieza intercalada, lo ficticio y lo verdadero empiezan a confundirse cuando Ginés inicia su ensayo. Intentando imitar a un cristiano dice: "dadme el bautismo, Señor" (v. 2468), y oye algo que no sabe identificar. Según indica la acotación, se oye la música y "en alto", es decir, en el corredor superior del tablado se abren "unas puertas", o sea, se descorren las cortinas. Allí se ven "pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires" (v. 2468+). Éste es el único momento, en cuanto a la representación de *Lo fingido verdadero* sugerida por su autor, en que el uso del decorado pintado parece imprescindible. Pues, los espectadores en el auditorio tienen que ver lo que Ginés no ve. Y de veras, el actor interpretando el papel de Ginés, al encontrarse ensayando, como es de suponer, en uno de los huecos del vestuario al nivel del tablado, es decir, justo debajo de la galería con los cuadros pintados, no los podría ver. Así, acudiendo a los recursos puramente teatrales, Lope de Vega manipula la *ilusión* de modo más radical que en el caso de la obra anterior⁴³.

Ginés, ensayando la escena del bautismo cristiano, se siente aún más desorientado, cuando oye la voz: "No le imitarás en vano, Ginés;/ que te has de salvar." (vv. 2487-88). Como indica la acotación, la voz debería oírse "dentro" del tablado. Preguntando: "¿Quién me habló?", Ginés no se da cuenta de que en el escenario apareció Fabio, actor que

⁴³ Como señala Patrice Pavis (*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 452), el uso de la forma del teatro en el teatro siempre "implica una reflexión y una manipulación de la *ilusión*".

iba a ensayar con él el papel de ángel. Cuando por fin se fija de su presencia, le comunica: "Me habló Dios". Fabio no lo entiende y los únicos enterados son otra vez los verdaderos espectadores en el auditorio.

La representación de la parodia de los cristianos empieza con la salida del preso León. Lo interpreta Ginés. Su actuación empieza con la declaración: "Contento a la muerte voy" (v. 2683), "por Cristo todo es gloria" (v. 2691). A continuación se oye una voz celestial: "Dios oyó tu pensamiento". La acotación indica que "en lo alto" (v. 2711+) se descubre la figura del ángel, es decir, como antes, en el corredor superior al fondo del tablado. Ginés no lo ve, pero dirigiéndose a Dios dice: "Ilévame donde pretendes", y, según la acotación siguiente, sube "donde está Ángel" (v. 2722+). Para aparecer "en lo alto", el actor representando el papel de Ginés-León tendría que subir -al igual que un rato antes el que actuaría en el papel de Ángel- por la escalera interior del vestuario.

Lo que ocurre en el escenario sorprende a los demás actores (personajes). Se dan cuenta de que Ginés improvisa y que lo que dice "no está en la comedia". Pero, aunque en el tablado se produce caos, Diocleciano cree que Ginés sigue imitando al cristiano convencido de que un "ángel viene a verle, / a enseñarle y defenderle" (vv. 2733-34). La supuesta parodia provoca unos irónicos comentarios de los espectadores acerca de los ritos cristianos, y entonces se produce la siguiente aparición: "Descúbrese -reza la acotación- con música, hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo" (v. 2743+). A continuación se realiza -siempre "en lo alto"- el bautismo. Los espectadores-personajes lo aplauden. Ginés va bajando "de arriba" y, al aparecer en el tablado, continúa su improvisado monólogo. La situación se hace más tensa cuando sale Fabio para representar el papel de ángel. Tanto los actores como los espectadores piensan que se trata de un despiste: pues, han visto ya la escena del bautismo. Ginés confiesa entonces que le acaba de bautizar un ángel enviado por Dios.

Al darse cuenta de la conversión de Ginés, Diocleciano actúa como si interpretara el papel de juez y condena a su actor favorito a la muerte: "y morirás en comedia / pues en comedia has vivido" (vv. 2882-83). Diciéndolo piensa, como nos enteramos luego, en el lugar en que va a morir Ginés, es decir, el "teatro del campo de Marte", pero en este momento sus palabras irónicamente aluden a la idea de la vida-comedia. Al igual que en la comedia de amor y celos, la ficción y la realidad se han fundido aquí, pero si allí Ginés ha fracasado fingiendo: pues, no ha ganado el amor de Marcela, aquí, al contrario, lo fingido se ha hecho

verdad: iluminado por la Gracia Divina Ginés se ha convertido en cristiano y el bautismo y martirio fingidos se han convertido en realidad. Tras la orden de Diocleciano, al Ginés, "asido con fuertes lazos", le llevan a la cárcel los soldados. Un rato después le vemos "preso con una cadena" monologando. En un cuadro posterior a éste, los actores, que condenados al destierro se marchan de Roma, se detienen donde "Ginés representa/ su vida y muerte" (vv. 3097-98). Entonces, "descúbrase empalado Ginés". Sus palabras, al igual que los comentarios del alcaide y los guardas, resumen lo ocurrido: va a morir como aquellos mártires cristianos de los que se había burlado. Pero antes hace la declaración de fe y confiesa haber sido el representante en "la compañía/ del demonio", ahora lo es en la compañía "de Jesús" y actúa en la "divina" comedia. Es de suponer que la figura de Ginés se "descubriría" en los dos últimos cuadros cada vez en otro hueco del vestuario, a nivel del tablado. Aludirían estos simbólicamente, uno a la cárcel (la cadena) y otro al lugar de su muerte (el palo).

Lope de Vega sitúa la representación de "la imitación del cristiano bautizado" en el espacio dramático de *Lo fingido verdadero*, pero, jugando con la ilusión, no se limita a construir una sencilla estructura del teatro en el teatro: la complica introduciendo en la obra intercalada otra obra, la "divina". La aparición de los cuadros pintados de Nuestra Señora y Cristo en brazos del Padre, y del cuadro teatral tan insólito como el mismo bautismo cristiano, tenía que impresionar al público de la época. Estéticamente, la imagen que se crearía en el corral de comedias sería similar a la del cuadro dentro del cuadro, la que se hace común en la pintura del siglo XVII⁴⁴. El espectador conocía tales composiciones, pictóricas o escultóricas, de los retablos en las iglesias. A aquellas, en el corral de comedias, se asemejaba "la fachada del teatro" dividida en nueve huecos.

En ambas obras intercaladas lo fingido (=lo representado) se convierte en realidad (=lo verdadero). Los verbos "representar", "fingir" e "imitar"⁴⁵ resultan en este contexto ambiguos, a lo cual alude, como ya hemos anotado antes, el título de *Lo fingido verdadero*. El título: *El mejor representante*, con que la obra se hizo "famosa", prometía una co-

⁴⁴ Por ejemplo, los cuadros de Velázquez: *Las meninas*; *Las hilanderas*.

⁴⁵ En la edición aquí utilizada dichos verbos y las formas que derivan de ellos (sin contar el título y la dedicatoria) aparecen con una notable frecuencia: "imitar" 19 veces; "fingir" 11 veces; "representar" 13 veces; a lo dicho hay que añadir que el sustantivo: "representante, -es" aparece 25 veces.

media sobre el actor, pero en el contexto de la tercera jornada, y en particular del último cuadro, se descubría que en dicho título estaba inscrito un mensaje que destruía su sentido-base. Los dos últimos versos de la obra que aluden a dicho título: "Aquí acaba la comedia/ del mejor representante"(vv. 3122-23), los pronuncia Octavio, actor que va a sustituir a Ginés en su compañía teatral. Resalta así la relatividad de la fama y de todo lo que supone la vida terrestre, constantemente comparada en la obra con una comedia.

Observaciones finales

Lope de Vega, como primero, logra llevar al escenario español dos temas claves para su época: uno estrictamente teatral, relacionado con el *arte nuevo de hacer comedias* y otro con la idea del *theatrum mundi*. Lo consigue sirviéndose de las formas del teatro en el teatro: introduce en la estructura de su obra la ceremonia, los ensayos teatrales y las representaciones de distintas clases de obras, pone en boca de los personajes dramáticos los comentarios de carácter teórico y crítico acerca del arte de representar, presenta al actor interpretando un papel dentro del otro, etc. Dado este procedimiento, *Lo fingido verdadero* constituye uno de "los más importantes precedentes" de *El gran teatro del mundo*⁴⁶. Lo sugerido por Lope de Vega, lo lleva Calderón al escenario sin acudir, sin embargo, al teatro como pretexto⁴⁷. Sirviéndose de la poética de la alegoría introduce en el espacio escénico la figura de Dios: Autor, es decir, director del gran teatro del mundo, en cuyas tablas se representa la vida misma.

El uso de la construcción del teatro en el teatro en *Lo fingido verdadero* es, no obstante, mucho más complejo y más atrevido que en los entremeses de Cervantes, *Pedro de Urdemalas* y *El retablo de las maravillas*, ambos publicados en 1615. *Lo fingido verdadero* se sirve, pues, de dicha forma no solamente para representar una determinada reacción de los espectadores-personajes ante lo ocurrido en el mundo dramático, sino también, o sobre todo, para construir en el escenario la metáfora teatral del mundo. Se produce aquí, ausente en aquellas piezas,

⁴⁶ Antonio Vilanova, *op. cit.*, p. 478.

⁴⁷ Advierten esta diferencia Rey Hazas y Sevilla Arroyo en la introducción a: Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Edición, introducción y notas de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona: Editorial Planeta, 1991, pp. 20-22.

la representación de la idea del *theatrum mundi*. Gracias al "portentoso talento para conectar con su público", observa María del Pilar Palomo, Lope de Vega ha podido convertir el escueto relato de Rivadeneira en un "prodigio de comunicación barroca"⁴⁸. Y como tal -cabe repetir lo dicho ya- *Lo fingido verdadero* constituye un significativo precedente del auto calderoniano, *El gran teatro del mundo*. Pero en *Lo fingido verdadero* hay que ver también un ejemplo del teatro que se resume en el drama, *Seis personajes en busca del autor*, de Luigi Pirandello, y que no es sino una expresión consciente y sistemática del teatro mismo, y del hecho de hacer teatro⁴⁹.

⁴⁸ María del Pilar Palomo, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ Patrice Pavis (*op. cit.* p. 452) pregunta retóricamente: "¿Acaso *Seis personajes en busca del autor* no es la puesta en escena de veinticinco siglos de poética teatral?"

SZTUKA WYSTAWIANIA KOMEDII:
LO FINGIDO VERDADERO LOPEGO de VEGA

Streszczenie

Dramat *Lo fingido verdadero* (*To co udawane - prawdziwe*) powstał w tym samym czasie (ok. 1608), co *Nowa sztuka pisanie komedii...* Nawiązując tytułem tej rozprawy do tytułu owego traktatu, autorka pragnie zwrócić uwagę na analogie między tymi utworami, obydwą bowiem propagują tzw. nową komedię hiszpańską, choć w różny sposób: w *Nowej sztuce...* Lope de Vega koncentruje się na zagadnieniach dramatu a w *Lo fingido verdadero* na kwestii przedstawienia teatralnego i grze aktorskiej. Ale odmiennie niż *Nowa sztuka*, która doczekała się licznych i wnikliwych opracowań, *Lo fingido verdadero* do niedawna było dramatem nieomal całkowicie zapomnianym. Jako dramat religijny, należący do gatunku znanego w Hiszpanii Złotego Wieku jako *comedia de santos*, długo zwracał uwagę badaczy jedynie jako dramat przedstawiający żywot św. Genezjusza, rzymskiego aktora i męczennika. Późno zainteresowano się nim jako pierwszym hiszpańskim utworem dramatycznym, który posłużył się metaforą *theatrum mundi*. Zupełnie też niedawno utwór ten zaczął być przedmiotem badań jako metadramat, do dziś nie doczekał się jednak wyczerpującego opracowania. Zamieszczona tu rozprawa jest próbą porównania *Lo fingido verdadero* i *Nowej sztuki pisanie komedii...*, jako dwóch tekstów, w których wyłożona została doktryna „nowej komedii”. Jest to również pierwsza próba przedstawienia dramatu *Lo fingido verdadero* jako świadectwa rodzącej się na przełomie XVI i XVII w. konwencji teatralnej, której podstawę stanowi architektura *corral de comedias*, czyli stałej sceny publicznej. Poszczególne części tej pracy poświęcone są: procesowi przekształcenia opowieści hagiograficznej (żywot św. Genezjusza) w tekst dramatu; wprowadzeniu i rozwinięciu tematu *comedia*; funkcji teatru jako zwierciadła teatru (hiszpańskiego teatru pocz. XVII w.) w strukturze *Lo fingido verdadero*; formie teatru w teatrze i wprowadzonym do tekstu dramatu wystawieniom „komedii ludzkiej” i „komedii boskiej”, czyli budowaniu na scenie teatralnej metafory świata.