



HAL
open science

El teatro dentro del teatro: de la verosimilitud a la identificación en "Lo fingido verdadero" de Lope de Vega

Elvezio Canonica

► To cite this version:

Elvezio Canonica. El teatro dentro del teatro: de la verosimilitud a la identificación en "Lo fingido verdadero" de Lope de Vega. Isabel Ibáñez. Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro / Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or, 52, Ediciones Universidad de Navarra, pp.131-149, 2005, 84-313-2298-5. hal-03271300

HAL Id: hal-03271300

<https://hal.science/hal-03271300>

Submitted on 1 Jul 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.

Elvezio CANONICA
Université de Bordeaux III

"El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación
en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega"

1. La problemática del "teatro dentro del teatro"

El objetivo de mi intervención es el de mostrar cómo la aparición del procedimiento dramático que consiste en una representación teatral dentro de la obra representada puede permitir un enfoque distinto no sólo de las dos nociones clave tratadas en este coloquio, o sea la de "verosimilitud" y la de "similitud", sino también de otros conceptos íntimamente relacionados con éstas, como los de "imitación", "ficción" y "realidad". Para ello, me parece imprescindible partir de una definición del recurso llamado "teatro dentro del teatro" que pueda proporcionarnos a la vez su especificidad y, por ende, nos permita deslindar este procedimiento de otras formas dramáticas afines.

Según Georges Forestier, "ce qu'on appelle le théâtre dans le théâtre est un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle [...] Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur"¹. Dicho de otro modo, se trata de una representación dramática en la cual se inserta otra representación dramática, de tal manera que parte de los actores se convierten en el público de una

¹ Cf. Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, pp. 10-11.

segunda representación. Al mismo tiempo, los espectadores pasan a desempeñar el mismo papel de los actores que hacen de público en el escenario. Como se ve, según esta definición el elemento esencial para que se pueda hablar de “teatro en el teatro” consiste en un intercambio recíproco de papeles entre actores y espectadores: los primeros, al asistir a otra representación que se lleva a cabo dentro del escenario en el que están actuando, se convierten en espectadores; recíprocamente, los espectadores de la representación (el público) pasan a desempeñar el mismo papel de los actores, quienes hacen el papel de público en el escenario.

Esta definición permite distinguir este recurso de otros procedimientos afines, que se suelen definir con el marbete de “metateatro”. En efecto, según la teoría de Abel², lo propio del “metateatro” es la autorreferencialidad, o sea los casos en los que la obra dramática presenta una problemática que versa sobre el teatro, produciendo un teatro que habla de sí mismo al autorrepresentarse, con lo cual no es necesario que los elementos teatrales lleguen a formar una pieza contenida en otra pieza. Por ello, el término de “metateatro” se refiere generalmente, de acuerdo con la concepción abeliana, al estudio temático de la vida como escena (el “gran teatro del mundo”) y no se funda en una descripción estructural de las formas dramáticas.

Al optar por el procedimiento del teatro dentro del teatro, por lo tanto, el dramaturgo lleva a cabo un desdoblamiento de la ficción, que se compone de dos niveles: un nivel más “superficial” (en sentido literal) integrado por la ficción de primer grado (o sea la representación a la que asiste el público al levantarse el telón) y un nivel más profundo, donde se encuentra la ficción de segundo grado (es decir la representación a la que asisten conjuntamente actores y público). En

² Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963. Véase también: Manfred Scheling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.

otras palabras, la pieza que se representa en el primer grado de la ficción tiene un valor “encuadrante” con respecto a la otra que se lleva a cabo en el segundo grado de la ficción, que queda “encuadrada” por la primera³.

Al igualar al público con los actores de la pieza encuadrante que asisten a la pieza encuadrada, se opera un notable acercamiento de la realidad (el público) a la ficción (la escena teatral), porque el público sube metafóricamente al escenario, al desempeñar el mismo papel que los actores-espectadores, mientras que éstos, al adoptar el papel de público, bajan idealmente de él. La distancia entre realidad y ficción queda de esta manera notablemente acortada, porque la primera invade la segunda y viceversa, con lo cual se produce una mayor concentración de la ilusión teatral, puesto que el público se ha instalado en el mundo de la ficción, desde el cual asiste a otra representación. Al mismo tiempo puede producirse también un efecto “distanciador” (en el sentido brechtiano de “*Verfremdungseffekt*”), puesto que, al poner de manifiesto los mecanismos internos de toda representación teatral, se hace hincapié en la distancia insalvable entre vida y teatro.

Con todo, creemos que en la época barroca el efecto de identificación es el que domina sobre el de distanciamiento. Mediante la inserción de una pieza encuadrada, lo que busca el dramaturgo barroco es la intensificación del mecanismo de la ilusión teatral, que pasa por tres grados: desde un primer nivel, en el que el público permanece en su sitio y contempla la acción de la pieza encuadrante, como en cualquier representación teatral, se accede a un segundo nivel en el cual el público “sube” al escenario, al equipararse su papel con el de los actores-espectadores de la pieza encuadrada, para alcanzar el grado máximo de ensimismamiento al contemplar, desde el escenario, la pieza

³ Vertimos al español la terminología francesa de G. Forestier (op. cit. p. 11), quien habla de “*pièce-cadre*” (pieza encuadrante) y “*pièce intérieure*” (pieza encuadrada), de acuerdo con la práctica adoptada en ámbito ibérico en el volumen colectivo a cargo de I. Andres-Suárez, J.M. López de Abiada y P. Ramírez (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, donde se encontrará también una bibliografía de los principales estudios teóricos sobre el tema.

encuadrada. De esta manera, la credibilidad de la ficción dramática se duplica: en cuanto a la pieza encuadrante, en la que penetran idealmente los espectadores, y en cuanto a la pieza encuadrada, que es contemplada por un auditorio que ya pertenece al espacio ficticio, es decir que tiene todas las disposiciones para “creer” en la ficción, puesto que ya está situado en ella. En palabras de Jean Canavaggio: « en exprimant dans sa quintessence la part de convention inhérente à toute fiction théâtrale, les acteurs de la pièce encadrée creusent un fossé entre la pièce principale et l’action qu’ils représentent ; abolissant provisoirement la distance qui nous sépare de la pièce principale, ils contribuent ainsi à en renforcer la crédibilité »⁴.

2. Los mecanismos de la identificación

Si tratamos de relacionar esta práctica teatral con las dos nociones que nos preocupan, o sea la de “verosimilitud” y la de “similitud”, salta a la vista que este peculiar recurso va encaminado a la superación de estos conceptos, puesto que tiende más bien a la identificación entre la ficción y la realidad. En otras palabras, la introducción de una pieza teatral en el interior de otra pieza teatral lleva a sus últimas consecuencias la teoría aristotélica de la verosimilitud, transformándola en identificación pura y simple⁵.

⁴ Cf. J. Canavaggio, « Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre », *Revue des sciences humaines*, Fasc. 145, Janvier-Mars 1972, p.55.

⁵ Partimos del concepto de identificación dramática tal y como ha sido definido por Friedrich Nietzsche en su *Die Geburt der Tragödie* 1872, §8 (citamos de la traducción italiana: “vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere”, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1972, p. 60). Para otras interpretaciones de este concepto, véase H.R.Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

Dicha identificación por lo general se limita a igualar público y actores, con la consecutiva abolición de la barrera entre espacio real y espacio ficticio, según se ha visto. En estos casos, el dramaturgo pretende absorber a los espectadores reales sacándolos de la realidad cotidiana para llevarlos a un espacio imaginario e instalarlos en él. Se trata de un mecanismo que busca el grado máximo de suspensión, ya que el público no se limita a un papel pasivo sino que adopta un papel activo al integrarse en el mundo ficticio, identificándose con él.

En lo que sigue, quisiera mostrar cómo en el teatro barroco dicha identificación puede alcanzar un grado todavía más intenso llegando incluso a englobar a los propios actores, quienes, al desempeñar el nuevo papel en la obra encuadrada, pasan a identificarse con él, lo cual les impide recuperar el papel que tenían previamente en la obra encuadrante. Así pues, el mecanismo de la identificación que hemos observado entre mundo real y mundo de la ficción puede reproducirse en el interior del espacio ficticio, entre la ficción de primero y la de segundo grado. Sin embargo, la identificación externa entre público real y público ficticio sigue existiendo gracias a la presencia en el escenario de un público integrado por los demás actores que asisten a la actuación de su compañero en un nuevo rol.

Ahondando en los mecanismos de la identificación entre el actor y su papel dramático, Jean Rousset ofrece una interesante comparación entre una obra romántica y otra barroca⁶. En una novela de George Sand, *Le château des déserts* de 1847, los personajes representan cada noche una versión distinta del don Juan, intercambiándose los papeles, hasta que cada uno de ellos encuentra su verdadera personalidad gracias al papel dramático adecuado, ya que sólo se puede representar bien lo que ya se es, aunque sea de manera inconsciente. En otras palabras, es el personaje el que tiene que coincidir con la persona porque el teatro es la imagen de la vida. La identificación, para los románticos, se hace por lo tanto en la dirección teatro → vida. Como contraste a esta visión romántica, Rousset propone una obra

⁶ Cf. J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVII siècle*, Paris, Corti, 1968, p.160.

teatral del barroco francés, la tragedia de Jean Rotrou, *Le véritable Saint-Genest* de 1647⁷. En esta obra, como es bien sabido, el protagonista se convierte al catolicismo en las tablas mientras está desempeñando, ante el emperador Diocleciano, el papel de un cristiano que recibe el bautismo, y la obra terminará con su martirio. En este caso, el proceso de identificación sigue el camino inverso: desde la persona hacia el personaje, desde la vida hacia el teatro, porque la identificación es posterior a la operación teatral, la cual es el origen y la causa de todo. En palabras de Jean Rousset: « deux méthodes opposées de se jouer soi-même : celle de l'écrivain romantique, qui ajuste le rôle à la personne, et celle du dramaturge baroque, qui conforme l'être au personnage »⁸.

3. Verosimilitud e identificación en *Lo fingido verdadero*

La referencia a la obra de Rotrou nos devuelve de inmediato al terreno ibérico, puesto que, como es bien sabido, la fuente principal de la tragedia del dramaturgo francés es la tragicomedia de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, cuyo argumento encuentra el dramaturgo madrileño en el *Flos sanctorum* del padre Rivadeneira (1599-1601)⁹. Se trata de una obra compuesta alrededor de 1608 y publicada en la *Décimosexta parte* de sus comedias en 1621, con dedicatoria a Tirso de Molina, el cual le contestará con su comedia *La fingida Arcadia*, cuyo título es claramente alusivo al de esta comedia lopesca ya que la compuso el

⁷ Cfr. la edición moderna de E.T.Dubois, publicada en la serie "Textes littéraires français", Genève-Paris, Droz, 1972.

⁸ Op. cit. p. 160.

⁹ Se detiene largamente en la comparación de las dos obras Menéndez Pelayo en las observaciones preliminares (pp.XXXVI-XLIV), demostrando el estatuto de fuente que tiene la comedia de Lope con respecto a la de Rotrou, aunque la crítica francesa, a partir del análisis que Sainte-Beuve hace de la comedia de Retrou en su obra *Port-Royal* (1840-71), no lo haya debidamente reconocido. Así resume Menéndez Pelayo su argumentación: "Con restituir a Lope muchos de los elogios que Ste-Beuve tributa a Rostrou (sic), se cumplen las leyes de la equidad, y queda el vigoroso imitador francés en el puesto secundario, pero todavía honroso, que le pertenece" (p.XXXVI).

fraile mercedario nada más publicarse la *Decimosexta parte* de las comedias de Lope en 1621, volumen que aparece incluso físicamente en la escena, puesto que una acotación indica: “Están todas las obras de Lope en un estante” y en el recuento encomiástico de las mismas se cita de manera explícita la “décimoséptima parte” de sus comedias, o sea la parte que sigue a la que contiene *Lo fingido verdadero* y que se publicó el año siguiente (1622). Además, como he tratado de demostrar en otro trabajo, *La fingida Arcadía* puede considerarse una reelaboración irónica de la famosa novela pastoril del Fénix¹⁰. Antes de emprender el análisis de esta obra desde la perspectiva que nos interesa, creo conveniente recordar brevemente su argumento. Trataré de hacer hincapié precisamente en aquellos mecanismos que he descrito anteriormente, y que se concentran en las dos escenas encuadradas¹¹.

3.1. Acto primero: la “comedia” histórica

La acción del primer acto transcurre en la lejana Persia, en la época de la dominación romana, es decir hacia finales del III y principios del IV siglo de la era cristiana. Lope se ha fundado principalmente en la *Historia imperial y cesárea* (1545) de Pero Mexía, fuente de muchas de sus piezas históricas¹². Pero, como sucede a menudo, la libertad de Lope

¹⁰ Trato esta derivación en mi artículo: “*La fingida Arcadía*: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana”, en: I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*. Actas del Congreso Internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), Madrid-Pamplona, 1998, pp. 33-46.

¹¹ La obra se editó modernamente por Menéndez Pelayo en el tomo 177 de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, Atlas, 1964, pp.51-107) y por Sáinz de Robles en el tercer tomo de las *Obras escogidas* de Lope de Vega, Madrid, Aguilar, 1947, pp.164-199. Todas las citas textuales proceden de esta última edición. Existe también una edición italiana a cargo de Maria Teresa Cattaneo (Roma, Bulzoni, 1992).

¹² Así ocurre por ejemplo en la comedia *El rey sin reino*, que trata de la sucesión al reino de Hungría. Analizo las relaciones entre esta comedia con otra de Lope de tema histórico en: “De l'histoire fictive à la fiction historique: le cas de *El Gran Duque de Moscovia*”, en: *Colloquium Helveticum*, XX (1994), pp.97-115, y en especial pp.113-114)

con los hechos históricos es muy grande, y éstos sólo le sirven de pretexto para su texto. Los soldados romanos, guiados por el emperador Aurelio Caro, conquistan nuevas tierras al Imperio. Durante una tormenta, el emperador es alcanzado por un rayo, y cae muerto. Todos le lloran, y aclaman como sucesor a su hijo virtuoso, Numeriano. Se traslada la escena a Roma, donde Carino, el hijo mayor del emperador recién fallecido, en ausencia de su padre, lleva una vida viciosa y violenta. En compañía de su querida Rosaura, Carino se encuentra con Ginés, el famoso representante, y le pide que le represente una comedia amorosa en la que aparezcan él y Rosaura. Ginés se compromete a ello, y va en busca del poeta. Aunque esta comedia no llegue a representarse a raíz de la muerte violenta de Carino, matado por Lelio, un noble romano cuya mujer había sido violada por Carino, su mención constituye una primera alusión al tema del teatro dentro del teatro, en su variante lopesca de la ficción de una historia verdadera. De hecho, la representación de esta comedia amorosa es sólo dilatada, puesto que Ginés la llevará a las tablas en el segundo acto, escenificando su propia vida sentimental. Se trata por lo tanto de un mecanismo narrativo asimilable a una prolepsis, que materializa el vínculo entre las dos primeras jornadas, y entre éstas y la tercera, puesto que tras la representación de esta comedia amorosa, y debido a su éxito, el emperador le encomendará a Ginés otra obra. La unidad de la comedia queda de esta manera reforzada, a la vez que muestra la aguda conciencia dramática lopesca. Vuelve la escena al frente de Persia. Como queda dicho, todos los soldados quieren como nuevo emperador a Numeriano, pero éste se encuentra muy enfermo, y en breve expira. Cuando el capitán Diocleciano se entera de que en realidad Numeriano había sido envenenado por Apro, el viejo cónsul que tenía ambiciones de ser el nuevo emperador, se acuerda del pronóstico que le hiciera Camila, una joven campesina, vendedora de pan, según el cual él mismo, Diocleciano, se convertiría en el nuevo emperador al matar a un jabalí. Como en latín el sustantivo *aper*, *apri* es precisamente el nombre del jabalí, Diocleciano no duda un instante en matar al cónsul Apro. Efectivamente se cumple el

agüero, y el primer acto se cierra con la proclamación de Diocleciano como nuevo César del Sacro Romano Imperio.

Como se ve, en este primer acto la figura de Ginés está tan sólo esbozada, y desempeña un papel totalmente secundario¹³. El público se entera tan sólo de que es un famoso actor, y que está al servicio del emperador. Sin embargo, Lope ya desde la primera aparición de Ginés, orienta el tiro hacia el aspecto metateatral. En efecto en las últimas palabras de Carino, a punto de expirar, aparece el tópico de la vida como obra de teatro, eco evidente de su encuentro con Ginés, al que le acaba de encargar una comedia, como se ha visto. "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./ Poned aquestos vestidos./ De un representante Rey,/ pues es tan común la ley/ a cuantos fueran nacidos,/ a donde mi sucesor/ los vuelva luego a tomar,/ porque ha de representar,/ quiera el cielo que mejor!" (p.174a). Desde el punto de vista del género dramático, notemos que este primer acto tiene todas las características de las demás comedias históricas de Lope, entre las que no faltan las de tema romano.

3.2. Acto segundo: la "comedia" de enredo

El segundo acto se abre con la entrada triunfal de Diocleciano en Roma como nuevo emperador. Todo el mundo le aclama, y sus antiguos compañeros de armas tratan de conseguir sus favores. Incluso Camila, la panadera que había acertado con su pronóstico, consigue tener libre entrada en el palacio del emperador. Por fin entra Ginés, el representante, en presencia del emperador. Este le pregunta cuáles son las piezas de su repertorio, y aquél se las

¹³ El propio Menéndez Pelayo, a pesar de su admiración hacia una "de las más notables" obras "del teatro religioso de Lope", tiene que admitir que "ni un solo pensamiento religioso cruza por la mente de Ginés en los dos primeros actos" (p.XLI).

enumera. Pero ninguna de ellas parece satisfacer al César, quien prefiere dejar toda la libertad a Ginés, y le pide que represente algo suyo, de tema amoroso, puesto que tiene fama de hacer el papel del enamorado de manera extremada. Lope atribuye pues a Ginés a un tiempo los oficios de autor, o sea de director de compañía, de poeta y de representante. Como se ve, estamos lejos de la verdad histórica del "mimo" Ginesius, y reconocemos en cambio la realidad de la época, en la que era relativamente frecuente esta acumulación de funciones en una misma persona. Ginés entonces le contesta que "el representante, si no siente/ las pasiones de amor, es imposible/ que pueda [...] representarlas" (p.180b). Es el preludio a la primera escena de teatro dentro del teatro, en la que Ginés fingirá lo verdadero. En efecto, Ginés está enamorado de una actriz de su compañía, llamada Marcela. Pero ésta se muestra desdeñosa con él, porque está enamorada a su vez de otro actor, Octavio. Ginés piensa pues escenificar esta situación, con el fin de vengarse de Marcela. Para ello atribuye el papel del padre de Marcela, del cual dependía el casamiento, al verdadero padre de Marcela, Fabricio, que recibe el nombre de Tebandro. Se abre la función con la consabida loa, muy apreciada por el emperador y su séquito. Empieza la comedia con un diálogo entre Ginés, que se llama Rufino en la escena, y Marcela, Fabia en la comedia. Rufino le reprocha a Fabia su frialdad para con él, pero ella persiste en su actitud desdeñosa. De pronto, Rufino se dirige a Fabia con el nombre de Marcela, y le reprocha sus relaciones amorosas con Octavio, el verdadero nombre del actor enamorado de ella, es decir que pasa de la ficción a la verdad. Ella queda muy sorprendida y no sabe cómo reaccionar: "Esto no está en la comedia; / mira que el César nos mira" (p.184b). Efectivamente, los acompañantes del César creen que los actores se han olvidado el texto, pero Diocleciano prefiere pensar que se trata de un truco: "Mas pienso que es artificio/ deste gran representante/ porque turbarse un amante/ fue siempre el mayor indicio." (ibid.). Continúa la comedia, y en la escena siguiente sale el padre de Fabia - que lo es a un tiempo en la ficción y en la realidad - al que Rufino le pide la mano de su hija. Este se declara conforme,

siempre y cuando el padre de Rufino dé su beneplácito. Deciden pues ir a hablar con él. Mientras tanto, sale Octavio, acompañado de su criado Pinabelo, y le reprocha a Fabia su mudanza, puesto que vio la escena anterior en la que ella le daba una mano a Ginés, gesto que como sabemos significaba promesa de matrimonio. Esta se defiende explicándole que estuvo obligada a ello por respeto a su padre, pero que sigue enamorada de él. Entonces Pinabelo, el criado, les propone huir de Roma, y embarcarse rumbo a España, la patria de Octavio. Octavio y Fabia se marchan hacia el puerto romano de Ostia, y Fabia exclama significativamente: "Ay cielo, si verdad fuera / la comedia!" (p.186a). De pronto, tiene lugar la primera identificación interna: los personajes de Fabia y Octavio pasan a transformar la ficción de segundo grado (la pieza encuadrada) en realidad, y deciden marcharse efectivamente de Roma embarcándose en una nave rumbo a España. Este paso de la ficción a la realidad se hace sensible gracias al cambio de los nombres: en efecto, cuando planean su huida, Octavio se dirige a Fabia con su verdadero nombre, o sea Marcela, y ésta se refiere al autor-actor de la pieza encuadrada no ya como Rufino sino como Ginés ("Tan perdida estoy / que quisiera que le hiciéramos a Ginés este tiro", a lo cual Octavio le contesta: "Tu lealtad, Marcela, admiro", p. 186b). Esta vez el emperador se inclina más hacia la negación de la ficción, cuando dice: "Sospecho que representan / estos su misma verdad", y son sus acompañantes los que han quedado prendidos por la ficción, cuando comentan: "Es que con la propiedad / acción a la historia aumentan" (p.186b). Continúa la comedia con la entrada de Rufino y Tebandro, habiendo conseguido el acuerdo paterno para la boda con Fabia. En este momento sale un criado, Celio, y les anuncia que los dos enamorados, Fabia y Octavio, se han marchado en una nave. Rufino se desespera, y le pide a Tebandro que trate de impedir que se embarquen, para recuperar su honra perdida, el uno como padre y el otro como prometido. En un largo monólogo, Rufino da rienda suelta a su dolor, y cuando termina el público pondera la excelencia de su arte. Se trata de otra identificación interna, puesto que Rufino expresa su verdadero dolor, ya que está verdaderamente enamorado, como

Ginés, de Fabia-Marcela. Lelio, uno de los acompañantes del César, aprovecha la ocasión para mencionar por primera vez el tema religioso, puesto que le dice a Diocleciano que Ginés es aún mejor cuando representa a los cristianos. Se trata de otra prolepsis, que funciona como anuncio de lo que ocurrirá en el acto tercero. Una vez más, apreciamos estos guiños de Lope para insistir en la unidad estructural de su comedia. Terminado este paréntesis, Rufino continúa con su monólogo, pero se interrumpe porque se da cuenta que, en su comedia, los dos enamorados tendrían que salir a la escena, y no los ve llegar. Llama a Celio y le dice: "Di que salgan; que ya he dicho/ de improviso todo esto;/ mira que se acaba aquí este romance" (p.188a). Pero las palabras del padre de Fabia son terminantes: "¿Para qué te estás cansando, / Ginés, con exclamaciones? Sabe que Octavio / hizo verdad este agravio / y cierto mi deshonor [...] Llévose a Marcela" (ibid.). Notemos cómo el paso de la pieza encuadrada a la encuadrante se produce tan sólo gracias al cambio de los nombres. Ahora, Fabricio actúa como verdadero padre deshonrado y por ello se dirige al emperador pidiéndole ayuda para recuperar su honra perdida y un castigo ejemplar para los dos amantes fugitivos. Ginés también hace una llamada al César, diciéndole: "manda a seguir al traidor / que se lleva esta mujer,/ sin la cual es imposible / poder la historia acabar" (ibid.). Diocleciano de pronto ya no sabe en qué mundo está, si en el de la ficción o en el de la realidad. Pero la llegada de Pinabelo, con la noticia de que Octavio ha vuelto, le convence de que su actuación formaba parte de la comedia, y que él mismo se ha convertido en actor involuntario de la misma. Es por esta razón que puede afirmar: "pues he representado / mi figura en vuestra historia, / no es razón que el tesorero / os pague" (p.188b). Se despide de los actores, contento de la representación, y le recuerda a Ginés que al día siguiente quiere ver la comedia del cristiano. En cuanto se marcha el emperador con sus acompañantes, Ginés le pregunta a Pinabelo si es verdad que Octavio y Marcela han vuelto, o si "fue porque no se enoje / el Emperador" (ibid.). La respuesta de Pinabelo no deja

lugar a dudas: ha sido una mentira para tranquilizar a Diocleciano, porque en realidad los dos amantes se van a embarcar pronto. Hay que esperar el tercer acto para conocer el final de esta "comedia de la verdad".

3.3. Acto tercero: la “comedia de santos”

En efecto, al principio de este acto, Diocleciano le pregunta a Ginés cómo ha terminado la comedia, y éste le contesta que de manera feliz, de acuerdo con el género, es decir con la boda de Fabia y de Octavio. Una vez más la ficción es la realidad: en efecto, en la escena siguiente aparecen Octavio y Marcela como marido y mujer. Ginés le reprocha a Marcela su engaño, pero ella le responde que él tuvo la culpa al componer "la comedia en que me diste / a Fabia, que a Octavio amó" (p.191b). Ginés se defiende, diciéndole que lo que él imaginó fue una situación en la que ella se marchaba con Octavio, en contra de la voluntad de su padre, "para sentir el agravio / con que entonces me tratabas, / mas no para que te fueras" (ibid.). Es decir que lo que pretendió Ginés era vengarse de su desdén a través de la punición paterna. Sin embargo, Marcela le contesta: "Pues yo lo entendí mejor", lo cual significa que supo aprovechar la ocasión para transformar la ficción - a su vez fundada en una situación real - en la realidad. De hecho, Ginés piensa en la posibilidad de continuar la representación de la comedia de los amores de Fabia y de Octavio, pues se da cuenta de que su diálogo con Marcela se parece a un diálogo de comedia. Su idea es la de hacer intervenir la máquina narrativa de la "mudanza" de la mujer, que en este caso pasaría a enamorarse de Rufino y a olvidar a Octavio. Pero el verdadero Octavio ha escuchado todo este diálogo a escondidas y se pone celoso porque, según dice a Marcela: "aun las burlas, no las veras / que representa contigo, / me parecen verdaderas" (p.192a). Efectivamente, la escena que sigue a

continuación, y que hay que situar en la realidad, parece una copia de la primera escena de celos de la comedia. Ahora es Octavio, el marido de Marcela, quien, al sorprender a su mujer hablando con Ginés se pone celoso. En la comedia, al revés, era Ginés el que estaba celoso de Octavio. El efecto especular entre realidad y ficción es perfecto.

Tras asistir a los preparativos de las fiestas circenses, en las que van a participar toda clase de animales, muchos de ellos fantásticos, sacados de los bestiarios medievales, Diocleciano quiere disfrutar de la nueva comedia de Ginés, en la que le ha mandado que desempeñe el papel de un cristiano bautizado. Ginés está preparado a ello, puesto que la imitación ridícula de los cristianos era una de sus especialidades. Sin embargo, en cuanto empieza a repasar la comedia que ha compuesto advierte que va entrando en el papel. De pronto, dejándose llevar por su papel dramático, se dirige al Señor de los cristianos y le pide el bautismo. Milagrosamente se abre el techo y se descubre una apariencia de la Sagrada Familia. Ginés cae en la cuenta de que la petición del bautismo no estaba prevista en su texto dramático: "Cómo dije que pedía / bautismo, pues no escribí / lo del bautismo aquel día?" (p.192b). De acuerdo con su precepto expresado en la comedia amorosa según el cual no se puede representar bien algo que no se siente, Ginés decide repetir otra vez la petición, porque "qué mejor puedo imitar / si fuera el cristiano mismo / que se pretende salvar?" (ibid.). Es importante destacar que su conversión se debe, en un principio, puramente a razones profesionales, para satisfacer el deseo del emperador, es decir "acertar / a imitar este cristiano / que el César manda imitar" (ibid.). Entonces oye una voz que le dice: "No le imitarás en vano, / Ginés, que te has de salvar" (ibid.). Ginés queda absorto y no advierte la presencia de uno de sus actores, Fabio, quien le anuncia que Marcela ya no quiere hacer de ángel, y que le ha pedido a él que desempeñe este papel, a pesar de no haber vuelto a repasar el texto en más de año y medio. Pero ya es tarde, porque sale el César. Empieza la obra con la apreciada loa. Luego entra Ginés, que ahora es León, el cristiano, entre un Capitán y un Soldado "como que le llevan preso" (194b). Pero enseguida sale de su papel y empieza a hablar de

improvisado, dejando a todos los demás actores pasmados y en apuros. Aparece entonces un Ángel, en lo alto del escenario, y le anuncia a Ginés que Dios ha oído su petición y que le ha acordado el Sacramento del bautismo. Efectivamente, el Ángel le invita a subir hacia él para ser bautizado. La escena del bautismo se realiza mediante una apariencia, que se describe en la acotación siguiente de esta manera: "Descúbrase 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" (p. 195b). Los comentarios de los otros actores nos aclaran que esta escena no estaba prevista, ya que todo lo dice Ginés "de repente". Diocleciano y su séquito, sin embargo, siguen creyendo que se trata de la comedia, y se admiran de la gran verosimilitud de la escena. Los demás actores, en cambio, ya no saben cómo seguir, y le preguntan a Ginés qué es lo que tienen que hacer, y si quiere que alguien le apunte. Pero Ginés les contesta que no necesita apuntadores, porque los tiene en el cielo. Aparece entonces en la escena Fabio, quien tenía que desempeñar el papel del ángel en lugar de Marcela. En cuanto suelta sus primeras palabras, los demás actores le frenan: "Ya está hecho / ese paso [...] ya pasó la del bautismo" (p.196b). Fabio se queda muy admirado, porque aún no ha salido a la escena. Todo el mundo, sin embargo, está convencido de que sí ha salido, puesto que han visto al Ángel. Ginés interviene y aclara la situación: ha sido un "Paraninfo" que ha dicho todo el papel de Fabio. Dirigiéndose al César, Ginés le declara que ya es cristiano, y que desde ahora su "autor" es Jesucristo, en cuyo libro ha leído todo lo que ha dicho. También le puede anticipar el final de la pieza: "en la segunda jornada está vuestro enojo escrito;/ que en llegando la tercera / representaré el martirio" (ibid.). Diocleciano todavía no sabe si está hablando de veras o no, pero la respuesta de Ginés no deja lugar a dudas: "De veras hablo, tiranos" (ibid.). Es su condena a muerte. Tras preguntar a todos los miembros de la compañía y comprobar que no son cristianos, el emperador los condena al destierro. Ginés en cambio es llevado preso, al igual que el cristiano León al principio de la pieza encuadrada, y antes de ser empalado se alegra por la nueva

compañía de la que va formar parte dentro de poco, integrada por los actores divinos, los de la Sagrada Familia, los de la Biblia, pasando por los santos, y reniega de su antigua compañía, capitaneada por el demonio. Por fin aparece Ginés empalado, despidiéndose del pueblo de Roma, con ganas de irse al cielo a representar “a lo divino” (p.198b). La obra termina pues como una típica “comedia de santos”, con el martirio del protagonista.

4. Conclusiones

Como se echa de ver, en esta comedia lopesca se llevan a la práctica todos los mecanismos metateatrales que hemos comentado, desde el recurso del teatro dentro del teatro, con nada menos que dos obras encuadradas, hasta la presentación del mundillo teatral de las farándulas de la España de los primeros años del siglo XVII, manifestado en el paso de la obra encuadrante a las encuadradas y que se acompaña de la consiguiente ruptura de la ilusión escénica. Además, esta obra consigue fusionar la *praxis* con la reflexión teórica, como bien ha visto María del Pilar Palomo, en uno de los mejores trabajos sobre *Lo fingido verdadero*¹⁴. En efecto, la composición de la obra coincide con la del *Arte*

¹⁴ Cf. “Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*”, en: Ricardo Doménech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 79-99. Las otras principales aportaciones críticas sobre esta comedia son, en orden cronológico, las de Alan S. Truebold, “Role-playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega”, *Hispanic Review*, XXXII (1964), pp.305-318; Haydée Bermejo Hurtado, “La representación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”, en: Dinko Cvitanovic (ed.), *El sueño y su representación en el barroco español*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1969, pp. 177-188; Susan L.Fischer, “Lope’s *Lo fingido verdadero* and the Dramatization of the Theatrical Experience”, *Revista Hispánica moderna*, XXXIX (1976-77), pp. 156-166; Gustavo Umpierre, “Una comedia metafísica de Lope de Vega: *Lo fingido verdadero*”, *La Torre*, 107-108, 109-110, enero-diciembre de 1980, pp. 161-193; Duncan Moir, “Lope de Vega, Diderot and *Lo verdadero fingido*”[sic], *Spanish Studies*, 3 (1981), pp. 31-45; Maria Teresa Cattaneo en la introducción a su edición italiana de 1992 citada en la nota 9 (pp. 7-50) y de la misma estudiosa: “Una nota a *Lo fingido verdadero* di Lope de Vega, en: G.B. de Cesare-S. Serafin (eds.), *El girador. Studi di letteratura iberiche e ibero-americanane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1993, vol. I, pp. 201-208.

nuevo, cuya primera edición es de 1609, y efectivamente son frecuentes en la obra las declaraciones de poética que se corresponden con las que encontramos en el famoso tratado. El acusado carácter sincrético de esta obra se realiza con otro tipo de fusión, la de los principales géneros dramáticos de la época. Como he apuntado en otro trabajo¹⁵, cada una de las tres jornadas presenta los rasgos peculiares de un género teatral. La primera jornada contiene los ingredientes típicos de las comedias históricas, más concretamente las que tratan de la historia romana que, como sabemos, forman una importante sección del catálogo de las obras dramáticas lopescas; la segunda presenta muchos rasgos de la comedia de enredo, mientras que en la tercera encontramos los elementos constitutivos de la comedia de santos. Sin embargo, como se ha visto, Lope se da cuenta del peligro de la pérdida de unidad y por ello enlaza las tres jornadas mediante el uso de la prolepsis, o sea anunciando directa o indirectamente episodios que tendrán lugar en las jornadas sucesivas¹⁶. Al ofrecer un condensado de los subgéneros teatrales más apreciados de la época, precisamente en una obra que postula la abolición de la frontera entre ficción y realidad, Lope quiere demostrar que las diferencias entre realidad y ficción son ilusorias, puesto que la primera puede convertirse en la segunda y viceversa.

Se habrá notado, además, que varios elementos de las dos obras encuadradas se corresponden simétricamente, como en una serie de juegos de espejos. En la primera, la comedia humana, Ginés quiso aprovecharse de la ficción para alcanzar la realidad, pero fue alcanzado por ella, puesto que el amor verdadero de los dos actores les hizo cambiar el rumbo de la comedia y provocó su salida de ella hacia la realidad. En la segunda, la comedia divina, Ginés parte de la

¹⁵ “De la verdad de la ficción a la ficción de la verdad en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”, en el volumen colectivo *El teatro dentro del teatro...*, cit. pp. 99-111.

¹⁶ Gustavo Umpierre opta por el marbete de “comedia metafísica” para justificar la unidad de la obra (“Partiendo de una denominación más amplia y general que la de *comedia de santos* – comedia metafísica – quizá podamos descubrir una unidad más abarcadora que nos ayude a definir nuevamente la estructura temática y formal de la obra”, art. cit. p. 162).

ficción, decidiendo pedir el bautismo para representar mejor, pero el amor divino cambia sus planes, haciéndole renunciar a la ficción y proyectándole en la nueva realidad mediante la conversión al cristianismo sellada por el bautismo. En los dos casos Ginés se deja sorprender por la realidad, natural y sobrenatural, que hace irrupción en su ficción y que él no había previsto. Como se ve, tenemos dos imágenes que se reflejan (el desarrollo inversamente simétrico de las dos tramas) y un eje de simetría, invariable (el desenlace: la salida hacia la realidad, natural y sobrenatural). Sin embargo, el valor del desenlace no es el mismo para Ginés: en el primer caso, es negativo porque acaba en la pérdida del amor humano; en el segundo en cambio es positivo porque alcanza el amor divino.

Hacia esta misma abolición de la frontera entre realidad e ilusión va encaminado el virtuosismo que se observa en el tratamiento de los mecanismos de la comunicación de los signos teatrales que, según ha demostrado Palomo, tienen tres destinatarios distintos: el público real que asiste a la comedia, el público de los actores que asisten a las piezas encuadradas y el público del más allá, integrado por los ángeles, que observan desde lo alto la representación e intervienen en ella concediendo a Ginés el sacramento del bautismo. Creo sin embargo que precisamente a raíz del peculiar tratamiento de las escenas encuadradas, donde uno o más actores pasan de la ficción a la realidad, identificándose con sus papeles, se produce una ulterior partición del auditorio instalado en la escena, que se divide entre un grupo de actores involuntariamente espectadores, o sea los actores de la pieza encuadrada que asisten a las improvisaciones de Ginés y no saben cómo continuar con su actuación y otro grupo de actores que constituyen el auditorio consabido de la pieza encuadrada (Diocleciano y los suyos). Estos dos grupos no pueden tener la misma visión de la pieza encuadrada: para los primeros, que ya se encuentran en ella, la improvisación de Ginés constituye una salida hacia la realidad, mientras que los segundos se adhieren totalmente a la ficción de segundo grado, al ponderar la gran verosimilitud de la actuación de Ginés (“No hay diferencia / desto al verdadero caso” p. 195b). En otras

palabras, lo que para los segundos es verosímil, para los primeros es real. En este caso, el público del corral se identifica con los actores de la pieza encuadrada, que ha quedado interrumpida por las improvisaciones de Ginés, con lo cual adquiere una posición de superioridad con respecto al grupo de actores que hacen de público de la pieza encuadrada, quienes se dejan engañar por ella al creer que Ginés está actuando. Sin embargo, hay un tercer auditorio que está reservado exclusivamente al público fuera de la escena: el auditorio divino. En efecto, la salida intempestiva de Fabio demuestra que los actores, tanto los del primer grupo como los del segundo, no han podido ver la intervención sobrenatural, pues creyeron que se trataba del mismo Fabio actuando de ángel. Es significativo a este propósito el que uno de los actores de la pieza encuadrada, el Capitán, le pregunte precisamente a Diocleciano, o sea un representante del segundo grupo de actores, los que hacen de público, si él también ha tenido la misma visión que ellos: “¿No vio aquí tu majestad / el ángel?” (p.196b), a lo cual el emperador contesta afirmativamente. Esto demuestra que el tercer auditorio sobrenatural sólo es visible a los espectadores reales de la comedia, mientras que permanece invisible a los actores que se encuentran en el escenario. Ello proyecta al público del corral en un espacio ficticio a la vez humano y divino, de tal manera que la ilusión teatral no se limita a la suspensión del espectador integrado en un espacio imaginario, función ahora desempeñada por el segundo grupo de actores-espectadores, sino también a otro espacio sobrenatural con el cual el público es llamado a identificarse, mediante los mecanismos generados por la inserción de la pieza encuadrada. Lope consigue de esta manera una doble identificación del público real, puesto que éste pasa a desempeñar, idealmente, el mismo papel a la vez de los actores humanos en la escena y de los actores divinos, que se encuentran en una posición más elevada del escenario y que sólo actúan para él. Dicho de otro modo, Lope, al partir el escenario en dos niveles, uno humano y otro divino, consigue englobar en el espacio ficticio las dos dimensiones de la vida humana, la del más acá y la del más allá.

Para conseguir plenamente la adhesión del público del corral, Lope cuida además con especial esmero el final de la obra. Ya apuntamos que ésta se cierra como una normal comedia de santos, que suele terminar precisamente con el martirio del futuro santo. Sin embargo, en esta comedia, y precisamente a causa del recurso del teatro dentro del teatro, cabe preguntarse a cuál de las dos piezas, la encuadrada o la encuadrante, pertenece este final. Para dejar bien claro que el martirio de Ginés no es fingido, o sea que no pertenece a la pieza encuadrada sino a la encuadrante, Lope añade una *coda* que presenta a los actores de su compañía quienes asisten al martirio del que fuera su antiguo “autor” y que hay que situar, por tanto, en la pieza encuadrante. Además, para potenciar este efecto de realidad, esta última escena supone un cambio de escenario, según reza la acotación: “Entre la compañía, como que se va de Roma, y algunos con su hato y algunas cosas de la comedia” (p. 199 a) . En cambio, desde la perspectiva de Ginés los dos niveles de la ficción vienen a coincidir, puesto que para él el desenlace de la segunda representación encuadrada es el mismo que el de la encuadrante. Así pues, al terminar la función, Ginés pasa directamente de la ficción de segundo grado (la pieza encuadrada) a su nueva realidad sobrenatural, lo cual supone un salto muy brusco, porque quedan fusionados precisamente los dos niveles de ficción y de realidad más alejados entre sí. A diferencia de lo que ocurre en toda comedia hagiográfica, donde la muerte ejemplar y edificante del protagonista suele coincidir con el final de la comedia, con lo cual esta última se convierte en metáfora de la vida humana, cuya conclusión se desea tan gloriosa como la del futuro santo, en el caso presente, gracias a la identificación de Ginés con su papel, el grado de adhesión del público con el más allá, donde se encuentra ahora su héroe, se encuentra reduplicado. En efecto, el público del corral es llamado a identificarse doblemente con el protagonista: no sólo ideológicamente, de acuerdo con el horizonte de expectativas inherente al género hagiográfico, donde el futuro santo desempeña siempre un papel modélico, sino también

estructuralmente, al reproducir activamente, en cuanto espectador-actor, el mismo camino de identificación llevado a cabo por el protagonista frente a su nuevo papel dramático ejemplar.

Como se puede apreciar, el *topos* del gran teatro del mundo, de larga e ilustre tradición, en el que la vida humana está vista como una comedia cuyo autor es Dios, no es sólo un tema, acaso el tema principal de esta comedia¹⁷, sino que, mediante el recurso del teatro dentro del teatro, pasa a informar toda su estructura dramática, como ya vieron claramente Umpierre y Palomo¹⁸.

Gracias a la introducción de las dos piezas encuadradas y la serie de oposiciones especulares que, como se ha visto, este dualismo permite, queda simbolizado el mensaje moral de esta obra, que enlaza con la visión cristiana de la "vanitas": esta vida humana, escenificada en la primera de las dos obras encuadradas (la "comedia" del amor humano), no es más que el reflejo - y por lo tanto no es real - de la otra vida, la divina, que se plasma en la segunda "comedia" (la del amor divino), que es la que genera este reflejo, y por tanto es la única real. Como se ve, todos los mecanismos empleados en esta comedia en un grado de virtuosismo extremo¹⁹ confluyen hacia una misma función: la de mostrar hasta qué punto son ilusorias las fronteras entre la realidad y la ficción en esta vida humana, puesto que de todas maneras ella misma es una ficción de la verdadera realidad, que es la del más allá.

¹⁷ Según Antonio Vilanova "esta obra constituye uno de los más importantes precedentes del *Gran teatro del mundo* de Calderón", "El gran teatro del mundo", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Vol.2 (1950), p.172. Para una ejemplificación sobre los orígenes clásicos de este tema y su difusión en las literaturas europeas, cfr. el capítulo "Métaphores relatives au théâtre" de la obra de E.R.Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. por Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, pp.235-244.

¹⁸ "La metáfora de la vida como representación tiene una función central y abarcadora." (G. Umpierre, art. cit. p. 190). "Entiendo que es la primera vez que la metáfora informa *totalmente* una importante comedia o drama." (M. del Pilar Palomo, art. cit. p. 88).

¹⁹ "En su complejo desarrollo del juego ilusionista de vida-representación, Lope logra una complejidad profunda, inigualable en los anales del teatro europeo hasta llegar a Pirandello." (G. Umpierre, art. cit. p. 190).