

## Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega

POR

CARMEN HERNANDEZ VALCARCEL

El procedimiento de incluir el teatro en la representación dramática es un fenómeno habitual en el Barroco, fruto de la fusión de artes y de ciertos juegos perspectivísticos muy del gusto en la época.

Este recurso coincide con procesos técnicos similares: la inclusión de formas líricas en novela y teatro (novela pastoril, teatro lopesco), la utilización de cuentos breves intercalados en obras extensas de otros géneros, la inserción de piezas teatrales en textos narrativos (*El peregrino en su patria* de Lope o *Los cigarrales de Toledo* de Tirso), e incluso la descripción dentro de la lírica de las dificultades que este mismo género implica (*Soneto a Violante* de Lope). Todas estas técnicas son fruto del sincretismo en lo referente a la fusión de diversas artes o géneros en un mismo fenómeno estético.

Orozco, en su estudio *El teatro y la teatralidad en el Barroco*, señalaba la importancia del teatro en la vida cotidiana y la concepción generalizada del mundo y la vida como teatro<sup>1</sup>. El tópico del *Theatrum mundi* no es una novedad barroca sino que presenta una larga trayectoria desde el mundo clásico, rastreada por Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina*, en el epígrafe «Metáforas del teatro»: en el *Filebo*, Platón hablaba ya de «la comedia y la tragedia de la vida» y Curtius tropieza con la misma metáfora en Horacio, Séneca, San Pablo, Clemente Alejandrino, San Agustín, Juan de Salisbury e incluso en Shakespeare<sup>2</sup>.

El concepto de la vida como teatro coincide para los autores barrocos con la concepción nueva del teatro como tragicomedia; ésta se justifica con la circunstancia de que en la vida se produce mezclado lo trágico y lo cómico, lo

---

1 Editorial Planeta. Barcelona, 1969.

2 Tomo I. Editorial Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1976, págs. 203-208.

elevado y lo vulgar. En ello basa Lope su concepción de la *Comedia Nueva* fuera de los cánones clásicos<sup>3</sup> y en ello justifica Cervantes su *Persiles y Segismunda*<sup>4</sup>, ya que los hechos extraordinarios suceden en el mismo plano de la realidad cotidiana.

Las causas de la aparición del teatro en el teatro e triban, según Orozco, en el afán de complicación y efectismo que lo impulsa y en el sentimiento de la vida como teatro; para el crítico francés Rousset radicarían en un proceso de madurez que conduce a una reflexión del teatro acerca de sí mismo<sup>5</sup>.

En Lope de Vega, junto con las razones apuntadas por ambos críticos creo que influye poderosamente también el gusto que siente por la teorización estética inserta en la realización práctica de la obra literaria. Esta tendencia se produce en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, donde consigue curiosos efectos de autocritica y autojustificación<sup>6</sup>, y en ciertos momentos de su teatro que voy a analizar en este artículo<sup>7</sup>.

En primer lugar, el teatro puede manifestarse inserto en la obra dramática mediante dos tipos de recursos. El autor, en unos casos, incluye entre sus personajes algunos que son actores, y en el ejercicio de su profesión sobre las tablas se agrega una representación teatral como tal, si bien de modo fragmentario por las lógicas limitaciones temporales del texto dramático marco. Dicha representación teatral engastada en la comedia entraña una función de variedad y diversificación que es consecuencia de la aspiración de realismo que tiene el dramaturgo y también desempeña el papel de completar la acción principal, bien desarrollando una versión diferente del mismo asunto de ésta, bien empleando los mismos personajes.

El segundo tipo de recursos tiene como objetivo el engaño, motivo esencial de la estética barroca. El personaje, en ocasiones, finge una naturaleza distinta de la suya para conseguir sus propósitos; utiliza entonces un disfraz externo como una apoyatura que le ayuda a «representar» un papel que no le corresponde; logra así un aspecto exterior diferente, a veces con tal escasez de medios que unas simples gafas disfrazan la personalidad. El cambio de aspecto permite al personaje un cambio de clase social (damas y caballeros transformados en criados) que puede a veces apoyarse en un disfraz de lenguaje, utilizando prevaricaciones idiomáticas o dialectalismos para dar más credibilidad a su «actuación»; incluso puede producirse un cambio de sexo en el caso de las damas vestidas de hombre o de los criados disfrazados cómicamente de mujer para conseguir la resolución del enredo. Mediante el disfraz el personaje «procede teatralmente» según palabras de Orozco; la dama «actúa»

3 Versos 174-180. B.A.E., n.º XXXVIII. Editorial Atlas. Madrid, 1950, pág. 231.

4 Libro 3.º, cap. XVI. Editorial Espasa Calpe. Buenos Aires, 1952, pág. 267.

5 *La littérature de l'Age Baroque en France. Circe et le Pavon*. París, 1954. (Ver OROZCO).

6 Ver HERNANDEZ VALCARCEL, C.: «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*. Filosofía y Letras. Vol. XXXVII, n.º 4 (curso 78-9, ed. 1980).

7 Otro problema de las manifestaciones del teatro en el teatro es el diferente tratamiento desde una óptica manierista o barroca (Ver OROZCO, op. cit., págs. 195-6).

como galán o criado, el galán hace el papel de sastre o de loco. El resultado a nivel de ficción es la confusión típica del Barroco, porque los restantes personajes de la comedia no tienen conciencia de la falsedad de lo representado por el personaje-actor, el cual por otro lado tiene como propósito engañarlos y convencerlos de que su «actuación» responde a la realidad, no a la falsedad del engaño.

Otro tipo de disfraz, que podríamos llamar interno, consiste en que el personaje se finge loco para lograr sus propósitos; el engaño no es externo como en el caso anterior sino psicológico. Por último, en más excepcionales ocasiones, el personaje representa con plena conciencia de estar actuando, como veremos más adelante.

En sus comedias, Lope agota las posibilidades que tienen los personajes fingiendo lo que no son, y explora las facetas del engaño que producen las falsas apariencias. Ya los títulos son a veces bastante claros: *La dama boba*, *La boba para los otros*, *Las burlas y enredos de Benito*, *El lacayo fingido*, *La moza de cántaro*, *La noche toledana*, *la prueba de los ingenios*, etcétera. En las dos primeras se trata de un disfraz interno o psicológico y en los restantes casos de disfraces externos que transforman al galán en lacayo (*El lacayo fingido*), a la dama en criada (*La moza de cántaro*) o en criado (*Las burlas y enredos de Benito*), etcétera.

La amplitud de material que se encuentra en Lope, aconseja centrar el presente estudio en las obras más significativas desde mi punto de vista:

*El mármol de Felisardo*.

*Lo fingido verdadero*.

*Entremés del robo de Elena*<sup>8</sup>.

*El mármol de Felisardo*, fechada por Morley-Bruerton entre 1504-8, presenta un solo episodio de teatro en el teatro en la jornada III, cuya función esencial es crear variedad. No obstante, toda la comedia gira en torno a la ficción de personalidades diversas.

En primer lugar, el personaje no es lo que parece y cree ser, o finge ser otro. El protagonista, Felisardo, cree ser un villano y, desde esta situación social, concreta su boda con Elisa, de su misma condición. Simultáneamente, en la aldea se rumorea que es hijo bastardo del rey y que éste le ha gestionado un capelo cardenalicio. A continuación se descubrirá cuál es el ser auténtico de Felisardo y el destino que se le prepara: es heredero del trono y debe casarse con Drusila. De esta manera, en muy breve espacio, Felisardo, sometido al conflicto barroco del ser-parecer, dispone de dos estados diferentes (villano-príncipe) y de tres destinos posibles vinculados a estos dos estados (matrimonio con una villana-carrera eclesiástica-matrimonio con una gran dama):

---

<sup>8</sup> *El mármol de Felisardo*. B.A.E., CCXLVI. Editorial Atlas Madrid, 1971.

*Lo fingido verdadero*. B.A.E., CLXXVII. Editorial Atlas. Madrid, 1964.

*Entremés del robo de Elena*. B.A.E. CLVII. Editorial Atlas. Madrid, 1963.



## ALGUNOS ASPECTOS DEL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

*Finea.* «Ay, conde, dejadme os ruego,  
que tengo ciertos antojos,  
y pienso que hay mayorazgo».

*Tristán.* «Daré ¡por Dios! en hallazgo  
las dos niñas destes ojos.  
¡Hola, saquen la litera!»  
(Agora dice un criado  
que hay un macho mal domado,  
que de su sombra se altera,  
y yo digo que en la silla  
te lleven cuatro lacayos;  
tú finge algunos desmayos,  
y la color amarilla,  
y pide a la conservera  
jalea) (pág. 366).

La pantomima, como puede verse, utiliza tanto el estilo directo como el indirecto (*y yo digo que...*); como en el ñaque, sólo dos actores pueden suponer la presencia de comparsas mediante la narración, que sirve también a Tristán para indicar a Finea los términos de la representación. A continuación, Finea trata de interrumpir el juego pero Tristán no la secunda, y se intercambian frases pertenecientes respectivamente a la realidad y a la ficción; Finea se incorpora de nuevo a la pantomima para acabar con una demostración del desajuste entre la realidad y el juego de actitudes y palabras que se ha venido fingiendo: «Entrad, condesa sin casa». «Entremos, conde sin renta».

Si en este momento los criados han jugado en sus vidas reales a representar un papel que no les corresponde, algo más adelante la situación se intensifica cuando Tristán, viviendo ya en la corte, no pretende burlarse de sus costumbres sino adaptarse a ellas; ahora la representación no es un juego sino la propia vida del personaje, pero al tratarse de un criado los términos siguen siendo cómicos; si la sangre permite a Felisardo una incorporación a la Corte rápida y natural, no ocurre lo mismo con su criado. Este adoptará el traje cortesano («Entra Tristán a lo cortesano», pág. 368 a), pero la descripción de su atuendo lo muestra pasado de moda:

Solía yo ser gorrón  
y en gorra me convertí,  
pues a fe que hay pluma aquí  
del gallo de la Pasión.  
Las calzas están al uso,  
sino que jurarte puedo  
que, para entrar en Toledo,  
el rey Vamba se las puso. (pág. 368 a).

No obstante, pese a la ridiculez del traje, que Felisardo le reprocha, cuando otro lugareño lo encuentra enjuicia su aspecto de manera bien dife-

rente: «¡Válgame Dios! ¿No es Tristán / este tan grave y compuesto?» (pág. 375 a). De nuevo el conflicto perspectivístico del parecer nos asalta: Tristán parece a Felisardo con atuendo inapropiado para palacio, mientras que Jacinto lo considera el colmo de la gravedad y la elegancia.

Y si Tristán cambia de aspecto externo, también lo hace en su comportamiento y actitud, pues en este caso el lugar y el hábito sí hacen al monje. La adopción de nuevas ropas para su nuevo papel en la vida conducen al criado a adoptar nuevas actitudes: trata con graciosa altanería a los criados y cree que todas las damas andan enamoradas de él. Obsérvese que la transformación de Tristán es idéntica a la de Felisardo y la motivación de la misma: el cambio de medio social da lugar a una actitud y un aspecto diferente, pero en dos planos dramáticos diversos: amo y criado serán tratados en clave grave o cómica por Lope. Esa es la razón de que Felisardo, aunque también representa un nuevo papel, nos dé la sensación de que actúa en un nivel real mientras que Tristán parece continuar representando una farsa.

También Elisa cambia su aspecto y su papel en la corte. Siguiendo a su amado, reaparece «en traje de paje», como dice la acotación correspondiente (pág. 369 a); la adopción del disfraz crea confusión en el resto de los personajes: Felisardo no puede creer que el paje sea hombre, por más que se finja hermano gemelo de Elisa, pero la firme actitud de ésta insistiendo en que es Celio crea una duda en el príncipe y su criado que se extiende luego al aldeano Jacinto (págs. 369-372 y 377-8). La confusión conduce al muy barroco concepto del engaño de los sentidos:

Ojos, si escucháis, creed,  
que sois los que me habéis muerto (pág. 371 b).

Pero se da la circunstancia de que mientras que Felisardo piensa que los ojos lo engañan creyendo ver a Elisa y los oídos lo informan bien, ocurre al contrario: son sus ojos los que le informan bien y sus oídos los engañados. Resulta curioso que Lope, tras complicar el enredo con la doble personalidad de Elisa y la sospecha prolongada de quienes la conocen, se sienta en la necesidad de aclarar la situación en la acotación final: «Métenle al paje, que es Elisa» (pág. 382 b).

La situación de Elisa disfrazada de paje introduce en el conflicto ser-parecer una nueva dimensión, la del engaño producido con plena conciencia por el personaje. El voluntario engaño de Elisa se completa con la ayuda de su padre, Doristeo, que muy gravemente engaña a Felisardo haciéndole pasar a Elisa por Celio y luego a Jacinto mintiéndole acerca del paradero de su hija (pág. 400).

Con todo, el mayor engaño se produce en la tercera jornada, cuando Felisardo, por consejo de Tristán, finge haber enloquecido y amar a una estatua de mármol del jardín. A las protestas iniciales de su amo, Tristán contesta muy significativamente con palabras que sirven de broche al segundo acto:

## ALGUNOS ASPECTOS DEL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

¿No ves que todo es quimera?  
Es un aviso gallardo (pág. 384 a).

Ante la locura de Felisardo, su padre intenta distraerlo con diversiones que introducen un tercer nivel ficcional en la obra. Llamados unos músicos, éstos inadvertidamente cantan romances allegables a la situación fingida:

Ardiéndose estaba Troya,  
torres, cimientos y almenas;  
que el fuego de amor a veces  
abrasa también las piedras.

Felisardo aplica el último verso de la ficción de Troya a su situación actual que él finge ser real, pero que es también una ficción: él se abrasa al ver el mármol frío de la estatua. Ante el incremento de los síntomas de locura fingidos los músicos cambian el asunto de su canción:

No se pretende otra cosa,  
ni habrá cosa que no mande  
quien fuere en el dar cortés,  
que al golpe del interés  
no hay mármol que no se ablande (pág. 385 b)

Felisardo, que conoce muy bien los síntomas de la paranoia, representa a la perfección su papel y reacciona igual que un auténtico loco; de modo similar a don Quijote, «enloquece» únicamente cuando le tocan «la tema» que, si para el buen don Alonso es la caballería, para él son las piedras y el mármol. Pero aún más significativa es la escena siguiente, donde se produce el ejemplo más claro de teatro en el teatro; unos actores profesionales se ocupan de distraer al príncipe, representando en su presencia una comedia, la cual no pasa de la loa, porque cuando Florello, «con ropa de loa» como señala la acotación, alude al tiempo que «altos mármoles derriba», Felisardo como don Quijote ante el retablo de Maese Pedro (otro bello caso de teatro inserto en una obra extensa), reacciona violentamente y con incongruencias:

¡Vos mentís como villano;  
que el mármol que yo conquisto  
ofenderá el tiempo en vano...  
... ¿Tú mi mármol por el suelo?...  
... Matarélo, ¡vive el cielo!...  
... A mi mármol, ¡lindo cuento!  
Aunque mil golpes le den. (pág. 386).

Naturalmente que, por contraste con don Quijote, Felisardo «representa» un papel ficticio que engaña al resto de los personajes pero no al espectador. En la misma corriente de engaño está la invención de Tristán al describir los

síntomas de locura de su amo, que constituyen una continuación de la pantomima. La comicidad de la situación reside, objetivamente, en el galán cortejando a una estatua, y subjetivamente en los comentarios que el gracioso añade a propósito del mármol:

enviábala recados  
 conmigo; más, aunque honrados,  
 nunca quiso responder.  
 De noche, cantar la hacía,  
 mil letras la componía;  
 ella todo lo escuchaba  
 queda, y más queda se estaba,  
 pero jamás respondía. (pág. 387 b).

Los términos que el mismo Felisardo emplea para descubrir a Elisa la verdad confirman la idea de la teatralidad del engaño:

Todo lo que te han contado  
 deste mármol, *es fingido*;  
 todo Tristán lo ha *trazado*:  
 ser loco, *concierto* ha sido (pág. 392 b).

Todos estos implícitos escauceos con la representación teatral se confirmarán definitivamente con el desenlace que no es más que una gran mascarada donde cada personaje representa conscientemente un papel y pretende engañar a su oponente. Tristán es el director de escena. Aconseja a Felisardo que exija su boda con la estatua amenazando suicidarse y al rey que acepte la boda por seguir la corriente a su hijo y lograr su curación. Simultáneamente sustituye la estatua por Elisa y ya la acotación escénica marca lo teatral del momento:

«Corre Tristán la cortina, detrás de la cual está Elisa vestida ricamente, el rostro velado con un velo, y las manos como figura de mármol, sin moverse».

Y así todos hacen su papel: Elisa de estatua, el rey y sus cortesanos realizan un matrimonio que ellos creen falso para engañar a Felisardo, y éste su papel de loco para terminar de lograr sus deseos. Las consecuencias de la pantomima coinciden con el tópico del engañador engañado, confirmado con los comentarios del rey y el Almirante: «Digo que he sido engañado» (pág. 402 b, 403 a).

La conclusión implícita que se extrae de la comedia vista desde esta perspectiva es que la vida no es otra cosa que representación, engaño y fingimiento, conclusión claramente barroca.



*Lo fingido verdadero*, (1608?), se ve ya íntegramente impregnada de los recursos inherentes al teatro en el teatro. Según Orozco es «una de las más tempranas e importantes obras maestras en que, como dramatización de esta idea [la vida como teatro] se inserta el teatro dentro del teatro»<sup>9</sup>.

La teatralización de la acción dramática de la obra presenta dos aspectos esenciales: la presencia del teatro en el teatro afecta a la estructura, que funde hábilmente la acción real y la fingida, y por otra parte posibilita una interesantísima reflexión sobre el arte teatral, constituyendo una muy sui generis poética dramática.

La reflexión sobre el arte teatral se manifiesta por medio de una estética barroca: valoración de la invención sobre la imitación de modelos, verosimilitud por encima de las reglas, y, en definitiva, primacía de lo natural sobre lo artístico. Ello se percibe con claridad en varios momentos de la comedia. A propósito de las bases estéticas de la obra teatral dialogan el emperador Carino y el representante Ginés:

<i>Carino.</i>	Representa como sueles: que yo no gusto de andar con el arte y los preceptos.
<i>Ginés.</i>	Cánsanse algunos discretos.
<i>Carino.</i>	Pues déjalos tú cansar. Deleita el oído, y basta, como no haya error que sea disparate que se vea (pág. 65 b).

En este pasaje ya se manifiesta el desdén por los preceptos, el canto a la naturalidad y el deleite y una connotación irónica en los «discretos» que se cansan con la *Comedia nueva*. Más adelante, el nuevo emperador Diocleciano presenta las mismas indicaciones estéticas de su antecesor:

Dame una nueva fábula que tenga  
más invención, aunque carezca de arte;  
que tengo gusto de español en esto,  
y como me le dé lo verosímil,  
nunca reparo tanto en los preceptos,  
antes me cansa su rigor, y he visto  
que los que miran en guardar el arte  
nunca del natural alcanzan parte (pág. 76 b)

Nada más claro y drástico e incluso con no poca incomprensión para la estética clásica. Podríamos decir que *Lo fingido verdadero* es algo así como un *Arte nuevo de hacer comedias* destinado al mismo público que las contempla y admira y puesto a su alcance mediante la dramatización de sus ideas

<sup>9</sup> Op. cit., pág. 177. OROZCO no alude en ningún momento de su estudio a *El mármol de Felisardo* como anticipo de los recursos del teatro en el teatro de Lope.

esenciales; con ello la comedia se convierte en paradigma de una teoría y práctica teatral sabiamente aunadas. A continuación, con el pretexto de seleccionar una comedia para ser representada, Lope, siempre consciente de los posibles errores dramáticos de sus contemporáneos, se ocupa en satirizar sucesivamente varios excesos: versos duros o furiosos, abuso de metáforas o exagerada espectacularidad de las apariencias:

[la comedia] las funda todas  
 en subir y bajar monstruos al cielo;  
 el teatro parece un escritorio  
 con diversas navetas y cortinas. (pág. 77 a)

Tras la sátira se ocultan al parecer dramaturgos reales cuyos defectos son, no sólo inherentes a la estética clásica (*versos duros*) sino también los correspondientes a la preceptiva barroca, como el abuso de apariencias. La explicación que Lope da no es nueva en sus juicios:

unas suelen espantar al vulgo rudo  
 y darnos más dinero que las buenas,  
 porque habla en necio, y aunque dos se ofendan,  
 quedan más de quinientos que la atiendan. (pág. 77 a).

Cabría pensar que esta última sátira parece un vaticinio de lo que será años después la comedia postbarroca, y no sería improbable la suposición de que un Moratín pudiese suscribir este pasaje dedicándolo a Comella.

Del estudio de las ideas dramáticas que Lope reparte en *Lo fingido verdadero* se extrae desde luego la conclusión de la acentuada moderación del dramaturgo pese al aire de «enfant terrible» de la comedia que gustaba adoptar; lejos ya de la estética clásica, le repugnan con la misma intensidad los excesos barrocos.

No descuida tampoco Lope el teorizar sobre el arte de la representación y de los actores, presidido también para él por la mimesis, la naturalidad y el impulso vital:

El imitar es ser representante;...  
 así el representante, si no siente  
 las pasiones de amor, es imposible  
 que pueda, gran señor, representarlas (pág. 77 b).

El estudio de la teoría teatral de esta comedia parece un *excursus* en el asunto del presente trabajo, que se centra en el teatro, pero no es así. Sólo desde los ideales de mimesis y naturalidad puede concebirse la comedia como una contaminación entre la vida real, la vida sobrenatural y la representación dramática según vamos a ver a continuación.

La utilización del teatro en el teatro confiere a *Lo fingido verdadero* una estructura conceptual cerrada. En la primera jornada se apunta ya, aunque

como asunto secundario, el concepto de la vida como teatro, concepto que, naturalmente, es reversible aunque todavía en un plano de estricto juego conceptual. El pretexto es una observación del emperador Carino acerca de las actrices:

*Carino.*           ¿Y podrá un emperador  
                          ser galán de esas mujeres?  
*Rosarda.*           ¡Oh, qué lindo! ¿Pues no son  
                          emperatrices y reinas? (pág. 62 b)

El verbo en presente que emplea Rosarda está identificando teatro y vida, pero la realidad se impone para impregnar las palabras de la dama de ironía: precisamente todos sabemos que *no son* emperatrices y reinas. Sin embargo, a partir de esta exclamación superficial, el criado Celio lanza una reflexión más profunda acerca de la proximidad de vida y teatro, sentando unas diferencias que no son tales sino una identificación más seria y coherente:

La diferencia sabida,  
es que les dura hora y media  
su comedia, y tu comedia  
te dura toda la vida.  
Tú representas también,  
mas estás de rey vestido  
hasta la muerte, que ha sido  
sombra del fin.

Toda la escena se sustenta sobre la dilogía del verbo *representar*, considerado unas veces como «hacer presente» y otras como «actuar»:

*Rosarda.*           Mal le representas hoy  
                          gustos, lisonjas y engaños,  
                          Celio, para ser criado.  
*Celio.*               Representa tú la dama  
                          con el primor de quien ama  
                          y habla al César enojado.  
*Rosarda.*           **Mis ojos, mirad que soy**  
                          la dama de esta comedia. (pág. 62 b, 63 a).

Se prolongan así los conceptos de vida como comedia y seres humanos como actores. Sin embargo, Carino se aferra desesperadamente a la vida como realidad única y garantía de seguridad:

No es esto representar...  
Cuando sale a hacer Ginés  
un rey en una tragedia  
reinará por hora y media,  
y no lo será después.

Mas yo, que de veras soy  
rey, por mi dichosa suerte,  
serélo en vida y en muerte;  
de vivir seguro estoy... (pág. 63 a).

No sabe, sin embargo, Carino que su argumentación es falaz; admitiendo que Ginés «reina» de hecho hora y media está certificando que su propio reinado es comedia, porque la cantidad no altera la esencia, como argumentaba Francisco Fernández de Córdoba en su defensa de *Las soledades* de Góngora.

Carino, no obstante, mantiene el verbo como leit-motiv cuando conversa con Ginés:

No me nombres por mi nombre  
que un noble no más, un hombre  
pretendo representar (pág. 63 b).

Tampoco puede sustraerse a la seducción que ejerce lo teatral en el espíritu barroco y si bien se ha negado a considerar que su vida es realmente una representación, pide en cambio que se ficcionalice sobre las tablas:

haga de mí y de Rosarda  
una fábula gallarda;  
mas píntala muy discreta,  
y a mí muy necio y celoso (pág. 64 b).

En definitiva, se niega a aceptar que su vida es teatro breve, pero se divierte convirtiéndola en ficción dramática. Instantes después, herido de muerte por un cortesano, Carino confirma la teoría de Celio en la práctica con su destino trágico y con sus últimas palabras:

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. (pág. 67 a).

La identidad confirmada vida=comedia pone de manifiesto su inherente brevedad: tienen la misma duración relativa y el conflicto del teatro en el teatro se convierte en formulación magistral del problema del tiempo barroco. Con ello el episodio de Carino se cierra sobre sí mismo en perfecto círculo pues su muerte confirma en la práctica la hipótesis inicial de Celio.

En la segunda jornada Lope conduce el tema del teatro en el teatro desde un episodio lateral y preparatorio al centro de la acción. No obstante la idea se transforma relativamente: en vez del concepto de vida como teatro, se

especula ahora con el de comedia equivalente a vida. El enlace de esta nueva premisa con la anterior se produce mediante una alegoría con la cual Ginés intenta expresar la naturaleza de su amor por la primera dama de su compañía: parte el monólogo de la idea ya analizada de que el actor ha de amar para representar el amor, lo cual insiste de nuevo en el realismo del teatro:

no me parece razón  
 que llamen imitación  
 lo que es la misma verdad;  
 comedia es mi voluntad,  
 poeta el entendimiento...  
 Todos mis locos sentidos...  
 se han hecho representantes...  
 representa mis oídos  
 un sordo, que a la razón  
 no quiere dar atención.  
 Y mis tristes ojos luego  
 van representando a un ciego  
 que anda a rezar su pasión.  
 Mi olfato imita una gente  
 que dicen mil escritores  
 que del olor de las flores  
 se sustenta solamente...  
 El sentido de mis manos  
 un furioso representa...  
 Mi gusto, que era el mayor  
 y mejor representante,  
 ya representa un amante  
 que va siguiendo su error;...  
 no tendrá fin la comedia,  
 pues no ha de parar en bodas,  
 porque las figuras todas  
 las hace el dolor tragedia (pág. 78).

A partir de aquí va a desarrollarse el tema de la confusión; el hecho de que coincidan en Ginés las figuras de un actor, un dramaturgo y un enamorado da lugar a que sus compañeros no sepan qué «papel» está en ese momento desempeñando; un actor llega a preguntarle:

¿Representas,  
 Ginés, conmigo, o me cuentas  
 fábulas? (pág. 79 a).

Y a renglón seguido tropezamos con una correspondencia lógica. Si el amor de Ginés es como una comedia, cuando éste decida escribir una obra teatral de amor la hará a imitación de la vida. Obtenemos así otro nivel de aproximación de la vida y la comedia: la obra dramática es imitación de la

vida y no sólo eso, sino prolongación de ésta para obtener en la ficción sobre las tablas lo que de otro modo no ha de conseguirse:

Compúsela con cautela  
 por darle tantos abrazos [a Marcela]  
 cuantas prisiones y lazos  
 pone el alma que desvela;  
 aquel paso de furioso  
 le hice por tratar mal  
 a Octavio... (pág. 79 b).

La proximidad de vida y teatro es tan intensa y tan estrecha que vuelve el verbo *representar* para definir la situación amorosa del triángulo Octavio / Marcela / Ginés, la cual se define como dos comedias diferentes, de amor y celos:

Allá representa amor  
 los deseos y desvelos,  
 y aquí tus mismos recelos  
 una celosa comedia (pág. 80).

Los personajes son actores y desempeñan su trabajo ante el público, produciéndose un muy interesante ejemplo de teatro en el teatro, allegable al procedimiento empleado bastante tiempo después por Tamayo y Baus en *Un drama nuevo*. Si la comedia fue compuesta por Ginés inspirándose en su propia experiencia vital, insospechadamente va a configurar su destino en una curiosa superposición de la vida y la comedia.

El desvarío amoroso de Ginés le conduce a la improvisación mientras representa ante el emperador; la superposición del sentimiento a la ficción cuando Ginés trueca el nombre ficcional de Fabia por el real de Marcela crea confusión a la actriz:

*Marcela.*           Ginés, ¿representas?  
*Ginés.*                Sí.  
                           Mi pena a quien mal me trata.  
*Marcela.*           ¿cómo me llamas Marcela  
                           si soy Fabia?  
*Ginés.*                Por hablarte  
                           de veras...  
*Marcela.*           ¿Qué tengo de responder?...  
                           Esto no está en la comedia...  
                           volvamos al paso (83 a).

El desconcierto de la actriz se traslada al público y mientras unos sospechan la verdad, otros lo achacan a la maestría del actor:

## ALGUNOS ASPECTOS DEL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

- Maximiano.* Sospecho que se han turbado  
que hablando a solas están...
- Diocleciano.* Mas pienso que es artificio  
de este gran representante... (pág. 83 b).

La confusión entre la vida y la representación se acentúa porque salvo los dos protagonistas, el resto de los personajes conservan sus nombres y todos representan su propio papel hasta el extremo de que el público continúa confuso: «Sospecho, dice Diocleciano, que representan éstos su misma verdad» (pág. 86 b). Y tan estrecha es la relación entre realidad y ficción que ésta induce a los personajes a tomar decisiones vitales; en la comedia Octavio raptaba a Fabia y en la realidad Marcela se fuga con Octavio dejando rota la ficción dramática al no comparecer sobre las tablas los actores. Ginés se lamenta: «Yo compuse / el engaño que me han hecho» (pág. 89) y cuando reclama desde su realidad de amante burlado que el rey persiga a los culpables, Diocleciano sospecha que se le pide que participe como actor en la ficción:

- ¿Es esto representar  
y a la invención conveniente,  
o quieres mostrar, Ginés,  
que con burlas semejantes  
nos haces representantes?...
- ¡Por Júpiter, que sospecho  
y no sé si lo rehúse,  
que quieres que represente!  
¿Hablas de veras o no? (pág. 89 b).

Vuelto en sí Ginés de su enajenación y temeroso de las consecuencias que lo sucedido pueda tener, opta por confirmar la suposición del emperador y ficcionalizar la realidad:

- Ginés.* Yo quiero, de aquí adelante  
darte, gran señor, partido,  
pues tan bien me has ayudado  
para proseguir mi intento.
- Diocleciano.* De la burla estoy contento,  
y pues he representado  
mi figura en vuestra historia  
no es razón que el tesorero  
os pague...  
pues hoy soy representante. (pág. 90 a).

Como broche de oro de la segunda jornada, sustentada íntegramente en las superposiciones de la comedia y la vida, Ginés la finalizará aludiendo a su amarga experiencia personal con palabras de su propia obra, es decir, enjuici-

ciando su vida desde su propia creación ficcional, que a su vez se inspiraba en su realidad amorosa, de nuevo creando una perfecta estructura circular.

La tercera jornada tiene también como base la vida como representación, enlazando con el episodio secundario que figuraba en la segunda jornada, pero añade una nueva y original sugerencia: la peculiar representación que se establece en este momento pasa a ser verdadera vida y la apariencia no es más que representación ficticia. Ello es posible porque el tema de esta última jornada se desplaza desde el amor humano al amor divino con una trayectoria bastante frecuente en nuestras letras áureas.

Aún existe en el tercer acto ciertas alusiones al amor humano que sirven de enlace con la jornada anterior; de regreso, Marcela habla con Ginés de su amor, que según él fue  *fingido*  y Marcela insiste en que la comedia que él compuso «el camino me enseñó». A la sensibilidad del autor dramático que Ginés lleva dentro de sí, los hechos de la realidad que ha de vivir se le traducen en posibles teatralizaciones, convirtiéndose así el personaje en correlato del propio Lope, con toda su vida real literaturizada continuamente. Dice Ginés:

... quiero aprovecharme  
para escribir en un paso  
esto que contigo paso,  
pues parece que los dos  
representamos (pág. 95 a).

Y a la inversa, Octavio, ya esposo de Marcela, siente celos al verlos ensayar:

que aun las burlas, no las veras  
que representa contigo,  
me parecen verdaderas (pág. 95 b).

Si la comedia de amor enseñó el camino a Marcela hacia la consecución del amor real, la comedia que se prepara ahora encaminará a Ginés a su destino. Así pues la ficción dramática orienta la realidad de los personajes de la comedia.

El dramaturgo recibe el encargo de representar el papel de un cristiano y en un largo monólogo se cuestiona cómo podrá conseguir veracidad en su intento, comenzando a representar en un ensayo que él mismo interrumpe con apartes que destierran toda ilusión de realidad. Encontramos aquí el recurso de reflejar el momento mismo de la creación literaria en la línea del *Soneto a Violante* del mismo Lope; pasa entonces del futuro referido a los proyectos dramáticos de la comedia al presente que constituye ya el texto definitivo que Ginés ensaya:

Llamaré al César cruel  
como que a mi lado estaba  
Perro, tirano sangriento



## ALGUNOS ASPECTOS DEL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

(bien voy, bien le muestro furia)  
mira que de mi tormento  
sola tu crueldad se injuria...  
¡Qué bien levanto la voz!  
Ahora volverme quiero  
al cielo, y llamar los santos,  
como que su gloria espero... (págs. 95 b, 96 a).

El ensayo, ficción de la ficción dramática futura, se ve interrumpido por una intervención sobrenatural que representa, paradójicamente, la realidad espiritual. Naturalmente, la forma de manifestarse lo sobrenatural es mediante una apariencia pintada y no representada, como señala la acotación escénica:

«Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires» (pág. 96 a)

Esta primera intervención de lo sobrenatural comienza a alterar el ánimo de Ginés, que en el momento de la representación empieza a introducir textos improvisados que desconciertan, en primer lugar, a los actores:

*Soldado.* Aquello no está  
en la comedia. (pág. 99 b).  
*Capitán.* El fin de este paso dudo;  
que no se ensayaba así.  
*Soldado.* Hace y dice de improviso  
cosas de que no da aviso. (pág. 100 a)

A esta primera confusión procedente de las improvisaciones de Ginés se añadirá la que origina una nueva intervención celestial, el bautismo del comediante; ahora la realidad de la circunstancia milagrosa es tomada como apariencia teatral por los espectadores de la ficción:

*Maximiano.* Buena ha estado la apariencia...  
*Léntulo* No hay diferencia  
deste al verdadero caso. (pág. 100 b).

Se plantea ya la confusión que podríamos representar como una serie de equivalencias:

Comedia = vida = representación

Para Ginés la representación teatral equivale a su nueva vida de cristiano; para los espectadores paganos se impone un punto de vista teatral que les conduce a identificar realidad y comedia, pero considerando aquélla como

ésta. Ello es posible dramáticamente porque existe una identidad entre los actores que representan en la comedia de Ginés y aquellos que representan la intervención sobrenatural, lo cual propicia la graciosa confusión que se crea cuando el actor que desempeña el papel de ángel intenta hacer su trabajo y le dicen que ya salió; su porfía y el convencimiento de los presentes de que ya ha actuado resulta sorprendente para nosotros, que no podemos concebir el equívoco en la práctica entre «un Parainfo / del cielo, con voz divina» (pág. 102) y un pobre actor malamente caracterizado de ángel. No obstante, ni a Lope ni a su público les parecía difícil tal identidad, pues la magia de la representación engrandecía a los actores hasta poder ser equiparados a los mismos ángeles.

Las palabras de Ginés, siempre usando una terminología dramática, aluden a varios tipos de comedia que no son ya sino las varias opciones de que dispone el ser humano. Existe para él diferencia entre comedia acertada y comedia errada. Véase el pasaje completo, interesante por el uso de un lenguaje teatral con función ya alegórica:

*Ginés.* Puso Dios en mi papel  
 estos pies; que no pudiera  
 seguirle si no pusiera  
 todos estos pies en él.  
 Con éstos le voy siguiendo  
 en la comedia y comida  
 de su mesa, y de la vida  
 y gloria que en Dios pretendo.  
 Y todo representante,  
 que todo el mundo lo es,  
 si no tuviere estos pies,  
 que se pierda no se espante.

*Capitán.* Dile que apunten allá,  
 que va perdido Ginés...

*Ginés.* ¿Pues no ves  
 que el cielo me apunta ya?...  
 Estaba el papel errado:  
 donde Dios decir tenía,  
 demonio, amigos, decía,  
 y donde gracia, pecado,  
 donde cielo hermoso, infierno,  
 donde si errara me fuera,  
 donde vida, muerte fiera,  
 donde gloria, llanto eterno:  
 pero después que apuntó  
 el ángel del vestuario  
 del cielo...  
 yo dije a Dios mi papel...  
 Oyeron de mi buen celo  
 la comedia, y era justo

## ALGUNOS ASPECTOS DEL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

y en verdad que di gran gusto,  
pues que me llevan al cielo (pág. 101).

Diocleciano acepta el juego de imágenes en que el «autor» es Jesucristo y la comedia la vida del propio Ginés: «y morirás en comedia, le dice, pues en comedia has vivido» (pág. 102). Nada más claro que estas palabras para expresar el objetivo de Lope en la obra: la identificación de vida y teatro.

No se detiene Lope aquí en este seductor juego de la comedia a lo divino que ha emprendido; si existe una comedia errada y otra acertada, también existe un público errado (los paganos) y un público acertado compuesto por los habitantes del cielo:

representaba burlas verdaderas  
en el teatro de mi intento vano.  
Mas como el auditorio soberano  
en las gradas de altísimas esferas,  
y vos [Dios] por las celestes vidrieras  
vistes de mi comedia el acto humano,  
he pensado que lástima tuvistes  
que estuviese en tan mala compañía,  
y que para la vuestra me quisistes (pág. 105 a).

Y sobre estas pautas se lanza Ginés a diferenciar dos compañías contrapuestas:

Era la compañía  
del demonio, aunque arrogante,  
tan cruel representante,  
que por imitar a Dios,  
erró el papel... (pág. 105 b).

Toda la historia del cristianismo es, pues, teatro; incluso el demonio fue actor al querer el papel de Dios, errándolo. En la «compañía» de Jesús hay Padre, Madre, pastores representados por el Bautista; un ladrón, Dimas; un valiente, Sansón; Ildefonso como guardarropa de María, Gabriel como mensajero, Pablo como bravo; Nicodemus «mete muertos», Judas hace los traidores, etcétera (págs. 105-6). Nótese que toda la identificación de la terminología teatral con el mundo sobrenatural está montada sobre la dilogía y los juegos de palabras que permiten un vocabulario dramático en muchos casos metafórico: paso, pie, apuntar, papel, compañía, representar, etcétera.

La conclusión de la comedia nos conduce indudablemente a la confusión y al relativismo barroco: lo representado, que es originariamente ficcional, se trueca en realidad vital y proporciona auténtica vida, la vida sobrenatural, al representante; paralelamente, la vida real no es más que una ficción teatral y falsa que ha de sustituirse por la comedia divina. En consecuencia, vida = comedia / comedia = vida.

El juego de perspectivas es grande en el texto de Lope, pero a la luz de nuestra sensibilidad moderna, educada por los conceptos existencialistas, cabe apurar más el juego de confusión. En efecto: si los espectadores de las comedias que representa Ginés viven, y, por lo tanto, representan una comedia, ¿qué hacemos los que contemplamos la puesta en escena de la acción marco que encuadra los dramas de Ginés? ¿Representamos nuestro papel y también lo erramos? Desde esta interpretación, que pretende conducir al público a representar la *comedia acertada*, la obra de Lope requiere la participación del espectador, comprometiéndose a un cambio de «actuación» de lo cual se desprende un fuerte aire contrarreformista.

\* \* \*

Voy a referirme, por último, a un punto interesante de contacto entre el tratamiento del teatro en el teatro en *Lo fingido verdadero* y el entremés *El robo de Elena*. En la segunda jornada de la comedia se presenta, como acabamos de ver, una acción secundaria que consiste en una representación que incidirá en el comportamiento de los actores que son protagonistas de la acción principal. En el caso del entremés la representación se erige en el centro de la acción y motor de todo el texto dramático.

Existe, no obstante, algunas diferencias interesantes. En la comedia, circunstancias de la acción principal (el amor de Ginés por la primera actriz) inspiran el asunto de la acción secundaria expresada en forma de comedia y ésta crea nuevas sugerencias a los actores que determinarán nuevas situaciones vitales (la huida de los amantes). En el entremés, por el contrario, el proyecto de huida de los amantes es previo a la representación, y en ésta se busca únicamente un ejemplo en la literatura anterior (el rapto de Elena mítico) para sustentar en él el engaño que consiste en robar a otra Elena, hija casquivana de un doctor vejete. Así, con intenciones y procedimientos distintos en ambos casos, el teatro en el teatro conduce a la confusión barroca.

Las diferencias entre estas dos obras salidas de una misma mano están motivadas por la naturaleza del género a que pertenecen una y otra; el asunto puede ser el mismo pero el tratamiento muy diverso, habida cuenta de los requisitos y exigencias de cada una de ellas. Las disparidades entre la comedia, *Lo fingido verdadero*, y el entremés, *El robo de Elena*, son equiparables a las estudiadas en Cervantes entre *El celoso extremeño* (novela ejemplar) y *El viejo celoso* (entremés).

En Cervantes ambas obras tienen un mismo ámbito social (viejo rico y ambiente burgués), una misma situación (viejo celoso y mujeriego; casa cerrada, sin varones ni visitas), e incluso giros expresivos similares: el viejo «es un Argos», «de día pensaba, de noche no dormía», etcétera. Pero las diferencias son grandes y de importancia; en primer lugar hay un diferente tratamiento de la figura del viejo, degradada en el entremés y con una cierta dignidad en la novela; la muy diversa extensión de ambas obras impone un tratamiento temporal diferente, extraordinariamente rápido en el entremés y con un magnífico tempo lento en el desenvolvimiento de la seducción en la

novela; por último, el género impone sus condiciones: una inevitable idealización en la novela y un realismo desvergonzado y degradante en el entremés.

En el caso de Lope el pasaje de *Lo fingido...* y el entremés presentan una extensión similar, pero lo que es materia dramática en el primer caso se trueca en materia cómica en el segundo. Las diferencias son de tratamiento, idealizador o degradador respectivamente.

Puede determinarse una serie de diferencias extrínsecas e intrínsecas que servirán para ejemplificar las imposiciones de uno y otro género. Como diferencia extrínseca esencial se puede considerar el modo de representar que el dramaturgo sugiere a los actores. En la comedia se impone una actuación mimética que induce a Ginés a olvidar el texto dramático y a expresar sus auténticos sentimientos. En el entremés, por el contrario, Lope se encarga de dar instrucciones precisas a los actores en las acotaciones: «Representando de graciosidad» (pág. 221 a).

Pero más interesantes son las diferencias intrínsecas que se desprenden de la misma esencia del texto dramático. Los personajes son en ambos casos de baja condición social, pero en la comedia muestran la idealización ennoblecedora del amor mientras que en el entremés se experimenta una visión esperpéntica montada de nuevo sobre el viejo juego de engañadores y engañados, con una buena dosis de picardía. El tema presenta el mismo grado de ennoblecimiento o deformación, dándose la circunstancia de la degradación del mito mediante el lenguaje empleado:

*Elena.* Iré sin llevar sillón  
 en la popa de la nao,  
 aunque por ver tu traición  
 se derrenque Menelao  
 y se estríña Agamenón (pág. 221 b).

La degradación se produce también en los nombres de los personajes (Paris representado y vivificado por Páez) y en la condición social de éstos.

En ambos casos la representación teatral se inicia con una loa, pero de muy diferente asunto y tratamiento. La elección del tema está determinada por el público de ficción al que se dirige; en la comedia se selecciona un cuento clásico cuyos protagonistas son Alejandro Magno y el poeta Tebano, correlatos en la loa de Diocleciano, espectador de excepción, y el propio Ginés; en el entremés la degradación del público impone una loa escatológica cuyo protagonista es un zapatero. No obstante, la función de ambas loas es idéntica y en la línea de la que se adjudicaba a las loas que antecedían a las representaciones teatrales auténticas: obtener silencio y entretener.

En lo referente al estilo, por último, frente a la expresión cuidada y en cierto modo idealizada de la comedia tropezamos con eufemismos, hipérbaton burlesco, esperpentización de tópicos, etcétera:

Un zapatero tenía,  
muy magnífico senado,  
gran en madrugar cuidado  
cuando relinchaba el día (pág. 220 b).

En definitiva, es el género y los destinatarios de ficción los que determinan las diferencias de tratamiento y utilización del teatro en el teatro en la comedia y el entremés.

Para concluir, hay que señalar a modo de recapitulación la tendencia a expresar ideas sobre la teoría y crítica teatral de manera intrínseca, insertas en la comedia, y la expresión de un concepto del arte y de la vida barroco: la confusión y el engaño que se desprenden del uso del teatro en el teatro conducen al desengaño tanto en el amor como en la religión. La práctica del teatro en el teatro se produce en todos los géneros pero con diferente tratamiento, derivado de sus peculiares estéticas propias, del público o el medio al que se dirige, de los actores que representan la ficción, etcétera. Y por último, cabe advertir en el procedimiento un anticipo preexistencialista que nos recuerda a autores modernos como Unamuno o Pirandello; si en la comedia se da una identificación de vida y ficción, en nuestra realidad puede producirse una identificación similar.

En definitiva, y como conclusión última, hay que convenir en el fuerte vitalismo barroco que pretende implicar al lector o al espectador en la problemática expresada sobre el escenario.