

Restitución textual y visualización espacial: dos casos en *Lo fingido verdadero*¹

Javier Rubiera
(Université de Montréal)

Buena parte de mis estudios teatrales de los últimos quince años tiene como objetivo principal aumentar la competencia interpretativa del lector de teatro del Siglo de Oro, enriqueciendo su sentido de la imaginación espacial. Por eso he insistido (17) en que, una vez que se han observado correctamente las indicaciones escénicas contenidas en las acotaciones y en las didascalias, durante el proceso de la lectura puede apreciarse cómo del texto escrito se despegan, se elevan y toman forma o cuerpo unos actores vestidos de cierto modo, que se mueven y gesticulan en unos espacios determinados y que envueltos en una compleja red de signos desarrollan una acción dramática fundamentalmente conducida por el diálogo. Se prefigura de este modo una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. Se puede tratar, entonces, de aprehender imaginativamente ese “espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito” —según la famosa cita de R. Barthes (50)—, es decir, la teatralidad contenida ya como germen en la composición de la pieza dramática.

El origen de este artículo se encuentra en un seminario de doctorado impartido en la Universidad de Montreal en invierno de 2010: «Cuando el teatro habla del teatro. Leer el teatro español». En aquel seminario, una de las obras clave fue —como puede fácilmente imaginarse— *Lo fingido verdadero*, lo que me llevó a una lectura atenta en clase con comentario pormenorizado de la comedia de Lope de Vega, escena por escena. Esta lectura compartida en voz alta con estudiantes es de las experiencias más enriquecedoras para un profesor que a la vez es investigador que trabaja cotidianamente con textos teatrales, pues con las preguntas, dudas e incomprendimientos de los estudiantes (en buena parte no hispanohablantes) uno está obligado a un apretado esfuerzo interpretativo para aclarar cuestiones relacionadas con aspectos léxicos, con el contexto histórico-cultural y, por supuesto, con los que derivan del hecho de hacer específicamente una lectura de un texto teatral. Uno de los objetivos principales del seminario era, por lo tanto, la recreación imaginativa de la puesta en escena del poema dramático representable que tenemos ante los ojos y que comenzamos a animar en voz alta. Por ello tratábamos de atender particularmente a lo que hace de ese texto un poema, un drama y la previsión de un espectáculo, para lo que en primer lugar hay que tener claras algunas ideas sobre las condiciones de los espacios donde se representaban aquellas comedias y sobre los códigos y las convenciones que los regían.

A medida que van adiestrando su mirada en la búsqueda de indicios que revelen lo que Robertello ya llamó en el siglo XVI la “muda representación puesta por el poeta en palabras” (citado en Weinberg 77-78), los estudiantes muy pronto se dan cuenta de la notación imprecisa del poema dramático, debida en concreto a la insuficiencia de las acotaciones en sí mismas y de las didascalias —es decir, de las indicaciones escénicas en el parlamento de los personajes—, por lo que no es extraño que haya puntos que queden sin aclarar y que la recreación imaginativa pueda presentar diversas posibilidades coherentes con el texto. Sin embargo, es fácil hacerles

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto *Escena áurea (I). La puesta en escena de la Comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2012-30823).

entender que el poema dramático manuscrito, el autógrafo del poeta, tenía como primer destinatario al autor de comedias y que, por lo tanto, en la escritura el dramaturgo privilegiaba la preservación de las palabras que habían de ser recitadas y confiaba en los representantes para la realización escénica, señalando escasamente las indicaciones de escenografía, movimientos o gestualidad. Podemos decir que de modo general eso es lo que ocurre en el caso de las comedias españolas del Siglo de Oro.

Durante esta lectura atenta de *Lo fingido verdadero* observé que dos pasajes presentaban sendos problemas de interpretación, con consecuencia directa para la puesta en escena, problemas que se derivaban de dos malas lecturas en la edición moderna que utilizábamos por comodidad, como han hecho imprudentemente la mayoría de los que se han acercado a esta comedia en el siglo XX y en lo poco que llevamos del XXI. Estas dos malas lecturas se debían simplemente a que en un caso —en dos, en realidad— sobraba una “c” y en el otro estaba mal colocado un punto y coma. Sin embargo, bien sabemos que minucias como una coma o una letra pueden cambiar de modo importante el sentido de un texto y, por ende, la interpretación y la visualización correctas de una escena.

***Lo fingido verdadero*, comedia de santos y metateatralidad**

La tragicomedia *Lo fingido verdadero* fue publicada por Lope de Vega en la *Décimasexta parte de comedias* de 1621, en Madrid por la Viuda de Alonso Martín, aunque uno de los ejemplares consultados en la BNE contiene una portada diferente con fecha de 1620 (ejemplar R/23476).² La fecha de su redacción sería hacia 1608, muy cercana a la del *Arte nuevo*. No se conserva ningún manuscrito de la comedia ni ninguna otra edición del siglo XVII. La edición moderna de Menéndez y Pelayo de 1894, reeditada en el tomo 177 de la BAE en 1964, es la base de otras ediciones posteriores y la referencia para la mayor parte de las decenas de trabajos dedicados a esta comedia a partir de los años sesenta del pasado siglo. Federico Carlos Sáinz de Robles retoma la de Menéndez y Pelayo en las diferentes ediciones para Aguilar, como lo hace Luis Guarner en la suya de 1965.³ María Teresa Cattaneo, en 1992, reproduce la edición de Menéndez y Pelayo, aunque la corrige con la *Parte* de Lope de 1621 a la vista. Todas ellas contienen lo que yo considero dos errores, dos minucias, una “c” y un punto y coma. Veamos a qué se refieren.

La lectura moderna de *Lo fingido verdadero* ha privilegiado, con razón, el vínculo de la comedia con los diferentes niveles de metateatralidad presentes en la sugerente visión que lleva a cabo Lope de Vega. Esta obra la dedica Lope a un colega de la profesión —nada menos que Tirso de Molina— y permite la ejemplificación precisa de los tres niveles de metateatralidad básicos (teatro en el teatro, teatro sobre el teatro, teatro dentro del teatro) en el interior de una *Parte* de comedias especialmente importante en este sentido, pues se encuentra precedida por el famoso “Prólogo dialogístico” entre el Teatro y un forastero. *Lo fingido verdadero* es la última pieza de una parte en la que hay un inusual número de obras escritas para la corte, entre ellas la

² He consultado los otros tres ejemplares: R/14109 (el mejor conservado), R/25145 (muy defectuoso en su parte inicial) y R/13867. En la Biblioteca Digital Hispánica puede consultarse una edición compuesta a partir de estos dos últimos ejemplares (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000150068&page=1>) de donde se toman las imágenes reproducidas más adelante con las citas de las acotaciones. Todas las citas de *Lo fingido verdadero* se harán por la edición de María Teresa Cattaneo, la única que numera los versos, por lo que es más fácil su localización.

³ “Para nuestra edición hemos tomado el texto dado por Menéndez y Pelayo en su edición académica” (287).

primera de la serie de doce, de gran transcendencia para la historia del teatro español, *El premio de la hermosa*.⁴

El interés y el gusto modernos, y postmodernos, encuentran en su metateatralidad el valor primero de una comedia que juega de modo maestro con diferentes niveles del gran teatro del mundo y nos siguen hablando hoy de la propia inestabilidad del espectáculo de la realidad y de nuestra extraña condición de representantes. Sin embargo, no debemos olvidar que en el plano eminentemente diegético el relato se construye en torno al eje de la conversión de un pagano, como era propio de numerosas comedias de santos. Se trata de un pagano que es un actor de excepcionales dotes histriónicas, nombrado el representante del emperador de Roma en el primer acto, pero que acabará siendo el mejor representante de Dios, que es a lo que alude el título con el que Lope incluye esta comedia en la lista del *Peregrino* de 1618 y como es reconocido en los versos finales: “Aquí acaba la comedia / del mejor representante”. La comedia muestra el caso de Ginés, el actor preferido de los Césares, que se mete tanto en su papel en la comedia del “cristiano bautizado” que acaba por convertirse al cristianismo, muriendo mártir, por lo que desde entonces será reconocido como San Ginés y considerado con el tiempo patrón de los comediantes. Son bien conocidos el argumento de esta famosa comedia y en qué fases se va viendo el proceso de conversión: si nos fijamos en la acción desde el punto de vista de Ginés, le vemos en la primera jornada como actor favorito del César Carino; en el segundo acto representando ante el nuevo emperador Diocleciano una comedia en la que Ginés se ha escrito un papel a la medida para poder expresar su amor por la comedianta Marcela, quien finalmente le deja por otro de los actores, fundiéndose con sutileza el horizonte de la comedia representada con el horizonte de la propia relación de Ginés con la comedianta ante unos espectadores y ante unos compañeros de reparto que no saben distinguir bien las dos realidades. Dentro de la jornada tercera, después de que asistamos a un ensayo de Ginés para el papel que de nuevo presentará ante el emperador, se representa una segunda comedia, la del cristiano bautizado, durante la cual Ginés, que poco a poco ha ido poseyéndose del espíritu cristiano del personaje que encarna, será realmente bautizado por unos ángeles, mientras los espectadores y los otros actores piensan que es parte de la realidad fingida. Ese es el momento cumbre de la representación y ahí es donde Lope coloca la escena icónica y de más lucimiento, con la apariencia de mayor importancia. Otra cosa es que la lectura contemporánea prefiera los numerosos pasajes de carácter metateatral que salpican toda la comedia con una riqueza y complejidad sin precedentes. No es esta comedia religiosa de gran aparato, como *El cardenal de Belén* o la *Historia de Tobías*, y solamente se concentran en el tercer acto tres momentos que requieran el uso, moderado, de una apariencia sin necesidad de tramoya: unas imágenes pintadas de la Virgen y de “Cristo en brazos del Padre” que se ven en unas puertas abiertas en lo alto durante el ensayo de Ginés,⁵ la escena final con Ginés sereno en el sufrimiento del martirio,⁶ y en medio de ellas la que nos interesa porque precisamente ahí es donde se produce el error de puntuación, en un momento clave.

⁴ En “Sobre la trayectoria teatral de las comedias de santos” Germán Vega ya se ha referido a esta *Parte* y a la elección y disposición de estas comedias que parecen ser menos arbitrarias de lo que normalmente se está dispuesto a admitir. Sobre la interpretación de la importante dedicatoria de Lope a Tirso de Molina en *Lo fingido verdadero* véase el artículo de F. Florit Durán en el apartado final de Obras citadas.

⁵ “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” (Vega, 1992: 138, v. 2468).

⁶ “Descúbrase empalado Ginés” (159, v. 3102).

Un error de puntuación

Durante la representación ante el César de la comedia del cristiano bautizado, Ginés ha subido hasta encontrarse con un Ángel que le llama desde las alturas: “Sube, sube, llega a verme, / que te quiero bautizar” (Vega, 1992: 146: vv. 2716-2717). No hay acotación que indique qué ocurre con él, pero la didascalia en el parlamento siguiente es bien clara.

Sube Ginés donde está el ángel

CAPITÁN	El fin de este paso dudo, que no se ensayaba así.
SOLDADO	Hace y dice de improviso cosas de que no da aviso.
CAPITÁN	¿Adónde va por allí?
SOLDADO	No sé; mas ya se cubrió de una cortina. (146, vv. 2722-2729)

Sigue a esto un breve diálogo de los espectadores (Maximiano, Diocleciano y Camila) y de repente, según recogen las ediciones modernas:

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

GINÉS	Señor divino, que miráis y oís los pensamientos porque en fin sois Dios, y un profeta hacéis de un rudo Amós, y un Lázaro difunto revivís; vos que un ladrón donde reináis subís, porque muriendo se convierte a vos; vos, segunda persona de las dos, en cuyo trono celestial vivís; vos que del mar sacasteis a Jonás y os mostrasteis ser Dios en Emaús, benedicid este pan, pues vuestro es. Representad conmigo desde hoy más; haced vos las piedades de Jesús que yo haré los martirios de Ginés.
-------	--

Esto se cierre todo (147-148, vv. 2743-2757)

Como puede apreciarse, sin más indicación aparece tras la acotación la didascalia enunciativa que da la voz a Ginés, quien declama un soneto, terminado el cual se ordena “Esto se cierre todo”. Nada se dice de dónde está Ginés, ni se le da entrada, ni se sabe en qué posición está.

Posteriormente, también en didascalia o acotación implícita, se proporcionan informaciones sobre lo que acaba de ocurrir:

DIOCLECIANO	Notable ha sido este paso.
MAXIMIANO	Buena ha estado la apariencia.
CAMILA	¡Qué gracia!
LÉNTULO	No hay diferencia desto al verdadero caso.
CAMILA	¡Cuál estaba en el bautismo imitando a los cristianos, humilde y puestas las manos!
DIOCLECIANO	Parece que lo es él mismo. (148, vv. 2758-2765)

Si consultamos el texto de la Parte XVI veremos, sin embargo, que la acotación dice así :

*Descubrase con musica hincado de rodillas, un Angel
tenga una fuente, otro un aguamanil levantado,
como que ya le echò el agua, y otro una
vela blanca encendida, y
otro un capillo.*

Descubrase con musica hincado de rodillas, un Angel tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echò el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo.

No parece difícil reconstruir la orden de representación implícita: cuando se corra la cortina⁷ mientras suena la música, el que aparece arrodillado es Ginés junto a cuatro ángeles con los utensilios propios de la ceremonia bautismal, justo después de haberse vertido el agua. La impropia introducción de un punto y coma tras “ángel” en la edición de Menéndez y Pelayo da, entonces, una idea equivocada de la escena. Es decir, la acotación correcta debería quedar expresada así para mayor claridad:

⁷ Por otra información indicada 34 versos más tarde, sabremos incluso que el color de la cortina es azul, pues Ginés recordará “desde que a un ángel oí / detrás de su azul cortina” (149, vv. 2798-2799).

Descúbrase con musica [Ginés] 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.

Es en esa posición, arrodillado, como Ginés recitará su soneto hasta que todo quede cubierto de nuevo. Precisamente la intervención posterior de Camila abundará en la caracterización de la escena: “¡Cuál estaba en el bautismo / imitando a los cristianos, / humilde y puestas las manos!” (148, vv. 2763-2764).

Todas las ediciones tras Menéndez y Pelayo han recogido equivocadamente la indicación escénica, que por ello ha sido también traducida de esa manera en la versión inglesa de McGaha (96),⁸ que sigue la de Menéndez y Pelayo, y en la italiana de Marco Vecchia (213), que traduce la de Cattaneo.

Music plays, and a blue curtain opens on the balcony, revealing an angel kneeling, holding a bowl. Another angel is holding a pitcher aloft, as if he'd just finished pouring the water. Another Angel holds a lighted candle, and another, a hood .

Mentre suona la musica, si svela un angelo inginocchiato che regge un'acquasantiera, un altro con una brocca sollevata come se ne avesse già versato l'acqua, un altro con un bianco cero acceso, e un altro con un panno battesimale.

Numerosos estudios sobre *Lo fingido verdadero* o sobre la comedia lopesca han recogido igualmente la acotación de esa manera: Sergio Fernández, Agustín de la Granja, Victor Dixon, Carmen Álvarez Lobato, Manuel Pascua Mejía, Elvezio Canonica, Ursula Aszyck, Eva Rodríguez García, en diferentes momentos de sus trabajos la han utilizado —para usos también diferentes— siguiendo la puntuación errónea de Menéndez y Pelayo.⁹

Por ejemplo, Victor Dixon en un estudio, recientemente reeditado, que pretendía imaginar un montaje de *Lo fingido verdadero*, no repara en el error y reproduce el texto con la puntuación de Menéndez y Pelayo que, según hemos dicho, repiten editores posteriores como F. C. Sáinz de Robles y M. T. Cattaneo, sin percatarse del problema resultante. Su ejemplo es bien significativo al reunirse en Dixon dos hechos muy notables: por un lado, ha reivindicado desde hace décadas (recuérdese su muy importante artículo de 1986 en *Edad de Oro V* sobre la comedia de corral de Lope como género visual) la lectura imaginativa de las comedias, como bien recuerda en el cuerpo del artículo sobre *Lo fingido verdadero*:

Solo puede sostener que era únicamente auditivo y no también visual el impacto de cualquier comedia, por desnudo que nos parezca su texto impreso, quien no sabe recrear, al leer sus acotaciones implícitas, la representación de ella ideada por el poeta (178).

Por otro lado, con igual rigor trata Dixon en sus estudios el nivel estrictamente textual, cuidando de utilizar una edición adecuada para sus análisis. En el caso que nos ocupa, es importante observarlo, dice en nota al pie de la primera página:

⁸ Igualmente la de Antonia Petro: “Music. An angel is kneeling and holding a bowl, another angel holds up a water jug, as if he just poured some water; a third angel holds a lit white candle and the last one holds a hood” (Vega, 2009: 78). La versión inglesa de David Johnston decide reducir a tres los ángeles, ninguno arrodillado.

⁹ Modifican correctamente la acotación Canning (122), Palomo (98) y Zugasti (72).

La tragicomedia fue editada por M. Menéndez y Pelayo en Vega, *Lo fingido verdadero*, 1894; sus 'Observaciones preliminares' y el texto se reprodujeron en Vega, *Lo fingido verdadero*, 1964. Mis citas llevan referencias a esta reedición, pero es muy incorrecta; al confrontarla con un ejemplar de la *Parte* hallé (al lado de muy pocas correcciones) numerosas modernizaciones mal pensadas y más de cincuenta errores, cinco de los cuales habían producido versos cortos o largos. He corregido por tanto algunas lecturas, y la puntuación es mía. (159)

Otro tanto podría decirse de Maria Teresa Cattaneo, responsable de la edición de 1992 para la que realiza un excelente estudio introductorio, "Il teatro del mondo e il mondo del teatro". Gran conocedora del teatro europeo con amplia experiencia, preocupada por la dimensión espectacular de los textos dramáticos, cuidadosa editora, procede de la misma manera que Dixon:

Un'edizione moderna ne ha data M. Menendez Pelayo in *Obras* de Lope de Vega IV, Real Academia Española 1894, [...]. Riproduco questa edizione, sottoposta ad un attento confronto con la Décima sexta Parte, di cui in alcuni casi che segnalo ho preferito la lettura. Introduco invece senza segnalare variazioni non vistose di punteggiatura e correggo evidenti errori di stampa. (51)¹⁰

¿Por qué insisto en ello? ¿por afán de recrearme en mostrar cómo estos ilustres maestros cometen según mi parecer un pequeño error? No, como prueba de que no siempre es tan fácil ni tan evidente la correcta recreación imaginativa de la escenificación de una comedia, aunque se sepa bien que deben seguirse dos primeros principios para ello: 1) partir directamente de manuscritos o de ediciones impresas en el XVII para la fijación correcta de los textos como base para una buena recreación del espectáculo en la mente y en el tablado; 2) asegurarse de atender pormenorizadamente a las informaciones contenidas en las acotaciones y a las indicaciones de las didascalias implícitas en los parlamentos de los personajes, así como a las relaciones, que deben ser coherentes, entre acotaciones y didascalias. En relación con este tipo de consideraciones, en 1995, en un artículo imprescindible para establecer una metodología crítica para la edición de las acotaciones, María Morrás y Gonzalo Pontón proponían en una de sus conclusiones:

[...] puede afirmarse que la restitución textual y la reconstrucción de la escena han de ser actividades solidarias; texto literario y dimensión teatral, aunque discernibles, no deben separarse. Establecer una disyuntiva entre ambos, considerándolos tareas alternativas e independientes lleva a cometer errores que desvirtúan nuestra comprensión del teatro lopeveguesco, amalgama indisoluble de palabra y espectáculo". (102)

Una vez analizada la cuestión de este perturbador punto y coma, restituido el texto y reconstruida la escena, dejemos de momento y de rodillas al personaje de Ginés, el mejor representante, y veamos rápidamente la cuestión de una molesta "c" en otra acotación a la que

¹⁰ Anota Cattaneo que ha consultado 3 ejemplares de la Biblioteca Nacional: uno de 1620 (R23476), y otros de 1621 (R14109; R13867) que no presentan discrepancias.

me refería al comienzo del artículo. Podremos ver tras ello las implicaciones de estos análisis para la construcción del sentido de la obra y para la elaboración de la puesta en escena.

Una molesta “c”

Como hemos recordado, tanto en la jornada segunda como en la tercera se representan sendas comedias ante el emperador. Ya han señalado diversos críticos que ambas siguen la misma estructura: intervención de la Música con una introducción cantada, loa, representación de la comedia. Hay por lo tanto dos loas: la de la primera comedia es recitada por Ginés (106-109, vv. 1490-1575); la de la segunda por Marcela (143-145, vv. 2614-2679). En todas las ediciones a partir de Menéndez y Pelayo se incluyen estas acotaciones para darles su entrada en escena:

Sale Ginés a la loca. (106, v. 1489)

Sale Marcela, de loca. (143, v. 2613)

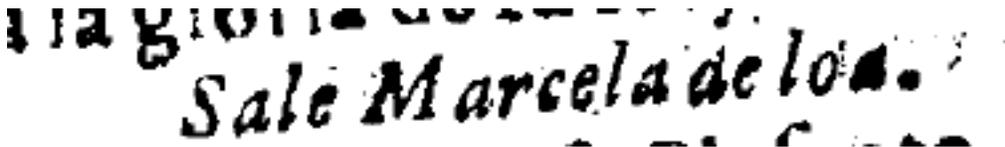
Antes de indagar en el sentido de estas acotaciones, preguntémonos: ¿se corresponden con lecturas de la *Parte XVI* de 1621?

Como puede comprobarse en la reproducción de este fragmento, para la acotación que anuncia la salida a escena de Ginés efectivamente sí se corresponde con lo recogido en la edición de 1621.



Vanse, y sale Ginés a la loca.

No así la que anuncia la salida de Marcela en la tercera jornada:



Sale Marcela de loca.

No parece arriesgado deducir que Menéndez y Pelayo dio por buena la primera (“a la loca”) y le pareció error la segunda (“de loa”), que para ser coherente creyó bien restituir como “de loca”.

Ahora bien: ¿qué sentido tiene “Ginés a la loca”? ¿que sale a tontas y a locas a decir su prólogo? ¿qué sale vestido de loco? ¿qué sale como un loco? Algo así habrán interpretado los traductores al italiano (“entra Genesio, da folle”) y al inglés (“Genesius rushes on like a man possessed”). “A la loca”, “da folle”, “like a man possessed”, esas son las lecturas que corren hoy por la red merced a la edición digital de Natalia Corbellini dentro del proyecto EMOTHE (Early Modern Theatre), brillante iniciativa de ARTELOPE (<http://artelope.uv.es/biblioteca/listadoEmothe.php>). La loa se resiste, sin embargo, a ser leída en ese loco sentido. ¿Qué duda puede haber de que se trata de una breve pieza laudatoria que mansamente, humildemente, Ginés recita postrado ante la grandeza del hombre más poderoso de la tierra, el emperador de Roma? Leamos con cuidado el texto, porque aunque no haya ninguna indicación escénica explícita, la loa “implica” una gestualidad, una dicción y unos movimientos determinados, que el actor deberá saber “desplegar” escuchando las órdenes de representación

que desde el texto se sugieren. Pronunciarlas “like a man possessed” es decir las contra el texto, no desde el texto.

Para entender bien el clima de la escena (106-109, vv. 1490-1575) no pasemos por alto que la intervención musical anterior a la entrada de Ginés (106, vv. 1466-1489) consiste en un exagerado enaltecimiento de la figura de Diocleciano (“el mejor emperador / que ciñe divino lauro”, “el divino Diocleciano” que entró en Roma “con el más notable aplauso / que se ha contado en el mundo / de ningún César romano”). Retirados los músicos, la loa de 86 versos de romance relata en sus primeros 40 un suceso ocurrido durante el encuentro de Alejandro Magno y un gran poeta llamado Tebano: Tebano a punto de ser recibido por Alejandro se quita los guantes a la puerta, avanza y “al hincarse de rodillas / delante de su grandeza, / con la grande turbación / de su no vista presencia / se le cayeron los guantes / a la palabra primera”. Tebano no se da cuenta, repara en unos guantes en el suelo al bajar la cabeza y cree que son de Alejandro, a quien se los entrega con vergüenza. Alejandro le responde: “ ‘Vuestros son’, y con modestia, / cubrió la risa en los labios / por no afligir al poeta / que no acertó a hablar palabra, / y todo fue reverencias”. La segunda parte de la loa (46 versos) es una comparación de aquella situación con la que vive en ese momento Ginés ante el César Diocleciano, ante quien se le caen no los guantes sino las tres potencias del alma. Todo el breve texto está cargado de alusiones a la metáfora orientacional¹¹ básica arriba / abajo, que marca las distancias entre la grandeza del soberano y la humildad del siervo sometido. Con el paralelo de Tebano postrado ante Alejandro, locuciones como “Invictísimo señor”, “vuestra divina / augusta y sacra presencia”, “vuestro sol”, “vuestra grandeza”, frente a la locución “bajéme al suelo” y a las tres veces que Ginés se refiere a “mi humildad”, sugieren que la loa terminará dicha de rodillas ante el César. Así acaba:

Conozco, invicto señor,
mi humildad y mi rudeza,
y vos debéis conocer
que si en la presencia vuestra
por respeto se han caído
del alma las tres potencias,
no merezco ser culpado,
antes es justo que pueda
alcanzar de vos perdón
quien las humilla a la tierra.

Como se comprueba en los versos que siguen, parece claro que la reacción de los espectadores, y particularmente del César, es más propia del que ha contemplado el discurso humilde de un discreto que el de un loco, y mucho menos furioso. Furia sí la mostrará Ginés más adelante en dos ocasiones, como celoso amante en la representación de la primera comedia y, durante el ensayo del tercer acto, al fingir que increpa al César; pero ahora es ejemplo de discreción y humildad ante su poderoso y divino señor. Nótese, además, que Diocleciano señala explícitamente el género dramático que acaba de presenciar, la loa:

MAXIMIANO Este, señor, es Ginés.

DIOCLECIANO Notable representante:

¹¹ Para el concepto de “metáfora orientacional” véanse Lakoff y Johnson (50-58).

innecesariamente su significación, a pesar de que abra un parlamento en el que Ginés se muestra demasiado servil y adulador:

CRIADO [al César] Ginés, señor, ha llegado
que quiere besarte el pie.

Sale Ginés.

GINÉS Deme, tu majestad, invicto príncipe
tus imperiales pies. (97, vv.1191-1194)

No, no me refiero a este tipo de escenas, aunque no desdeño su importancia, por lo insistente de la imagen. El primer acto que alterna las acciones en Persia y en Roma, es en realidad un prólogo para introducir la figura de Ginés en el turbulento mundo del imperio romano, con una gran inestabilidad en el poder, con una rueda de la fortuna que parece dueña y señora del mundo. Todo el acto, además, está trufado de reflexiones sobre el carácter teatral y representacional de la frágil condición humana, pero simplifiquemos el asunto y vayamos al grano. En el cuadro tercero (68-79, vv. 306-666), se muestra al disoluto y cruel emperador Carino deambulando por la noche romana, hasta que llegan a casa de un famoso poeta, autor y actor de comedias, Ginés, al que le encarga una fábula escénica para el día siguiente. Para ello le paga con una bolsa y Rosarda, su acompañante en la ronda nocturna, quiere pagarle también, pero no tiene dinero. Va a pagarle con una cadena cuando se da cuenta de que tiene la imagen con el sello del emperador y le parece demasiado o inapropiado. El César Carino interviene y dice:

CARINO Dásela y será Ginés
representante imperial,
pues tiene mi sello real
que en fin mi retrato es

[...]

GINÉS Dadme mil veces los pies
por honra y bien semejante.

CARINO Del César representante
te llaman desde hoy, Ginés. (75, vv. 507-518)

En todo el pasaje no hay ni una sola acotación, pero ¿puede haber duda de que deba ser representado en este punto con cierta solemnidad, con este actor al que ponen una cadena imperial al cuello mientras el César le nombra explícitamente su representante (y obsérvese de paso el juego anfibológico que se repetirá numerosas veces)? ¿en una comedia que se llama del “mejor representante” y que nos muestra a un representante del César que se hace representante de Dios hace falta insistir en el valor del pasaje, en el sentido de la escena, en la disposición proxémica y gestual de los protagonistas que implícitamente deducimos del texto verbal? ¿no pueden o no deben ponerse en relación los tres pasajes (Ginés ante el César Carino en la jornada primera, Ginés ante el emperador Diocleciano en la jornada segunda, Ginés ante Dios en la

jornada tercera) como tres momentos clave, icónicos, que muy probablemente serían subrayados en la puesta en escena?

Por supuesto, todo esto no tiene nada que ver con cómo podría o debería hacerse una puesta en escena hoy. Es indudable que la lectura contemporánea incidirá, como es lógico, en los aspectos que hacen de *Lo fingido verdadero* una joya dramática de lo metateatral, como en otros géneros lo son *El retablo de las maravillas* y *El gran teatro del mundo*. Pero la puesta en escena de *Lo fingido verdadero* en su tiempo es lógico pensar, según mi opinión, que no olvidaría subrayar o incidir en los componentes que hacen de ella una comedia religiosa, con sus códigos y sus convenciones. Con esta imagen en mente podemos leer el primer acto de la comedia para ir descubriendo que Ginés es el representante de toda una comunidad que adora a ídolos falsos, divinizando a un emperador que no es más que un hombre; un hombre a veces despreciable (como Carino) o de grandes virtudes, como su hermano Numeriano, quien por cierto, al final de la primera jornada es introducido en escena muy enfermo (en realidad ya está muerto) en una silla de manos, produciéndose esta escena de adoración del César, que ya no requiere más comentario directo.

MAXIMIANO	Alzad aquestas cortinas, hincad las rodillas luego.
DIOCLECIANO	Contigo a adorarle llego.
MARCELO	Dadme esas hojas divinas, que le quiero laurear. (84, vv. 807-811)

Final

El análisis detenido del texto desde el punto de vista de la recreación mental, imaginativa, del espacio de la representación, ha permitido ir revelando un juego de imágenes, recurrente y estructurante, en torno a la adoración expresada mediante el acto de arrodillarse. Según lo que vengo observando tras el estudio de diferentes piezas de carácter religioso o histórico-legendario, el arte de composición de muchas comedias se estructura en torno a imágenes recurrentes que en determinados momentos se deberían plasmar sobre escena a modo de “cuadros”, pues efectivamente, las posturas de los personajes (con variedad de gestos y de posiciones en planos distintos) evocan aquellas tantas veces representadas en pinturas que, por la propia condición estática del lienzo o de la tabla, congelan un momento de una determinada acción, justo aquella que ha decidido el pintor como icono de un determinado relato. Aunque suelen conservarse las indicaciones, no muy precisas, en una didascalía externa, no es necesariamente a través de las acotaciones como conseguiremos captar a veces estas imágenes que realmente están implícitas en el discurso verbal. Son imágenes, muchas veces subrayadas por una intervención musical, sobre todo cuando se presentan a modo de apariencia, que probablemente prolongarían por unos instantes la composición de unas posturas y unos gestos que evocarían la factura de un cuadro pictórico.

Es fenómeno que he estudiado detenidamente en la *Primera Parte* de comedias de Calderón, donde en varias de las piezas puede encontrarse este tipo de estrategia compositiva que vincula entonces dramaturgia y espectáculo de un modo muy preciso. Baste recordar el caso de

*La vida es sueño*¹³ construida en torno a la imagen obsesiva de un padre, Rey de Polonia, que se ve postrado y rendido a los pies de su hijo. Creo, sin embargo, que es fenómeno digno de estudiarse en los diferentes dramaturgos del XVII.

De un modo aún más exagerado puede encontrarse esta técnica desarrollada en otras tradiciones teatrales, como la japonesa del Kabuki, que en determinados momentos decisivos de la acción dramática, clava, fija o congela a un actor o varios en precisas posturas o poses llamadas “mie”, largo momento subrayado sonoramente y jaleado por los espectadores con gritos de júbilo y de ánimo, que en muchos casos se ponen en relación con la representación pictórica de actores antiguos, tal como ha quedado conservada en cientos de láminas *ukiyo-e* tan famosas como las de Sharaku o Utagawa, por ejemplo.

Como ha podido apreciarse, insisto en este artículo en la importancia de la edición correcta de los textos —hasta en detalles que pueden parecer insignificantes—, y muy particularmente de las acotaciones, como base para una buena recreación del espectáculo en la mente y en el tablado. Me situó entonces en una línea que, de un modo explícito, probablemente fundara John Varey en su artículo de 1985 “Staging and Stage directions” y que ha sido continuado con propuestas metodológicas fundamentales de Ruano de la Haza o los ya citados Morrás y Pontón, por ejemplo. No es una moda del pasado; no es un modo de contemplar los textos que haya que olvidar. Las consecuencias de no aplicar la regla de oro, por otra parte evidente, señalada por Varey (“The golden rule is to read the text with care, and follow the indications therein”, 59) pueden ser mayores de lo que en principio podría pensarse. He tratado de mostrarlo con unos pequeños detalles: un punto y coma, y una “c” de más. Una mala interpretación, o una decisión errónea en la puntuación, acarrea una deriva de sentido de proporciones crecientes, porque

- en principio, crea extrañeza en el lector y perjudica o retrasa la comprensión;
- sugiere recreaciones mentales o puestas en escena desenfocadas;
- potencia (activa) distintos efectos de sentido en determinada dirección o los bloquea;
- da pie a traducciones erróneas.

Y, aunque no lo he mostrado en este caso, al ser introducida en un soporte electrónico, una mala interpretación puede distorsionar o entorpecer la fiabilidad de las búsquedas y de las estadísticas consecuentes.

¹³ Véanse a este respecto el artículo de Norbert von Prellwitz y las consideraciones de Francisco Ruiz Ramón (219-223)

Obras citadas

- Álvarez Lobato, Carmen. “Lo sagrado y lo profano en *Lo fingido verdadero*”. Aurelio González ed. *Texto, espacio y movimiento en el teatro del siglo de oro*. México: El Colegio de México, 2000. 133-153.
- Aszyck, Ursula. “‘...pon el teatro, y prevén / lo necesario...’”. Hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero*. Felipe B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Elena Marcello eds. *El corral de comedias : espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (2004)*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 159-180.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix-Barral, 1977.
- Canonica, Elvezio. “El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”. Isabel Ibáñez ed. *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre su siècle d’or*. Pamplona: EUNSA, 2005. 131-148.
- Corbellini, Natalia. “Edición digital de *Lo fingido verdadero*: herramientas para leer traducciones y tradiciones.” *Teatro de palabras* 7 (2013): 193-205.
- Dixon, Victor. “‘Ya tienes la comedia prevenida [...] la imagen de la vida’: *Lo fingido verdadero*”. En *busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Al cuidado de Almudena García González. Madrid-Frankfurt am Main: TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013. 159-182. [Previamente en “Doce comedias buscan un tablado”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11 (1999): 53-71.]
- Canning, Elaine M. *Lope de Vega’s Comedias de tipo religioso. Re-creation and re-presentations*. Woodbridge : Tamesis, 2004.
- Fernández, Sergio. “La sangre y los encajes”, *Anuario de Letras* 3 (1963): 163-190.
- Granja, Agustín de la. *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*. Granada: Universidad de Granada, 1982.
- Guarner, Luis ed. *Lope de Vega. “Comedias”. ‘El villano en su rincón’. ‘El amor enamorado’, ‘Lo fingido verdadero’, ‘El castigo sin venganza’*. Barcelona: Iberia, 1965.
- Johnston, David tr. *The Great Pretenders and The Gentleman from Olmedo. Two Plays by Lope de Vega*. Bath: Absolute Classics, 1992.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino ed. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo IV. Comedias de vidas de santos*. Madrid: «Sucesores de Ribadeneira», 1894.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino ed. *Obras de Lope de Vega IX, Comedias de santos*. Tomo 17 de la BAE. Madrid: Atlas, 1964.
- Morrás, María y Gonzalo Pontón. “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega.” *Anuario Lope de Vega* 1 (1995): 75-117.
- Palomo, María del Pilar. “Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*.” Ricardo Doménech ed. “*El castigo sin venganza*” y *el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra. 79-98.
- Pascua Mejía, Manuel. “Las acotaciones en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega.” *Ars theatrica: Estudios e Investigación*. 2003.
http://parnaseo.uv.es/ars/estudios/m_pascua.htm.
- Prellwitz, Norbert von. “‘De tus brazos me retiro’”. Gestos del conflicto padre-hijo en *La vida es*

- sueño”. Enrica Cancelliere coord. *Giornate calderoniane: Calderón 2000. Atti del Convegno internazionale Palermo 14-17 dicembre 2000*. Palermo: Flaccovio editore, 2003. 127-140.
- Rodríguez García, Eva. *La puesta en escena de Lope de Vega*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014. <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/25565>.
- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros, 2005.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos ed. *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1962.
- Varey, John E. “Staging and Stage Directions.” F. Casa y M. D. McGaha eds. *Editing the Comedia*. Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1986. 148-161.
- Vega, Lope de. Michael McGaha tr. *Lo fingido verdadero. Acting is believing, A tragicomedy in three acts by Lope de Vega (c. 1607-1608)*. San Antonio: Trinity University Press, 1986.
- . Maria Teresa Cattaneo ed. *Lo fingido verdadero*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
- . Antonia Petro trad. *You Have Become what you Pretended to Be*, 2009. <http://spanish-golden-age-plays.wikispaces.com/Translation+Fingido>.
- Weinberg, Bernard. Javier García Rodríguez ed. *Estudios de poética clasicista*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- Zugasti, Miguel. “Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso, Vélez.” *Teatro de palabras* 5 (2011). 57-85. <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Zugasti.htm>.