

# Las imágenes dinámicas de Roma y de Diocleciano en *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega

XIAOZHOU ZHOU  
Universidad Autónoma de Madrid

## Resumen

Este artículo analiza el funcionamiento de Roma y del personaje de Diocleciano como imágenes dinámicas en *Lo fingido verdadero*. La consideración de la ciudad y del personaje varía constantemente según las perspectivas y los diferentes niveles ficcionales, dentro de una estructura dramática muy compleja. Este hecho se relaciona con la interpretación del martirio de san Ginés por parte de los diferentes espectadores – los que se sitúan dentro de la comedia y el público general del corral – y con la percepción de la obra dentro de un género determinado.

**Palabras clave:** metateatro, niveles ficcionales, comedia hagiográfica, martirio.

## Abstract

This article analyzes the functions of Rome and of the character of Diocletian as dynamic images in *Lo fingido verdadero*. The impressions of the city and the character vary constantly according to the perspectives and the different fictional levels, within a very complex dramatic structure. This fact is related to the interpretation of the martyrdom of Saint Genesius by the different spectators – those who are situated within the comedy and the public of the corral – and to the perception of the play within a particular genre.

**Keywords:** metatheater, fictional levels, hagiographic drama, martyrdom.



*Lo fingido verdadero* ha experimentado una clara revalorización dentro del corpus de Lope de Vega en los últimos cincuenta años. Como indica Luigi Giuliani (2017: 737), no es una de las comedias destacadas por Lope en el *Prólogo dialogístico* de la *Parte XVI*, en la que se publicó por primera vez la comedia (*Viuda de Alonso Martín*, 1621), y a la obra apenas se le prestó atención hasta bien entrado el siglo XX, cuando su complejidad metateatral ha despertado el interés de crítica y público y la ha convertido en la comedia hagiográfica de Lope más reconocida. Incluso alguien como David Castillejo (1984: 73) ha indicado que “este drama es la obra cumbre, el *Hamlet* de Lope [...]. Acaso sea su obra más importante”. A continuación exponemos las principales orientaciones que ha seguido la crítica en el estudio de la obra en los últimos años. Partimos, para ello, del guion determinado recientemente por Javier Rubiera<sup>1</sup>, aunque con algunas variantes:

---

<sup>1</sup> “1) los estudiosos que prestan especial atención a la cuestión de la metateatralidad y los niveles de ficción en la obra; 2) los que tratan de entender los principios constructivos de la comedia en su conjunto y como obra hagiográfica; 3) los que se dedican a alguno de sus aspectos compositivos, siempre difícilmente separables de los problemas de la ficcionalidad y de la consideración del mundo como un escenario; 4) aquellos otros que la ponen en comparación con obras dramáticas que la han tenido como fuente o presentan fuertes analogías con ella; 5) los que consideran aspectos de estética y de teoría vinculados a la doctrina del *Arte nuevo de hacer comedias*, escrita por el mismo tiempo que el drama” (Rubiera, 2022:109).



1. Taxonomía de la obra (hibridez genérica).
2. Metateatralidad, tanto en el plano religioso como en el técnico (y a partir de la obra, reflexiones sobre el componente metateatral del *Arte nuevo*).
3. Representación teatral, interacción con el público y naturaleza del escenario teatral (y, a partir de la interpretación de la obra, interpretaciones del *Arte nuevo* desde la perspectiva de la representación).
4. Fuentes de la obra.
5. Análisis de los personajes.

Como ha mostrado Rubiera (2022), actualmente la gran mayoría de las investigaciones se han centrado en los puntos 2) y 3), que además están íntimamente relacionados, pues ambos se constituyen como vehículos para reflexionar sobre la naturaleza del teatro<sup>2</sup>. Como ya notó el mismo estudioso en un trabajo anterior, “esta focalización en la cuestión metateatral ha provocado que otros aspectos muy relevantes no hayan recibido la merecida atención” (Rubiera, 2016:187). No obstante, todavía hoy nos encontramos características vinculadas a la teatralidad que no han sido estudiadas en profundidad: una de ellas es la creación de una imagen dinámica de la ciudad de Roma y de Diocleciano, que, como veremos, se muestran en un interesante juego de perspectivas gracias precisamente al componente metateatral. Victor Dixon (1991: 61) mencionó la transformación de Diocleciano a lo largo de la obra, pero no analizó su desarrollo. En mi opinión, resulta una faceta interesante para comprender mejor las reflexiones de Lope sobre el mundo del teatro, la construcción compleja de personajes mediante la implicación del público y la representación de la ciudad de Roma dentro de las comedias del Fénix.

## 1. LA METATEATRALIDAD COMO MARCO

Las investigaciones sobre metateatralidad realizadas sobre *Lo fingido verdadero* en los últimos 50 años se han centrado principalmente en dos aspectos: uno es el del *theatrum mundi* y el otro es de la estructura del teatro dentro del teatro. Son dos conceptos ampliamente conectados, que a menudo aparecen ligados dentro del mundo dramático. Como es sabido, el *theatrum mundi* tuvo un especial desarrollo durante el Barroco, y se expresó de diferentes formas. Su auge durante el siglo XVII en la literatura occidental no puede entenderse sin la influencia de las diferentes formas del pensamiento cristiano, que a partir de la alegoría platónica de la caverna desarrollaron metafóricamente la relación entre Dios y la humanidad, si bien algunas desde perspectivas más deterministas que otras. Ya hace casi medio siglo, Susan L. Fischer abordó la presencia del tópico en *Lo fingido verdadero*, y sugirió que “while *Lo fingido verdadero* is in part a dramatization of the medieval legacy of the Baroque age, it is also a representation of an anthropocentric concept of life in that age, with its peculiar psychological and ethical responses” (Fischer, 1976: 157). Asimismo, en su artículo también hizo hincapié en las implicaciones del concepto de representación, explicando que “not only has merged with reality but it has also illuminated the path toward reality, toward spiritual truth” (1976: 165).

El concepto de teatro dentro del teatro tiene, por su parte, una vertiente más práctica, de modo que no se detiene en desarrollar una idea filosófica sobre el mundo sino que se centra fundamentalmente en una reflexión sobre el propio hecho teatral. Carmen Hernández Valcárcel (1988:83), a propósito de la noción en el teatro de Lope, indica que se trata de una “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”. Por su parte, Elvezio Canonica

---

<sup>2</sup> En cuanto al punto 2), la bibliografía es numerosísima. Más allá de los trabajos citados a lo largo de este artículo, merece la pena el artículo de Simerka (2005), que ofrece una perspectiva comparada de la metateatralidad en *Lo fingido verdadero* y en *Le véritable Saint Genest* de Jean Rotrou, una comedia sobre el mismo santo. En cuanto al punto 3), véanse los trabajos de Pascua Mejía (2004), González Román (2009), Aszyk (2016) y Cattaneo (2008, 2010, 2011).

(2005: 132) sostiene que el teatro dentro del teatro duplica “la credibilidad de la ficción dramática”. Recientemente, Paul M. Johnson (2020) ha estudiado también las implicaciones de la comedia en la reflexión sobre la capacidad para representar emociones dentro del tablado en un momento de transformación de la profesión actoral. Y es que, como indica Guillermo Serés (2011: 110), en *Lo fingido verdadero* “Lope parece concretar, más que en ninguna de las precedentes, la equivalencia entre la vida y el teatro”.

A través de las aproximaciones anteriores, observamos que un elemento crucial al hablar de la metateatralidad es la imitación de la realidad. En *Lo fingido verdadero*, la reflexión sobre la imitación no solo se sitúa en la trama, sino también en la representación de los personajes y escenarios. En este sentido, en las siguientes páginas se analizará cómo Lope retrata las imágenes de Roma y de Diocleciano.

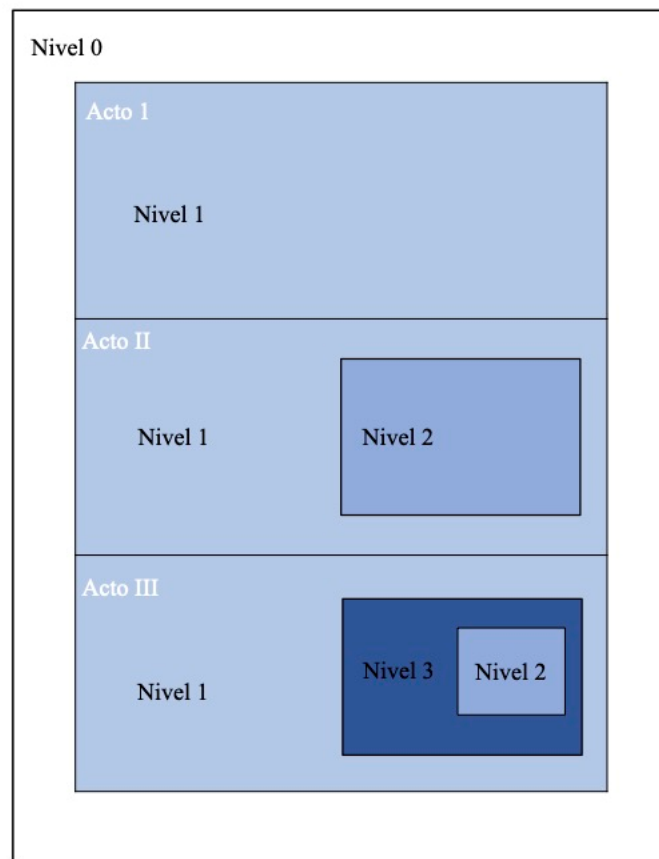
## 2. LA COMPLEJA ARQUITECTURA DE LA COMEDIA

*Lo fingido verdadero* no es el único drama historial hagiográfico de ambientación romana dentro del corpus de Lope de Vega. Ahora bien, en las otras cuatro obras de autoría fiable que pertenecen al mismo género —*El cardenal de Belén y vida de San Jerónimo*, *San Nicolás de Tolentino*, *San Segundo* y *Serafín humano*— la presencia de Roma es minoritaria<sup>3</sup>. Quizá la pieza más destacable en este sentido es *El cardenal de Belén*, donde, según ha analizado Dominique Reyre (2006: 873), la ciudad —que solo aparece al principio del segundo acto— adquiere la cualidad de un “desierto simbólico”. En el caso de *Lo fingido verdadero* el peso de Roma es muy diferente, pues Roma es el escenario principal de casi toda la obra. Solo el inicio se desarrolla en Mesopotamia, en la campaña de Aurelio Caro contra los persas. Precisamente en esta primera escena varios soldados, entre los que figura Diocleciano, se quejan de que la citada campaña provoca el alejamiento del emperador de la capital del Imperio, administrada de manera muy deficiente por Carino, hijo de Aurelio Caro. Tal y como ha notado Maria Grazia Profeti, esta es una escena que resulta fundamental en la construcción de una ambientación que remita a la antigüedad romana:

La noble materia de la Antigüedad clásica ahora constituye el fondo del triunfo de la santidad, precedida —en la dedicatoria a Tirso— por las citas de Ovidio, Horacio, Séneca, san Jerónimo y Marcial, opuestos a “Edipos y Tiestes”. Y las citas se repiten en el texto, pintando un mundo romano en decadencia, con un emperador empuñado en una campaña en Mesopotamia, para “rendir los Persas” mientras su hijo “Está hecho un Nerón de vituperios, / y un sátiro en la bodas de Hipodamia”. Cuatro soldados hablan entre sí, con citas de Júpiter, el Olimpo, Alejandro Magno, Semíramis, Alcides; no faltan vaticinios acerca de uno de los presentes, que se llama Diocleciano, y que por lo menos una parte del público identificaría como futuro emperador; el emperador en funciones morirá en el escenario, quemado por un rayo, mientras siguen las referencias a Júpiter, Hércules, Augusto, puro decorado verbal. (Profeti, 2017: 405)

Todo el resto de la obra se desarrolla en la ciudad del Tíber, que Lope retrata de una forma particular dentro de su dramaturgia. Junto con la figura del emperador Diocleciano, el dramaturgo no utiliza la Roma imperial como si fuera un telón de fondo estático, sino como un elemento de importancia a la hora de interpretar la comedia. La dinámica de las imágenes romanas no es arbitraria sino que se basa en la compleja estructura de la comedia. Tomando como punto de partida las consideraciones de María del Pilar Palomo (1987), quien analiza los diferentes niveles de público y representación, desarrollamos a continuación un esquema sobre la arquitectura dramática de *Lo fingido verdadero*:

<sup>3</sup> Sobre la presencia de Roma y, en general, de Italia, en el teatro de Lope de Vega, véase Piqueras Flores (2020).



En este gráfico, el nivel 0 es el público del corral de comedias de la contemporaneidad de Lope, aunque este resulta extensible a cualquiera que asista a una representación de *Lo fingido verdadero*. El nivel 1 lo conforman Diocleciano y su séquito, el nivel 2 la compañía de Ginés y el nivel 3, que solo se aparece en el Acto III, lo constituyen los ángeles. Con este gráfico, vemos con bastante claridad cómo el concepto del teatro dentro del teatro funciona dentro de la obra. Estructuralmente, en dicho gráfico cada nivel actúa como espectador de su nivel adyacente. Anthony Johns Grubbs ha subrayado dentro de la obra de Lope “the desire to please the audience” (Grubbs, 2006: 354), y ciertamente el público era una parte fundamental dentro del engranaje del teatro de corral, dada su faceta de espectáculo comercial. Ahora bien, en *Lo fingido verdadero* el concepto de espectador está multiplicado, pues incluye no solo al público general – que está tras la cuarta pared – sino también a todos los distintos niveles de espectadores dentro del entramado metateatral. En consecuencia, el espectador del nivel 0 debe poner cada vez más atención dentro de la compleja fórmula ideada por Lope para la comedia.

La manera en la que el Fénix maneja el problema del espectador resulta extraordinaria dentro de las coordenadas de la primera comedia nueva. En lo que concierne a las imágenes de Roma y de Diocleciano, el Fénix hace que estas se transformen según el nivel adyacente del espectador. En el Acto I, las claves de la trama son la subida al trono del emperador y la muerte del tirano Carino; su nivel adyacente es el 0, es decir, el espectador del corral. En este contexto, las imágenes de Roma y Diocleciano encajan relativamente bien con lo esperado para un drama histórico del Siglo de Oro. La dramatización del camino de Diocleciano hacia el trono se desarrolla ligada a ciertas profecías. Como en otras ocasiones, Lope sigue aquí la *Historia imperial y cesárea* de Pedro Mexía (1547), que, como indica Giuliani (2017: 738), reelabora fuentes clásicas (la *Historia antigua* de Flabio Vopisco, la *Historia Romana* de Aurelio Víctor y la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea):



Cuando sea Emperador, yo os prometo de ser largo –díjole entonces la druida–, pues no lo digáis burlando, que cuando vos matáis un apro (como quien dijese en castellano un jabalí) vos seréis Emperador. [...] Y ahora el cabo como él vino a matar por su mano al profeto pretorio y suegro de Numeriano, el cual como dijimos, se llamaba Apro o jabalí, escriben que dijo entonces. [...] Y así tuvo por cumplida la adivinación de druida, y decía él que se había abajado él por su mano a matar al Arrio Apro, aunque era cosa indecente a su dignidad, por acabar de confirmar su imperio, cumpliendo el agüero. (Mexía, 1545: 230)

El primer acto puede considerarse como un drama histórico de hechos públicos convencional, que trata la caída en desgracia de un tirano. De hecho, pueden establecerse algunas analogías con *Roma abrasada*, centrada en la figura de Nerón. Como ha notado Antonio Sánchez Jiménez (2022: 316), ambas comparten incluso algún motivo, como “la ronda nocturna del poderoso desenfrenado”, que Lope volverá a utilizar años más tarde en *El castigo sin venganza*. En general, el enfoque se centra en representar la decadencia y corrupción de la ciudad de Roma, un aspecto que quiere transmitirse al público presente en el corral.

Las coordenadas cambian en el acto II, en el que la representación clave es el teatro dentro del teatro, cuyo espectador ya no es el nivel 0 –el público del Siglo de Oro– sino el nivel 1: Diocleciano y su séquito. En esta jornada ni Roma ni Diocleciano se retratan desde el punto de vista de un espectador del siglo XVII, sino desde la perspectiva de los ciudadanos romanos: la urbe no aparece como corrupta y decadente, sino como próspera. En cuanto a la imagen de Diocleciano, al menos en lo que se ciñe al segundo acto, no se retrata como un tirano, a pesar de que se trata del emperador que persiguió de manera más intensa a los cristianos<sup>4</sup>. Este rasgo ha sido notado ya por parte de la crítica. Según Victor Dixon (1999: 61), es un personaje que es “generoso hacia todos, [que] venera consistentemente a la Fortuna y a las deidades de su patria”. También Rubiera (2022: 117) señala que “Lope decide centrarse en la cara más amable de Diocleciano”.

Si analizamos esto con mayor detenimiento, podemos encontrar una razón para el retrato relativamente positivo del emperador en esta parte: la estructura dramática de la obra. La representación de la comedia dentro de la comedia –el aspecto clave de todo el acto II– está dirigida directamente a Diocleciano, como máxima autoridad del Imperio romano. Lope elige que todas las imágenes estén en consonancia con las percepciones de esa época, no con las del público del Siglo de Oro.

En el final de la comedia representada por Ginés, el protagonista no cumple totalmente lo que Diocleciano le pide, sino que interrumpe constantemente el ritmo normal de la representación e incluso pide al emperador que participe activamente en el espectáculo.

DIOCLECIANO	¿Es esto representar y a la invención conveniente, o quieres mostrar, Ginés, que con burlas semejantes nos haces representantes?
GINÉS	No, señor, muy cierto es que Octavio amaba a Marcela, y porque como a su autor me mostró su padre amor,

<sup>4</sup> Al menos así se pensaba en el siglo XVII y, en general, hasta bien entrado el siglo XX. Solo en las últimas décadas parte de la historiografía moderna ha señalado que las persecuciones a cristianos pudieron ser mucho más limitadas de lo que han recogido las fuentes. Un buen punto de partida para el estudio historiográfico de Nerón puede encontrarse en el volumen coordinado por Buckley y Dinter (2013).

trazaron esta cautela;  
de suerte que yo compuse  
el engaño que me han hecho.  
(Vega Carpio, 2017: vv. 2042-2050)

Ginés se permite jugar con los límites entre realidad y ficción en su respuesta al emperador. En unas coordenadas habituales en las que su interlocutor fuera un tirano, su comportamiento sería temerario, pues acarrearía inmediatamente la ira o incluso un castigo mayor. Sin embargo, Diocleciano se muestra sorprendentemente de buen humor e incluso está dispuesto a cooperar con Ginés para completar la representación:

DIOCLECIANO De la burla estoy contento,  
y pues he representado  
mi figura en vuestra historia,  
no es razón que el tesorero  
os pague.

GINÉS Por compañero  
igual, lo tendré por gloria.

DIOCLECIANO: Pues no paséis adelante,  
pero mañana volved  
para que os haga merced,  
pues hoy soy representante,  
y advierte que quiero ver  
cómo finges un cristiano.

(Vega Carpio, 2017: vv. 2066-2077)

En el acto III, sin embargo, los puntos de referencia vuelven a cambiar. Podemos dividir esta jornada en dos partes: la primera es el amplio pasaje de versos en alabanza de Roma que precede a la representación dentro de la presentación. Sobre el contenido de ese pasaje, especialmente en lo que concierne a la enumeración de las bestias raras y exóticas, Elena Di Pinto (1999: 200) argumenta que “las referencias animalísticas no tienen una importancia simbólica; en esta obra tenemos una serie de animales reales que forman parte de una mera *enumeratio* (no hay por lo tanto ninguna comparación, metáfora o simbolismo en este caso)”. En mi opinión, sin embargo, los versos pueden resultar más significativos si atendemos a la arquitectura de la obra. El espectador al que va dirigida la representación sigue siendo el nivel 1: es decir, Diocleciano y su séquito. La función de esta alabanza, además de ser enumerativa, es la de retratar una imagen de Roma próspera y poderosa, acorde con la percepción del propio emperador:

RUTILIO Animosos leontocomos,  
que son, señor, los maestros  
que gobiernan los leones,  
dos traen de color negro,  
que solo los hay en Siria,  
pues los que en Italia vemos  
siempre son de color rojo,  
[...]  
y un dragón que, asido al pecho,  
de un elefante, le mata,  
aunque no se alaba de ello,  
porque cayendo sobre él,  
mata al que le mata, muerto.  
Estos y otros que no digo,

de varios remotos reinos,  
trae Servilio a tus fiestas,  
que aún pone el contarlos miedo.  
(Vega Carpio, 2017: vv. 2139-45, 2228-2236)

La imagen entra en clara contradicción con la Roma corrupta de época diocleciana que está en la mente del espectador del Siglo de Oro, así como con la imagen que se retrata en el primer acto. Sin embargo, en el tramo final de la obra, que desarrolla el martirio de san Ginés, la imagen de la Roma imperial parece cambiar de nuevo. El espectador adyacente ya no es Diocleciano, tampoco es el espectador del Siglo de Oro, sino un tercer nivel, conformado por los ángeles. Este nivel de espectador —menos evidente que el resto— resulta esencial para comprender la suma de diferentes perspectivas desplegadas por Lope en *Lo fingido verdadero* acerca del Imperio<sup>5</sup>. Para el espectador cristiano contemporáneo a Ginés y Diocleciano, Roma es una ciudad pagana, que lidera una sociedad con rasgos claramente negativos, pero es también la representación del mayor poder terreno posible. Vista desde una perspectiva sobrenatural, según los principios de la teología cristiana, el poder romano queda extraordinariamente relativizado.

El retrato de Diocleciano resulta aún más interesante. En el Siglo de Oro las referencias a las torturas extremas ejercidas por el emperador a Ginés eran bien conocidas gracias a dos repertorios hagiográficos ampliamente difundidos: el *Flos sanctorum* de Antonio de Villegas<sup>6</sup> y el de Pedro de Ribadeneyra. El público del corral asociaba el nombre del emperador a la brutalidad ejercida contra los cristianos, entre ellos el protagonista de la comedia. Sin embargo, *Lo fingido verdadero* no se centra en dramatizar los episodios de tortura, sino en la actitud de Ginés ante el martirio, con la que alcanza la santidad:

GINÉS	Bien has dicho; ya vengo y niego tus dioses, y adoro en Cristo, Dios vivo.
DIOCLECIANO	Pues yo te sentencio a muerte: mira qué breve jüicio; y acabará mi papel con que Léntulo y Sulpicio prendan y examinen luego a cuantos vienen contigo. Vamos, Camila, de aquí.
MAXIMIANO	Villano, ¿por qué has perdido la gracia del César?
GINÉS	Tengo la de Dios. [...] Voy al cielo a que me paguen, que de mi fe y esperanza y mi caridad notable, debo al cielo, y él me debe, estos tres particulares.

<sup>5</sup> La representación de la esfera celestial como espacio dramático era un rasgo habitual en la comedia de santos. Véase al respecto Cirnigliario (2002).

<sup>6</sup> Frente a la opinión clásica de Menéndez Pelayo, quien creyó que Lope utilizó el texto de Ribadeneyra, Rubiera (2016) sostiene que la fuente debió ser el *Flos sanctorum* de Villegas: “Mandole herir con varas, y apalea con palos delante de todo el pueblo, y llevar a la cárcel. Otro día mandó a un prefecto, llamado Plutiano, que le atormentase cruelmente, hasta que negase a Cristo. Pusiéronle en el ecúleo, desgarráronle los costados con uñas de hierro, pusiéronle en ellos hachas encendidas” (Villegas, 1595). En cualquier caso, el relato de Ribadeneyra es prácticamente calcado.

Mañana temprano espero  
para la segunda parte.  
(vv. 2885-2897, vv. 3115-3121)

Sánchez Jiménez (2022: 313) indica que en algunas obras ambientadas en Roma los cristianos “mantienen una moral elevada que se opone a la de los romanos”. Esta superioridad se hace más explícita a la hora de mostrar la violencia y la tortura, ya que muestran eficazmente la barbarie de una civilización persecutoria. Pero creo que en este caso el enfoque de Lope tiene más que ver con la idea de la teatralidad: subraya la idea de la vida como representación, y se centra en la figura de Ginés como representante. Según indica Giuliani (2017: 745):

La apoteosis final, con el bautizo ficcional y real a la vez que conduce al martirio, se prepara paulatinamente y con cuidado. Si en el primer acto la comedia que Carino le pide a Ginés se queda en un mero propósito, un proyecto que no se va a realizar por la muerte del Emperador, en el segundo acto sí asistimos a una representación.

En el tercer acto el desarrollo de lo metateatral alcanza el momento culminante. La aparición de espectadores en el ámbito de lo sobrenatural —el llamado nivel 3, representado por los ángeles— reinterpreta el martirio en sus coordenadas religiosas. Si desde el punto de vista humano el asesinato de Ginés es un acto de crueldad y barbarie, desde el punto de vista sagrado es la puerta abierta al cielo para el santo. De este modo, la interpretación depende siempre de la perspectiva del espectador: solo un espectador angélico puede comprender en su totalidad el significado del martirio. Lope, con la compleja estructura de *Lo fingido verdadero*, invita al espectador/lector a asumir este punto de vista, pero únicamente después de un camino que muestra cuáles pueden ser los diferentes posicionamientos. Esto explica por qué Lope construye la imagen de la Roma imperial y de Diocleciano de una manera paradójicamente positiva en algunos momentos de la comedia.

Además, Lope despliega en la obra una intensa reflexión sobre el ejercicio de la teatralidad, la idea de verosimilitud y, en fin, sobre la semejanza entre vida y teatro. En el acto I, el dramaturgo pone en boca de Carino por primera vez el aspecto nuclear del *theatrum mundi*:

Representé mi figura:  
César fui, Roma; Rey era;  
acabose la tragedia,  
la muerte me desnudó,  
sospecho que no duró  
toda mi vida hora y media.  
(Vega Carpio 2017: vv. 640-645)

En el acto II, Diocleciano afirma de manera más explícita la necesidad de que el teatro sea verosímil, por encima de los preceptos clásicos, sintetizando esta idea como “gusto español”, opuesto a los rigoristas aristotélicos que se oponían a la fórmula teatral de la comedia nueva:

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.  
(Vega Carpio, 2017: vv. 1210-1217)



Estos versos, por un lado, se hacen eco del título *Lo fingido verdadero* y, por otro, remiten directamente a la idea sobre el teatro que el Fénix había desarrollado, por estas mismas fechas, en el *Arte nuevo de hacer comedias*. En cierto modo, la obra, y especialmente este largo pasaje del inicio del segundo acto en el que se tratan cuestiones teatrales, se convierte prácticamente en “la versión dramática de esa brillante pieza oratoria que es el *Arte nuevo*, una demostración práctica de aquella declaración teórica, una suerte de *exemplum* vivo en las tablas de la potencia del teatro” (Giuliani, 2017: 744-745). Ahora bien, en palabras de Urzula Aszky (2004: 164), “si en el *Arte nuevo* Lope se centra en la comedia como obra dramática, en *Lo fingido verdadero* presta más atención a la *comedia* como espectáculo”.

### 3. LA INTERACCIÓN DEL PÚBLICO

El sistema teatral consolidado en torno a la figura de Lope de Vega —esto es, la comedia nueva o arte nuevo— no puede entenderse sin su faceta comercial. A lo largo de todo el Barroco, pero especialmente en las décadas finales del siglo XVI y en las primeras del XVII, existía una tensión evidente entre la legitimación del teatro como género —que tenía su respaldo en la tradición grecolatina— y la fortaleza del público como ente demandante de un ocio pujante. La posición del Lope dramaturgo, especialmente en esta época, se inclina por favorecer los gustos de ese público de corral: “escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” indica en el *Arte nuevo* (vv. 45-48). De hecho, para algunos críticos, el Fénix no se limita a crear un teatro que se adecúe al vulgo, sino que plantea maneras de explorar caminos nuevos. Así, Anthony Grubbs (2006: 343) argumenta con respecto a *Lo fingido verdadero* que “he trained his public, molding their dramatic expectations within the culture of early modern Spain and simultaneously affecting the culture practice of the time”. Este “entrenamiento” tiene que ver también con la participación del público dentro del teatro, o lo que llamamos interacción. Serés (2011: 113) afirma que en esta obra “la participación del espectador real es fundamental”, mientras que Rubiera (2016: 191) sostiene que es probable que *Lo fingido verdadero* se representara durante del Corpus Christi, es decir, dentro de una celebración que, por sus características, favorecía la interacción del público. Kevin J. Wetmore (2010: 204) indica en el mismo sentido que Lope “breaks the fourth wall and begins to give bread to the audience”.

Ciertamente, la interacción del público de nivel 1 (Diocleciano y su séquito) en la representación de la comedia de nivel 2 refleja las posibilidades de la ruptura de la cuarta pared. Además, gracias a sus múltiples niveles ficcionales, la obra consigue mezclar elementos de diferentes subgéneros teatrales, creando una hibridez que, según Rubiera, se vincula directamente con las expectativas del público barroco: “la libertad imaginativa de Lope se asienta, y se articula, sobre la variedad —de acciones, de situaciones y de personajes— como medio de representación de la realidad que satisfaga el gusto y las expectativas del público” (Rubiera, 2002: 133). Lope refuerza el sentido evasivo del espectáculo teatral, pues permite asumir al espectador una múltiple identidad. Ahora bien, el dramaturgo satisface las expectativas del público en cuanto a la *varietas* de la representación —común en la mentalidad barroca—, pero no lo hace en cuanto a las expectativas propias de las comedias de santos, tal y como resulta evidente en las representaciones de Diocleciano y de Roma. Si tenemos en cuenta que el emperador fue el principal persecutor de los cristianos y que Ginés es un santo que sufre torturas inhumanas, *Lo fingido verdadero* tendría que ser una obra que retratará al primero como un tirano claramente negativo y que sirviera para exaltar el sufrimiento del segundo, con un matiz casi catequético. Sin embargo, como hemos apuntado, no son pocos los momentos en que estos juicios apriorísticos se rompen. Así, Diocleciano puede ser un gobernante amable y generoso:

Maximiano, la Fortuna  
levanta o baja a quien quiere:  
unos deja, otros prefiere,  
sin tener firmeza alguna.

[...]

Soldados y compañeros,  
Maximiano, los dos fuimos;  
juntos y amigos sufrimos  
sed, hambre y trabajos fieros.

[...]

César te hago; no ignores  
la paz de nuestros estados,  
que como fuimos soldados  
seremos emperadores.

[...]

Por la suprema deidad  
de Júpiter soberano,  
que quisiera que el Imperio  
pudiera admitir mujer,  
y que no debió de ser  
conocerte sin misterio.

Lo que prometí soldado  
te pagaré Emperador,  
Camila, porque el valor  
crece al paso del estado.

Lo que dije cumpliré;  
pide el valor de tu pan.

(vv. 1045-1048, vv. 1058-1060, vv. 1073-1076, vv. 1159-1170)

Incluso Carino, que es probablemente el personaje más negativo de la obra, tiene una conciencia razonable antes de la muerte, en el parlamento en el que precisamente desarrolla el tópico del *theatrum mundi*:

Acabose 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!

(vv. 643-653)

Por último, como decíamos, la obra no se recrea en las torturas a san Ginés, que son parte fundamental de las fuentes que pudo manejar Lope. Estos cambios tienen implicaciones en la forma en la que el público recibe la comedia y la amolda a las categorías genéricas que –al menos intuitivamente– funcionaban en el acto de recepción. Aparentemente, la clasificación más apropiada para *Lo fingido verdadero* es la de drama religioso o comedia de santos. Sin embargo, la hibridez genérica resulta obvia y se constituye como uno de los rasgos peculiares de esta obra. Carmen Álvarez Lobato (2000: 143) argumenta que aparte de la trama religiosa hay

varias secundarias: “Una es de tipo histórico [...] otra es de tipo amoroso. [...] Incluso hay otra trama, del tipo de capa de espada”. Rubiera (2022: 103) va un poco más allá y habla de una “peculiar comedia hagiográfica” en la que “se combinan rasgos de drama histórico, comedia de capa y espada, comedia de enredo amoroso, tragedia y comedia de santos”. En mi opinión, la clave no reside tanto en analizar el conjunto de la comedia al completo, sino los rasgos genéricos de cada uno de los niveles de representación. Así, para el público general (nivel 0), que asiste al corral de comedias, la obra debería clasificarse como un drama histórico, fundamentalmente de tipo hagiográfico (aunque no solo), mientras que el resto de elementos –como los amorosos y los de capa y espada– forman parte del entramado metaficcional, y son importantes en las representaciones dentro de la representación, Es decir, no son decisivos a la hora de la caracterización genérica, sino que resultan elementos subsidiarios de la trama, aunque, evidentemente, también pueden verse como una concesión hacia los espectadores, por su gancho comercial. Por otra parte, la plena interpretación religiosa de la obra depende del nivel 3, es decir: se pide al público del corral que asuma el martirio de san Ginés desde una óptica celestial, no terrenal.

En conclusión, la arquitectura de *Lo fingido verdadero*, conformada por distintos niveles ficcionales, permite ofrecer diferentes perspectivas ligadas al papel que juegan los espectadores, sean estos *fingidos* (personajes) o *verdaderos* (público del corral). La imagen de Roma como entidad política es una muestra de esta diferenciación: las aparentes contradicciones en las representaciones del Imperio y de su gobierno desafían las expectativas del auditorio y se convierten en una muestra de la labor del público para interpretar la representación –y por añadidura, también la realidad. Los diferentes componentes genéricos utilizados por Lope se ordenan en torno a estos niveles ficcionales, de forma que permiten orientar la interpretación de la obra hacia su sentido religioso. De esta forma, *Lo fingido verdadero* se plantea como un itinerario ascendente, que va desde las preocupaciones puramente humanas, vinculadas al poder, del acto I, hasta la entrega de la vida del santo, en un final en el que la correspondencia entre vida y representación alcanza su culminación.

### Bibliografía

- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2000) “Lo sagrado y lo profano en *Lo fingido verdadero*” en Aurelio González, ed., *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 133-153.
- ASZYK, Urszula (2004) “Pon el teatro, y prevén/ lo necesario... Hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero*” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, coords., *El corral de comedias. Espacio escénico, espacio dramático actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro. 6, 7, 8 de julio de 2004*, Castilla-La Mancha, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 159-180.
- (2016) “Teatro por dentro. Momentos clave de la historia del teatro español vistos a través de los textos dramáticos (De Lope de Vega a Federico García Lorca)” en María del Pilar Celma Valero, María Jesús Gómez del Castillo, Carmen Morán Rodríguez y Cecylia Tatoj, eds., *Actas del Coloquio de la AEPE 2016*, pp. 11-28, consultable en línea en [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/coloquio\\_2016/coloquio\\_2016\\_03.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2016/coloquio_2016_03.pdf) (19/09/2023.)
- BUCKLEY, Emma y Martin T. DINTER, (2013) *A Companion to the Neronian Age*, London, Backwell.

- CANONICA, Elvezio (2005) "El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega" en Isabel Ibáñez, ed., *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 131-149.
- CATTANEO, María Teresa (2008) "Transformación de Ginés, actor y mártir" en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, coords., *La comedia de santos coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006 : actas publicadas con la participación de la Casa de Velázquez*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, pp.255-268.
- (2010) "La doctrina dramática en *Lo fingido verdadero* y su proyección europea" en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, coords., *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 179-194.
- (2011) "El cambio de identidad en el juego de Lope de Vega" en María Luisa Lobato López coord., *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 175-188.
- CIRNIGLIARO, Noelia Sol (2002) "Del cielo a España viceversa: recorridos espaciales por las comedias de santos de Lope de Vega" en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, eds., *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, 1*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 537-548.
- DIXON, Victor (1999) "Ya tienes la comedia prevenida... La imagen de la vida: *Lo fingido verdadero*", *Cuadernos de teatro clásico*, 11, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 53-72.
- FISCHER, Susan L. (1976) "Lope's *Lo fingido verdadero* and the Dramatization of the Theatrical Experience", *Revista hispánica moderna* 39.4, pp. 156-166.
- GIULIANI, Luigi (2017) "Edición, prólogo y anotación" en Florence d'Artois y Luigi Giuliani, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, pp. 737-890.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (2009) "Lo fingido (parece) verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro" en María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres y Juan Miguel González Martínez, coords., *Congreso Internacional Imagen y Apariencia Universidad de Murcia, 19 - 21 noviembre 2008*, Murcia, Universidad de Murcia, consultable en línea en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43529/1/CongresoImagen99.pdf> (19/09/2023).
- GRUBBS, Anthony John (2006) "The dramatization of the *Arte Nuevo*, revisiting *Lo fingido verdadero*", *Bulletin of the Comediantes* 58.2, pp. 341-357.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen (1988) "Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega", *Anales de filología hispánica* 4, pp. 75-96.
- JOHNSON, Paul Michael (2020) "Feeling Certainty, Performing Sincerity: The Emotional Hermeneutics of Truth in Inquisitorial and Theatrical Practice" en Barbara Fuchs y Mercedes García-Arenal, eds., *The Quest for Certainty in Early Modern Europe: From Inquisition to Inquiry, 1550-1700*, Toronto, University of Toronto Press, 2020, pp. 50-79.



- MEXÍA, Pedro (1545) *Historia imperial y cesárea*, Sevilla, Juan de León, en <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/25817> (19/09/2023)
- PALOMO, María del Pilar (1987) "Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*" en Ricardo Domenech, ed., *"El Castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, p. 79-98.
- PASCUA MEJÍA, Manuel (2004) "Las acotaciones en *Lo fingido verdadero*", *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universitat de València, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 291-299.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2020) "Las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega. ARTELOPE como punto de partida", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 26, pp. 470-499
- PINTO, Elena di (1999) ""Entre bestias anda el juego" o la tradición animalística clásica en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega", *Cuadernos de filología clásica* 17pp. 199-217.
- PROFETI, Maria Grazia (2017) ""Y calzas atacadas un romano": Lope y la Antigüedad clásica" en María de los Ángeles Ezama Gil, coords., *"La razón es Aurora": estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", pp. 401-412.
- REYRE, Dominique (2006) "Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El cardenal de Belén* de Lope de Vega" en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, coords., *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, pp. 857-880.
- RUBIERA, Javier (2016) "Lope de Vega y el nuevo arte de escribir comedias de santos: una nueva mirada a *Lo fingido verdadero*", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 70.4, pp. 187-196.
- (2022) "Hibridez genérica y unidad artística en la comedia de santos: el proceso de hibridación en *Lo fingido verdadero*", *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 28, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 103-139.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2022) "Entre la corte y Flandes: las comedias romanas de Lope de Vega", *Anuario calderoniano* 15, pp. 303-330.
- SERÉS, Guillermo (2011) "Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega", *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* 5, pp. 87-117.
- SIMERKA, Barbara (2005) "Metatheater and skepticism in early modern representations of the Saint Genesius legend", *Comparative Literature Studies* 42.1, pp. 50-73.
- VEGA CARPIO, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Enrique García-Santo Tomás, Madrid, Cátedra.
- (2017) "Lo fingido verdadero" en Luigi Giuliani, ed., en Florence D'Artois y Luigi Giuliani, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, pp. 737-890.
- WETMORE, Kevin J. (2010) "Genesius in the City of Angels: Lope de Vega as a Catholic Playwright in a Bilingual Production of *Lo fingido verdadero*" en Wetmore Kevin J, ed., *Catholic theatre and drama: critical essays*, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, pp. 197-207.

VILLEGAS, Alonso de (1595) *Flos sanctorum, tercera parte*, Toledo, Pedro Rodríguez, consultable on line en <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/69854> (19/09/2023).

