

Tiranos, poetas y penitentes en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega

Tyrants, Poets and Penitents in Lope de Vegas' *Lo fingido verdadero*

Adrián Izquierdo

<https://orcid.org/0000-0003-1831-1600>
Baruch College, The City University of New York
ESTADOS UNIDOS
adrian.izquierdo@baruch.cuny.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 579-599]
Recibido: 04-11-2022 / Aceptado: 18-04-2023
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.40>

Resumen. Tomando como punto de partida una reciente puesta en escena de la tragicomedia *Lo fingido verdadero*, este artículo intenta rescatar algunas de las huellas vivenciales y profesionales de Lope de Vega que afloran en esta pieza metateatral: sus pretensiones cortesanas y búsqueda de patronazgo real, determinados sucesos de la vida política y religiosa española de su tiempo que le hubieran podido servir de acicate o inspiración, así como algunos de los gajes del oficio del representante reflejados en las dos comedias insertadas.

Palabras claves. Lope de Vega; *Lo fingido verdadero*; mecenazgo real; tiranicidio; actrices penitentes; metateatro; *rústico del cielo*.

Abstract. Taking as its starting point a 2022 production of Lope de Vega's play *Lo fingido verdadero*, this article focuses on the life and professional experiences that Lope could have introduced in this tragicomedy: his attempts to gain royal patronage at the court of the Habsburgs, some real events of the Spanish political and religious life in his time that could have served him as stimulus or inspiration, and some of the everyday problems faced by the actors depicted in the two plays within the play.

Keywords. Lope de Vega; *Lo fingido verdadero*; Royal patronage; Tyrannicide; Converted actresses; Metatheater; *rústico del cielo*.

Entre los meses de enero y marzo del pasado año, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) estrenó, bajo la dirección de Lluís Homar, la tragicomedia de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*. La prensa se hizo inmediatamente eco de la representación, catalogándola como «el Hamlet de Lope»¹, o como un «ensayo sobre la naturaleza de la experiencia humana, donde el fingimiento del arte teatral termina convirtiéndose en un viaje hacia la verdad»². Otros críticos destacaron «la bofetada que le pega a los políticos [...] que quieren tener a sus escribientes de mesilla de noche y si no les gusta lo que escriben les crucifican»³. La puesta en escena de esta obra profundamente metateatral —«una elegía al hecho teatral en sí»⁴, como la califica su director— y su repercusión mediática, nos han servido para volver a ella con el objetivo de destacar algunas huellas vivenciales y preocupaciones del Lope hombre y dramaturgo en su contexto de producción, así como contribuir, al igual que este montaje contemporáneo, a una mayor difusión y conocimiento de una de las mejores comedias del Fénix, poco conocida del público y también de las menos representadas de su repertorio.

El primer acto de la tragicomedia, que arranca en un campamento militar romano en Mesopotamia, se traslada seguidamente a Roma, donde se escenifican la muerte del arrogante emperador Aurelio alcanzado por un rayo y la escena nocturna de su depravado hijo Carino, autoproclamado emperador, que muere acuchillado por un cónsul. Lope nos presenta al autor y representante Ginés, a quien en el segundo acto el nuevo emperador, Diocleciano, le ruega componer una «gentil comedia». Para esta ficción dentro de la ficción, Ginés elabora una de amores en la que se entretaje la representación misma con las cuitas amorosas del Ginés y la Marcela “reales” con las del Rufino y Fabia teatrales.⁵ Seguidamente, Diocleciano le pide a Ginés que le represente a un cristiano bautizado, que, según ha oído, lo hace con tanto arte como los amantes atormentados. En el acto final, Ginés, en el papel de cristiano, acepta el bautismo y la salvación. Los parlamentos del recién convertido Ginés crean confusión en el escenario y, desconcertado, Diocleciano se enfurece. Cuando Ginés, cuyo único señor y “autor” ahora es Jesucristo, lo llama tirano, el emperador lo sentencia a ser crucificado.

El primer acto, por lo tanto, correspondería a una comedia histórica, el segundo a la de enredos y el tercero a la de santos⁶, ajustándose, en este sentido, a la concepción lopesca de la variedad, la invención artística y el gusto popular. En esta

1. ABC (Bravo, 2022) y *La Vanguardia* (Gomila, 2022).

2. *El Periódico* (Navarro, 2022).

3. *El Confidencial* (Corroto, 2022).

4. *La Vanguardia* (Gomila, 2022).

5. Ginés decide finalmente ofrecerle al emperador la comedia de su vida. Diocleciano: «Pues hazme una comedia que te agrade, / y quede a tu elección. Ginés: Haré la mía...» (*Lo fingido verdadero*, vv. 1262-1264). En consonancia con el título y línea de desarrollo de este trabajo, Lope, al igual que Ginés, dejan entrever aspectos de su vida en esta comedia.

6. Ver Canonica, 1997.

polifacética «comedia de santos»⁷, Lope, que se vale de fuentes tan diversas como la historia romana y la tradición hagiográfica⁸, transforma el tablado en una enorme casa de espejos al engarzar la comedia marco con las dos comedias interiores a las que esta encuadra: los amores de Fabia y Rufino y la representación del bautizo de un cristiano.

Si bien es cierto que las comedias hagiográficas o de asuntos bíblicos tienen sus rasgos propios, también son comedias historiales por estar estrechamente imbricadas, en mayor o menor grado, dentro de una trama histórica o legendaria⁹. En *Lo fingido verdadero* la cúpula del poder es también un teatro donde, en el primer acto, mueren cuatro emperadores o aspirantes a emperador: a Aurelio lo mata un rayo, a Carino un cuchillo, Numeriano es envenenado y Apro muere de mano de Diocleciano. Si Lope escogió tratar el tema de la legitimidad del poder real en una comedia “hagiográfica” es porque lo que le interesaba, entre otros aspectos, era destacar las preocupaciones ideológicas de los españoles del xvii sobre la política y los límites del poder imperial, como hará en innumerables piezas a lo largo de su carrera como dramaturgo.

Sin embargo, no cabe duda de que lo más atractivo de esta tragicomedia es su intensa metateatralidad —de ahí su comparación con *Hamlet*— y así ha sido estudiada mayormente por la crítica. Hace ya varias décadas, señalaba Antonio Vilanova que *Lo fingido verdadero* era «la primera interpretación escénica del tema del gran teatro del mundo en la literatura española»¹⁰, tan esencial en la obra de Cervantes, Calderón, Shakespeare, Molière y otros dramaturgos europeos del xvii. Como era de esperar, los múltiples aspectos ontológicos y metateatrales de la mentalidad seicentista enfrentada a los límites de la realidad la han aproximado a nuestro tiempo, y la crítica ha llegado a ver paralelos entre los recursos desplegados por Lope en esta pieza y las técnicas dramáticas de Pirandello y Stanislasky¹¹. Asimismo, otros estudiosos han tratado tanto los aspectos relacionados con su escenificación como las acotaciones dramáticas, elementos visuales y mecanismos de tramoya en ella empleados¹². Para Elvezio Canonica, el estudio de esta pieza se esclarece y redondea al cortejarla con el *Arte nuevo*, compuesto por los mismos

7. Para Menéndez Pelayo, esta es «una de las más notables del repertorio religioso de Lope», aunque reconoce también la escasa intervención de Ginés en los dos primeros actos (1964, pp. xxxiii y xxxvii). Para la cuestión genérica y la hibridación en la comedia lopesca, ver Oleza, 1981 y 1994; y Antonucci, 2013.

8. Las fuentes fueron estudiadas por Menéndez Pelayo en su edición de la obra a finales del siglo xix. Para nuevos aportes, ver Rubiera, 2015 y 2020.

9. «Es probable que el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1600 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia. Los dramas historiales, como se les adjetiva entonces, constituyen, con mucho, el grupo más numeroso de la producción de los años que siguen» (Oleza y Antonucci, 2013, p. 712).

10. Vilanova, 1950, p. 172. Según Orozco, esta comedia «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» (1969, p. 177). Este aspecto metateatral ha sido estudiado por Trueblood (1964), Palomo (1987) y Canonica (1997), entre otros.

11. Fischer, 1976-1977; Dixon, 1997-1998.

12. Aszyk, 2006 y 2009; y Pascua Mejía, 2003.

años, y entendiéndola como una meditación paralela o anterior (si se sigue la cronología de Morley y Bruerton) de los conceptos que Lope elabora en el *Arte*¹³. Javier Rubiera, quien más se ha acercado a ella en los últimos años, corrige dos errores de edición que eran lugares comunes desde el texto fijado por Menéndez Pelayo. Ofrece, además, una alternativa a una de las fuentes que señalaba el erudito, así como un interesante análisis del espacio de su representación y visualización espacial. Este investigador también ha destacado la hibridación característica de la comedia y desestimado algunos juicios anteriores sobre su falta de unidad orgánica¹⁴. Por último, desde la perspectiva de la literatura comparada, se ha analizado su parentesco temático con otros dramas franceses o ingleses del periodo, en particular *Le véritable Saint Genest* de Jean Rotrou, *L'illustre comédien ou le martyr de saint Genest* (1645) de Desfontaines y *The Roman Actor* (1626) de Philip Massinger¹⁵.

QUITAR A ROMA UN NUEVO NERÓN¹⁶

Lo fingido verdadero arranca con una calurosa imprecación de los soldados a los excesos del emperador Aurelio y su hijo Carino, ambos personificación de los malos monarcas o tiranos. Lope da inicio a la comedia con las quejas del soldado romano Marcio por situación en la que los ha metido el emperador:

MARCIO	¡Pese al Emperador y a siete imperios! ¡Así nos lleva por Mesopotamia rotos, desnudos, llenos de improperios, en vez de gloria a procurar infamia! Está hecho un Nerón de vituperios y un sátiro en las bodas de Hipodamia (vv. 1-6).
--------	--

Desde los primeros parlamentos, Lope introduce una nota discordante que repite una y otra vez a lo largo de la comedia: ¿Qué es un tirano? ¿Se puede autorizar la ruptura de la obediencia o se ha de resistir pasivamente la tiranía? Diocleciano, quien en ese momento es todavía soldado, después de animar a los demás a decir «a Aurelio afrontas», cambia de repente de parecer, arrepentido:

DIOCLECIANO	Es el emperador, hablemos paso, que no se ha de tener el cetro en poco, aunque le tenga un bárbaro circaso (vv. 74-76).
-------------	---

Para mostrar los variados perfiles de la realidad política y social que se vive entonces y dar voz al espectro de contradicciones, Lope desarrolla esta idea por boca de otro personaje. Lelio, antes de acuchillar a Carino, le avisa:

13. Canonica, 1997 y 2005.

14. Rubiera 2015, 2020 y 2022.

15. Para Rotrou, ver Valis, 1979; para la pieza de Desfontaines, Mattauch, 1981; y para Massinger, Aszyk, 2009.

16. Son palabras de Lelio en *Lo fingido verdadero*, vv. 635-636.

LELIO

Porque en efeto
 perdiste la majestad
 cuando tu honor ofendiste;
 que tú, que estás obligado
 por ese laurel sagrado
 que por tu frente ceñiste
 a defender todo honor,
 fuiste quien me le quitaste
 y en ese punto quedaste
 sin el tuyo y sin valor.
 Ni tú eres rey ni lo ha sido
 quien no reina en voluntades
 y que con tantas maldades
 el cielo tiene ofendido (vv. 589-602).

Se problematizan así cuestiones candentes del momento como la justificación de la violencia o el tiranicidio que Lope explora pendularmente por medio de sus personajes. La galería de tiranos que transita por el primer acto se concibe con el fin de suscitar en los espectadores una justa repulsión, y en ella se concentra —envuelta en una profunda resignación neoestoica sobre la suerte de príncipes y mendigos— la compleja cuestión del derecho divino de los reyes, reformulada en estas décadas en España por teólogo-juristas de la Escuela de Salamanca como Francisco de Vitoria, Domingo de Soto y Francisco Suárez¹⁷. Para la mayoría de estos juristas, cuando el rey se adjudicaba un derecho de origen divino quebrantaba la razón de ser de su poder. Es, desde este punto de vista, que estos pensadores argumentaban la desobediencia al tirano o incluso el tiranicidio¹⁸. En su estudio sobre el magnicidio en la comedia lopesca *El príncipe despeñado*, Guillermo Serés destaca, en la línea de justificación de la muerte del tirano, la «justa ira» que han de sentir los vasallos ante cualquier violación¹⁹. Esta *ira nobilis* es la que, en un principio, empujó al soldado Diocleciano a incitar a los soldados a proferir injurias y la que empujó el puñal de Lelio en el vientre del usurpador Carino. En este gran teatro político del mundo, si bien los desmanes del gobierno se repiten una y otra vez, los personajes, por el contrario, son los mismos: el drama de la política se repite una y otra vez con actores nuevos —«poned aquestos vestidos / de un representante rey»²⁰— y la muerte de los tiranos culmina con el ascenso al trono de Diocleciano.

17. El interés de Lope por estos temas filosóficos y políticos, que recoge en comedias como *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*, también reaparece en una pieza escrita por las fechas en que compuso *Lo fingido verdadero: El duque de Viseo*. Para McKendrick, este drama es la expresión más memorable de la paradoja central de la monarquía y el mayor ejemplo de los peligros del absolutismo (2000, p. 127).

18. Para las teorías de Juan de Mariana sobre las formas de regulación de poder en contra de las arbitrariedades de los tiranos, ver Braun, 2007 y Merle, 2014.

19. Serés, 2009 y 2012.

20. Son palabras de Carino antes de morir: «Poned aquestos vestidos / de un representante rey, / pues es tan común la ley / a cuantos fueron nacidos, adonde mi sucesor / los vuelva luego a tomar, / porque ha de representar / quiera el cielo que mejor» (Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 647-654).

Por otra parte, *Lo fingido verdadero* ejemplifica, además, cómo las cuestiones filosóficas y políticas tratadas en la República de las Letras europeas llegaban a los corrales y se difundían a todas las capas sociales. Lope recurre a los ejemplos tópicos del legado grecorromano para caracterizar la figura del tirano, —en particular el de Nerón, prototipo del déspota desbocado que transgrede la razón— y de epítetos animales de herencia ciceroniana relacionados con la monstruosidad²¹. Con estos repetidos nombres, atributos y descripciones —fiera sanguinosa, Nerón de vituperios, bárbaro Circo, sátiro en las bodas de Hipodamia, el reino Semíramis— Lope acercaba estos conceptos a los espectadores de los corrales que, al verlos representados, llegaban a establecer paralelos con la situación política del momento. El tiranicidio fue sin duda una preocupación política fundamental que se acentuó con la decapitación de María de Escocia por orden de Isabel I en 1568, el asesinato de Guillermo de Orange en 1580 y el magnicidio de Enrique III de Francia en 1589. Aunque acaecidos tras la fecha probable de composición de esta comedia, el magnicidio de Enrique IV de Francia en 1610 y el ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, secretario de Lerma, unos años más tarde, dan cuenta de la inquietud filosófica y política que atraviesa el continente por estas fechas.

SERÁ REPRESENTANTE IMPERIAL²²

Aunque la composición de *Lo fingido verdadero* puede situarse alrededor de 1608, esta «tragicomedia de la vida y martirio de San Ginés representante», también titulada *El mejor representante*, vio la luz por primera vez en la *Decimosexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, publicada en 1621 en Madrid. Ese mismo año fallece Felipe III y son momentos de profundos cambios en el gobierno del reino, marcados por la elevación política del círculo de influencias de Baltasar de Zúñiga y de su sobrino, el conde de Olivares. Las dos obras que abren y cierran la compilación —*El premio de la hermosura* y *Lo fingido verdadero*— van dedicadas a dos figuras claves del mundo político y literario del momento: el conde de Olivares y el dramaturgo Tirso de Molina²³. Para la crítica, la conocida dedicatoria de *Lo fingido verdadero* a Tirso fue una respuesta a la defensa de la comedia lopesca que había hecho este último, continuador de su teatro, en el prólogo de *Los cigarrales de Toledo*²⁴. Asimismo, el gesto de ofrecimiento de *El premio de la hermosura* a Olivares estaría motivado por el deseo de Lope de aproximarse al clan de los

21. Para la representación de la monstruosidad política en Cicerón, ver Lévy, 1998.

22. Son palabras de Carino, Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 469-470, como veremos en esta sección.

23. Para la situación política en torno a 1621, la composición de la *Parte XVI* y las estrategias editoriales seguidas por Lope, que dirigirá su empresa promocional al nuevo círculo de influencias, seguimos los estudios de D'Artois, 2008; D'Artois y Ramos, 2010; y D'Artois y Guiliani, 2017. «La intención de Lope con la *Parte XVI* es la de preparar un libro excepcional, digno de la grandeza de sus dedicatarios» (D'Artois y Guiliani, 2017, p. 22).

24. Los dedicatarios de las comedias de la *Parte XVI* son nobles todos, excepto Tirso, que es el único dramaturgo. Ver, para más detalles, Florit Durán, 2000.

Guzmán y mejorar su posición dentro del nuevo orden de influencias cortesanas que se iba gestando tras la muerte de Felipe III, es decir, seis meses después de la obtención del privilegio de publicación de la *Parte XVI* ²⁵.

Como se sabe, desde la *Parte IX* (1617), dedicada a su mecenas, el duque de Sessa, Lope logró ocuparse de la publicación de sus piezas dramáticas para, además del beneficio económico que esperaba sacar, evitar el hurto de sus comedias²⁶. La estrategia dispositiva que puso en práctica en la *Parte XVI* apunta a un marcado interés por difundir los preceptos de la nueva comedia que había defendido en su conocido *Arte nuevo* y que reitera tanto en la citada dedicatoria de *Lo fingido verdadero* como en los preliminares de todo el volumen²⁷. Lope «aprovechó muchos de sus prólogos para defender su posición dramática, para definir algunos de sus rasgos, para opinar sobre la escena, la economía del teatro y, naturalmente, para denunciar la piratería cultural...»²⁸. Así, en textos y paratextos de la *Parte XVI* quedan patentes «la búsqueda de protectores y el proceso de afirmación de una autoridad y de un valor propio y autónomo del poeta»²⁹. Estos encuentran su eco, por ejemplo, en el conocido «Prólogo dialogístico» entre el Teatro y un Forastero, pieza preliminar de esta *Parte XVI*, y en *Lo fingido verdadero*, que refleja retazos de la historia vital de Lope, de su teatro y de las polémicas literarias y políticas de su tiempo.

A la particular constancia con que el Fénix se autorrepresentó en su obra ha dedicado Antonio Sánchez Jiménez una parte importante de sus estudios, donde recuerda que muchos espectadores y lectores del momento podían identificar los episodios de su vida que se escondían tras los seudónimos de Belardo, Burguillos, Zaide o Lucindo³⁰. El uso interesado de fuentes históricas y legendarias que Lope modificaba según las exigencias del género para la confección de las comedias que gustaban al público de los corrales y sustentaban su actividad de *pane lucrando* no está reñido, por lo tanto, con la inserción de cuestiones personales, en particular su conocido anhelo por conseguir el cargo de cronista real por los años en que incluye *Lo fingido verdadero* en la *Parte XVI*. Para 1621, hacía más de quince años que ejercía de secretario de Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, VI duque de Sessa, quien, gracias a su parentela con Lerma y Olivares, gozaba de gran favor en la Corte. Sin embargo, no era esta la primera vez —ni tampoco sería la última— que Lope solicitaría el cargo: lo había hecho aproximadamente una década antes de la fecha probable de composición de *Lo fingido verdadero*, a raíz del cambio de reinado de Felipe II a Felipe III. En esta coyuntura, con el fin de alejarse de la imagen de autor de un género popular como el teatro, había compuesto *La Dragontea* (1598), poema épico en diez cantos; *La Arcadia* (1598), poema pastoril a imitación

25. D'Artois y Ramos, 2010, p. 49. Como señala Carreira, Lope «dedicó también a la esposa e hija del magnate *La Circe* y los *Triunfos divinos*, y se dio buena prisa a componer *El Brasil restituído* con las primeras noticias llegadas en 1625» (2016, p. 445).

26. Ver, para un panorama de la cuestión, Sánchez Jiménez, 2018, pp. 212-218; y D'Artois y Ramos, 2010.

27. D'Artois, 2008, p. 295 y Arellano, 2011.

28. Pedraza, 2011, p. 180.

29. D'Artois y Giuliani, 2017, p. 28.

30. Sánchez Jiménez, 2006.

de Sannazaro³¹; y el *Isidro*, poema castellano escrito en quintillas (1599). Cuando el puesto de cronista quedó vacante por la muerte de Pedro de Valencia en 1602, dio a la luz una composición épico-amorosa de inspiración ariostesca, *La hermosa de Angélica*, acompañada de diversas rimas.

Lope, como sabemos, nunca llegó a ser cronista, a pesar de reiterar su petición en 1629, cuando la plaza vuelve a quedar desierta; ni tampoco el mecenazgo real que pretendió en los últimos años de su vida. En algunas de sus tempranas comedias como *Ursón y Valentín* (c. 1588-1595) o *El rufián Castrucho* (c.1598) vierte cierta amargura por el poco reconocimiento que ha recibido. Las peticiones realizadas por boca de sus personajes deben ubicarse en el marco de su obsesión por alcanzar mayor protección de la nobleza, pero, sobre todo, y en los dos momentos vitales en los que escribe la comedia que nos ocupa y publica la *Parte XVI*, por alcanzar el mecenazgo real³². En *Lo fingido verdadero* su frustración aflora, por ejemplo, en la loa con la que su *alter ego*, el autor y representante Ginés, abre la comedia de santos que le ha pedido Diocleciano:

GINÉS	Estando el magno Alejandro, por haber llegado Atenas, de conocer deseoso a Tebano, un gran poeta, —que los príncipes entonces honraban los que lo eran, porque Sócrates decía que en su pluma y en su lengua consistía el alabanza de las armas y las letras— (vv. 1490-1499).
-------	---

El parlamento, que comienza con una alusión a Alejandro Magno que pone en perspectiva la condición social del autor en el Siglo de Oro, termina con otra al gran filósofo heleno, que sirve para refrendar la veracidad de las palabras de Ginés. De ellas se sobreentiende que al igual que Alejandro Magno había honrado al gran poeta Tebano, así el emperador había de proteger a Ginés y, por extensión, Felipe III a Lope³³. Igualmente, en la comedia *El premio de la hermosa* que, como hemos dicho, es la que escoge Lope para abrir la *Parte XVI*, se lamenta, por boca

31. D'Artois y Giuliani, 2017, p. 26. Para Elizabeth Wright (2001) las pretensiones cortesanas de Lope surgen tras el ascenso de Felipe III, cuando se vale de la escritura para alcanzar el cargo de cronista real. Por citar algunos ejemplos conocidos, en la comedia *El triunfo de la humildad y soberbia vencida*, Lope se quita el disfraz de Fabio y habla por boca de un personaje que se llama como él para pedirle al rey el cargo de cronista. También las expresa en *La corona trágica* y *La hermosa Ester*. Ver Sánchez Jiménez 2006, 2012, 2018 y D'Artois y Giuliani, 2017, para sus intentos por conseguirlo a raíz del cambio de reinado en 1621. Ver D'Artois y Giuliani, 2017 para la configuración y edición casi conjunta de las partes XV, XVI XVII en relación con la caída de Lerma en 1618 y las estrategias de Lope por acercarse al poder.

32. D'Artois y Giuliani, 2017.

33. Aunque Tebano es nombre inventado, es posible que Lope lo creara a imagen de Píndaro, poeta tebano honrado por Alejandro. El dato, muy conocido, lo transmite, por ejemplo, Ravisio Téxtor en su *Officina*, miscelánea muy utilizada por Lope. Ver Conde Parrado, 2019, nota 116. También lo recoge Carvallo en su *Cisne de Apolo*, al referir la anécdota de Alejandro Magno, que al conquistar Tebas

del jardinero Fabio, de no haber conseguido ser cronista real a pesar de su fama extranjera y reclama el cargo para cantar las glorias del monarca³⁴. «Obviamente, Lope también lo sabía: alguien también tendrá que pagar a los poetas para no morir de hambre», señala la prensa sobre el reciente montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, destacando, además, «la dignificación que hace del oficio del teatro» y de «la palabra del poeta, que es el único que dice la verdad»³⁵. Asimismo, Lope parece canalizar sus ilusiones en el episodio nocturno del primer acto, cuando Carino le pide a Ginés que escriba una comedia y anima a Rosarda, su amante, a que le ofrezca al dramaturgo una cadena con su retrato como reconocimiento de su nueva condición social:

CARINO	Dásela [la cadena], y será Ginés representante imperial, pues es mi sello real, que, en fin, mi retrato es (vv. 507-510).
--------	--

LO FINGIDO SE RESPETABA³⁶

Los atisbos de las experiencias vivenciales de Lope en esta comedia, sin embargo, no se limitan a sus ansias de mecenazgo y reconocimiento regio, sino que abarcan también su familiaridad con los sucesos de su tiempo, el mundo de la producción y el montaje teatral. Cuando en el segundo acto el enamorado Ginés le reprocha su engaño a Marcela con otro actor, esta le responde que es culpa suya por «componer la comedia en que me diste / a Fabia que a Otavio amó»³⁷. La metamorfosis por medio de la representación —el fingimiento— es artificio corriente de la escena barroca: hombres que se enamoran de la mujer que solo estaban fingiendo amar, y pastores que al vestir un traje de príncipe se descubren poseedores de todas las cualidades regias y revelan ser herederos legítimos del trono. El fingimiento o actuación de Marcela para realizar su papel en la comedia, según este personaje, la llevó a enamorarse de Otavio, de la misma manera que en el tercer acto, fingir un cristiano llevará a Ginés a la conversión. La dramatización del amor humano de los dos actores, idealizado conforme a la filosofía neoplatónica como fuerza depuradora del espíritu, es lo que preparará el encuentro de Ginés con el verdadero amor, el divino. No por gusto, como apuntan Oleza y Antonucci, lo fingido y lo verdadero fue otra de las mezclas que impondrá la comedia nueva, fundamental como categoría en el panorama dramático por ser la más «enraizada en la conciencia estética de la época»³⁸.

«mandó que en la casa de Píndaro ni en su familia no se tocase, por honra y respeto de la poesía» (p. 86). Ver también Rubiera, 2015, p. 108.

34. Las reitera en *Las grandezas de Alejandro* y *La fábula de Perseo*, comedias también recogidas en la *Parte XVI* (D'Artois y Giuliani, 2017, p. 23).

35. *El Confidencial* (Corroto, 2022).

36. Lope de Vega, dedicatoria de *El rústico del cielo*, en *Parte XVIII*, tomo II, pp. 641-642.

37. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 2354-2355.

38. Oleza y Antonucci, 2013, p. 710.

Además de las fuentes históricas y legendarias a las que recurrió Lope para teatralizar la vida de San Ginés, un conocido episodio de la vida española del XVII pudiera haberle servido de acicate. En la comedia *El rústico del cielo*, donde escenifica la vida del popular hermano Francisco del Niño Jesús, es precisamente el personaje de Belardo (uno de los nombres poéticos de Lope) quien relata el fausto de las fiestas y bodas dobles de Felipe III con Margarita de Austria, y de su hermana Isabel Clara con el archiduque Alberto de Austria, hechos en los que participó el Fénix por aquellos años y de los que ha dejado constancia en varias de sus obras³⁹. La evocación de Belardo en esta comedia, que se representó ante estos mismos reyes, termina precisamente con la aparición en el escenario de los monarcas, creando así una suerte de espejo de la realidad no muy diferente de la superposición de realidad y ficción que se da en *Lo fingido verdadero*. El papel histriónico le correspondió a un actor llamado Salvador Ochoa, cuya actuación elogia Lope en la dedicatoria de la obra, donde relata, además, el siguiente episodio metateatral:

Sucedió una cosa rara: que un famoso representante, a quien cupo su figura, se transformó en él de suerte que, siendo de los más galanes y gentilhombres que habemos conocido, le imitó de manera que a todos parecía el verdadero, y no el fingido, no sólo en la habla y en los donaires, pero en el mismo rostro, y yo soy testigo que, saliendo de representar un día, ya en su traje y vestido de seda y oro, le dijo un pobre a la puerta: «Hermano Francisco, deme una camisa», y mostrole desnudo el pecho; admirado Salvador, que así se llamaba, le llevó sin réplica a una tienda y le compró dos camisas. Sin esto, se juntaban en el vestuario de la comedia muchos niños de gente principal y salían a cantar con él al teatro y a recibir aquel pan que les daba, sin enfado de sus padres; gran prueba de la santidad de este rústico celestial, pues aun lo fingido se respetaba, y en la imitación hallaba la veneración que merecía...⁴⁰

Esta noticia que nos da el propio Fénix tiene interesantes concomitancias con el tema de la conversión por medio de la representación de *Lo fingido verdadero*. En el testimonio de Lope, que recoge el malestar filosófico del choque entre realidad y fingimiento, la ilusión teatral y la vida se hacen una, y la imitación de la religiosidad del fraile carmelita Francisco del Niño Jesús dentro y fuera del escenario—al igual que la conversión de Ginés— amalgama lo terrenal con lo divino. El representante, fuera del teatro, sigue ejerciendo la caridad y el público infantil participa con devoción en el escenario. La admiración popular por el actor ocurría en el "fingimiento", donde este «hallaba la veneración que merecía», como mismo Ginés había hallado la suya en su representación del cristiano. La dramatización de la «historia verdadera del hermano Francisco», como la llama Lope, y la gran popularidad que alcanzó el actor Salvador Ochoa en su piadoso papel, hay que entenderlas como parte del extendido fervor religioso del público por la salvación, la gracia divina, la condenación, al igual que el gusto por los festejos religiosos que regían la vida del pueblo español, para los cuales se organizaban procesiones,

39. Por ejemplo, en la novela *El peregrino en su patria*, la comedia *El Argel fingido* y el poema *La hermosura de Angélica*, además de en un romance y un soneto (Profeti, 2004, p. 15). Ver el resto del estudio preliminar de Profeti para más detalles de la participación literaria de Lope en los festejos.

40. Lope de Vega, dedicatoria de *El rústico del cielo*, en *Parte XVIII*, tomo II, pp. 641-642.

bailes, toros, juegos de caña, justas poéticas, sermones, montajes teatrales de tema religioso y otras conmemoraciones. Las doctrinas de la Contrarreforma calaron en todos los aspectos de la sociedad y encontraron en el teatro áureo un reflejo activo. Apenas un año después de la publicación de la *Parte XVI*, el auge de la llamada «fábrica de santos» de la Monarquía hispánica alcanzó su punto culminante en 1622 con la canonización de Teresa de Ávila, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri⁴¹.

Y CRISTIANA SE VOLVIÓ⁴²

El tema de la conversión por medio del fingimiento o la representación teatral a lo largo del XVII tiene expresiones bien señaladas, muchas de ellas recogidas por la historiografía literaria. Tal es el caso de la popular dramática Clara Camacho, quien en la segunda mitad del siglo se habría convertido en el escenario tras representar un auto sacramental para luego consagrarse a las obras santas y piadosas⁴³. O el de la célebre Francisca Baltasara, que tras encarnar papeles devotos abandonó la vida profana⁴⁴. Por ello no sorprende que, atento al sustrato romano de la "comedia de santos" y a las realidades de su tiempo, Lope insertara en *Lo fingido verdadero* la conversión cristiana de la actriz principal, que ha abandonado la compañía para retirarse del mundo:

CARINO	¿Cómo te va de mujeres, que sin ellas todo es nada?
GINÉS	Lo mejor que yo he podido: una tenía gallarda, que se llamaba Lisarda, gran hechizo del oído, porque no era muy hermosa; y cristiana se volvió.
CARINO	¿Nunca más representó?
GINÉS	Embarcose presurosa a ser nueva penitente en las peñas de Marsella (vv. 468-480).

Este fragmento recoge lo que llegó a ser una convención del teatro barroco español: la figura de la actriz penitente⁴⁵. Resulta difícil saber si detrás de la conversión de la actriz Lisarda se esconde algún hecho particular, pero lo cierto es que

41. Ver el dossier *Fábrica de santos. España, siglos XVI-XVII*, coordinado por Serrano Martín, 2010. Rubiera plantea la posibilidad de que Lope hubiera compuesto *Lo fingido verdadero* para ser representada en las festividades del Corpus Christi (2022, pp. 110-111). Como se sabe, para las canonizaciones de 1622 Lope organizó el certamen poético del Palacio Real y compuso dos comedias: *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*.

42. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, v. 475.

43. McKendrick, 2000, p. 73.

44. Ver Castilla, 1986.

45. Para el tópico de la pecadora penitente en la comedia áurea, ver Fernández Rodríguez, 2009.

este tipo de abandonos llegó a ser bastante habitual en la época. Es poco probable que se trate de la Baltasara, de la cual existen múltiples referencias a su arte y belleza en las cartas de Lope y algún que otro soneto satírico; o de otra actriz menos conocida, Francisca de Gracia, de la compañía de Andrés de Claramonte, que se retiró a la ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta en Murcia alrededor de 1610 y vivió 28 años de vida recogida y penitente⁴⁶. La falta de atractivo físico de la comedianta Lisarda y la alusión a Marsella nos llevan a pensar que se trata más bien de otro ejemplo de transformación de sucesos y personajes de carne y hueso contemporáneos por parte de Lope para conformar nuevas tramas y nuevos argumentos. El lugar escogido por la llamada Lisarda es precisamente el mismo en el que, según la tradición, la bíblica pecadora María Magdalena terminó su vida. El *Flos sanctorum* y la *Leyenda áurea*, por citar dos textos de difusión fundamentales, recogen la versión provenzal según la cual Magdalena habría desembarcado en Marsella para convertir la región al cristianismo antes de retirarse a una cueva en las peñas de Sainte-Marie-de-la-Mer y entregarse a una vida de penitencia⁴⁷. En todo caso, a la altura de 1615, el abandono de la vida mundana de algunas actrices era una realidad enraizada en el imaginario popular, y prueba de ello es un soneto satírico atribuido a Góngora en el que alude, con un burlón neologismo, al retiro de la Baltasara, «que se fue a ermitañear»⁴⁸.

El breve comentario sobre la actriz Lisarda que figura en *Lo fingido verdadero* se enriquece al leerlo de cara a la vida de muchas actrices que, a lo largo del XVII, se convirtieron a la vida religiosa y se dedicaron al recogimiento y la piedad para limpiar los supuestos pecados que la sociedad de su tiempo les achacaba por su profesión, o para protegerse del mundo por su condición femenina. Así sucedió con Eufrosia María de Reina, Teresa Escudero o con Damiana López, quienes vivieron una vida virtuosa y ejemplar una vez retiradas del teatro; o con Isabel Hernández, apodada la Velera, que se hizo religiosa y entró en un convento. Y también es el caso de María Águeda y Josefa Lobaco, religiosa Descalza la primera y monja en el convento de Santa Clara de Illescas la segunda; o de la conocidísima María de Riquelme, celebrada, además de por sus dotes histriónicas y su belleza, por su religiosidad; o de la Calderona, amante de Felipe IV, que después de darle un hijo vivió una vida conventual.⁴⁹ Sin embargo, habría que tener en cuenta, como destaca un reciente estudio de Mimma De Salvo, que aunque algunas de estas actrices se

46. De la Baltasara se dice que recibió la gracia divina durante una representación en Valencia en 1611 y que dejó el teatro para instalarse en una ermita en Cartagena (García González, 2014). De Francisca de Gracia consta una licencia de 1610 para vivir en Fuensanta (Barceló Jiménez, 1980, pp. 149-152).

47. Morley y Bruerton, 1968, p. 511. Este es el tema central de una comedia atribuida al Fénix, *La mejor enamorada, la Magdalena*, escrita entre 1609 y 1615 (Morley y Bruerton, 1968, p. 511). Como señala Giuliani, 2017, p. 784, Lope se vale de la imagen en *El peregrino en su patria* y en el soneto LXVIII de sus *Rimas sacras*: «A la santísima Magdalena».

48. Este soneto satírico lo escribe en contra de Pedro de Valdés, director de compañía, y Jerónima de Burgos, su mujer (y también amante de Lope), con fecha probable de alrededor de 1614 y 1615 (Góngora, *Sonetos completos*, p. 272).

49. De esta última, María Riquelme, es conocida la décima que le dedica el predicador real fray Hortensio Paravicino, alabando sus cualidades histriónicas: «María a tal propiedad / vuestra imitación aspira, / que a asilos de la mentira, corre sangre la verdad» (*Obras póstumas divinas y humanas de Félix de Arteaga*,

hicieron realmente notar por su religiosidad, no es menos cierto que las leyendas sobre su conversión y recogimiento tras una vida escandalosa fueron concebidas dentro de un marco personal de rehabilitación moral y social o fomentadas desde los centros de poder como modelos edificantes y de propaganda religiosa para alzar la respetabilidad del teatro⁵⁰.

Los comediantes, como se sabe, no gozaban de buena reputación y la actividad teatral se consideraba un medio de corrupción que atizaba la lascivia; las actrices, en particular, eran vistas como propagadoras de las malas costumbres. «Las mujeres / de aquellos representantes tienen buenos pareceres», declara un personaje de *Lo fingido verdadero* aludiendo al atractivo de estas actrices, en muchas ocasiones mujeres no casadas de los empresarios de las compañías⁵¹. En el citado episodio nocturno, Carino, su amante Rosarda, su criado Celio y dos músicos aparecen en escena en «hábito de noche»; Lope aprovecha aquí otra de sus conocidas convenciones dramáticas: la mujer vestida de hombre, pues Rosarda, como indica la acotación va «en hábito de hombre»⁵². En línea con el travestismo que Lope explota en más de un centenar de sus piezas y a tono con los tiempos que corren hoy, la reciente puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico apostó por la paridad de género, con siete actores y siete actrices que también representan papeles masculinos⁵³. Según testimonios de la época, el efecto visual que producían las mujeres con indumentaria varonil en las tablas, que destacaba las formas de su cuerpo, incitaba al público masculino al pecado⁵⁴. Para poner de relieve todo el talento histriónico de la actriz Jusepa Vaca, por ejemplo, Lope compuso la comedia *La mocedad de Roldán*: «a devoción del gallardo talle, en hábito de hombre de la única representante, Jusepa Vaca»⁵⁵. Ese tipo de excesos —«comediantas ambidiestras» o bailes desenfrenados como la zarabanda— fueron entre muchos otros, causantes de las prohibiciones teatrales a lo largo del siglo⁵⁶.

fol. 95r). Para la vida de estas actrices seguimos, entre otras fuentes, los datos recogidos en el archivo DICAT, coordinado por Ferrer Valls (2008).

50. De Salvo, 2006, pp. 80-86.

51. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 353-355. Sobre las pugnas de algunos nobles por los amores de estas actrices hay composiciones poéticas del conde de Villamediana, Quevedo o Góngora. Ver, de este último, el soneto satírico «De humildes padres hija, en pobres paños», que señala, a modo de aviso, los estragos que la actriz Isabel de la Paz habría causado entre sus nobles pretendientes (Góngora, *Sonetos completos*, p. 282).

52. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, p. 777. Ver, para una lista de comedias con mujeres vestidas de hombre en Lope y otros dramaturgos, Bravo-Villasante, 1976.

53. *El Economista* (Figueroa, 2022).

54. Ver por, ejemplo, Pellicer, *Tratado histórico*, p. 208.

55. Lope, «Dedicatoria a don Francisco Diego Zayas», en *Parte XIX*, p. 692.

56. Así las llama Pellicer en su *Tratado histórico*. Recoge, además, una censura del conocido jesuita Juan de Mariana en contra de la zarabanda en las comedias, a la que atribuye efectos perniciosos para la moral «pues ha de ser más que de hielo el hombre que no se abra en lujuria, viendo una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces para este efecto vestida de hombre, haciendo cosas que moverán a un muerto» (Pellicer, *Tratado histórico*, pp. 130-131). Tan solo unos años después de la publicación de la *Parte XVI*, la Junta de Reformatión prohibió, entre 1625 y 1634, las licencias para imprimir novelas y comedias en Castilla para velar por las buenas costumbres.

¿CÓMO HAREMOS, COMPAÑEROS, LAS COMEDIAS?⁵⁷

En las dos comedias engarzadas, además, también descubre Lope a sus espectadores otros gajes del oficio de representante que afectaban el día a día de las puestas en escena, con todos sus aprietos e imprevistos, y que nos permiten hoy asomarnos a la vida del espectáculo en la época. En lo que es una suerte de poética teatral entre el autor Ginés y el emperador Diocleciano, Lope aprovecha para, además de recalcar algunas de las ideas del *Arte nuevo*, criticar, como hacía en el prólogo dialogístico con que da inicio a la *Parte XVI*, los excesos de la escenografía de tramoya⁵⁸. Quedan también plasmados en la comedia los celos entre los actores por causa de la actriz principal, las coqueterías de las actrices con los galanes que las asedian; la necesidad de repasar un papel, del que se ha olvidado una parte⁵⁹; la negación de un actor a representar un papel; y la falta de preparación de otro que tiene que asumirlo⁶⁰. La escena de celos entre Marcela, Otavio y Ginés en la comedia de amores insertada tendría como trasunto la tormentosa relación del joven Lope con la actriz casada Elena Osorio⁶¹. Sin embargo, alrededor de 1608, fecha aproximada de composición de la pieza, la situación amorosa de Lope —que estaba casado con Juana de Guardo, era amante de la actriz Micaela Luján e intimaba ya con la actriz Jerónima de Burgos, también casada— no era menos turbulenta. Asimismo, cuando los músicos cantan las bellezas y gracias de Lucinda, Lope aprovecha la estructura de una conocida letrilla de Góngora, «Que pida a un galán Menguilla», para reescribirla usando el nombre poético de su amante por aquellos años, precisamente la actriz Micaela Luján⁶².

También afloran otros problemas típicos mundo teatral del momento como la fuga de una actriz con uno de los comediantes de la compañía (Marcela se ha fugado con Otavio aprovechando la representación); el socorro del apuntador cuando un actor sufre un defecto de memoria (en este caso cuando creen que Ginés, recién convertido, ha olvidado su papel)⁶³; la confusión en escena cuando entra Fabio,

57. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 3080-3081.

58. La escena, además, recoge una nomenclatura de textos dramáticos reales e inventados que Ginés le ofrece al emperador, Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 1195-1283.

59. Marcela: «Cosa de coluna y media / pienso que se me ha olvidado; / mas yo la repasaré» (Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 2392-2394).

60. Fabio le informa a Ginés que Marcela se niega a hacer de ángel: «¿Es bien que me diga agora / que el ángel no puede hacer?» (vv. 2524-2525); Fabio también se niega a hacerlo ya «que ha un año y más / que le hice» (*Lo fingido verdadero*, v. 2580).

61. Así lo interpreta Vossler, 1940, p. 277.

62. La canción, que comienza «No ser, Lucinda, tus bellas / niñas formalmente estrellas», ocupa los vv. 1587 a 1617. Ver Castro, 1918.

63. Los actores que hacen de capitán y soldado romanos en la comedia de santos insertada: «(Dile que apunten allá, / que va perdido Ginés / ¡Hola! ¡Apunten!)» (vv. 2794-2796); «Apunta, que va perdido. / Cuanto dice es de repente» (*Lo fingido verdadero*, vv. 2826-2827). Algunos de estos aspectos han sido destacados también por Murillo Sagredo, 2020, pp. 134-136.

«vestido de ángel», y le dicen que esa parte, la del bautismo, ha sido escenificada ya⁶⁴; o las rencillas y odios entre los actores por la distribución de los papeles, cuando, por ejemplo, Carino quiere traer de regreso a la actriz penitente que se ha ido a Marsella:

CARINO	¿Quieres que envíe por ella?
GINÉS	Hay un grande inconveniente, que es el tener estudiados los papeles la de acá, y sospecho que se irá cuando le fuesen quitados (vv. 481-486).

Asistimos igualmente al juego de los apartes en medio del escenario; al «bello monólogo sobre el arte de la declamación»⁶⁵; o vemos el papel de los músicos en el teatro⁶⁶; y también la necesidad de la improvisación cuando llega la compañía con todo el vestuario para la representación, pero no aparece el músico:

GINÉS	¿Los músicos?
PINABELO	Florisén dijo que luego vendría.
GINÉS	¡Harto bien, por vida mía! Siempre nos ha de faltar un músico (vv. 1353-1358).

O cuando las autoridades interrogan a la troupe tras la condena de Ginés y los actores describen los papeles que solían representar, ofreciendo un elenco modélico de los personajes típicos del teatro barroco: damas, maridos, soldadillos perdidos, capitán fanfarrón, galanes, príncipes, jóvenes, graciosos, desdichados, pastores, traidores, padres, reyes y hasta un sepulturero. Sin Ginés, el autor de comedias y el mejor representante, la realidad se impone y surge entonces entre ellos la inquietud por la subsistencia:

OTAVIO	¿Cómo haremos, compañeros, las comedias, sin que falte aquel gusto, aunque les falta el mejor representante? ¿Quién podrá hacer el Adonis en <i>La de Venus</i> , que iguale aquella gracia y destreza, aquel despejo y donaire? (vv. 3080-3087).
--------	--

64. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 2830-2837.

65. La declamación, que ya había señalado Menéndez Pelayo (1964, pp. xli- xlii) junto a otras cuestiones del oficio de comediante, se recoge en los versos 1302-1311 de la comedia.

66. «Carino: ¿Tienes música / Ginés: Estremada, / y saldrá si oíra quieres», *Lo fingido verdadero*, vv. 467-468.

Por lo pronto, tendrán que recomponer y estudiar otras comedias para sacar la compañía adelante, como sugiere Marcela con espíritu práctico. Fue precisamente esta instantánea del universo teatral y sus entresijos unos de los mayores atractivos de *Lo fingido verdadero*, según Lluís Homar, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: «Me enamoró este texto con tantas resonancias con nuestro oficio, por esa relación entre vida y teatro y por ese personaje de Ginés, que realiza un viaje hacia la esencia de la vida»⁶⁷. Una pieza en la que vida y teatro confluyen en las tablas y en la que, gracias a ese choque, hoy podemos atisbar algunas de las realidades vitales, profesionales y sociales del propio Lope y de su siglo, tan vigentes hoy en día.

Si, para Borges, «la profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle»⁶⁸, cuando Ginés rompe este pacto de incredulidad y acaba por creerse lo que representa, el público de las comedias insertadas queda confundido por la irrupción de lo real en el fingimiento. El teatro, por mucho que se acerque a la realidad y nos invada de dudas y malestares existenciales, no es la realidad. Tras la triste repartición de los papeles por parte de los comediantes ante la imagen de un Ginés crucificado, —que representa su vida y su muerte en el “teatro” que es ahora el Campo de Marte—⁶⁹ la desterrada compañía abandona la ciudad, «algunos con su hato y algunas cosas de la comedia»⁷⁰ auestas. Y como la vida y el espectáculo han de continuar en la tierra, Otavio y Fabio se reparten los papeles que hasta ese momento venía representando Ginés.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 141-158.
- Arellano, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 27.1, 2011, pp. 9-34.
- Aszyk, Urszula, «“... pon el teatro, y prevén / lo necesario...”. Hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero*», en *El corral de comedias. Espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe Pedraza Jiménez et al., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Servicio de Publicaciones), 2006, pp. 159-180.

67. *El País* (García, 2022).

68. En Bravo y Paoletti, 1999, p. 173.

69. Son palabras del actor Otavio: «Paso, amigos, que al teatro / que es en el Campo de Marte, / donde Ginés representa / su vida y muerte esta tarde, / hemos llegado» (*Lo fingido verdadero*, vv. 3095-3099).

70. Así reza la didascalia: «Entre la compañía, como que se va de Roma, y algunos con su hato y algunas cosas de la comedia» (Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, p. 884).

- Aszyk, Urszula, «*Lo fingido verdadero* de Lope y *The Roman Actor* de Massinger. Puntos comunes y diferencias», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos et al., Madrid, CSIC, 2009, pp. 67-78.
- Barceló Jiménez, Juan, *Historia del teatro en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980.
- Braun, Harald, *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought*, London, Ashgate, 2007.
- Bravo, Julio, «*Lo fingido verdadero*, el *Hamlet* de Lope de Vega», *ABC*, 31 de enero de 2022, https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-fingido-verdadero-hamlet-lope-vega-202201310102_noticia.html.
- Bravo, Pilar, y Mario Paoletti, *Borges verbal*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Canonica, Elvezio, «De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas e Irene Andrés Suárez, Madrid, Verbum, 1997, pp. 99-110.
- Canonica, Elvezio, «El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro / Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, ed. Isabel Ibáñez, Ediciones Universidad de Navarra, 2005, pp. 131-149.
- Carreira, Antonio, «El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 64.2, 2016, pp. 429-456.
- Carvalho, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, «Diálogo primero», ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- Castilla, Alberto «Seis autores en busca de una actriz, La Baltasara», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Brown University, 22-27 de agosto de 1983*, ed. A. David Kossoff et al., vol. I, Madrid, Istmo, 1986, pp. 367-380.
- Castro, Américo, «Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope», *Revista de Filología Española*, V, 1918, pp. 256-292.
- Conde Parrado, Pedro, *Lope de Vega crítico de Góngora: Cartas de Lope a un «señor de estos reinos»*. *Respuestas de Colmenares*, París, e-Spania Books, 2019 [generado el 22 de septiembre de 2022].
- Corroto, Paula, «*Lo fingido verdadero*: políticos, quitad vuestras sucias manos de poetas y teatreros», *El Confidencial*, 4 de febrero de 2022, https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-02-04/lope-de-vega-teatro-clasico_3368673/.

- D'Artois, Florence, «Tragedia, tragicomedia comedia: ¿el género como patrón de composición y de recepción de las Partes XVI y XX de Lope de Vega?» en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas et al., Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 287-299.
- D'Artois Florence, y Rafael Ramos, «Dos ejemplos de composición para las partes de Lope: las VII y VII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)», *Criticón*, 108, 2010, pp. 35-55.
- D'Artois, Florence, y Luigi Giuliani, «La *Decimasexta parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Barcelona, Gredos, 2017, vol. I, pp. 1-38.
- De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesis doctoral dirigida por Fausta Antonucci y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de València, 2006.
- Dixon, Victor, «*Lo fingido verdadero* y sus espectadores», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 4-5, 1997-1998, pp. 97-114.
- Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, edición digital, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- Figueruelo, Mabel, «*Lo fingido verdadero*, el metateatro de Lope de Vega», *El Economista*, 4 de febrero de 2022, <https://www.economista.es/status-evasion/noticias/11601099/02/22/Lo-fingido-verdadero-el-metateatro-de-Lope-de-Vega.html>.
- Fischer, Susan L., «*Lo fingido verdadero* and the Dramatization of the Theatrical Experience», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIX, 1976-1977, pp. 156-166.
- Florit Durán, Francisco, «Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*», en *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 2000, vol. 3, pp. 85-96.
- García, Rocío, «Israel Elejalde vuelve al teatro clásico con Lope de Vega», *El País*, 1 de febrero de 2022, <https://elpais.com/cultura/2022-02-01/israel-elejalde-vuelve-al-teatro-clasico-con-lope-de-vega.html>.
- García González, Almudena, «Un suceso real como argumento de comedia: la conversión de La Baltasara», *Revista de Literatura*, LXXVI, 151, 2014, pp. 101-112.
- Giuliani, Luigi, «Prólogo», en Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, en *Comedias. Parte XVI*, coords. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Barcelona, Gredos, 2017, vol. 2, pp. 737-756.

- Gomila, Andreu, «Teatro más real que la vida», *La Vanguardia*, 8 de mayo de 2022, <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20220508/8242842/lluis-homar-cntc-lope-de-vega.html>.
- Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- Lévy, Carlos, «Rhétorique et philosophie: la monstruosité politique chez Cicéron», *Revue des études latines*, 76, 1998, pp. 139-157.
- Mattauch, Hans, «Saint Genest chez Rotrou et Desfontaines. Problèmes d'interprétation de tragédies de martyrs», en *Die religiöse Literatur des 17 Jahrhunderts in der Romania*, ed. Karl-Hermann Körner y Hans Mattauch, Munich, Kraus International Publications, 1981, pp. 129-141.
- McKendrick, Melveena, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London, Tamesis, 2000.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Observaciones preliminares», en *Lo fingido verdadero. Tragicomedia*, en *Obras, IX, Comedias de vidas de santos*, Madrid, Atlas, 1964, pp. xxxii-xliv.
- Merle, Alexandra, «El *De Rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 89-102.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Murillo Sagredo, Jesús, *Edición dramaturgica de «Lo fingido verdadero», de Lope de Vega*, tesis doctoral, Logroño, Universidad de La Rioja (Servicio de Publicaciones), 2020.
- Navarro, Judith, «*Lo fingido verdadero*, el clásico de Lope de Vega llega al teatro Romea de Barcelona», *El Periódico*, 11 de mayo de 2022, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220511/teatro-romea-estrena-lo-fingido-lo-verdadero-direccion-lluis-homar-13642171>.
- Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, pp. 153-223.
- Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- Oleza, Joan, y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- Orozco, Emilio, *El teatro y la teatralidad en el Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Paravicino y Arteaga, Félix Hortensio, *Obras póstumas divinas y humanas de Félix de Arteaga*, Alcalá, Imprenta de María Fernández, 1650.

- Pascua Mejía, Manuel, «Las acotaciones en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», *Ars Theatrica: Estudios e Investigación*, 2003, pp. 1-43.
- Pedraza, Felipe, «Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 27.1, 2011, pp. 174-190.
- Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre comedias* [1804], Barcelona, Labor, 1975.
- Palomo, María Pilar, «Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 79-99.
- Profeti, Maria Grazia, «Introducción», en Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, Florencia, Alinea, 2004, pp. 7-30.
- Rubiera, Javier, «Restitución textual y visualización espacial: dos casos en *Lo fingido verdadero*», *eHumanista*, 30, 2015, pp. 99-114.
- Rubiera, Javier, «Los *Flores Sanctorum* y las fuentes de la comedia *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en *Entre la villa y corte. Trigesima aurea. Actas del XI Congreso de la AISO*, ed. Ana Martínez Pereira et al., Madrid, UNED / Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 659-668.
- Rubiera, Javier, «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*, XXVIII, 2022, pp. 103-139.
- Sánchez Jiménez Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Sánchez Jiménez Antonio, «Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (*Isidro*, cantos VIII y IX) y *La virgen de la Almudena*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, 2012, pp. 175-209.
- Sánchez Jiménez Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Serés, Guillermo, «El caso y la caída del príncipe despeñado de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 649-660.
- Serés, Guillermo, «*El príncipe despeñado*, de Lope de Vega: la justificación del tiranicidio y su representación», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, coord. Eugenia Fosalba, Gonzalo Pontón y Luis Alberto Blecuá Perdices, Madrid, Castalia, 2012, pp. 337-367.
- Serrano Martín, Eliseo (coord.), *Fábrica de santos. España, siglos XVI-XVII*, dossier de la *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 85, 2010.

- Trueblood, Alan S., «Role-playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega», *Hispanic Review*, XXXII, 1964, pp. 305-318.
- Valis, N. M., «*Rotrou and Lope de Vega: Two Approaches to Saint Genest*», *Canadian Review of Comparative Literature*, 6, 1979, pp. 346-359.
- Vega, Félix Lope de, *Fiestas de Denia*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 2004.
- Vega, Félix Lope de, *La mocedad de Roldán*, ed. Carmen Peraita, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, vol. 2, pp. 671-824.
- Vega, Félix Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. 2, pp. 737-890.
- Vilanova, Antonio, «El tema del gran teatro del mundo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, 1950, pp. 153-188.
- Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940.
- Wright, Elizabeth, «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 2001, pp. 115-130.