

EL ARTE DE FINGIR: JUEGOS METATEATRALES EN LUCRECIA Y TARQUINO DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA*

M. TERESA JULIO
Universitat de Vic

*Para Alfredo Hermenegildo,
de quien tanto hemos aprendido*

1. INTRODUCCIÓN

La inestabilidad social, política y económica del Siglo de Oro creó una conciencia de inseguridad, tanto en el ciudadano de a pie como en el noble más encumbrado, que se manifestó –según las convicciones de cada cual– en una angustia vital rayana en el misticismo o en la pura desesperación. Sólo así se entiende que uno de los temas más caros de nuestros clásicos fuese la oposición apariencia/realidad, desarrollada tanto en tratados metafísicos como en composiciones poéticas. Si consideramos dicha oposición, no como tema en sí mismo, sino como manera de estructurar y concebir la naturaleza del ser humano, nos daremos cuenta de que el género literario que mejor se adecua a tratarla es el teatro, pues ofrece un juego de planos de integración de la realidad que permite no solo poner en entredicho qué es o no es real, sino incluso lo que

* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla I” (HUM2005-07408), aprobado y financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Investigador principal: Dr. D. Rafael González Cañal. Universidad de Castilla-La Mancha.

tiene apariencia de realidad. En el presente trabajo, estudiaré el fingimiento y, por ende, las diferentes variantes metateatrales que se derivan de él, en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla, obra presumiblemente escrita entre 1635 y 1640¹, pues parto del supuesto de que fingimiento y teatralidad (o metateatralidad) son conceptos inseparables, hasta el extremo de que quien finge actúa y quien actúa finge.

Para llevar a cabo mi hipótesis, que se resume declarando la existencia de diferentes tipos de fingimiento y de diversas modalidades metateatrales en función de los propósitos del dramaturgo, tomaré prestados algunos de los conceptos que utiliza el profesor Alfredo Hermenegildo en sus análisis, a los que uniré mi teoría sobre los planos de realidad². Todo ello demostrará la riqueza dramática que crearon y explotaron nuestros clásicos y cómo el fingimiento presenta diferentes cartas de naturaleza.

2. METATEATRALIDAD Y NIVELES DE REPRESENTACIÓN

Como ha estudiado Hermenegildo en numerosos trabajos³, el concepto de “metateatralidad” va más allá de la simple inclusión de una pieza dramática en otra, puesto que el fingimiento (siempre que implique una puesta en escena y, por tanto, un sujeto mirante) también se entiende como tal. Para referirse a este tipo de variantes dramáticas en las que hay “representación” (entendida ésta en sentido lato) utiliza la expresión TeT, Teatro en el Teatro:

Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra marco, siempre que algún personaje asuma una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya una *puesta en escena* [...] estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él⁴.

De ello se colige que el TeT precisa de “la existencia de una obra marco y de una obra interior u obra enmarcada, engarzada, engastada. La obra

¹ R. R. MacCurdy, “Prólogo y notas” a la edición de *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla, Albuquerque, The University of New México Press, 1963, p. 4.

² M. T. Julio, “La metateatralidad como recurso dramático en *Casarse por vengarse*”, en *Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2001 (en prensa).

³ Entre ellos, A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995; “Mirar en cadena: Artificios de la metateatralidad cervantina”, en C. Poupeney Hart, A. Hermenegildo y C. Oliva (coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.

⁴ Hermenegildo, *op. cit.*, 1995, p. 22.

englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la obra englobada”⁵. Los conceptos de obra marco y obra engastada le permiten distinguir diferentes niveles de representación teniendo en cuenta los espacios dramáticos fingidos; así, por ejemplo, al estudiar el teatro cervantino señala dos niveles en la *Numancia* y tres en *La entretenida*⁶. Según su teoría, el personaje se encuentra de entrada en el primer nivel de representación (el de la obra marco) y, cuando finge un engaño o representa una pieza, se sitúa en un nivel de representación distinto (obra engastada). Por tanto, para que haya TeT se exigen como mínimo dos niveles.

Además de estas manifestaciones metateatrales, Hermenegildo señala que las reflexiones y alusiones acerca de la vida teatral y de la obra que se escenifica también forman parte del universo dramático, y han de englobarse dentro del concepto genérico de metateatro; a ellas se refiere con la expresión TsT, Teatro sobre el Teatro.

3. PLANOS DE REALIDAD

Los planos de realidad se hacen visibles cuando se pone al descubierto la teatralidad de lo que se representa y se define qué lugar ocupa el personaje y el espectador, categorías que no son excluyentes, puesto que nada impide que los mismos personajes de la obra marco se conviertan en espectadores accidentales de sus compañeros de tablas.

De entrada, cuando alguien ve una función interpreta que lo que tiene ante sus ojos es teatro. Ello implica situarse en un plano distinto del de la escena. Al plano en que se encuentra el espectador lo denomino “plano de la realidad real”, en contraposición al “plano de la realidad ficticia”, que es el plano en que se hallan los personajes y donde se recoge una experiencia solo vivida por esos entes de ficción.

Entre esos dos planos existe un plano intermedio: el plano de la realidad aparente, espacio ocupado únicamente por el personaje que rompe la ilusión escénica y habla a un espectador modelo. Esta situación se da por excelencia en los apartes en los que el personaje “sale” de la realidad ficticia de las tablas para dirigirse al auditorio. Los planos de realidad podrían representarse así:

⁵ Hermenegildo, *ibidem.*, p. 24.

⁶ Hermenegildo, *op. cit.*, 1999.



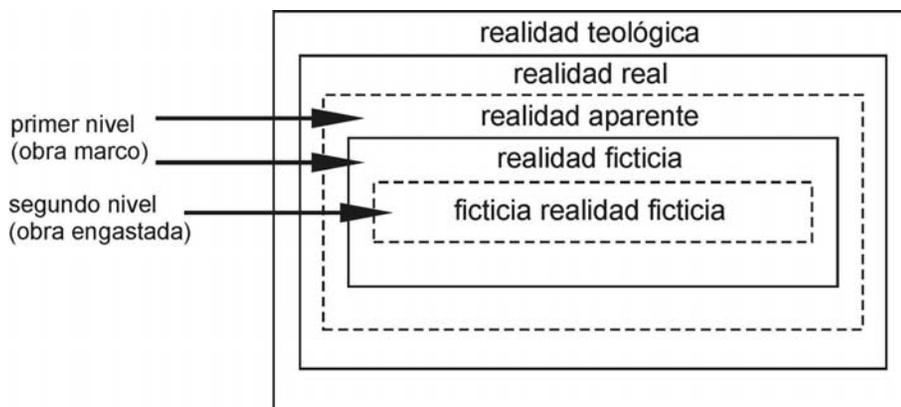
El plano interior y exterior pueden generar otros planos hacia dentro y hacia fuera, respectivamente. El interior, hacia dentro, imaginando una situación de recursividad en el plano de la realidad ficticia; por ejemplo, una comedia que se represente en escena. En este caso, la realidad de la comedia engastada conforma una suerte de ficticia realidad ficticia. También el plano de la realidad real, el exterior, puede multiplicarse hacia fuera, si se tiene en cuenta, pongamos por caso, una visión teológica de la existencia humana que conciba la vida como el gran teatro del mundo.



Quizás convendría matizar qué se entiende por obra engastada, pues los niveles de representación de Hermenegildo y los planos de realidad pueden coincidir o no⁷. De hecho, coincidirán siempre que se multiplique el plano de la realidad ficticia de la escena hacia dentro, esto es, siempre que se dé una recursividad en el primer nivel de representación del que habla Hermenegildo, creando un segundo nivel. Así pues, parece existir una equivalencia entre el primer nivel de representación (obra marco) y el plano de la realidad ficticia y el

⁷ En las figuras, señalo con trazos discontinuos los niveles o planos en los que Hermenegildo y Julio coinciden.

de la realidad aparente, por un lado; y el segundo nivel de representación (obra engastada) y el plano de la ficticia realidad ficticia, por otro.



Mi propuesta crea un nuevo plano hacia fuera en el primer nivel de representación, al integrar la figura del espectador real, y distingue dos planos diferentes de realidad en ese primer nivel, pues además del plano de la realidad ficticia que le corresponde a la obra marco, existe una franja intermedia, una tierra de nadie, donde se encuentra el ente de ficción que cree poder distanciarse de su condición de personaje de la realidad ficticia y encontrarse con un espectador modelo, que, a su vez, no es más que una entelequia que elabora el autor cuando compone su obra. A ese espacio lo denominé plano de la realidad aparente.

Imaginémonos que en un aparte un personaje se dirige al auditorio y rompe la ilusión escénica con un simple: "¡Qué bien fingí!". Ese desprenderse de la escena para dirigirse al espectador implica un cambio de plano, provocado por ese comentario del tipo TsT; el personaje, que inicialmente se halla en el plano de la realidad ficticia, al emitir esas palabras se sitúa en el plano de la realidad aparente. Lógicamente, también puede darse el caso de que un personaje que ha urdido un plan se dirija a su compañero confidente y le diga ese mismo "¡Qué bien fingí!". En este caso la trama urdida podría interpretarse como una representación que crea una ficticia realidad ficticia (TeT) y ese comentario propio del TsT se daría en el plano de la realidad ficticia, lugar donde se hallan ambos personajes.

La metateatralidad, tanto en su modalidad de TeT como TsT, puede darse, pues, en diferentes planos de realidad. Lo fundamental del hecho metateatral es que exista una farsa y un espectador que la interprete como tal. El

engaño sin más, el cambio de nombre, la usurpación de personalidad, la adopción de una nueva identidad... y, en suma, cualquier técnica transformista tan a la orden del día y tan promiscua en nuestros personajes auriseculares, especialmente en la comedia de enredo⁸, no son variantes metateatrales si no conllevan un cambio de plano. El personaje que mediante el simple engaño finge, aparenta lo que no es, pero no deja de moverse sólo en la realidad ficticia; necesita de un espectador que reconozca la ficcionalidad de su actuación y la conciba como obra engastada, esto es, un sujeto interno (personaje) que mire aquello como teatro o un sujeto externo (espectador) con el que establecer una complicidad por medio de los apartes.

Presento a continuación muy esquemáticamente mi teoría sobre los diferentes planos de realidad y los aplico a *Lucrecia y Tarquino*, pues serán de gran utilidad a la hora de analizar los juegos metateatrales que comentaré después.

3.1. Plano de la realidad ficticia

Es el plano básico y nuclear donde se encuentran los personajes de la obra, circunscritos en unas coordenadas temporales y espaciales concretas y condicionados por unas relaciones personales determinadas. En la realidad ficticia de *Lucrecia y Tarquino*, la escena representa la ciudad de Roma y sus alrededores en el siglo VI a. C., y allí se hallan unos personajes (Sexto, Colatino, Lucrecia, Acronte, etc.) que se verán envueltos en una serie de avatares y ante un conflicto que deberán resolver.

3.2. Plano de la ficticia realidad ficticia

Este plano aparece en los casos en los que se da algún juego metateatral (en cualquiera de sus modalidades) y ofrece una suerte de realidad alternativa que se inserta en la realidad ficticia de la obra marco. En la comedia que nos ocupa encontraremos ejemplos en el engaño de Sexto y en la representación burlesca en casa de Lavinia.

3.3. Plano de la realidad aparente

En este plano se encuentra el personaje que en aparte toma por confidente al auditorio y actúa como comentarista de la obra teatral, tanto en su

⁸ Sobre los diferentes mecanismos de que dispone la comedia para generar enredo, puede consultarse M. T. Julio, "La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla", en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, vol. 8, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, pp. 237-253.

modalidad de TsT como en su modalidad de coro griego (glosando la escena o las angustias del personaje, adelantando el curso de la acción, haciendo premoniciones, etc.). Por medio de este recurso, el personaje se distancia del espacio escénico de las tablas y establece un monólogo (no podría ser de otro modo) con el espectador. Se trata siempre de un personaje comentarista que desempeña una doble función: (1) como personaje de la realidad ficticia, se relaciona al mismo nivel con el resto de los personajes de la comedia, y (2), como personaje de la realidad aparente, se relaciona con el espectador. En *Lucrecia y Tarquino*, Bruto es el encargado de ello.

Defino este plano con el nombre de “realidad aparente”, porque en ese plano “parece” que el personaje abandona la máscara que luce en la realidad ficticia para dirigirse al auditorio; pero esto no es más que una falacia, pues lo que hace es quitarse una máscara para ponerse otra. El personaje que se dirige al espectador no dejará nunca de ser personaje, jamás adquirirá la categoría de sujeto real, y el espectador al que se dirige no es un espectador real, sólo es un espectador modelo, una hipótesis.

3. 4. Plano de la realidad real

En este plano se encuentra el espectador concreto y real que asiste a un espectáculo (da lo mismo que sea el mosquetero del corral de comedias que el espectador del siglo XXI) y ve ante él a un conjunto de actores que se disfrazan de personajes y representan una obra de teatro, en la que no interviene pero donde todo sucede para que él la asimile de un modo óptimo.

4. JUEGOS METATEATRALES EN LUCRECIA Y TARQUINO

La tragedia relata la libidinosa pasión de Sexto Tarquino y el fin trágico de Lucrecia. La historia era bien conocida en España, aspecto éste que aprovechará Rojas Zorrilla para producir determinados efectos. Además de la versiones de la antigüedad clásica de Dioniso de Alicarnaso (Libro IV de *Antigüedad de Roma*), de Tito Livio (*Historia de Roma o Décadas*) o de Ovidio (*Fasti*), existía una primera versión dramatizada de Juan Pastor (*Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia*), una balada anónima que aparece en el *Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de romanceros* (Madrid, 1600-1614) y la traducción de Francisco Bolle Pintaflor de *Tarquino Superbo* de Marqués Virgilio Malvezzi, publicada en Madrid en 1635⁹.

La obra, rica en matices, ofrece múltiples lecturas: desde el punto de vista narrativo, es la historia de la violación de la casta Lucrecia; desde el punto

⁹ Sobre las fuentes y antecedentes literarios de la tragedia, *vid.* MacCurdy, *op. cit.*, pp. 9-15.

de vista moral, la proclamación del desdichado fin que aguarda a las víctimas y a los verdugos de las irreprimibles pasiones libidinosas¹⁰; desde el punto de vista político, un análisis de la tesis maquiavélica sobre el poder, los medios y los fines para conseguirlo¹¹; desde el punto de vista psicológico, una introspección sobre el comportamiento humano; desde el punto de vista metafísico, una reflexión sobre apariencia y realidad: nadie es quien dice o aparenta ser y nada es lo que parece¹². Para nuestro propósito me interesa esta última lectura, pues el conflicto apariencia/realidad se manifiesta en tres tipos de fingimientos distintos, que dan lugar a tres juegos metateatrales de diferente cariz:

1. El fingimiento como mentira en la industria que pergeña Sexto para internarse en el campamento de los gabios.
2. El fingimiento como arte interpretativo en la comedia que se representa en casa de Lavinia.
3. El fingimiento como tabla de salvación en la figura de Bruto que encarna al loco cuerdo.

4. 1. Primer juego metateatral: El engaño en el campamento gabio

Como señala Hermenegildo en la cita de más arriba, si un personaje desarrolla una función actoral distinta de la que le corresponde en la obra marco, entonces modifica sus circunstancias personales y/o su relación con el resto de personajes y con el espectador, y podemos hablar de TeT. La actuación de Sexto Tarquino en el campamento gabio es un paradigma de ello.

La insaciable sed de imperios de los Tarquinos no se acaba con la conquista de Roma, el siguiente objetivo militar es la invasión de Gabio, antigua ciudad del Lacio. Quizás, harto ya de los enfrentamientos cuerpo a cuerpo, el rey Tarquino sugiere a su hijo Sexto una artimaña¹³:

¹⁰ M. T. Julio, "Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: innovación o continuidad", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, vol. 10, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 2000, p. 205.

¹¹ L. Busquets, "Lucrecia y Tarquino o el conflicto entre el fin y los medios", *NRFH*, XXXIX, (1991), p. 979.

¹² M. T. Julio, "Bruto, el loco cuerdo de *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla", XII Congreso de la AITENSO: *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Almagro, 15-17 de julio de 2005 (en prensa).

¹³ Todas las citas proceden de la edición de MacCurdy, *op. cit.*

Sexto, la sagacidad
nos ha de dar la victoria;
débale esta vez la gloria
y triunfe la majestad.
Tú te has de entrar, cuando estemos
a la vista de los gabios,
fingiendo ofensas y agravios
míos con grandes extremos.
Entre ellos serás creído,
de su ignorancia engañada.
Di mal de mí, persuada
tu retórica su oído
para alcanzar la vitoria.

(vv. 225-237)

Y así es como Sexto llega al campamento enemigo, se gana la confianza de sus máximos mandatarios y se alía en sus filas. Comienza la ficción teatral:

Veis aquí, oh gabios, un hijo
que se libró del acero
de su padre riguroso,
para cobrarse en el vuestro.

(vv. 639-642)

Por medio de una larga relación diegética (vv. 639-744), Sexto –que está siendo visto por los suyos (vv. 229-230), convertidos aquí en sujetos internos que actúan como espectadores de su falacia– convence a los capitanes Pericles y Cloanto de que su padre ha intentado matarlo, y ellos le dan acogida. Se inicia de este modo una actuación, un fingimiento, en el que se distinguen los siguientes niveles de representación y planos de realidad:

1. Existe un primer nivel de representación, que corresponde al de la obra marco, en el que Sexto Tarquino mantiene buenas relaciones con su padre y decide fingir para conseguir su objetivo. En este primer nivel, Sexto es un personaje que se encuentra en el plano de la realidad ficticia de la obra.
2. Existe un segundo nivel, que corresponde al del fingimiento propiamente, a la obra engastada, en el que Sexto asume el papel de traidor de su pueblo y

representa huir de la crueldad paterna. En este segundo nivel, Sexto se halla en una suerte de ficticia realidad ficticia, puesto que está representando.

A estos planos de realidad, que se corresponden con sendos niveles de representación, hay que añadir un plano más que se desarrolla en el primer nivel. El propio Sexto, cuando sale de la ficticia realidad ficticia, confiesa al espectador en aparte el éxito de su empresa, situándose, de este modo, en el plano de la realidad aparente y actuando como comentarista de su propio quehacer histriónico: “Lindamente lo he dispuesto. / Valientemente he fingido” (vv. 780-781), un tipo de TsT de su propia representación. Sexto es consciente de que ha interpretado un papel, de que ha realizado una función actoral distinta de la que le corresponde en la obra marco y que debe continuar realizándola. Entra y sale con facilidad del papel que representa en la obra engastada y se relaciona con los personajes que conforman la realidad ficticia que la obra marco representa y con lo que él supone su espectador, pues hay alguien más al tanto de su actuación. Cuando al inicio de la segunda jornada relata a su padre su hazaña, insiste en su arte para fingir:

Quejeme de tu rigor,
y supe tan bien quejarme
que merecí acreditar
con lágrimas y con dolor.
Tanto pude, y tanto gana,
aun en la más cauta oreja,
saber fingir una queja,
y oírla de buena gana.
(vv. 791-798)

La próxima vez que veamos a Sexto en el campamento gabio va acompañado por Fabio. Éste, que conoce el ardid, se convierte ahora en espectador interno de la actuación de Sexto; ve cómo representa su papel y cómo poco después, cuando ya se ha convertido en cabeza de los gabios, se quita la máscara y se comporta como quien es en la obra marco: el soberbio y todopoderoso Tarquino, conquistador de imperios. Lo que lleva al criado a decir:

Cuando el que huye, acomete,
músico debe de ser,
que hay mucho que conocer

en la fuga de un falsete.

(vv. 1415-1418)

jugando con la dilogía de los términos “fuga” y “falsete”. Pero pronto, Sexto recupera el rostro que ofrecía en el plano de la realidad ficticia (primer nivel-obra marco), y su primera actuación es el apresamiento y decreto de muerte de Cloanto, capitán gabio. Es entonces cuando Pericles reconoce el engaño:

Vive el cielo, que imagino
que fue engañosa cautela
venir de su padre huyendo,
y entrarse por nuestras puertas
para alcanzar —¡qué traición!—
victoria menos sangrienta.
Pero ya lo consiguió;
y conseguida la empresa,
lo que fue traición es gloria,
lo que fue engaño es grandeza.

(vv. 1495-1504)

Con el desvelamiento de la industria de los Tarquinos acaba exitosamente la puesta en escena de la obra engastada y desaparece el plano de la ficticia realidad ficticia en el que se había movido Sexto como hijo rechazado.

4. 2. Segundo juego metateatral: comedia de Paris y las tres diosas

Mientras los esposos están en la guerra, Lavinia, mujer de Acronte, hijo del rey Tarquino y hermano de Sexto Tarquino, decide celebrar un festín con comedia de disparates, máscara y sarao, y envía a Fabio a casa de Lucrecia para invitarla. Allí el criado habla con Julia, la criada, sobre la representación que se celebrará: una comedia

de repente;
uso nuevo y de primor,
sin que de estudio se trate,
donde el mayor disparate
es el donaire mayor.

(vv. 364-368)

Y en ella Fabio desempeñará un papel:

¡Oh, qué galán me has de ver!
cuando el papel represente
de la comedia que ordeno,
todo de donaires lleno.
(vv. 360-363)

Nos encontramos, pues, con un personaje que en el plano de la realidad ficticia confiesa que representará una comedia de repente, esto es, improvisada y burlesca, en la que actuará “muy galán”. Son comentarios metateatrales que constituyen un preámbulo a la propia representación, un auténtico Teatro sobre Teatro (TsT), que prepara el verdadero Teatro en el Teatro (TeT) que se escenificará a continuación. Una situación idéntica a la que se da en *La entretenida* de Cervantes, comedia estudiada por Hermenegildo¹⁴.

Llega el momento de actuar. Pero antes de iniciarse el espectáculo, se nos dan más datos sobre él. Se amplía así el abanico de informaciones que teníamos sobre la obra (de nuevo, TsT). Lavinia pregunta a Fabio:

LAVINIA: ¿De qué es la comedia, Fabio?
FABIO: De Paris y las tres diosas,
 a quien igualmente hermosas,
 negar el premio fue agravio.
LAVINIA: ¿Y que haya que de repente
 se atreva a representalla?
FABIO: Sí; que hoy en Roma se halla
 lo admirable y lo excelente
 del ingenio. [...]
 Yo soy de ese camarín
 la figura más precisa.
CASIMIRA: ¿Cómo?
FABIO: Porque soy, señora,
 de don París el bufón;
 más ya sale el batallón

¹⁴ Hermenegildo, *op. cit.*, 1999, p. 88.

a la milicia canora.

(vv. 970-1000)

Salen los músicos y Fabio y Paris con una manzana de oro.

Fabio no sólo comenta los detalles de la comedia, sino que además da paso al camarín de músicos, a esa “milicia canora”. Empieza el espectáculo, la comedia en sí, y el criado deja el papel que representa en el plano de la realidad ficticia (criado de Casimira) para convertirse en uno de los personajes de la comedia engastada: el bufón de Paris. Entra así en la ficticia realidad ficticia que la escena representa. Después de la actuación, recuperará su función en el plano de la realidad ficticia y será de nuevo el criado de Casimira. Por tanto, a diferencia de los otros personajes de la obra engastada, que sólo se mueven en el plano de la ficticia realidad ficticia, él va a moverse en dos planos: en el de la ficticia realidad ficticia de la comedia burlesca y en el de la realidad ficticia de la obra marco¹⁵.

En esta modalidad de TeT nos encontramos con los siguientes niveles de representación y planos de realidad:

1. En un primer nivel tenemos la obra marco, en la que aparecen unos personajes que se sitúan en el plano de la realidad ficticia (todos los de la obra).

2. En el segundo nivel, encontramos la comedia engastada (comedia burlesca), que se sitúa en el plano de la ficticia realidad ficticia, cuyos protagonistas son Fabio y Paris. Los espectadores de esa representación son Lavinia y Casimira, sujetos internos que se hallan en el plano de la realidad ficticia (primer nivel).

Pero no acaba aquí el juego metateatral. Dentro del segundo nivel, en el plano de la ficticia realidad ficticia, Fabio y Paris tienen una doble actuación: no sólo se limitan a discutir sobre la elección de las diosas y a vivir como real esa ficticia realidad ficticia en la que están inmersos, sino que además hacen comentarios metateatrales sobre la representación de la que ellos mismos son protagonistas, con lo cual nos encontramos con TsT dentro de un TeT, pues los personajes-actores de la comedia burlesca son conscientes de su condición de representantes cómicos y, por tanto, no sólo ejercen el papel que dicen representar y representan en la obra misma (héroe y bufón), sino que además salen de él para hablar sobre la comedia, adquiriendo la condición de actor, y todo ello dentro de la obra engastada.

¹⁵ No entro ahora a analizar su función en los apartes dirigidos al espectador que se producen a lo largo de la obra y que lo sitúan en el plano de la realidad aparente. Me limito aquí a analizar únicamente sus movimientos en esta secuencia del drama.

PARIS: Vamos a ver a las tres.
FABIO: Vamos, pero airosamente
a fuer de comedia grande,
que va partiendo entre dientes
los versos. Tú por un lado
con compás de pies te mete,
y yo por este me zampo,
diciendo remoquetes.
PARIS: Fabio, adiós.
FABIO: Adiós, Paris.
PARIS: ¿Cuándo te veré?
FABIO: Verete
en este puesto mañana
si el autor tuviere gente.
PARIS: ¿Y si no?
FABIO: Será señal
que la comedia se muere
y dio fin cincomesina
por no cumplir nueve meses.
PARIS: Mal parto y peor suceso.
FABIO: Finis, laus Deo, y entreme.
(vv. 1047-1064)

El primer juego teatral que he analizado en 3.1 tenía como finalidad conseguir Gabio y anexionarlo a las posesiones de los Tarquinos. Pero ¿cuál es el objetivo de este segundo juego?

Justo en la secuencia anterior a la representación cómica, Acronte y Colatino se habían enzarzado en la discusión sobre cuál de sus mujeres era comparable a la reina Elisa Dido. Acronte había apostado por su esposa y Colatino lo había hecho por la suya. Como la disputa no se resolvía, Sexto propone ir a ver a esas virtuosas mujeres y Colatino lo nombra juez para que medie en el conflicto. La enumeración de las virtudes de las esposas marca el punto de inflexión entre la primera parte y la segunda parte de la obra, y conduce vertiginosamente a la catástrofe final. Pero en ese camino hacia el desastre hay un paréntesis, el de la representación, donde Rojas anaforiza burlescamente, por medio de la caricatura, el asunto de la obra marco. Se

establece así un paralelismo entre el conflicto que se desarrolla en el plano de la realidad ficticia y el que se desarrolla en el de la ficticia realidad ficticia: nos encontramos con un juez (Sexto/Paris) que ha de evaluar las virtudes de unas mujeres (Lavinia y Lucrecia/ las tres diosas) y decidir cuál de ellas merece el galardón.

La obra engastada ofrece una visión deformante, actúa como un espejo cóncavo que ofrece una imagen invertida. La “tragicidad” que advierte el espectador al interpretar la actuación de esos esposos como una imprudencia contrasta con la comicidad de una representación que se consigue con:

- a) El encumbramiento por medio del “don” del protagonista Paris, que en lugar de ensalzarlo lo degrada al resultar una combinación ridícula.
- b) La fealdad de las diosas y lo terrenal de sus defectos: Juno es zamba; Venus, tuerta, y Palas, “cargada de espaldas” (v. 1039).
- c) Sus vicios mundanos: son damas de coche¹⁶.

Venus, Juno y Palas son
deidades pero mujeres;
digo, señoras de coche.
(vv. 1025-1027)

El metrateatro burlesco no modifica la estructura narrativa, simplemente subraya el ambiente carnavalesco del festín de las mujeres y “el carácter estulto de la competición alentada por Colatino, proporcionando [...] el paralelo cómico a la competición ‘seria’ (cabe añadir, no menos estúpida) de los soldados”¹⁷. Un jolgorio y una fiesta que, a juicio de Lucrecia, atentan contra la honestidad de la mujer. La comedia quedará inconclusa con la llegada de Sexto, Acronte, Tito, Colatino y Bruto.

4. 3. Tercer juego metateatral: Bruto o la dualidad de un personaje

Bruto es un ex senador romano que se ha librado de la masacre de Sexto en el asedio a Roma gracias al disfraz de loco. Desde los primeros versos, este personaje se revela como un tracista y muestra su naturaleza dual: su locura y su cordura, la máscara y el rostro.

¹⁶ Sobre el significado y las connotaciones de los coches en el Siglo de Oro, consúltese E. García Santo Tomás, “Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos”, en *Amor y erotismos en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, vol. 15, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 2003, pp. 213-234.

¹⁷ Busquets, *op. cit.*, p. 997.

SEXTO: [...] Sólo perdoné a Bruto, porque digo
que un loco no es capaz de mi castigo.
REY: Bien dices; que por loco importa poco.
BRUTO: (Esa sí que es razón de un hombre loco. [Aparte]
Bien me salió la traza;
no es loco el que de loco se disfraza.
La vida gano en la opinión que pierdo,
fingido loco y cauteloso cuerdo.)
(vv. 65-72)

Como ya he demostrado en otra ocasión¹⁸, Bruto es un personaje que habla *en escena* y *desde la escena*. Cuando habla *en escena*, se relaciona con los otros personajes al mismo nivel y sitúa en el plano de la realidad ficticia de las tablas. En esa realidad, él es el loco y su función consiste en advertir a Sexto y a Colatino de las imprudencias y desatinos que van a cometer. Actúa como mentor y como vaticinador gracias a su prudencia y a su lucidez para analizar la realidad. Pero el propio disfraz de loco le impedirá desarrollar su función de admonitor, pues sus palabras son interpretadas siempre como despropósitos.

Pero Bruto también habla *desde la escena* y, desde allí, se dirige al auditorio comentando en aparte el comportamiento de los personajes, su estado de ánimo, sus temores y, en suma, mostrando los entresijos del conflicto y confesando las verdades que no puede exponer en escena. En palabras de MacCurdy: "He is also the author's spokesman —and, in a modern sense, one of the most fully-developed *raisonneurs* of the Golden Age"¹⁹. Al dirigirse al espectador, crea cierta complicidad con él y se sitúa en el plano de la realidad aparente. Su función en este espacio es la de demostrar que todos son unos locos con apariencia de cuerdos y que nada es lo que parece.

En la actuación de Bruto a lo largo de la obra encontramos un Teatro en el Teatro (TeT) muy especial, pues toda su actuación es una *puesta en escena*. No podemos explicar su fingimiento del mismo modo que hemos explicado el de Sexto, porque el engaño de Sexto era interpretado como fingimiento por sujetos internos a la obra, esto es, por otros personajes que se movían en el plano de la realidad ficticia. En cambio, el engaño de Bruto (su locura) es interpretado como fingimiento por un sujeto externo (el espectador). Los personajes de la obra, que se mueven en el plano de la realidad ficticia, no descubren nunca la ficticia realidad ficticia que Bruto representa en escena. Es el espectador el que concede a Bruto su condición de personaje metateatral. Es en este caso donde la

¹⁸ Julio, *op. cit.*, 2005 (en prensa).

¹⁹ MacCurdy, *op. cit.*, p. 20.

aplicación de la propuesta de Hermenegildo parece no dar cuenta de esta suerte de TeT que parece ir más allá del primer nivel de representación.

En el caso de Bruto resulta difícil distinguir entre obra marco y obra engastada, porque ambas vienen casi a coincidir. En *Lucrecia y Tarquino* él representa dos papeles: el de loco (cuando habla en escena) y el de cuerdo (cuando habla desde la escena). Por tanto, nos es muy útil la distinción entre plano de la realidad ficticia y plano de la realidad aparente para poder explicar el fingimiento, el disfraz, la interpretación de este gracioso sin gracia que no se le escapó de las manos a Rojas. En el plano de la realidad ficticia, compartida por los otros personajes, él finge, desempeña una función actoral distinta de la que le corresponde, él no está loco pero representa al loco, y el espectador cuando lo ve en ese espacio no ve a un loco sino a alguien que *hace de loco*, alguien además que luce el atuendo de quien dice ser: "Salen Colatino y Espurio, viejo, y Bruto como loco" (+448) y, por "como loco", se ha de entender "ridículamente vestido", esto es, con traje hecho de retazos de colores y, tal vez, ataviado con cachivaches que pongan de manifiesto el aspecto grotesco del personaje²⁰. Se mueve, pues, con la máscara. En cambio, cuando se dirige al espectador y entabla un monólogo constante con él, se sitúa en el plano de la realidad aparente, y aquí representa al cuerdo. Es ahora cuando se quita la máscara y vemos el rostro del personaje. Al distanciarse del espacio escénico adquiere perspectiva y se convierte en un mirante (de los personajes de la realidad ficticia) y en un mirado (por el espectador).

5. CONCLUSIONES

A lo largo del artículo he mostrado tres tipos de fingimiento que nos han permitido hablar de juegos metateatrales distintos, de tres modalidades de TeT. En la primera, Sexto representa su papel en el plano de la realidad ficticia (obra marco) y finge una traición, creando una ficticia realidad ficticia (obra engastada), que es interpretada como tal por los personajes (sujetos internos) que están al tanto de la falacia. Ese fingimiento tiene una doble finalidad: ante el resto de personajes, consigue su propósito (la conquista del Gabio); ante el espectador, pone al descubierto su cruel y despótica naturaleza.

La segunda modalidad es la forma más clásica de metateatralidad, en la que una comedia (obra engastada) se representa dentro de otra (obra marco): es

²⁰ La indumentaria del loco ha sido estudiada, entre otros autores, por E. Rodríguez Cuadros, "El hatillo de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 109-137, y M. G. Profeti, "Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario", en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 23-51.

la función particular en casa de Lavinia de Paris y las tres diosas. Aquí el fingimiento también nos ofrece una doble lectura: para los personajes de la comedia, la representación es un entretenimiento, un divertimento; para el espectador, sintetiza burlescamente el conflicto que provocará la catástrofe final. En el plano de la realidad ficticia se incrusta el plano de ficticia realidad ficticia, interpretado como tal por los personajes espectadores (sujetos internos) que acuden a ver la representación.

Por último, la tercera modalidad, el fingimiento de Bruto también tiene una doble función: (1) permite que el personaje se libre de la masacre de Sexto; (2) permite que el dramaturgo plantee en un plano teórico el conflicto apariencia/realidad. Bruto con su disfraz crea una ficticia realidad ficticia, sólo descubierta por el espectador (sujeto externo), que se superpone a la realidad ficticia de la escena.

La teoría expuesta por Hermenegildo es muy útil en los dos primeros casos y viene a coincidir en parte con la nuestra, pero tal vez no responde a todas las variantes metateatrales de *Lucrecia y Tarquino*. Especialmente, en el último caso. En esta obra se pone de manifiesto que la condición de metateatralidad la concede un sujeto mirante interno o externo (personaje o espectador) con lo cual puede proceder de la escena o de fuera de ella.

Con todos estos fingimientos y juegos de miradas, Rojas Zorrilla consigue en *Lucrecia y Tarquino* una multiplicación de la ilusión dramática y una ficción llena de matices, dobles sentidos y dobles lecturas.