

# HAGAMOS COSAS DE RISA LAS COSAS DE CALIDAD

## *EL LACAYO FINGIDO* O LAS ARMAS SUTILES DE LA COMEDIA

*La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de teatro clásico.* N° 8.  
1995. 85-119.

*El lacayo fingido* es comedia representativa del primer Lope: imaginativa, irreverente, enredadora...en última instancia eficaz dramáticamente -y también ideológicamente- más por el juego escénico que ejecuta que por las ideas -y no son pocas- que verbaliza. Pertenece a ese tipo puro de comedias que hacen creer a tanto ingenuo que lo dramático o lo trágico tienen una significación mayor y más profunda que lo cómico, cuya única función consistiría -piensan- en hacer reír inocentemente. Y sin embargo la risa está preñada<sup>1</sup> de intención tanto como el llanto, sólo que no suele explayarse en las causas que la provocan, ni ponderar premiosamente la justicia o la injusticia del destino. Como ciertas frases performativas la comedia pura actúa sobre el espectador sin que sea menester verbalizar el contenido de esa actuación, y si un juez precisa decir "le declaro culpable" para convertir en culpable al acusado, el dramaturgo no necesita proclamar "el rey es tonto", por ejemplo, para convertirlo en tonto, le basta con hacer reír a los espectadores a costa de sus tonterías. Y el efecto podría ser tanto o más devastador.

Escrita desde la cresta de la ola que provocó el acceso al trono de Felipe III, con las dobles bodas reales entre las casas de Austria y España en abril de 1599<sup>2</sup>, en Valencia, o muy poco después<sup>3</sup>, participa en todo caso de la euforia que debió producirse entre la gente de

---

<sup>1</sup>. "REY. Leonardo, ¿no oíste la Reina? / ¿No viste aquella preñez / de cosas? LEONARDO. Algún doblez, / sin duda en su pecho reina" (III-11, 100b). A menudo citaré por el acto (III), la escena (11) y el número de página (100) y columna (b), o sólo por la página y columna, pues la edición manejada, de E. Cotarelo, en NBAE, Madrid, t. VII, 1930, carece de numeración de los versos. En otras ocasiones, en que he podido numerar los versos, cito por el número de verso.

<sup>2</sup>. "SANCHO. ¿Qué hay de España? ELEANDRO. Bravas cosas: / Tuvo en Valencia sus bodas / el Rey"(II-7, 88a).

<sup>3</sup>. En todo caso entre enero-febrero de 1599, en que comenzaron los festejos por las bodas reales, evocadas en la comedia, y el año de 1603, año de la dedicatoria de la primera edición de *El peregrino en su patria* (1604), cuya lista de las comedias escritas hasta entonces por Lope incluye *El lacayo fingido*. Escribe su editor moderno, Cotarelo, en este aspecto: "Es, por consiguiente, de 1599, en que hizo el casamiento Felipe III y quizá fue escrita en Valencia misma, pues también Lope estuvo en las bodas e hizo allí lucidísimo papel". Edición

teatro por la reapertura de los corrales en abril de 1599, tras aquel cierre que decretado a fines de 1597, y ratificado con el asesoramiento de teólogos a principios de mayo del 98, los había cubierto de nubarrones de luto y siniestras perspectivas de futuro.

---

citada, p.X. Morley y Bruerton, más prudentes, la sitúan entre 1599 y 1603. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, 82.

**¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin**

## 1. Una comedia palatina.

El público de las representaciones en los corrales y casas de comedias reconocía fácilmente el género de comedia al que iba a asistir, y se situaba ante cada espectáculo con las expectativas propias de cada género, de la misma manera que nosotros no confundimos lo que cabe esperar de un *western* con John Wayne de protagonista, de un film de Ingmar Bergman o de la última escabrosidad de Bigas Luna.

*El lacayo fingido* responde con precisión a uno de los esquemas más productivos de la *comedia nueva*, el de la llamada *comedia palatina*, género hegemónico en la primera producción de Lope<sup>4</sup>, y a la vez género de vanguardia en la ruptura de la *comedia nueva* con el teatro anterior<sup>5</sup>. Frida Weber de Kurlat fue la primera estudiosa que se arriesgó a identificar como rasgos constitutivos del género la localización espacial no española y la imprecisión temporal, rasgos que permitirían al poeta libertades argumentales que de otra manera (en territorio español y en tiempo histórico contemporáneo) no hubieran sido posibles.<sup>6</sup> Este tipo de comedias juega un papel constituyente en la brillante teoría-reinvidicación de la "comedia-comedia" del Siglo de Oro que elaboró B.W.Wardropper, que las caracterizó como fábulas sustentadas no sobre la vida cotidiana sino "sobre el vuelo de la fantasía", que no tratan tanto de lo posible como de lo fantástico, en las que el poeta impide toda posible identificación entre espectadores y conflicto o personajes, al tratarlos de forma fabulosa, aun cuando los hechos pudieran suceder en ciudades reales y en tiempos coetáneos. "Estas comedias fantásticas [...] son, más que misteriosas, desorientadoras. Mientras ríe, el espectador se ve turbado por la posibilidad de un significado profundo que escapa a su comprensión, o tal vez que no está

---

<sup>4</sup>. Hegemonía compartida con otro género, el de la *comedia de capa y espada*, con el que conforma un agudo contraste (costumbres fantásticas vs. costumbres contemporáneas, ambiente palatino vs ambiente urbano...) a la vez que una alianza de fuerzas frente al espíritu doctrinario de la tragedia y la tragicomedia.

<sup>5</sup>. Incluimos aquí una breve caracterización del género en la medida en que éste influye en la representación, pues determina las expectativas del espectador y procede a una selección de mecanismos teatrales dentro de las amplias posibilidades del código escénico de la *comedia nueva*. En términos generales, lo que se pretende en este trabajo es explorar las *bases de representabilidad* latentes en un texto teatral que sólo existe en la letra impresa, pero que fue engendrado y representado en el seno de una práctica escénica, la de la *comedia nueva* (y dentro de ella la de la "comedia pura" (y dentro de ella la de la "comedia palatina")) cuyos hábitos representacionales conocemos.

<sup>6</sup>. "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, 867-871. "El perro del hortelano, comedia palatina", *NRFH*, 24, 1975, 339-363.

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

presente siquiera en la comedia"<sup>7</sup>. Marc Vitse, a su vez, ha tratado de definir el lugar preciso de la comedia palatina dentro del sistema de géneros del teatro barroco, situándola en el interior del género de la comedia cómica como una de sus opciones, y atribuyéndole tres elementos distintivos (*condiciones de posibilidad*, diría yo): "Géographiquement, elles se déroulent a l'exterieur de la Castille, c'est-à-dire dans le cadre exotique [...] d'un univers de fainaisie. Sociodramatiquement, leurs protagonistes appartiennent, d'une part, à la haute ou très haute noblesse (rois, princes, et autres grandes seigneurs) et, d'autre part, à telle ou telle des catégories subalternes (secrétaires, vilains, etc), cette infinie distance sociale, en apparence irrémédiable, se voyant sumise [...] à un processus [...] d'effacement. Du point de vue de leur structure comique, enfin, ces pièces [...] se distinguent pour une tonalité franchement frivole ou burlesque, ou grotesque, ou bouffonne, ou qu'on pourrait encore dire "de farce" ou de "conte merveilleux [...pour leur] nature hyperludique"<sup>8</sup>.

Desde mi propio punto de vista las comedias palatinas, cuyas coordenadas de espacio y de tiempo se establecen como imaginarias (lo sean o no lo sean), y a cuya acción se le permite la audacia de lo fantástico, tienen como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica: "Las comedias palatinas encuentran por tanto un eje temático importante en la problemática de la identidad, la máscara, el disfraz". Tal vez ello es lo que las acerca más a una sensibilidad postmoderna y atrae hacia ellas la atención actual de los estudiosos. La ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará -tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta- con el restablecimiento de aquel orden. Son comedias, por tanto, que abordan con insolencia, y a veces con considerable audacia, la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores. La máscara permite al protagonista -voluntaria o involuntariamente- explorar *otra* identidad, y con ella, *otra* realidad, *otra* condición social (la del estudiante "capigorrón", la del peregrino, la del pastor rústico, la del hombre salvaje, la del villano, la del lacayo...) Esta especie de inmersión en el lado oscuro de la vida social facilita a estas comedias la exploración de las desigualdades

---

<sup>7</sup>. "La comedia española del Siglo de Oro", apéndice a E. Olson, *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978, 183-242.

<sup>8</sup>. *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du xviiiè siècle*. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail, 1990, 324-333.

sociales y sus conflictos, la visión de la corte como un lugar esencialmente corrupto y del monarca como un personaje cotidiano, privado de grandeza y muchas veces de dignidad.<sup>9</sup>

Se ha insistido, y con argumentos de peso por parte de estudiosos como los citados, en el contraste de las comedias palatinas con las comedias de capa y espada, domésticas, o de costumbres contemporáneas, contraste constituido no sólo por el eje de oposición fantasía-realidad sino también por el de moralidad-amoralidad. En el caso de M. Vitse se llega a postular incluso un público diferente, específico, para estas comedias: "Palatinas también por el público cortesano al que se dirigen originariamente"<sup>10</sup>.

Al margen de que resultaría imposible demostrar en la práctica de los corrales (donde nació el género<sup>11</sup>) esta orientación hacia un público cortesano, a menudo cree uno percibir un cierto solapamiento, por parte de los estudiosos, de dos *referentes* claramente distintos del adjetivo "cortesano": el que remite a quien vive en la capital del estado, cuya entera vida cotidiana se ve condicionada por la proximidad de la corte<sup>12</sup>, y consume textos literarios que se ubican en esa misma corte (por ejemplo, las mal llamadas "novelas cortesanas"), y el que remite al cortesano en sentido estricto (el miembro de la nobleza o de otras clases sociales cuya vida cotidiana se desenvuelve en la corte, bien por su relación con la familia real, bien porque desempeña un cargo en el aparato del Estado, sea en la Casa Real, sea en alguno de los diversos Consejos ejecutivos). Tal vez convenga dejar apuntada aquí la hipótesis de que la

---

<sup>9</sup>. "La propuesta teatral del primer Lope", *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, 171-75. Reimpreso con ligeras modificaciones en *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986, 266-269. Esta hipótesis sobre el carácter oblicuamente crítico de la comedia palatina, que comparto tanto con Lida de Malkiel como con Wardropper, en los trabajos citados, es cuestionada polémicamente por M. Vitse, para quien "L'irrésistible drôlerie empêche le réveil de la conscience morale et rend peu convaincantes les interprétations de ces *obras de burlas* comme des drames ironiques ou de prudentes tentatives anticorformistas" (op. cit. 330). En la discusión, que considero de gran interés para la comprensión de los gestos ideológicos fundamentales de la *comedia*, y que aquí no puedo más que dejar apuntada, debería tenerse en cuenta que, junto a la comedia palatina existe una tragedia o tragicomedia palatina, que complementa su acción ideológica sobre el espectador desde la vertiente seria, y que aparece desde el primer momento del nuevo teatro barroco (*El amor constante*, de Guillén de Castro, por ejemplo) hasta el Lope de mayor madurez (*El castigo sin venganza*), prolongándose, aunque tal vez con significados nuevos, en algunas de las más significativas obras de la vasta producción dramática calderoniana: comedia y tragedia se desenvuelven sobre los mismos esquemas dramáticos -aunque con inversión de la modalización- y su dialéctica garantiza -a mi modo de ver- el relieve y la profundidad de los conflictos planteados, su no banalidad, en una palabra.

<sup>10</sup>. "El teatro en el siglo XVII", en *Historia del teatro en España*, dirigida por J.M<sup>a</sup> Díez Borque, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, 559.

<sup>11</sup>. Los gustos cortesanos de la segunda mitad del XVI se dirigen, inequívocamente, hacia géneros muy distintos: el mitológico-pastoril y el caballeresco, aparte del drama-fasto. Vid. T. Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador al reinado de Felipe III*. London, Tamesis Books, 1991. Por otra parte, las primeras muestras del género, en especial el bloque de comedias palatinas del primer Lope, responden plenamente al modelo de puesta en escena de corral.

<sup>12</sup>. J. Brown y J.H. Elliot, *Un palacio para el Rey*. Madrid. Revista de Occidente-Alianza Editorial. 1981. 38ss.

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

comedia palatina y la comedia de costumbres contemporáneas no parecen sino las dos caras de una misma moneda, o de un mismo producto cultural, creado en la corte, indudablemente, pero dirigido fundamentalmente a satisfacer las apetencias culturales, estéticas o sentimentales no tanto de la alta aristocracia cortesana como de la caballería y de los ciudadanos ricos de las grandes ciudades españolas, ese sector medio -y dominante- tanto en la sociedad municipal como en los corrales del XVII, que se recrea en sus modos de vida *idealizados* con la comedia de capa y espada y que sueña y fantasea con la comedia palatina, sus aventuras fabulosas y su artificioso "cortesanismo" o "mundanismo". No sólo son los altos cortesanos los enemigos declarados de la comedia palatina, *los malos del género*, no sólo la corte (entendida como escenario del poder y del príncipe) es vista como un lugar de corrupción, sino que el punto de vista de la comedia se adhiere al de esa clase media urbana, más aristocratizante que burguesa - eso sí - que fue la caballería. Eleandro, artífice de la burla a toda la corte, incluídos el Rey y la Reina, se presenta con su hijo ante Leonora, al final de *El lacayo fingido*, y una vez recuperada su verdadera identidad, "en traje de caballeros" (106a), aunque en el elenco de personajes figuraban ambos como criados de la noble Leonora. La misma contradicción aparece en el protagonista masculino, Leonardo, que es presentado como hijo del Duque Arnaldo y hermano segundo del Duque Arnesto (98b), pero que en uno de los momentos culminantes de la obra parece olvidarse de tan encumbrada estirpe para proclamar:

Yo sé lo que un caballero  
de capa y espada sabe;  
lo demás, ni ello en mí cabe,  
ni yo especulallo quiero (p. 97ab).

En contradicciones como éstas, entre la supuesta identidad palaciega y los puntos de vista de capa y espada de los personajes, se deja ver ese sustrato "clase media"<sup>13</sup> del que a mí me parece que se alimenta la fantasía de aventuras, repulsiones, deseos y compensaciones que la comedia palatina abigarra sobre el escenario.

En todo caso *El lacayo fingido*, aun cuando sus circunstancias de espacio y tiempo podrían corresponder a referentes reales, la corte de Francia en el año 1599, se adapta totalmente a este planteamiento desrealizador, fabulador, cercano al cuento maravilloso, del género. Es comedia de *prodigios* (v. 444), de *quimeras* (v. 1005), es *novela* (v. 1027), que

---

<sup>13</sup>. Conviene aclarar, para que no le simplifiquen a uno el pensamiento, que hablo de "clase media" dentro de una sociedad feudal y por tanto nada equiparable a la "burguesía" de las sociedades capitalistas

continuamente obliga a preguntarse a los actores: "¿Esta es verdad o novela?" (p. 99a), o a exclamar, con no menor asombro: "¡No vi más cara novela!" (p. 105a).

## 2. Una comedia de "vanguardia".

Ese mismo carácter novelesco<sup>14</sup> le imprime un sello muy italianista, muy cercano todavía a la *commedia regolare* del Renacimiento tanto como a la *commedia all'improvvisa* que adoptó los argumentos novelescos de la primera en la segunda mitad del XVI, la ubica en suma en ese preciso momento en que Lope y sus compañeros de aventura pasaron de la admiración por la comedia italiana a su asimilación-tergiversación (en el sentido de H. Bloom), a su réplica, en buena medida polémica, a la manera española, ese momento que quedó tan bien reflejado en una de las loas conservadas en la Biblioteca de Palacio, en la que se escucha decir a unos espectadores, respecto a la compañía y a la comedia española que va a representarse a continuación, lo siguiente:

...¡ ta, ta, al uso itali ano  
quieren aquí imitar! Pues cuando llegue  
a los itali anos su comedia,  
con tanta propiedad y tanta gracia,  
se han de quemar las cejas en la impresa.

A lo cual contesta el actor de la loa con una defensa encendida de la nueva comedia española en verso y libre de reglas (que se permite "galanas impropias propiedades") frente a la italiana en prosa y unidades.<sup>15</sup>

Ese sello temprano, de vanguardia, propio todavía de una época en que la comedia nueva lucha por desprenderse de sus orígenes y de otras fórmulas teatrales, es bien visible también en los abundantes ecos de la práctica escénica populista del XVI, especialmente en las

---

<sup>14</sup>. De hecho uno de los ingredientes básicos de la comedia, la intriga de *la tela de la decendencia*, procede de un relato, sólo que en esta ocasión no se trataba de una *novel.la* a la italiana, sino de un cuento tradicional ya en la literatura hispánica, en la que había entrado de la mano de Don Juan Manuel, bajo el título de "Lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño" (*El conde Lucanor*), y que conoció diversas versiones en el siglo XVI, desde Timoneda (*El buen aviso y portacuentos*) a Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*) pasando, en el teatro, por Cervantes (*El retablo de las maravillas*) o Quiñones de Benavente, en una pieza del mismo título.

<sup>15</sup>. *Loa desta comedia*, N° 5 de las incluídas en S. Arata y F. Antonucci (eds) *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*. Sevilla, "Textos teatrales hispánicos del siglo XVI", bajo la dirección de J. Oleza. (En prensa). La loa corresponde a la comedia anónima *La Arcadia*.

**¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin**

huellas de Lope de Rueda, tanto estructurales (uno de los tres constituyentes de base de la comedia es una *farsa* en la que un joven paje se burla de un viejo rústico, que recuerda el taller de Rueda...) como retóricos (el uso de latinajos macarrónicos por el rústico) o de motivos puntuales, como el de ese "Bobo cargado de asadores, gatos y perros" que irrumpe en la primera escena.

### 3. Una farsa, un cuento y una comedia novelesca.

Como también es visible, ese sello temprano, en la urdidumbre heterogénea del argumento, que combina materiales y formas de tres géneros distintos: la *farsa* del Alcaide rústico, el *cuento* de *la tela de la decendencia*, y la *comedia novelesca* del rapto de Rosarda y de su liberación por una dama disfrazada de lacayo.

La *farsa* se inicia en la primera jornada tras un vacío de escenario (I-9) y se extiende a lo largo de toda la comedia, operando como un contrapunto continuado de la acción principal, a la que en momentos claves (final de la primera y de la segunda jornada, principio y final de la tercera) se impone según una técnica de composición y ritmo escénicos que procede directamente de Lope de Rueda y de los actores-autores italianos o españoles.

En la *farsa* la princesa Leonora, disfrazada de lacayo, que se hace llamar Sancho, utiliza al Alcaide rústico, a cuyo cargo están la quinta y la torre reales en las que transcurre buena parte de la acción principal, para sus fines, y lo hace por medio de una inmisericorde burla. El Alcaide, viejo, ignotrante, impotente, a la manera de otros *barbas* lacayos de la *comedia* (el Galíndez de *Los malcasados de Valencia*, por ejemplo), y hasta un poco afeminado, es además el prototipo del villano cómico, establecido por Salomon: el rústico que sirve de objeto de burla a la población urbana. En principio, Sancho le hace creer, con un juego de palabras, que su mujer ha parido un pollino, lo que trae como consecuencia que el rústico, sintiéndose en el escalafón más ínfimo de la cofradía cornuda, la cargue de grillos y cadenas, le meta la cabeza en un cepo, y acuda al Rey a solicitar el más que justificado divorcio. Funcionalmente, ése es el artilugio del que se vale Sancho para darse a conocer, por su buen ingenio, a la corte y al Rey (Jornada I).

En la Jornada II, y todavía no repuesto del primer susto, el Alcaide es advertido por Sancho de que:

Está de modo la Reina

¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin

con vos, que jura y perjura  
que os ha de ver la asadura.

Y podrálo hacer, que es Reina (vv. 1700-04).

pues se ha enterado de que el Rey "tiene a Rosarda/ encerrada en esta torre", y que el Alcaide no es sólo quien la guarda sino también quien la ha secuestrado. Aterrorizado el Alcaide corre a echarse de rodillas ante la Reina para implorarle perdón y decirle que él no tiene culpa de nada, pues fue el Rey quien ordenó el secuestro y le confió a la secuestrada. De esta manera la Reina, que no sabía nada, llega a saberlo todo, que es lo que perseguía Sancho y lo que proporciona funcionalidad al episodio.

En la Jornada III Sancho hace emboscar por unos guardias al Alcaide, que vuelve del pueblo, de noche, con una purga recetada por el médico para su mujer. Los guardias, enmascarados, le pegan una somanta y le endosan la purga. Horas más tarde, cuando Rosarda se propone entretener al Alcaide -por indicación de Sancho- con una premeditadamente prolija relación de su vida, en romance paródico, el Alcaide tiene que interrumpirla hasta cuatro veces para salir corriendo y evacuar las consecuencias de la purga. Es una de las escenas más risibles de la comedia. Por último será el Alcaide, por indicación -¿cómo no?- de Sancho, el encargado de clausurar la representación al presentarse ante la corte vestido (es decir, desnudo) con la milagrosa tela invisible: *Entren todos los que pudieren de acompañamiento* - reza la acotación - *y el Alcaide en calzas de lienzo y en camisa, con espada en su talabarte.*

El *cuento* de la *tela de la decendencia* ocupa menos tiempo de representación que la *farsa*, pero su valor simbólico es alto: a él corresponde la denuncia de la hipocresía y de la vanidad de la corte, su modo de vida sustentado en la pura apariencia, y él es el vehículo del triunfo del lacayo sobre el Rey y de la doncella burlada sobre el varón burlador. Al cuento corresponde, por último, la impregnación de la comedia entera por un cierto aroma de leyenda. Irrumpe en la penúltima escena de la Jornada I, en que se anuncian las virtudes prodigiosas de la tela, no vuelve a aparecer hasta bien entrada la Jornada II (esc. 7), en la que Eleandro y Sancho previenen su presentación a la corte, que se anuncia en las escenas 12 y 13, pero marca decisivamente el desarrollo de la Jornada III -en muchas de cuyas escenas irrumpe- y el desenlace, con el desvelamiento de la ficción.

#### **4. La comedia como deconstrucción del drama.**

¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin

En cuanto a la *comedia novelesca* propiamente dicha, podría definirse como un contracasos de los "dramas" (tragedias o tragicomedias) del poder injusto, y más específicamente, de los dramas de los "gustos injustos" (*gusto* y *justo* son palabras claves y rimadas en estas piezas) del monarca tirano, que tienen en *La estrella de Sevilla* quizá su modelo más puro.

Los paralelismos argumentales entre *La estrella de Sevilla* y *EL lacayo fingido* los estudié en otro lugar<sup>16</sup>, por lo que aquí me limitaré a recuperar mis conclusiones de entonces:

"Si *La estrella de Sevilla* escenifica la condición tiránica del rey y le contrapone la desautorización moral de toda una ciudad, pero lo hace después de dejar rodar los excesos de la lujuria real hasta el asesinato y la tragedia, *El lacayo fingido* [...] trata la prepotencia del rey como desafuero que puede ser superado, neutralizado, gracias a la industria de los súbditos, y en especial de la dama-donaire"(250).

La tragedia latente deja paso a la comedia, se desarma y desactiva, y ello queda perfectamente reflejado en el ritmo de la representación, en el que el desarrollo cómico va imponiéndose sobre el planteamiento trágico. La Jornada I, grave, es la del despotismo amoroso del Rey (escenas 1 a 15), contrarrestada de una forma puramente externa por la farsa del Alcaide y el pollino (escenas 9 a 15). La Jornada II es la comedia de las *trazas* de Sancho, que tiende los hilos de su intriga sobre todos los demás personajes, y que comienza a entretrejer la farsa, el cuento y la comedia. La Jornada III, que comienza con la farsa (escs. 1 a 3), continúa con el cuento (escs. 4 a 8), reaviva la posibilidad siempre latente del drama (escs. 9 a 13), aboca, a partir de la escena 14 (preludiada por un vacío escénico), a la reunificación de todos los juegos puestos en práctica por Sancho, entremezcla ahora ya en plena convergencia farsa, cuento, drama y comedia, y culmina en la gran escena final, la 34, donde todos los actores reunidos en asamblea proclaman el triunfo del ingenio de la dama donaire y del espíritu de la comedia.

De esta manera "*La estrella de Sevilla* y *El lacayo fingido* son respectivamente la tesis y la antítesis de un conflicto típico dentro de un teatro que, lejos de la uniformidad ideológica que se le supone, se recrea en una dialéctica de múltiples posibilidades" (250).

En *El lacayo fingido*, el amor entre los jóvenes, centro neurálgico habitual de la comedia, tiene un escaso papel, aunque constituya la motivación -la convención - de fondo.

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

Únicamente una escena en toda la comedia, la III-30, puede ser calificada de escena amorosa. El eje de la acción, aquí como en muchas otras comedias, se ha desplazado al juego, único mecanismo capaz de enfrentarse a la tragedia y desactivarla, y tiene en Leonora-Sancho su cerebro, su lengua y también sus manos. Leonora, como personaje, se corresponde plenamente con el arquetipo de la dama-donaire, uno de los roles más interesantes y menos estudiados de la comedia<sup>17</sup>, que aparece ya en la época fundacional del teatro nuevo, en obras como *El prado de Valencia*, de Tárrega, *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro, *La francesilla*, *Los donaires de Matico...* de Lope, y que no sólo comporta una función cómica, que comparte a veces con el gracioso, y que a veces lo excluye<sup>18</sup>, sino que también, a mi modo de ver, vehicula el éxito de la inteligencia, del ingenio, de la estrategia, del artificio, en definitiva de los valores no nobiliarios, no heroicos, no masculinos del sistema moral barroco. Podría sospecharse, incluso, que la dama-donaire representa en la comedia ese punto de vista con el cual mejor podría identificarse la sensibilidad femenina de un sector muy numeroso, y muy fiel a la comedia, de los espectadores de los corrales. Aunque el objetivo final de estas damas-donaire, caracterizadas por su aspecto delicado y sensual, sea siempre la sumisión al hombre, por medio del matrimonio -¿qué otro podía ser, que no condujera al convento?-, la comedia se complace en celebrar sus hazañas, que arrancan siempre de una inicial burla, agravio o privación (del poder, del honor, del amor), que las lanza a la brega contra la fuerza de quien las hizo sus víctimas, y que llevan adelante con armas propias, el ingenio, la astucia, la seducción, la comedia se complace asimismo en celebrar su éxito. Las damas-donaire acaban -siempre que así lo deciden- casándose con quien querían y acatando fielmente al monarca, pero no sin haberse burlado a gusto de ambos, dejándolos sin aliento o poniéndolos en ridículo. En *El lacayo fingido* es "Leonora, quien desafía al rey, le vence en ingenio y como consecuencia desarma su poder tiránico, de rey *ruín*, que ha utilizado la violencia y no el derecho y que ha olvidado las leyes en beneficio de sus deseos [...] La inteligencia de la dama-donaire convierte en burla lo que llevaba camino de tragedia. Y es que a los dramas -tragedias

---

<sup>16</sup>. "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds). *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Kassel. Reichenberger. 1994. 246ss.

<sup>17</sup>. Intenté contribuir a su definición en "Alternativas al gracioso: la dama donaire", *Criticón*, 60, 1994. 35-48.

<sup>18</sup>. En todo caso demuestra que "la comicidad de la comedia no es el coto privado del gracioso, sino que exhibe muy diversas alternativas, y entre ellas la de la dama-donaire, con lo que una vez más se comprueba que el modelo de la comedia barroca española es más abierto, más rico y más plural de lo que las historias al uso de la literatura teatral española nos quieren hacer pensar", *ibid.* 48.

**¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin**

o tragicomedias- del poder tiránico, habrá que empezar a contraponer las comedias del poder ridículo, o burlado."<sup>19</sup>

## 6. Una representación irónica del mundo y de la comedia.

A menudo he visto representar comedias del siglo XVII como si fueran farsas del XVI, y por compañías de prestigio<sup>20</sup>. Es como si la necesidad de ganarse al público llevara a los directores a deformar los trazos de la intriga cómica en beneficio de un humor grueso, de una comicidad elemental e inmediata. Y sin embargo, a mi modo de ver, la comedia barroca, tanto la de capa y espada como la pastoril, la picaresca o la palatina, es esencialmente una comedia de alta calidad literaria, de elaborado lenguaje, de múltiples registros y niveles comunicativos (de la farsa al cuento maravilloso y de la tragedia a la comedia novelesca, pasando por el poema lírico o la escena costumbrista), con un impacto diferenciado en los diferentes sectores del público. En su tiempo debió cumplir el mismo papel que la comedia clásica de Hollywood ( *To be or not to be*, *Con faldas y a lo loco*, *La fiera de mi niña*, *La novia era él*, *La reina de Africa*, *El apartamento...* ), pero nunca el de los cortos del cine mudo, por maravillosos que fueran si contaban con un Chaplin, un Keaton o un Lloyd.

Viene esto a cuento de que la representación de una comedia como *El lacayo fingido* si bien tendría que hacerse cargo de la condición de farsa de una parte relevante de sus escenas, debería subrayar que, a pesar de ello, es sólo la parte de un todo, y que ese todo diseña una representación irónica, en clave de comedia, del mundo y de la propia comedia.

El conflicto central, por dramático que sea, y lo es mucho -un Rey secuestra a una joven a la que desea, y lo hace valiéndose, como instrumento (obligado), del enamorado de la joven -, es siempre desdramatizado o ejecutado en clave irónica. Para poner algún ejemplo: cuando en I-8 el Marqués acusa al Duque del secuestro, y el Duque al Marqués, media entre ellos el Mayordomo que propone:

...dése al Rey noticia

---

<sup>19</sup>. J. Oleza. "Los géneros..." op. cit. 250.

<sup>20</sup>. No hace mucho asistí en una ciudad de Argentina a una representación, muy recomendada por la crítica, de *Castelvines* y *Monteses*, que se iniciaba con la convocatoria de los actores a los espectadores en el vestíbulo del teatro como si se tratara de anunciar un circo, desfile incluido. Seguía con la llegada del carro de comediantes al escenario, que figuraba ser la plaza de algún lugarejo, en la que aquéllos se afanaban por montar un tablado a lo Lope de Rueda (en lectura de Cervantes). Finalmente fuimos sometidos a una irreconocible representación en la que todo eran batacazos, llantos, bofetadas, carcajadas, caídas y chillidos.

**¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin**

y componga el caso el Rey.

A lo que contestan, completamente conformes, los dos litigantes:

*Marqués.* ¡Aun bien, que hay justicia y ley!

*Duque.* ¡Aun bien, que hay ley y justicia! (vv 267-70).

Es claro que ninguno de los tres sabe que es el Rey el promotor del secuestro, pero el público sí lo sabe, y esta ciega confianza en la justicia del Rey queda así ridiculizada.

No es más que un ejemplo entre muchos, pues desde todos los rincones de la comedia afluyen las acusaciones contra el despotismo monárquico, pero raramente en forma de alegato<sup>21</sup>, lo hacen más bien arrastradas por el juego escénico, encubiertas y enredadas en él, de manera que es el contraste entre lo que se dice en escena y lo que el espectador sabe la fuente de donde nace la ironía. De esta manera, precisamente, y dejando este regusto irónico, se cierra la comedia: el espectador asiste regocijado a las bodas finales de Rosarda y Leonardo, a despecho del Rey, burlado pero forzado a consentir, que sonrío por fuera mientras por dentro se da a todos los demonios, y escucha al Marqués dirigirse al Rey y decirle:

Pues como a ti te dé gusto,

Dios los haga bien casados.

La ironía no reduce sus objetivos al despotismo monárquico, sino que se extiende sobre casi todo. Escuchamos al estúpido Alcaide proclamar el orgullo de "los que somos de los godos" (v. 727), o sospechar que en la corte "maldito el hombre ha de haber/ que no sea hijo de puta" (v. 1040), escuchamos las desorientadas declamaciones de honra y venganza del Marqués y del Duque, y asistimos a la pretensión del Duque de probar su razón con la espada, reclamando en su apoyo, para ello, un trasnochado código caballeresco, que queda ridiculizado en la medida en que el espectador sabe perfectamente que no tiene razón:

Y así porque yo me fío

en la verdad que sustento [que vos tenéis secuestrada a

dentro del real aposento Rosarda, y no yo]

sobre el caso os desafío.

...

Y hablen allí las espadas

y callen aquí las plumas (vv 2109-2118).

---

<sup>21</sup>. Es el caso de los vv 625-76, en los que Leonardo recita al Rey toda una lección sobre su mal comportamiento y la manera de no agravarlo todavía más.

Cuando al final de la comedia, en su última escena, el Marqués trata de poner un poco de orden en el generalizado alboroto que sobre los asuntos más graves desgobierna la corte, exclama:

¡No hagamos cosas de risa  
las cosas de calidad!

Pero el Marqués está enunciando al revés lo que en verdad hace la comedia, cuyo lema bien podría ser el contrario:

¡Hagamos cosas de risa  
las cosas de calidad!

Y entre las cosas de risa en que la comedia muda las cosas de calidad está la propia comedia, que entrega al público una representación irónica de sí misma, que le recuerda que ella es, sobre todo, eso, una comedia, un ingenioso artificio lleno de trucos -que ella se siente encantada de exhibir- extraídos de un código, esa especie de almacén mental de trucos que fue el sistema de la *comedia nueva*.

Así, en las escenas iniciales de la comedia, mientras el fuego devora la casa del Marqués, éste sale corriendo para declamar ante Leonardo una pieza de repertorio: el lamento del detentador de la honra de la doncella por su honor ultrajado, y la promesa de venganza. La inadecuación de la ostentosa retórica a la situación de emergencia y al interlocutor elegido, precisamente el raptor, ponen de relieve el carácter convencional (arbitrario) del alegato:

*Leonardo.*

...Marqués famoso

¿Tanta aceleración? ¿Pues qué hay del fuego?

*Marqués.*

Valeroso Leonardo, en que ha resuelto  
en pavesas y humo mi hacienda

...

Perdí entre los despojos abrasados  
la mejor prenda de mi casa antigua.

Hanme robado, amigo, de su cuarto,  
en medio del incendio, a mi Rosarda.

...

Y adiós, que ya me llama la venganza (vv. 146-

179)

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

Algo muy similar sucede con el relato que, casi a continuación, Leonardo hace al Duque de cómo vio que raptaban a Rosarda en medio del incendio (vv. 197-211): no falta un solo ingrediente de los relatos de la honra robada, pero su condición mentirosa convierte en inverosímil la retórica al uso en estos casos, y al hacerlo desvela su convencionalidad.

Y vuelve a suceder lo mismo cuando Rosarda, para entretener al Alcaide urgido de retortijones, se lanza a recitar un típico romance autobiográfico. La situación, al convertirlo en paródico, delata su artificio:

De libres padres nací:  
pluguiera a Dios no naciera...

Sancho (Leonora), el urdidor de todas las tramas, comenta a menudo su propio cometido:

La tela que hay que tejer,  
aquésa yo he de tejella (vv 1610-11).

O , refiriéndose a uno de los "entremeses"/"pasos" del Alcaide:

¿Vióse nunca tan buen paso? (v. 1740).

O a los preparativos del desenlace:

Paréceme que se va  
esto poniendo en su sitio (p. 106a)

Los personajes se refieren a menudo a la comedia y sus ingeniosos artificios, de manera que ponen en marcha un mecanismo de autocelebración o autoencomio. Así Leonardo comenta sobre la burla de la tela invisible:

Y si es burla, ella es la burla  
mejor que en mi vida ví (p. 97b).

Autoencomio con que, en la última escena, se cierra -o casi- la comedia:

*Rey.* La burla es de las astutas  
que he visto.

*Reina.* ¡Leve y astuta!

*Sancho.* ¿No me negarán que he hecho  
a algunos tragar saliva? (p. 108a)

¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin

## 7. Un teatro pobre.

En la dramaturgia anterior a 1603, que se suele identificar como la del "primer Lope", coexisten dos modelos de puesta en escena, que se reparten los distintos géneros de su producción: el teatro de aparato y el que denominé *teatro pobre* <sup>22</sup>. Al género de la comedia palatina le corresponde sin lugar a dudas un modelo de teatro pobre, y *El lacayo fingido* no es ninguna excepción.

### 7.1. Estructura y ritmo del espectáculo.

Caracteriza a este modelo un aflojamiento considerable de la estructura en cuadros del teatro cortesano <sup>23</sup>: no hay más allá de cuatro o cinco por obra y suelen carecer de especificaciones escenográficas. La acción ya no pasa por ellos, sino que fluye tumultuosa en escenas autónomas y en grupos de escenas que no delimitan una situación cerrada ni se condensan en un núcleo temático homogéneo: las expectativas de la acción quedan siempre abiertas a su continuación en escenas posteriores (a menudo *muy* posteriores). Las escenas costumbristas y los entremeses cómicos se encargan de darle *variedad* a la representación, los paréntesis didácticos, *utilidad*, y las escenas pantomímicas, de escasa verbalización, espectáculo, vistosidad, agilidad.

En *El lacayo fingido* apenas pueden distinguirse tres cuadros bien delimitados. El primero podría titularse *Incendio y rapto de Rosarda*, y abre la comedia de una manera impactante, buscando el pasmo de los espectadores, mal sosegados todavía por la loa. *Dentro*, y fuera de la vista de los espectadores, se desarrolla un fuego pavoroso, que reduce a pavesas, en cuestión de minutos, el palacio del Marqués. Al espectador le llegan los gritos de *¡Fuego*,

---

<sup>22</sup>. J. Oleza, "La propuesta...", op.cit. 186-88 y 194-98.

<sup>23</sup>. El concepto de *cuadro* se presta a menudo a interpretaciones muy libres, con lo que pierde su eficacia de cara al tratamiento de la representación. Yo entiendo por *cuadro* aquella agrupación cerrada (frecuentemente por *vacíos* escénicos) de escenas, dotadas de *coherencia* temática, así como de unidad de espacio y de tiempo. En ocasiones estos *cuadros* poseen exigencias escenográficas propias, que no se extienden a otros momentos de la obra: son los *cuadros fuertes* tan característicos del teatro cortesano; en otras están dotados de un juego escénico muy bien delimitado (un desfile, un baile, una corrida de toros, unas bodas, un juego de salón...); en otros, finalmente, la cohesión interna viene dada únicamente por la situación (tema, espacio y tiempo), y pueden ser entendidos como *cuadros débiles*.

*fuego!* , las órdenes entrecruzadas y confusas, las campanadas de la Iglesia Mayor, el ruido y las voces excitadas de los guardias, que a modo de bomberos, cortan vigas o derriban arcos y muros. El escenario está vacío. De tiempo en tiempo alguien aparece para volver a desaparecer enseguida: el Mayordomo, "medio desnudo", que azuza con sus órdenes a los guardias; Leonardo, que escapa llevando en sus brazos a la secuestrada Rosarda; un Bobo "cargado de asadores, gatos y perros", inverosímil en la situación, pero que cumple la función simbólica de aliviar el dramatismo y de conectar al espectador en clave de comedia<sup>24</sup>; dos guardias que salen cada uno por su lado, cada uno con su cántaro de agua, que chocan en medio del escenario, "y quiébranlos"...

Es cuadro de poderosa delimitación: si no se requiere escenografía especial, sí se exige un activo intercambio *dentro/fuera* y una acumulación de efectos especiales que la sustituyen, y el juego escénico es tan marcado que podría representarse como un *ballet*. Una representación actual bien podría aportar tecnología al espectáculo: los haces de luz móviles, como en noche de alarma aérea, y coloreados, los sonidos de alarma, las campanas...como podría contribuir también al movimiento de actores confiriéndole un diseño y un ritmo de pantomima, que se continúa en las escenas siguientes del cuadro: *Entra el Rey embozado, con gente* , da órdenes para que le quiten a Leonardo de los brazos a Rosarda y se la lleven, *llévanla...Vase el rey...Entra el Marqués y su gente*, Leonardo le cuenta que es el Duque quien ha raptado a Rosarda...*Vase el Marqués* entre amenazas de venganza. *Entra el Duque Rosimundo con criados*, Leonardo le cuenta que es el Marqués quien ha raptado a su prometida, *vase* el Duque a buscar al Marqués. *Sale el Marqués con sus criados* , buscando al Duque. *Entra el Duque Rosimundo con criados*. Topan, se interpelan, se acusan, se amenazan, echan mano a las espadas, finalmente media el Mayordomo, remitiendo el pleito al fallo del Rey, y se retiran todos. Así acaba el cuadro, y la pantomima.

El segundo cuadro, el de *La emboscada del Alcaide*, abre la tercera jornada de forma no tan espectacular pero sí más divertida, y podría ser representado como *cuadro fuerte* : es de noche, el escenario figura que es el camino que conduce a la torre (por lo que ésta podría aparecer iluminada, *en lo alto* ) por entre el bosque, con lo que algunos símbolos de árboles o

---

<sup>24</sup>. La misma función cumplen otras divertidas notas puntuales. Así cuando aparece Leonardo con Rosarda en brazos, y en medio del fuego que él ha provocado y en situación tan dramática como la del secuestro, no se le ocurre otra cosa que pararse, dirigirse al público y acordarse de la mitología: "Hecho voy segundo Atlante./ pues llevo sobre mí el cielo." Tanto hubiera valido compararse con San Cristóbal atravesando el río con el niño Jesús en brazos. O cuando los guardias gritan reclamando "¡Agua, agua!", y alguien, que bien podría haber

vegetación podrían aparecer también sobre la escena. También aquí el juego escénico está muy definido: emboscada con asalto. Los guardias, escondidos y enmascarados (se ponen en escena sus "medias máscaras", a la manera italiana), esperan al Alcaide, le ven venir *con botas de camino y un quitasol en una mano y un vaso en la otra*, acompañado de *un villano con gorra*, que viene cantando una canción popular, "Ensíllame el potro rucio". Los guardias se arrojan sobre él, *quítanle la espada*, el mozo de la gorra sale corriendo, los guardias obligan al Alcaide a beber la purga, el Alcaide se resiste, implora, lo fuerzan, traga, ruega lloroso a sus verdugos que guarden silencio, que nadie se entere de la purga, los guardias se van, *entra el mozo con el lío de ropa*, el Alcaide lo despacha, lloriquea imaginando lo que le espera, *éntrase* y se acaba el cuadro. Es un cuadro-entremés, un paso, que hubiera hecho la felicidad de Lope de Rueda y de los comediantes *dell'arte*. El efecto cómico de una acción esencialmente mímica viene subrayado, en la letra del libreto, por los latinajos del Alcaide ("Fratelos salubérrimos", les dice a los guardias, entre otras cosas), por los endecasílabos sueltos, esdrújulos, que usan guardias y Alcaide, así como por la condición afeminada del Alcaide, que en medio del apuro no puede evitar elogiar a sus "salubérrimos" verdugos:

*Alcaide.* A no ser malos, ¡qué dispuestos ángeles!

*Guarda 1º.* Pues hácennos bonitos las carátulas,  
que sin ellas tenemos gestos fúnebres.

El tercer y último cuadro cierra ésta como muchas otras comedias. Es cuadro de desenlace. En la escena, que representa el interior de la torre, se van congregando uno a uno todos los actores para la gran ceremonia de la despedida y el aplauso. Lope mismo ironizó no pocas veces sobre esta convención del código teatral. En la última escena de la coetánea *Viuda valenciana* hace entrar tal número de personajes que Leonarda, la protagonista, exclama:

¿Por qué un pueblo no llamabas,  
o media ciudad traías?<sup>25</sup>

Aquí no hay, en principio, especificaciones escenográficas, ni un juego escénico unitario: es un *cuadro débil* que se sustenta sobre la convergencia temática de todos los hilos hasta ahora dispersos y sobre la doble ceremonia de la felicidad repartida y de la despedida de los actores del público.

---

sido un espectador, pues a más de uno debió ocurrírsele la agudeza, recomienda: "¡Al cuarto de las mujeres!" Sin duda allí era donde el fuego lucía más bravo, o donde más les convenía apagarlo.

<sup>25</sup>. Edición y prólogo de J.L.Aguirre. Barcelona."Colección Aubí". 1977, 179.

Al abrirse el cuadro Rosarda, la prisionera, espera sola en sus habitaciones de la torre la llegada de su amado. Entonces entra Leonardo, por esa misma puerta entra casi enseguida Sancho, que sin dar tiempo a la pareja a expresar sus emociones les echa encima la tremenda noticia de la llegada del Rey. No hay tiempo ni para pensar. Por la puerta entra el Rey, dispuesto a gozar de Rosarda, encuentra el puesto ocupado, se queda perplejo, barrunta, sospecha, se encoleriza, comienza a amenazar a Leonardo cuando Sancho, una vez más, interrumpe para advertir que "La Reina, mi señora, / viene, señor, sobre ti." El Rey busca dónde esconderse, pero no tiene tiempo tampoco, la Reina irrumpe furiosa, celosa, llena de reproches. Media Sancho, con sus invenciones, poniendo paz y vaselina. Desde *dentro* se oyen voces, golpes, órdenes. Un guardia se asoma y anuncia que hay gente que reclama entrar, el Rey, perplejo, que creía acudir al secreto de una cita amorosa y se encuentra en medio de una sesión pública, otorga su permiso y entonces *entren todos los que pudieren de acompañamiento, y el Duque vestido de ropas de boda, y el Marqués, y el Alcaide en calzas de lienzo y en camisa, con espada en su talabarte*<sup>26</sup>. Sancho abre camino al Alcaide para que nadie le estruje el flamante vestido. El Alcaide desfila triunfal, puede permitirse una larga y adornada ronda por el escenario, todos le admiran. Llega entonces el momento de desvelar la farsa y de proceder a las bodas. Ambos actos finales quedan magníficamente reflejados en escena por medio del vestuario, o de su falta: la grotesca desnudez del Alcaide frente a los perifollos nupciales del Duque. El figurinista de una representación actualizada tiene una hermosa ocasión para aguzar el ingenio, así como para imaginar el acto conclusivo y trascendental de toda comedia palatina: la restitución de la identidad oculta del protagonista. El Duque Rosimundo, que ha acudido preparado para casarse, descubre que Rosarda, su prometida, ha sido casada ya con Leonardo. Entonces Sancho se acerca al Duque y, delante de todos, revela que su verdadera identidad es la de Leonora, la amante abandonada por el Duque, heredera de otro Duque español, y se ofrece para cubrir la vacante de esposa, ofrecimiento que es inmediatamente aceptado. La transformación del donaire en dama y de la dama en Duquesa, verdadera culminación semántica de la comedia, tiene un tratamiento escénico de vestuario (es un acto de travestismo) marcadamente erótico (supone una transexuación).

---

<sup>26</sup>. Tanto las voces y ruidos de *dentro* como la entrada *en golpe* del escuadrón de actores son ideales para un director que sepa sacarle punta al efecto cómico de esa puerta a la que se hace trabajar a destajo y que podría no dar más de sí.

Estos tres cuadros suman un total de unas 17 escenas, de un total no inferior a 70<sup>27</sup>, quiere ello decir, evidentemente, que el ritmo del espectáculo no viene dado por los cuadros sino por las escenas. Los cuadros son condensaciones de una acción que, en cuanto le es posible, busca su libertad, la fluidez, la sucesión rápida de situaciones. Hay momentos en que el texto literario quisiera reclamar la condensación, el cuadro, el paso, como en la situación de la *farsa del pollino* (I-9, 10, 11// 14, 15), por ejemplo, pero la técnica de Lope lo impide, incrusta a modo de cuña dos escenas (I-12 y I-13) que nada tienen que ver entre sí ni con la *farsa*. Es una cuestión de ritmo: Lope deja paso a agrupaciones temáticas de escenas (el pleito del Marqués y el Duque, en II-5 y 6, por ejemplo, o la confesión del Alcaide a la Reina, en II-16 a 21, o la celebración de la tela invisible por la corte, en III-4 a 8), pero se complace en interrumpirlas antes de su conclusión, introduciendo nuevas situaciones, o impidiendo que se consoliden como agrupaciones cerradas, como cuadros, por medio de enlaces tendidos hacia situaciones diferentes, incluso presta máxima autonomía a determinadas escenas individualizadas, que adquieren por sí mismas la categoría de paso cómico o de cuadro escénico, como en el caso de la escena de *El romance de Rosarda y los retortijones del Alcaide* (III-15).

Se trata de una técnica escénica muy ágil, con tendencia a ocupar con pocos actores el escenario (una media de 3'17 actores por escena), que gusta de las escenas con sólo 2 interlocutores (unas 22), y que no rehuye ni mucho menos las escenas monologales (un mínimo de 11, plenamente desarrolladas), con las que a menudo cierra jornada (así la I y la II) o prepara un vacío escénico, operando como signos de puntuación del espectáculo, signos capaces de pautar su ritmo.

## 7.2. Palabra y gesto, visión y audición de la comedia.

---

<sup>27</sup>. El número de escenas puede variar según se reconozcan o no como escenas autónomas los múltiples momentos en que un actor, tras el desarrollo de una escena más larga, queda solo sobre el escenario y declama unos pocos versos, casi siempre para enlazar con la escena siguiente. Si se computan estos momentos como escenas el número de éstas en *El lacayo fingido* sería mayor. El concepto mismo de *escena* varió considerablemente de Lope de Rueda a los clasicistas y de éstos a los dramaturgos de la *comedia nueva*, siempre en sentido menguante, esto es, de reducir la escena a una unidad situacional caracterizada por un número fijo de actores en escena, delimitada por los *Salen, Entran, Vanse* o por la enunciación de los personajes presentes al principio de cada escena. En todo caso, 70 es un número de escenas elevado, propio de la técnica de Lope más acá de 1595-96, propio por tanto de un Lope que sí sigue siendo el primer Lope ya no tiene nada de aprendiz, y domina plenamente la técnica de la puesta en escena.

Frente al teatro cortesano, a los Dramas de Hechos Famosos, a las Comedias Mitológicas o a los Autos Sacramentales, géneros todos ellos que suponen un modelo de teatro de la palabra, las comedias palatinas extienden el modelo de sobriedad y polivalencia de recursos escénicos al cometido de la palabra. El actor no se recrea en su uso, ni el autor en su complejidad o espesor, y de ello debe ser plenamente consciente el responsable de una dramaturgia actualizada, poniendo su adaptación del texto al servicio de este modelo de teatro pobre, que no sacraliza la palabra, y en el que a mi modo de ver puede disponer de plena libertad para sustituir pasajes de "obra muerta" por otros equivalentes, más vivos, de comedias semejantes (en el sistema de la *comedia nueva* las situaciones verbales se repiten de una comedia a otra y permiten toda clase de préstamos) o para podar algún fleco suelto, alguna frase inútilmente sofisticada, algún momento declamatorio, alguna escena pesada, algún juego de ingenio que ha perdido su oportunidad, poco congruentes con este modelo de teatro.

La relación entre palabra y gesto se decanta a menudo hacia éste último. El índice del uso de la palabra por el actor es muy bajo, no llega a dos versos y medio por réplica (2'41), lo que si se tiene en cuenta que 3.170 de los 3.344 versos de esta comedia son octosílabos, dará idea de la levedad oral y del agilísimo intercambio dialogal de este tipo de puesta en escena<sup>28</sup>, y consecuentemente de la extraordinaria importancia que se concedía al trabajo físico del actor, a su movimiento y a sus gestos.

Aun tratándose de textos de refinada condición literaria, el espectador recibía el espectáculo en oleadas semióticas de muy diverso registro: le envolvían no sólo por la vía del oído inteligente, sino también por la del oído sensual (el verso, los efectos sonoros...), y sobre todo por la vía de la vista, a través de la cual se abría paso una proporción tan importante de la significación que podía llegar a compensar los déficits de comprensión del oído, de la educación o del ingenio del espectador, y ello aun cuando el espectáculo careciese de una escenografía relevante.

En *El lacayo fingido* la agilidad y la sobriedad de la palabra dramática se percibe también en el tratamiento de aquellos recursos del código más ligados a la palabra y menos al

---

<sup>28</sup>. Los índices de versos por réplica resultan verdaderamente reveladores del tipo de espectáculo, y ayudan a comprender claramente la diferencia que existía entre los distintos géneros (tipos de espectáculos) dramáticos de la época. Si, desde el punto de vista de la pragmática conversacional (Grice) todo diálogo supone un turno de uso de la palabra entre los distintos hablantes, cuanto más réplicas y más repartidas mayor es la agilidad y más "democrático" u "horizontal" el intercambio verbal entre los interlocutores, más posibilidades de intervenir para cada uno de ellos. El tono de un diálogo y su caracterización como "lenguaje en acción", como conjunto de "Speech Acts" (Searle), depende, en última instancia, del uso que se hace del reparto de la palabra.

gesto: las narraciones, los discursos, los parlamentos monologales, las conversaciones de ingenio o de salón. Así las narraciones puras son escasas y breves y suelen tener *un interés añadido* : el de ser narraciones "mentirosas" (las dos versiones, de Leonardo, del secuestro de Rosarda, en I-5 y 6) o paródicas (el romance autobiográfico de Rosarda, en III-15). A menudo estas narraciones son sustituidas por diálogos informativos (así los antecedentes de la aventura de Leonora, abandonada por el Duque, en I-12) o, simplemente, rehuídas: en II-7 asistimos al escaqueamiento de una estupenda ocasión para contar la actualidad de las cosas de España y elogiar al nuevo Rey Felipe III, que el Lope cortesano hubiera aprovechado sin el menor pudor.

Si la Jornada I suele ser la más sobrecargada de narraciones, la Jornada II suele ser la más funcional, la más utilitaria, allí donde se acumula la obra muerta de muchas comedias, obsesionadas en el seguimiento paso a paso de los diversos argumentos e intrigas. En *El lacayo fingido* es la que más terreno deja al espesor de la palabra, acumulado en parlamentos monologales, y la que más permite la poda.

Discurso de carácter didáctico sólo hay uno en toda la comedia, aunque largo: el de la lección que Leonardo imparte al Rey sobre la conveniencia de no extralimitar la violencia ya cometida con el rapto de Rosarda (vv 625-676), y hay también únicamente una conversación larga, basada en juegos de ingenio y dobles sentidos, la que abre la Jornada II. Ambos momentos admiten, sin embargo, un tratamiento escénico que aligere el espesor de la palabra. Pongamos como ejemplo el primero, en que el Rey y Leonardo entran en el patio o corral de la quinta, espacio escénico que el escenógrafo puede configurar como ámbito simbólico de la vida villana, frente al interior de palacio (ámbito cortesano) y, sobre todo, frente a la torre, aneja y a la vez distante de la quinta, a la que domina, como ámbito del poder y su violencia. Al entrar el Rey y Leonardo, los guardias que les preceden van abriéndoles paso, apartando a quienes ocupaban el lugar ( Alcaide, Sancho, Eleandro...el director podría incorporar comparsaría rústica), que pasan entonces a distribuirse en diversos lugares de la periferia del escenario: se crea así un corro alrededor del centro, vigilado por los guardias (como la torre vigila la quinta) y ocupado por el Rey y Leonardo. El discurso de Leonardo se inscribe por tanto en esa doble referencia simbólica: de un lado los villanos y la quinta, espectadores del discurso, del otro los guardias y la torre, supervisores del mismo, en medio el Rey y su consejero. Y se inscribe como discurso doble el poder, sobre la inevitabilidad de su violencia, pero también sobre la conveniencia de moderarlo y de guardar las formas. A medida que se

**¡Erro  
r!  
Ma  
rcad  
or no  
defin**

desenvuelve la escena, el discurso -oportunista, servil, incluso cínico- y el cortesano van envolviendo al Rey, dominándolo tal vez con su sombra, acorralándolo posiblemente en un rincón del escenario, sugestionándolo, persuadiéndolo, proporcionándole doctrina, hasta que el Rey la asimila a su modo, se zafa del discurso, lo adapta a sus conveniencias, se restituye en el centro de la escena en medio del corro de guardias (que aseguran la "verdad" de su interpretación) y de vasallos (que la escuchan y la padecen).

El trabajo gestual del actor está considerablemente mimado en el texto, de manera que el lector visualiza imaginariamente la representación a través de las acotaciones: *como que habla entre dientes*, se dice del Alcaide en I-11, y vuelve a repetirse en I-14, de manera que se constituye en gesto privativo del personaje. Lo mismo ocurre con Sancho, que *hace que se va*, pero vuelve, y que *vase y vuelve* en II-20. Al Duque no es difícil imaginarlo echando mano a su espada: *empuña la espada el Duque*. En la *comedia nueva* los personajes configuran roles y los roles bien pueden asociarse a gestos, muecas, palabras, caracterizadores, que elaboran ese "decoro escultórico" del que habló Amado Alonso refiriéndose a los personajes de Valle Inclán, sorprendidos siempre en el mismo gesto.

Pero las acotaciones buscan no sólo la reiteración del rol sino también las diferencias de momentos y situaciones: *abre el Rey el papel, y lee bajo...quédase la reina pensando...entra Sancho quedito y ásele [al Alcaide] de un brazo...el Alcaide se echa de rodillas ante la Reina...túrbase el Alcaide...túrbase Leonardo...danse las manos el Duque y el Marqués...quedan mirándose un rato sin hablar el Alcaide y Sancho...quítanle la espada al Alcaide...van saliendo uno a uno y hablando los cortesanos de la sala donde se exhibe la tela milagrosa...En definitiva: una elaborada semiótica del gesto, tan indispensable como la de la palabra.*

Pero esta elaborada gestualidad se apoya, a su vez, en un movimiento escénico que, sin contar con acciones extraordinarias (a excepción del incendio) provoca múltiples posibilidades de juego, estimulando la imaginación del director de escena. Una buena parte de este movimiento escénico responde a mecanismos muy definidos en el código teatral de la *comedia nueva*, por lo que el espectador los esperaba ya antes de producirse, los reconocía como naturales cuando se producían, y juzgaba finalmente si habían sido bien o mal usados por el poeta y ejecutados por los actores, cuando se habían producido. El espectador de 1600 era ya un experto en este tipo de mecanismos y el director de 1990 debe, a mi modo de ver, restablecer esta complicidad entre el código y el receptor.

¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin

Uno de los recursos de más frecuente uso, sobre todo en las comedias puras, es el de las cartas que se escriben, se leen por sus destinatarios o no, se escuchan o se encuentran casualmente por destinatarios no previstos, multiplican el enredo y juegan un papel decisivo en el desenlace. En *El lacayo fingido* se utiliza el recurso en varias ocasiones, como no podía ser menos. Una de ellas está resuelta de manera creativa: se trata de la lectura del *billete* que le da *un villano* al Rey, en nombre de la mujer del Alcaide, cuando éste trata de conseguir su divorcio. El Rey hace como que lee, pero no recita en voz alta: sus interjecciones, sus asombradas preguntas nos harán comprender que el Alcaide ha encadenado a su mujer y le ha metido la cabeza en un cepo. El director actual podría explotar fácilmente el efecto de comicidad rústica que persigue, aquí, el recurso: podría acentuarse el aspecto rústico con un papel sucio, arrugado, tal vez mojado con lágrimas, así como la aprensión del Rey al tomarlo entre sus dedos...

El uso más canónico del recurso corresponde a sendos billetes que han escrito Leonardo y Rosarda declarándose su compromiso de matrimonio. Aludidos reiteradamente a lo largo de la comedia, son confiados a la dama donaire que, en el código teatral de la *comedia*, es personaje especializado en tomarlos de las manos de los amantes, confundir -a propósito o no- los destinatarios y enredar el enredo con ellos, o resolverlo. El tragín a que son sometidos los billetes es perfectamente inútil desde un punto de vista práctico: para cumplir su misión bastaba con que existieran los papeles, sin necesidad de marearlos de un lado a otro, para que Sancho pudiera servirse de ellos en la suerte final del desenlace e imponer el hecho consumado de las bodas sordas de los amantes. Pero la inutilidad práctica no es inutilidad escénica: el espectador reconocía, desde la primera alusión a ellos, el papel decisivo en el enredo que iban a jugar y sabía que, una vez en manos de Sancho, estaban obligados a circular y a producir efectos. Por ello el director escénico debería subrayar, a mi modo de ver, el carácter convencional del recurso: tal vez con la entrega de un primer papel equivocado de Rosarda a Sancho, que éste le devolvería, una vez leído rápidamente (una receta de cocina, por ejemplo, de las muchas que abundan en las comedias de Lope), de modo que Rosarda tendría que buscar de nuevo entre sus ropas, y entre los muchos billetes que irían apareciendo, el adecuado, tal vez con un gesto que proporcionara a la aparición de los papeles, en el desenlace, un efecto de prestidigitación.

En la comedia pura el movimiento escénico, tan esencial en todo el teatro de Lope, obedece a una estrategia sutil, que vela por conferir a una acción sin grandes momentos

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

espectaculares una agilidad y un ritmo que aligeren la palabra y le presten plasticidad y visualización. Incluso la conversación, el territorio más puro de la palabra, es sometida a esta estrategia. Es el caso de la distribución del escenario en zonas, que territorializa la palabra, mecanismo que adquiere una eficacia especialísima en un escenario desnudo. No voy a insistir en el juego *dentro/fuera*, tan característico de esta territorialización: el *fuera* puede ser interior o exterior en esta comedia, privado o público, espacio de la vida aldeana, de la vida cortesana o del poder, pero el *dentro* siempre tiene algo de hostil, el lugar insondable desde donde puede llegar, en cualquier momento, un sobresalto, una agresión, el fuego.

El diálogo compartimenta el escenario por medio de conversaciones entrecruzadas: en distintas zonas distintos grupos de actores hablan, a veces unos permanecen mudos, o a la escucha, o ensimismados en monólogo, mientras otros hablan, otras veces las voces de unos y otros se entrecruzan, sus diálogos se ignoran, se interfieren entre sí y es el espectador quien asume la capacidad de asociarlos, obteniendo motivos complementarios de risa o efectos de significación añadida<sup>29</sup>. Al final de la Jornada II nos encontramos con un dispositivo - aunque sencillo - de este tipo. La Reina ha quedado sola en el escenario, una vez han escapado de ella y de él el Rey y Leonardo. La Reina monologa llena de sospechas (II-15), entonces *éntrase el Alcaide, y quédase la reina pensativa* (II-16), el Alcaide, que no ve a la Reina en un primer momento, se sitúa en otra zona del escenario, desde donde habla para sí, exponiendo la necesidad de confesarle todo el asunto del rapto. Es el momento en que *entra Sancho quedito y ásele del brazo* (II,17), le señala donde está la Reina y le invita a abordarla, mientras la Reina reflexiona en voz alta sobre sus sospechas. Sancho y el Alcaide se dirigen a ella, los dos grupos de voces se funden, pero sólo por un instante, pues de nuevo se divorcian, ahora en distinta combinación: de un lado quedan la Reina y el Alcaide, que se confiesa *de rodillas*, del otro Sancho, espectador divertido, que comenta desde lejos las incidencias de la confesión:

¡Qué bien , qué suavemente,  
sin tormento, ha confesado! (vv 2017-18)

*Entra el Marqués* (II-18), la reina se desentiende del Alcaide para hablar con él y contarle la verdad del rapto, que acaba de conocer. *Entra el Duque Rosimundo* (II-19), se enzarza con el Marqués, la Reina les interrumpe, media entre ellos... Todo lo observan,

---

<sup>29</sup>. Las escenas nocturnas *de balcón* (que se convirtieron en inexcusables y que alcanzaron con el *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso su prototipo más audaz) no son sino una sofisticación de este mecanismo de pluralización, diferenciación y entretramado del diálogo, el efecto del cual es siempre la apertura a la interpretación del espectador, además de una curiosa socialización del discurso teatral.

¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin

apartados en un ángulo del escenario, Sancjho y el Alcaide, tal vez algo distantes entre sí, pues cuando los tres personajes del centro se han puesto de acuerdo y abandonan la escena, dejando vacío ese centro, *quedan el Alcaide y Sancho mirándose un rato sin hablar* (II-20).

El escenario se divide en zonas de voces y de posiciones: hay un *dentro* y un *fuera*, un *en lo alto* y un en lo bajo, hay un centro y una periferia, y también hay zonas intercambiables, no jerarquizadas, un *aquí*, un *ahí*, un *allí*, y finalmente un pasar de un lado a otro, un desfilar todos hacia una meta (la técnica de los viejos *momos* ) o un acudir todos hacia un centro, alrededor del cual giran, entrando y saliendo, ratificando su centralidad (técnica del *rondó* <sup>30</sup> ). A lo largo de la comedia el diálogo puede ser traducido en clave de movimientos posicionales y de zonas de escenario, confiriéndole esa textura espacial a la palabra, esa *balletización*, que resulta clave en el teatro, en general, pero mucho más en un modelo de teatro pobre.

---

<sup>30</sup>. Esta técnica del *rondó*, según la cual el coro de personajes acude una y otra vez, en distintas combinaciones, hacia un personaje o grupo central pivote, tiene dos utilizaciones espectaculares en *El lacayo fingido* : una es el cuadro del *Incendio y rapto de Rosarda* y otra la agrupación de escenas de la *Exhibición de la tela de la descendencia*.

**¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin**

### 7.3. El escenario y la espacialización del conflicto.

En el modelo del teatro pobre la iconicidad del espacio por sí mismo apenas existe, de manera que las significaciones espaciales deben ser vehiculadas por otros medios, por casi todos los medios, mejor dicho, pues en el teatro pobre todos los signos resultan inevitablemente espacializados. El escenario es la desnuda estructura del corral con pocos, móviles y sencillos accesorios, introducidos por los mismos actores, "metesillas" y "sacamuertos", en escena. Un nivel de altura, la cortina de las apariciones, las dos puertas, el trasfondo de los *dentros*, los *escondites* en escena, los efectos especiales y los *vacíos* que pueden implicar cambio de lugar, son todas las bazas de las que disponía el actor-director, el *autor*, en este modelo de teatro. En *El lacayo fingido* ni siquiera son necesarios el nivel de altura ni la cortina de las apariciones (aunque ésta podría dar buen juego en las escenas de la *Exhibición de la tela de la decendencia*), los efectos especiales se concentran en el *Cuadro del Incendio y rapto de Rosarda*, y los únicos elementos móviles de decorado que podrían necesitarse son unos pocos árboles en *La emboscada del Alcaide*. La sobriedad escenográfica es, por tanto, extrema, y ni siquiera compensada por la escenografía verbal, convencional e imprecisa en esta comedia.

Sin embargo, el escenógrafo actual dispone de bases más que suficientes para su trabajo. En principio pueden distinguirse dos grandes ámbitos dramáticos, el cortesano y el villano, cada uno de ellos desdoblado en interior y exterior, según el siguiente esquema:

Cortesano		Villano	
1. Exterior	2. Interior	3. Exterior	4. Interior
Area urbana palaciega	Aposentos de Palacio.	Corral de la Quinta, con la torre a la vista	En la torre

Aunque el interior de la torre es "villano" tan sólo desde el punto de vista de su ubicación, no de su condición social, que es la del espacio represivo del poder real.

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

El cambio de un lugar a otro resulta muy nítido en la representación, y viene marcado por los vacíos escénicos:

<p><b>Jorn. I</b></p>	<p>Escs.1-8: "Incendio y rapto de Rosarda." Palacio del Marqués. Exterior. Cortesano.</p> <p><i>Vacío.</i></p> <p>Escs. 9-15: "Farsa del pollino". Corral de la Quinta, con la Torre a la vista. Exterior. Villano.</p> <p>Escs. 1-6: "El litigio del rapto." Palacio. Interior. Cortesano.</p> <p><i>Vacío.</i></p>
<p><b>Jorn.II</b></p>	<p>Escs. 7-10. "Diversas intrigas". En la Torre. Interior. Villano.</p> <p><i>Vacío.</i></p> <p>Escs. 11-21. "Diversas intrigas". Palacio. Interior. Cortesano.</p>
<p><b>Jorn.III</b></p>	<p>Escs. 1-3: "La emboscada del Alcaide". Camino. Exterior. Villano.</p> <p><i>Vacío.</i></p> <p>Escs. 4-13. "Exhibición de la tela". Palacio. Interior. Cortesano.</p> <p><i>Vacío.</i></p>

¡Error!  
 Marcado  
 o no  
 definido

**Jorn. III** Escs. 14-21. "Diversas intrigas". En la Torre. Interior.  
Villano.

*Vacío.*

Escs. 22-28. "Convocatorias de Sancho." Quinta.  
Exterior. Villano.

*Vacío.*

Escs. 29-34. "Asamblea final y bodas". En la Torre.  
Interior. Villano.

---

En un simplificado esquema de 4 escenografías :

Jorn.I ( Espacios 1-3)

J.II (Esp. 2-4-2)

J.III (Esp. 3-2-4-3-4).

El escenario cortesano, interior o exterior, podría estar simbolizado por algún elemento escenográfico emblemático, quizá ocupando el nivel de altura. El escenario villano tiene ya un elemento emblematizador, el de la presencia de la torre, siempre a la vista, que podría situarse *en lo alto*.

La doble dialéctica *Interior/Exterior* y *Corte/Quinta* puede ser combinada por el escenógrafo con la dialéctica entre los géneros que constituyen esta comedia: la *farsa* del Alcaide, el *cuento* de la tela y la *comedia* (con sombras de *tragedia*) *novelesca* del rapto de Rosarda por el Rey.

Comedia nov. con rasgos de tragedia. Exterior. Cortes.

**Jorn.I** *Vacío.*

Farsa del Alcaide. Exterior. Villano.

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

Comedia nov. con rasgos de tragedia. Interior. Cortes.

*Vacío.*

Farsa del Alcaide (que domina sobre otros rasgos genéricos). Interior. Villano.

**Jorn.II**

*Vacío.*

Cuento /Farsa/ Com. con rasgos de trag. Interior.  
Cortesano

Farsa del Alcaide. Exterior. Villano.

*Vacío.*

Cuento de la tela. Interior. Cortesano.

**Jorn.III**

*Vacío.*

Comedia nov/ Farsa/ Cuento. Interior. Villano.

*Vacío.*

Comedia nov/ Farsa/ Cuento. Exterior. Villano.

*Vacío.*

Comedia nov./ Farsa/ Cuento. Interior. Villano.

De manera que si, en un principio, los rasgos escenográficos y genéricos están bien delimitados, y se suceden entre alternativas tanto genéricas (comedia-farsa-comedia-farsa...) como escenográficas (cortesano-villano-cortesano-villano), el último bloque de escenas de la Jornada II inicia ya una dinámica de síntesis que se impondrá definitivamente a partir de la escena 14 de la Jornada III, con el predominio del rasgo genérico de la comedia (que subsume a los otros dos) y espacial de ámbito villano.

#### **7.4. Una puesta en escena fática y conativa.**

Volviendo a la textura espacial de la palabra, de la que hablábamos, hay en nuestra comedia un mecanismo que contribuye a ella, de forma muy especial. Me refiero al juego de los *apartes*. En esta, como en casi todas las comedias de enredo, sean palatinas o de capa y espada, la proliferación de los *apartes* tiene efectos representacionales de primer orden.

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin

De un lado, prolongan la ficción entre el público, abolen la frontera entre escenario y audiencia, persiguen la implicación del espectador, su comlicidad. En este aspecto, son plenamente coherentes con la concepción del teatro público barroco, un teatro que se sitúa a medio camino del medieval urbano y del burgués moderno, pues al igual que el medieval y a diferencia del moderno no levanta una cuarta pared, no se basa sobre ninguna *ilusión de realidad* de cuanto ocurre en escena, no reduce al espectador a un papel especializado y pasivo de puro espectador, no sitúa frente a frente, por medio de un imaginario espejo, la vida (en la experiencia de los espectadores) y su ficción (en la de los actores), pero a diferencia del medieval no mezcla indiferenciadamente a actores y personajes, el escenario y la calle, plaza, sala o templo, no confunde a actores y espectadores ni elabora el argumento como una celebración performativa de la vida cotidiana, y por último, a semejanza del teatro burgués y a diferencia del teatro medieval, el teatro barroco ha buscado acomodo en un lugar escénico especializado, ha fundado una institución (la del teatro público) y una práctica institucional (la de las representaciones) socialmente, profesionalmente, técnicamente reguladas, en el ámbito de las cuales el espectador no acude a contemplar el espectáculo de la vida (como en el teatro medieval) ni el de la ficción (como en el moderno) sino el de la ficción en medio de la vida, el juego inactivo de actores y personajes, de personajes y espectadores, y los *apartes* ejecutan esa función *fática*, que describió Malinovsky y que Jakobson adaptó a su esquema de seis funciones de la comunicación lingüística, una función que se encarga de verificar que la comunicación se está produciendo, que el interlocutor permanece atento o se ha distraído<sup>31</sup>, sin dejar de ejercer, por otro lado, la función *conativa*, de interpelación e implicación del alocutario en el propio mensaje.

Pero hay otro aspecto no menos relevante en el juego de los *apartes*, me refiero al establecimiento de un doble registro lingüístico, el de lo público (ubicado en el escenario) y el de lo secreto (ubicado en un punto intermedio entre el escenario y la audiencia), y por consiguiente un doble nivel de verdad, un doble nivel intencional, una frontera que desdobra la comunicación en semióticas alternativas, la de lo dicho y lo no dicho, la del *dire et ne pas dire*, para recordar un eficaz título de O. Ducrot. En la medida en que los *apartes* se multiplican se multiplica también el flujo subterráneo de la comunicación, crece esa semiótica clandestina, se percibe por parte del espectador la desconfianza hacia el registro explícito de la palabra que se

---

<sup>31</sup>. Los mensajes *fáticos* puros son del tipo: "Oyeme una cosa", "Escucha un momento", el "Préstame la oreja" shakespeariano o el "bien oiréis lo que decía" de los romances.

**¡Erro  
r!Ma  
rcad  
or no  
defin**

práctica sobre el escenario, sólo lo secreto parece digno de confianza, la vida se despliega entonces como una estrategia de dobles verdades, de intereses ocultos, de intenciones secretas, de disimulo, intrigas, enredos, juegos de lenguaje. El director de escena debe tratar espacialmente estos juegos, debe configurar, a mi modo de ver, *los lugares del aparte*, esa zona de complicidad entre el actor y el espectador, entre el actor que se separa del escenario y el espectador que se separa de la audiencia para acudir -ambos- a esa frontera sutil de confidencias que es el *aparte*. Sobre todo cuando, como suele ocurrir en las comedias puras, los *apartes* no son sólo muchísimos sino que además se concentran en las réplicas de determinados personajes. En *El lacayo fingido* es Leonardo el especialista en *apartes*, el personaje que encarna, como prototipo del cortesano, el juego de la verdad y la apariencia, de lo oficial y lo oficioso, de la disponibilidad y del disimulo, del servilismo y de los intereses ocultos.

En la práctica escénica barroca el vestuario y el *atrezzo* transmiten buena parte de lo que el inexistente decorado transmitiría en la práctica escénica contemporánea, pero si esto es así en general, en la comedia pura, y la palatina lo es, las posibilidades de significación del vestuario y del *atrezzo* se multiplican. En la comedia pura, de la cual *El lacayo fingido* es un perfecto ejemplo, nos encontramos en el reino de la máscara.

Si alguna idea transmite la comedia palatina es que nada hay más inestable, más casual, más azaroso que el estado de fortuna de los individuos humanos: todo puede cambiar en cualquier momento. Y el vestuario asume la responsabilidad escénica de este mensaje, al igual que la máscara, símbolo puro del reino de apariencias a que todo universo social se reduce y de la infinita transformabilidad humana (aquella condición que tanto admiraba, un siglo atrás, a Pico della Mirandola): no se es, se está, se cambia, al contrario de lo que ocurre en el drama heroico, en que la fidelidad al propio ser es, en muchos caos, el valor determinante del conflicto. Casi es imposible imaginar una comedia palatina sin máscaras o embozos - en *El lacayo fingido* se "enmascaran" el Rey, Leonora, los guardias...- como casi es imposible imaginarla sin los espectaculares desenmascaramientos (de retorno al orden natural, o social) de sus desenlaces. El título mismo de la comedia, que si hubiera querido subrayar *la diferencia* de esta comedia respecto a otras muchas similares se habría llamado *Comedia famosa de la tela de la descendencia*, o algo parecido, se inspira más bien en esta condición genérica de la

**¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin**

comedia palatina, la de la máscara, la de la ficción, la de la apariencia, y de la misma manera que "el lacayo" no es tal sino fingido, en realidad una hija de un Duque español, según se dice al final, o "una princesa", según se dice en la acotación que la presenta por primera vez (y la vacilación es harto significativa), o que Eleandro no es el padre (artesano y astrólogo) de Sancho, y no se sabe muy bien si es el criado de la duquesita Leonora o un caballero, pues tanto aparece de una manera como de otra, o que el Alcaide no lleva un hermoso vestido sino que va desnudo y su esposa no ha parido un pollino sino que se limitó a moverlo de sitio, o que Leonardo aparece con la identidad de un noble de la más alta alcurnia cortesana pero en realidad piensa y siente como un caballero de capa y espada, de la misma manera, digo, los personajes de la comedia palatina son, sobre todo, personajes de ficción, *lacayos, nobles, reyes, o villanos fingidos*, identidades equívocas que ocultan o amagan otras identidades, sobre las cuales el espectador adquiere el derecho a proyectar su propia experiencia de la vida y a configurar su propia lectura.

Por ello mismo el director de escena está plenamente autorizado a concebir la relación actor/personaje de una manera tan convencional y arbitraria como la que existe entre los signos y sus referentes. El actor es aquí, más que nunca, una pura disponibilidad de personaje, un depositario, o apoderado, circunstancial, y el personaje una máscara intercambiable. Si la comedia palatina enuncia el principio universal de que toda identidad existe para ser cambiada, entonces el director de escena puede someter a personajes y actores a la ley de las combinaciones, provocando sorprendentes efectos de significado. No es sólo que un mismo actor pueda realizar -por necesidades funcionales- dos o hasta tres personajes diferentes que nunca coinciden en escena, es que además un personaje fundamental (digamos el Rey, Leonora, Leonardo...) podría ser representado por varios actores, según el momento, y un mismo actor, a su vez, podría representar diversos personajes (el Rey y el Alcaide, por ejemplo, o Leonora y el Duque Rosimundo).

A la conciencia de la vida como ficción y de la comedia como el juego de las identidades, responde otra dimensión representacional de probada eficacia en la *comedia nueva*, la de los mecanismos metateatrales, que de forma muy abundante salpican la comedia y que ya he evocado, por lo que me detendré en uno solo de ellos, por sus posibilidades escénicas, el del espectáculo dentro del espectáculo. Los espectadores asisten, casi al principio de la Jornada II, al espectáculo de la tela milagrosa que Eleandro y Sancho muestran a esos otros espectadores de la corte francesa. Al dramaturgo no le ha interesado tanto el espectáculo

**¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin**

de la mostración de la tela (el contenido objetivo del espectáculo) como las reacciones y comentarios de los espectadores, a su vez comentados por Leonardo, que asiste como meta-espectador. El espectador de corral presencia, en suma, el espectáculo de su propia condición de espectador, y la moral social hecha de temor, disimulo, posibilismo, y prejuicios con que los cortesanos en particular, y los espectadores en general, se rigen en el gran teatro del mundo.

Pero el director de escena tiene además la potestad de concebir la intriga como una metáfora de su propio trabajo, de la preparación de una representación. A partir de la Jornada II Sancho/Leonora despliega su maraña para llevar a los villanos de la quinta y a los cortesanos de palacio a presenciar una representación, que se celebrará en la torre, en los aposentos en que permanece secuestrada Rosarda, cuyo argumento principal es la revelación de las bodas secretas (y fácticas) de Rosarda y Leonardo y el anuncio de las bodas por sorpresa del Duque Rosimundo y ella misma, y cuyos actores son, además de las dos parejas, el Rey y la Reina, el Marqués y el Alcaide, y todos cuantos puedan engrosar la lista de comparsas. Sancho elabora la trama, dispone la escena, convoca a los asistentes, supervisa los pasos sucesivos, y guarda para sí el secreto de los detalles y de sus más decisivas bazas, pero de todo su trabajo se deriva una consecuencia del más alto valor ideológico: la inteligencia, la imaginación, la habilidad del artista encauzan la fuerza bruta de los signos sociales hacia un final humano, y lo hacen ante la gran asamblea de los espectadores.

JOAN OLEZA

Universitat de València

Diciembre de 1994

¡Error!  
Ma  
rcad  
or no  
defin