

«Lo trágico y lo cómico mezclado» en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas

Marcella TRAMBAIOLI
Università del Piemonte Orientale, Vercelli

El nacimiento de la Comedia Nueva en España resulta coetáneo a la redacción del *Pastor fido* de Giovan Battista Guarini. Ambas creaciones dramáticas remontan a la década de los ochenta del Quinientos¹; sus respectivos autores rompen con los preceptos clásicos y escriben un tratado para justificar su teatro. El poeta italiano publica en 1601 el *Compendio della poesia tragicomica* para responder a los preceptistas aristotélicos que lo critican, *in primis* el profesor paduano Giason de Nores². En 1609 el Fénix da a la imprenta su *Arte nuevo de hacer comedias*, sintetizando entre burlas y veras su fórmula dramática. Y si Guarini para describir su *favola pastorale* echa mano de la metáfora del «Ermafrodito³», Lope compara su comedia con el «Minotauro de Pasife⁴».

Moir destaca que: «en aquella época de estrechas relaciones culturales entre Italia y España, no hacía falta ir a Italia para leer el *Compendio della poesia tragicomica* de Guarini⁵», y es un hecho que el debate suscitado por *Il pastor fido* ofrece a los

¹ Los años de gestación del *Pastor fido* son 1580-1584; la pieza se imprime en 1590, y parece que se estrenó en Siena en 1593; asimismo, nos han llegado noticias de unas representaciones hechas en Turín para celebrar el matrimonio de Carlo Emanuele I y Catalina de Austria, de una puesta en escena en Crema en 1596 con ocasión del Carnaval, y de otra representación en Mantua para festejar la doble boda de Margarita de Austria con Felipe III, y del archiduque Alberto con Isabel Clara Eugenia, que el pontífice Clemente VIII había celebrado por poderes en Ferrara; véase respectivamente: Marziano Guglielminetti, «Introduzione», in Battista Guarini, *Il pastor fido*, Milano, Editori Associati, 1994, p. 39-40; en adelante citaré la obra por *Il pastor fido*, seguido de la página; Franca Varallo, «Introduzione», in *Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria. Relazione degli apparati e feste fatte nell'arrivo del Serenissimo Signor Duca di Savoia con la Serenissima Infante sua Consorte in Nizza, nel passaggio del suo Stato, e finalmente nella entrata in Torino 1585*, Torino, 1992, p. 81-84; Lisa Sampson: «The Mantuan Performance of Guarini's *Pastor fido* and Representations of Courtly Identity», in *Modern Language Review*, vol. 98, n. 1, 2003, p. 65-83.

² Acerca de las controversias sobre la mezcla de lo cómico y lo trágico, ver Marvin T. Herrick, *Tragicomedy: its Origins and Development in Italy, France, and England*, Urbana, University of Illinois, 1955, p. 135-142; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, t. II, Chicago, University of Chicago Press, 1961, p. 1074-1105; Margarete Newels, «La disputa de los preceptistas en torno a la tragicomedia», in *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974, p. 140-148; Nicolas J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's «Il pastor fido»*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1973, p. 9-17.

³ *Il compendio della poesia tragicomica*, ed. Gioachino Brognoligo, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1914, p. 224.

⁴ Cito el texto por la edición de Maria Grazia Profeti, *In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Padova, Liviana Editrice, 1986, p. 66, v. 176.

⁵ Duncan W. Moir, in Francisco de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, London, Tamesis Books, 1970, p. LXXIV.

partidarios de Lope argumentos para defender el hibridismo genérico⁶. El madrileño conoce las páginas teóricas del italiano, pero, deseando reivindicar su propia originalidad para autopromocionar su persona, con el objetivo de conseguir encargos cortesanos, no lo menciona siquiera ni en *El arte nuevo* ni en otros textos teóricos. Se limita, en efecto, a ensalzar su talla de poeta bucólico en el *Laurel de Apolo*: «con su fido amante, / feliz en sus pastores, el Guarini⁷».

Aunque los dos experimentan en torno al género mixto de la tragicomedia, y comparten preocupaciones y elecciones estéticas⁸, sus respectivos productos y concepciones teatrales difieren en muchos aspectos. Observemos con Profeti que «Lope e i suoi contemporanei sanno: hanno letto Aristotele, Robortello, Guarini, i commentatori italiani: ma sanno anche di voler fare qualcosa di diverso⁹».

En cualquier caso, es oportuno tener en cuenta el diferente alcance que la escritura de los dos poetas llega a tener en los contextos teatrales respectivos. Verdad es que el italiano es famoso por una única pieza¹⁰, pero la misma resulta fundamental para la formación del melodrama en toda Europa¹¹.

Por su parte, el Fénix es el autor más prolífico del teatro en lengua castellana y funda una línea de escritura dramática cuya trayectoria ocupa más de una centuria e implica la labor de una numerosa pléyade de poetas de dos generaciones. Es, pues, comprensible que en la Comedia Nueva la mezcla de trágico y cómico no produzca una sola modalidad genérica, y si es cierto que toda pieza teatral barroca es tragicómica porque echa mano de personajes graves y figuras cómicas, cada una, a su manera, adhiere a una de las dos subespecies dramáticas que remiten a la distinción clásica entre comedia y tragedia. Ensayos recientes han hecho hincapié en que la hibridación genérica es compleja y variada. Por ejemplo, Antonucci, en una ponencia presentada en un coloquio florentino en 2009, tras perfilar un necesario estado de la cuestión crítica sobre los estudios taxonómicos, se fija certeramente en el caso de algunas comedias de

⁶ Cf. Anthony J. Cascardi, «Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldo Cinthio, and Spanish Poetics», in *Revista Hispánica Moderna*, XXXIX, n. 4, 1976-1977, p. 154: «The arguments of Guarini in the *Il pastor fido* controversy [...] can be related to Lope's views in the *Arte nuevo*»; Francisco López Estrada, «La comedia pastoril en España», in *Origini del Damma pastorale in Europa*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, p. 246: «la obra de Guarini y la polémica que levantó sirvieron a los partidarios de Lope de Vega para apoyar la comedia "nueva" que éste propugnaba, al menos desde un punto de vista teórico sobre todo en lo que ésta pudiera participar de los principios de la nueva tragicomedia del italiano».

⁷ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Christian Giaffreda y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2002, Silva IX, p. 266.

⁸ Entre los relevantes elementos comunes, mencionemos la visión hedonista de la creación artística, la suma atención a los gustos del público y la dulzura y musicalidad del estilo poético; ver M. Trambaioli, «Lope de Vega ante la *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini», in *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (20-23 de julio de 2009), ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2010, p. 1013-1023.

⁹ Maria Grazia Profeti, *In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. cit., p. 13-14.

¹⁰ Su otra obra teatral es la comedia *La Idropica*, compuesta en los mismos años que *Il pastor fido*.

¹¹ Cf. *Storia della Letteratura Italiana*. IV. *Il Cinquecento*, ed. Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1976, p. 534: «l'idealizzazione della società cortigiana che egli dava per mezzo della finzione pastorale lo portava per una via tutta sua al di là delle eleganze madrigalesche verso quelle intonazioni melodrammatiche per le quali fino al Metastasio egli sarebbe rimasto un maestro ammiratissimo ed imitato»; ver también, Francesco Flora, «Guarino e i madrigalisti del Cinquecento», in *Storia della Letteratura Italiana*, III, Milano, Mondadori, 1962, p. 112 ss; Anna Amalie Abert, «Tasso, Guarini e l'opera», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, anno IV, n. 5, settembre/ottobre 1970, p. 827-840.

capa y espada en las cuales los elementos trágicos tienden a prevalecer sobre los rasgos cómicos tanto en Lope como en la promoción calderoniana¹².

Quizás valga la pena destacar a este respecto que Guarini se había dado cuenta de que la distinción entre comedia y tragedia no había sido tan rígida ni siquiera para los autores clásicos que los preceptistas traen a colación para dictaminar sobre esta materia tan controvertida¹³. Con todo, es Lope quien

realiza plenamente esa unión pluriestilística de contrarios rechazada por Guarini —«la sentencia trágica» con «la humildad de la bajeza cómica», según reza el *Arte nuevo* (v. 191-192)—, insertándose a sabiendas en una línea estética específicamente española que tiene su punto de partida en la *Celestina*¹⁴.

Ahora bien, lo que a mí personalmente me interesa en este lugar es partir del modelo guariniano de la *favola pastorale* para ver hasta qué punto su peculiar mezcla de trágico y cómico se transforma en las obras teatrales españolas que se insertan en el mismo ámbito temático y espectacular de la fiesta cortesana, a saber: dos piezas de Lope de Vega, *El verdadero amante* y *La Arcadia*, y una comedia en colaboración compuesta por Calderón, Solís y Coello en que se resemantiza la creación del italiano a la luz de la estética y del gusto del Barroco tardío. En otras ocasiones he tenido la oportunidad de analizar las relaciones intertextuales que se pueden recortar en los eslabones que constituyen dicha cadena teatral, así como contextualizar los mismos en la dimensión coyuntural de la celebración de bodas dinásticas¹⁵, pero todavía no había investigado en detalle cómo el género mixto se conforma en cada una de estas comedias. Intentaré hacerlo en las páginas que siguen.

Pues bien, empecemos por recordar que para Guarini la *tragicommedia*, con respecto a la tragedia y a la comedia:

[...] dall'una prende le persone grandi, non l'azione; la favola verisimile, ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra il riso non

¹² Fausta Antonucci, «Lo trágico y lo cómico mezclado», in *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte Nuovo»*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2011, p. 99-118; concluye afirmando la estudiosa italiana: «fra le tante cose che la generazione di Calderón riprende da Lope, c'è anche questo esperimento di innesto di tratti tragici in un contesto di commedia urbana, condotto però in modo da estremizzare le componenti tragiche, spingendosi in alcuni casi fino al punto di svuotare del tutto della sua forza comica la formula della commedia *de capa y espada* per trasformarla en tragedia, come fa Rojas in *La traición busca el castigo*, o Calderón in *El pintor de su deshonra*» (p. 118).

¹³ Cf. Gianfranco Folena, «La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini», in *La critica stilistica e il Barocco letterario, Atti del Secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1958, p. 346: «La giustificazione teorica del “misto tragicomico”, la dimostrazione che fra tragico e comico *tertium datur*, è fondata oltre che su paradigmi classici (Aristofane, Euripide, il Plauto dell'*Amphitruo*) e piuttosto che su argomenti sillogistici, su una rete di analogie colte dalla realtà naturale e umana, artistica e anche politica»; Guglielminetti, *loc. cit.*, p. 33: «la tragicommedia per il Guarini è l'esempio dell'innesto sul tragico del comico [...] L'innesto è possibile [...] perché le distinzioni fra i due generi non sono così rigide, come normalmente si pensa (e qui il Guarini ha pagine felici su alcuni testi di Sofocle, Euripide e Terenzio, nei quali individua con grande finezza il germinare di una terza situazione drammatica [...])».

¹⁴ Marcella Trambaioli, «Lope de Vega ante la *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini», *art. cit.*, p. 1016.

¹⁵ Marcella Trambaioli, «*Il pastor fido* de Battista Guarini: paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias», in José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (eds.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII). Congreso Internacional (Madrid, 10-12 de diciembre de 2008)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010, vol. II, p. 1337-1373; «La escritura en colaboración in *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón», in Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Beata Baczyńska (eds.) *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, p. 493-521.

dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice e sopra tutto l'ordine comico¹⁶.

Il pastor fido es, a todas luces, un drama pastoril puro¹⁷ en que el autor evita toda clase de exceso. Su *favola pastorale* excluye los extremos de los dos géneros que la originan, lo terrible y lo plebeyo, encontrando en la tradición retórica helenística el principio de la armoniosa fusión de estilos diferentes, es decir, la forma «polita» con la «grave¹⁸». Además, subordina los términos aristotélicos de peripecia y catarsis a su concepción hedonista del arte¹⁹.

La historia es ambientada en una Arcadia idealizada que resulta trastornada por la ira de Diana, y concierne a dos parejas de amantes, Mirtillo-Amarilli y Silvio-Dorinda, que terminarán casándose en un final feliz típico del orden cómico. Los únicos personajes portadores de instancias trágicas, por su intento de respetar a toda costa el misterioso oráculo, son los viejos: el sacerdote Montano, padre de Silvio y de Mirtillo, que él creía muerto, y el pastor Titiro, genitor de la protagonista, quienes aparecen, y no es un acaso, tan sólo al principio y en el clímax potencialmente funesto de la obra²⁰.

Los criados no muestran especiales defectos y connotaciones plebeyas, ni se expresan con un registro poético realmente distinto al de sus amos; por ejemplo, Linco, siervo de Montano, en la escena I del acto I resulta funcional para crear un contraste vital con respecto al frío carácter de Silvio, ajeno al amor, pero sin llegar a parodiar en ningún momento al mismo. Se limita, en efecto, a invitarlo a dejar de cazar fieras para amar a Amarilli, tal como sería necesario para conformarse al oráculo²¹. Más adelante, en la escena II del acto IV intenta amparar y asistir a la tímida Dorinda que se había disfrazado con los atuendos del rústico Lupino, resultando herida por los dardos que Silvio había disparado pensando que se trataba de una fiera.

¹⁶ *Il compendio della poesia tragicomica, ed. cit.*, p. 231.

¹⁷ A este propósito, comenta Franco Croce, «La teatralità dell'*Aminta*», in *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1992, p. 135: «questa vicenda, così tipica della vita di corte e della vita della aristocrazia di secondo cinquecento, è però trasferita in un mondo *altro*, con le sue leggi (e il suo verisimile) diversi dalla realtà contemporanea. Un mondo favoloso, dove il matrimonio dinastico è imposto non dalle convenienze politiche o nobiliari, bensì dal responso di un oracolo; e dove la pena di morte per la donna fedifraga [...] non è motivato dalla vendetta per l'onore offeso, come nel mondo in cui vive il pubblico della tragicommedia, ma si manifesta in un sacrificio solenne alla dea Diana (e perciò permette sviluppi eroici – Mirtillo che si offre di morire al posto di Amarilli – non concepibili invece nella più feroce società di secondo cinquecento)».

¹⁸ Cf. Gianfranco Folena, *art. cit.*, p. 346: «nella tradizione retorica greca, a lui familiare forse più di quella latina, il Guarini trovava il principio, se non della mescolanza, dell'armonioso temperamento di stili diversi, [...] risultante da fusione oppure da avvicinamento di estremi»; Deanna Battaglin, «Il linguaggio tragicomico del Guarini e l'elaborazione del *Pastor fido*», in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli, Ruzante, Aretino, Guarini, Commedia dell'arte*, Padova, Liviana, 1970, p. 298: «Per il G. la mistione fra lo stile magnifico e il polito può avvenire senza forzature, nella misura in cui lo stile magnifico viene temperato».

¹⁹ Cf. Deanna Battaglin, *art. cit.*, p. 297.

²⁰ A dicho propósito, ver Guglielminetti, *loc. cit.*, p. 13: «Silvio e Amarilli [...] non si amano; e così tocca ai loro rispettivi padri, il sacerdote Montano e il pastore Titiro, mantenere, per tutto il corso dell'azione, fede all'oracolo, pur in una legittima diversità d'interpretazione di quanto ha consigliato. Sono i padri, perciò, i personaggi tragici per eccellenza, portavoce o ispiratori d'alti pensieri e nobili discorsi (le sole azioni loro rivendicabili avvengono dietro responsi divini, se non addirittura in sogno) [...] questi portaparola del destino, una volta che abbiano esaurito il compito di fornire alla tragicommedia l'«ouverture» tragica necessaria, vengono esentati dal partecipare allo sviluppo comico della vicenda e ricompaiono solo quando essa si riveli passibile di conclusione cruenta».

²¹ Dice Linco a Silvio en el acto I, escena I, p. 70-71: «Ché s'avess'io cotesta tua sí bella / e sí fiorita guancia, / «Addio, selve!» direi; / e seguendo altre fère / e la vita passando in festa e'n gioco, / farei la state a l'ombra e 'l verno al foco».

Los caracteres que, en cierta medida, representan el modelo paródico de la pareja principal de enamorados son Corisca y Satiro²². Con todo, la primera, aun encarnando el modelo de la mujer infiel y engañosa, no es un personaje socialmente bajo, siendo compañera de Amarilli²³. En la economía de la obra, su perversa actuación complica el enredo hasta casi provocar la muerte de la protagonista, ya que, enamorada en balde de Mirtillo, consigue que él y Amarilli sean descubiertos juntos en la cueva de Ericina para que la joven sea acusada de adulterio y padezca el castigo más despiadado.

Satiro, por su parte, no tiene mucho que compartir con su homónimo mitológico, connotándose como el amante aborrecido y portavoz de las instancias poéticas misóginas que, hasta en el Renacimiento, andan parejas con las defensas *pro feminam*. Adviértase que el personaje resulta caracterizado de manera bestial sólo en las réplicas de la maliciosa Corisca²⁴.

El único episodio que presenta tonalidades cómicas, casi grotescas, corresponde a la escena VI del II acto: Satiro, queriendo vengarse de las traiciones de la mujer, la sujeta por el pelo, pero ella logra escaparse dejándole en las manos el moño postizo. Tras lo cual, el coro exalta, por contrapunto, los gozos del verdadero amor.

Dicho sea de paso, la secuencia dramática en cuestión parece sacada de un *canovaccio boschereccio* de los *comici dell'Arte* que –y no es azaroso– contribuirán al éxito de la *favola* guariniana con un sinnúmero de adaptaciones y contaminaciones con otros materiales literarios. Recordemos con Marzia Pieri que De Nores, en su *Apologia contro l'auttor del Verato*, uno de los capítulos más candentes de la polémica teórica, afirma que: «*il Guarini non aveva inventado niente con il Pastor Fido, perché componimenti simili già esistevano ed erano recitati in giro per l'Italia da vari attori di mestiere, di cui egli era in grado di addurre la testimonianza*²⁵». Por otra parte, el episodio no es gratuito, es decir, no sirve meramente para introducir un *intermezzo* festivo, sino que adquiere una funcionalidad dramática que el propio Guarini se empeña en explicar en una nota²⁶.

²² Cf. Guglielminetti, *loc. cit.*, p. 24: «tutt'e due rappresentano la negazione dell'amore, o meglio quella copia viziosa ed immorale di questo nobile sentimento comunitario che pure tanta fortuna aveva avuto nella corte e nella lirica cortigiana, non escluse le *Rime* dello stesso Guarini».

²³ Acerca de la antítesis encarnada por Amarilli-Corisca, comenta Matteo Cerini, «L'ombra di un capolavoro. Il "Pastor fido" del Guarini», in *Letterature moderne*, año VII, n. 4, 1957, p. 459: «È evidente che il Guarini volle incarnare in lei [Amarilli] un ideale di virtù, come in Corisca un esemplare d'incontinenza, sebbene la resistenza al peccato di quella non impedisca una condanna della legge umana ritenuta ingiusta e crudele. Se ciò dà umanità al personaggio, non ne svuota il significato moralistico»; más específicamente sobre Corisca, asienta: «Corisca è la degenerazione di Dafne, che interpreta e attua il precetto: "Se piace lice" a soddisfazione della propria lussuria. Essa canta l'inno al libero amore, e il Guarini ne fa un esempio di ciò a cui può condurre l'applicazione del precetto tassesco»; Guglielminetti, in *Il pastor fido*, p. 22, habla de «funzioni "comiche" e "strumentali"» del personaje de Corisca.

²⁴ Cf. *Il pastor fido*, acto II, escena VI, p. 142: «O villano indiscreto e importuno, / mezz'uomo e mezzo capra, e tutto bestia, / carogna fradicissima e difetto / di natura nefando...».

²⁵ Marzia Pieri, «Il "Pastor Fido" e i comici dell'Arte», in *Biblioteca Teatrale*, n. 17, 1991, p. 6; también asienta la estudiosa italiana: «La virulenta discussione con il Denores [...] è in larga misura pretestuosa: in essa non è tanto in gioco l'ortodossia aristotelica del *Pastor Fido* (che certo stava a cuore all'autore), bensì l'ipotesi, inaccettabile ma non tanto peregrina, dell'esistenza di suoi eventuali rapporti con un tipo di teatro evasivo e polimorfo che già si identificava come prodotto degli attori di mestiere tanto disprezzati».

²⁶ *Il pastor fido*, p. 139, nota: «Il fine del poeta, in questa comica scena e tutta piena di riso, non è altro che di levare la capillatura di Corisca, per servirsene poi nel giuoco "della cieca" a ingannar Amarilli, come al suo luogo si avvertirà. Ed è cosa notevole che in questa favola non è alcun episodio, per vago e piacevole ch'egli sia, che non sia legato con la necessità della favola sì fattamente, che niun di loro si può levare senza guastarla».

En España el éxito de la *favola pastorale* es inmediato y paralelo a su difusión editorial; si quitamos una pieza anónima fragmentaria conservada manuscrita en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo, que representa una pionera tentativa de imitar en castellano la obra guariniana²⁷, tenemos que dirigir nuestra mirada al *corpus* dramático lopeveguesco para encontrar la primera comedia moldeada sobre el patrón de *Il pastor fido*. Se trata de *El verdadero amante*²⁸, pieza que el Fénix dirige al homónimo hijo, asegurando que se había tratado de su realización dramática más temprana. Gracias al análisis de la versificación, se puede fechar, en efecto, en los años 1588-1595²⁹, es decir en una época inmediatamente posterior a la gestación de la *tragicommedia* italiana, y si es verdad que muchos elementos e incluso nombres de caracteres proceden directamente de la obra guariniana³⁰, igualmente cierto es que la pieza lopesca se aleja del modelo por su peculiar forma de tragicómico.

Observemos de entrada que, si bien en el *incipit* el Sacerdote alude a la selva consagrada a la diosa Juno, la acción no se supedita a ningún tipo de intervención sobrenatural; de hecho, la presencia de los sacerdotes resulta ser totalmente gratuita, ya que no vuelven a pisar el tablado tras su fugaz aparición inicial. Lo cual indica que no siempre vale lo que Oleza señala en un brillante ensayo sobre el teatro de ambientación pastoril del Fénix, es decir que «El mundo arcádico es un mundo proclive desde los orígenes a los encantamientos, los hechizos y las acciones mágicas. De hecho podría resumirse su universo temático en un verso de *La pastoral de Jacinto*: “celos, hechizos y amores”³¹».

En una sucesiva réplica de Menalca se menciona el Tajo, quedando así revelada la sutil voluntad desmitificadora del autor. Dicho de otra manera, ya no nos encontramos en la Arcadia del mito; por lo mismo, los móviles de los personajes son humanos, y ninguno de ellos se connota por su gravedad. Más bien, se enmarcan todos en una *medietas* social en que el rasgo que los distingue no es la nobleza o el origen divino, como ocurre en *Il pastor fido*, sino la riqueza material, participando sin excepciones de la dimensión de la comedia.

Al igual que en *la favola pastorale*, el enredo se construye alrededor de las desavenencias amorosas de dos parejas: Jacinto-Belarda y Amaranta-Menalca, que al final se casarán, aunque sólo la primera se cimienta en el amor correspondido. Las peripecias que acercan o alejan a los personajes, lejos de vincularse a horóscopos aciagos, se relacionan con el tópico del amor interesado, con los consabidos ecos del tema de *La Dorotea* que tanto le interesa a Lope de Vega para hacerse personaje lírico

²⁷ José Javier Rodríguez Rodríguez, «La imitación de *Il pastor fido* en la *Comedia de Diana y Silvestro*. (El valor histórico de un texto olvidado)», in M. Chiabò y F. Doglio (ed.), *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento (Roma, 23-26 de mayo de 1990)*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1992, p. 215: «El autor hispano traduce, apenas reelabora».

²⁸ En realidad, catálogos de comedias como los de La Barrera, Medel, Huerta y Mesonero Romanos registran un *Pastor fido* perdido atribuido a Lope; ver Nicola La Caria, *Calderón's Treatment of the «Pastor fido» Theme in Relation to the Spanish Translation of Guarini*, Dissertation, University of Pittsburgh, 1975, p. 57.

²⁹ S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 262.

³⁰ Michael McGaha, «Guarini's *Il pastor fido* and Lope de Vega's *El verdadero amante*», in *Journal of Hispanic Philology*, 10, 1985, p. 58; este crítico revela que el primero en darse cuenta de la relación intertextual que esta comedia de Lope entabla con *Il pastor fido* fue Leandro Fernández de Moratín; véase también Marcella Trambaioli, «*Il pastor fido* de Battista Guarini», *art. cit.*, p. 1344-1350.

³¹ Joan Oleza, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», in *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis, 1986, p. 330.

incluso en el marco del teatro³². Al principio el público descubre que Amaranta, tras haber sido amante de Jacinto, se casa con el rico Doristo, quien muere al día después de la boda; al mismo tiempo, su antiguo pretendiente se prenda de la hermosa Belarda, dispuesta a rechazar al poderoso mayoral Menalca que aspira en vano a casarse con ella. Por contrapunto, al final de la pieza, Amaranta y el pastor ricachón, ambos responsables de haber falsamente culpado a Jacinto de la muerte de Doristo, tendrán que desposarse.

Tal como acontece en la *tragicommedia*, dos personajes femeninos se contraponen por su carácter y comportamiento diametrales, aunque presenten ambos algún rasgo de la Corisca guariniana: por un lado, Amaranta, falsa y codiciosa; por otro, Belarda, heroína del amor verdadero. En realidad, la propia Belarda engatusa a Menalca para liberarse de él, pero, siendo éste un personaje negativo, Lope, y con él el público, la justifican y le otorgan el galardón final.

Al margen destaquemos que el discurso de los protagonistas, aun siendo fundamentalmente lírico, en algún que otro fragmento se connota con rasgos paródicos que lo alejan del lenguaje poético de los personajes del *Pastor fido*, siendo, así, un índice ulterior del proceso de desmitificación del mundo pastoril modélico. Por ejemplo, en el momento en que Jacinto se percata de que su nueva enamorada, Belarda, es el objeto de las pretensiones de varios pastores, comenta: «¿Qué importa que crezca amor, / si tengo para un favor / cuarenta competidores?» (p. 429); un poco más adelante, la oculta rivalidad entre Amaranta y Belarda se expresa por boca de la segunda cuando contesta al Padrino que le ha mandado sentarse: «Ya estoy sentida... / sentada quise decir» (p. 432). Hasta el motivo de la desesperación amorosa resulta objeto de chanzas por parte de Danteo que se burla con ademán cariñoso del amigo Jacinto; diciéndole «¡Adiós, que me voy a echar / de aqueste peñasco abajo!» provoca su resentida reacción: «¿Ahora de mí te burlas?» (p. 457).

Las dos figuras paternas, Glicerio y Felicio, ya no son representantes de la comunidad ni se preocupan por su salvaguarda como los padres guarinianos; sólo piensan en su propia honra familiar, de acuerdo con el código social de la España coetánea, perdiendo así su dimensión virtualmente trágica. Cuando el primero llega a saber que su hija ama a Jacinto, quisiera matarla por rebelde y desvergonzada:

¡Oh, cielos poderosos! ¿Qué es aquesto?
 ¿Tan gran castigo me tenéis guardado?
 ¡Oh, mala hija! Adiós, señor Felicio,
 que me parto a buscarla, y os prometo
 de no volver sin su cabeza infame³³.

Según se puede apreciar, la alusión a los dioses ha perdido todo valor trágico, y no pasa de ser metafórica. De forma análoga, Felicio, enterado de que Jacinto ya no quiere casarse con Amaranta, confiesa a Menalca que lo quiere castigar: «Porque es un loco, / desvanecido, inobediente, y tiene / mi mandamiento paternal en poco» (p. 451).

³² Cf. Marcella Trambaioli, «*Il pastor fido* de Battista Guarini », *art. cit.*, p. 1346: «No puede extrañar [...] que a Lope le intrigue la trama del *Pastor fido* guariniano, y que consiga adaptarla al llamado tema de *La Dorotea*, leitmotiv de toda su producción literaria [...] Sabido es que en dicho núcleo diegético, la máscara literaria del poeta corresponde a la figura del amante fiel y traicionado por una mujer liviana»; en cuanto a la conformación del personaje de Lope, véase Marcella Trambaioli, «Lope de Vega y la casa de Moncada», in *Criticón*, 106, 2009, p. 8: «la literaturización de la existencia, lejos de ser el producto de mero exhibicionismo, apunta a una poliédrica conformación del disfraz literario del dramaturgo, en que el mito lírico se ajusta a las cambiantes estrategias políticas. Con lo cual, queda superado el planteamiento de antiguos estudios sobre los *alter ego* literarios de Lope a la luz de la sola proyección autobiográfica».

³³ Cito por Lope de Vega, *El verdadero amante*, in *Obras de Lope de Vega, XII, Comedias de vidas de santos*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, p. 448.

Los temas trágicos del encarcelamiento y del sacrificio aquí dejan el paso al motivo folclórico de la condena por falsa acusación, y el castigo para los verdaderos culpables será, como queda dicho, el matrimonio. Así pues, si las dobles bodas con que se cierra la *tragicommedia* de Guarini sirven para afirmar el principio moral del «piace, se lice³⁴», la unión de Amaranta y Menalca no es más que un castigo para los representantes del amor interesado, temática privilegiada de la literatura satírico-burlesca.

Fijémonos también en que la justicia aquí no es divina, sino humana, y sus representantes son dos alcaldes villanos que reúnen características y rasgos discursivos propios de los personajes plebeyos. Para brindar un ejemplo, cuando al principio del acto III, los dos intentan prender en vano a Jacinto, el primero exclama: «¡Hi de puta, rapaz, y cuán ligero / jugaba del bastón a todas partes!» (p. 454). Expresiones vulgares parecidas se hallan asimismo en boca del Padrino y de Danteo en el I acto, en ocasión del juego de «dar librea al soldado» con que los villanos se divierten durante los festejos nupciales. Cabe advertir que el Padrino, al final del mismo acto, sale «vestido de botarga» (v. 437)³⁵, y puesto que esta máscara de la *Commedia dell'Arte* corresponde al mercader veneciano Pantalone o Magnifico, es decir al tipo del pretendiente adinerado de edad avanzada, en la dimensión festiva de la comedia resulta ser una parodia de Menalca. En este sentido se evidencia que la escritura dramática lopesca desde el principio ha absorbido las máscaras y los temas de los *canovacci* al igual o más que la de Guarini³⁶. En todo caso, la aparición del Padrino como Bottarga se acompaña con la irrupción de un toro que hace cundir el pánico entre los pastores, episodio, éste, que no deja de ser un mero *intermezzo* de corte pantomímico, según recalca oportunamente Oleza³⁷.

Observemos que la connotación lingüística rebajada y el rústico comportamiento de estas figuras sirve para crear la dicotomía social entre los personajes principales (pastores finos) y los secundarios (pastores bobos) que remite al género mixto, aunque la mezcla que aquí se produce es entre lo cómico y lo farsesco, con la utilización meramente superficial de motivos potencialmente trágicos.

El verdadero amante es, en definitiva, una comedia que por la manifiesta intertextualidad con *Il pastor fido* y la factura dramática, denuncia un destino representacional cortesano del que no sabemos nada; no obstante, podemos hipotetizar que Lope la redactara para el entorno nobiliario del duque de Alba en los años del exilio³⁸.

Claro está que si en una comedia tan temprana el Fénix se aleja del drama pastoril puro, desde muchos puntos de vista, cuando en su plena madurez escribe y representa, supuestamente en 1615, *La Arcadia*³⁹, no puede dejar de profundizar su labor

³⁴ Cf. Matteo Cerini, *art. cit.*, p. 458: «nel *Pastor fido*, oltre a quello del diletto, è un fine moralistico non confessato che domina tutta l'azione, una intenzione polemica contro l'*Aminta*, al cui precetto: "Se piace lice", ribadito dal Tasso in sonetti e nella *Gerusalemme*, è contrapposto: "Piace, se lice", che pare correzione controriformista di un ammonimento rinascimentale».

³⁵ Ver Maria Grazia Profeti, «Ganassa, Bottarga e Trastullo in Spagna», in *Zani Mercenario della piazza europea*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2004, p. 178-197.

³⁶ Nancy L. D'Antuono, «Lope de Vega y la *Commedia dell'Arte*: temas y figuras», in *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, n. 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, p. 261-278.

³⁷ Joan Oleza, *art. cit.*, p. 336: «En VA el final del primer acto, con la irrupción de un toro en medio de unas bodas, es un entremés de serias exigencias pantomímicas».

³⁸ Marcella Trambaioli, «*Il pastor fido* de Battista Guarini», *op. cit.*, p. 1347-1350, reúno y analizo todos los elementos textuales de la comedia que remiten a la práctica escénica cortesana.

³⁹ Teresa Ferrer Valls, «Teatro y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», in *La puesta en escena del teatro clásico*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 8 (Madrid

desmitificadora⁴⁰. Parodiando a la vez la *tragicommedia* guariniana⁴¹, su teatro pastoril temprano y su novela de pastores homónima, nos proporciona otra mezcla original de géneros. Veamos en qué consiste.

Con respecto al *Verdadero amante*, en que el universo del mito no se aprovecha, aquí el dramaturgo crea un logrado desdoblamiento de perspectivas dramáticas gracias a la actuación de un malicioso personaje, el cual, verdadero director de escena, mueve los hilos de la acción principal: Cardenio, escondiéndose en el templo de Venus detrás de la estatua de la diosa, emite sentencias postizas que echan en el desconcierto a todos los moradores de la Arcadia. De esta manera, los personajes principales viven los hechos en una dimensión sobrenatural y potencialmente trágica, mientras Cardenio, con la complicidad del público que comparte su visión irónica, se mueve en el mundo de la farsa declarada⁴².

En el acto I, Belisarda, enamorada de Anfriso, está desesperada ante la perspectiva de un matrimonio combinado por el padre, Ergasto, con el rico Salicio. La situación dramática es parecida a la de *El verdadero amante*, con la diferencia que la mujer no está conforme con la proyectada unión. Las nupcias no se celebran por la socarrona intervención de Cardenio, quien, escondido en el templo, dictamina:

[...] cualquiera
que con Belisarda case,
Júpiter divino ordena
que a tres días desde el día
que esté casado con ella,
muera por justo castigo
de la locura y soberbia
que contra la diosa Venus
tuvo su madre Laurencia,
haciéndose más hermosa⁴³.

1995), p. 213-232. La estudiosa levantina apunta, entre otras cosas: «La obra tuvo que ser representada en sala o quizás al aire libre, en un jardín [...] podría haber sido representada ante un decorado fijo de carácter bucólico, a algunos de cuyos elementos se refieren de modo reiterativo y coherente los personajes» (p. 222, 228), en cuanto a la fecha del estreno, la presencia de un ataque explícito al estilo gongorino, análogo al de otras comedias de 1615, ofrece un argumento ulterior para creer que Lope representó esta pieza en el marco de la bulliciosa actividad teatral organizada para las dobles bodas dinásticas de ese año; ver Marcella Trambaioli, «Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope cortesano», in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 87, n. 7, 2010, p. 756: «A estas alturas, Lope de Vega, pese a ser ya el dramaturgo y el poeta más aclamado de su época, sigue esperando el puesto oficial de cronista y tiene que defenderse de muchos ataques personales. No hay que olvidar que éstos son los años en que se difunde en la Corte el nuevo verbo gongorino, y el poeta cincuentón, con palabras de Thomas Case, debe ‘afianzar su posición en la Corte o pasar a segundo plano frente a una nueva generación de poetas, dramaturgos y cortesanos’».

⁴⁰ Jean-Louis Flechniakoska, «*La Arcadia*. Comedia de Lope de Vega (1615)», in *Le genre pastoral in Europe du XV^e au XVII^e siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1978*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980, p. 113-123, subraya la general desmitificación del mundo pastoril en esta pieza lopeveguesca.

⁴¹ A propósito del juego intertextual entre la comedia lopeveguesca y la *tragicommedia* italiana señala J. P. Wickersham Crawford, *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, s.n, 1915, p. 113: «There is no doubt that Lope intended this comedia as a burlesque of certain motives of Guarini's *Pastor Fido*»; al mismo propósito véase también José Javier Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1990, p. 1134-1143; Marcella Trambaioli, «*Il pastor fido* de Battista Guarini», *art. cit.*, p. 1351-1360.

⁴² Cf. Joan Oleza, *art. cit.*, p. 334: «en la mejor tradición cortesana, el espectáculo se multiplica y perspectiviza».

⁴³ Cito por *Obras de Lope de Vega*, XIII. *Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, p. 137.

De esta manera, Lope logra parodiar tanto el oráculo guariniano, como un episodio de *El verdadero amante*, el del marido de Amaranta muriéndose a los dos días del casamiento. Por supuesto, nadie está dispuesto a arriesgar su vida por el amor de la bella Belisarda, pero no tanto por miedo a irritar a la diosa, sino por el propio interés personal. En este sentido, Salicio, que de buenas a primeras aduce la justificación trágica, para luego admitir la más prosaica, es un personaje plenamente cómico⁴⁴.

Pese al infausto anuncio, el rico mayoral Olimpo, que iba a ser el padrino nupcial de Salicio y que se encarga de evocar el clima negativo en que se ha convertido el festejo pastoril —«Paró en tragedia la fiesta» (p. 137)—, se prenda de la hermosa pastora y la corteja con la ayuda del simple Bato y de la pérfida Anarda, a su vez enamorada baldíamente de Anfriso. Se producen, pues, otras situaciones dramáticas con claros ecos del *Pastor fido* y del *Verdadero amante*, con Olimpo desempeñando el mismo papel que Menalca, y Anarda y Belisarda moldeadas respectivamente sobre el paradigma de Corisca-Amaranta, y de Amarilli-Belarda.

Del segundo oráculo fingido da cuenta Ergasto en el acto III: ofreciendo sacrificios a Venus para aplacar su ira, recibe una respuesta aún más aciaga que la primera:

que eran mis ruegos y esperanzas vanas;
que en tanto que por fin de mis porfías,
de Arcadia algún pastor no le ofreciese
su sangre en vez de las ofensas mías,
y las aras del templo enrojeciese,
no podía casarse Belisarda,
sin que su esposo, ¡ay mísero!, muriese. (p. 163)

Así, pues, en este caso, el padre de Belisarda se inserta en la trágica dimensión de los genitores del *Pastor fido*, sin saber que es víctima de una broma, por cierto, muy pesada. La hija, por su parte, se tiene que resignar al sacrificio de renunciar a la vida matrimonial, forzada a convertirse en sacerdotisa de la casta Diana. La réplica con la cual acoge la decisión paterna presenta ecos de las palabras de Amarilli preparándose a ser inmolada por haber sido descubierta *in fraganti* con Mirtillo en la cueva⁴⁵.

En el clímax dramático, Silvio se declara dispuesto a morir para permitir que su amigo Anfriso goce a su enamorada, pero Anarda, que ha perdido todas las esperanzas de conquistar al protagonista, se ofrece en su lugar; hasta Olimpo en un momento dado se dispone a morir, y, mientras la joven protagonista insiste en querer renunciar al mundo, la diosa Venus interviene como *deus ex machina* para revelar el engaño de Cardenio. La pieza termina así con el doble matrimonio de Anfriso-Belisarda y de Olimpo-Anarda, en esto recalcando *El verdadero amante* más que *Il pastor fido*. Observemos de paso que la actuación de la divinidad participa de la dimensión metateatral, que al fin y al cabo es lúdica, en que se mueve Cardenio, sin evocar nada del universo mítico de la pastoril pura.

A diferencia que en *El verdadero amante*, en *La Arcadia* la categoría de los pastores finos prevalece, pero, acentuándose la dimensión cómica o abiertamente farsesca, el dramaturgo deja mucho espacio para las intervenciones de la pareja burlesca conformada por Cardenio-Bato, siendo el primero un pastor malabarista e ingenioso, y

⁴⁴ *Il pastor fido*, p. 137: «Ergasto, nuestro concierto / no es bien que pase adelante; / no porque el morir me espante, / siendo por tal causa muerto, / pero porque no se enojen / los dioses»; p. 138: «La muerte a amor acobarda».

⁴⁵ *Il Pastor fido*, p. 224-225: «Dunque addio, care selve; / care mie selve, addio! / [...] / O Mirtillo, Mirtillo, / ben fu misero il di che pria ti vidi...»; *La Arcadia*, in *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, p. 164: «Adiós, mi antigua cabaña, / [...] / adiós, hermosa ribera / [...] / adiós nevada montaña; / prados adiós... / [...] Y tú, mi querido Anfriso, / tan querido como ingrato...».

el segundo un simple bobo. A este respecto, y sabiendo que Lope bien conoce la *Commedia dell'Arte*, me parece evidente que él se aprovecha aquí de la tópica contraposición entre el criado inteligente y astuto y el siervo simple e ingenuo, eterna víctima de las bromas del primero, que encontramos en muchos *scenari*⁴⁶. De hecho, en la acción se insertan verdaderos paréntesis festivos destinados a suscitar la hilaridad del público, pero que, al mismo tiempo, sirven para parodiar varios elementos del modelo italiano, profundizando, pues, el juego metateatral.

En primer lugar, Bato, al igual que los personajes serios, cree en los oráculos funestos y se muestra especialmente miedoso. Al final del acto II, comentando las cosas misteriosas que acontecen en la Arcadia, el simple se refiere al «dios Pan y el dios Queso» (p. 140); de esta forma, alude en clave metateatral a un importante elemento diegético del *Pastor fido*: en efecto, Amarilli desciende del dios Pan, y como heredera divina se tiene que casar con un vástago de alguna divinidad para aplacar a la airada Diana.

En segundo lugar, Cardenio le engaña en numerosas ocasiones, dos de las cuales tienen un vínculo específico con la *tragicommedia* italiana. En una de ellas, le convence a trocar su bota de vino con un paño supuestamente mágico que, puesto en los ojos, le permitiría ver maravillas; en realidad, Bato, así bendado, tropieza con Silvio y Anfriso que lo maltratan por sus boberías, parodiando el episodio guariniano del juego de la gallina ciega que permite a Amarilli juntarse con el amado Mirtillo en la escena II del acto III.

En el cierre del acto II, Cardenio convence a Bato que para conseguir los favores de Flora se tiene que convertir en lobo; no obstante, lo único que obtendrá el simple es una paliza descomunal por parte de los demás pastores que suponen que él corresponde a la alimaña de la que anda disfrazado. La escena jocosa se relaciona con el trágico episodio del *Pastor fido* en que la joven y tierna Dorinda, llevando los bastos atuendos de Lupino para ir en busca del desamorado Silvio, resulta herida por equivocación con las saetas disparadas por aquél.

Bien mirado, *La Arcadia* de Lope es una comedia cortesana muy lograda, ya que basa toda su construcción dramática en el horizonte de expectativas de un público noble y culto, capaz de apreciar su macroscópico juego intertextual con la tradición teatral de asunto pastoril, tanto italiana como autóctona. No es por nada que Oleza juzga esta pieza como el eslabón teatral que

[...] parece indicar el progresivo avance en dirección a una mayor cortesанизación todavía del género, devolviéndolo a sus orígenes pero habiéndole incorporado, entretanto, toda la magnificencia de la escenografía italiana, y la opulencia verbal barroca⁴⁷.

Tanto es así que la tercera reescritura teatral española de la *tragicommedia* italiana que he aislado es muy deudora del modelo lopeveguesco. Según anticipamos, se trata de una comedia escrita en colaboración por Solís, Coello y Calderón, cuyo título refleja sin más el del subtexto paradigmático: *El pastor fido*⁴⁸.

⁴⁶ Ver Allardyce Nicoll, *Il mondo di Arlecchino. Studio critico della Commedia dell'Arte*, Milano, Bompiani, 1963, p. 86 ss.

⁴⁷ Joan Oleza, *art. cit.*, p. 341.

⁴⁸ Ver Marcella Trambaioli, «La escritura en colaboración en *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón», *art. cit.*; en este ensayo analizo el trabajo de consuno, que resulta ser diacrónico, de los tres dramaturgos, así como los juegos intertextuales que cada uno de ellos traba con los eslabones anteriores de la cadena de reescrituras teatrales que se origina en la pieza italiana; a este respecto, observo: «cada autor elige con qué texto(s) entablar su diálogo específico: Solís dialoga tanto con *El pastor fido* como con *El verdadero amante* y *La Arcadia* de Lope; Coello lo hace sobre todo con la comicidad de la segunda pieza del Fénix, y Calderón se ajusta a su manera al paradigma italiano con algún eco ariostesco para conseguir el efecto lírico y patético que, con evidencia, pretende o le toca conseguir. No puede extrañar, por lo mismo, que

Fijémonos en que la modalidad de género mixto que los tres poetas realizan en su obra compartida llega a ser distinta con respecto a las anteriormente comentadas. Por un lado, y no podría ser de otra manera, acentúan la dimensión metateatral, ya que para la época en que componen la comedia⁴⁹ la *favola pastorale* es ya un texto archiconocido e imitado. Por otra, revitalizan de alguna manera la atmósfera mítica de la fábula modélica, pero lo hacen, como es de esperar, dentro de la ficción de segundo grado. Así pues, si Lope en *La Arcadia* había desdoblado la perspectiva teatral gracias a las intervenciones de Cardenio, único personaje demiúrgico que comparte con el público la ironía dramática, los tres ingenios aprovechan la dicotomía entre personajes elevados y personajes bajos para atribuir a los tipos cómicos la función desmitificadora. Se sirven, en efecto, de Corisca, Sátiro y Coridón, que aquí son unos criados, para parodiar la acción potencialmente trágica de los protagonistas. Éstos viven en un mundo misterioso e inquietante lleno de presagios y mensajes divinos que se expresan a través de terremotos y músicas celestiales. Es evidente que dichos aspectos del texto espectacular sirven para aprovechar la escenotecnia del teatro a la italiana.

Solís, en el I acto, hace intervenir con tono trágico a Mirtilo, quien, antiguamente enamorado de Dorinda, ahora está angustiado porque quiere a una mujer que ha visto una vez sin saber quién es –se trata, desde luego de Amarili–; no obstante, lo hace hablar «dentro», haciendo actuar en el primer plano dramático a los dos graciosos, Corisca y Sátiro. Éstos, además de comentar las vicisitudes del protagonista con la distancia del metateatro, se burlan del tema serio del matrimonio obstaculizado, y el segundo aprovecha la ocasión para parodiar con algún rasgo del sayagués el fragmento de *La Arcadia* lopesca donde el padre comunica a Belisarda que no tiene más remedio que entrar en el coro de la casta diosa:

Muesos señores padres han querido
carsarnos; pero yo lo he resistido,
porque soy muy devoto de Diana,
y tengo mucha gana
de juntar de mi dote algunos reales
para entrarme en las vírgenes bestiales⁵⁰.

Cabe reconocer que Solís profundiza ulteriormente la perspectiva dramática en sentido barroco, haciendo que en Élide el único personaje capaz de oír la música que entona el misterioso horóscopo y ver la aparición de Amarili sea Mirtilo. A fin de cuentas, a partir del nombre de pila, él corresponde al protagonista del subtexto guariniano. Carino, su padre presunto, admite: «Mirtilo, nadie te entiende. / Nosotros nada hemos visto» (p. 490), y lo mismo vale para Dorinda quien, pese al nombre, en la

no haya huellas de los versos lopeveguescos en su jornada. De todas formas, sus colegas se aprovechan del patrón del Fénix sobre todo para el desarrollo de la comicidad, ya que la concepción amorosa que él expresa ya no armoniza con el clima poético y cultural de la época calderoniana» (p. 516).

⁴⁹ Desconocemos las circunstancias del estreno, pero varios datos extratextuales llevarían a considerar como fecha *ante quem* el año 1652; ver Marcella Trambaioli, «La escritura en colaboración en *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón», *art. cit.*, p. 500-501: «*El pastor fido* de tres plumas tiene que ser anterior al 20 de octubre de 1652, fecha de la muerte de Coello. [...] Hilborn, en su cronología de las comedias calderonianas, propone como fecha de la primera representación 1651 o 1652. Finalmente, Serralta documenta que es a partir de 1651, cuando Solís vuelve a Madrid tras residir en Valencia, que “Don Antonio va a ser en adelante, junto con Calderón, por supuesto, uno de los proveedores más destacados de las fiestas reales”».

⁵⁰ Cito por Calderón de la Barca, *Comedias*, t. IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1945, p. 489.

comedia colaborada desempeña un papel distinto al del personaje homónimo de la *tragicommedia* italiana⁵¹.

A lo largo de los tres actos, la doble perspectiva, grave y burlesca, se mantiene, pero con modalidades distintas que armonizan con las peculiaridades de la escritura de cada dramaturgo.

Aún Solís, trasladando a continuación la acción en la Arcadia, introduce otros personajes ‘graves’ del *Pastor fido*, es decir, el desamorado Silvio que, sin saberlo, es hermano de Mirtilo; Nicandro, que corresponde al Montano guariniano y que es connotado como «viejo venerable» (p. 491), y Amarili, quejosa por el aborrecimiento de Silvio. Paralelamente, llegan a la Arcadia también los graciosos; Corisca allí conoce a Coridón, que servirá para construir el contrapunto burlesco del triángulo amoroso entre Silvio, Amarili, Mirtilo. Adviértase que en esta comedia, al igual que en las piezas de Lope, desaparece la segunda afortunada historia de amor, la de Silvio y Dorinda.

El segundo acto, que corre a cargo de Coello, no hace avanzar mucho la acción, desarrollando, en cambio, la faceta cómica, la cual consiste tanto en el contrapunto burlesco de los dichos y hechos de los protagonistas, como en la parodia de elementos del subtexto paradigmático. Por ejemplo, en las huellas de un fragmento comentado de *La Arcadia* de Lope, Coridón y Sátiro ponen en chanza el origen divino de la protagonista:

CORIDÓN. – Porque la bella Amarili
por legítimos abuelos
desciende de Pan...
SÁTIRO. – ¿De Pan?
Pues casémosla con queso. (p. 497)

En uno de los dos macroparéntesis jocosos de este acto, fácilmente asimilables a un entremés⁵², con ecos intertextuales de *La Arcadia* lopesca se reitera la burla de Cardenio, con la diferencia que Sátiro, escondiéndose detrás de la estatua de Venus, suelta oráculos ridículos a personajes tan bajos como él: Celia, Flora y Fabio. Dicho de otra manera, en la comedia escrita en colaboración los dos niveles, el grave y el farsesco, no interfieren nunca como, en cambio, sí acontece en las dos piezas del Fénix. A este respecto, hace falta reconocer que Calderón y sus colaboradores se muestran menos originales que su antecesor, ya que adoptan sin más la mezcla genérica en que estriba la Comedia Nueva como macro-categoría dramática.

A nivel de la acción grave, algunos elementos y caracteres de la *favola* italiana se adaptan al código ideológico y teatral de la España barroca de forma más acusada que en las comedias lopescas. Para citar algunos, Mirtilo, que ya en el primer acto se ha mostrado incline a sueños y visiones, moviéndose a tientas entre la realidad y la ficción al estilo de Segismundo, sigue padeciendo pesadillas acerca de una oscura amenaza que le vendría de su padre; en efecto, más adelante, para proteger el cuerpo de Amarili, resulta herido con una flecha disparada por Nicandro, que es su verdadero genitor. Carino, al contrario de su presunto hijo, no cree en los agüeros, expresando un punto de vista que conlleva el mensaje providencialístico cristiano, alejándose en este sentido de la dimensión mítica de la fábula: «Nunca lo malo / se ha mandado desde el cielo» (p. 498).

El tercer acto, salido de la pluma de Calderón, a diferencia del segundo, desarrolla la faceta seria del drama resemantizando los episodios más relevantes del *Pastor fido*.

⁵¹ De hecho, mientras en la *favola pastorale* de Guarini Dorinda está enamorada de Silvio y al final consigue casarse con él, en la comedia de consuno está prendada de Mirtilo.

⁵² Cf. Marcella Trambaioli, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», in *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, p. 287-303.

Tal como pasa en las secuencias compuestas por los demás dramaturgos, éstos se conforman al código ideológico y estético coetáneo. El caso más relevante es el que se refiere al descubrimiento de Amarili y Mirtilo en el antro de Ericina: mientras en la *tragicommedia* guariniana la mujer es acusada de haber actuado contra la voluntad de los dioses, aquí le toca representar el papel de la esposa fedífraga del drama del honor, al punto que Silvio, quien en ningún momento se había mostrado enamorado de ella, cuando la ve entrar en la gruta al igual que Mirtilo, reacciona como el típico marido desairado de esa clase de piezas:

Pues ¿soy yo
hombre de tan bajas prendas,
que he de esperar que la ley
tome mi agravio a su cuenta? (p. 510)

Como se puede apreciar de esta réplica, la aplicación del código de la honra hace perder de vista por completo el vínculo entre el comportamiento individual y los intereses colectivos.

Los graciosos siguen actuando como contrapunto paródico de sus dueños, además de comentar en plan metateatral la acción seria. Por ejemplo, cuando Mirtilo se ofrece como víctima sacrificial en lugar de Amarili, uniéndose a su manera al coro del pueblo, grita: «¡Viva / Amarili, y muera el tonto!» (p. 514). Por otra parte, es un hecho que don Pedro, al contrario de sus dos compañeros, no traba ningún juego intertextual con las piezas lopescas, reivindicando así su papel de pájaro nuevo que pretende pasar por alto el ejemplo del antecesor.

Pero ya es hora de sintetizar las conclusiones de esta humilde contribución. La *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini experimenta una clase de género mixto que no rompe totalmente con los preceptos clásicos, evitando los excesos tanto de la comedia como de la tragedia. En la misma línea teatral de la *favola pastorale*, Lope de Vega, aun aprovechando elementos y compartiendo preocupaciones estéticas con el italiano, empieza a desmitificar el universo poético del *Pastor fido* ya en los años juveniles, haciendo que los propios personajes graves del *Verdadero amante* comenten con ironía situaciones que los conciernen, y contaminando el mundo de la *favola pastorale* con el de la *Commedia dell'Arte*. Dicho de otra manera, Lope tiene la habilidad de comprender en seguida las potencialidades abiertamente cómicas inherentes a la *tragicommedia*. En plena madurez, el escritor madrileño con *La Arcadia* perfecciona el proceso desmitificador desdoblado la perspectiva dramática, es decir, a través de un ingenioso juego de espejos metateatrales, funde lo trágico con lo cómico mediante el recurso masivo a la farsa. Varias décadas después, Solís, Coello y Calderón en su resemantización del *Pastor fido* sacan muchísimo provecho de la experimentación lopesca, sobre todo por lo que se refiere a la faceta burlesca de sus reescrituras guarinianas. Por su parte, multiplican ulteriormente las perspectivas dramáticas, pero, jugando precisamente con el nivel metateatral, crean un verdadero hiato entre la dimensión seria y la jocosa de la pieza al contrario de lo que había realizado el Fénix. Al mismo tiempo, acentúan la desmitificación del mundo dramático del Guarini adaptando sus personajes y situaciones al código ideológico y estético del Barroco tardío, operación que en las dos comedias lopescas había sido tan sólo perfilada. Así pues, son los dramaturgos de la segunda promoción los que acaban adaptando la materia del poeta italiano al código teatral de la Comedia Nueva en su formulación más trillada.

Mirándolo bien, lo que mayormente llama la atención de las tres reescrituras españolas del *Pastor fido* que hemos recortado y analizado es que tanto Lope como Calderón y sus colaboradores desarrollan macroscópicamente el elemento que menos se había aprovechado en la obra maestra italiana: el de la comicidad, al punto que en la

pieza de consuno el diálogo intertextual con el paradigma parece ser un mero pretexto para representar un repertorio de réplicas y situaciones jocosas a estas alturas ya consabidas y apreciadas por el privilegiado auditorio de la corte. En este sentido, los autores del teatro barroco español, aprovechando de forma ingeniosa la metateatralidad inherente a las reescrituras teatrales, ponen al descubierto la profunda relación que, en el fondo, une *Il pastor fido* a los *scenari* de los *comici dell'Arte*, vínculo que, por cierto, Guarini se había esmerado en ocultar. Al mismo tiempo, confirman que en el álveo del espectáculo cortesano la mezcla de trágico y cómico se supedita sin más a una concepción lúdica del arte.