La escritura en colaboración en *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón

Marcella Trambaioli

Entre 1580 y 1584 Battista Guarini escribe *Il pastor fido* para competir con el Tasso como poeta cortesano. En el prólogo se dirige con tono encomiástico a Carlo Emanuele I de Saboya y a su esposa Catalina de Austria, auspiciando quizás entrar en su servicio cuando marcha a Turín en 1585. La obra, que supuestamente va a celebrar las nupcias dinásticas, por su factura teatral y su conformación melodramática, se vuelve en seguida un paradigma del teatro cortesano europeo.[1] Impresa en 1590, al parecer, se estrena en Siena en marzo de 1593, y se vuelve a representar en Crema en ocasión del Carnaval de 1596 y en Mantua en 1598 ante Margarita de Austria y el archiduque Alberto.[2] En 1601 Guarini publica el *Compendio della poesia tragicomica*, articulada apología de su tragicomedia,[3] que influye sin duda en la defensa de los partidarios del arte nuevo de Lope de Vega.[4]

1 Véase *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»; Francisco López Estrada: «La comedia pastoril en España», en: *Origini del Dramma pastorale in Europa*. Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale 1985, p. 240: «[*Il pastor fido* es] la culminación de una corriente y modelo del *dramma pastorale*».

2 Marziano Guglielminetti, en Battista Guarini: *Il pastor fido*. Torino: UTET 1971, pp. 39-40.

3 Acerca de las controversias sobre la mezcla de lo cómico y lo trágico, véase por ejemplo, Bernard Weinberg: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. T. II. Chicago: University of Chicago Press 1961, pp. 1074-1105; Margarete Newels: «La disputa de los preceptistas en torno a la tragicomedia», en íd.: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London: Tamesis 1974, pp. 140-148.

4 Véase Duncan W. Moir, en: Francisco de Bances Candamo: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. London: Tamesis 1970, p. Lxxiv: «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 Guarini», y nota 173; López Estrada: «La comedia pastoril en España», 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»; Maria Grazia Profeti, en: *In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*. Padova: Liviana Editrice 1986, pp. 13-14: «Lope e i suoi contemporanei sanno: hanno letto Aristotele, Robortello, Guarini, i commentatori italiani: ma sanno anche di voler fare qualcosa di diverso».

En España *Il pastor fido* cuenta con varias traducciones,[5] y estimula numerosos comentarios teóricos. Ricardo del Turia ataca a los censores de la comedia española, apoyándose en el éxito del *Pastor fido* en Italia.[6] Gracián en el Discurso XLV de *Agudeza y arte de ingenio* proclama la superioridad del italiano sobre los ejemplos patrios de «agudeza por desempeño en el hecho», diciendo que las comedias españolas tienen que callar «delante de *El pastor fido*, del Fénix de Italia, el caballero Guarino».[7] Faria y Sousa, en el prólogo de su *Fuente de Aganipe* lo exalta en detrimento del Tasso: «Pero el italiano que tuvo más ventura en las silvas fue el cavallero Guarino con su *Pastor fido* en que le quiso ser émulo el gran Tasso con su *Aminta* i aunque le imita i a vezes le traslada, i merece estimación, le queda atrás por mucho espacio; ni ay que admirar, porque el Guarino parece nació para aquel poema en que nunca será vencido i puede ser que ni igualado».[8] Voz aislada, lo cita, en términos no tan positivos, Francisco de Barreda para afirmar la superioridad del teatro nacional: «Grande ingenio prometen de sus autores el *Pastor fido* y el *Aminta*. Grande y digno de admiración; pero temeroso y acobardado. No tuvieron ánimo para sacudir el yugo de la antigüedad».[9]

La tragicomedia italiana deja algunas huellas también en el ámbito literario. En la Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo se halla el manuscrito en única copia de una pieza, sin título, anónima, que presenta claros ecos intertextuales con la obra de Guarini. Rodríguez Rodríguez, quien ha cotejado las dos comedias, habla de imitación directa de los versos italianos, y, en algunos casos, de verdadera traducción. Se trataría, de todas formas, de una obra temprana, coetánea

5 Véase Francisco López Estrada: «La comedia pastoril en España», pp. 252-254. Se conocen tres traducciones: la de Cristóbal Suárez (Nápoles, 1602 y 1622), la de Cristóbal Suárez de Figueroa (Valencia, 1609), y la de Isabel Correa (Amberes, 1694). Según el crítico mencionado, es dudoso que las primeras dos correspondan a un solo autor. Acerca de la última, véase Francisco López Estrada: «Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de *El Pastor Fido* de Guarini, traducido por Isabel Correa (1694)», en: Francis Cerdan (ed.): *Hommage à Robert Jammes*. T. II. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 1994, pp. 739-753. Al margen, recordemos que Cervantes en el *Quijote* (II, 52) alaba la traducción de Cristóbal de Figueroa.

6 Ricardo del Turia: «Apologético de las comedias españolas», en: Federico Sánchez Escribano/ Alberto Porqueras Mayo (eds.): *Preceptiva dramática española, del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos 1971, p. 180: «Y hacer fáciles dueños a los rudos pastores de materias profundas no desdice de lo que famosos y antiguos poetas han platicado, y por evitar prolijidad, volvamos sólo los ojos a la tragicomedia que el laureado poeta Guarino hizo del pastor Fido, donde un sátiro que introduce [...] habla en cosas tan altas y especulativas que es el mejor papel de la fábula [...] Así que no está la falta en las comedias españolas, sino en los zoilos españoles, pareciéndoles breve camino y libre de trabajo para conquistar el nombre de discretos la indistinta y ciega murmuración».

7 Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*. T. II. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia 1969, p. 138.

8 Manuel de Faria y Sousa: *Fuente de Aganipe o rimas varias [...]*. Madrid: Juan Sánchez 1644, prólogo y discurso preliminar, número 7, sin número ni foliación.

9 Francisco de Barreda: «Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras», en: *Preceptiva dramática española*, pp. 223-224.

del *Pastor fido* italiano que, antes de la publicación, circula ya en forma manuscrita.[10]

Lope de Vega, el cual formula la comedia nacional a partir de la mezcla de lo cómico con lo trágico, bien conoce el patrón guariniano y se aprovecha del mismo con la originalidad que le es propia. Además, rinde homenaje al poeta italiano en el *Laurel de Apolo*, destacando «con su fido amante, / feliz en sus pastores, el Guarini».[11]

A fin de cuentas, que haya una profunda relación entre los dos ingenios poéticos lo reconoce el maestro Gabriel de Roa, quien, para la *Fama póstuma* recogida por Pérez Montalbán, compone una canción en cuyos versos, de forma paradójica, Guarini resulta deudor de la pluma poética del Fénix:

> ¿A quién debió Guarino
> los pastorales cómicos primores
> en su *Fido pastor* tan superiores
> sino a los ecos de tu dulce canto?[12]

Con todo, Lope se aleja del drama pastoril puro,[13] desarrollando una interpretación desmitificadora del universo arcádico, conforme al anacronismo de la comedia nueva.[14] Diríase entonces que, por un lado, su mundo bucólico resulta

10 José Javier Rodríguez Rodríguez: «La imitación de *Il pastor fido* en la *Comedia de Diana y Silvestro*. (El valor histórico de un texto olvidado)», en: Maria Chiabò/ Federico Doglio (eds.): *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento (Roma, 23-26 de mayo de 1990)*. Roma: Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale 1991, p. 215: «El autor hispano traduce, apenas reelabora».

11 Lope de Vega: *Laurel de Apolo*. Ed. Christian Giaffreda y Maria Grazia Profeti. Firenze: Alinea Editrice 2002, Silva IX, p. 266; acerca de la relación teórica y textual entre el Fénix y Guarini, véase mi trabajo «Lope de Vega ante la *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini», en: Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.): *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 luglio 2009). Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo 2010, pp. 1013-1023.

12 Juan Pérez de Montalbán: *Fama póstuma*. Ed. Enrico di Pastena. Pisa: Edizioni ETS 2001, pp. 103-104.

13 A propósito del *Pastor fido* como drama pastoril puro, comenta Franco Croce, en: «La teatralità dell'*Aminta*», en: Maria Chiabò y Federico Doglio (eds.): *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, 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 [*sic*] dalla vendetta per l'onore offeso, come nel mondo in cui vive il pubblico della tragicommedia, ma si manifesta in un sacrifico 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)».

14 Cfr. Francisco López Estrada: «La comedia pastoril en España», pp. 249-250: «Guarini tenía también cerca [...] la tentación de la triunfante *commedia dell'arte*, pero él sabía que el drama pastoral exigía una disciplina intelectual estricta [...] esta corriente argumental de las primeras comedias de Lope que se denomina comedia pastoril fue perdiendo fuerza y no llegó a constituir el drama pastoral que Guarini establece en *El pastor fido* como patrón definidor». Jean-Louis Flecniakoska, en: «*La Arcadia*. Comedia de Lope de Vega (1615)», en: *Le genre*

más cercano al del *Aminta* de Tasso con sus numerosas alusiones a la realidad coyuntural de los espectadores,[15] por otro, que su comedia pastoril remeda paródicamente la *tragicommedia* guariniana.[16]

Con respecto a la reescritura lopeveguesca de esta obra, varios críticos decimonónicos han señalado la existencia de una pieza lopesca titulada *Pastor fido*, de la cual no queda rastro ninguno.[17]

López Estrada no muestra haber analizado detenidamente el *corpus* bucólico del madrileño, al afirmar que «Lope no se ocupó directamente de *Il Pastor fido.*»[18] De hecho, el gran estudioso de la tradición pastoril en España se fija de forma casi exclusiva en la novela *La Arcadia*,[19] pero no es allí donde hay que buscar la influencia teatral de Guarini. En efecto, si bien no tenemos una pieza homónima del poeta madrileño, éste dialoga con el patrón italiano por lo menos

pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Étienne du 28 septembre au 1^er octobre 1978. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne 1980, pp. 113-123, destaca la general desmitificación del mundo pastoril en esta pieza lopeveguesca.

15 Benedetto Croce: «La teatralità dell'*Aminta*», pp. 135-136: «Tirsi, un personaggio che accompagna tutto lo svolgimento della favola pastorale [...] è, o meglio mima [...], l'autore. Elpino è una figura importante della corte e della letteratura ferrarese quale il Pigna. Nei dialoghi tra i personaggi c'è tutta una serie di allusioni che riguardano il mondo degli spettatori».

16 Cfr. Alan S. Trueblood: *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of* La Dorotea. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1974, p. 154: «In Cardenio's oracular prediction of death within three days for anyone marrying Belisarda, Lope is in all likelihood making sport of a solemn device used by Battista Guarini in his vastly popular *Pastor Fido*»; Mia Irene Gerhardt: *Essai d'Analyse Littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*. Utrecht: Hes Publishers 1975, p. 158: «L'originalité et les qualités amusantes de la pièce [*La Arcadia*] sont dans l'élément arcadien, qui n'est autre chose qu'une gaie parodie de toute la convention pastorale, depuis *Daphnis et Chloé* jusqu'à Guarini»; 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. 43: «In reading *La Arcadia*, it is evident to us that Lope was acquainted with that most celebrated, translated and adapted play of the Renaissance in Europe: Gianbattista Guarini's *Pastor Fido*. Lope's play has, in fact, practically the same setting as that of the Italian work, and its treatment is a comic, if not burlesque, rendition of certain motives of Guarini's tragicomedy».

17 Véase Nicola La Caria: *Calderón's Treatment of the «Pastor fido» Theme in Relation to the Spanish Translation of Guarini*, p. 57. El estudioso norteamericano recoge esta señalización en La Barrera, Medel, Huerta y Mesonero Romanos.

18 Francisco López Estrada: «La comedia pastoril», p. 250.

19 Francisco López Estrada: «La comedia pastoril», p. 244: «escribe *La Arcadia* (publicada en 1598), un libro de pastores, pero no una pieza teatral. Y aun en el caso de *Belardo el furioso*, lo que hizo Lope fue entremeter en el argumento las indicaciones de sus revueltos amores con Elena Osorio, tal como ocurrió con la *Dorotea* (sólo editada en 1632), una ‹acción en prosa› que asciende, en último término, hasta la *Celestina*, una fórmula de tragicomedia muy diferente de la de Guarini, en cuya obra no cabe este avasallamiento de los casos personales tan cercanos a la experiencia del autor o de los personajes». Por otra parte, en: *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos 1974, pp. 256-257, al hablar de la pastoril dramática lopeveguesca el mismo estudioso alude fugazmente a *El Molino*, *Las Batuecas del Duque de Alba* y *El Vaquero de Moraña*.

en dos comedias, una, *El verdadero amante*, de la época temprana,[20] y otra, *La Arcadia*, de la madurez.[21]

A propósito de la primera, McGaha, en las huellas de lo apuntado en su momento por Leandro Fernández de Moratín, hace hincapié en la deuda que Lope contrae con Guarini.[22] No obstante, sus observaciones se pueden ampliar y, en parte, matizar. Cierto es que el Fénix recupera algunos nombres, Ergasto, Coridón y Doristo, asimilable en alguna medida al guariniano Dorinda, y que retoma el motivo de la falsa acusación junto con otros detalles aislados por el crítico anglosajón. Pero, no me parece acertado el análisis que éste hace a propósito de la conformación de los personajes. Escribe McGaha:

> Perhaps the major reason why Lope's imitation of *Il pastor fido* has gone so largely unnoticed is that in *El verdadero amante* Lope has changed the sex of all five major characters in Guarini's play. The Jacinto (Lope) figure of *El verdadero amante* corresponds to the Amarilli of *Il pastor fido*; Belarda (Elena) is derived from Guarini's Mirtillo; Menalca corresponds to Corisca; Amaranta is modelled on Silvio; and Doristo is Guarini's Dorinda.[23]

Según creo, Lope, más que cambiar el sexo a los protagonistas, les otorga más de una característica y función dramática. En concreto: Amaranta es forzada a casarse con Doristo, al igual que Amarilli es prometida a Silvio para salvar su tierra de la maldición de la diosa Diana; pero al final se revela tan engañosa como la Corisca guariniana. Jacinto rechaza a Amaranta al estilo del desamorado Silvio; como Amarilli es falsamente acusado; como Mirtilo se ofrece a morir por su amada y es perseguido por el padre. Belarda es la fiel amante de la comedia como Amarilli lo es de la pieza italiana; sin embargo, para con Amaranta se porta como una falsa amiga en las huellas de Corisca. Menalca se conforma sobre el paradigma de Satiro por dar voz a las instancias misóginas de los versos, y sobre el modelo de Corisca por ser el pérfido acusador de Jacinto. Finalmente, Coridón es también engañoso como Corisca y al mismo tiempo representa otra figuración del *pastor fido*, amando a Belarda con constancia pero sin ninguna esperanza.

De *El verdadero amante* no se conoce ninguna representación, pero con toda probabilidad surge para un ámbito representacional nobiliario,[24] a lo mejor en la

20 De acuerdo con el análisis de S. Griswold Morley/ Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos 1968, p. 262, la comedia remonta a los años 1588-95.

21 Morley/ Bruerton, *Cronología*, pp. 285-286: «Fecha: 1610-15 (probablemente 1615)».

22 Michael McGaha: «Guarini's *Il pastor fido* and Lope de Vega's *El verdadero amante*», en: *Journal of Hispanic Philology* 10 (1985), p. 57. En cambio, J. P. Wickersham Crawford: *The Spanish Pastoral Drama*. Philadelphia: University of Pennsylvania 1915, p. 107, hace hincapié en la influencia de *Aminta* de Tasso, y Nicola La Caria, en: *Calderón's Treatment of the «Pastor fido» Theme in Relation to the Spanish Translation of Guarini*, p. 42, no hace sino repetir la opinión de aquél. Edwin S. Morby, por su parte, en: «Reflections on *El verdadero amante*», en: *Hispanic Review* 27 (1959), pp. 317-323, se limita a poner en relación el enredo dramático de la comedia lopesca con el llamado «tema de *La Dorotea*».

23 Michael McGaha: «Guarini's *Il pastor fido* and Lope de Vega's *El verdadero amante*», p. 58.

24 La pieza presenta algunas secuencias dramáticas típicas de esta clase de espectáculo, tal como el fragmento del acto primero en que los personajes platican en términos cortesanos del color

corte de Alba, donde Lope redacta la novela pastoril *La Arcadia* que también presenta conexiones intertextuales con la tragicomedia guariniana. Y, como anticipado, es justamente en la comedia homónima de la madurez donde el Fénix traba otro articulado y sutil juego intertextual con *Il pastor fido*,[25] creando así una cadena teatral de reescritura que dará frutos ulteriores en la época calderoniana. Basta con analizar los elementos principales del nudo dramático para percatarse de ello.[26]

El padre de Belisarda, enamorada de Anfriso, la quiere casar con Salicio, tal como Amarilli, aun amando a Mirtillo, está obligada a desposarse con Silvio a causa del oráculo nefasto. En ambos casos la pareja cuenta con un opositor. Anarda, también prendada de Anfriso, se regocija por la boda inminente, y, a lo largo de la comedia, lo hace todo para impedir el amor de los protagonistas; en primer lugar, intenta ayudar a Olimpo en la conquista amorosa de Belisarda; más tarde, trastocando el contenido de una carta, convence a Anfriso de que la joven paga el amor del contrincante. Recordemos que en el *Pastor fido*, Corisca, enamorada en balde de Mirtillo, le convence de que Amarilli va a encontrarse con su amante en la cueva de Ericina, y espera que la muerte de la rival –quien tiene que ser sacrificada en el templo de la casta diosa por haber traicionado a Silvio– le deje campo libre. En el juego intertextual Lope mantiene los nombres de dos personajes, aun cambiando su papel dramático: Silvio y Ergasto.

Nótese que en la tragicomedia de Guarini la comicidad no tiene mucho espacio, y se reduce a algunas connotaciones grotescas de Corisca, la cual, intentando escapar de las brutales atenciones de Sátiro, logra hacerlo precipitar en un barranco, dejándole en mano su moño postizo.[27] Lope, al contrario de lo que

que cada uno prefiere con sus matices simbólicos. Véase Lope de Vega: *El verdadero amante*, en: *Obras de Lope de Vega. XII. Comedias de vidas de santos, IV.* Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas 1965 (BAE), pp. 413-467. También, en el cierre de la obra, Felicio se dirige al «senado» (p. 467) que supuestamente refleja en términos metateatrales el ilustre auditorio asistiendo al espectáculo; véase al respecto, Marcella Trambaioli: «"Aquí Senado se acaba...": normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en: *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore Teoría y praxis del teatro alrededor del «Arte Nuevo»" (Firenze, 19-24 de octubre 2009).* En prensa.

25 El primero en percatarse del juego intertextual entre la comedia lopeveguesca y la *tragicommedia* italiana ha sido J. P. Wickersham Crawford: *The Spanish Pastoral Drama*, p. 113: «There is no doubt that Lope intended this comedia as a burlesque of certain motives of Guarini's *Pastor Fido*». Posteriormente, José Javier Rodríguez Rodríguez: *La comedia pastoril española del siglo XVI.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 1990, pp. 1134-1143, repite, con alguna observación ulterior, los comentarios del crítico anglosajón.

26 Cito por Lope de Vega: *La Arcadia*, en: *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas.* Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas 1965 (BAE), pp. 116-183.

27 No es cierto lo que asienta Francisco López Estrada al propósito en: «Del ‹dramma pastorale› a la ‹comedia española› de gran espectáculo: la versión española de ‹Il Pastor Fido› de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», en: Sebastian Neumeister/ Dieter Heckelmann/ Franco Meregalli (eds.): *Actas de IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* T. I. Frankfurt: Vervuert 1989, p. 538: «Corisca es, en la obra de Guarini, un personaje trágico pues está enamorada de Mirtilo. Los españoles la destinan a que, junto con

hace en *El verdadero amante*, en *La Arcadia* concede una gran relevancia a la faceta jocosa, aun conformando a los personajes de Cardenio y Flora a partir del paradigma italiano. Al igual que en *Il pastor fido*, la mujer rechaza las atenciones groseras del hombre, insultándole en términos parecidos. Si Corisca grita al compañero «O villano indiscreto e importuno, / mezz'uomo e mezzo capra, e tutto bestia» (p. 142), Flora comenta las réplicas y el comportamiento del «más rústico villano / de Arcadia» (p. 131), diciendo: «No sé quién puede sufrir / una bestia tan pesada» (p. 133). Tendré ocasión de volver a la elaboración de la comicidad en *La Arcadia* más adelante.

El *corpus* pastoril lopeveguesco no es cuantioso, pero constituye el modelo para la posterior recuperación de la *favola pastorale* en la escena palaciega de la generación calderoniana. Según observa Oleza, «con las comedias pastoriles de Lope de Vega se inaugura [...] toda una nueva propuesta de espectáculo, desconocida hasta entonces por el teatro cortesano». Esto vale sobre todo en el caso de *La Arcadia*, la cual

> tardía como es (1615), parece indicar el progresivo avance en dirección a una mayor cortesanización todavía del género, devolviéndolo a sus orígenes pero habiéndole incorporado, entretanto, toda la magnificencia de la escenografía italiana, y la opulencia verbal barroca.[28]

Es un hecho que el texto de *La Arcadia*, si bien no se conocen representaciones concretas en Palacio, reúne todas las características de la pieza compuesta para un espectáculo cortesano, tal como observa certeramente Teresa Ferrer.[29]

A mediados del siglo XVII, tres de los dramaturgos más activos en la Corte de Felipe IV, a saber, Solís, Coello y Calderón, se juntan para escribir en colaboración *El pastor fido*.[30] Apuntemos de paso que el autor de *La vida es sueño* compone asimismo un auto homónimo donde el Pastor fido es la figuración alegórica de Cristo.

Sabido es que las obras de consuno, pensadas para un espacio representacional cortesano,[31] constituyen una práctica lúdica de escritura que

el Sátiro, pero en menor grado, mantenga la nota burlesca. Por ejemplo, define así la figura de los semidioses (vizcondes del cielo)».

28 Joan Oleza: «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en: *Teatro y prácticas escénicas. II: la Comedia*. London: Tamesis 1996, p. 341.

29 Teresa Ferrer Valls: «Teatro y representación cortesana. ‹La Arcadia› de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», en: *Cuadernos de Teatro Clásico* 8 (1995), pp. 213-232.

30 Citaré por *Calderón de la Barca: Comedias*. T. IV. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Atlas, 1945 (BAE), pp. 489-515.

31 Véase Abraham Madroñal Durán: «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en: Agustín de la Granja/ Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en el candelero*. T. I. Granada: Universidad de Granada 1996, p. 334: «La comedia en colaboración supone un ambiente cortesano, más bien palaciego»; Sonsoles Calle González: «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», p. 266, nota 16: «La afición de la reina Isabel de Borbón por este linaje de comedias de tres ingenios queda patente en el hecho de que muchas de ellas se representaron en el ‹Cuarto de la Reina›»; Rafael

forma parte integrante de la actividad artística de las academias.[32] Apuntemos que los tres poetas dramáticos mencionados participan juntos, por ejemplo, en la «Academia burlesca a Felipe IV», que se celebró en febrero de 1637 en el Buen Retiro.[33] Alviti señala que

> È a partire dagli anni '30 [...] che il fenomeno prende definitivamente piede e conosce il suo apogeo; le commedie composte *de consuno* si moltiplicano: non si tratta più di realizzazioni occasionali, ma di una pratica ormai consolidata, che diventa abituale nella seconda metà del secolo in cui si esercitavano con entusiasmo e frequenza i drammaturghi dell'epoca calderoniana e lo stesso don Pedro.[34]

Según los datos que poseemos, Calderón, quien en palabras de Calle González es el «fundador y representante máximo de la escuela dramatúrgica que incorpora de forma sistemática y elaborada la técnica de la colaboración teatral»,[35] trabaja con Antonio Coello por lo menos en cinco ocasiones[36] y con Antonio Solís en dos producciones.[37]

El pastor fido de tres plumas tiene que ser anterior al 20 de octubre de 1652, fecha de la muerte de Coello. No obstante, hay que advertir que según Cotarelo, prácticamente el único estudioso que ha intentado reunir los datos escasos que

González Cañal: «Calderón y sus colaboradores», p. 551: «A pesar de las opiniones negativas que ha generado entre la crítica, es evidente que este método de composición fue del agrado durante algunas décadas de la corte española».

32 Véase Ruth L. Kennedy: *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton, Mass.: Departments of Modern Languages of Smith College 1931-32, p. 106: «Such plays as [...] *La fingida Arcadia* [...] have scenes which are an obvious reflection of the intellectual gymnastics that took place in the academies (such as *La academia castellana*) among devotes of the poetic art»; Sonsoles Calle González: «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», p. 267: «la nómina de poetas que participan en las academias coincide con aquellos que escriben comedias en colaboración»; Roberta Alviti: *I manoscritti autografi delle commedie del* Siglo de Oro *scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Intr. Fausta Antonucci. Firenze: Alinea Editrice 2006, pp. 167-170: «è lecito supporre che la produzione di testi teatrali scritti in collaborazione dovette nascere come esercizio ludico dell'attività letteraria, nell'ambito delle Accademie».

33 Véase José Sánchez: *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos 1961, pp. 134-154. M. Teresa Julio ha editado y estudiado dicha academia (Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2007). Frédéric Serralta: «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», en: *Criticón* 34 (1986), p. 69, destaca también la participación de Solís y Coello, junto con Rojas, en el certamen literario de 1638 en honor de la Duquesa de Chevreuse.

34 Roberta Alviti: *I manoscritti autografi delle commedie del* Siglo de Oro *scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, p. 15.

35 Sonsoles Calle González: «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», p. 265.

36 Además del *Pastor fido*, se trata de *El jardín de Falerina* (con Rojas Zorrilla), *El prodigio de Alemania, Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* y *El privilegio de las mujeres* (con Pérez de Montalbán).

37 La otra comedia escrita en colaboración con Solís (y Rojas) sería una pieza perdida que se representó en el estanque del Buen Retiro en 1640. Véase Serralta: «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», pp. 71-72: «Ni el texto ni siquiera el título de la obra han llegado hasta nosotros; en lo que a este último se refiere, existe una mínima posibilidad de que se trate, pero sin garantías suficientes, de *Certamen de amor y celos*».

tenemos de este segundón del teatro barroco, está convencido de que «desde 1639 sólo rara vez habrá vuelto a escribir Coello cosa alguna para el teatro».[38]

Hartzenbusch, en su Catálogo Cronológico de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca, adscribe la pieza a 1656 junto con *Gustos y disgustos son no más que imaginación* y *Amado y aborrecido*:

> Tres fiestas reales representadas en Palacio, e impresas en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, que tiene dada la licencia con fecha de 21 de octubre de 1656, para que el libro se imprima por segunda vez. A pesar de llamarlas el editor *comedias nuevas*, ya llevaban una edición.[39]

La *Parte VIII* de *Escogidas* se publicó concretamente en 1657. Recordemos que en la danza que cierra *Amado y aborrecido* Venus y Diana anuncian en términos metateatrales la próxima puesta en escena de esta pieza de consuno:

Venus	¿Quién ha de ser el sujeto?
Diana	Amarilis, ninfa mía.
Venus	¿Adónde?
Diana	A este sitio mesmo.
Venus	¿Juez?
Diana	Este mismo auditorio.
Venus	¿Pluma?
Diana	La de tres ingenios.
Venus	Pues yo acepto el desafío,
	fiada en que también tengo
	en Arcadia un *Pastor fido*,
	que ha de dar nombre a ese ejemplo.[40]

Por desgracia, tampoco tenemos datos ciertos sobre el estreno de *Amado y aborrecido*;[41] así pues, la sugerente referencia metateatral de esta pieza calderoniana no nos ayuda a fechar *El pastor fido*.

Harry W. Hilborn, en su cronología de las comedias calderonianas, propone como fecha de la primera representación 1651 o 1652.[42] 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».[43]

38 Emilio Cotarelo y Mori: «Dramáticos del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa», en: *Boletín de la Real Academia Española* 5 (1918), p. 565.

39 En: *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. T. IV. Madrid: Atlas 1945 (BAE), p. 678.

40 Calderón de la Barca: *Amado y aborrecido*, en: *Obras completas. II. Dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar 1991, p. 1722.

41 Con seguridad se puso en escena el 18 de enero de 1676 para celebrar el cumpleaños de María Antonia, hija de Margarita. Véase Emilio Cotarelo y Mori: *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. facsímil Ignacio Arellano/ Juan Manuel Escudero. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2001, p. 325.

42 Harry W. Hilborn: *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto 1938, p. 56; «Calderón's *quintillas*», en: *Hispanic Review* 16 (1948), p. 303.

43 Frédéric Serralta: «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», p. 84.

Sea como fuere, gracias a su textura y génesis cortesanas, *El pastor fido* vuelve a ser representada en la segunda mitad del siglo en distintos espacios teatrales palaciegos y llega a tener mucho éxito. Tenemos noticias de varias fiestas teatrales entre 1676 y 1691: en febrero de 1676 Manuel Vallejo la pone en escena en Palacio;[44] Agustín Manuel de Castilla la representa repetidamente el 22 de mayo de 1687 en el Buen Retiro, el 11 y el 27 de agosto del mismo año en el Salón Dorado, y el 11 de diciembre de 1691 en los apartamentos de la Reina.[45]

Las piezas colectivas suelen ser el producto de la reescritura de una o varias comedias anteriores, en muchos casos del Fénix,[46] y, como vamos a ver, los tres poetas dramáticos hacen dialogar su texto no sólo con el paradigma italiano, sino también con el eslabón lopeveguesco de la cadena teatral, *in primis* con *La Arcadia*, pero sin olvidar algún eco de *El verdadero amante*. Para brindar otro ejemplo parecido, *La fingida Arcadia*, comedia de la cual me he ocupado en tiempos recientes, supuestamente de Moreto, Calderón y otro dramaturgo desconocido, es el último eslabón de una cadena textual que parte de *La Arcadia* de Lope y pasa por *La fingida Arcadia* de Tirso. No obstante, el modelo con el cual los tres ingenios juegan dramática y paródicamente es, ante todo, el del madrileño.[47]

Hace falta notar que ni López Estrada, ni Valbuena Briones[48] ni La Caria, entre los contados estudiosos que han mostrado interés por *El pastor fido*, toman en cuenta la intertextualidad con la escritura lopeveguesca.

44 Se han conservado las cuentas relativas a los gastos de esta representación palaciega del *Pastor Fido* junto con *Del mal lo menos*, *Los tres mayores prodigios* y la comedia burlesca *El caballero de Olmedo* con motivo del Carnaval de 1676. Véase Norman D. Shergold y John E. Varey: *Representaciones palaciegas (1603-1699). Estudios y documentos*. London: Tamesis 1982, pp. 71-75.

45 Rosita Subirats: «Contribution a l'établissement du répertoire théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II», en: *Bulletin Hispanique* 79 (1977), p. 464.

46 Véase Sonsoles Calle González: «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en: *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. T. I. Kassel: Reichenberger 2002, p. 269: «Es muy frecuente que los dramaturgos se basen en obras anteriores y deriven sus producciones de específicas comedias antiguas»; p. 271: «Muchos de los habituales refundidores de comedias fueron acusados, ya en su tiempo, de plagiarios».

47 Véase Marcella Trambaioli: «Lo pastoril en *La fingida Arcadia* de tres ingenios». En prensa en: *Homenaje a Giovanni Caravaggi*: «Tal como se infiere de las puntuales analogías en la arquitectura dramática, en el desarrollo de la acción y en el tratamiento de la materia arcádica, es evidente que para Moreto y sus colaboradores la comedia lopesca representa el verdadero paradigma de fiesta cortesana, y que, por lo mismo, de los dos diálogos intertextuales entablados, el que establecen con esta obra resulta ser el más relevante».

48 Ángel J. Valbuena Briones: «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini», en: *Bulletin of Hispanic Studies* 70 (1993), pp. 165-173. A lo largo del ensayo, dicho estudioso señala varios ecos guarinianos en las fiestas mitológicas que don Pedro compuso para la corte española; pero, en el caso del *Pastor fido* no siempre tiene en la debida cuenta que se trata de una obra escrita en colaboración. Véase por ejemplo la siguiente afirmación: «La adaptación española revela la manera en que Calderón acepta y asimila una serie de fórmulas, motivos e ideas que empapan su dramaturgia y que tiene como fuente la famosa historia italiana de los fieles amantes. El autor de *La vida es sueño* toma, moldea, recrea, y cambia los elementos que le conviene en una feliz tarea creadora».

En las páginas que siguen quisiera ahondar en la labor de composición colectiva que Calderón y sus dos colegas llevan a cabo en esta comedia en colaboración, teniendo en cuenta que la tripartición del trabajo queda, por suerte, establecida sin ambigüedades.

Destaquemos que, según apuntan los críticos, don Pedro suele redactar o bien la primera jornada, o bien la tercera. Déodat-Kessedjian propende por «interpretar la preferencia de Calderón como un deseo de influenciar más el curso de la comedia, iniciándola y dándole de ese modo un cariz peculiar o terminándola y otorgándose por lo tanto la libertad de rematarla a su antojo».[49] Alviti sufraga la tendencia de Calderón a hacerse cargo del último acto:

> Pur non essendovi una procedura convenzionale nella divisione del lavoro, esaminando gli autografi si può notare come alcuni autori si 'specializzassero' nella stesura di alcune parti specifiche della *pieza*: Diamante, ad esempio, si occupava del secondo atto, mentre a Calderón era generalmente affidata la stesura del terzo. Probabilmente questo schema redazionale era legato alla consuetudine che al drammaturgo più famoso e importante competesse il *desenlace* della commedia.[50]

Con evidencia, el orden compositivo del *Pastor fido* confirma la tendencia señalada, puesto que Calderón cierra la obra con su genio teatral, mientras, como anticipamos, la jornada primera corre a cargo de Solís, escritor al cual se reconocen cierta capacidad de trazar el enredo y conformar a los personajes, además de cualidades de buen versificador.[51] Así pues, a Coello, autor de segunda fila que trabaja sobre todo como colaborador dramático,[52] le toca rellenar de alguna manera la jornada intermedia que es, sin duda alguna, la más floja desde un punto de vista dramático, pese a que a Cotarelo le parece la mejor.[53]

49 Marie-Françoise Déodat-Kessedjian: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en: Felipe B. Pedraza Jiménez/ Rafael González Cañal/ Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13-15 de julio de 1999)*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro 2000, p. 212.

50 Roberta Alviti: *I manoscritti autografi delle commedie del* Siglo de Oro *scritte in collaborazione*, p. 17.

51 Manuela Sánchez Regueira en: *Comedias de Antonio de Solís*. T. I. Madrid: C.S.I.C., Instituto «Miguel de Cervantes» 1984, pp. 3-20 pasa reseña a algunas evaluaciones críticas del teatro de este autor, recalcando las cualidades positivas que allí se destacan. Entre otros, Sainz de Robles certifica: «Como autor dramático fue Solís discípulo aventajado de Calderón [...] imita bien. Versifica delicadamente». Sobre el trabajo crítico de Sánchez Regueira, véase Frédéric Serralta: «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», en: *Criticón* 34 (1986), pp. 159-174.

52 Es un hecho que la producción conocida de Coello comprende sobre todo comedias de consuno. Véase al respecto, Ann L. Mackenzie: «La técnica de componer comedias en colaboración», en íd.: *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press 1993, p. 33: «En su *Para todos* (1632) Montalbán señala el interés especial de este joven discípulo de Calderón en la colaboración dramática y su técnica habitual de continuar o completar las obras empezadas por otros ingenios: ‹Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban›».

53 Emilio Cotarelo y Mori: «Dramáticos del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa», p. 590: «La mejor jornada de esta sosa pastoral es la de Coello, o sea la segunda».

Para empezar, es preciso observar que los tres autores deciden recuperar el núcleo de las *dramatis personae* originales, tanto a nivel onomástico como por su función dramática, añadiendo un personaje cómico de *La Arcadia* de Lope: Flora, y eliminando uno de los dos sacerdotes de Arcadia: Montano. Única excepción relevante es la de Dorinda, la cual, mientras en la *favola pastorale* de Guarini está enamorada de Silvio y al final consigue casarse con él, en la comedia de consuno está prendada del protagonista. Por consiguiente, en *El pastor fido* se pierde el desarrollo de la segunda historia amorosa, pero esto ya ocurre en *La Arcadia* del Fénix.

En cuanto al *incipit*, si Guarini empieza la obra con el desamor de Silvio, para luego contraponerle la pasión de Mirtillo, Antonio de Solís elige contrastar enseguida la angustia del pastor fido con la nota jocosa del diálogo entre Sátiro y Corisca. Por lo demás, hace desfilar a los protagonistas del enredo en secuencias dramáticas bastantes rápidas y dinámicas, sobre todo al principio, desdibujando con precisión el carácter de cada uno.

Mirtilo, antiguo enamorado de Dorinda, está ahora desasosegado por una pasión que no controla. En este sentido, reproduce la condición del Jacinto de *El verdadero amante*, quien deja de suspirar por Amaranta para adorar a Belarda. El oráculo de Apolo le confirma los avisos que le dan las visiones de su amada: «Conducirante a la muerte / tu padre y tu voluntad» (p. 490). Apuntemos de paso que la peligrosidad de la figura paterna procede de la pieza guariniana,[54] y resulta recuperada ya en *El verdadero amante* de Lope.[55]

A Dorinda y a Carino, quienes intentan en balde sosegarle, el protagonista explica que está buscando sin parar a una ninfa hermosísima que ha salvado de los piratas, la cual enseguida ha hecho perder sus huellas sin revelarle su identidad. Amarili se presenta en escena de manera fantasmal, tal como reza la acotación:

> Cantan dentro los versos que se siguen y mientras dura la música, vaya pasando por el tablado Amarili, muy bizarra; y Mirtilo, como arrebatado, vaya volviendo los ojos a ella; y cuando acabe la música, estará Amarili cerca del paño, y se va (p. 490).[56]

La letra para cantar de la música que la acompaña corresponde al vaticinio de la *favola* guariniana, que, por lo visto, Solís traduce de manera prácticamente literal:

> No tendrá fin el daño que os ofende
> hasta que junte amor dos semideos,

54 Montano entre sueños tiene una visión en la cual el río Alfeo, personificado como un viejo, le entrega un niño, diciéndole: «Ecco 'l tuo figlio; / guarda che non l'ancidi» (p. 95).

55 En el acto II el padre de Jacinto lo persigue con un cayado, enfurecido por el hecho de que el hijo no quiere casarse con Amaranta. Cabe subrayar que una situación semejante se reproduce también en otra pieza pastoril del primer Lope: *La pastoral de Jacinto*. En el acto III, Calcidonio se enfada con el hijo quien rechaza el matrimonio con la amada Albania, porque está convencido de su traición.

56 Solís sigue a Guarini en introducir a Amarili ya bien entrada la acción. Recuerdo que en *Il pastor fido*, Amarilli aparece por primera vez en la escena V del II acto.

y de una infiel mujer los devaneos
la alta piedad de un pastor fido enmiende (p. 490).[57]

Dicho sea de paso, un cotejo de este fragmento con el correspondiente de la traducción más popular de la *tragicommedia*, la de Suárez de Figueroa, muestra a las claras que Solís nos proporciona su propia versión del texto original.[58]

Más tarde la ninfa encara al desamorado Silvio con quien tiene que casarse obligada por el oráculo aciago (según el cual, para recobrar el favor de Diana, ofendida por el adulterio de una mujer de la Arcadia, dos semideos de aquella misma región se tienen que unir en matrimonio), quejándose de su frialdad. Para beneficio del ilustre espectador cortesano, que supuestamente se sabe la *favola pastorale* guariniana de memoria, en una larga relación la ninfa da cuenta de todos los antecedentes de la historia que justifican el vaticinio y su propia infelicidad sentimental.

En la última secuencia dramática de esta jornada el azar hace que Mirtilo, viajando desde Élide en su barquillo de pescador, sea arrojado por la resaca en medio de Amarili y Dorinda, dando pie al comienzo de la rivalidad de las dos mujeres. De esta manera, pues, Solís se aleja del modelo lopeveguesco de *La Arcadia* que pone en escena la perfidia de Anarda para con Belisarda desde el principio.

En esta primera jornada la dimensión burlesca cuenta con tres secuencias protagonizadas por Sátiro y Corisca. Su primera intervención sirve para crear un contraste paródico con la situación seria. Sátiro, al igual que el personaje homónimo de Guarini y el Cardenio de Lope,[59] da voz a las instancias misóginas de los versos. También, tal como en la tragicomedia italiana Silvio desprecia a Amarilli, y en *El verdadero amante* Jacinto aborrece a Amaranta, él rechaza el amor de Corisca: «Muesos señores padres han querido / casarnos; pero yo lo he

57 Cfr. *Il pastor fido*: «Non avrà prima fin quel che v'offende, / che duo semi del ciel congiunga Amore; / e di donna infedel l'antico errore / l'alta pietà d'un pastor fido ammende» (I, escena II, p. 85). Véase Francisco López Estrada: «La recreación española de ‹Il pastor fido› de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en: Kurt y Roswitha Reichenberger/ José Fradejas Lebrero (eds.): *Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger 1988, p. 425: «Estos versos son sustanciales en la obra, y así lo entienden los tres ingenios pues procuran traducirlos en forma literal, como si con esto hubiesen ya cumplido la deuda que tenían con la obra de origen». Notemos de paso que en su comentario crítico el ilustre estudioso no considera la tripartición de la labor compositiva.

58 Véase *El pastor fido, tragicomedia pastoral. De Baptista Guarini. Traduzida de toscano en castellano por Christoval Suárez de Figueroa*. Valencia: en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martín 1609, pp. 20-21: «Antes no tendrá fin lo que ofende / que junte amor dos líneas celestiales, / y de ninfa infiel el yerro antiguo / l'alta piedad d'un fiel pastor enmiende».

59 Destaquemos que, mientras el Satiro de Guarini no es un personaje burlesco y habla de las mujeres en términos negativos por haber sido engañado por Corisca, el Cardenio lopeveguesco, si bien corteja jocosamente a Flora, no pierde la ocasión para mofarse del sexo femenino. Por ejemplo, en el acto II, logrando despachar a Anarda una muda para el rostro hecha con polvo de estiércol de cabras, comenta «no hay discreta / que no sea necia» (pp. 144-145).

resistido, / porque soy muy devoto de Diana» (p. 489). Y, por supuesto, habla mal del matrimonio:

> Señora mía,
> yo soy pastor, y cabras he guardado,
> y muchísimas veces he notado
> sus travesuras, sus disoluciones,
> y lo que hacen sufrir a los cabrones (p. 489).[60]

La segunda secuencia festiva sirve para comentar burlescamente las travesías amorosas de los protagonistas,[61] y para divertir al público con la acumulación caótica de definiciones disparatadas del amor «patónico» que Sátiro suelta de un tirón.

Finalmente, la última intervención de los dos graciosos en la jornada inicial adquiere más bien una funcionalidad metateatral, puesto que Sátiro y Corisca, llegados a la Arcadia con el cortejo de invitados a las bodas de Amarili y Silvio, aluden a la fiesta y a las diversiones (máscara y danza) que enmarcan el espectáculo en el habitual juego de espejos barroco que se crea entre el noble auditorio y la fiesta teatral. Al mismo tiempo, llevan adelante la parodia de la historia seria: Corisca anuncia a Sátiro que en la corte de Arcadia ella tiene un pretendiente que se llama Coridón, con lo cual el rústico empieza a tener celos. Nótese que en la *favola pastorale* guariniana Coridón es un antiguo pretendiente de Corisca, pero no queda connotado en términos burlescos; por otra parte, como queda dicho, en *El verdadero amante* de Lope el homónimo personaje es un enamorado sin esperanza de Belarda.

En la segunda jornada, Coello opta por desarrollar de manera especial la dimensión cómica de la fiesta teatral, insertando dos largas y amenas intervenciones de la pareja burlesca, hasta el punto que el hilo diegético principal, que se adelanta muy poco, queda relegado a telón de fondo.

Tras una breve réplica de Carino, el presunto padre de Mirtilo, que acaba de llegar a la Arcadia en busca del hijo perdido, y oye la música y los cantos de la fiesta de bodas, se apoderan del escenario Corisca, Sátiro y Coridón, el amante de la graciosa que había sido anunciado en la jornada de apertura. De hecho, Coello retoma y aprovecha por completo la línea indicada por Solís en la última intervención jocosa de su jornada: Corisca y Sátiro siguen hablando en términos metateatrales de los festejos, y continúan su riña personal, gracias a la intrusión de Coridón.

Sátiro, que no se siente a gusto en el papel del celoso, se iría de buena gana, pero está obligado a quedarse porque se están eligiendo a los oficiales de la fiesta.

60 En *La Arcadia* de Lope, aludiendo a Salicio, el prometido de Belisarda, Cardenio, comenta malicioso: «Para casado, / manso es linda condición [...] que quien casa con pastora / que a otro desea y adora, / no tiene mucha prudencia» (p. 131).

61 Dice Sátiro: «¡Buenos van! Corisca, ¿veslo? / Esto es amar. Ahora digo / que he de ser virgen bestial, / aunque me muera de frío» (p. 491).

Entre alcalde, sacristán y prioste a Sátiro le tocará el oficio de sacristán y a Coridón el de prioste. Notemos al margen que el cargo de alcalde le cae a Bato, villano que sólo se nombra fugazmente en el sorteo sin aparecer en el reparto, y cuyo nombre corresponde al de un personaje de *La Arcadia* de Lope.

Coridón se desespera porque, al ser prioste, tendrá que gastar mucho dinero para dar una comida al pueblo, y Sátiro revienta por la comilona imaginaria. El tema gastronómico resulta funcional asimismo para recordar al público por boca de Corisca las razones de la boda entre los semideos Amarili y Silvio: «Pues ¿no dicen que una boda / recetada desde el cielo / era ungüento destos males?», y, puesto que la ninfa desciende de Pan, Sátiro propone: «Pues casémola con queso» (p. 497). Cabe observar que éste es un caso de intertextualidad puntual con *La Arcadia* de Lope, donde el simple Bato, comentando con Cardenio las cosas asombrosas que acontecen en la Arcadia, relata:

> [...]
> el dios Pan y el dios Queso
> dicen que de una cabaña,
> arrebató como un viento
> una moza de quince años (p. 140).

Por muy descontado que podría parecer este chiste, no he encontrado otro semejante, ni siquiera en el articulado repertorio calderoniano de tema mitológico,[62] o en el disparatado mundo de las comedias burlescas.

Sigue una secuencia seria que reitera una situación ya presentada en la I jornada: Mirtilo, dormido, continúa teniendo siniestras visiones. Escuchan sus voces trágicas – «Aguarda, sangriento / homicida de tu hijo» (p. 497) – Carino y Nicandro, es decir el padre supuesto y el verdadero. Las réplicas del protagonista presentan algún eco de las del acto de apertura,[63] que hacen patente el directo conocimiento de los versos de Solís por parte de Coello, revelando que la técnica de composición empleada por los tres autores del *Pastor fido* es la diacrónica.[64] Me parece oportuno recordar aquí que la escritura de consuno presenta dos modalidades distintas: la composición sincrónica (los dramaturgos componen simultáneamente la parte del texto asignada, realizando su tarea de forma individual, y ensamblando a posteriori el texto global), y la diacrónica (cada poeta

62 Véase Marcella Trambaioli: «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón», en: Manfred Tietz (ed.): *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*. Stuttgart: Steiner 1998, pp. 254-271.

63 Cfr. «Alfeo, sagrado río, / montes que me habéis criado» (p. 491); «Ásperos montes de Arcadia, / ondas del sagrado Alfeo» (p. 498).

64 Déodat-Kessedjian, en: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», p. 212, entre las marcas estilísticas que sirven para crear en las comedias de consuno cierta cohesión entre los diferentes actos señala la siguiente: «Cada autor se cuida de proporcionar unos cuantos recuerdos textuales que funcionen como ecos de una jornada a otra y representen claros indicios de que escribe su propio acto teniendo en cuenta lo escrito por el/los colaborador(es) anterior(es)».

dramático conoce el texto que ha sido redactado con anterioridad, porque lo lee directamente o porque el dramaturgo que lo ha precedido se lo resume oralmente, y escribe en sucesión). Mackenzie y Alviti, examinando los autógrafos, se han percatado de que los dramaturgos de la escuela de Calderón optan normalmente por la técnica diacrónica.[65]

Volviendo al segundo acto de Coello, de repente, dentro, resuenan las voces de Dorinda y de Amarili llamándose, y Mirtilo comenta: «¿También el eco / sabe el nombre de Dorinda?» (p. 498). No deja de sorprender que ni Coello ni sus colegas aprovechan el eco *responsivo* como recurso poético que justamente en el *Pastor fido* de Guarini encuentra uno de sus ejemplos más destacados y famosos (IV, escena VIII),[66] y que, entre los dramaturgos españoles, halla en Calderón a uno de sus más hábiles cultivadores.[67] Pero cabe observar que tampoco Lope de Vega saca mucho provecho de este resorte ingenioso, reduciéndolo en *El verdadero amante* a una mera mención en boca de Danteo,[68] y en *La Arcadia* a un par de réplicas.[69]

El enamorado Mirtilo le pide cuentas a Amarili de su albedrío perdido, y en una larga narración, que en el texto-espectáculo le permite al actor protagonista lucir sus dotes histriónicas como ya había hecho la protagonista femenina en la jornada I, cuenta en detalle lo que en el acto compuesto por Solís el propio personaje sólo había esbozado, es decir, la dramática ocasión que le hizo encontrar a la ninfa. De nuevo, se hace patente la técnica compositiva diacrónica.

Amarili, sabiendo que no puede pagar su amor porque él supuestamente es hijo de un humilde pescador y a ella le toca casarse con Silvio, se marcha, dejándolo en escena con Dorinda, la cual lo informa acerca del matrimonio y de los antecedentes de la historia. Como se puede apreciar, hasta aquí el enredo serio no ha adelantado nada, puesto que sólo se han enriquecido motivos ya esbozados por Solís en el primer acto.

65 Ann L.Mackenzie: *La escuela de Calderón*, pp. 33-34; Roberta Alviti: *I manoscritti autografi delle commedie del* Siglo de Oro *scritte in collaborazione*, pp. 167-169.

66 Silvio, de caza, justo antes de herir con un dardo a Dorinda que se había disfrazado de lobo para perseguirle en la selva, habla a solas y el eco le responde (pp. 234-236).

67 Marcella Trambaioli: «Valores poéticos y funciones escénicas del eco en las fábulas mitológicas de Calderón», en: Manfred Tietz (ed.): *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón, Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Leipzig, 14-18 de julio de 1999)*. Stuttgart: Steiner 2001, p. 181: «el recurso estilístico del eco va a encontrar su perfecta aplicación en la *favola pastorale* italiana, cuya obra maestra, *Il pastor fido* de Battista Guarini, jugó un papel fundamental en el éxito y en la difusión del drama pastoral y del género operístico en toda Europa». Véase también, Marcella Trambaioli: «El ‹Discurso de unos cuernos› de Baltasar del Alcázar: entre donaire e ingenio. Con algunas anotaciones sobre el eco literario», en: *Analecta Malacitana* 21 (1998), pp. 57-80.

68 En una de las primeras secuencias dramáticas, Danteo, queriendo llevar la noticia de las bodas de Amaranta y Doristo al amigo Jacinto, se dirige líricamente a la ninfa, diciendo: «Eco, mis acentos lleva» (p. 418).

69 En el acto tercero, Belisarda termina una réplica preguntándole retóricamente a Amor: «¿Quieres que muera ansí?», y Anfriso escondido le contesta «Sí», y tras otra repetición del pastor, reflexiona diciendo: «El eco engañarme quiso, / que como Anfriso es Narciso, / en eco me transformó» (p. 165).

A continuación, salen al escenario Nicandro intentando hacer razonar a Silvio, quien sigue cazando sin querer saber nada del amor de Amarili, y justo después todos los demás personajes, que desean consultar el oráculo de Venus, cada cual por sus personales motivaciones. De esta manera, Coello, haciendo intervenir la música, tiene la ocasión para repetir el vaticinio guariniano tal como lo ha traducido Solís.

A estas alturas, se inserta en la jornada la segunda secuencia cómica que, por su duración y características, es un verdadero entremés,[70] circunstancia recurrente en el teatro cortesano.[71] Además de que prosigue el jocoso cortejo de Sátiro por parte de Corisca, los dos graciosos, dándose cuenta de que los que van a consultar el oráculo traen ofrendas, deciden aprovecharse de la ocasión. Así pues, Sátiro se esconde detrás del altar y proporciona respuestas disparatadas a los que van entrando en el templo, en el orden Celia, Flora, y Fabio, hijo de un ventero. Los dioses se vengan jocosamente de la afrenta, enviándole a Sátiro un rayo que le hace caer, sin hacerle, claro está, ningún daño: «Oráculo, dentro: ‹Arcadia, desta manera / dan los cielos el castigo / a un sacrilegio›. (Trueno y rayo, y cae Sátiro)». Tras lo cual, Corisca comenta: «Venus está que echa chispas», y el propio Sátiro remata la burla, diciendo: «Es herrero su marido / y echará cuantas quisiere» (p. 504).

Fijémonos en que este largo y muy elaborado paréntesis festivo presenta mucho parentesco con algunas secuencias cómicas de *La Arcadia*. Allí Cardenio se esconde asimismo en el templo, soltando responsos ridículos a los que le interrogan, hasta que al final sale la propia Venus, enojada, para poner las cosas en su sitio:

> Yo no he mandado matar
> a nadie; que son traiciones
> del Rústico, que mil veces
> detrás de mi altar se pone (p. 183).[72]

70 Lo reconoce oportunamente Francisco López Estrada, en: «Del ‹Dramma pastorale› a la ‹comedia española› de gran espectáculo: la versión española de ‹Il Pastor Fido› de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», p. 540: «La escena en que él y Corisca remedan la voz del oráculo en su provecho cuando acuden unas inocentes pastoras y un ‹honrado venterillo› es enteramente un pasaje cómico (502-504) que podría traspasarse a un sainete».

71 Véase a dicho propósito, Marcella Trambaioli: «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en: *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze 8-12 de septiembre de 1997)*. Firenze: Alinea Editrice 1998, p. 303: «Puesto que en el ámbito palaciego la carga corrosiva del chiste verbal le resulta vedada, [Calderón] recorre otros derroteros de la risa, a saber, los de la gestualidad, de la prosémica, del vestuario, del decorado y, más en general, del espacio teatral. Pero sobre todo, se acerca, en alguna medida, al espíritu de la comedia prelopista incorporando en el tejido dramático largos episodios de pura tonalidad entremesil». De todas formas, como queda dicho, esto ya lo hace el Lope maduro de *La Arcadia*.

72 Cfr. Joan Oleza, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», p. 330: «En *La Arcadia*, Cardenio se cansa de hacer falsos hechizos a costa de los crédulos pastores (en especial de Bato) y en sus palabras se trasluce un Lope ya muy irónico con respecto al universo pastoril».

Cabe reconocer que, con respecto a Solís, Coello entabla un diálogo intertextual mucho más evidente con el paradigma del Fénix maduro, porque, de hecho, es el que más elabora la faceta cómica de la acción dramática. De todas formas, el análisis de esta dimensión del texto teatral muestra a las claras que «el sabotaje de la burla», tal como lo define López Estrada, con el cual el mundo pastoril queda desmitificado en *El pastor fido*,[73] se debe *in primis* al Lope de *La Arcadia*, como subtexto privilegiado de la operación de reescritura colectiva.

Finalmente, en la última secuencia de la jornada intermedia la acción da un vuelco hacia adelante. Con todo, me da la impresión de que Coello quiera dejar a la pluma de Calderón la tarea de desarrollar poéticamente la parte más apasionante y conocida de la intriga. También es posible que dicha organización del trabajo sea fruto de un acuerdo previo.

Pasando, pues, del nivel cómico al serio, todos los personajes huyen despavoridos por los signos de la ira divina. Mirtilo da con Amarili, y ella intenta alejarle, recordándole que no le puede corresponder:

> Pastor, a aquestas montañas
> tan para mi mal venido,
> que me sigues y me pierdes
> incrédulo a los avisos,
> ¿no sabes que en fe jurada
> en las manos del destino
> soy ajena, y tengo honor?
> [...]
> La fe que juré al marido
> es fuerza cumplir, porque
> se castiga en nuestros ritos
> con la vida; y tú no atiendes
> a mi honor ni a mi peligro.
> ¿A escándalos me enamoras? (p. 504)

Hay que advertir que la comedia de tres ingenios se aleja de forma rotunda del espíritu literario de los subtextos referidos, porque éstos expresan ante todo una visión hedonista y pasional del amor que en la época calderoniana, conformada

73 Francisco López Estrada: «Del ‹Dramma pastorale› a la ‹comedia española› de gran espectáculo: la versión española de ‹Il Pastor Fido› de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», p. 536. «[los tres autores] buscaron el medio para sobrepasarla [la obra italiana] por el recurso que les fue más accesible en el cuerpo de la comedia española. Y este fue el del sabotaje de la burla, procedente del contraste que representaba la actuación de la figura del donaire o criado. Y de la suma de personajes de la obra original [...] escogieron al que les pareció más propicio para lograr su propósito: el Sátiro. Este Sátiro es una figura concebida por Guarini con gran entereza dramática en el extenso parlamento de la escena 5ª del acto I (1956, vv. 939-1072, 134-138). Su diatriba contra el amor y las mujeres está presentada en forma digna y seria, y hasta su última intervención cumple con su papel de malvagio Satiro [...] la transformación del sátiro en figura del donaire resulta la forma mas eficaz para asimilar este personaje antiguo en la escena moderna».

por la ideología contrarreformista, resulta sin más censurable.[74] Como demuestra el parlamento citado, en la Amarili del *Pastor fido* ya no queda nada de la mujer sensual que tanto Guarini como Lope habían elaborado poéticamente. La única preocupación del personaje remite a la honra y a la moral socialmente establecida. Según veremos en el tercer acto, la pluma de Calderón lleva esta modificación hasta las últimas consecuencias.

También la razón que empuja a Amarili a esconderse en la cueva, episodio guariniano, recibe aquí una lectura conforme al proceso de moralización de la fábula. Si en la pieza italiana Amarilli se mete en el antro para averiguar personalmente la auspiciada traición de Silvio, cayendo en la traza de la pérfida Corisca, en la jornada compuesta por Coello la protagonista entra en la gruta por miedo al escándalo, ya que no quiere que Dorinda la vea hablar con Mirtilo. En breve ingresan allí el propio Mirtilo y Dorinda, y Nicandro, quien acaba de llegar persiguiendo una fiera junto con Silvio y otros pastores, tira un dardo, hiriendo por error a Mirtilo. Así se cumple el vaticinio relativo a la peligrosidad del padre, al cual ya se había referido Solís en el acto I. La jornada se cierra con las reflexiones en aparte que el accidente suscita en cada uno de los personajes.

Al componer esta secuencia dramática, Coello sintetiza dos distintos episodios del *Pastor fido* guariniano, el del ingreso de todos los protagonistas en la cueva de Ericina, y el de Silvio hiriendo a Dorinda disfrazada de lobo. El primero lo aprovecha sólo en parte, ya que se volverá a producir con adherencia al paradigma italiano en la jornada calderoniana. Con respecto al segundo, en Guarini Silvio dispara un dardo que hiere a Dorinda y este accidente resulta funcional a la realización del amor de la pareja, dado que el cazador se enamora en el acto de su víctima que por tanto tiempo lo había amado en balde. En *La Arcadia* de Lope, el trágico episodio guariniano se transforma en un paréntesis muy ameno y completamente autónomo dentro de la acción dramática, cuyos protagonistas son Bato y Cardenio, respectivamente el pastor bobo y el pastor ingenioso de la comedia. Este último asegura al simple que, mudándose en lobo, podrá conseguir los favores de Flora; en realidad, lo único que Bato obtendrá será una tremenda paliza de los pastores y de los perros asustados por su aspecto 'lobesco'. Coello decide, en cambio, utilizar el modelo para crear una situación dramática abierta a ulteriores desarrollos. En este sentido, es evidente que tiene que dejar el *gran finale* a la pluma de Calderón.

Como cabe esperar, en la tercera jornada se reduce el espacio dedicado a la dimensión cómica, y se lleva adelante la acción hacia el desenlace feliz para la pareja protagonista.

74 En la época calderoniana, las alteraciones en dirección moralizadora se aportan a todos los textos italianos del Renacimiento. Para brindar el caso eclatante del *Orlando furioso*, Cesare Segre, en: «Introducción», en: Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso*. Traducción de J. de Urrea. Edición bilingüe Cesare Segre y M.ª de las Nieves Muñiz Muñiz. T. I. Madrid: Cátedra 2002, p. 34, asienta: «Las modificaciones dependen de razones morales (cuando Ariosto parece deslizarse hacia lo sensual y desarrollar temas escandalosos para un español de la Contrarreforma)».

En la primera secuencia dramática, Corisca y Sátiro desempeñan el papel del criado, acompañando, cada cual, a Amarili y a Mirtilo, quienes quisieran tener noticias recíprocas con su ayuda. La primera, en particular, quisiera estar informada de la salud de Mirtilo quien, al final del segundo acto, había resultado herido, y lo hace con la referencia ariostesca al pastoral albergue, destinada a complacer el refinado auditorio palaciego:

> Que quiero, no de mi parte,
> sino como acaso, llegues
> a saber dél a las ruinas
> dese pastoral albergue (p. 506).

Nótese de paso cómo esta alusión literaria queda desvirtuada con respecto a su paradigma originario. Si en el pastoral albergue Angélica cuida al herido Medoro con unas hierbas y le concede su amor, en *El pastor fido* Amarili se limita a enviar a Corisca a informarse como quien no quiere la cosa. Se confirma, pues, que el episodio del *Furioso* que Lope de Vega más aprovecha en sus versos dramáticos y poéticos por su inherente sensualidad en la época calderoniana se pasa por alto.[75] En la secuencia posterior, Mirtilo completará la referencia intertextual hablando de la «planta /que me curó», pero su curación está por completo desligada de la figura de Amarili:

> ¿Por qué,
> Arcadia, antídotos tienes
> tan inútiles, que dan
> vida a un triste, y sanar pueden
> la herida que hiere un brazo,
> y no la que un alma hiere? (p. 507)

Los dos rústicos se encuentran fugazmente en el escenario reiterando sus discusiones sobre los celos que, según Sátiro, no son más que artimañas. El texto calderoniano muestra aquí claras huellas del de Coello. En unas réplicas se vuelve

75 Véase Marcella Trambaioli: «El triunfo de Marfisa en *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa de* Calderón», en: Manfred Tietz/ Gero Arnscheidt (eds.): *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24–28 de julio de 2005)*. München: Franz Steiner Verlag 2008, p. 555: «Así pues, si entre finales del siglo XVI y principios del XVII en las reelaboraciones españolas del *Furioso* predominan los temas amorosos y, de forma específica, el episodio del pastoral albergue, además de la locura de Orlando, la época de Calderón opta por otros motivos más adecuados al nuevo clima estético y cultural. Por consiguiente, los personajes que en el poema ferrarés son concreciones de la sensualidad renacentista, tales como Angélica y la maga Alcina, mujer antes que bruja, dejan lugar a figuras rígidas y ajenas al amor como la de Marfisa, virgen guerrera, o la de Falerina, mágica lasciva y demoníaca. De hecho, no sorprende que la princesa del Catay, quien tanto ha intrigado a Lope de Vega, no halle prácticamente cabida en los versos de Calderón, y que éste aluda a su pasión por el humilde moro de pasada y con mucha circunspección sólo en un fragmento de *Las manos blancas no ofenden*». Véase Calderón de la Barca: *Obras completas,* T. II. *Comedias*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar 1956, p. 1089: «Angélica lo declara: / hermoso quiso a Medoro / más que a Orlando altivo».

a hacer hincapié por ejemplo en la función de sacristán que el gracioso desempeña en la jornada anterior.

Sigue, como anticipado, una larga secuencia centrada en los dos protagonistas, donde el tono poético se hace lírico. Mirtilo aboga por el amor, Amarili le concede sólo el olvido, si bien de repente se echa a llorar, revelando discretamente sus verdaderos sentimientos. Los versos presentan algunos ecos de la tragicomedia de Guarini. Al principio de la escena I del acto III, Mirtillo dirige su canto a la primavera: «O primavera, gioventù de l'anno», contraponiendo a la felicidad y brío de esta temporada su propia tristeza. En este fragmento calderoniano, tanto Amarili como Mirtilo pasan reseña a las cuatro estaciones como metáfora de la mudanza, haciendo hincapié especialmente en la primavera.

Por tercera vez, el protagonista hace un resumen del vaticinio que pende sobre el destino de Amarili, creando un paralelismo estilístico y estructural con las jornadas anteriores.

Otra reiteración la hallamos en la secuencia sucesiva, cuando la joven ninfa, hablando con Dorinda, da cuenta de la ocasión en que Mirtilo la había salvado de los piratas, pero este episodio queda aquí amplificado en una larga relación donde prevalece la nota poética piscatoria. También, Amarili se refiere a la secuencia de la I jornada en que el río Alfeo había arrojado a Mirtilo en el lugar donde ella se encontraba con Dorinda. Tiene toda la razón Mackenzie, cuando afirma que Calderón sabe aprovechar el trabajo de sus dos colegas.[76]

A nivel estructural, el larguísimo parlamento de Amarili ocupa un lugar central en la jornada tercera, tal como hace la tirada de la misma protagonista en el acto de apertura y la relación de Mirtilo en la segunda. De esta manera, en cada jornada se engasta un *aria* en sentido operístico.

A partir de aquí, la acción dramática se desarrolla siguiendo el cañamazo del *Pastor fido* de Guarini. Dorinda, en efecto, convence a Amarili a entrar en el antro de Ericina para constatar personalmente que Silvio se cita allí con su amante y quedar así libre del matrimonio forzado. Acto seguido, la propia Dorinda insinúa a Mirtilo que su amada está en la cueva con un pretendiente. Finalmente, llega Silvio que ha visto ingresar a los dos jóvenes en la cueva y se transforma de inmediato en el tópico marido celoso del tan famoso y mal interpretado honor calderoniano[77]:

76 Ann L. Mackenzie: «La técnica de componer comedias en colaboración», p. 35: «Calderón aprovechó y desarrolló las dos jornadas anteriores de *El pastor Fido*, compuestas por Antonio de Solís y Antonio Coello al componer el tercer acto para concluir la pieza».

77 Véase Marcella Trambaioli: «Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de un diálogo intertextual tergiversado (*El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*)», en: Carlos Mata/ Miguel Zugasti (eds.): *Actas del Congreso Internacional El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, Crítica y Teoría literaria* (Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003). T. II. Pamplona: Eunsa 2005, p. 1662: «Los calderonistas han demostrado hace tiempo que el dramaturgo barroco, lejos de compartir las inhumanas leyes de la honra, contrarias a la ética cristiana, recurre a una serie de resortes teatrales (función del gracioso, juegos de perspectivas, uso del aparte, técnica emblemática, etc.) para poner de relieve la alienación de

Pues ¿soy yo
hombre de tan bajas prendas,
que he de esperar que la ley
tome mi agravio a su cuenta?
¡Vive el cielo, que has de ver
cómo de entrambos se venga
mi furor! Porque una cosa
es que yo la aborrezca,
y otra el que me agravie (p. 510).

Tras lo cual, se mete en el antro decidido a matar. A Dorinda, pues, la situación se le va de las manos, y no tiene otro remedio que llamar a los pastores de Arcadia para evitar la tragedia. Acuden todos, y gracias a las acusaciones de Silvio, Amarili es declarada culpable, pese a su inocencia. También en este caso se pueden recortar algunos ecos del subtexto italiano. La ninfa ruega a todos que hablen en su favor: «¿qué decís en mi defensa? / Escuche yo vuestras voces» (p. 511). Pero todos piden a gritos su muerte. En la obra guariniana, Amarilli, atónita, dice: «Né sarà chi m'ascolti, o mi difenda? / Così da tutti abbandonata e priva / d'ogni speranza?» (p. 222).

Nicandro, el sacerdote, decreta que ella sea llevada al templo a la espera de la condena, y que Mirtilo, siendo pescador, sea desterrado en un barco sin timón. Los amantes desesperados se despiden con ternura e infinita tristeza, pero, puesto que la tensión dramática ha subido verticalmente llegando al clímax, Calderón hace una pausa cómica, dejando que Sátiro y Corisca ocupen el escenario. El primero comenta con tono socarrón la sentencia, encantado de que la ley «[...] cogiendo en hurto a dos, / al hombre le envía con Dios / y a la mujer con el diablo». El decreto le gusta tanto que propone a Corisca que se case con él para luego poderla ver en la misma situación que Amarili:

¡Oh qué degollada harás!
Y ¡cómo te estará bien
sobre el cándido cristal
de la garganta, primero
la gargantilla de acero,
y después la de coral! (p. 512)

Por supuesto, Sátiro teme que después de las bodas Corisca le salga honrada, dejándole burlador burlado; con todo, los dos graciosos celebran festivamente su unión, dándose la mano. A este punto, sale Coridón que termina llevándose a la graciosa, y a Sátiro no le queda otro remedio que parodiar al marido celoso, siendo el remedo burlesco del Silvio de las secuencias anteriores:

Alma, ¿matarélos? No.

los personajes que se mueven en un mundo deshumanizado, dejando que sea el público a interpretar los sangrientos desenlaces».

Vida, ¿dejarélos? Sí.
Veamos ahora el honor mío,
entre alma y vida, qué dice.
Habla honor (p. 513).

Obsérvese de pasada que Calderón, además de sacar provecho de las soluciones encontradas por sus colegas, esparce en los versos marcas lingüísticas que dan cuenta del trabajo a seis manos para crear cohesión entre las distintas jornadas. Aquí por ejemplo la salida al tablado de Coridón queda acompañada por la referencia al oficio burlesco de prioste que Coello le asigna en el segundo acto.[78]

Se agota con esto la muy relevante faceta festiva de la comedia, y la acción dramática puede proceder hacia el desenlace esperado. Carino, el padre supuesto de Mirtilo, salva azarosamente al hijo del naufragio de su barco, y, mientras el joven le narra sus desventuras, los dos llegan cerca del templo de Apolo donde se está a punto de ejecutar el castigo de Amarili. Coros y música acompañan el enlutado cortejo, y Mirtilo reconoce desde lejos a su amada con los ojos vendados y a Nicandro.

Salen todos los personajes a la escena, Amarili se prepara al sacrificio, volviendo a proclamar su inocencia, y en el plano burlesco Sátiro invita a Corisca a aprender el papel «por si te pasa lo propio» (p. 514). La secuencia sigue las pautas del subtexto guariniano: Nicandro pregunta si hay algún extranjero dispuesto a inmolarse en lugar de Amarili, y Mirtilo se ofrece con generosidad. La mujer rechaza el sacrificio del amado, pero intervienen Carino y Dorinda a testimoniar que ninguno de los dos tiene que morir: Mirtilo, por ser de Arcadia, y ella por ser inocente. Además, Carino revela los oscuros orígenes de Mirtilo y Nicandro reconoce que se trata de su hijo, con lo cual, al ser de origen divino como Amarili, se puede por fin celebrar el matrimonio capaz de cancelar la maldición divina que pesa sobre la Arcadia. Por su parte, Dorinda reconoce su maldad, y Silvio deja campo libre al reconocido hermano.

Obsérvese que la *agnitio* permite a todos los personajes entender el sentido recóndito de las palabras que, al final de la segunda jornada, el oráculo había comunicado a cada uno de ellos. Una vez más, la referencia intertextual a segmentos anteriores de la pieza permite al dramaturgo engastar en su escritura teatral versos ajenos, en este caso de Coello. De manera específica, esto ocurre con los responsos de Nicandro y de Mirtilo.[79]

78 Dice Sátiro a Coridón: «¡Cuál viene el señor prioste!» (p. 513).

79 El oráculo dice a Nicandro: «Siempre y nunca homicida / serás de la que piensas que no es vida» (p. 501), y en el desenlace, el sacerdote reflexiona en torno a estos versos, diciendo a Mirtilo: «Ahora felicemente / a ver el sentido torno. / Siempre tu homicida he sido. / Yo te arrojé riguroso / a morir, yo con la flecha / te herí, yo te eché en el golfo, / y yo levanté este acero / contra ti: con que está todo / cumplido el hado, pues nunca / te mato y siempre te lloro» (p. 515). A Mirtilo el oráculo anuncia: «Y de una infiel mujer los devaneos» (p. 501), y al final así comenta en voz alta: «Así ‹de una mujer / (el vaticinio horroroso / me dijo) los devaneos / darán a tu vida asombros›» (p. 515).

Para concluir con el análisis de la última jornada, es preciso subrayar que también Calderón inserta en la trama poética el estribillo del vaticinio, aprovechándolo como digno cierre de la comedia. Con lo cual, al igual que sus compañeros, consigue insertar en el último verso el título de la pieza.

Pero ya es hora de ir terminando estas páginas con alguna consideración sinóptica sobre el trabajo colectivo que Solís, Coello y Calderón realizan en *El pastor fido*. Ante todo, que los tres escriban en sucesión es muy evidente por todas las repeticiones, citas intertextuales y desarrollos de elementos anteriores que hemos aislado. Si Solís logra una apreciable trabazón de la materia dramática, Coello luce en particular su pluma cómica y Calderón escribe una digna conclusión que toma en cuenta y aprovecha la tarea llevada a cabo por sus colegas.

La preponderancia de la faceta cómica en la jornada intermedia se debe al carácter transitorio del acto, y armoniza perfectamente con la dimensión lúdica de la fiesta palaciega. Dicho de otra manera, a Coello no le toca ni trabar el enredo, ni rematarlo, sino divertir al distinguido público de la corte a la espera del conocido desenlace.

Los tres actos presentan paralelismos que sirven para darle a la estructura global una cierta cohesión arquitectónica. Ello no impide que cada jornada tenga su textura y estilo poético, lo cual implica que en esta pieza de consuno ninguno de los colaboradores se impone para revisarlo todo con el propósito de uniformar el estilo. Es de suponer que semejante supervisión *a posteriori* se produce sobre todo en aquellas comedias donde intervienen poetas dramáticos realmente de segunda fila, o incluso apuntadores que ayudan a redactar ciertos fragmentos.

Lo que me llama la atención a propósito de la labor intertextual recortada es que cada autor elige con qué texto(s) entablar su diálogo específico: Solís dialoga tanto con *Il 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 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.

En términos estilísticos, no se puede negar que *El pastor fido* de tres plumas es un monstruo barroco, siendo la unión de tres especies distintas de escritura dramática. Con todo, su evaluación tiene que partir de la consideración que de esto se trata: de un producto efímero, de un juego ingenioso, de una competición lúdica entre diferentes plumas poéticas, y, por supuesto, de una diversión cortesana que tiene sus normas y sus exigencias teatrales y estéticas. Por lo mismo

quedan superados juicios negativos de esta clase de comedias, tales como el que nos ha dejado Crawford.[80]

Así pues, dentro de este contexto tan peculiar que es la escena cortesana barroca, con su marcado gusto por lo excéntrico y lo proteico, dicha pieza de consuno llega a gozar de mucho éxito precisamente por ser un acabado monstruo cómico de tres cabezas.

80 J. P. Wickersham Crawford: *Spanish Pastoral Drama*, p. 122: «The Spanish adaptation of *Il Pastor Fido* by the three *ingenios* can not be regarded as successful. Its lack of unity is perhaps due to the collaboration and it contains little real poetry. The artificial conceits of the period are too prominent and only in the last scene do we find any dramatic power. The play is chiefly interesting as an isolated attempt to present Guarini's story on the Spanish stage». Véase también lo que opina Ann L. Mackenzie a propósito de otra comedia colaborada en: «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en: Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano (Londres, 1973)*. Berlin: Walter de Gruyter 1976, p. 119: «Se ha dicho que la acción exterior de *El monstruo de la fortuna* vista en su totalidad da una fuerte impresión de unidad. En cambio la acción interior o psicológica de la comedia da en conjunto la impresión muy diferente de fragmentación».

Bibliografía

Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637. Ed. M.ª Teresa Julio. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2007.

Ariosto, Ludovico: *Orlando Furioso*. Traducción J. de Urrea. Edición bilingüe Cesare Segre y M.ª de las Nieves Muñiz Muñiz. T. I. Madrid: Cátedra 2002.

Bances Candamo, Francisco de: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis 1970.

Calderón de la Barca, Pedro: *Amado y aborrecido*, en íd.: *Obras completas*. T. II. *Dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar 1991, pp. 1681-1722.

Calderón de la Barca, Pedro: *Las manos blancas no ofenden*, en íd: *Obras completas*. T. II. *Comedias*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar 1956, pp. 1075-1124.

Calderón de la Barca, Pedro/ Coello, Antonio/ Solís, Antonio: *El pastor fido*, en íd.: *Comedias*. T. IV. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Atlas 1945, pp. 489-515.

Faria y Sousa, Manuel de: *Fuente de Aganipe o rimas varias...*. Madrid: Juan Sánchez 1644.

Gracián, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio*. T. II. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia 1969.

Guarini, Baptista: *Il pastor fido. Tragicomedia Pastoral*. Trad. del toscano por Christoval Suárez de Figueroa. Valencia: en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martín 1609.

Guarini, Battista: *Il pastor fido*. Ed. Marziano Guglielminetti. Torino: UTET 1971.

Pérez de Montalbán, Juan: *Fama póstuma*. Ed. Enrico di Pastena. Pisa: Edizioni ETS 2001.

Sánchez Escribano, Federico/ Porqueras Mayo, Alberto (eds.): *Preceptiva dramática española, del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos 1971.

Solís, Antonio de: *Comedias*. Ed. Manuela Sánchez Regueira. T. I. Madrid: C.S.I.C., Instituto «Miguel de Cervantes» 1984.

Vega, Lope de: *La Arcadia*, en íd.: *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. (BAE, 188) Madrid: Atlas 1965, pp. 116-183.

Vega, Lope de: *Laurel de Apolo*. Ed. Christian Giaffreda y Maria Grazia Profeti. Firenze: Alinea Editrice 2002.

Vega, Lope de: *El verdadero amante*, en íd.: *Obras de Lope de Vega. XII. Comedias de vidas de santos, IV.* Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas 1965 (BAE, 188), pp. 413-467.

Alviti, Roberta: *I manoscritti autografi delle commedie del* Siglo de Oro *scritte in collaborazione. Catalogo e studio.* Introduzione di Fausta Antonucci. Firenze: Alinea Editrice 2006.

Calle González, Sonsoles: «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en: *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños.* T. I. Kassel: Reichenberger 2002, pp. 263-276.

Cotarelo y Mori, Emilio: «Dramáticos del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa», en: *Boletín de la Real Academia Española* 5 (1918), pp. 550-600.

Cotarelo y Mori, Emilio: *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca.* Edición facsímil Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2001.

Crawford, J. P. Wickersham: *Spanish Pastoral Drama.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1915.

Croce, Franco: «La teatralità dell'*Aminta*», en: Maria Chiabò y Federico Doglio (eds.): *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento (Roma, 23-26 de mayo de 1990).* Roma: Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale 1991, pp. 131-157.

Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en: Felipe B. Pedraza Jiménez/ Rafael González Cañal/ Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13-15 de julio de 1999).* Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro 2000, pp. 209-239.

Ferrer Valls, Teresa: «Teatro y representación cortesana. ‹La Arcadia› de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», en: *Cuadernos de Teatro Clásico* 8 (1995), pp. 213-232.

Flecniakoska, Jean-Louis: «*La Arcadia.* Comedia de Lope de Vega (1615)», en: *Le genre pastoral en 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-Étienne 1980, pp. 113-123.

Gerhardt, Mia Irene: *Essai d'Analyse Littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française.* Utrecht: Hes Publishers 1975.

Hilborn, Harry W.: *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca.* Toronto 1938.

Hilborn, Harry W.: «Calderón's *quintillas*», en: *Hispanic Review* 16 (1948), pp. 301-310.

Kennedy, Ruth Lee: *The dramatic Art of Moreto*. Northampton, Mass. 1932 (Smith College Studies in Modern Languages 13, 1-4).

La Caria, Nicola: *Calderón's Treatment of the «Pastor fido» Theme in Relation to the Spanish Translation of Guarini*. Diss. University of Pittsburgh 1975.

López Estrada, Francisco: «Del ‹dramma pastorale› a la ‹comedia española› de gran espectáculo: la versión española de ‹Il Pastor Fido› de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», en: Sebastian Neumeister/ Dieter Heckelmann/ Franco Meregalli (eds.): *Actas de IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. T. I. Frankfurt: Vervuert 1989, pp. 535-542.

López Estrada, Francisco: «La comedia pastoril en España», en: *Origini del Dramma pastorale in Europa*. Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale 1985, pp. 235-255.

López Estrada, Francisco: «La recreación española de ‹Il pastor fido› de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en: Kurt y Roswitha Reichenberger/ José Fradejas Lebrero (eds.): *Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger 1988, pp. 419-427.

López Estrada, Francisco: «Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de *El Pastor Fido* de Guarini, traducido por Isabel Correa (1694)», en: Francis Cerdan (ed.): *Hommage à Robert Jammes*. T. II. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 1994, pp. 739-753.

López Estrada, Francisco: *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos 1974.

Mackenzie, Ann L.: «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en: Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano (Londres, 1973)*. Berlin: Walter de Gruyter 1976, pp. 110-125.

Mackenzie, Ann L.: «La técnica de componer comedias en colaboración», en id.: *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press 1993, pp. 31-67.

Madroñal Durán, Abraham: «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en: Agustín de la Granja/ Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en el candelero*. T. I. Granada: Universidad de Granada 1996, pp. 329-346.

McGaha, Michael: «Guarini's *Il pastor fido* and Lope de Vega's *El verdadero amante*», en: *Journal of Hispanic Philology* 10 (1985), pp. 51-60.

Morby, Edwin S.: «Reflections on *El verdadero amante*», en: *Hispanic Review* 27, (1959), pp. 317-323.

Morley, S. Griswold/ Bruerton, Courtney: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos 1968.

Newels, Margarete: «La disputa de los preceptistas en torno a la tragicomedia», en: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London: Tamesis 1974, pp. 140-148.

Oleza, Joan: «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en: *Teatro y prácticas escénicas.* T. II*: la Comedia*. London: Tamesis 1996, pp. 325-343.

Profeti, Maria Grazia: *In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*. Padova: Liviana Editrice 1986.

Rodríguez Rodríguez, José Javier: «La imitación de *Il pastor fido* en la *Comedia de Diana y Silvestro*. (El valor histórico de un texto olvidado)», en: Maria Chiabò y Frederico Doglio (eds.): *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento (Roma, 23-26 de mayo de 1990)*. Roma: Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale 1991, pp. 201-234.

Rodríguez Rodríguez, José Javier: *La comedia pastoril española del siglo XVI*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense 1990.

Sánchez, José: *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos 1961.

Serralta, Frédéric: «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», en: *Criticón* 34 (1986), pp. 159-174.

Serralta, Frédéric: «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», en: *Criticón* 34 (1986), pp. 51-157.

Shergold, Norman D./ Varey, John E.: *Representaciones palaciegas (1603-1699). Estudios y documentos*. London: Tamesis Books 1982.

Subirats, Rosita: «Contribution a l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», en: *Bulletin Hispanique* 79 (1977), pp. 401-479.

Trambaioli, Marcella: «El ‹Discurso de unos cuernos› de Baltasar del Alcázar: entre donaire e ingenio. Con algunas anotaciones sobre el eco literario», en: *Analecta Malacitana* 21 (1998), pp. 57-80.

Trambaioli, Marcella: «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón», en: Manfred Tietz (ed.): *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*. Stuttgart: Steiner 1998, pp. 254-271.

Trambaioli, Marcella: «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en: *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze 8-12 de septiembre de 1997)*. Firenze: Alinea Editrice 1998, pp. 287-303.

Trambaioli, Marcella: «Valores poéticos y funciones escénicas del eco en las fábulas mitológicas de Calderón», en: Manfred Tietz (ed.): *Deseo,*

sexualidad y afectos en la obra de Calderón, Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Leipzig, 14-18 de julio de 1999). Stuttgart: Steiner 2001, pp. 181-200.

Trambaioli, Marcella: «Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de un diálogo intertextual tergiversado (*El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*)», en: Carlos Mata/ Miguel Zugasti (eds.): *Actas del Congreso Internacional El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, Crítica y Teoría literaria* (Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003). T. II. Pamplona: Eunsa 2005, pp. 1655-1665.

Trambaioli, Marcella: «El triunfo de Marfisa en *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa de* Calderón», en: Manfred Tietz/ Gero Arnscheidt (eds.): *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24–28 de julio de 2005)*. München: Steiner 2008, pp. 551-582.

Trambaioli, Marcella: «Lope de Vega ante la tragicommedia de Giovan Battista Guarini», en: Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.): *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 luglio 2009). Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo 2010, pp. 1013-1023.

Trambaioli, Marcella: «Lo pastoril en *La fingida Arcadia* de tres ingenios», en: *Homenaje a Giovanni Caravaggi*. En prensa.

Trambaioli, Marcella: «"Aquí Senado se acaba...": normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en: *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoría y praxis del teatro alrededor del «Arte Nuevo»" (Firenze, 19-24 de octubre 2009)*. En prensa.

Trueblood, Alan S.: *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of* La Dorotea. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1974.

Valbuena Briones, Ángel J.: «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini», en: *Bulletin of Hispanic Studies* 70 (1993), pp. 165-173.

VV.AA: *Storia della Letteratura Italiana*. T. IV. *Il Cinquecento*. Ed. Emilio Cecchi y Natalino Sapegno. Milano: Garzanti 1976.

Weinberg, Bernard: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. T. II. Chicago: University of Chicago Press 1961.