

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

LA RECREACIÓN ESPAÑOLA DE  
«IL PASTOR FIDO» DE GUARINI POR LOS TRES INGENIOS ESPAÑOLES  
SOLÍS, COELLO Y CALDERÓN DE LA BARCA

1 LAS COMEDIAS DE VARIOS AUTORES: SU APLICACION A «IL PASTOR FIDO»

En mis estudios sobre la literatura pastoril en España he tenido ocasión de ocuparme<sup>1</sup> de las versiones españolas de *Il Pastor Fido* de Giovan Battista Guarini (1538-1612)<sup>2</sup>. Reuniré aquí algunos datos más sobre la recreación que de esta obra realizaron Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686), Antonio Coello y Ochoa (1611-1652) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

En una versión de esta clase nos encontramos ante un proceso de creación peculiar del teatro barroco español: las piezas escritas por varios ingenios. Las obras compuestas generalmente por tres autores (cada uno un acto) son piezas teatrales que han de ser objeto de especial consideración; cada una de ellas era un ejercicio literario en el que los tres autores tenían que llegar a un relativo acuerdo de fondo para que el resultado fuese armonioso. Esta especie de obras es más abundante de lo que parece y apenas ha sido estudiado; en principio resultan una dificultad desde el punto de vista bibliográfico. Por otra parte suelen presentar problemas de índole textual y su valoración literaria requiere una técnica diferente. La redacción de estas obras se ha atribuido<sup>3</sup> a las prisas por abastecer una demanda imparable, pero la cuestión es más compleja pues su abundancia indica que esta

---

1 Véase mi artículo "La comedia pastoril en España", en *Origini del Dramma Pastorale in Europa*. Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, págs. 235-256.

2 Cito por el tomo 39 de la Colección *La Letteratura Italiana. Storia e testi*, titulado *Teatro del Seicento*. (Milán-Nápoles: R. Ricciardi, 1956, edición de LUIGI FASSÒ: el *Pastor Fido* está en págs. 90-323.

3 Véase CHARLES V. AUBRUN, *La comedia española 1600-1680* [1966]. Madrid, Taurus, 1968, pág. 98. Hay ocho comedias en las que Calderón colabora con una Jornada, según Vera y Tassis; véase el fundamental *Manual bibliográfico calderoniano*, de KURT y ROSWITHA REICHENBERGER (Kassel: Thiele und Schwarz, 1979), III, pág. 31. Puede darse el caso de que los ingenios que concurren sean nueve; esto ocurre con *La luna africana*, a la que se refiere MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI, "En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios", *Papeles de Son Armandans*, 96 (marzo, 1969), 258-260. Una inteligente consideración de los efectos artísticos de esta colaboración de varios autores en la escritura de una comedia se encuentra en el estudio de ANN L. MACKENZIE, "Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)", en *Hacia Calderón*, Berlín, Walter de Gruyter, 1976, 110-125.

prueba del ingenio complacía al público y llegó a constituir una peculiaridad de creación con características propias.

Queda claro, desde un principio, que este género de obras es un desafío a la más elemental función de la unidad poética, establecida por los preceptistas. Y sin embargo los tres ingenios que aquí intervienen, Solís, Coello y Calderón son escritores de alguna categoría, y el último, de primera. Los tres aceptaron, pues, el juego que se les proponía y compusieron lo que parece que es un monstruo literario, pero que obtuvo un relativo triunfo en su nueva forma.

Dejando de lado estas cuestiones generales, en este caso la obra que aquí comento presenta una peculiaridad, y es que los tres autores españoles se reúnen para verter la obra escrita por un solo autor italiano, Guarini; además los tres saben que *Il Pastor Fido* es una obra conocida en los círculos literarios cultos y que el contraste con el original resulta fácil pues abundan las ediciones italianas y las de la traducción española son accesibles. Prueba de esta difusión es el hecho de que Ricardo de Turia en 1616 la utilizase para defender la teoría de la nueva comedia de Lope y expresa esta opinión: "Pues obra es la del *Pastor Fido*, y opinión es la del autor, de las primeras que en Italia se celebran"<sup>4</sup>. La buena opinión sobre la obra de Guarini persiste en otro importante escritor, buen conocedor de los entresijos de la obra literaria, Baltasar Gracián. El aragonés, en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642), cuando se trata sobre "la agudeza por desempeño en el hecho", después de referir una serie de nombres y obras del teatro español que siguen esta disposición, acaba diciendo: "Mas unas y otras, y todas, callen delante del *Pastor Fido* del Fénix de Italia, el Caballero Guarini" (Discurso XLV). Por tanto, aun sabiendo que era conocida y admirada en su lengua original, y que corría traducida en libro (1602 y 1622, 1609), los tres ingenios mencionados no tuvieron inconveniente en aceptar el desafío que representa no su versión a la lengua española, sino su traslado al sistema constituido por la comedia española.

## 2 EL FUNDAMENTO ITALIANO: «IL PASTOR FIDO» DE GUARINI

La abundante crítica sobre Guarini ha destacado que la intención del autor era muy clara cuando escribió la obra, y esto lo hizo en forma muy elaborada, y luego la defendió en sus tratados. La tensión dramática que la sostiene tiene un propósito definido: lograr una *tragicomedia* moderna reuniendo los sentidos cómico y trágico según un nuevo procedimiento. Guarini es un maestro en graduar ambos elementos y conducirlos hasta la inminencia de la tragedia, y luego volver el curso hacia el fin feliz de la comedia. Apretar el nudo hasta el extremo, y aflojarlo de golpe es un acierto. Y esto lo hace valiéndose del material antiguo de la Arcadia, convenientemente elegido para su fin, y de manera que este material se acepte en su integridad, sin que asome intención alguna de contraste con el mundo real.

<sup>4</sup> *Norte de la poesía española* [Parte II] Valencia: Aurelio Mey, 1616. RICARDO DE TURIA, "Apologético de las comedias españolas", texto completo en *Dramaturgos contemporáneos a Lope de Vega*, vol. 43 de la "Biblioteca de Autores Españoles", Madrid, Atlas, 1951 [1857], pág. XXV.

La obra de Guarini es una pieza de una sola gama de tonos: el pastoril arcádico, que aún mantiene el carácter con el que lo entró Sannazaro en la literatura narrativa italiana y luego afirmó en una contextura dramática Tasso en su *L'Aminta*, que es el precedente y, hasta cierto punto, modelo de *Il Pastor Fido*. Este carácter se mantiene del principio al fin, tanto en los sucesos cómicos o felices como en los que parece que van a ser trágicos o nefastos. La obra está sostenida por una tensión interior, en el alma de los personajes, que se transmite por la vía de la cultura a los espectadores, e impone una serie de exigencias. Hemos de creer en la Naturaleza, en su belleza transcendente sobre los campos y en su efecto en los hombres y mujeres; hemos de creer en el amor que modela al personaje principal y lo convierte en el pastor *fido*, lo mismo que en el incendio pasional de Corisca. Hemos de creer que hay gente como Silvio, que proclama la libertad de hacer lo que es su gusto y entregarse a la caza y no al amor:

L'umana libetade è don del Cielo,  
che non forza a chi riceve forza... (Acto I, esc. I, vv. 253-254)

Y todo esto, y lo demás que se expone en la obra de Guarini, hemos de creerlo a distancia, a través de la exposición literaria, tal como obliga el juego social que así se convierte en parte integrante de la vida del espectador. El italiano aún afirma el optimismo de creerse hombre y proclamarlo, siquiera sea en el dominio pastoril en que ocurren los sucesos arcádicos:

Uomo sono, e mi pregio  
d'esser umano... (Acto I, esc. I, vv. 203-204)

Y todo esto ocurre expuesto en un curso dramático lento, en el que la introspección va extrayendo de los personajes el proceso de sus almas. La naturaleza que rodea a los personajes de Guarini es un contorno dominante que marca el mundo arcádico y al que gobierna el amor:

Mira d'intorno, Silvio:  
quanto il mondo ha di vago e di gentile,  
opra è d'amore. Amante è il cielo, amante  
la terra, amante il mare... (Acto I, escena I, vv. 159-163)

En este contorno los personajes van matizándose en actividades que los configuran: el desamorado Silvio persigue fieras; Amarili, experimentando como el deber con la patria lucha con el amor, se siente arrastrada hacia la tragedia; Mirtilo, confuso pero firme en su fe, se enfrenta con el oráculo ambiguo del hado. Y él será el personaje que dé título a la obra: el *pastor fido*. Los demás personajes, entonados armónicamente con estos, hacen progresar la acción con un ritmo ajustado, sin prisas ni pausas, hacia la tragedia que es aparente y que ha de acabar felizmente en comedia.

La modernidad de la obra de Guarini consiste en que logra atenerse a la medida de los espectadores que presencian la representación. El público noble acepta el fingimiento de

esta Arcadia teatral como algo que corresponde a la personalidad social de cada uno y es signo de clase para todos juntos, en tanto que el suceso dramático se expone en la escena con el artificio que conviene con el lujo de la Corte. Nos importa subrayar este aspecto, aunque la obra no llegase a ser representada con la aparatosa dignidad que requería su concepción escénica hasta 1589. Se trata de una obra adecuada para este público, y en este sentido conservamos una "Lista di attrezzi per una rappresentazione del *Pastor Fido*"<sup>5</sup> en donde se señalan los medios adecuados para obtener esta elevada espectacularidad.

### 3 «EL PASTOR FIDO» ESPAÑOL

Cuando poco después de 1650 Solís, Coello y Calderón se disponen a pasar a la comedia española la obra de Guarini, *Il Pastor Fido* es una pieza de fama europea y que ha verificado una expansión notable. Los españoles habían acogido *Il Pastor Fido* como una manifestación más de las novedades italianas; la reciben, sin embargo, con un medido entusiasmo. He tratado de esta cuestión en otra parte; se leyó en italiano y Cristóbal Suárez de Figueroa publicó dos versiones (1602 y 1622, y 1609), y más adelante apareció otra de Isabel Correa (1694); antes me referí a los juicios de Turia y Gracián. La conciencia de cómo ha de ser una traducción fiel estuvo muy clara en algunos escritores; así Cervantes elogia la de Figueroa en estos términos: "donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción y cuál el original" (*Quijote*, II, 62).

En contraste con la opinión de Cervantes, los tres ingenios aplican a su labor un criterio opuesto, mediante el cual la obra reaparece renovada y con un destino específico: su representación en el teatro de Corte de Felipe IV<sup>6</sup>, sin que les importe identificarse con el original italiano. Tanto es así que podríamos decir, frente a Cervantes, que pocas veces una traducción se ha alejado tanto de la obra que le sirve de fundamento. En cierto modo, los elementos de la espectacularidad que aplicaron en su labor estaban en la obra de Guarini, y los tres ingenios los ampliaron y adaptaron a la circunstancia española, desechando lo que no les valía para su propósito sin el menor reparo filológico. La suya no era una empresa de estudio, sino de carácter festivo y por eso estéticamente irresponsable en cuanto a la conservación del texto. Esta libertad es posible dentro del criterio estético barroco que así absorbe una obra fundamental del manierismo europeo. La lengua propia de la comedia española, cuando ellos rehacen dentro de su sistema la obra italiana, ha llegado a formar un sistema coherente que domina los contenidos y funciona como una entidad absoluta. Esto permite a los tres autores que el curso de su labor discurra sin que se perciba la soldadura de las diferentes jornadas. Es difícil encontrar un término adecuado para este ejercicio literario en que se reúnen libertad y servidumbre. Adaptación queda corto, paráfrasis no lo es; propongo con reservas el de recreación pues requiere el mayor esfuerzo por lograr una originalidad sin que se pierda la relación con la obra fundamental.

5 Reproducida en la ed. citada de L. FASSÓ, p. 323.

6 Las características generales de este teatro en cuanto a su presentación escénica están resumidas en OTHÓN ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios de los Siglos de Oro*. Madrid, Gredos, 1977, en especial para el teatro cortesano (1622-1680) a la que aquí me refiero, págs. 193-246.



La recreación española funde a Nicandro, que en Guarini es el "ministro maggiore" con Montano, que no aparece. Tampoco aparecen Ergasto, compañero de Mirtillo, Lico, Dameta, Lupino, Uranio, Messo ni Tirenio.

Desde el comienzo de la obra, en la jornada escrita por Solís, se varía el curso del argumento; durante el mismo hay una presentación de los personajes para que así queden definidos y luego los otros autores prosigan la obra. Se penetra en el argumento de una manera veloz, con el fin de que los espectadores quedan informados de los sucesos que se espera que ocurran. El énfasis de la obra se traslada a la espectacularidad del proceso dramático y se desecha la pericia psicológica con que Guarini había expuesto el material humanístico que le sirve de base. El caso de esta conversión es muy adecuado para que el crítico observe el proceso creador que actúa en la comedia española: resulta asombroso percibir el poder tan intenso que posee la fórmula inherente al sistema. Se pone de manifiesto una escritura que opera por sí misma, con autonomía de los propios autores, hasta tal grado ha llegado la compenetración entre lo que se dice y ocurre en escena y el público espectador de la comedia, aun en el caso de un teatro escrito para la Corte de Felipe IV<sup>8</sup> y con un contenido como *Il pastor Fido*.

#### 4.2 La espectacularidad escénica

Comparando la obra italiana y la española, observamos que la espectacularidad de la presentación escénica ha crecido en los dos aspectos de tramoya y de musicalidad. Ambos factores estaban presentes en *Il Pastor Fido*, y fueron vía para su triunfo en el teatro europeo, en el que la obra se considera como un precedente del melodrama. Los tres españoles intuyeron que este era un buen camino para ellos, puesto que coincidía con la espectacularidad propia de la representación de la Corte de Felipe IV. Esto ocurre sobre todo con un elemento del argumento, necesario para sostener la trama argumental: el oráculo que sirve como recurso que anuda y resuelve el curso de los hechos. Es un recurso que sólo tiene sentido en la Antigüedad y que supone una aceptación implícita por los espectadores. Guarini enuncia el oráculo en estos términos:

Non avrà prima fin quel che v'offende,  
che duo semi del Cielo congiunga Amore,  
e di donna infedel l'antico errore  
l'alta pietà d'un pastor fido ammente.

El oráculo lo enuncia Ergasto (acto I, esc. 2ª, vv. 508-511) en un tono informativo y lo repite luego Tirenio en un parlamento (acto V, esc. 6ª, vv. 1065-1080); se presenta como un enigma colectivo que la voz divina del Hado ha sometido a la interpretación racional de los hombres. Estos versos son sustanciales en la obra, y así lo entienden los tres inge-

<sup>8</sup> Sobre la peculiar espectacularidad artística que acompaña el reinado de Felipe IV, véase JONATHAN BROWN y J.H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1981, en especial pág. 48.

nios pues procuran traducirlo en forma literal, como si con esto hubiesen ya cumplido la deuda que tenían con la obra de origen. El oráculo español dice:

No tendrá fin el daño que os ofende  
 hasta que junte amor dos semideos,  
 y de una infiel mujer los devaneos  
 la alta piedad de un pastor fido enmiende. (490, b y c)

Lo que importa ahora es considerar la manera como este oráculo llega a los personajes en la obra española. Así en el texto que me parece mejor de los conservados (Ms. 18074, BNM)<sup>9</sup>, cuando llega esta ocasión, figura en el texto manuscrito una extensa acotación en la que se dan las indicaciones para representar en la escena una aparición fantástica que suponemos que, de los presentes en la escena, sólo ve y oye Mirtilo (y los espectadores, naturalmente) y que va precedida de estas palabras del personaje:

Dulces instrumentos suenan  
 pero... ¿Qué es esto? ¿Qué miro?  
 Ojos, gozad lo que os toca  
 sin estorbar los oídos. (Fol. 4 v.)

Mirtilo manifiesta que hay un gozo visual y auditivo conjuntamente que permite contemplar a la pastora que desfilaría con paso de danza, mientras un coro (“dentro”) entona el oráculo. El arte barroco reúne los medios artísticos más diversos para crecer el efecto de la escena, resultado de una tramoya compleja. Y esto se señala así: “Cantan dentro los versos que se siguen y mientras dura la música, va pasando por el tablado Amarili muy vizarra, y Mirtilo, como arrebatado, vaya volviendo los ojos a ella y quando acaue la música estará Amarili cerca del paño y se va” (Fol. 4 v.).

La edición de 1657 parece tomada de este manuscrito o de otro paralelo, pues repite casi los mismos términos hasta donde dice: “...volviendo los ojos a ella”. En cambio, la edición de 1751 va de acuerdo con el texto manuscrito, sólo con variantes gráficas. (Fol. A<sub>2</sub> v.) Y lo mismo ocurre con un precioso manuscrito (Ms. 15408 BNM), copiado con esmero e ilustrado con figuras, que me parece en todo caso de principios del siglo XVIII.

En los textos manuscritos o impresos que he consultado<sup>10</sup> aparece la acotación escénica como un elemento indispensable para poner de manifiesto la necesidad de que la tramoya escenifique tal como se dice el hecho mencionado. Por esta muestra se evidencia que la

9 Letra del siglo XVII; está contenida la obra en un volumen con varias comedias: la *Comedia famosa el Pastor fido* ocupa los folios 110 a 149 v. del conjunto. No se conoce la fecha de composición de la obra española, y hay que situarla al menos antes de 1652, año en que murió Antonio Coello (19 de octubre), como indica EMILIO COTARELO, “Dramáticos del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa”, *Boletín de la Real Academia Española* 5 (1918), 565.

10 Hay otros dos textos manuscritos de la obra, del siglo XVIII, en la Biblioteca Municipal de Madrid.

obra se mantiene en el gusto del público primero cortesano de Felipe IV<sup>11</sup> y luego de los lectores de libros de comedias, penetrando en el siglo XVIII, cuando se esperaría que una obra de esta naturaleza fuese rechazada por el criterio neoclásico.

#### 4.3 El nuevo equilibrio trágico-cómico

En otra parte he dedicado un estudio<sup>12</sup> a lo que llamo el sabotaje de la Arcadia que los tres autores verifican en su recreación: consiste en abrir a las burlas una obra que en su versión original carece de ellas. La espectacularidad del teatro de Corte requiere el cultivo del sentido lúdico que lleva consigo el aparato político de la monarquía española. El teatro que se representa en la Corte mantiene la tensión trágico-cómica propia de la comedia española. Los tres autores se las ingenian para sacar de alguna parte el equivalente a la figura del donaire, y así es como el sátiro se transforma en el personaje cómico. A través de él penetra en la Arcadia de la escena la realidad contemporánea que establece un contraste con el mundo poético, rigurosamente cerrado en la obra de Guarini. El aire vivificador de las burlas actúa como medio para desmitificar la dignidad del original. Y esto ocurre ante una Corte que, con el empaque con que nos la pintó Velázquez, admite y favorece tales procedimientos. El Rey, su familia y los nobles no piden rigor textual, aun en el caso de una obra tan patente como *Il Pastor Fido*, sino entretenimiento a la moda. De esta manera el arte barroco asimila y entona el contenido de una pieza manierista, de fondo clásico, como es la obra de Guarini.

No se piense, sin embargo, que esta presencia de la comicidad tuerce la significación de *El Pastor Fido*. El oráculo sigue siendo el resorte activador de los acontecimientos, y el ingenio y la agudeza que había destacado Gracián como cualidades sumas del arte literario están patentes. También el caso de fidelidad amorosa sigue sosteniendo el curso de la obra. Esto permite el uso del mismo término italiano *fido*<sup>13</sup> aplicado a Mirtilo. El personaje no renuncia a su amor, aunque tenga que enfrentarse con la más dura adversidad. Los tres ingenios españoles crecen más aún las pruebas de su aguante, como si la fe se mostrase mejor con atosigados testimonios. Este Mirtilo español es más gritador, vocea con estri-

11 Hay noticia de las siguientes representaciones, hechas en el siglo XVII procedente de las listas de legajos de la Biblioteca de Palacio: febrero 1676; representación en Palacio, como Fiesta real; 22 mayo 1687 en el Buen Retiro, como fiesta particular ordinaria; y lo mismo en Palacio, el 11 de agosto 1687, 27 del mismo agosto, y el 11 de diciembre de 1691; véase ROSITA SUBIRATS, "Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la Cour de Philippe IV et de Charles II", *Bulletin hispanique*, 79 (1977), 464. Más datos en N.D. SHERGOLD Y J.E. VAREY, *Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*. Londres, Tamesis, 1982, quienes recogen estas mismas representaciones con mención de intérpretes y gastos, lo que confirma el carácter espectacular de la obra.

12 En la ponencia presentada al IX Congreso de la "Asociación Internacional de Hispanistas", celebrado en Berlín 18-23 agosto 1986, con el título de "Sabotaje en la Arcadia. 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)".

13 Sobre la significación de *fido* en el contexto de la obra de Guarini, véase HERMAN IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española* (Madrid, Castalia, 1975), págs. 137-140. Lo que aquí digo complementa la influencia que señala para la obra de Guarini en cuanto prolongó el asunto bucólico en la literatura europea; la española lo acusa aquí a su manera.

dencia su pena a los demás como una malmaridada sin casar aún, que corre el riesgo de morir virgen y mártir por la fuerza de las apariencias. Pero al fin todo se salva, tal como era del gusto del público.

Y tan patente quedó esta lección de fidelidad, que uno de los ingenios, Calderón, no dudó en escribir un auto sacramental titulado de la misma manera: *El Pastor Fido*. El auto no tiene nada que ver con la obra original, de Guarini, pues es de marcado sentido teológico y presenta la tentación, caída y redención de la humanidad. Pero el prestigio de la obra profana es de tal naturaleza que Cristo merece adoptar el nombre italiano, en consonancia con las menciones que como *pastor* recibe de la tradición escrituraria. Es, pues, una implícita vuelta a lo divino, apoyada en la difusión de la obra de Guarini en España.

Los tres ingenios, infieles en cuanto a la letra estricta, despliegan su artificiosa recreación a la española, con el objeto de que se represente ante la Corte. No les importa perder la lección de humanidades que aún implicaba la obra de Guarini: si la Arcadía resulta maltrecha, se alza en su lugar el sentido de la fiesta moderna que en este caso absorbe la antigüedad como un filón más, que se trata con la más entera libertad con respecto al original, recreándose según las formas vigentes de la comedia española.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA  
Universidad Complutense  
Madrid