

Ogni onda si rinnova

Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi

volume II

a cura di

Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda



Riverberi

Tra due muraglie uguali
fanno i giorni cammini labirintici
e in dense reti d'edera
lo slancio degli abeti si costringe.
Il fiume paziente
sonnecchia per trepide sponde,
e a quale mare guidi, non si sa.
Estuari di cristallo il cielo annuncia
con nuovi mutamenti di splendori;
ma solo un'ansa larga segnala il sussurro
della corrente livida.
Ogni onda si rinnova
sognando
e si richiude intorno
come un mantello.
Una sequenza esatta di minuti
rivela invisibili fili
di destini sottesi.
L'aurora è ancora lontana
dal fiume imperturbabile.
E la sponda riverbera,
scintille di cieli.

(Dagli argini)

LO PASTORIL EN *LA FINGIDA ARCADIA* DE TRES INGENIOS

La fingida Arcadia, comedia escrita en colaboración, al parecer, por Moreto, un dramaturgo desconocido y Calderón, se publica por primera vez en 1666 en la *Parte XXV de Escogidas*.¹ Como solía ocurrir con este tipo de piezas, muy probablemente fue el producto de un encargo palaciego, y fue representada varias veces en la corte en la segunda mitad del XVII: el 12 de julio de 1663 por Escamilla,² al año siguiente por Sebastián de Prado,³ el 4 de diciembre de 1672 por la compañía de Manuel Vallejo y, finalmente, el 23 de enero de 1698 por Carlos Vallejo.⁴

Apuntemos con González Cañal que, «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».⁵

Desde que con las églogas de Juan del Encina el teatro moderno entra en Palacio, la temática y la factura del texto dramático de encargo se ajustan a los gustos del refinado comitente. Con palabras de Maria Grazia Profeti:

le cose di cui si ragiona sono quelle che interessano ai destinatari, e nei modi che siano loro graditi [...] Non sarà una sorpresa a questo punto il prendere atto di come il luogo Corte – dopo aver cambiato il carattere della rappresentazione, determinando i temi rappresentabili, dopo aver costruito per opposizione la fisionomia «pastorale» degli agenti – incida in maniera decisiva sul teatro come testo letterario, anzi ne determini la stessa esistenza.⁶

¹ De la enredada problemática de la autoría me ocupo en TRAMBAIOLI, en prensa. Aun sin poder dejar zanjada la cuestión, tras recoger todos los datos a disposición y poner en relación ciertas características temáticas y estilísticas de la comedia con los típicos moldes de la escritura de Moreto y Calderón, opto, con la necesaria prudencia, por sufragar la autoría de dichos dramaturgos.

² COTARELO Y MORI 2001, p. 315, nota 2.

³ COTARELO Y MORI 1916, p. 151.

⁴ SUBIRATS 1977, p. 444.

⁵ GONZÁLEZ CAÑAL 2002, p. 551.

⁶ PROFETI 1992, pp. 9 y 14.

En este ámbito de diversión cortesana, la escritura teatral se funda en la recuperación de fuentes literarias conocidas por todos, para que el público palaciego hondamente literaturizado pueda suplir «omisiones, falsedades, incongruencias» en la manera de tratar los argumentos.⁷

Ahora bien, la pieza de tres ingenios forma parte de una cadena de escritura teatral cuyos primeros eslabones son *La Arcadia* de Lope de Vega y *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina.⁸ De la comedia lopesca no nos han llegado testimonios documentales de espectáculos concretos, pero, con su tino habitual, Teresa Ferrer ha aislado aquellos rasgos de la obra que apuntan a su posible puesta en escena en un ámbito cortesano.⁹ *La fingida Arcadia* de Tirso, tal como destaca Kennedy, se compuso para celebrar la boda del capitán español Felipe Centellas, al servicio del duque de Feria en Milán, con una condesa italiana.¹⁰

Por lo general, las piezas de consuno suelen ser el producto de la reescritura de una o varias comedias anteriores.¹¹ El concepto de reescritura teatral como *modus operandi* de los ingenios del Seiscientos español ya ha sustituido oportunamente la idea de plagio que en la literatura crítica había cundido desde el conde de Schack.¹² Y ya suenan baldías las acusaciones de robo literario y de escasa originalidad que han afectado a la producción de Moreto desde su época, y que han sido amplificadas por algunos críticos posteriores de forma poco oportuna. Es bien conocida la burlesca descripción de don Agustín atareado en revolver viejos papeles de comedias olvidadas que Cáncer y Velasco leyó en su *Vejamen Literario* de 1640 ante la Academia de Madrid,¹³ pero, tal como apunta Di Pastena, «tanto el acostumbrado contexto circunstancial del vejamen como los destinatarios de las observaciones –autores a los que le vinculaba la amistad o la estima– y el tono burlón pero afectuoso [...] aconsejan no interpretar las palabras de Cáncer como una verdadera censura».¹⁴

⁷ Serralta, en *HISTORIA* 1984, p. 651.

⁸ *La Arcadia* de Lope se publicó en la *Parte XIII* (Barcelona, 1620) y *La fingida Arcadia* de Tirso en la *Parte III* (Tortosa, 1634). Pero en ambos casos la fecha de composición es muy anterior. MORLEY - BRUERTON 1968, pp. 285-286, datan la pieza del Fénix entre 1610 y 1615 (probablemente en 1615). KENNEDY 1942 (pp. 191-197) sitúa la composición de la comedia tirsiana hacia finales de 1622.

⁹ FERRER VALLS 1995.

¹⁰ KENNEDY 1949.

¹¹ Cf. CALLE GONZÁLEZ 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 plagarios».

¹² Valga como punto de referencia y estado de la cuestión el número monográfico de la revista *CRITICÓN* 1998.

¹³ CÁNCER Y VELASCO 1951, p. 437.

¹⁴ Di Pastena, en MORETO 1999, p. XXXIX.

En cualquier caso, si Calderón, como apunta Marc Vitse, «es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura»,¹⁵ Moreto ciertamente no le va a la zaga.

Así pues, en las páginas que siguen, deseo fijar mi atención en el enlace intertextual con las mencionadas piezas de Lope y de Tirso, que halla su vehículo en el común aprovechamiento del código literario pastoril, estrictamente relacionado con la teatralidad cortesana.

En realidad, Elvezio Canonica ha analizado ya muchos aspectos del diálogo paródico que la comedia de tres plumas entabla con *La fingida Arcadia* del mercedario, teniendo en cuenta que ésta, a su vez, juega a nivel meta-literario e intertextual con la novela de pastores del Fénix.¹⁶ Queda, entonces, por analizar el proceso de reescritura operado por los tres autores sobre los versos dramáticos lopescos, que fue señalado sólo de pasada por Kennedy.¹⁷ Sin embargo, puesto que Canonica, en su evaluación del tratamiento de lo pastoril en la cadena literaria Lope-Tirso-tres ingenios mezcla de forma impropia códigos literarios diferentes, aprovecharé la ocasión para profundizar y, si cabe, matizar algunas de sus observaciones.

Para empezar, nótese que en las dos comedias, y a diferencia que en la pieza tirsiana, la ambientación es fabulosa, mezcla de elementos pastoriles y mitológicos, de acuerdo con la atmósfera convencional de la fiesta palaciega. En la *Arcadia* de Lope como espacio dramático halla cabida el elemento sobrenatural gracias a la intervención final de Venus que, con la función de *deus-ex-machina*, pone al descubierto en términos espectaculares las maldades del perverso Cardenio. *La fingida Arcadia* desarrolla su acción en Chipre, la isla tradicionalmente consagrada a la diosa del amor, sin que ésta salga nunca al escenario. Téngase en cuenta, además, que la ficción pastoril de segundo grado no resulta ajena al mundo de los personajes como ocurre, en cambio, en la pieza del mercedario; más bien, se revela connatural al ambiente en el que aquéllos se mueven. Los tres dramaturgos optan, pues, por seguir el ejemplo de Lope, rechazando la ambientación italiana (Valencia del Po) de la obra de Tirso,¹⁸ pero, al mismo tiempo, injertan la ficción y los elementos pastoriles en un marco argumental que es el propio del drama serio-seglar, dentro del cual los mismos adquieren connotaciones inéditas.

A nivel estructural, la acción de ambas piezas sigue pautas muy parecidas. *La Arcadia* se abre en un espacio ameno donde Belisarda, enamorada de Anfriso, se desespera porque el padre quiere que se case con Salicio. Su compañera Anarda se alegra

¹⁵ Vitse, *Presentación de CRITICÓN* 1998, p. 6.

¹⁶ CANONICA 1998.

¹⁷ KENNEDY 1931-1932, pp. 32, 171-172. En todo caso, la estudiosa anglosajona no reconoce la importancia de la pieza de Tirso en la operación de reescritura de Moreto y sus colaboradores: «The debt of the later play to Tirso's is so small that its very existence might be questioned».

¹⁸ No se entiende el juicio apresurado de Kennedy, quien, al respecto, escribe: «Moreto apparently followed the Maestro de la Merced in modernizing the setting» (*ibidem*, p. 172).

porque ella también está prendada de Anfriso, y trata de dar a entender al pastor que Belisarda está conforme con la decisión paterna. Su maliciosa intervención consigue estropear la armonía de la pareja. En la más pura tradición bucólica, Belisarda quisiera suicidarse con un veneno, pero Anfriso llega a tiempo para estorbar su intento. Anarda pretende luego ayudar a Olimpo, un pastor ricachón que requiebra sin éxito a Belisarda y, fingiendo actuar de simple mensajera, le pide a la protagonista que conteste a una carta de aquél para luego leérsela a Anfriso trastocando el sentido de los versos. El ingenuo pastor, de esta suerte, creará que su amada le traiciona con el rico pretendiente, y para vengarse se empeña en corresponder al amor de Anarda. Por su parte, Belisarda decidirá aceptar de veras los requiebros de Olimpo, provocando la reacción furiosa de Anfriso que enloquece como un novel Orlando a la manera de innumerables personajes del teatro de Lope de Vega.¹⁹ Al final, todas las equivocaciones se resolverán y, al contrario de lo que ocurre en la novela de pastores, los dos protagonistas conseguirán celebrar su anhelada boda.

En la primera secuencia dramática de *La fingida Arcadia* de 1666 Porcia se queja melancólica en las soledades de una playa, porque su tío ha decretado que se case no con Enrique, el hombre al que ama, sino con el príncipe de Sicilia. Su prima Casandra intenta consolarla. Tras la llegada del pretendiente, Enrique la acusa de estar conforme con la unión anunciada, y los dos riñen. Federico, hombre de confianza de Filiberto, pero enamorado de la joven, le revela que su tío, por ambición política, quiere matarla con un papel embebido en una ponzoña letal. Porcia se resignaría a aceptar su suerte, puesto que está fuera de sí por haberse peleado con Enrique, pero Federico se lo impide con la fuerza. Nótese que Moreto en el recurso del papel envenenado sintetiza dos elementos de la comedia de Lope: la ponzoña con la cual Belisarda quisiera matarse y la carta que, por culpa de la artimaña de Anarda, provoca la ruptura entre los amantes.²⁰ Porcia decide entonces recurrir a una ficción para salvarse la vida: se portará como si el veneno le hubiera trastocado el cerebro, induciéndola a creer que es la mismísima pastora Belisarda. A partir de ahí, los ademanes y los discursos de los personajes se ajustan a la ficción, pero Enrique, pensando que está loca, se desenamora de la protagonista, y empieza a cortejar a Casandra. Debido a este abandono Porcia corre el riesgo de perder realmente el juicio. Desde luego, en el cierre de la comedia todo se soluciona: el malvado tío, por contrapunto, muere leyendo el papel envenenado, y, una vez aclaradas las razones de la simulación pastoril, Enrique vuelve a corresponder al amor de Porcia. Pero, y en esto la obra de múltiple autoría se separa por completo de la comedia de Lope, la protagonista le paga su

¹⁹ Para el estado de la cuestión de la bibliografía crítica sobre el tema de la locura amorosa en la producción dramática de Lope, cf. TRAMBAIOLI 2004.

²⁰ No se percata de ello CANONICA 1998, p. 45, quien comenta: «el hallazgo de la letra envenenada –motivo del que no conozco precedentes [...]– es obra de Moreto». Destaquemos que el motivo de la carta envenenada aparece también en la jornada III de *La cisma de Ingalaterra* de Calderón.

deuda amorosa a Federico, uno de los amantes aborrecidos a lo largo de toda la acción, casándose con él. Notemos cómo este final inesperado, en el que la Belisarda postiza no se casa con el amado Anfriso sino con Olimpo, es un reconocimiento implícito al hecho de que de esto se trata: de una fingida Arcadia, o sea de una jocosa parodia de la comedia del Fénix.

Bien mirado, en la invención de Porcia convergen dos niveles de reescritura: la ficción de segundo grado de los personajes que se mueven como si estuvieran en el universo de la Arcadia lopesca sigue evidentemente las pautas de la comedia tirsiana, pero cabe subrayar que también en la pieza del Fénix se desarrolla la idea del fingimiento por lo menos a tres niveles. En primer lugar, los dos protagonistas simulan un cambio en sus sentimientos para suscitar los celos del amado; Belisarda da voz al carácter ficticio de dicho comportamiento en las últimas secuencias del III acto, cuando interviene para limitar los estragos del furioso Anfriso: «Saben los cielos / que todo fue fingido / por darte celos; que me diste celos; / y si me das amores, / amores te daré con mil favores».²¹ En términos muy semejantes, en la comedia de tres ingenios, Porcia expresa todo su malcontento por la forzada ficción: «A todos quiero decir / que es mi locura fingida, / pues me ha de costar la vida / disimular y fingir».²² En segundo lugar, en el acto II, Anarda lee la carta de Belisarda a Anfriso manipulando la puntuación y distorsionando así el sentido de los versos. Por fin, en el plano burlesco, Cardenio, «el más rústico villano / de Arcadia» (p. 131), finge hablar como oráculo de Venus, sembrando el temor entre los pastores: «[...] cualquiera / que con Belisarda case, / Júpiter divino ordena / que a tres días desde el día / que esté casado con ella, / muera por justo castigo» (p. 137). Y, como si esto no bastara, difunde la noticia de que sólo el sacrificio de un pastor podría evitar la muerte del esposo de la hermosa protagonista, lo cual insta a Silvio y Anarda a competir para ofrecer su vida. Pese a que en ninguno de estos casos se simula una Arcadia de segundo grado, los fingimientos de estos personajes ponen al descubierto que el mundo pastoril en el cual se mueven dista de ser coherente y homogéneo, revelando la coexistencia, por así decirlo, de Arcadias diferentes y paralelas. De manera especial, las burlescas intervenciones de Cardenio sirven, de por sí, para desmitificar el tópico universo bucólico en que actúan los protagonistas.

Siguiendo con nuestro análisis, observamos que, contrariamente a lo afirmado por Kennedy,²³ en algunas secuencias dramáticas de las dos comedias, en que los per-

²¹ VEGA 1965, p. 176.

²² Cito de la *princeps* (MORETO 1666) modernizando la grafía, f. 53. De todos modos, estoy realizando una edición crítica de la obra en el ámbito del proyecto de edición de todas las comedias de Moreto dirigido por la profesora María Luisa Lobato de la Universidad de Burgos.

²³ KENNEDY 1931-1932, p. 32: «There are no verbal borrowings from either of the suggested sources».

sonajes se entretienen con los juegos cortesanos típicos de la academia amorosa, destacan algunos ecos intertextuales. En el acto inicial de *La Arcadia* de Lope, Anarda, para no revelar directamente a Anfriso sus sentimientos, recurre a una adivinanza que consiste en desvelar el acróstico formado por las letras iniciales del nombre de su amado (Amor, Noche, Fortuna, Razón, Injuria, Sabiduría, Oro). Porcia, en el II acto de *La fingida Arcadia*, asumiendo el papel de Belisarda, hace un comentario que parece aludir al enigma de Anarda: «Pastores, supuesto que es / en la Arcadia permitido / que a su pastora el pastor / diga su amor, yo os permito / que le digáis» (II, f. 53v). Siempre en esta comedia, en uno de los pasatiempos refinados, en el cual cada pastor tiene que darle una flor a otro explicando las razones de la dádiva, Carlos le dice a Enrique que se la ofrece para que se la dé «a la más bella y gallarda», y éste escoge a Belisarda con la siguiente justificación: «Si eres la más desdichada, / ¿no has de ser la más hermosa?». Porcia, con asombro, reflexiona: «Pues tengo más hermosura, / porque más infeliz sea», y los músicos remachan cantando: «La mayor señal de fea / es tener mucha ventura» (II, f. 55v). En el *incipit* de *La Arcadia* lopesca Anarda se dirige a Belisarda expresando un concepto idéntico: «Pésame de tu desdicha; / pero al fin, es cierta cosa / que no fueras tan hermosa / si tuvieras mejor dicha» (p. 124). Amén de tratarse de un tópico trillado, el fragmento no deja de ser un eco intertextual preciso.

Señalo a continuación una secuencia dramática que, a mi modo de ver, es la reescritura seria de un episodio burlesco de la comedia del Fénix. Es un hecho que esta praxis literaria permite re-semantizar el material utilizado, pasando de un género dramático y poético a otro.²⁴

En *La Arcadia*, en las últimas secuencias dramáticas del II acto, los dos agentes de la risa se encargan de montar un divertido entremés: el pérfido Cardenio promete a Bato que Flora será suya si deja que él, presunto sabio y hechicero, le transforme en lobo para espantar a los demás pastores y poder acceder a la cabaña de la rústica joven. Dicho intento le costará al bobo la paliza de los pastores y las mordeduras de los perros sin que consiga, desde luego, gozar a Flora. Sin embargo, Cardenio logra convencerle de que ha sido él quien lo ha echado todo a perder, porque no se ha portado como un lobo creíble; en efecto, Bato, al entrar en la cabaña, se ha puesto a gatas diciendo cómicamente «buf», y su compinche así se lo reprocha: «¿No lo dije yo? ¿En qué pueblo, / en qué valle, selva o monte, / has oído, pastor necio, / que los lobos digan buf?». Tras lo cual, el gracioso le contesta con una de las muchas réplicas que ponen en solfa el mundo pastoril: «Como yo era lobo nuevo, / y no hay en toda la Arcadia / vocabulario lobesco...» (p. 162).

²⁴ Los ejemplos recogidos por los críticos son cuantiosos. Yo misma he tenido la oportunidad de mostrar cómo Calderón reescribe la primera parte de *La hija del aire*, tragedia de tema histórico-legendario, en la fábula palaciega *Amado y aborrecido*, y el entremés de *La premática* en otra fiesta cortesana, *La fiera, el rayo y la piedra* (o viceversa). Cf. TRAMBAIOLI 2000 y 2002.

Pues bien, en *La fingida Arcadia*, al principio de la II jornada, Porcia convoca a los demás personajes, ya disfrazados de pastores, para que defiendan el ganado del ataque de un lobo. Como se descubrirá sólo al final, la feroz alimaña funciona como una metáfora del malvado tío que está maquinando para usurpar su poder legítimo. De esta manera, en el desplazamiento semántico operado por el autor de este acto, el grotesco acoso sexual con el cual Bato persigue a Flora se convierte en el atentado político de Filiberto contra su sobrina. Justo antes del clímax de la acción, cuando el fiel Federico le sugiere una solución para neutralizar los planes deshonestos del tío, Porcia le habla con un lenguaje cifrado que echa mano nuevamente de esa metáfora: «¡Olimpo, acude al peligro, / mira que anda el lobo haciendo / diligencias de llevarte / hoy todo el rebaño entero! / ¡Corre, Olimpo, por tu vida, / y estorba a ese lobo hambriento / que en la cordera ensangrienta / las garras!» (III, p. 32). Poco después Federico regresa con la noticia de que el malo no ha logrado salirse con la suya, siguiendo en la misma línea metafórica: «Ya / bella Belisarda, quedan / del ladrón de su rebaño / burladas las diligencias» (p. 34). Es preciso notar al margen cómo ya en la comedia lopesca se juega (allí de forma jocosa) con la existencia de un doble registro lingüístico: el de los pastores y el *lobesco*, lo cual, además, le permite al Fénix insertar en los versos un ataque a los culteranos.²⁵

Un ulterior y relevante aspecto a considerar es el de la dimensión metaliteraria. En este caso, *La fingida Arcadia* de múltiple autoría vuelve a dialogar con la pieza de Tirso, pero lo hace con una tónica muy distinta. Al respecto, Canonica explica cómo la comedia del mercedario guarda una relación polémica con la escritura lopesca,²⁶ de forma especial con la novela pastoril que el poeta redactó durante su estancia en Alba de Tormes: «*La fingida Arcadia* puede considerarse como una parodia del género pastoril en el espíritu cervantino, y podemos afirmar que *La Arcadia* de Lope desempeña el mismo papel que el de los libros de caballerías en el *Quijote*».²⁷ En efecto, la condesa Lucrecia, protagonista de la comedia tirsiana, es una apasionada lectora de las prosas y versos del Fénix, y, tras el momentáneo abandono de Felipe, no sólo se vuelve loca por amor, sino que lo hace siguiendo al pie de la letra lo que hace y dice Belisarda, la heroína de la novela pastoril de su escritor preferido. Ángela, su criada,

²⁵ Dice Cardenio a Bato a propósito de los pastores: «Verás que quieren hablar / la lengua que no aprendieron, / y por *alfa* dicen *buf*, / presumidos de hablar griego» (p. 163).

²⁶ CANONICA 1997 observa que el título de la comedia, además de referirse al hecho de que la *Arcadia* improvisada por los personajes del entredo es postiza y causada por la locura de la protagonista, sería el remedo paródico del rótulo de *Lo fingido verdadero*, pieza que Lope le había dedicado al mercedario en la *Parte XVI*.

²⁷ CANONICA 1998, p. 37. El investigador lee la *vis* polémica que conforma la comedia tirsiana a la luz de la turbulenta relación personal y literaria que su autor mantuvo con el Fénix. De esta manera, Canonica supera el enfoque tradicional de la crítica que veía en *La fingida Arcadia* un «tributo de admiración y respetuoso homenaje a su gran Maestro Lope de Vega» (p. 36).

comenta así lo acontecido: «Bien dije yo: / desde que Lucrecia dio / en leer prosas y canciones / de esta *Arcadia*, ¡oh maldición!, / que el seso había de perder» (II, p. 80). Aún por boca de la sirvienta se hace patente poco después la inexcusable referencia metaliteraria a la locura del caballero manchego: «¡Miren aquí qué provecho / causan libros semejantes! / Después de muerto Cervantes / la tercera parte ha hecho / de *Don Quijote*» (p. 82). Sucesivamente le toca a don Pedro (en la relación con la cual da cuenta al amigo Felipe de lo que le ha pasado a Lucrecia) dar voz a la voluntad irónica de Tirso: «[...] de esta eficacia son / versos de Lope de Vega» (p. 85).

Acerca de la obra escrita en colaboración, Canonica observa: «su derivación de la comedia de Tirso queda patente ya desde el título, pero al faltar el contexto polémico que caracterizaba a aquélla, su intencionalidad es totalmente distinta».²⁸ De hecho, la reescritura de los dramaturgos atañe principalmente a la ficción de segundo grado, es decir, a la fingida *Arcadia* como «máquina narrativa»,²⁹ que permite el desarrollo de la acción y la positiva resolución del conflicto, tanto amoroso como político.

Interesa notar aquí que la contaminación de la figura del pastor loco de amor con la de don Quijote, verdadero *leitmotif* de la obra del mercedario, encuentra en la comedia colectiva un único eco en la jornada III, cuando Cascabel se refiere a Porcia como a «quien es caballero andante / y pastor parante a un tiempo» (f. 59r). Es decir, el paradigma cervantino no resulta especialmente fértil en la operación de reescritura de los tres dramaturgos, pese a que tanto Moreto como Calderón conocieran, apreciaran y echaran mano de la obra de Cervantes en su escritura teatral.³⁰ Al mismo tiempo, no olvidemos que la figura de la mujer pedante, que por la excesiva lectura corre el riesgo de convertirse en un ser grotesco como don Quijote, ya se halla perfectamente perfilada en *La dama boba* de Lope.³¹

En cualquier caso, es preciso destacar que la afición de la protagonista a la lectura no se refiere sólo a la *Arcadia* de Lope, sino que se extiende a todos aquellos libros que «divierten, / enseñan y persuaden» (f. 45v), en cuya nómina entran los de pastores, pero no de forma exclusiva. Considerándolo todo, contrariamente a lo que ocurre en la comedia de Tirso, en la pieza de tres plumas la parodia de la *Arcadia* lopesca es, a fin de cuentas, un sincero homenaje al mundo literario del Fénix.³²

²⁸ *Ibidem*, p. 43.

²⁹ *Ibidem*, p. 44.

³⁰ Acerca de la presencia cervantina en la producción de Moreto cf. TRAPERO 1995 y GONZÁLEZ VELASCO 1990; sobre Calderón y Cervantes, cf. SÁNCHEZ 1957, WILSON 1982 y ARELLANO 1999.

³¹ Otavio, el padre de Nise, piensa preocupado que si su hija no abandona su refinada biblioteca y su academia: «ha de haber / un don Quijote mujer / que dé que reír al mundo» (vv. 2146-2148).

³² En varias ocasiones Moreto recuerda a Lope en sus versos con términos admirativos; por ejemplo en el *Desdén*, Polilla cita una sentencia suya, llamándole «[...] el Fénix español, / de los ingenios el sol» (vv. 2109-2110). Para ulteriores ejemplos, cf. la nota relativa de Di Pastena en MORETO 1999, p. 161.

Por último, más allá de las repercusiones metaliterarias, hay que apuntar que, a nivel de la intriga, la pasión de la protagonista por los libros bucólicos adquiere una función dramática muy relevante, puesto que de ella procede tanto el peligro de muerte que va a correr por culpa del tío («la letra pastoril»), como su antídoto (la fingida Arcadia). Filiberto explica con pelos y señales cómo pretende asesinarla: «discurriendo en que a los libros / pastoriles se ha inclinado, / una letra pastoril / en estos mortales rasgos / hice escribir, con lo cual, / ingeniosamente airado, / para apresurar su muerte / de su inclinación me valgo» (f. 49r). De esta suerte, se crea con originalidad el nexo entre el marco serio-seglar y la fingida Arcadia que garantiza el funcionamiento del enredo.

En resumidas cuentas, todo lo expuesto me permite afirmar que el universo dramático pastoril de Lope de Vega queda ingeniosamente re-semantizado en la operación de reescritura de los tres ingenios, salvo la dimensión de la rústica comicidad que queda sin aprovechar. 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. Como hemos visto, la idea de Arcadia fingida queda ya implícita en la desmitificación jocosa que el Fénix lleva a cabo del universo literario bucólico y, en último análisis, de su propia novela de pastores.

A este propósito, es oportuno fijarse en que uno de los objetivos del ensayo de *Canonica* es el de averiguar cómo se modifica con el tiempo la actitud manifestada ante la materia pastoril por los distintos autores barrocos (Lope, Tirso, los tres ingenios) como eslabones de la cadena de reescritura literaria que ellos constituyen:

La confrontación entre estas tres obras de temática pastoril muestra bien a las claras la evolución de este género en la literatura dramática del Siglo de Oro y corre parejas con la de otros géneros literarios, como por ejemplo el romancero y la lírica de cancionero. Desde 1598 hasta 1666, la misma materia ha sufrido importantes cambios en su enfoque.³³

Según el estudioso, mientras Tirso y los dramaturgos de *La fingida Arcadia* de 1666 coinciden en ofrecer una visión desencantada de lo pastoril, Lope de Vega, primer anillo de la serie, mantendría una postura tradicional y de total aceptación del mundo bucólico,³⁴ lo cual no es cierto.

³³ CANONICA 1998, p. 45.

³⁴ *Ibidem*, p. 42: «Tirso asume deliberadamente la materia lopesca pero la trata a su manera, negándose a fingir la emoción de la ficción pastoril y riéndose de ella. Con todo, más que del propio Lope, Tirso se ríe de un género, el pastoril, en el que no cree»; p. 45: «Tirso, siguiendo el ejem-

El Fénix de los ingenios, a lo largo de su prodigiosa producción literaria, muestra una postura ambivalente y, por lo mismo, desencantada hacia lo pastoril. Si en la *Arcadia*, la novela, al igual que en el *Romancero*, se puede hablar de una adhesión, diríase sentimental, al lirismo bucólico y de un cierto apego a las convenciones genéricas,³⁵ no se puede negar que en el propio *Romancero* y sobre todo en el teatro Lope sabe tratar los mismos temas con maliciosa ironía. Carreño ha recalcado oportunamente la actitud festiva con la cual en el romance *Hortelano era Belardo* el poeta se burla de su máscara bucólica echando mano de la figura de un espantapájaros,³⁶ y yo, en sus huellas, he puesto de relieve cómo el Fénix sigue por este camino en *Los ramilletes de Madrid*.³⁷ En varias obras dramáticas Lope de Vega se aprovecha de la contraposición entre pastores verdaderos y pastores fingidos, por ejemplo en *El cuerdo en su casa*, y acerca de la comedia que nos interesa aquí, Oleza comenta acertadamente: «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».³⁸ En términos muy parecidos, Gerhardt ya había reconocido el carácter lúdico de la pieza lopesca que, a su juicio, es «une gaie parodie de toute la convention pastorale, depuis *Daphnis et Chloé* jusqu'à Guarini».³⁹ Ya hemos hecho referencia a algunos episodios burlescos, pero se puede citar también el fragmento en que Bato y Cardenio, respectivamente pastor bobo y pícaro rústico, comentan en términos jocosos lo difícil que es vivir en la Arcadia. El segundo finge asombrarse de que «Todos son encantamientos, / todos son dioses y diosas, / faunos, drías, semideos, / sátiros, medio cabritos, / circes, gazmios, Polifemos, / centauros y semicapros», y Bato ofrece su versión personal de las hazañas de los dioses olímpicos: «Sí; que el dios Pan y el dios Queso / dicen que de una cabaña, / arrebató como un viento / una moza de quince años / [...] pero a nueve meses justos / dicen (que yo no lo creo) / que parió un

plo cervantino, se hace portador de una visión ya totalmente desengañada. Su Arcadia es un mundo completamente artificial, en el que no cree, pero que recupera como posibilidad narrativa». A propósito de la comedia compuesta en colaboración, apunta: «percibimos una actitud igualmente desengañada frente a la materia pastoril, aunque ésta no sea la preocupación central» (p. 45).

³⁵ Con todo, cabe destacar la originalidad que Lope demuestra también en este caso con algunas observaciones de Morby, en VEGA 1975, p. 21: «No ya ninfas, ni una musa Calíope cervantina ofrece la *Arcadia*; y aun el vuelo ha querido el Fénix redimirlo con una lección de geografía, cifra, por cierto, de otro de los aspectos más originales del libro».

³⁶ Cf. CARREÑO 1982.

³⁷ TRAMBAIOLI 2006.

³⁸ OLEZA 1996, p. 330.

³⁹ GERHARDT 1975, p. 158. La estudiosa, de hecho, defiende que *La Arcadia* «trahit de façon amusante l'attitude de l'auteur – et sans doute aussi celle de son public – à l'égard de la convention pastorale italienne». Señalo de paso que el diálogo intertextual que Lope establece en *La Arcadia* con *Aminta* de Tasso y *El pastor Fido* de Guarini no ha sido analizado todavía detalladamente. MENÉNDEZ PELAYO 1949, p. 138, sólo destaca algunas deudas de Lope hacia *Dafnis y Cloe* o *Las pastorales* de Longo que Lope debió de leer en la traducción latina o en la italiana de Aníbal Caro.

gazapo» (pp. 140-141). En este sentido, el ejemplo del Fénix es análogo al de Cervantes, quien, tras cultivar el género en *La Galatea* con la originalidad que le caracteriza, desmitifica la materia pastoril en *El coloquio de los perros* y en el *Quijote*, máxime en el episodio de la frívola y fingida Arcadia del capítulo LVIII de la *II Parte*.⁴⁰

Al fin y al cabo, la equivocación de *Canonica* nace de haber comparado la novela de Lope con dos fábulas cortesanas, es decir, dos códigos literarios muy distintos en cuanto a mecanismos y estatuto literarios, dejando fuera de su análisis la comedia del Fénix.

Así pues, el tratamiento de lo pastoril en las tres obras de la cadena teatral, que son las que es preciso comparar, es fundamentalmente el mismo, es decir, desmitificador, conforme al canon estilizado de la fiesta dramática palaciega. Desde luego, cada pieza lleva a cabo el proceso paródico con modalidades propias, a saber: *La Arcadia* lopesca mediante la risa chabacana, la pieza tirsiana a través de la polémica personal y literaria, y *La fingida Arcadia* de tres ingenios gracias a la ficción de primer grado de ambientación serio-seglar y a la inversión irónica del final lopesco. Cabe reconocer, pues, que la operación de reescritura conjunta de Moreto, Calderón y el misterioso colaborador, lejos de imitar servilmente los modelos subyacentes, nos ofrece una versión original de la Arcadia literaria y dramática, aun respetando siempre las pautas de la fiesta cortesana.

Conviene considerar aquí que el canon de la teatralidad palaciega, desde el ejemplo del Fénix maduro, del cual *La Arcadia* es un producto acabado, hasta el momento en que escriben los tres dramaturgos de la segunda generación, no se ha modificado de forma sustancial. Todo ello depende, claro está, de que, para decirlo con palabras de Oleza: «Con las comedias pastoriles de Lope de Vega se inaugura [...] toda una nueva propuesta de espectáculo, desconocida hasta entonces por el teatro cortesano», y que *La Arcadia*, de manera específica, «tardía como es (1615), parece indicar el progresivo avance en dirección a una mayor cortesанизación todavía del género, devolviéndolo a sus orígenes pero habiéndole incorporado, entretanto, toda la magnificencia de la escenografía italiana, y la opulencia verbal barroca».⁴¹

En conclusión, diría que los ingenios que escribieron a tres manos *La fingida Arcadia* conocen y dominan a la perfección el canon dramático cortesano que, desde las églogas de Juan del Encina, halla en la materia pastoril, junto con la mitología grecorromana, el referente literario más adecuado para garantizar al público privilegiado ese refinado juego de espejos entre ficción teatral y realidad cortesana que se produce en la representación palaciega. Su lograda operación de reescritura teatral, que

⁴⁰ Cf. CASTILLO MARTÍNEZ 2005. De forma específica, destaca: «ni Cervantes ni Lope de Vega se desdican en ningún momento de todo lo pastoril escrito con anterioridad, ni sus afirmaciones serán críticas negativas en términos absolutos, más bien parecen responder a una actitud irónica ante una temática que consideran, en cierto modo, agotada» (p. 398).

⁴¹ OLEZA 1996, p. 341.

mantiene conscientemente las distancias de *La fingida Arcadia* tirsiana y de su intencionalidad polémica, dialoga de forma privilegiada y fértil con la comedia lopesca. A la postre, resulta ser un homenaje al arte dramático del Fénix de los ingenios y un implícito reconocimiento de su valor paradigmático.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO 1999 = Ignacio Arellano, *Cervantes en Calderón*, «Anales Cervantinos», XXXV, 1999, pp. 9-35.
- CALLE GONZÁLEZ 2002 = 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*, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 263-276.
- CÁNCER Y VELASCO 1951 = Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Vejamen que dio siendo secretario de la academia*, en *Poetas de los siglos XVI y XVII*, ed. de Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, «Biblioteca de autores españoles» 42, 1951, pp. 435-437.
- CANONICA 1997 = Elvezio Canonica, *De la verdad de la ficción a la ficción de la verdad en «Lo fingido verdadero»*, en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 99-111.
- CANONICA 1998 = Elvezio Canonica, *«La fingida Arcadia»: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*, en *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional (Pamplona, 27-29 de abril de 1998)*, Pamplona, Madrid, GRISO (Universidad de Navarra), Revista Estudios, 1998, pp. 33-46.
- CARREÑO 1982 = Antonio Carreño, *Figuración lírica y lúdica: el romance «Hortelano era Belardo» de Lope de Vega*, «Hispanófila», LXXVI, 1982, pp. 33-45.
- CASTILLO MARTÍNEZ 2005 = Cristina Castillo Martínez, *Críticas a los libros de pastores en la literatura del Siglo de Oro*, en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, Pamplona, Eunsa, 2005, I, pp. 393-404.
- COTARELO Y MORI 1916 = Emilio Cotarelo y Mori, *Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- COTARELO Y MORI 2001 = Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; ed. facsímil, Madrid - Frankfurt-am-Main, Iberoamericana Vervuert, 2001.
- CRITICÓN 1998 = *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, «Críticón», 72, 1998.
- FERRER VALLS 1995 = Teresa Ferrer Valls, *Teatro y representación cortesana. «La Arcadia» de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena*, «Cuadernos de Teatro Clásico», 8, 1995, pp. 213-232.
- GERHARDT 1975 = Mía Irene Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Utrecht, Hes Publishers, 1975.
- GONZÁLEZ CAÑAL 2002 = Rafael González Cañal, *Calderón y sus colaboradores*, en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 541-554.

- GONZÁLEZ VELASCO 1990 = María del Pilar González Velasco, *El teatro de Moreto y Cervantes*, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 241-257.
- HISTORIA 1984 = *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, I.
- KENNEDY 1931-1932 = Ruth L. Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Mass., Departments of Modern Languages of Smith College, 1931-1932.
- KENNEDY 1942 = Ruth L. Kennedy, *On the Date of Five Plays by Tirso de Molina*, «Hispanic Review», X, 1942, pp. 191-197.
- KENNEDY 1949 = Ruth L. Kennedy, «*La prudencia en la mujer*» y el ambiente en que se concibió, «Estudios», 32, 1949, pp. 223-295.
- MENÉNDEZ PELAYO 1949 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Comedias pastoriles. IV. La Arcadia*, en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, Santader, CSIC, 1949, pp. 137-142.
- MORETO 1666 = Agustín Moreto, *La fingida Arcadia*, en *Parte veinte y cinco de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García Morrás, 1666, ff. 44v-62r.
- MORETO 1999 = Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. de Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.
- MORLEY - BRUERTON 1968 = S. Griswold Morley - Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA 1996 = Joan Oleza, *La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega*, en *Teatro y prácticas escénicas. II: la Comedia*, London, Tamesis, 1996, pp. 325-343.
- PROFETI 1992 = Maria Grazia Profeti, *Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina*, en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger - Università degli Studi di Verona, 1992, pp. 3-20.
- SÁNCHEZ 1957 = Alberto Sánchez, *Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón*, «Anales Cervantinos», VI, 1957, pp. 262-270.
- SUBIRATS 1977 = Rosita Subirats, *Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II*, «Bulletin Hispanique», LXXIX, 1977, pp. 401-479.
- TRAMBAIOLI 2000 = Marcella Trambaioli, *La reutilización de la primera parte de «La hija del aire» en «Amado y aborrecido»: un ejemplo de la autoreescritura calderoniana*, en *Calderón. Protagonista eminente del Barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 373-394.
- TRAMBAIOLI 2002 = Marcella Trambaioli, *Los entremeses de «La premática»: ¿contrapunto festivo de «La fiera, el rayo y la piedra»?», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 1165-1174.*
- TRAMBAIOLI 2004 = Marcella Trambaioli, *El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de «Los celos de Rodamonte»)*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», 7, 2004, pp. 11-38.
- TRAMBAIOLI 2006 = Marcella Trambaioli, *Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: «Los ramilletes de Madrid». II. Las polémicas literarias y la dimensión política*, «Críticón», 96, 2006, pp. 139-152.
- TRAMBAIOLI 2008 = Marcella Trambaioli, «*La fingida Arcadia*» de 1666: autoría y escritura de consuno, en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. de María

- Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid – Frankfurt-am
Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 185-206.
- TRAPERO 1995 = Patricia Trapero, *Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto*,
«Epos. Revista de Filología», 11, 1995, pp. 189-206.
- VEGA 1965 = Lope de Vega, *La Arcadia*, en *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles
y comedias mitológicas*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, «Biblioteca
de autores españoles» 188, 1965, pp. 116-183.
- VEGA 1975 = Lope de Vega, *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- WILSON 1982 = Edward M. Wilson, *Calderón y Cervantes*, en *Hacia Calderón. V Coloquio
Angloamericano sobre Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 9-19.