

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)

Francisco López Estrada
Universidad Complutense, Madrid

La tragicomedia *Il Pastor Fido*, escrita por Giovan Battista Guarini (1538-1612), estuvo destinada a festejar las bodas de Carlos Manuel, duque de Saboya, y Catalina, hija de Felipe II y de Isabel de Valois, que se habían celebrado en 1585. El texto de la obra fue luego retocado por su autor para la publicación en 1589 y apareció en versión definitiva en 1602; se sabe de alguna representación famosa, como la de Mantua en honor de Margarita de Austria, mujer de Felipe III (1598). Se trata, pues, de una obra que se escribió para ser representada en forma suntuosa ante un público escogido de alto rango social. En cuanto a su aparición impresa, el libro que lo contenía iba destinado a un público análogo, noble o poseedor de la suficiente cultura humanística. Nadie lo vea o lea si no está impuesto en las exigencias intelectuales que requiere esta literatura pastoril de alta categoría.

Además de las traducciones españolas del texto de Guarini (F. López Estrada 1985: 250-256), la obra llegó también al público español con el título de *El Pastor Fido* (K. y R. Reichenberger: 1979: I: 400-401) y se representó en varias ocasiones con un propósito análogo a la tragicomedia de Guarini, y este fue el de servir como pieza de teatro de la Corte de Felipe IV. Esto sitúa *El Pastor Fido* español en una circunstancia política y social que nos es bien conocida. J. Brown y J.H. Elliot escriben sobre este rey español: "El teatro le fascinaba y en realidad fue su pasión por la pintura y el teatro lo que dotó de un sello especial a su Corte" (1981: 48). El texto que conservamos de esta versión española (Calderón 1850, IV: 489-515)¹ presenta una curiosa característica: para escribirlo se reunieron tres ingenios que son escritores de la Corte, reconocidos como tales y aceptados triunfalmente por el público; se trata de Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686), Antonio Coello y Ochoa (1611-1652) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

Los tres ingenios, aun sabiendo que la obra era conocida y admirada en su lengua original y que corría traducida en libro (1602, 1609, 1622), no tuvieron inconveniente en ponerse de acuerdo para aceptar la obra de Guarini como punto de partida para su empresa literaria. La representación de la obra se sitúa en 1656 (¿o 1654?, pero hubo de escribirse antes de 1652 año en que murió Coello); en esos años sus autores estaban entonces en su madurez literaria. La obra se escribió para que se representase en la corte y, por lo tanto, hubieron de adaptarla a las características espectaculares de este teatro. Y esto resultaba tan decisivo que ni siquiera el prestigio de Guarini impidió que los tres autores entrasen a saco en la obra original y la adaptasen con entera libertad al nuevo fin.

Dada la limitación obligada de esta ponencia, aísló aquí el examen de un solo aspecto de la cuestión y en otras partes trataré distintas facetas del asunto. Los españoles en su recreación no mantuvieron la tensión humanística que sostenía y aseguraba la obra de Guarini más que en el grado necesario para que se produjese la identificación que requería el mismo título. En lo demás, buscaron los medios para sobrepasarla 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 (convenientemente rehecha para el caso) 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* (1956, IV, v. 234: 234) aportando su poder elemental y negativo, pero consecuente con lo que de él se espera en la tradición humanística. Esto lo vio acertadamente Ricardo de Turia que definió en estos términos la función del Sátiro en la obra de Guarini: "...donde un sátiro que introduce (a imitación de los que en esta figura reprehendían los vicios de la república, de donde les quedó el nombre de sátira a los versos mordaces) habla en cosas tan altas y especulativas, que es el mejor papel de la fábula..." (1951: XXV). Los tres ingenios sabían la importancia de la figura del Sátiro en el juego dramático como vía de la manifestación literaria de la sátira. Esto estuvo previsto por el mismo Lope, que en su *Arte nuevo...* (*Rimas*, 1605) se había referido a la "parte satírica" y a que "pique sin odio" (J. M. Rozas 1976: 152-159). La relación entre *sátira* (género literario) y *sátiro* (personaje mitológico) es directa, y la interpretación del Sátiro como figura burlesca en el teatro es inmediata. Si esto se aplica al caso de la comedia española, la transformación del sátiro en figura del donaire resulta la forma más eficaz para asimilar este personaje antiguo en la escena moderna. Los tres españoles sabrían esto muy bien porque conocían a fondo la Poética teatral, y cuanto se implicaba en la tan debatida teoría de la tragedia italiana. Y contando con esto, los tres coinciden en el acuerdo de aprovecharse del Sátiro para romper el encanto de la cerrada antigüedad arcádica y establecer su contraste con la realidad de la época vivida por los espectadores en Madrid. La figura del donaire o criado tiraba para abajo de los delirios amorosos del galán y le mostraba la realidad del sentido común propia de la época de Felipe IV. El teatro de Corte no prescinde de este recurso, y de ahí el sentido cómico mostrado por sus autores, aun en el caso de Calderón (J. Kellenberger 1975; A. Navarro 1984). Arcadia era una invención prestigiosa pero los escritores, de acuerdo con el público, dejaban bien claro que era sólo un contenido lejano y ajeno, y que para todos estaba sobrepasada, hasta el punto de poder reírse de ella. El mundo contemporáneo es distinto del antiguo, y Arcadia sólo existe como una ficción que cede ante la modernidad; en ella el Sátiro es la figura más difícil de convertir y asimilar. En el mismo comienzo de la obra, el Sátiro se declara pastor de cabras, cabrerizo, la clase más humilde de entre los pastores y la más rústica:

Del "dramma pastorale" a la "comedia española"

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...

(489, b)

Esto desataría desde un principio la risa de los espectadores y condenaba al personaje a una función cómica.

El amor es denostado por el Sátiro en Guarini en términos altos y nobles, aunque duros, valiéndose de los mejores recursos del arte literario, como es el caso de este trimembre:

Come fera divora, e come ferro
pugne e traspasa, e come vento vola...

(I, 5ª, vv. 939-940)

Frente a la dignidad retórica con que se queja del desamor de Corisca en Guarini, el Sátiro de los españoles se refiere al amor de Mirtilo por Amarili en estos groseros términos, como si fuese una enfermedad venérea:

Sátiro: ...Y lo más lastimoso
es que padece un mal muy asqueroso.

Corisca: ¿Qué mal?

Sátiro: Mal de amor, señora mía.
Hablando con perdón...

(489, a)

El Sátiro español se manifiesta contra el amor y se burla de él, y lo hace para afirmar su personalidad por la vía de la contradicción. Sería de esperar que un sátiro fuese deshonesto, desvergonzado y carnal, como indica Covarrubias en su Tesoro: "Dixose sátiro del verbo σατυριδω, arrigo, con que se significa su mucha luxuria" (1943, s.v.).² Pues el Sátiro de los españoles quiere ser lo opuesto, no inclinado a Venus, sino a Diana, diosa de la castidad:

Que no hay humana ley que haya dispuesto
que el Sátiro sea siempre deshonesto.
Muesos señores padres han querido
casarnos, pero yo lo he resistido,
porque soy muy devoto de Diana,
y tengo mucha gana
de juntar de mi dote algunos reales
para entrarme en las vírgenes bestiales.

(489, b)

Los autores no se han parado en imaginar que esto de que el Sático quiera entrarse en un convento de *vírgenes bestiales* pudiera sonar a irreverencia, y esto lo permite el sentido lúdico del personaje que lo dice.

Corisca es, en la obra de Guarini, un personaje trágico pues está enamorada de Mirtilo. Los españoles la destinan a que, junto con el Sático, pero en menor grado, mantenga la nota burlesca. Por ejemplo, define así la figura de los semidioses, tan importante en la obra:

Sático: Y esos [los semidioses] ¿son dioses iguales?

Coridón: No, un poco menos: semidioses.

Sático: ¿Semidioses?

Corisca: Son los vizcondes del cielo.

(497, a)

A través de lo que dicen los dos, la Arcadia española pierde la cerrada cohesión que tenía en Guarini, aunque siga sirviendo como ámbito del conjunto de la obra. Por los resquicios que son estas intervenciones, la Arcadia pierde tensión humanística y con ello la Antigüedad queda burlada, al menos en estas partes.

El recurso más importante para este desprestigio estriba en el lenguaje que usan el Sático y Corinda. Un primer recurso elemental es el uso de un habla con ligeros matices del viejo sayagués, el habla cómica del viejo teatro preloquista: "muesos señores" (489, b), "muestas entrañas (512, 6) *pregue por plegue* (506, b) etc. Esta confluencia del teatro pastoril primitivo con el humanístico se completa con el uso de los recursos cómicos de la figura del donaire, que sigue manteniéndose en el teatro de la Corte de Felipe IV. Así la lengua contemporánea irrumpe en la escena para ir saboteando los términos más prestigiosos. Cuando Mirtilo, en su lenguaje de amor, pregunta a todos si pasó por allí su amada, dice:

Pastores del sacro Alfeo,
Sático, Corisca, amigos,
decidme si aquella ninfa,
aquel hermoso prodigio,
que llevaba entre los pies
arrastrando mi albedrío,
ha pasado por aquí.

(489, c)

El Sático oye el término *albedrío*, una palabra clave para la Teología de la época, aplicada en este caso al lenguaje de amor, y responde:

Del "dramma pastorale" a la "comedia española"

Yo sí,
pero no me ha parecido
albedrío lo que arrastra,
sinó un cenogil pajizo
de unos listones de paño
que suelen llamarse orillos.

(489, c)

De *cenogil* dice Covarrubias que es palabra rústica y que "los de la ciudad y corte las llaman ligas y ligagambas, que en nuestro vulgar vale atapiernas" (1943, s.v.). Es decir, que la amada llevaba las ligas caídas, y es de suponer cuáles serían las risas del auditorio ante esta desviación del término *albedrío*.

Pero aún hay algo peor: cuando Corisca inquieta al casto Sátiro, le pide que al menos le deje que lo quiera con amor lejano:

¿Y no me permitirás
que pueda el afecto mío
quererte bien desde lejos?

(491, a)

Y el sátiro le contesta esto:

Aunque no es bien permitirlo,
como sea con amor
patónico, lo permito.
Corisca: ¿Qué es patónico?
Sátiro: ¿Eso ignoras?

(491, a)

Y entonces explica el Sátiro:

Amor patónico, amiga,
es un encanto agostizo
que no es voluntad ni es odio,
que no es penas ni es alivio
que no es carne ni pescado,
que no es desdén ni cariño,
sino otra cosa, la cual,
sin ser virtud ni ser vicio,
anda invisible, a manera
de filigrana de vidrio ...

(491, b)

Este amor *patónico* lo relacionarían los espectadores con *pata*. Según Covarrubias, *patas* son "los pies y manos del buei o de otro animal", y de aquí, sigue, "llamamos *patán* al villano que trae grandes patas y las hace mayores con el calçado tosco" (1943, s.v.). El nombre y lo que ha dicho son una caricatura del amor platónico, cuyo prestigio estaba asegurado en la lírica culta de la época y en los tratados de cortesanía. Reírse así del platonismo es, a la vez, una concesión al vulgo y un tanto en favor de la Iglesia, que siempre vio mal esta clase de amor, pero es una lanzada al mundo pastoril, en donde esta doctrina es esencial para asegurar la castidad de los amores.

En la jornada II, que escribe Coello, hay una escena en la que se han de elegir alcalde, sacristán y prioste mediante una votación. El Sátiro resulta sacristán de la Diosa Venus (496, b). Sólo el acercamiento de ambos términos ya es una violencia: sacristán es la figura más zarandeada en las piezas menores, personaje objeto de burlas. La escena en que él y Corisca remedan la voz del oráculo en su provecho cuando acudén unas inocentes pastoras y un "honrado venterillo" es enteramente un pasaje cómico (502-504) que podría traspasarse a un sainete. Con razón lo fulmina la diosa con un rayo pero el Sátiro es incombustible. Tanto es así que la caída del rayo de Venus es acogida con un chiste; Corisca se vale de una frase hecha: "¡Venus está que echa chispas!" (504, a). Es lo que se dice de alguien que está enfadado, en forma humorística, y el Sátiro lo justifica perdiendo aun el respeto a los grandes dioses:

Es herrero su marido
y echará cuantas quisiere.

(504, a)

Por ese camino el Olimpo se deshace y damos en los dioses de Velázquez que precisamente trata a Marte como un herrero de un lugar castellano.

En otra parte hay una evocación burlesca de la vida de la Arcadia. El Sátiro pregunta por algo muy concreto en cuanto a la vida del pueblo, y es que si en su función de sacristán de Venus recibirá ofrendas de pan, o sea *bodigos* (que Covarrubias explica como "el pan regalado, y en forma pequeña; destos suelen llevar las mugeres por ofrenda"):

Digo: en Arcadia ¿hay bodigos?

Coridón: ¿Para qué?

Sátiro: Para comerlos.

Coridón: Los pastores de la Arcadia
ni comemos ni bebemos.

Todo es amar, suspirar
y cantar.

(496, c)

Como consecuencia de esto, cuando Coridón, nombrado prioste de las fiestas, se queja de que es pobre y no podrá pagar una comida para el pueblo, como es propio

Del "dramma pastorale" a la "comedia española"

del cargo recibido, Corisca, actuando de complemento cómico, le da la solución tratándose de los pastores de la Arcadia:

Pon pavos de pensamiento,
perdices de fantasía,
de imaginación rellenos,
y todo aquesto guisado
con suspiros y con versos:
y cátrate la comida.

(496, c)

Y esto lo remacha el Sátiro con este comentario:

No traigan más, que reviento,
que todo me lo he comido
sin sentir, como es tan tierno.

(496, c)

La ternura espiritual, propia del mundo arcádico, se cruza con lo bien que se tragan los alimentos tiernos por imaginados que se han mencionado.

Y si antes me referí al pan, alimento necesario para la vida del pueblo, ese mismo *pan* aparece como palabra equívoca que en función de la *reflexio* retórica, el otro interlocutor desvía del sentido propio en que el primero la usa para designar al dios Pan, tan inmediato a la Arcadia:

Porque la bella Amarili
por legítimos abuelos
desciende de Pan...

(497, a)

Y cuando el Sátiro oye esto de *Pan* interrumpe el discurso recordando una manera de comer el pan entre las gentes muy común:

¿De Pan?

Pues casémoslos con queso.

(497, a)

Así no se va a ninguna parte en lo que toca a mantener el prestigio de la Antigüedad, bien entendido que con ello no ocurre el hundimiento total de la construcción ideológica pastoril, sino que estas burlas actúan como explosiones verbales de efectos reducidos. Esto es posible porque estos recursos cómicos (juegos semánticos con la forma y el sentido, extensiones burlescas del significado, referencias a objetos y sucesos cotidianos, usos de frases hechas, no sabemos qué recursos escénicos en el gesto y caracterización del Sátiro) caben dentro del sentido lúdico de

las fiestas del rey Felipe IV; esto enlaza con los tipos festivos que andarían sueltos por las calles en las mascaradas para regocijo general. Fiesta de corte y fiesta popular confluyen en este caso en el tratamiento del contenido culto de la Arcadia de Guarini y permiten que *El Pastor Fido* de los tres españoles resulte una pieza muy característica del teatro de Corte. El barroquismo sustancial de esta manifestación artística absorbe y rehace el contenido de una de las obras más importantes de la literatura italiana de transcendencia europea.

NOTAS

- 1 Calderón (1850, IV). El texto, establecido por Juan Eugenio Hartzenbusch, no es satisfactorio; lo utilizo en tanto no tenga terminada la edición crítica que preparo.
- 2 Covarrubias (1943). Cito por la voz correspondiente.

BIBLIOGRAFIA

- Brown, Jonathan y Elliot, J. H.
1981 *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial.
- Calderón de la Barca, Pedro
1850 *Comedias*. Madrid: Rivadeneyra (*Biblioteca de Autores Españoles*, 14).
- Covarrubias, Sebastián de
1943 *Tesoro de la Lengua Castellana o Española, según la impresión de 1611...* Barcelona: Horta. Edición de Martín de Riquer.
- Guarini, Giovan Battista
1956 *Il Pastor Fido. Tragicommedia Pastorale*. Según el texto publicado en *Teatro del Seicento*. Milán-Nápoles: R. Ricciardi. Edición de Luigi Fassò.
- Kellenberger, Jakob
1975 *Calderón de la Barca und das Komische...* Berna y Francfort: H. Lang y P. Lang.
- López Estrada, Francisco
1985 "La comedia pastoril en España". En *Origini del Dramma Pastorale in Europa*, pp. 235-256, Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.
- Navarro González, Alberto
1984 *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*. Salamanca y Kassel: Universidad y Edition Reichenberger.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha
1979 *Manual Bibliográfico Calderoniano*. 2 vols., Kassel: Thiele y Schwarz.
- Rozas, Juan Manuel
1976 *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL.
- Turia, Ricardo de
1857 "Apologético de las comedias españolas". En *Dramaturgos contemporáneos a Lope de Vega [1857]*. Madrid: Rivadeneyra (*Biblioteca de Autores Españoles*, 43).