

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

EL TEATRO PASTORIL EN LA ESPAÑA DE LA
ILUSTRACIÓN

AUTOR
FEDERICO JUAN BRIANTE BENÍTEZ

DIRECTORA
Dra. PIEDAD BOLAÑOS DONOSO

SEVILLA
2019

DEDICATORIA

A mis padres, Mercedes y Federico, sin cuyo apoyo
no hubiera sido posible este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos familiares que, durante los años de elaboración de esta tesis doctoral, han estado cerca de mí, compartiendo conmigo los momentos alegres e infundiéndome ánimo también en las dificultades de esta apasionante, pero no menos ardua, travesía de la investigación; toda mi gratitud a mis padres Mercedes y Federico, a mis hermanas Mercedes y Silvia, a mis sobrinos Álvaro, Ana y Lourdes y a mis tías Catalina y Francisca. También agradezco a la directora y tutora de este trabajo, la profesora Dra. Piedad Bolaños Donoso, toda la ayuda que me ha prestado en estos años, así como su inmensa paciencia y comprensión para conmigo. Extiendo mi agradecimiento a todos los profesores del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, así como a su directora Dña. Isabel Clúa Ginés. Por último, muestro mi agradecimiento a todas aquellas instituciones que han contribuido de alguna manera a que el presente trabajo saliese adelante; entre ellas, se encuentra en un lugar preferente la Universidad de Sevilla, cuya ayuda económica, a través de un contrato predoctoral del V Plan Propio de Investigación, ha resultado fundamental.

Mil gracias a todos.

ÍNDICE

TOMO I

PRESENTACIÓN	1
ÍNDICE DE SIGLAS	3
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	5
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	7
A. TERMINOLOGÍA EMPLEADA	7
B. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
1. TEATRO PASTORIL EN LOS SIGLOS XVI Y XVII	12
2. TEATRO PASTORIL EN EL SIGLO XVIII	18
C. EL <i>CORPUS</i>	24
1. DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS	26
2. CLASIFICACIÓN DEL <i>CORPUS</i>	75
CAPÍTULO II: LA LITERATURA PASTORIL EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL	79
A. CULTIVO DE LA LITERATURA PASTORIL	79
1. GÉNERO LÍRICO	79
2. GÉNERO NARRATIVO	85
B. POSIBLES FACTORES DE INFLUENCIA PARA EL DESARROLLO DE LA LITERATURA PASTORIL EN EL SIGLO XVIII	86
1. FACTORES DE ÍNDOLE ARTÍSTICA	86
2. FACTORES DE ÍNDOLE POLÍTICA	93
3. FACTORES DE ÍNDOLE FILOSÓFICA	95
CAPÍTULO III: EL TEATRO PASTORIL DIECIOCHESCO	99
A. MODELO CLASICISTA	99
1. FUENTES	99
2. NUESTRO <i>CORPUS</i>	141
2.1. TEMAS	141
2.2. PERSONAJES	178

2.3. RESPETO A LAS UNIDADES CLÁSICAS	263
B. MODELO RÚSTICO	291
1. FUENTES	291
2. NUESTRO <i>CORPUS</i>	330
2.1. TEMAS	331
2.2. PERSONAJES	344
2.3. RESPETO A LAS UNIDADES CLÁSICAS	352
C. TEXTOS DE DIFÍCIL CLASIFICACIÓN	357
1. TEMAS	357
2. PERSONAJES	366
3. RESPETO A LAS UNIDADES CLÁSICAS	376
CAPÍTULO IV: MÉTRICA	381
CAPÍTULO V: PUESTA EN ESCENA	387
A. REPRESENTACIONES CONOCIDAS	387
B. MONTAJE ESCENOGRÁFICO	391
1. DE LOS CORRALES A LOS COLISEOS: UNA VERDADERA REVOLUCIÓN EN EL ÁMBITO DE LA ESCENOGRAFÍA	391
2. NUESTRAS OBRAS	397
CONCLUSIONES	407
BIBLIOGRAFÍA	411
A. FUENTES PRIMARIAS	411
1. MANUSCRITOS Y EDICIONES	411
2. DOCUMENTOS DE ARCHIVO	413
B. FUENTES SECUNDARIAS	414

TOMO II

ANEXOS	475
❖ TRANSCRIPCIÓN DEL <i>CORPUS</i>	475
• CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN	475
• OBRAS	479
- <i>ALEXIS</i>	481
- <i>AMOR DICHOSO, EL</i>	505
- <i>AMOR PASTORIL, EL</i>	557
- <i>ANFRISO Y BELARDA</i>	605
- <i>BELLA PASTORA Y CIUDADANA EN EL MONTE Y DISCRETO LABRADOR, LA</i>	619
- <i>COLOQUIO GRACIOSO PARA LA NAVIDAD DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO</i>	709
- <i>DANILO</i>	737
- <i>DESDÉN Y AMOR PASTORIL</i>	759
- <i>EVANDRO Y ALCIMNA</i>	793
- <i>FIEL PASTORCITA Y TIRANO DEL CASTILLO, LA</i>	819
- <i>FURIAS DE ORLANDO, LAS</i>	893
- <i>JUGUETE DE LOS PASTORES DORMIDOS</i>	943
- <i>LISI DESDEÑOSA</i>	949
- <i>NO HAY MUDANZA NI AMBICIÓN DONDE HAY VERDADERO AMOR. EL REY PASTOR</i>	1053
- <i>PASTORA MÁS CONSTANTE Y PASTOR DUQUE DE ALANIA, LA</i>	1113
- <i>TRIUNFO DEL AMOR DIVINO, EL</i>	1183
❖ ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS	1199

PRESENTACIÓN

En la presente tesis doctoral, nos proponemos investigar el estado del teatro pastoril en España durante la Ilustración. La elección de este objeto de estudio responde principalmente a dos motivos: el primero, el escaso interés que la crítica literaria había mostrado por el teatro pastoril escrito en el siglo XVIII –como tendremos ocasión de comprobar más adelante en el estado de la cuestión–, por lo que constituía una necesidad imperante disipar este vacío en la investigación; el segundo, el atractivo que, para todo enamorado del arte de Talía, encierra la Ilustración, al ser esta una de las épocas en que más se ha explotado la dimensión educativa del teatro, haciendo de él una poderosa arma de acción política (Tovar Martín, 1987: 233-236) y, por tanto, centro de numerosas polémicas y encendidos debates.

Concretamente, los tres principales objetivos que perseguimos en nuestro trabajo son los siguientes:

- Averiguar si la literatura pastoril fue cultivada o no en la España de la Ilustración y, en caso afirmativo, determinar los factores de ese cultivo.
- Proporcionar una nómina de obras dramáticas pastoriles escritas en dicha época.
- Transcribir y analizar esas obras.

Para la elaboración de nuestro trabajo, hemos utilizado una metodología histórica basada en tres fases fundamentales: la heurística, o búsqueda del material documental necesario para la investigación; la hermenéutica, en la que interpretamos los datos en su contexto; finalmente, la crítica, en la que evaluamos la documentación (Prellezo García y García Gutiérrez, 2003: 156).

En cuanto a la estructura, la tesis doctoral consta de cinco capítulos.

El capítulo I se articula en tres apartados: en el primero (A), explicamos la terminología empleada en nuestro trabajo; en el segundo (B), nos encargamos del estado de la cuestión; el tercer y último apartado (C) está dedicado al *corpus*: en él, describimos todos los testimonios –que conocemos– de las distintas obras que lo constituyen y ofrecemos una clasificación de dichas obras, atendiendo a sus fuentes.

Los cuatro siguientes capítulos contienen el núcleo de nuestra investigación.

En el capítulo II, titulado «La literatura pastoril en el siglo XVIII español», intentamos demostrar que este tipo de literatura seguía suscitando interés entre los

escritores españoles de aquella centuria; con este fin, dedicamos un primer apartado (A) a ver qué autores escribieron obras pastoriles, tanto en el género lírico como en el narrativo; dejamos de lado el género dramático, pues de él ya tendremos ocasión de ocuparnos detenidamente en los restantes capítulos de la tesis. A este primer apartado le sigue un segundo (B), donde clasificamos en tres grupos los factores que pudieron coadyuvar al cultivo de la literatura pastoril en el Setecientos.

En el capítulo III, «El teatro pastoril dieciochesco», presentamos el grueso del análisis literario de las obras de nuestro *corpus*, en tres grandes apartados: el A, dedicado a las obras del modelo clasicista; el B, dedicado a las obras del modelo rústico; y el C, en el que incluimos dos obras que no entran en ninguno de los dos modelos mencionados. Dentro de cada uno de estos tres apartados, los aspectos en los que nos hemos detenido para el análisis de las obras son, en este orden, los temas, los personajes y el respeto a las unidades clásicas (los apartados A y B vienen introducidos, además, por un estudio sobre las fuentes / génesis del modelo en cuestión).

Hay dos aspectos del análisis literario, la métrica y la puesta en escena, que los hemos tratado en capítulos independientes, por no existir, en relación a ellos, diferencias reseñables entre las obras de nuestro *corpus*: la métrica se aborda en el capítulo IV y la puesta en escena en el V; este último capítulo consta de dos apartados: en el primero (A), presentamos la cartelera teatral, y en el segundo (B), analizamos el montaje escenográfico.

La tesis se cierra con las conclusiones, la bibliografía y los anexos; estos últimos se componen de una primera parte, consistente en la transcripción de aquellas obras de nuestro *corpus* que no hayan sido transcritas y/o editadas hasta ahora, y de una segunda, en la que recogemos las estructuras dramáticas de todas las obras del *corpus*.

No queremos concluir estas breves líneas de presentación sin hacer varias indicaciones: en primer lugar, en las citas textuales de otros autores que traemos a colación no modernizamos la ortografía, citamos tal cual las presentan sus autores; en segundo lugar, hemos procurado manejar, siempre que nos ha sido posible, ediciones de calidad que estuviesen disponibles en Internet, con vistas a facilitar al lector el acceso a todos los materiales que tratamos en nuestro trabajo; con este mismo fin, en la bibliografía, indicamos una dirección url en todas aquellas publicaciones en que la hemos encontrado.

ÍNDICE DE SIGLAS

<i>AB</i>	<i>Anfriso y Belarda</i>
<i>AD</i>	<i>Amor dichoso</i>
<i>AL</i>	<i>Alexis</i>
<i>AP</i>	<i>Amor pastoril</i>
<i>AR</i>	<i>Auto del repelón</i>
<i>AT</i>	<i>Aminta</i>
<i>BC</i>	<i>Bucólicas</i>
<i>BCR</i>	<i>Bodas de Camacho el Rico</i>
<i>BP</i>	<i>Bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador</i>
<i>CGNSJ</i>	<i>Coloquio gracioso para la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo</i>
<i>CMR</i>	<i>Coplas de Mingo Revulgo</i>
<i>CVC</i>	<i>Coplas de Vita Christi</i>
<i>DAP</i>	<i>Desdén y amor pastoril</i>
<i>DN</i>	<i>Danilo</i>
<i>EA</i>	<i>Evandro y Alcimna</i>
<i>EFZC</i>	<i>Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio</i>
<i>EGLL</i>	<i>Égloga de las grandes lluvias</i>
<i>EMGP</i>	<i>Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i>
<i>EMNA</i>	<i>Égloga representada la misma noche de Antruejo</i>
<i>EMNN</i>	<i>Égloga representada en la misma noche de Navidad</i>
<i>ENN</i>	<i>Égloga representada en la noche de la Natividad</i>
<i>ENPC</i>	<i>Égloga representada en la noche postrera de Carnal</i>
<i>EPV</i>	<i>Égloga de Plácida y Victoriano</i>
<i>ERA</i>	<i>Égloga representada en requesta de unos amores</i>
<i>FDO</i>	<i>Fábula de Orfeo</i>
<i>FO</i>	<i>Furias de Orlando</i>
<i>FPTC</i>	<i>Fiel pastorcita y tirano del castillo</i>
<i>IPF</i>	<i>Il pastor fido</i>
<i>JPD</i>	<i>Juguete de los pastores dormidos</i>
<i>LD</i>	<i>Lisi desdeñosa</i>

<i>LDPN</i>	<i>Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752</i>
<i>OP</i>	<i>Officium pastorum</i>
<i>PCPDA</i>	<i>Pastora más constante y pastor duque de Alania</i>
<i>RP</i>	<i>No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor. El rey pastor</i>
<i>RPA</i>	<i>Representación sobre el poder del Amor</i>
<i>TAD</i>	<i>Triunfo del amor divino</i>
<i>VS</i>	<i>Visitatio Sepulchri</i>

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

coord.	coordinador
dir.	director
esc.	escena (partes en las que se divide el acto de una obra teatral) ¹
n.º	número
r.	recto de un folio
s.a.	sin año
s. fol.	sin folio
s.i.	sin imprenta
s.l.	sin lugar de edición
t.	tomo
trad.	traductor
v.	verso / vuelto de un folio
vol.	volumen

¹ Para el establecimiento del número de escenas, atendemos a la ausencia de personajes sobre el tablado. Al mismo tiempo, cada escena puede estar constituida por una o varias secuencias, que vendrán determinadas por la entrada o salida de algún personaje.

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

A. TERMINOLOGÍA EMPLEADA

En este apartado, haremos tres aclaraciones terminológicas.

- *Literatura pastoril; teatro pastoril*

Si bien una gran parte de la crítica literaria usa el marbete *género pastoril*, nosotros preferimos el de *literatura pastoril* para denominar la categoría general a la que se adscribe el tipo de creación literaria que aquí vamos a tratar; esto responde a nuestro convencimiento de que el término *género* está sobreutilizado actualmente en los estudios literarios y que, aunque en no pocos casos su uso resulte conveniente e incluso irremediable, debería reservarse para designar preferentemente los tres grandes compartimentos literarios considerados tradicionalmente (esto es, la lírica, la narrativa y el teatro), al igual que el término *subgénero* habría de reservarse para designar cada uno de los posibles grupos diferenciables dentro de esos tres *géneros* (por ejemplo, la comedia y la tragedia en el teatro).

Dentro de la literatura pastoril consideramos toda creación literaria cuyos personajes (al menos, alguno de los principales) son pastores. Ahora bien, conviene aclarar que bajo la palabra *pastor*, aquí empleada, incluimos no solo a los personajes literarios que –siempre dentro de la ficción, claro está– se nos presentan como pastores ‘verdaderos’, sino también a aquellos otros que podemos llamar ‘falsos pastores’, para contraponerlos a los primeros (esto es, personajes que, por la razón que sea, deciden, en un momento dado, asumir las funciones de pastor durante un tiempo).

Por último, y como es sabido, la literatura pastoril se ha cultivado, a lo largo de su historia, tanto en la lírica, en la narrativa como en el teatro; el conjunto de obras de la literatura pastoril gestadas dentro de los cauces de este último género literario (el dramático o teatral), lo que llamaremos sintéticamente *teatro* o *dramaturgia pastoril*, constituye el objeto de estudio de nuestro trabajo; concretamente, aquí nos centraremos en el teatro pastoril generado en el siglo XVIII, como ya se señaló líneas más arriba.

- *Tema; subtema; tópico*

De los tres términos planteados, *tema* es el que suscita menos conflicto en tanto que hay cierto consenso en considerarlo como cualquier asunto, materia o contenido de

carácter general susceptible de ser literaturizado; de la infinidad de temas que podrían traerse a colación, aquí mencionaremos el tiempo y la muerte, como ejemplos.

Mucho más problemático resulta el término *motivo*, sobre cuyo tratamiento hay disenso entre la crítica: mientras que algunos estudiosos utilizan, para definirlo, un criterio de amplitud, como es el caso de Weisstein, según el cual los *motivos* serían «los componentes esenciales» (1975: 280) en que puede descomponerse un determinado tema, otros optan por un criterio de frecuencia, como Miguel Ángel Márquez Guerrero, para quien el *motivo* vendría a ser «el tema que, repetido a lo largo de un *corpus* literario, resulta decisivo para su comprensión» (2002: 255).

Por nuestra parte, y dada la falta de consenso entre la crítica en este punto, presentamos a continuación una propuesta terminológica propia, que busca conciliar el criterio de amplitud y el de frecuencia y que es la que vamos a poner en práctica en nuestro trabajo.

En primer lugar, reemplazamos el término *motivo* por el de *subtema*, que consideramos más claro, para significar con él toda unidad menor en la que es posible descomponer un determinado tema; por ejemplo, las inscripciones en las cortezas de los árboles son un *subtema* en relación al *tema* del canto, como veremos en su momento.

En segundo lugar, para indicar que un *tema* (y, en su caso, sus respectivos *subtemas*) se reiteran, ya en una obra literaria concreta, ya en un determinado *corpus*, creemos que no es necesario establecer ningún término o expresión *ad hoc*; a nuestro juicio, bastaría con emplear algún adjetivo al uso (tales como *propio*, *frecuente*, *característico*, etc.) o el sintagma introducido por la preposición *de* sin más; así, y volviendo al ejemplo aducido más arriba, puede decirse que el canto y las inscripciones en las cortezas de los árboles son, respectivamente, *tema y subtema propios / frecuentes / característicos* del modelo clasicista, o, si se prefiere, *tema y subtema del modelo clasicista*, simplemente.

Por último, en relación al tercer componente de la tríada, el *tópico*, aquí lo emplearemos en su calidad de adjetivo para calificar todo *tema* o *subtema* que, a base de utilizarse intensamente con un determinado sentido en un ámbito cultural concreto (ya sea este último nacional, continental, etc.), acaba convirtiéndose en una especie de cliché para los miembros pertenecientes a dicho ámbito cultural (Escobar Chico, 2000: 138); así, por ejemplo, el *locus amoenus* y el menosprecio de corte y alabanza de aldea,

además de ser *temas propios / frecuentes / característicos* del modelo clasicista, son también *temas tópicos*, al haberse convertido ambos en clichés dentro del ámbito literario occidental por su empleo reiterado en dicho ámbito.

- *Original; traducción; adaptación; recreación; refundición*

Aunque, en primera instancia, pueda parecer superfluo el que dediquemos unas líneas a aclarar el significado de estos cinco términos, tan manidos en los estudios literarios, lo creemos necesario por no existir consenso entre la crítica a la hora de emplear algunos de ellos (concretamente, los cuatro últimos), como ha señalado en un interesante artículo Braga Riera (2011), tras llevar a cabo una revisión de las principales teorías propuestas al respecto; merece la pena reproducir alguna de sus palabras:

Ahora bien, es cierto que, en nuestros días, y en calidad de espectadores de teatro, cada vez nos estamos familiarizando más con los términos de «adaptación» y «versión», que parecen haber sustituido en los carteles y programas de mano a la palabra «traducción». El conflicto estriba en que esta diferente terminología se usa, como se ha visto, sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como «recreación», «reescritura», «recomposición», «transliteración», «refundición», *creative rewrite*, *creative translation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*, *transposition*, *transplantation*, *tradaptation*, «adaptación libre» e, incluso, «retraducción», por no mencionar los peyorativos «manipulación», «plagio», «crimen», *collage* o «traición» (2011: 61).

Habida cuenta de esta situación de disenso entre la crítica más o menos especializada (al igual que ocurría con otros vocablos vistos más arriba como el de *motivo*), optamos por emplear en nuestro trabajo una teoría propia; no obstante, somos conscientes de que con la teoría que a continuación explicamos no queda completamente zanjada, ni mucho menos, esta espinosa cuestión terminológica, cuya complicación reside, entre otros aspectos, en que los conceptos que subyacen a algunos de los términos propuestos se solapan no pocas veces; aún así, y llevados del afán didáctico que nos mueve en nuestro trabajo, consideramos necesario establecer diferencias entre dichos términos, en la medida en que sea posible.

Para el primero de los vocablos señalados (esto es, el adjetivo *original*), seguiremos el uso común, de modo que designaremos con él toda obra literaria «que resulta de la inventiva de su autor» (Real Academia Española, 2014).

Respecto al término *traducción*, por él entenderemos el proceso mediante el cual un escritor trasvasa a su propia lengua un texto literario que, inicialmente, fue escrito en

otra lengua; en cuanto al término *adaptación*, creemos que el concepto al que hace referencia no puede dissociarse del de *traducción* y, más aún, cuando hablamos de la traducción de textos dramáticos, en la que, como es sabido, el traductor no solo ha de tener en cuenta aspectos puramente lingüísticos o textuales, sino también una serie de elementos extraverbales relacionados con la puesta en escena de la obra ante unos espectadores (Santoyo Mediavilla, 1989: 102). Por todo lo dicho, en el presente trabajo, únicamente utilizaremos el término *traducción* y no el de *adaptación*.

En lo que se refiere a la *recreación*, se produce cuando un escritor toma una idea (ya sea esta muy general –por ejemplo, la maldad inherente a la guerra– o, por el contrario, muy concreta –*verbi gratia*, la historia de un guerrero terriblemente inicuo–) de la tradición oral –extranjera o nacional– o de un texto literario previo –extranjero o no– y la reelabora.

En cuanto a la *refundición*, estamos ante ella cuando un escritor parte de un texto literario preexistente en su lengua y opera sobre él una serie de alteraciones, ahora bien, alteraciones que no impiden percibir la clara dependencia del texto refundido respecto al texto de partida; en resumidas cuentas, mientras que en la *recreación* el escritor ‘se inspira’ en un texto preexistente dando lugar un texto nuevo, en la *refundición* el escritor ‘se sirve’ de un texto preexistente para crear un texto ‘parcialmente’ nuevo.

Una vez delimitados los términos propuestos, hemos de advertir que dicha delimitación se reducirá, en nuestro trabajo, al plano terminológico-conceptual, puesto que, en el análisis literario propiamente dicho de las obras del *corpus*, no distinguiremos entre obras originales, traducciones, recreaciones y refundiciones; la razón de nuestra manera de proceder es la falta de conciencia de autoría –o, en todo caso, la precocidad de la misma– (Herrera Navarro, 1999: 404) existente –si bien no en el mismo grado– en cada uno de los tres agentes implicados en el proceso teatral en el siglo XVIII (esto es, dramaturgos, mercado literario y espectadores), lo que les lleva a conceder muy poca importancia al origen / fuente / procedencia del texto dramático en cuestión, como vemos seguidamente:

- En primer lugar, tenemos a los dramaturgos, entre los que solía ser normal en aquel tiempo –aunque siempre haya excepciones– ocultar la fuente de la que partían para su traducción, recreación o refundición, presentando la obra como original (Lafarga Maduell, 1986-1987: 226-227; 1999: 13).

- En segundo lugar, al mercado literario dieciochesco tampoco le preocuparía demasiado la cuestión de la procedencia de las obras dramáticas; prueba de ello es que, a lo largo de todo el siglo XVIII y gran parte del XIX, se pagaron igual traducciones y obras originales (Herrera Navarro, 1999: 399-404).
- En tercer y último lugar, se encuentra el público espectador setecentista², al que poco podía importarle estos asuntos, deseoso únicamente de pasar un buen rato cada vez que acudía al teatro, como han señalado René Andioc (1987: 25 y 31-32) o Sala Valldaura (1999: 391-392).

² Claro está que, en esta ocasión, no nos referimos a ese público teatral minoritario conformado por la élite ilustrada, sino al público mayoritario, a la gran masa de los espectadores españoles.

B. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La dramaturgia pastoril española no ha despertado gran entusiasmo entre los críticos; a excepción de algunos autores concretos, fundamentalmente Juan del Encina³ y Lucas Fernández⁴, sobre los que sí encontramos bastantes estudios, el teatro pastoril de los siglos XVI y XVII cuenta con una bibliografía muy limitada, y ni que digamos el del siglo XVIII.

Dada esta situación, consideramos oportuno llevar a cabo una revisión de la bibliografía existente sobre el teatro pastoril español del Quinientos, Seiscientos y Setecientos; nuestro repaso irá desde los años setenta del siglo XX –sin que ello suponga que, en un momento dado y siempre que sea estrictamente necesario, no podamos quebrantar esa frontera– hasta la actualidad y lo dividiremos en dos bloques, uno para los siglos XVI y XVII y otro para el XVIII.

1. TEATRO PASTORIL EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Aunque será sobre todo a partir de la década de los ochenta cuando la dramaturgia pastoril empiece a suscitar verdadero interés entre la crítica, no hemos de pasar por alto que en los años setenta se publica una importante obra de Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*. Si bien se trata de un libro centrado mayoritariamente en la narrativa pastoril, consta de algunas partes interesantes para el teatro; concretamente, dentro del tercer capítulo, «La línea de la tradición cristiana»⁵, hay una parte titulada «El pastor y la Natividad de Cristo», donde se analiza el papel dramático desempeñado por el pastor en las piezas teatrales navideñas medievales. Fundamental resulta también el cuarto capítulo, «La obra pastoril de condición dramática»⁶, en el que López Estrada, tras detenerse en la producción teatral de Encina y sus epígonos, se adhiere a la tesis, ya defendida por James Pyle Wickersham Crawford en *The Spanish Pastoral Drama* (1915)⁷ y en *Spanish Drama*

³ Disponible en:

«http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_del_encina/su_obra_bibliografia» (fecha de consulta: 12/03/2019).

⁴ Disponible en:

«http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/su_obra_bibliografia» (fecha de consulta: 12/03/2019).

⁵ Ver: (López Estrada, 1974: 152-205).

⁶ Ver: (López Estrada, 1974: 206-280).

⁷ Ver: (Crawford, 1915: 103-104).

before Lope de Vega (1922)⁸, que sostiene que el teatro pastoril se agota en España en la segunda mitad del siglo XVI y que no vuelve a revitalizarse hasta Lope de Vega. Esta postura se repite en estudios posteriores del profesor Estrada⁹.

En los años ochenta se inicia una época muy prolífica para la investigación de la dramaturgia pastoril española, gracias a un grupo de investigadores de la Universidad de Valencia, presidido por Oleza Simó. La labor de este catedrático marca verdaderamente el punto de partida de la bibliografía específica sobre el teatro pastoril en nuestro país; de él tenemos cuatro estudios cardinales: «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI» (1984)¹⁰, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana (I): el universo de la égloga» (1984)¹¹, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana (II): coloquios y señores» (1984)¹² y «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega» (1986)¹³.

En el primero de los estudios mencionados, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», Oleza Simó introduce los que –a nuestro juicio– serán los dos principales modelos (el rústico y el clasicista) en los que se desenvuelve la dramaturgia pastoril española; ambos modelos serán desarrollados con mayor amplitud en su segundo trabajo citado, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga»; en él, Oleza estudia, además, piezas características del teatro pastoril de la primera mitad del siglo XVI (fundamentalmente, de las tres primeras décadas), entre las que destacan la «Égloga de Torino», introducida en la novela *Question de amor* (1513), y la *Égloga de las cosas de Valencia* (1519), adscritas al área geográfica de Valencia; en relación a la «Égloga de Torino» y a la *Égloga de las cosas de Valencia*, ha habido algunas contribuciones por parte de otros investigadores: entre ellas, señalamos los artículos «*Question de amor* (1513), las tareas que asigna al lector y sus implicaciones, a partir de la “égloga” que incluye» (1992)¹⁴ de Régula Rohland de Langhehn y «Entre lírica y teatro: tradiciones y

⁸ Ver: (Crawford, 1922: 85-86).

⁹ Ver: (López Estrada, 1984: 242 y 256).

¹⁰ Ver: (Oleza Simó, 1984: 9-74).

¹¹ Ver: (Oleza Simó, 1984: 189-217).

¹² Ver: (Oleza Simó, 1984: 243-257).

¹³ Ver: (Oleza Simó, 1986: 325-345).

¹⁴ Ver: (Rohland de Langhehn, 1992).

confluencias genéricas en la “Égloga de Torino”» (2016)¹⁵ de Alba Agraz Ortiz; dos ediciones de *Question de amor*, una de Carla Perugini (1995)¹⁶ y otra de Françoise Vigier (2006)¹⁷; y, por último, la edición de la *Égloga de las cosas de Valencia* realizada por Miguel Ángel Pérez Priego (2015)¹⁸.

Volviendo a Oleza Simó, el tercero de sus trabajos mencionados, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana (II): coloquios y señores», es de total importancia porque demuestra –a diferencia de lo que había sostenido Crawford y, con él, otros investigadores como López Estrada, como antes se dijo– que el teatro pastoril español quinientista no se agota en la segunda mitad del siglo, sino que continúa dando frutos durante toda la centuria.

El cuarto y último trabajo de Oleza al que hemos aludido más arriba, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», ofrece un panorama muy preciso de la producción dramática pastoril lopesca, que se ve complementado con otro trabajo suyo, titulado «La propuesta teatral del primer Lope de Vega»¹⁹, en el que, en la parte dedicada a la comedia pastoril, realiza interesantes apuntes sobre las implicaciones sociales y autobiográficas de las comedias *Belardo el furioso* y *El verdadero amante*.

Los trabajos de Oleza han encontrado eco en numerosos investigadores posteriores: por ejemplo, y todavía en los años ochenta, tenemos a Rodrigo Mancho, quien, en «La teatralidad pastoril» (1984)²⁰, asume las ideas del profesor, al aceptar la existencia de los dos modelos (rústico y clasicista –recordemos–) propuestos por aquel, así como la continuidad del teatro pastoril en la España de la segunda mitad del XVI.

En la misma dirección (la de confirmar la pervivencia del teatro pastoril a partir de 1550) caminan varios trabajos, publicados ya en la década de los noventa; así, la tesis doctoral de José Javier Rodríguez Rodríguez, titulada *La comedia pastoril española del siglo XVI* (1990)²¹, presenta un análisis detallado de diez comedias escritas durante la segunda mitad del Quinientos y primer cuarto del Seiscientos, desde la *Comedia Tibalda* (1553) de Perálvarez de Ayllón hasta *La Arcadia* (1615) de Lope de Vega.

¹⁵ Ver: (Agraz Ortiz, 2016).

¹⁶ Ver: (Anónimo, 1995).

¹⁷ Ver: (Anónimo, 2006).

¹⁸ Ver: (Anónimo, 2015a).

¹⁹ Ver: (Oleza Simó, 1986: 251-308).

²⁰ Ver: (Rodrigo Mancho, 1984).

²¹ Ver: (Rodríguez Rodríguez, 1990a).

Fundamental resulta también el estudio «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas» (1994-1995)²², en el que la profesora Teresa Ferrer Valls ahonda, más si cabe, en la defensa de la continuidad del teatro pastoril en la España de la segunda mitad del siglo XVI; para ello aduce dos razones: la primera razón es la permanencia de lo pastoril en los espectáculos, festejos y representaciones teatrales cortesanas durante el reinado de Felipe II; dicha permanencia había sido analizada y sobradamente documentada por Ferrer Valls en dos obras anteriores, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III* (1988)²³ y *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III* (1991)²⁴; más tarde, en 1999, la profesora volverá sobre este mismo asunto en un trabajo titulado «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II»²⁵. La segunda razón es la existencia de un grueso *corpus* de textos dramáticos pastoriles españoles compuestos a partir de 1550, que ya habían sido suministrados, en su mayoría, por Rodríguez Rodríguez en su tesis doctoral –antes señalada–; de dicho *corpus*, Ferrer Valls se centra en el análisis de tres obras: la *Comedia de Diana y Silvestro*, la *Comedia pastoril de Torcato* y, muy especialmente, *La gran pastoral de Arcadia*.

La mayor parte de las obras dramáticas tratadas por Rodríguez Rodríguez y Ferrer Valls en sus citados estudios han sido objeto de varias ediciones críticas en la última década del siglo XX y principios del XXI (aunque alguna de estas obras, como la *Comedia de Diana y Silvestro*, ya contaba con ediciones anteriores, como la realizada por Urquiza González²⁶ en 1982): en 1998, el propio Javier Rodríguez Rodríguez editó *La gran pastoral de Arcadia* en su «Comedia y loa inéditas de *La gran pastoral de Arcadia*. Presentación y textos»²⁷. De igual modo, la *Comedia Metamorfosea* de Joaquín Romero de Cepeda fue editada en el año 2000²⁸, junto a la *Comedia Salvaje*, por Reyes Narciso García-Plata, que ya había prestado atención un año antes a Romero

²² Ver: (Ferrer Valls, 1994-1995).

²³ Ver: (Ferrer Valls, 1988).

²⁴ Ver: (Ferrer Valls, 1991).

²⁵ Ver: (Ferrer Valls, 1999).

²⁶ Ver: (Anónimo, 1982).

²⁷ Ver: (Rodríguez Rodríguez, 1998: 171-242).

²⁸ Ver: (Romero de Cepeda, 2000).

de Cepeda en su libro *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI*²⁹. Asimismo, la comedia *Tibalda* de Pedro Álvarez de Ayllón mereció una edición paleográfica por Vicent Sanchis Caparrós en el año 2002³⁰.

También han sido editadas las comedias pastoriles de Lope de Vega; cabe recordar que uno de los primeros en hacerlo fue Marcelino Menéndez Pelayo³¹; posteriormente, han suscitado el interés de otros investigadores como Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca³², que, en 1993, editaron cuatro de ellas, a saber: *Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La pastoral de Jacinto*; esta última obra fue nuevamente editada por Paola Ambrosi en 1997³³. Igualmente, en 1999, Maria Grazia Profeti editó *La selva sin amor*³⁴.

No podemos pasar por la producción dramática pastoril de Lope de Vega sin mencionar siquiera alguno de los trabajos que le ha dedicado Ana María Porteiro Chouciño; entre ellos, cabe señalar las «Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoril de Lope de Vega»³⁵, «Amor, magia y mitología en *Belardo el furioso* de Lope de Vega»³⁶, «Métrica y semántica en *La pastoral de Jacinto*»³⁷ y «La estructura verbal de *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega»³⁸, todos de 2010.

Pero la actividad investigadora de Porteiro Chouciño sobre el teatro pastoril lopesco no queda ahí: en 2012 editó la comedia *El verdadero amante*³⁹ y en 2014 presentó una tesis doctoral sobre *La Arcadia*, dirigida por María José Martínez López⁴⁰. En relación a esta última comedia, también conviene recordar los estudios de Jean-Louis Flecniakoska, «*La Arcadia*, comedia de Lope de Vega» (1980)⁴¹, y de Teresa

²⁹ Ver: (Narciso García-Plata, 1999).

³⁰ Ver: (Álvarez de Ayllón, 2002).

³¹ Ver: (Vega Carpio, 1890-1913).

³² Ver: (Vega Carpio, 1993).

³³ Ver: (Vega Carpio, 1997).

³⁴ Ver: (Vega Carpio, 1999).

³⁵ Ver: (Porteiro Chouciño, 2010a).

³⁶ Ver: (Porteiro Chouciño, 2010b).

³⁷ Ver: (Porteiro Chouciño, 2010c).

³⁸ Ver: (Porteiro Chouciño, 2010d).

³⁹ Ver: (Vega Carpio, 2012).

⁴⁰ Ver: (Porteiro Chouciño, 2014).

⁴¹ Ver: (Flecniakoska, 1980).

Ferrer Valls, «Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena» (1995)⁴².

En relación a Lope de Vega, tampoco hay que olvidar el trabajo «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la comedia nueva»⁴³, publicado en el año 2014; en él, Francisco Sáez Raposo estudia el espacio dramático en cuatro comedias pastoriles del dramaturgo madrileño (*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La pastoral de Jacinto*). Sáez Raposo vuelve sobre esta misma cuestión en el artículo «Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega» (2016)⁴⁴, en el que, además de analizar los recursos de creación espacial empleados por Lope en sus comedias pastoriles (gestualidad, intensidad de la voz, estímulos auditivos, etc.), contempla la posibilidad de que Lope se viera influenciado por los avances experimentados en la técnica de la perspectiva pictórica, lo que explicaría la sensación de tridimensionalidad que se percibe en sus comedias; en este último punto profundiza el autor en otro artículo titulado «Lope y Shakespeare frente a la “angustia de la tercera dimensión”: del drama pastoril a la tragedia histórica» (2017)⁴⁵.

Tras este breve, pero necesario, paréntesis sobre Lope de Vega, volvemos a los estudios generales sobre el teatro pastoril español de los siglos XVI y XVII para cerrar, con ello, este primer bloque de nuestra revisión bibliográfica; entre los estudios que faltarían por mencionar se encuentra «La égloga dramática»⁴⁶ de Miguel Ángel Pérez Priego, integrado en el volumen *La Égloga. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (2002), en el que este profesor ahonda en los dos modelos (clasicista y rústico) ya propuestos en su día por Oleza Simó. En este mismo volumen se incluye la «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril»⁴⁷ de Eugenia Fosalba Vela, donde se analiza la inserción de piezas dramáticas pastoriles en obras narrativas. Otro trabajo de interés de Eugenia Fosalba, también publicado en 2002, se titula «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan

⁴² Ver: (Ferrer Valls, 1995).

⁴³ Ver: (Sáez Raposo, 2014).

⁴⁴ Ver: (Sáez Raposo, 2016).

⁴⁵ Ver: (Sáez Raposo, 2017).

⁴⁶ Ver: (Pérez Priego, 2002).

⁴⁷ Ver: (Fosalba Vela, 2002a).

del Encina, Juan Sánchez Coello y Lope de Vega»⁴⁸, en el que la autora se suma a la tesis –ya defendida anteriormente por otros investigadores, recordemos– de la continuidad de la dramaturgia pastoril en la España de la segunda mitad del siglo XVI.

Ambos trabajos de Eugenia Fosalba han encontrado eco en el libro *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos* (2014)⁴⁹ de Dominick Finello, quien, al igual que aquella, avala la tesis de la continuidad y estudia la inclusión de piezas dramáticas pastoriles en obras narrativas, como la «Égloga de Delio, Fanio y Liria» en la parte IV de *El pastor de Fílida* (1582) de Gálvez de Montalvo, la «Égloga de Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio» en el libro III de la *Galatea* (1585) de Cervantes o la «Égloga de Montano y Lucindo» en el libro II de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega.

2. TEATRO PASTORIL EN EL SIGLO XVIII

Los estudios sobre el teatro pastoril español parecen detenerse o, al menos, ralentizarse al llegar al siglo XVIII; a diferencia de lo que ocurre para los siglos XVI y XVII, en los que encontramos un número limitado, aunque aceptable, de trabajos e investigaciones –como hemos tenido ocasión de comprobar–, para el caso del Setecientos carecemos de estudios de conjunto, así como de cualquier intento de fijar un *corpus* de textos dramáticos pastoriles para esta época; el teatro pastoril dieciochesco tampoco ha recibido demasiada atención por parte de los historiadores de la literatura española, como se puede apreciar, por poner un ejemplo, en la *Historia literaria de España en el siglo XVIII* (1996), donde solo se le dedican unas líneas⁵⁰.

Los esfuerzos de la crítica al respecto se han centrado, casi en exclusiva, en las dos comedias pastoriles setecentistas más conocidas: *Las bodas de Camacho el Rico* de Juan Meléndez Valdés y *Lisi desdeñosa* de Vicente García de la Huerta.

En relación a *Las bodas de Camacho el Rico*, conviene empezar mencionando la obra *Iriarte y su época* (1897a)⁵¹ de Emilio Cotarelo y Mori, donde se describen, con todo detalle, los distintos aspectos que rodearon al concurso en el que esta comedia fue premiada en 1784, así como al estreno de la misma.

⁴⁸ Ver: (Fosalba Vela, 2002b).

⁴⁹ Ver: (Finello, 2014).

⁵⁰ Ver: (Palacios Fernández, 1996: 213-214).

⁵¹ Ver: (Cotarelo y Mori, 1897a: 281-296).

Muchos años después, en 1981, Joaquín Arce dedica unas brevísimas líneas a *Las bodas de Camacho el Rico* en su *Poesía del siglo ilustrado*⁵²; el profesor subraya la deuda de esta obra de Valdés con el *Aminta*, de Torquato Tasso, aspecto del que ya había hablado en algunos trabajos anteriores⁵³.

En 1985, en el *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII*, John Herman Richard Polt dio una ponencia titulada «Invitación a *Las bodas de Camacho*»⁵⁴; en ella, el investigador estadounidense plantea dos de los aspectos más controvertidos de esta comedia: por un lado, su supuesta anti-teatralidad, y, por otro, la mala recepción que tuvo entre el público de su tiempo; respecto al primer asunto, Polt defiende la dramaticidad del texto, a cuya consecución se encaminarían, según él, algunas de las modificaciones (sobre todo, el orden de presentación de los sucesos) operadas por Valdés sobre el episodio cervantino. En lo que se refiere a la mala recepción de la comedia, esta sería relativa, en opinión del hispanista, a tenor de la acogida, aun peor, que tuvieron otras obras dramáticas de la época, algunas bastante conocidas hoy día.

En 1999, John Dowling publica un artículo, «Don Quijote on the Eighteenth-Century European Stage: Camacho's Wedding»⁵⁵, en el que, como había hecho años antes Joaquín Arce –según vimos más arriba–, reconoce la herencia del *Aminta* de Tasso sobre esta comedia de Valdés.

Otras valiosas aportaciones sobre *Las bodas de Camacho el Rico* proceden del ámbito de los estudios cervantinos; por ejemplo, en el marco del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Lisboa del 1 al 5 de septiembre de 2003, Begoña Lolo Herranz presentó «La comedia con música *Las bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina»⁵⁶, en el que aborda el estudio de esta comedia melendezvaldesiana desde una perspectiva musical. Lolo Herranz describe el papel desempeñado por Pablo Esteve como compositor de la música tanto de la comedia como de algunas otras piezas representadas junto a ella, lo que nos permite conocer mucho mejor la fiesta teatral que aconteció aquel 16 de julio de 1784

⁵² Ver: (Arce Fernández, 1981: 81 y 210-211).

⁵³ Ver: (Arce Fernández, 1968: 20-21; 1973: 319-326).

⁵⁴ Ver: (Polt, 1988).

⁵⁵ Ver: (Dowling, 1999).

⁵⁶ Ver: (Lolo Herranz, 2004).

en el coliseo de la Cruz. Asimismo, en el XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, que tuvo lugar en Argamasilla de Alba del 6 al 8 de mayo de 2005, Carlos Mata Induráin propuso unas «Lecturas dieciochescas del *Quijote: Las bodas de Camacho el Rico* de Juan Meléndez Valdés»⁵⁷, donde analiza, entre otras cuestiones, las diferencias entre el episodio cervantino y la recreación teatral de Valdés.

Al margen de los estudios cervantinos, otro de los investigadores que se ha acercado a esta obra es Jesús Cañas Murillo, quien, en sus artículos «*Las bodas de Camacho*, de Meléndez Valdés, en la comedia neoclásica española» (2005)⁵⁸ y «Cervantes en Meléndez Valdés: *Las bodas de Camacho el Rico*» (2007)⁵⁹, ha estudiado esta comedia desde el punto de vista de la preceptiva neoclásica y llega a la conclusión de que se trata de una composición más bien lírica que propiamente teatral. Frente a la opinión de Cañas Murillo, y en línea con lo ya apuntado por Polt en 1985 –recordemos–, se sitúa Alberto Romero Ferrer, que rechaza el carácter anti-teatral de la obra, en «Don Quijote y Sancho en el teatro: *Las bodas de Camacho el Rico* de Meléndez Valdés entre la ópera y la zarzuela» (2005)⁶⁰.

En 2006, se publicó un interesante artículo, titulado «Amor contra interés, hijos contra padres: *Las bodas de Camacho* en el siglo XVIII»⁶¹, en el que Ceferino Caro estudia cuatro recreaciones teatrales (entre ellas, la de Valdés), salidas a la luz entre los años 1772 y 1784, de la historia de Camacho el Rico contenida en *Don Quijote de la Mancha*. El autor analiza las coincidencias y divergencias que presentan las cuatro recreaciones respecto al episodio cervantino, así como las semejanzas que dichas recreaciones guardan entre sí; un rasgo común a las cuatro es la defensa del matrimonio por amor frente al matrimonio concertado o de conveniencia, dado el debate existente en la época sobre la autoridad paterna en el concierto matrimonial de los hijos. En este sentido, el artículo de Ceferino Caro resulta muy útil para comprender cómo, en el Setecientos, la literatura se convierte en una eficaz plataforma desde donde poder plantear los debates socio-político-jurídicos de la Ilustración.

⁵⁷ Ver: (Mata Induráin, 2008).

⁵⁸ Ver: (Cañas Murillo, 2005).

⁵⁹ Ver: (Cañas Murillo, 2007).

⁶⁰ Ver: (Romero Ferrer, 2005).

⁶¹ Ver: (Caro López, 2006).

También cabe señalar el artículo de Alberto Álvarez Calero, «La recepción del *Quijote* en los compositores españoles del s. XVIII: *Las bodas de Camacho el Rico* de Pablo Esteve» (2017)⁶², que camina en la misma dirección que el trabajo de Begoña Lolo Herranz –antes mencionado–.

No hemos de concluir con *Las bodas de Camacho el Rico* sin citar algunas de las ediciones más relevantes que se han hecho de ella: John Herman Richard Polt y Georges Demerson (1983)⁶³, Emilio Palacios Fernández (1997)⁶⁴, Antonio Astorgano Abajo (2004)⁶⁵ y Carlos Mata Induráin (2007)⁶⁶.

Pasando ahora a la otra gran comedia pastoril del Setecientos español que ha merecido la atención de la crítica, *Lisi desdeñosa* de Vicente García de la Huerta, hay que decir que, aunque esta obra ya figuraba en el *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*⁶⁷ de Leandro Fernández de Moratín, fue prácticamente ignorada hasta el año 1985, cuando Juan Antonio Ríos Carratalá la recupera del olvido en «*Lisi desdeñosa*. Comedia pastoril de García de la Huerta»⁶⁸; en este trabajo, Carratalá, además de considerar indiscutible la autoría de García de la Huerta, propone una hipótesis sobre la datación de la comedia: según él, esta habría sido escrita entre 1780 y 1785, ya que coincide en unos 835 versos con poemas de temática amorosa publicados en las dos ediciones de la obra poética del escritor extremeño (la primera de ellas en 1779). Además, a juicio de Carratalá, *Lisi desdeñosa*, concebida –en su opinión– para ser representada en un espacio privado, no se llegó a publicar porque García de la Huerta la consideraba una obra inferior a la *Raquel* y, por tanto, sacarla a la luz habría deteriorado el prestigio alcanzado con aquella tragedia.

La hipótesis de Carratalá sobre la datación de *Lisi desdeñosa* es aceptada, un año después, por Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama, en las líneas que ambos dedican a la comedia en su libro *Vicente García de la Huerta*⁶⁹. No obstante, a inicios de la década de los noventa, Miguel Ángel Lama vuelve sobre *Lisi desdeñosa* en su obra

⁶² Ver: (Álvarez Calero, 2017).

⁶³ Ver: (Meléndez Valdés, 1983).

⁶⁴ Ver: (Meléndez Valdés, 1997).

⁶⁵ Ver: (Meléndez Valdés, 2004).

⁶⁶ Ver: (Meléndez Valdés, 2007).

⁶⁷ Ver: (Fernández de Moratín, 1898).

⁶⁸ Ver: (Ríos Carratalá, 1985).

⁶⁹ Ver: (Cañas Murillo y Lama Hernández, 1986).

La poesía de Vicente García de la Huerta (1993)⁷⁰; en ella, rechaza la datación planteada por Carratalá tras comprobar que los poemas coincidentes con *Lisi desdeñosa* fueron desgajados de esta para ser publicados, posteriormente, como poemas sueltos en las dos ediciones de la obra poética de Huerta, por lo que la comedia tendría que haber sido escrita antes de 1779; entre los argumentos que aduce Lama Hernández para justificar su postura, señalamos los más relevantes: en primer lugar, las variantes que existen entre los versos de *Lisi desdeñosa* y esos mismos versos insertos en los poemas publicados en las dos ediciones citadas revelan que el escritor extremeño llevó a cabo, sobre los versos de la comedia, una labor de pulido antes de publicarlos como poemas sueltos, lo que confirmaría que dichos poemas dependen de la comedia y no al revés, como había sostenido Carratalá. En segundo lugar, tres de las composiciones poéticas coincidentes con *Lisi desdeñosa* solo obtienen significado pleno en el contexto de la comedia y pierden matices como poemas sueltos, lo que pondría de manifiesto que dichas composiciones fueron concebidas inicialmente para la comedia. Por último, otro de los argumentos que aduce Lama Hernández (y que ya había sido apuntado años antes por Francisco Aguilar Piñal en su trabajo «Trigueros y García de la Huerta» [1988]⁷¹) consiste en que la comedia *Lisi desdeñosa* es mencionada en una composición poética, titulada *El pláceme de las majas*, compuesta por Trigueros en 1765, hecho este que obliga a situar la creación de la comedia de García de la Huerta antes de esa fecha.

A reafirmar esta idea (esto es, que la comedia se escribió antes de 1765) contribuyen los trabajos que han salido a la luz en los últimos años sobre *Lisi desdeñosa*: en 2008 se publica el artículo de Margarita Santos Zas, «*Lisi desdeñosa*, comedia inédita de García de la Huerta: datos para una hipótesis»⁷². Mucho más reciente es la investigación de Piedad Bolaños Donoso, «Espacio y texto dramático en *Lisi desdeñosa*, de Vicente García de la Huerta»⁷³; la profesora Bolaños defiende que la comedia habría sido compuesta en 1755, año en que se creó el Real Jardín Botánico de Madrid por Fernando VI en el Soto de Migas Calientes, lugar en el que se habría

⁷⁰ Ver: (Lama Hernández, 1993).

⁷¹ Ver: (Aguilar Piñal, 1988). Esta idea reaparece en otro libro posterior del mismo autor, *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*; ver: (Aguilar Piñal, 2001a).

⁷² Ver: (Santos Zas, 2008).

⁷³ Ver: (Bolaños Donoso, 2015).

inspirado García de la Huerta para configurar el espacio de su obra dramática, rindiendo, así, su reconocimiento a la creación de dicha institución.

En cuanto a las ediciones de la obra, a día de hoy, que sepamos, *Lisi desdeñosa* permanece inédita.

Aparte de los estudios aquí mencionados, muy escasos y centrados todos ellos en dos textos dramáticos concretos (*Las bodas de Camacho el Rico* y *Lisi desdeñosa*), existen –hasta donde sabemos– algunos estudios más sobre el teatro pastoril español del siglo XVIII: entre ellos, destacaremos el análisis y transcripción de la obra *Danilo* de José María Roldán que realizó hace bastantes años Jesús de las Cuevas y que publicó bajo el título «El poeta sevillano José María Roldán (1771-1828). El *Danilo*, su drama pastoral inédito» (1959)⁷⁴; y el Trabajo Fin de Grado de Enrique Borja Plasencia de la Cruz, realizado bajo la dirección de Carlos Brito Díaz y Dolores García Padrón, que reviste gran interés en la medida en que saca a la luz una loa pastoril canaria setecentista, titulada *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752* (2014-2015)⁷⁵.

⁷⁴ Ver: (Cuevas Velázquez-Gaztelu, 1959).

⁷⁵ Ver: (Plasencia de la Cruz, 2014-2015).

C. EL CORPUS

Los límites cronológicos del *corpus* sobre el que basamos nuestro estudio coinciden con los de la Ilustración española, esto es, la época que se inicia alrededor del año 1700, con la llegada de los Borbones al Reino de España, y que concluye en 1808, cuando comienza la Guerra de la Independencia (Cañas Murillo, 1996: 166).

Entre las fuentes que hemos consultado para su elaboración, caben destacar los dos principales catálogos existentes a día de hoy –hasta donde sabemos– sobre la literatura española del siglo XVIII: la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (1981-2002) de Francisco Aguilar Piñal y el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (1993) de Herrera Navarro. De ello ha resultado un *corpus* que está constituido por dieciocho obras dramáticas, que pasamos a relacionar en orden alfabético:

OBRAS	AUTOR
<i>Alexis</i> (1795)	José María Blanco White (1775-1841)
<i>Amor dichoso, El</i> (s.a.)	Gaspar Zavala y Zamora (1762-1813)
<i>Amor pastoril, El</i> (1765)	Manuel Canfrán (¿-?)
<i>Anfriso y Belarda</i> (1794)	Fermín del Rey (¿-?)
<i>Bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador, La</i> (1781)	Bruno Solo de Zaldívar (¿-?)
<i>Bodas de Camacho el Rico, Las</i> (c.1777)	Juan Meléndez Valdés (1754-1817)
<i>Coloquio gracioso para la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo</i> (s.a.)	Fray Marcos Alayón (¿-1761)
<i>Danilo</i> (1799)	José María Roldán (1771-1828)
<i>Desdén y amor pastoril</i> (1792)	¿R. Gabriel Dazo y Asier? (¿-?)
<i>Evandro y Alcimna</i> (s.a.)	Anónima
<i>Fiel pastorcita y tirano del castillo, La</i> (1790)	Fermín del Rey (¿-?)
<i>Furias de Orlando, Las</i> (1776)	Cándido Melchor María Trigueros Díaz de Lara y Luján (1736-1798)
<i>Juguete de los pastores dormidos</i> (s.a.)	Fray Marcos Alayón (¿-1761)
<i>Lisi desdeñosa</i> (s.a.)	Vicente García de la Huerta (1734-1787)
<i>Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752</i> (1752)	Anónima
<i>No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor. El rey pastor</i> (1767)	Ramón Francisco de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794)

<i>Pastora más constante y pastor duque de Alania, La</i> (1787)	Francisco Javier de Villanueva y Lara (1749-?)
<i>Triunfo del amor divino, El</i> (1797)	Agustín Bonacasa y Castro (¿-?)

Nuestra aspiración es presentar al lector un *corpus* lo más completo posible, lo que no significa que esté completamente cerrado; antes bien, nuestro deseo es que, en años venideros, bien por nosotros mismos, bien por otros investigadores, dicho *corpus* pueda ir siendo enriquecido por el descubrimiento de nuevos textos.

Dado que la mayor parte de estos textos apenas habían suscitado interés en la crítica literaria y, por tanto, carecían de cualquier tipo de transcripción o edición que facilitara su lectura y estudio a todo lector o investigador interesado, hemos tenido a bien transcribirlos⁷⁶, que no editarlos; esto es así porque editar un número tan elevado de obras, con todo lo que implica un proceso de edición riguroso, excedería los límites de espacio de este trabajo, aunque es una labor que nos gustaría emprender en el futuro. Además, a nuestro modo de ver, posibilitar el acceso de cualquier persona a estos textos era la primera necesidad que había que atender y es la que se ha intentado solventar con estas transcripciones⁷⁷.

⁷⁶ De las dieciocho obras que integran el *corpus*, las únicas que no hemos transcrito son *Las bodas de Camacho el Rico* y la *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*: la primera, porque cuenta ya con varias ediciones (entre las más relevantes, están las realizadas –como hemos visto más arriba– por Polt y Demerson [Meléndez Valdés, 1983], Palacios Fernández [Meléndez Valdés, 1997], Astorgano Abajo [Meléndez Valdés, 2004] y Mata Induráin [Meléndez Valdés, 2007]; de estas cuatro ediciones, la que manejaremos en nuestra tesis será la de Mata Induráin, por ser la más reciente de todas las mencionadas). La segunda obra aludida (es decir, la anónima *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*) fue transcrita por Plasencia de la Cruz en un trabajo también citado anteriormente (nos referimos a: [Plasencia de la Cruz, 2014-2015]; este autor hace una transcripción paleográfica del texto y, en la columna de al lado, propone una versión actualizada del mismo; para las citas textuales de esta obra, nosotros nos basaremos en la transcripción paleográfica, aunque, con el fin de delimitar los parlamentos de los personajes, a veces también nos valemos de la propuesta de versión actualizada). Otro de los textos de nuestro *corpus* que ya había sido transcrito es *Danilo* (como también se vio en el estado de la cuestión: [Cuevas Velázquez-Gaztelu, 1959]), pero, al no estar en dicha transcripción los versos enumerados, hemos decidido transcribir nuevamente el texto.

⁷⁷ Dichas transcripciones, que se recogen en los anexos (tomo II) de la presente tesis doctoral –como ya se señaló en la presentación–, nos servirán para las citas textuales de nuestras obras.

1. DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS

a. *Alexis*

❖ Testimonio 1

[Portada r. sin paginar:] ALEXIS / DRAMA PASTORAL / COMPUESTO EN PROSA LATINA / POR / *EL P. ANDRES FRIZ* / *de la Compañía de Jesus.* / TRADUCIDO EN VERSO CASTELLANO / POR / *D.J.M.B. y C.* / [Dibujo] / SEVILLA: MDCCXCV. / En la Imprenta de Vazquez y Compañ. //

[Portada v. sin paginar: blanco]

[Página I [:] PROLOGO DEL EDITOR. / El celebre Tudesco Andres Friz, Pres- / bitero de la Compañía de Jesus, no / es tan conocido entre nosotros como [Fin:] [Página] IV [:] exceder al comun es un delito y me- / rito solo para yacer en mayor obs- / curidad. //

[Página V:] ARGUMENTO. / *El Autor se ha propuesto manifestar / baxo esta alusión, aquel amor que mo- / vió al Eterno Padre á entregar á la / muerte á su Hijo Unigenito por la sa- / lud de los hombres. La Arcadia, cele- / bre por sus Pastores, dió ocasion para / fingir en ella un Reyno compuesto por / estos mismos. //*

[Página VI:] INTERLOCUTORES. / [*Dramatis personae* a 1 columna] //

[Página 1 [:] ALEXIS / DRAMA PASTORAL. / *La escena se finge en un bosque con- / sagrado á Pan, Dios de los Pastores.* / ESCENA I. / *Agatocles. Herocles. / AGATOCLES. / Que me dices, Herocles? ¿Pan benigno / de los simples Pastores el Dios blando, / pide lo aplaquen con humana sangre?* [Fin:] [Página] 40 [:] „Aquesta sangre Alexi en otro tiempo / „derramó por mi bien: de aquí ha nacido / „la salud que la Arcadia ha conseguido. / FIN. ///

.....

- Número de páginas: 48
- Signatura: a-c₈
- Localización:

- Biblioteca Nacional de España: T/12432 (utilizado para la transcripción)
- Glasgow University Library: Sp Coll Scarfe 33.i.a; Sp Coll Scarfe 33.i.b

b. *Amor dichoso, El*⁷⁸

❖ Testimonio 1

[Página 1:] EL AMOR DICHOSO. / MELODRAMA EN DOS ACTOS. / *POR DON GASPAR ZAVALA Y ZAMORA. / ACTORES. / [Dramatis personae a 2 columnas] / ACTO PRIMERO. / La Escena debe representar un monte con algunas quiebras y cabañas: Ama- / rili, y otras Pastoras y Pastores haciendo requeson, llenando algunos cantari- / llos de leche, componiendo diversas flores en canastillos, ó adornando con cintas / alguno que otro recental. Algunas ovejas paciendo sin orden por el monte. De / su cima baxará despeñado un riachuelo, habiendo en la parte más cómoda de / él un puente rústico. A la izquierda de la Escena habrá una fuente con agua: / junto á ella un álamo corpulento, y delante de él un poyo de piedra tosca. / Toca la orquesta una obertura estrepitosa, que calmará, con un sólo agra- / dable de flautas, y con él se abrirá la Escena. Descúbrese Dantéo sentado en / un ribazo ó peña á orilla del rio, teniendo sobre sus rodillas un tierno recen- / tal, en cuya piel estará escribiendo con almagre los nombres de Dantéo y de / Belisa. A los últimos compases de la obertura, se levanta, y tendiendo la / vista por todos lados, dice: / DANTEO. Quán apacible y hermosa / la mañana está! Qué fresco / vientecillo corre! Y quánto [Fin:] [Página] 22 [:] si amáseis algun dia, / tan sincéra alegría, / como le dió á mi amor. / FIN. / En la Librería de Cerro, calle de Cedaceros, y en su Puesto, calle de Al- / calá, se hallará ésta con la Coleccion de las nuevas, á dos reales sueltas; en / tomos encuadernados en pasta á veinte reales cada uno; en pergamino á diez / y seis, y á la rústica á quince, y por docenas con la mayor equidad. //*

[Página] 23 [:] *DONDE ESTA SE HALLARÁN LAS PIEZAS / siguientes. / Las Víctimas del Amor. / Federico II. Tres partes. / Las tres partes de Carlos XII. [Fin:] [Página] 24 [:] La Andrómaca: para 4 personas. / Bellorofonte en Licia. / Hercules y Deyanira. ///*

⁷⁸Aparte de los ejemplares de esta obra que aquí mencionaremos, existen otros que no hemos podido consultar (y, por tanto, no los hemos podido adscribir a ningún testimonio) por distintas razones (la pérdida, destrucción o mal estado del ejemplar en cuestión, etc.); dichos ejemplares son los siguientes:

– Cambridge University Library: 7743.c.33
 – The British Library: 1342.f.4.(24.)

- Número de páginas: 24
- Signatura: A-C₄
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: T/ 89 (utilizado para la transcripción)
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: C 18862
 - Biblioteca de la Real Academia Española: S. Com. 10-A-114 (11)
 - Biblioteca de la Universidad de Oviedo: CGP-015-9
 - Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha: E 649 (VI)⁷⁹
 - Biblioteca de la Universidad de Navarra: FA.Foll 005.488
 - Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH T/0048(12)
 - Smith College Library: PQ6225.T4 3
 - Toronto University Library: 941090; 941092; 941096
 - Southern Illinois University Library: 862.4 Z39
 - Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-316

❖ Testimonio 2

[Folio] 1 [r.:] tt / ~~Leg.^o 34~~ [con tachadura] ~~n.^o 12~~ [con tachadura] / El Amor Dichoso [con subrayado] / ~~Leg.^o 1.^o~~ [con tachadura] ~~N.^o 5.~~ [con tachadura] [sello] / Tea 1-81-11 [signatura actual] / Melodrama en 2 Actos. [con subrayado] / A.26. ~~162-6.~~ [con tachadura] / Acto 1.^o [con subrayado] / App.¹⁰ 3^o / L2. //

[Folio 1 v.:] [*Dramatis personae* a 1 columna, con reparto] / Amar [Borrosos] Juaq.^{na}; ~~Paeo~~ [con tachadura] / ~~Ozeo~~ [con tachadura]; Virg. / Pastores y Pasto- / ras àparecen / en el monte //

[Folio] 2 [r.:] *La scena debe representarse un monte con alg.^{as} quiebras y / cabañas: Amarili y otras Pastoras, y Pastores haciendo reque- / son llenando algunos cantarillos*

⁷⁹ Este ejemplar es idéntico a los demás, salvo que encima del pie de imprenta lleva pegado un pequeño trozo de papel, donde se modifican los datos de impresión respecto al resto de ejemplares: *Se hallará ésta con un surtido de Comedias antiguas y modernas, Trage- / dias y Saynetes en la Librería de Gonzalez, calle de Atocha, / frente de la Casa de los Gremios. //*

de leche, componiendo di / versas flores, en canastillos adornando con cintas algun
otro / recental, y ordeñando alg.^{as} cabras. Diversas ovejas distribui- / das sin orden. Un
rio caudaloso bajará despeñado de la cima del / monte, habiendo en la parte mas
comoda de él, un puente rus- / tico. A la izq.^{da} de la scena havra una fuente con agua /
junto á ella un alamo corpulento, y delante de él un po- / co de piedra tosca. Toca la
orquestra una obertura estrepito- / sa, que calmará con un agradable solo de flautas, y
con el se / abrira la scena: descubrese Danteo sentado en un ribazo ó / peña á la orilla
del río, teniendo sobre sus rodillas un ti- / erno recental, en cuya piel está escribiendo
con almagre los / nombre de Danteo, y de Belisa: A los ultimos compases de / la
obertura, se levanta, y tendiendo la vista p^r tod.^s los lados / dice: / [Filete] / DANTEO.
Quan apacible y hermosa / la mañana está! Que fresco / vientecillo corre, y quanto /
[Fin:] [Folio 31 v.:] AMARILI. Que desconsolada / Todos y BELISA. Si el hado severo / mi
/ su alivio no trata //

[Folio] 32 [r.: blanco]

[Folio 32 v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] Tea 1-81-11 [signatura actual] / tt / ~~Leg.º 1~~ [con tachadura] ~~n.º 5~~ [con
tachadura] A=26. / El Amor dichoso [con subrayado] / [sello] / Acto 2.º [con subrayado]
/ A. / App.^{to} 3º //

[Folio 1 v.:] Belisa / Amarili. Gilote / Pastoras y / Pastores / empiezan //

[Folio] 2 [r.:] *La misma decoracion del Acto 1.º S.^e Belisa, y poco despues /
observandola Amarilis Gilote Pastoras y Pastores* / [Filete] / drâ BELISA. Pobre Belisa, á
que vienes / ya á este sitio si Danteo / no esta en él, que alivio piensas [Fin:] [Folio] 30
[r.:] á vrō amor cuitado / un gozo tan colmado / como logro mi amor ///

[Folio 30 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 62

- Localización:
- Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-81-11

c. *Amor pastoril, El*

❖ Testimonio 1

[Página 1:] FIESTA, / QUE SE HA DE EXECUTAR / en Casa del Excelentísimo Señor PRINCIPE / DE LA CATHOLICA, Embajador de S.M. / el REY DE LAS DOS SICILIAS, en celebridad / de los Desposorios del Serenísimo Señor / DON CARLOS DE BORBON, Principe de / ASTURIAS, con la Serenísima Señora / Doña MARIA LUISA DE BORBON, / Princesa de PARMA. / [Dibujo] / MADRID. / [Filete] / En la Imprenta de JOACHIN IBARRA. / M.D.CC.LXV. //

[Página 2: blanco]

[Página 3:] *EL AMOR PASTORIL.* / ZARZUELA / *Entretregida de Bayles.* / PARTES, QUE REPRESENTAN. / [*Dramatis personae* a 1 columna, con reparto] / PARTES, QUE BAYLAN. / [A 1 columna] //

[Página 4: blanco]

[Página] 5 [:] [Filete] / JORNADA PRIMERA. / *El Theatro representa un Campo delicioso, / adornado de arboles, que tendrá una parte de / llano, y otra de Colina. / Al correr el Telón se verán sentadas en / el llano, sobre algunas piedras, á Flora, y / Rosa, con las mas Zagalas que se pueda, / que serán las Baylarinas, y todas estarán / con ruecas hilando. / Silvio, y Julio, con los Baylarines, vesti- / dos de Zagales, estarán sobre la Colina traba- / jando. / FLORA, y ROSA cantan. / ¿Qué cosa es este fuego, / Que abraza el corazon? / Decidme, pues, Pastores, [Fin:] [Páginas] 100-101 [:] Y vámos á merendar: / Para que empiece el festejo, / Que se empiece yá á baylar. / Salen los Baylarines vestidos de salvages, / representando hombres desnudos, adornados / con pieles, y yerbas sylvestres, y empiezan / á figurar una danza rustica, y groffera, en / la qual se observa, que una de las salvages, / que solicita renovar el antiguo amor de uno / de ellos, lo alhaga, y figue; pero no ha- / llado en él mas que despego, lo abandona, / y*

busca á otro salvage, con quien bayla, y / se divierte á vista del primero. Este, ofen- / dido, exprime todos los movimientos de la / indignación, y los celos. Toma una rama de / árbol, y acomete al otro, al qual vence def- / pues de una vigorosa defensa. La salvage / entretanto exprime las diversas pasiones de / temor, y terror, que la agitan, hasta que / ultimamente despide con ceño al segundo, y / se entrega amorosa al primero; en cuya cele- / bridad buelve á renovarse la fiesta rustica de / los salvages, y se dá fin á la Zarzuela. ///

.....

- Número de páginas: 101
- Signatura: A-F₈, G₃
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: T/22395 (utilizado para la transcripción); T/4215
 - Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH T/0950(3)
 - Biblioteca de la Universidad de las Palmas: BIG XVIII-3 AMO amo
 - Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-284

❖ Testimonio 2

[Folio] 1 [r.:] t / Tea 1-187-39, C [signatura actual] / El Amor Pastoril / Leg.º 12 Zarzuela Nº 2º / Ynterlocutores / [Dramatis personae a 1 columna] / 373-41. [con tachadura] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / *El Theatro representa un Campo / delicioso, adornado de Arboles, que / tendrá una parte de llano, y otra de / Colina. / Al correr el telon, se verán sen- / tadas en el llano, sobre algunas piedras, / á Flora, y Rosa, con las mas Zagalas, / que se pueda, que serán las Bailari- / nas, y todas estarán con Ruecas hi- / lando. / Silvio, y Julio, con los Bailari- / nes vestidos de Zagales estarán / sobre la Colina trabajando. //*

[Folio 2 v.:] FLORA y ROSA cantan. [con subrayado] / Que cosa es este fuego / que abrasa el Corazon? / decidme pues Pastores [Fin:] [Folio] 39 [r.:] y vamos á merendar /

para que empiece el festejo / que se empiece ya á bailar. / *Salen los Bailarines, bailan, y se dá / Fin* [con subrayado múltiple] ///

[Folio 39 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 39
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-187-39, C

d. *Anfriso y Belarda*⁸⁰

❖ Testimonio 1

[Página 1:] ANFRISO Y BELARDA, / Ó EL AMOR SENCILLO. / ÉGLOGA Ó DIALOGO PASTORIL. / DRAMA EN UN ACTO, / QUE SE HA REPRESENTADO / por la Compañía del Señor Francisco Ramos el día / 29 de Enero del año de 1796. / *ESCRITA POR EL SEÑOR FERMIN DEL REY. / ACTORES. / [Dramatis personae a 1 columna, con reparto] / Selva deliciosa con varios apriscos, y Pastores lejanos: la atraviesa / un Rio apacible: A un lado habrá una espesura de arbustos: suena / distante música pastoril algun espacio. Entretanto, sale Belarda, jó- / ven de corta edad, en traje de Pastora, acechando por todas par- / tes con mucho cuidado y cautela; y en cesando la música, que de- / verá sonar distante, empieza la representación. Antes habrá salido / Anfriso, galán cazador, también niño, y buscando la caza / se entra por la izquierda sin hablar. / BELARDA. Apenas solemnizan de la / Aurora / los reflexos los dulces paxarillos, [Fin:] [Página] 10 [:] ANFRISO. Mis potencias. / BELARDA. Mi vida. / Los 2. Y mi alvedrio. / FIN DEL DRAMA. / En la Librería de Cerro, calle de Cedaceros, y en su Puesto, calle de Alcalá, / se hallará éste con la Colección de los nuevos á dos reales sueltos, en tomos en- / quadernados en pasta á veinte reales cada*

⁸⁰ Aparte de los ejemplares de esta obra que aquí mencionaremos, existen otros que no hemos podido consultar (y, por tanto, no los hemos podido adscribir a ningún testimonio) por distintas razones (la pérdida, destrucción o mal estado del ejemplar en cuestión, etc.); dichos ejemplares son los siguientes:

- Biblioteca Nacional de España: T/18964
- Staatsbibliothek zu Berlin: 13 in:4" Xk 1500-16
- The British Library: 1342.f.1.(11.)
- University of Minnesota: 863R33 OA
- Smith College Library: PQ6225.T4 3

uno, en pergamino á diez y seis, y á la / rústica á quince; y por docenas con mayor equidad. //

[Página] 11 [:] *DONDE ESTE SE HALLARÁN LOS SIGUIENTES.* / Las Víctimas del Amor / Federico II. tres partes. / Las tres partes de Carlos XII. [Fin:] [Página] 12 [:] -mera de Rusia en dos Actos. / Anfriso y Belarda, ó el Amor sen- / cillo, en un Acto. ///

.

- Número de páginas: 12
- Signatura: A₆
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: T/960 (utilizado para la transcripción); T/14800/16; T/24045
 - Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela: INC 688 8(13)
 - Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid: BH FLL 9556(5)
 - Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre: 33718; 44032
 - Princeton University Library: 31661.999 v.16
 - New York Public Library: NPL p.v. 344(no. 5)
 - Toronto University Library: 916101

❖ Testimonio 2

[Página 1:] DRAMA EN UN ACTO: / ANFRISO Y BELARDA, / Ó EL AMOR SENCILLO, / ÉGLOGA Ó DIÁLOGO PASTORIL. / *POR F. DEL R.* / PARA DOS PERSONAS. / [Dramatis personae a 2 columnas] / *Selva deliciosa con varios apriscos, y pastores lejanos: la atraviesa un rio apacible: / á un lado habrá una espesura de arbustos: suena distante música pastoril algun es- / pacio. Entre tanto sale Belarda, jóven de corta edad, en trage de pastora, acechan- / do por todas partes con mucho cuidado y cautela; y en cesando la música, que deberá / sonar distante, empieza la representacion. Antes habrá salido Anfriso, galan caza- / dor, también niño, y buscando la caza se entra por la izquierda / sin hablar.* / BELARDA. Apenas solemnizan de la au- / rora / los reflexos los dulces paxarillos, [Fin:] [Página] 8 [:] ANFRISO. Mis potencias. /

BELARDA. Mi vida. / *Los 2. Y mi albedrío.* / FIN. / VALENCIA: / EN LA IMPRENTA DE ESTEVAN, / AÑO 1813. ///

.....

- Número de páginas: 8
- Signatura: []₄
- Localización:
 - Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre: 62474
 - Northwestern University Library: Spanish Plays no.13199
 - Wellesley College Library: 862.08 C731

❖ Testimonio 3

[Página 1:] ANFRISO Y BELARDA, / O EL AMOR SENCILLO. / *EGLOGA O DIALOGO PASTORIL.* / DRAMA EN UN ACTO. / *POR EL SEÑOR FERMIN DEL REY.* / ACTORES. / [Dramatis personae a 2 columnas] / [Filete] / *Selva deliciosa con varios apriscos, y Pastores lejanos; la atraviesa / un Rio apacible: á un lado habrá una espesura de arbustos: suena / distante música pastoril algún espacio. Entretanto, sale Belarda, jó- / ven de corta edad, en traje de pastora, acechando por todas par- / tes con mucho cuidado y cautela; y en cesando la música, que de- / verá sonar distante, empieza la representacion. Antes habrá salido / Anfriso, galan cazador, también niño, y buscando la caza / se entra por la izquierda sin hablar.* / BELARDA. Apenas solemnizan de la / Aurora / los reflexos los dulces paxarillos, [Fin:] [Página] 8 [:] ANFRISO. Mis potencias. / BELARDA. Mi vida. / *Los dos. Y mi alvedrío.* / FIN. / CON LICENCIA: / VALENCIA: EN LA IMPRENTA DE MARTIN PERIS. / AÑO 1819. / [Filete] / *Se hallará en la librería de la Viuda de Navarro, calle de la Lonja / de la Seda; asimismo un gran surtido de Comedias antiguas y mo- / dernas, Tragedias, Autos Sacramentales, Saynetes y Unipersonales.* ///

.....

- Número de páginas: 8
- Signatura: []₄
- Localización:

- Biblioteca de la Universidad de Navarra: FA. Foll 005.377
- Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH T/0045(02)

❖ Testimonio 4

[Folio] 1 [r.:] Leg A.1. [con tachadura] t N11 / Dialogo para 2 Niños. / A 1-1-12 / Anfriso y Belarda. / Tea 1-1-12, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] *Luego q.^e empieza la Musica, cantan los Pajaros, sale Velarda, / y a breve rato, Anfriso: inmediateam.^{te} empieza el sol su / carrera. / Selva deliciosa con barios apriscos y Pastores / lejanos, la atraviesa un rio apacible, a un lado / habrá una espesura de arbustos, p.^a ocultar una / persona: suena distante musica Pastoril al- / gún espacio, entre tanto sale, Belarda jo- / ben de corta edad, en trage de Pastora de ga- / la azechando por todas partes con mucho / cuidado, y cautela, y en cesando la Musi- / ca, empieza la representacion; antes abrá / salido Anfriso Galán Cazador, tambien Ni- / ño y buscando la caza se entra por la Yz- / quierda sin hablar. / [Filete] / BELARDA. Apenas solemnizan de la aurora / los reflejos, los dulces pajarillos / quando este bello joben descuidado [Fin:] [Folio 13 v.:] ANFRISO. Mis potencias / BELARDA. Mi vida / ANFRISO. Y mi Albedrío / [Filete] ///*

[Folio] 14 [r.: blanco]

[Folio 14 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 14
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-1-12, A

❖ Testimonio 5

[Folio] 1 [r.:] Leg A.1. [con tachadura] t N11 / Dialogo para dos niños / B / Anfriso, y Belarda. / 24. / 1-1-12 / Tea 1-1-12, B [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] H / Anfriso y Belarda~ / Dialogo para dos Niños / *Selva deliciosa con varios apriscos, / y Pastores lejanos; la atraviesa un / Rio apasible, a un lado habrá una / espesura de arbustos para ocultar una / Persona, suena distante musica Pasto- / ril algún espacio, entre tanto sale Belarda joben de corta edad en / trage de Pastora de gala asechando / por todas partes con mucho cuydado, / y cautela, y en cesando la musica, / empieza la representacion, antes / habrá salido Anfriso galán cazador / tambien niño, y buscando la caza / se entra por la Yzq.^{da} sin hablar. / [Filete] / BELARDA. Apenas solemnizan de la aurora / los reflexos, los dulces Pajarillos, / quando este bello joben descuidado [Fin:] [Folio 13 v.:] ANFRISO. Mis potencias. / BELARDA. Mi vida. / ANFRISO. Y mi alvedrío / Fuente. / *Finis* / [Rúbrica] / [sic] el D.^r D. Lorenzo Ygual //*

[Folio] 14 [r.:] de Soria, Ynquisidor ordinario, y Vicario / de esta Villa de Madrid y su Partido &c. / Damos Licencia por lo que a nos toca, para / q en los teatros publicos de esta corte, se pueda Repre- / sentar la antecedente Pieza titulada Anfriso y / Belarda, mediante a que haviendose reconocido por nues- / tra ofn, no contiene cosa alguna que se oponga a / nuestra Santa Feé Catolica, y loables costumbres. / Madrid, y Abril nueve, de mil se- / tecientos noventa y quatro= / [Rúbrica] / Por sumando / Jossef Antolin / de Ybarrola [Rúbrica] / De Representar //

[Folio 14 v.:] Madrid 12 de Abril de 1794. / Pase al R. P. Fr. Josef Puerta Palanco / y al corrector D. Santos Diez Gonzalez para / su examen y evaquado traigase. / [Rúbrica] / Cumpliendo con el Anterior decreto del / S.^r Corregidor de esta villa, he leído / el presente dialogo, titulado Anfriso / y Velarda [con subrayado]; y no he advertido en / el cosa q.^e pueda servir de incon- / veniente para q.^e se permita / su representacion; la victoria de / Ma.^d y Abrill 15 de 1794 / Fr. Josef Puerta Palanco [Rúbrica] / De orden del S.^r Corregidor, y Juez / Protector de Theatros, he examinado //

[Folio] 15 [r.:] el adjunto Dialogo, titulado Anfriso / y Belarda [con subrayado]; y es una Ecloga bien formada á la manera de las de Teocrito, / Principe de la Poesia Bucolica, quien / aunq hace hablar discretisimamente / á sus Personages rusticos, faltando por / eso (al parecer) á la verisimilitud; con / todo eso es tal su Arte, q encanta, y / preocupa á los Lectores de modo q estos / no imaginan oir á los Personages, q / se introducen, sino á la naturaleza / q divuja, y pinta primorosamente en / qualquiera lienzo, bien sea fino, bien / ordinario. Este mismo designio parece / haver tenido el Autor de este Dialogo, / manifestando en el los buenos modelos / q se habrá propuesto p.^{ra} escribirle; pues / aunq unos niños se crean incapaces de / explicar con tanta philosophia sus afectos, / el Poeta se vale de ellos como de un mero / lienzo en que retratar El Amor sencillo [con subrayado], q es el objeto de esta Ecloga: y asi me //

[Folio 15 v.:] parece q merece la licencia / p.^{ra} representarse. Madrid y Abril / = 26 de 1794.= [Rúbrica] / Madrid 7 de Mayo de 1794. / Apruebase y representese. / [Rúbrica] ///

[Folio] 16 [r.: blanco]

[Folio 16 v.: blanco]

[Folio] 17 [r.: blanco]

[Folio 17 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 17
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-1-12, B

e. *Bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador, La*

❖ Testimonio 1

[Folio] 1 [r.:] Leg 6º BN. t N1 / Comedia Nueva / B Tea 1-12-10, B [signatura actual] / La Bella Pastora / y Ciudadana en el Monte / y discreto Labrador / Por d.ⁿ Bruno Solo

de Zaldivar. / Jorn. 1^a [con subrayado] / Ap.^{to} 1^o Las 2 del buen labrador / se entregaron el 17 de abril / ã Gonzalez / B FR / Legajo 29. / recorrido. / E. y V. //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] Leg.^o 3^o t N.^o 4 / Comedia Nueva / titulada / La Bella Pastora / y Ciudadana en el Monte / y discreto Labrador. / Jorn. 1^a. / Copiada Nuevamente, / y corregida Por su Autor, / D.ⁿ Bruno Solo de Zaldivar. / Ap.^{to} 1^o / FR //

[Folio 2 v.:] Teatro. [con subrayado] / Calle. / Selva corta. / Casa de campo con pertrechos de labran / za á los lados de la Puerta, emparrado / sobre ella, y asiento á su umbral. / Salon corto. / Jornada 2^a. [con subrayado] / Selva larga y fuente / Selva corta / Puerta de Alquilería. / Selva. / Alquilería. / Jornada 3^a. [con subrayado] / Selva corta. / Monte con corderos. / Selva corta. / Alquileria. //

[Folio] 3 [r.:] t / Comedia Nueva / titulada / La Bella Pastora. / Ciudadana en el Monte / y discreto Labrador. / De d.ⁿ Bruno Solo de Zaldivar. [con subrayado doble] / Personas. [con subrayado doble] / [*Dramatis personae* a 1 columna] / Jorn. 1^a [con subrayado doble] / *Sale D.ⁿ Feliz de camino; y Ricardo de soldado, am- / bos con Avitos de Santiago, vista de calles. //*

[Folio 3 v.:] FELIZ. Ricardo? / RICARDO. Amigo D.ⁿ Feliz? / FELIZ. Aun dudo lo que estoy viendo! [Fin:] [Folio] 28 [r.:] RICARDO. Con Rosaura. / *Los 2. El Cielo con bien nos lleve, / y sus piedades nos valgan. / Fin de la 1^a Jornada //*

[Folio 28 v.: blanco]

[Folio] 29 [r.: blanco]

[Folio 29 v.: blanco]

[Folio] 30 [r.: blanco]

[Folio 30 v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] Leg 6º N. 1 / t / Tea 1-12-10, B [signatura actual] / La Bella Pastora, / y Ciudadana en el Monte, / y discreto Labrador. / Jorn. 2º [con subrayado] / copiada Nuebamente, / y corregida Por su Autor, / D.ⁿ Bruno Solo de Zaldivar. / Ap.^{to} 1º / FR //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / La Bella Pastora [con subrayado doble] / Jorn. 2ª [con subrayado doble] / *Selva corta: Salen D.^a Rosaura, y Ricardo en tra- / ge de camino / RICARDO. A la margen de ese arroyo, / cuyos liquidos cristales, / se despeñan fugitivos, [Fin:] [Folio] 29 [r.:] en sazón están, Culebra y entrarse / para que empecemos / mañana á segar. & / Vanse todos; y los segadores baylando y repiti- / endo lo cantado. / Fin de la 2ª. Jornada. //*

[Folio 29 v.: blanco]

[Folio] 30 [r.: blanco]

[Folio 30 v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] Leg 6º N.º 1 / Tea 1-12-10, B [signatura actual] / t / La Bella Pastora / y Ciudadana en el Monte / y discreto Labrador. / Jorn. 3ª [con subrayado] / copiada Nuebamente, / y Corregida Por su Autor, / D.ⁿ Bruno Solo de Zaldivar. / Ap.^{to} 1º / FR //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / La Bella Pastora [con subrayado] / Jorn. 3ª. [con subrayado] / *Selva corta: Sale d.ⁿ Feliz en trage de Pastor. / FELIZ. En busca de una Pastora, / bella Enone de estos campos, / donde tejen á porfia [Fin:] [Folios 27 r.- 27 v.:] fue por humilde, y*

discreta / de Pastora á ser Señora / en la corte mas suprema. / *Con esta repetición se dá / fin á la Comedia. ///*

[Folio] 28 [r.: blanco]

[Folio 28 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 88
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-12-10, B (utilizado para la transcripción)

❖ Testimonio 2

[Folio I r.:] t / Correo en la Bella Pastora [con subrayado] / Jorn. 2^a [con subrayado] / Por aqui ha de estar la fuente; / y aunque dicen que no le hace / provecho el agua al que suda, / la sed es inaguantable. / Acertasteis; / y voy á la corte á toda / diligencia por la grave / urgencia de entregar pronto / unos pliegos importantes / Ya ha salido / Dos horas antes / de partir yo, echa á la vela / con un viento favorable, / bolaba surcando espumas, / bella poblacion portatil. / Y a Dios, si es que no teneis / otra cosa que mandarme, / pues no puedo deternerme. / [Filete] //

[Folio I v.: blanco]

[Folio II r.:] t / vozes: En la bella Pastora. [con subrayado] / Jornada 2.^a [con subrayado] / Para, para. / Vivan nrōs amos / [Filete] / Jorn.^a 3.^a [con subrayado] / Ande la gresca / [Filete] //

[Folio II v.: blanco]

[Folio III r.:] t / vozes: en la bella Pastora. [con subrayado] / Jornada 2.^a [con subrayado] / Para, para. / Vivan nrōs amos. / Uno. Brindo / por su salud. / Jornada 3.^a [con subrayado] / Ande la gresca / [Filete] //

[Folio III v.: blanco]⁸¹

[Folio] 1 [r.:] Leg 6° L. t N 1 / ~~23-4~~ [con tachadura] / Comedia [con subrayado] / Tea 1-12-10, A [signatura actual] / La Bella Pastora / y / Ciudadana en el Monte / y / Discreto Labrador. / Por d.ⁿ Bruno Solo de Zaldivar. [con subrayado] / Jornada 1^a. [con subrayado] / Ap.^{to} 3° //

[Folio 1 v.:] G.^r Izq //

[Folio] 2 [r.:] t / La Bella Pastora [con subrayado] / Personas [con subrayado] / [*Dramatis personae* a 2 columnas] / Jorn.^a 1.^a [con subrayado] / *Sale d.ⁿ Félix de camino y Ricardo de Soldado, am- / bos con Abitos de Santiago: vista de Calle.* / [Filete] / FELIX. Ricardo? / RICARDO. Amigo d.ⁿ Félix? / FELIX. Aun dudo lo que estoy viendo! [Fin:] [Folio] 27 [r.:] RICARDO. Con Rosaura. / *Los 2. El cielo con bien nos lleve, / y sus piedades nos valgan.* //

[Folio 27 v.: blanco]

[Folio] 28 [r.: blanco]

[Folio 28 v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] L° 6 N 1 / t / La Bella Pastora [con subrayado] / Jornada 2^a. [con subrayado] / Ap.^{to} 3.° / Tea 1-12-10, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / La Bella Pastora [con subrayado] / Jornada 2^a [con subrayado] / *Selba corta: salen d.^a Rosaura, y Ricardo en traje de / camino.* / RICARDO. A la margen de ese

⁸¹ Estos tres folios iniciales (I-III) están sueltos e incluidos en el cuadernillo correspondiente al primer acto de la comedia.

arroyo, / cuios liquidos cristales, / se despeñan fugitivos, [Fin:] [Folio 27 v.:] en sazón
están, / para que empecemos / mañana a segar. / *vanse todos, y los segadores bailando,*
y re- / pitiendo lo cantado //

[Folio] 28 [r.: blanco]

[Folio 28 v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] L^o 2^o 6 N 1 / t / La Bella Pastora [con subrayado] / Jornada 3^a. [con
subrayado] / Ap.^{to} 3.^o / Tea 1-12-10, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / La Bella Pastora [con subrayado] / Jornada 3.^a [con subrayado] / *Selba
Corta: sale d.ⁿ Felix en trage de Pastor.* / FELIX. En busca de una Pastora / bella Enone
de estos campos, / donde tejen a porfia [Fin:] [Folio 27 v.:] fue por humilde, y discreta /
de Pastora á ser Señora / en la corte mas suprema. / *con esta repetición se dá fin á la /
Comedia. ///*

[Folio] 28 [r.: blanco]

[Folio 28 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 87
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-12-10, A

❖ Testimonio 3

[Folio] 1 [r.:] t / Comedia nueva titulada [con subrayado] / La Bella Pastora / y
Ciudadana en el Monte / y discreto Labrador. [Sello de la Biblioteca Nacional de
España] / Por d.ⁿ Bruno Solo Zaldivar. / Jornada Primera. //

[Folio 1 v.:] Personas [con subrayado] / [Dramatis personae a 1 columna] / Sale d.ⁿ
Feliz de Camino, y ricardo de soldado, / ambos con abitos de Santiago, vista de calles.
//

[Folio] 2 [r.:] FELIZ. Ricardo! / RICARDO. Amigo d.ⁿ Feliz! / FELIZ. Aun dudo lo que estoy
biendo! [Fin:] [Folio] 67 [r.:] fue por humilde, y discreta / de Pastora, a ser Señora / en
la Corte mas Suprema. / [Filete] / Con esta Repeticion se dá fin a la Comedia / de D.ⁿ
Bruno Solo Zaldivar. [Sello de la Biblioteca Nacional de España] ///

[Folio 67 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 67
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: MSS/15762

f. *Bodas de Camacho el Rico, Las*⁸²

❖ Testimonio 1

[Portada r. sin paginar:] LAS BODAS / DE CAMACHO EL RICO. / COMEDIA
PASTORAL / PREMIADA / POR LA VILLA DE MADRID, / PARA
REPRESENTAR / EN EL TEATRO DE LA CRUZ, / CON MOTIVO DE LOS

⁸² Aparte de los ejemplares de esta obra que aquí mencionaremos, existen otros que no hemos podido consultar (y, por tanto, no los hemos podido adscribir a ningún testimonio) por distintas razones (la pérdida, destrucción o mal estado del ejemplar en cuestión, etc.); dichos ejemplares son los siguientes:
– Consejo Superior de Investigaciones Científicas: RES/8813; RES/9145; S6992/3; BC RM RM/2212
– Biblioteca de la Universidad de Granada: BHR/O-5-501
– Biblioteca de la Universidad de Murcia: S-B-3994(II)
– Biblioteca de la Universidad de Girona: 834/1123
– Biblioteca Nacional de Portugal: L. 3813 P.
– Staatsbibliothek zu Berlin: 4" Xk 8768; Xk 8768<a>
– Cambridge University Library: (7743.d.116); (7743.c.43)
– Biblioteca Palatina de Parma: PAL 8127
– Houghton Library: Span 5512.40; Span4391.20
– The British Library: 11726.h.1.(2.); 1064.a.21.
– Université du Littoral Côte d'Opale: 860.900 4 MEL B
– Bibliothèque Nationale de France: YG-2600
– Library of Congress: PQ6538.M5 A17 1797 Pre-1801 Coll
– National Library of Scotland: NE.866.c.4
– Manchester University Library: R27371
– California University Library: PQ6538.M5 A17 1820

FESTEJOS PÚBLICOS QUE EXECUTA / POR EL FELIZ NACIMIENTO / DE LOS
SERENÍSIMOS INFANTES / CARLOS Y FELIPE, / Y AJUSTE DIFINITIVO DE LA
PAZ. / SU AUTOR / EL DR. D. JUAN MELENDEZ VALDÉS, / *Catedrático de Prima
de Letras Humanas de la Universidad de / Salamanca, Académico honorario de la Real
Academia de S. Fernando, / y Socio Literato de la Real Sociedad Bascongada. /*
MADRID MDCCLXXXIV. / POR D. JOACHIN IBARRA IMPRESOR DE CAMARA
DE S.M. / *CON LAS LICENCIAS NECESARIAS. //*

[Portada v. sin paginar:]..... *emendaturus, si licuisset, eram. / OVID. //*

[Página I:] INTERLOCUTORES. / [*Dramatis personae* a 1 columna, con reparto] / *La
Scena representa la enramada, que describe Miguel de / Cervántes en los capítulos XIX
y XX de la segunda parte / de su Historia de Don Quixote. / La Música es de Don Pablo
Esteve, Compositor del Teatro / de la Cruz, y las Decoraciones del Pintor / Don
Antonio Carnicero. //*

[Página II: blanco]

[Página 1:] PRÓLOGO. / EL AMOR. / ¿Quién puede resistir al triste lloro, / Y angustia
lastimera / De un amante infeliz y abandonado? [Fin:] [Página] 135 [:] Entre honestas
caricias / De mil plácidos fuegos, / De mil tiernas delicias. ///

.

- Número de páginas: 139
- Signatura: [4, a-q4, r2
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: T/23763; T/15488; T/19383; R/32394;
CERV/2032; CERV.SEDÓ/7552; CERV.SEDÓ/6272
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: MB 439; MO 111; C 957
 - Biblioteca Regional de Madrid: A-157
 - Real Biblioteca (Patrimonio Nacional): IV/302 (2)
 - Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH A-112/097(4)
 - Biblioteca de la Universidad de Salamanca: BG/33047

- Biblioteca de la Universidad de La Laguna: P.V. 79
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 252/299(3)
- Biblioteca de Castilla-La Mancha: 1-1046; 1065
- Biblioteca de Catalunya: Cerv. 14-III-10
- Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre: 81039
- Bibliothèque Nationale de France: YG-567; MC 24650; 8-RA10-117 (2); MICROFICHE M-21050
- Bibliothèque Municipale de Versailles: ancien Morel Fatio D 605
- Senate House Library: [E.P.] A III 310/2 (37)

❖ Testimonio 2

[Portada r. sin paginar:] POESÍAS / DE / EL DR. D. JUAN MELENDEZ / VALDES. / TOMO SEGUNDO. //

[Portada v. sin paginar: blanco]

[Página I:] POESÍAS / DE / EL DR. D. JUAN MELENDEZ / VALDES, / DEL CONSEJO DE S.M. / OIDOR DE LA CHANCILLERIA / DE / VALLADOLID. / TOMO SEGUNDO. / [Filete] / *Si te digna manet divini gloria ruris.* / Virg. / [Filete] / VALLADOLID MDCCXCVII. / POR LA VIUDA E HIJOS DE SANTANDER. //

[Página II: blanco]

[Página III] [-] [Página] 152 [:] PARTE PRIMERA [DEL TOMO SEGUNDO]

[Página 153:] PARTE SEGUNDA [DEL TOMO SEGUNDO]

[Página 154: blanco]

[Página 155:] LAS BODAS / DE CAMACHO EL RICO, / COMEDIA PASTORAL. //

[Página 156: blanco]

[Página] 157 [:] Habiendo determinado la Villa de / Madrid celebrar la Paz ajustada en 1783, / y el feliz Nacimiento de los Serenísimos / Infantes gemelos CARLOS y FELIPE con / festejos públicos extraordinarios, obtuviéron / el premio LAS BODAS DE CAMACHO, / para representarse en ellos en el Teatro / de la Cruz. / Tomo II. //

[Página] 158 [:] INTERLOCUTORES. / [*Dramatis personae* a 1 columna] //

[Página] 159 [:] PRÓLOGO. / EL AMOR. / ¿Quién puede resistir al triste lloro / Y angustia lastimera / De un amante infeliz y abandonado? [Fin:] [Página] 323 [:] Entre honestas caricias / De mil plácidos fuegos, / De mil tiernas delicias. / FIN. //

[Página 324: blanco]

[Página] 325 [-] [Página] 327 [:] ÍNDICE

.....

- Número de páginas: 335
- Signatura: []₂, A-V₈, X₆
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: 1/12834; R/6984; 3/41249
 - Biblioteca de Catalunya: TusRes. 434-12º; 83-8-1418
 - Biblioteca de la Universidad de Oviedo: CGIII-0459
 - Biblioteca de la Universidad de Navarra: FA 161.428 II
 - Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 252/228; H F.A. 8/06617
 - Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid: BH FLL 37045
 - Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH X-82/089
 - Biblioteca de la Universidad de Salamanca: BG/11653
 - Oxford University Library: 8º L 284 BS (t.2); Vet.Span.II.A.129
 - Bayerische Staatsbibliothek: P.o.hisp. 125-2

❖ Testimonio 3

[Portada r. sin paginar:] POESÍAS / DE / EL DR. D. JUAN MELENDEZ / VALDES, / DEL CONSEJO DE S.M. / OIDOR DE LA CHANCILLERIA / DE / VALLADOLID. / TOMO SEGUNDO. / [Filete] / *Si te digna manet divini gloria ruris.* / Virg. / [Filete] / VALLADOLID: MDCCXCVII. / POR LA VIUDA E HIJOS DE SANTANDER. //

[Portada v. sin paginar: blanco]

[Página I] [-] [Página] 152 [:] PARTE PRIMERA [DEL TOMO SEGUNDO]

[Página 153:] PARTE SEGUNDA [DEL TOMO SEGUNDO]

[Página 154: blanco]

[Página 155:] LAS BODAS / DE CAMACHO EL RICO, / COMEDIA PASTORAL. //

[Página 156: blanco]

[Página] 157 [:] Habiendo determinado la Villa de / Madrid celebrar la Paz ajustada en 1783, / y el feliz Nacimiento de los Serenísimos / Infantes gemelos CARLOS y FELIPE con / festejos públicos extraordinarios, obtuviéron / el premio LAS BODAS DE CAMACHO, / para representarse en ellos en el Teatro / de la Cruz. //

[Página] 158 [:] INTERLOCUTORES. / [*Dramatis personae* a 1 columna] //

[Página] 159 [:] PRÓLOGO. / EL AMOR. / ¿Quién puede resistir al triste lloro / Y angustia lastimera / De un amante infeliz y abandonado? [Fin:] [Página] 323 [:] Entre honestas caricias / De mil plácidos fuegos, / De mil tiernas delicias. / FIN. //

[Página 324: blanco]

[Página] 325 [-] [Página] 327 [:] ÍNDICE

- Número de páginas: 333
- Signatura: []₂, A-N₁₂, O₁₀
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: 2/67596
 - Biblioteca de la Universidad de Valladolid: U/Bc 12677
 - Biblioteca de la Universidad de Salamanca: BG/DER 665
 - Toronto University Library: 725656

❖ Testimonio 4

[Página 1:] POESÍAS / DE / D. JUAN MELENDEZ VALDÉS, / FISCAL QUE FUE DE LA SALA DE ALCALDES / DE CASA Y CORTE, É INDIVIDUO DE LAS / REALES ACADEMIAS ESPAÑOLA / Y DE S. FERNANDO. / TOMO III. / MADRID EN LA IMPRENTA REAL / AÑO DE 1820. //

[Página 2:] *Si te digna manet divina gloria ruris.* / Virg. //

[Página 3:] LAS BODAS / DE CAMACHO EL RICO, / COMEDIA PASTORAL. //

[Página 4: blanco]

[Página] 5 [:] Habiendo determinado la Villa de Madrid celebrar la paz ajustada en 1783 y el feliz nacimiento de los Serenísimos Infantes gemelos CARLOS y FELIPE con festejos públicos extraordinarios, obtuvieron el premio *las Bodas de Camacho*, para representarse en ellos en el teatro de la Cruz. //

[Página] 6 [:] *INTERLOCUTORES.* / [*Dramatis personae* a 1 columna] //

[Página] 7 [:] PRÓLOGO. / EL AMOR. / ¿Quién puede resistir al triste lloro / Y angustia lastimera / De un amante infeliz y abandonado? [Fin:] [Página] 145 [:] Entre honestas caricias / De mil plácidos fuegos, / De mil tiernas delicias. / TOMO III. //

[Página 146: blanco]

[Página 147] [-] [Página] 243 [:] ODAS

[Página 244: blanco]

[Página 245] [-] [Página] 338 [:] EPÍSTOLAS

[Página 339] [-] [Página] 341 [:] ÍNDICE

.....

- Número de páginas: 335
- Signatura: A-X₈, Y₄
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: U/3856; 3/78026
 - Consejo Superior de Investigaciones Científicas: BC R R/4127
 - Biblioteca de Catalunya: A 83-8-7131; Tus-8-9199
 - Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 252/077
 - Biblioteca de la Universidad de Salamanca: BG/35499
 - Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela: 3512
 - Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili: 860B103
 - Biblioteca de la Universitat Ramon Llull: T 2-I-296.4
 - Biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas: 327 11 06
 - Biblioteca de la Universidad de Oviedo: CGIII-0468
 - Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid: BH FLL 36778
 - Biblioteca de la Universidad de Alicante: FL DRPS FA/0438
 - Bayerische Staatsbibliothek: P.o.hisp. 125 b-3
 - Toronto University Library: LS. M5196p v.3-4

❖ Testimonio 5

[Folio I r.:] Tea 1-12-12, A [signatura actual] / tt / Señor Vicario. / Las bodas de Camacho come / dia en cinco actos q.^c V. S. se / sirvió remitirme p.^a su censura / [sic] la

devuelvo á V. S. / leida q.^e ha sido, y no habiendo / en ella encontrado cosa que se /
oponga á nr̄a Santa Religion, / y buenas costumbres, soy de / dictamen puede V.S. dar
su / permiso p.^a su representacion. / Asi juzgo salvo meliori. Dios / N.^o S.^{or} de la vida a
V. S. m.^s a.^s / Madrid, y la victoria 16 de / diciembre de 1815. S.^r Vicario / Eclesiastico. /
Fr. José García y / Carsin [Rúbrica] //

[Folio I v.: blanco]⁸³

[Folio] 1 [r.:] Leg. 6 E [con tachadura] N3 / Principe [con subrayado] / A / Las Bodas de
/ Camacho / Fabula Pastoral / Acto 1.^o / [Filete] / Tea 1-12-12, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] Personas. [con subrayado] / [*Dramatis personae* a 1 columna] //

[Folio] 2 [r.:] *Scena enramada artificiosa qual la / describe Cerbantes en d.ⁿ Quijote
que de vera / spr̄e tenerse pres.^{te} Sale Basilio de pastor triste* / [Filete] / Jornada 1.^a /
[Filete] / BASILIO. Ay como en estos valles / morada antes de amor oy del olvido /
Basilio fue dichoso! [Fin:] [Folio 50 v.:] en continuas caricias / de sus placidos fuegos /
de sus tiernas delicias / [Filete] //

[Folio] 51 [r.: blanco]

[Folio 51 v.:] 1200028894 ///

.....

- Número de folios: 52
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-12-12, A

⁸³ Este folio (I) está suelto.

❖ Testimonio 6

[Folio] 1 [r.:] t / Leg. 6 L-[con tachadura] 1-12-12 N3 / B ~~2-3-6~~. [con tachadura] / Las Bodas de Camacho / el Rico / Fabula Pastoral. / [Filete] / Acto 1º (1º) / [Filete] / Ap.^{to} 3.º / Tea 1-12-12, B [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] Las Bodas de Camacho el Rico [con subrayado] / Personas / [*Dramatis personae* a 1 columna] / [Filete] / *La scena una enrramada frondosa, y adornada artificiosamente, qual la describe Cervantes en los cap.^{os} / 19 y 20 de la segunda parte de su Historia de d.ⁿ / Quixote q.^e de vera tenerse presente p.^a todas las / decoraciones /* [Filete] / Acto 1.º / [Filete] / *Sale Basilio mui aflixido en traxe de Pastor, pero triste.* / [Filete] //

[Folio 2 v.:] BASILIO. Ay! como en estos valles / morada antes de amor, oy del olvido, / Basilio fue dichoso! [Fin:] [Folio 16 v.:] de este vrō afincado Cavallero, / membraos de mi, pues yo p.^f vos me muero / *buelve* CAMACHO. Vamos señor. / Coro [con subrayado] / Visto. Mathias Cesareo / Caño [Rúbrica] / 1200028895 //

[Folio] 1 [r.:] t / L.º 6 N3 / Las Bodas de Camacho / el Rico. / Fabula Pastoral. / [Filete] / Acto 2.º / [Filete] / Ap.^{to} 3.º / Tea 1-12-12, B [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] Izq.^a / D.^a 2.º y 2.^a //

[Folio] 2 [r.:] S.^e QUITERIA. Do Quiteria cuitada, / sin ventura Quiteria, do engañada / tu corazon te lleva? [Fin:] [Folio 13 v.:] Y vamos, que tal vez de nuestra falta / habran ya recelado. / CAMILO. Ve pues por ese, y yo por este lado. / [Filete] / Coro. [con subrayado] / Visto. Mathias Cesareo / Caño [Rúbrica] //

[Folio] 14 [r.: blanco]

[Folio 14 v.:] 1200028895//

[Folio] 1 [r.:] t / L.º 6 N3 / Las Bodas de Camacho / el Rico. / Fabula Pastoral. / [Filete]
/ Acto 3.º / [Filete] / Ap.^{to} 3.º / Tea 1-12-12, B [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] Rosa Morales / Vizentita //

[Folio] 2 [r.:] *En esta scena, y las siguientes se verá á Sancho dur- / miendo á alguna
distancia. / Coro de Donzellas galanamente vestidas, q.^e vaian / saliendo con algun
vaile sencillo hasta dividirse en dos / bandas / [Filete] / Coro 1.º Ven amor poderoso, /
2. y une con firme lazada / la vella desposada [Fin:] [Folio] 13 [r.:] SANCHE. Hagalo
Dios, y vamos q.^e ya empiezan / las carreras. / QUIJOTE. Cuidado. *Con autori / dad.* /
[Filete] / *Sonará algun ruido como de empezarse / los regozijos.* / [Filete] / Coro. [con
subrayado] / Visto. Mathias Cesareo / Caño [Rúbrica] //*

[Folio 13 v.: blanco]

[Folio] 14 [r.: blanco]

[Folio 14 v.:] 1200028895//

[Folio] 1 [r.:] tt / L.º 6 N3 / Las Bodas de Camacho / el Rico. / [Filete] / Fabula
Pastoral. / [Filete] / Ap.^{to} 3.º / Acto 4.º / [Filete] / Tea 1-12-12, B [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] Acto 4.º / [Filete] / *Salen Camilo, y Petronila.* / [Filete] / CAMILO. No,
cara Petronila, no desmayes / que yo esperanza tengo / de que logren un termino
dichoso [Fin:] [Folio] 14 [r.:] sabrá estender vrã sin par belleza, / á pesar del olvido, y
de la muerte, / de dó el sol muere, a dó á nacer empieza. / Coro. [con subrayado] / Visto.
Mathias Cesareo / Caño [Rúbrica] //

[Folio 14 v.:] 1200028895//

[Folio] 1 [r.:] L.º 6 N3 / t / Las Bodas de Camacho / el Rico. / [Filete] / Acto 5.º / [Filete] / Ap.^{to} 4.º [con tachadura] / [Filete] / Ap.^{to} 3.º / Tea 1-12-12, B [signatura actual] / Asenjo. //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / Acto 5.º / [Filete] / *Salen Camacho, Quiteria, Bernardo, Petronila, d.ⁿ Quijote, / Sancho, y numero de combidados. / Se descubriran si pareciere en un teatro capaz adorna / do de Alfombras, y ramos, para ver desde el mas como / damente las Danzas. / Danza de Doncellas vestidas de verde, los cabellos par / te trenzados, parte tendidos á la espalda, con guirnal / das de flores, guiadas por un anciano, y una Matrona / con instrumentos pastoriles, y entre ellas el coro, que / se dividira en dos como los anteriores.* / [Filete] / Coro 1.º Llega, goza del premio / 2. de tu llama amorosa / tierno esposo, en el gremio [Fin:] [Folio] 10 [r.:] en continuas caricias / de sus placidos fuegos, / de sus tiernas delicias. / [Filete] / Cumpliendo con el Decreto del S.^{or} Liz.^{do} / D.ⁿ Alonso Camacho Inquisidor ordinario / vicario de esta V.^a de Madrid y su Partido &c. / he registrado una pieza téatral intitulada / Las Bodas de Camacho el Rico. Fabu / la Pastoral, repartida en cinco actos / y no hallo en ella cosa alguna q.^e impida //

[Folio 10 v.:] la licencia que para su egecucion se so / licita. / Asi lo siento, salvo meliori, en mi estudio. / Madrid 12 de Junio de 1784 / Mathias Cesareo / Caño [Rúbrica] / Liz.^a / [sic] el liz.^{do} D.ⁿ Alonso Camacho, / Inq.^{or} ordinario y vicario de esta / villa de Mad.^d y su Part.^{do} &c. / Por la pres.^{te} y lo que a nos toca, / damos liz.^a para que en / los theatros de esta corte / se pueda representar la / comedia anteced.^{te} titulada / las Bodas de Camacho, me / diante q.^e de nrã orñ, a sido //

[Folio] 11 [r.:] vista y reconozida y pareze / no contiéne cosa alguna con / tra nrã S.^{ta} feé catholica y / buenas costumbres. Madrid / y Junio diez y seis de mil se / tecientos ochenta y quatro / Liz.^o Camacho [Rúbrica] / [Rúbricas] / De representar //

[Folio 11 v.:] Madrid 14 de Julio de 1784. / Apruevase, y representese / Armona
[Rúbrica] //

[Folio] 12 [r.: blanco]

[Folio 12 v.:] 1200028895 ///

.....

- Número de folios: 70
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-12-12, B

g. *Coloquio gracioso para la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo*

❖ Testimonio 1

[Folio I r.:] ms 73 / 83-3 (103) / *Pertinet ad usum Antonii Pereyra et Ruiz* / [Rúbrica] //

[Folio I v.:] 83-3 //

[Folio II r.:] Poesías / del M.R.P. Fray Marcos Alayon, del / orden de San Agustin,
Difinidor y con- / decorado de su Provincia de Canarias. / Natural de la Ysla de
Tenerife. / [Sello de la Biblioteca Provincial y del Instituto de Canarias] //

[Folio II v.: blanco]

[Folio III r.: blanco]

[Folio III v.: blanco]

[Folio 1 r.] [-] [Folio 37 v.:] Auto famoso los mejores Peregrí-/nos

[Folio] 38 [r.] [-] [Folio] 39 [r.:] *Te Deum Laudamus*

[Folio 39 v.: blanco]

[Folio 40 r.: blanco]

[Folio 40 v.: blanco]

[Folio 1 r.:] Coloquio gracioso para la Navidad / de N. S. Jesucristo. / Personas que hablan en él. ~ / [*Dramatis personae* a 2 columnas] / *Oyese dentro riudo de Musica, y van saliendo todos en una danza / y Pascual cantando lo que se sigue, y respondiendole todos, y des-/ pues que han cantado todo, sale Pascual muy enojado con un gar- / rote en la mano y Dantheo deteniendolo.* / PASCUAL. Vamos á Belem saliendo, / que allá está el niño durmiendo. *Repiten todos* / Vamos á Belem llegando, [Fin:] [Folio 18 v.:] de este festejo / que se queda mi niño / solo en deseos. *Repiten todos.* [con subrayado] / *Finis.* //

[Folio] 19 [r.] [-] [Folio 23 v.:] Loa dedicatoria para la Natividad / de N. S. Jesu-Cristo

[Folio] 24 [r.] [-] [Folio 30 v.:] Loa de adoracion para la noche / de Navidad

[Folio] 31 [r.] [-] [Folio 36 v.:] Loa al Nacimiento de Ntrō. Re- / demptor

[Folio] 37 [r.] [-] [Folio] 42 [r.:] Juguete del Alcalde

[Folio 42 v.:] Juguete de los Pastores domid.^s / Personas q.^e hablan en el. / [*Dramatis personae* a 2 columnas] / *Musica* / *Musica*. Cantad Pastorsillos / alegres contentos / al recién-nacido [Fin:] [Folio 45 v.:] del tirano cautiverio. / En Belem está mi dueño / vamos Pastores á verlo. / *Finis.* //

[Folio] 46 [r.] [-] [Folio] 50 [r.:] Lóa para la noche de Navidad

[Folio 50 v.] [-] [Folio 56 v.:] Juguete de la adoracion de / los Pastores

[Folio 57 r.: blanco]

[Folio 57 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 100
- Localización:
 - Biblioteca de la Universidad de La Laguna: Ms. 73 (utilizado para la transcripción)

h. *Danilo*⁸⁴

i. *Desdén y amor pastoril*

❖ Testimonio 1

[Página 1:] DESDEN Y AMOR PASTORIL, / ACADEMIA DRAMÁTICA, / Ó
DIVERSION CAMPESTRE. //

[Página 2: blanco]

[Página 3:] DESDEN Y AMOR PASTORIL, / ACADEMIA DRAMÁTICA, / Ó
DIVERSION CAMPESTRE, / SACADA DE LAS OBRAS / DE DON FRANCISCO
GREGORIO DE SALAS / *POR EL AMANTE DE ELFIRSA*. / MADRID / EN LA
IMPRESA DE DON MATEO REPULLÉS. / 1804. //

[Página 4: blanco]

[Página 5:] ADVERTENCIA. / *Años hace que unas señoras, á / quien profeso el mayor
respeto y es- / timacion, me insinuáron su deseo de* [Fin:] [Página 8:] *decirme cómo*

⁸⁴ El único testimonio que conocemos de *Danilo* fue regalado al escritor Jesús de las Cuevas por Salvador Rivero Pastor, descendiente de Pedro Agustín Rivero de la Herrán, amigo y protector de José María Roldán y al que este último había enviado su obra dramática meses antes de morir (Cuevas Velázquez-Gaztelu, 1959: 245-246). Tras fallecer Jesús de las Cuevas, último propietario de la obra, suponemos que esta pudo permanecer en su biblioteca personal o, en todo caso, ser cedida por la familia al Archivo Municipal de Arcos de la Frontera (Cádiz), localidad donde vivió el escritor; esta última opción la descartamos después de habernos puesto en contacto con la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Arcos; siendo así, intentamos contactar con la familia de Jesús de las Cuevas y, aunque logramos hablar con uno de sus miembros (concretamente, con un sobrino del escritor), lamentablemente no nos ha sido posible acceder a la biblioteca de la familia.

podiera haber hecho / mejor esta obra con los mismos pre- / cisos materiales. / R. Gabriel Dazo y Asier. / Pauper animus aliena solum virtute dives. //

[Página] 9 [:] DESDEN Y AMOR PASTORIL, / ACADEMIA DRAMÁTICA, / Ó
DIVERSION CAMPESTRE. / INTERLOCUTORES. / [*Dramatis personae* a 1
columna] / *Decoracion sola de bosque. / Se fingirá el canto de un páxaro, y / saldrá
Silvano poco á poco, en ade- / man de no espantarle, y despues de / escucharle algun
corto tiempo, dirá / mirando hácia donde canta. / SILVANO. / Lisonjero paxarillo, / que
en gorgeos y cadencias / executas mil primores [Fin:] [Página] 45 [:] y vendrán de
buena gana / si les dais vuestra licencia. / Todos. / Que vengan, y muchas gracias. / Se
concluirá todo con un bayle / de seguidillas. //*

[Página 46:] *Se hallará en las librerías de / Castillo y de Órea, / con el Observatorio
rústico y Epigramas del propio autor. ///*

.....

- Número de páginas: 46
- Signatura: A-C₈
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: T/8526 (utilizado para la transcripción);
T/22420; T/12332; T/25925
 - Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH T/1005(5)
 - Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre:
30656

j. *Evandro y Alcimna*

❖ Testimonio 1

[Folio I r.: blanco]

[Folio I v.: blanco]

[Folio II r.:] Ms / ~~Xx=614~~ [con tachadura] / Prosa= en 1 acto / Evandro y Alcimna=
Pastorela / imitacion de la de Gesner / 551 //

[Folio II v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] t / Pastorela Nueva [con subrayado] / Evandro y Alcimna / Extractada y aumentada copiosamente / de las Obras de M^r Gessner Gessner. [con subrayado] / [Sello] //

[Folio 1 v.:] Actores [con subrayado] / [*Dramatis personae* a 1 columna] / *La scena se rep.^{ta} en una hermosa floresta circuida / de arboles.* //

[Folio] 2 [r.:] *El teatro representa una dilatada floresta rodeada de / arboles sin orden. En la lotanza se verán algunas casas / á la izquierda cuiertas de paja, y á la drã el mar. Salen / Lamon, y Cloe / [Filete] / CHLOE. Adonde vais, vecino mio, en ese tono pensativo, y ocu- / pado? A la verdad que los que vivimos en el campo, / siempre tenemos que hacer, si queremos que nuestros [Fin:] [Folio 23 v.:] el ir a la ciudad. Yo no le traeré aquí, pe- / ro le haré el mas rico y afortunado de todos / los Pastores. / Fin del tercero y ultimo / Acto. / [Sello de la Biblioteca Nacional] ///*

[Folio 24 r.: blanco]

[Folio 24 v.:] [Sello]

[Folio 25 r.: blanco]

[Folio 25 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 27
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: MSS/16490 (utilizado para la transcripción)

k. *Fiel pastorcita y tirano del castillo, La*⁸⁵

❖ Testimonio 1

[Página 1:] COMEDIA NUEVA EN TRES ACTOS, / LA FIEL PASTORCITA / Y TIRANO DEL CASTILLO. / POR FERMIN DEL REY. / REPRESENTADA POR LA CONPAÑIA DE MARTINEZ / EN ESTE PRESENTE AÑO DE 1791. / PERSONAGES. ACTORES. / [Dramatis personae a 1 columna con reparto] / *Se finge la Scena en los términos del Castillo de Grod en el Palatinado / de Siveria. / ACTO PRIMERO. / Selva con dos colinas, una detras de otra, por entre las quales se dexa ver un rio; / sobre la superior y mas lejana habrá un Castillo con su cerca ó muralla baxa, ha / de tener su puente levadizo por donde se pasa el rio, llegando á hacer pie so- / bre la colina de delante. Salen por entre los bastidores Silvio, Cefisa y / Zagales cantando y baylando. Dentro Ergasto, é Irene con su / cordero blanco en brazos. / Cant. Cantemos, Pastores, / amantes requiebros / a Irene que al dia [Fin:] [Página] 28 [:] rendidas gracias al Cielo, / pidamos al auditorio / el perdon de nuestros yerros. / [Filete] / Se hallará en la Libreria de Castillo, frente S. Felipe el Real; en la de Cerro / calle de Cedaceros; en su Puesto, calle de Alcalá; y en el del Diario, frente de / Santo Tomas. ///*

.

- Número de páginas: 28
- Signatura: A-C₄, D₂
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: T/19455 (utilizado para la transcripción); T/12646; TI/103<3>(8)
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-30-11, a
 - Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela: INC 688 3(8)
 - Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 039(308)/196(10); A 250/123(12)
 - Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH T/0095(04)
 - Biblioteca de la Universidad de Oviedo: Y

⁸⁵ Aparte de los ejemplares de esta obra que aquí mencionaremos, existen otros que no hemos podido consultar (y, por tanto, no los hemos podido adscribir a ningún testimonio) por distintas razones (la pérdida, destrucción o mal estado del ejemplar en cuestión, etc.); dichos ejemplares son los siguientes:
– Consejo Superior de Investigaciones Científicas: RES/5920(1); RES/6756(2)523/15
– Fundación Instituto Juan March: T-Enc-371
– Cambridge University Library: 7743.c.25

- Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre: 44289
- New York Public Library: NPL p.v. 268, no. 19
- Minnesota University Library: 863R33 OF
- Toronto University Library: 916118; 916111

❖ Testimonio 2

[Folio] 1 [r.:] Leg 15. n.º 5. tt F. N 4-[con tachadura] / A 1-30-11 / Comedia nueva [con subrayado] / ~~59.3.~~ [con tachadura] / La fiel Pastorcita, / y / tirano del Castillo. / Por / Fermin del Rey / Acto 1.º / Tea 1-30-11, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] Personas. [con subrayado] / [Dramatis personae a 1 columna] / *Se finge la Scena en los terminos del Castillo de Grod, en / el Palatinado de Siveria.* / [Filete] / D.^a 2º / G.^a G^a / pastores / y pastoras //

[Folio] 2 [r.:] Acto 1.º [con subrayado] / *Selba con dos Colinas, una detras de otra, por entre las cuales / se deja ver un rio: sobre la superior y mas lejana, habra un / castillo con su cerca, ó muralla baja: ha de tener su Puente le- / badizo por donde se pasa el rio, lleg.^{do} á hacer pie sobre la colina / de delante. S.^{en} por entre los bastid.^{es} Silvio, Cefisa, y Zag.^{es} cant.^{do} / y baylando. Detrás Ergasto é Yrene, con un cord.^o blanco en brazos.* / [Filete] / C.^{tan}. Cantemos Pastores / amantes requiebros / á Yrene que al dia [Fin:] [Folio] 27 [r.:] que Yrene muerto no se haya, / pues las que viven á prueba / de muerte son las casadas. / [Rúbrica] //

[Folio 27 v.:] 1200051215 //

[Folio] 1 [r.:] Leg 15 tt N.º 5. N -4 [con tachadura] / La Fiel Pastorcita [con subrayado] / Acto 2º [con subrayado] / Tea 1-30-11, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] ~~2º y 4º por / el puente~~ [con tachadura] / Orozco y / Roldan por / el Puente //

[Folio] 2 [r.:] tt / *Bajan el puente, y salen por el Roberto, y Melania* / [Filete] / ROBERTO. Sabes el suceso? / MELANIA. Sé / que Yrene huió de la quema. [Fin:] [Folio] 22 [r.:] ERGASTO. En tal pena / *Los 2. Quiereme tu dueño mio / y vengan desdichas vengan* / [Rúbrica] //

[Folio 22 v.:] 1200051215 //

[Folio] 1 [r.:] Leg 15 n.º 5. tt F. N-4- [con tachadura] / La Fiel Pastorcita [con subrayado] / Acto 3.º [con subrayado] / Tea 1-30-11, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] G.^a G.º //

[Folio] 2 [r.:] t / *Cefisa y Silbio a un lado con un azadon al ombro* / [Filete] / CEFISA. Es menester q^e ínventemos / alguna cosa exquisita / para celebrar las bodas. [Fin:] [Folio] 21 [r.:] rendidas gracias al Cielo / pidamos al Auditorio / el perdon de nrõs yeros / [Rúbrica] //

[Folio 21 v.:] 1200051215 ///

.....

- Número de folios: 70
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-30-11, A

❖ Testimonio 3

[Folio 1 r.:] t / Leg.º 15. F. n.º-4-[con tachadura] 5 / La fiel Pastorcita / y tirano del Castillo / Escrita Por Fermin del / Rey / No sirve por estar / cambiadas las ojas / Ap.^{to} 3.º / FR / Tea 1-30-11, B [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio 2 r.:] t / acto 1.º / *Selba con dos colinas una detras de otra, por en- / tre la quales se deja ver un río; sobre la supe- / rior, y mas lejana habrá un castillo con su / cerca, ó muralla baja, Ha de tener su puente / levadizo por donde se pasa el río, llegando á / hacer pie sobre la colina delante. / Salen por entre los bastidores Silvio, Sefisa, y / sagales cantando y baylando. detras Ergasto, e Yrene / con un cordero blanco en los brazos. / [Filete] / Cantan. Cantemos Pastores, / amantes requiebros, / á Yrene, que al día [Fin:] [Folio 23 v.:] mas que me debes me pagas! V^e / MELANIA. Voy á desmentir que he sido / de tantos daños la causa. V^e //*

[Folio 24 r.: blanco]

[Folio 24 v.: blanco]

[Folio 25 r.:] Leg.º 15. n.º 4-[con tachadura] 5. F. / La fiel Pastorcita [con subrayado] / Acto 2.º [con subrayado doble] / Ap.º 3.º / FR / Tea 1-30-11, B [signatura actual] //

[Folio 25 v.: blanco]

[Folio 26 r.:] t / Acto 2.º [con subrayado] / *Bajan el puente, y salen por el Roberto y Melania* / [Filete] / ROBERTO. Sabes el suceso? / MELANIA. Sé / que Yrene huyó de la quema. [Fin:] [Folio 44 r.:] ERGASTO. En tal pena... / *Los 2. Quiereme tu, dueño mío, / y vengan desdichas, vengan.* //

[Folio 44 v.: blanco]

[Folio 45 r.:] t / Leg.º 15. n.º 4-[con tachadura] 5. F. / La fiel Pastorcita [con subrayado] / Acto 3.º [con subrayado] / Ap.º 3.º / FR / Tea 1-30-11, B [signatura actual] //

[Folio 45 v.: blanco]

[Folio 46 r.:] t / Acto 3.º [con subrayado] / *Cefisa y Silvio con un azadon al hombro* / [Filete] / CEFISA. Es menester que inventemos / alguna cosa exquisita / para celebrar la bodas [Fin:] [Folio 64 r.:] rendidas gracias al Cielo. / *Todos. Pidamos al auditorio / el perdon de nuestros yerros.* //

[Folio 64 v.:] 1200051216 ///

.....

- Número de folios: 64
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-30-11, B

❖ Testimonio 4

[Folio 1 r.:] tt / Leg 15 n.º 5. F. N4- [con tachadura] / *La fiel Pastorcita, / y tirano del castillo. / Escrita por Fermín del Rey. / App.º 1.º / Tea 1-30-11, C [signatura actual] / FR.*//

[Folio 1 v.:] *Al fin de esta Jornada / está el repartimiento.* //

[Folio 2 r.:] t / Acto 1º [con subrayado] / *Selba con dos colinas una detrás de otra, por entre las cuales se deja ver / un río; sobre la superior, y mas lejana habrá un castillo con su / cerca, o muralla baja, Ha de tener su puente levadizo por donde / se pasa el río, llegando á hacer pie sobre la colina de delante. / Salen por entre los bastidores Silvio, Cefisa, y Zagales cantando / y bailando. Detras Ergasto, e Irene con un cordero blanco en los brazos. / [Filete] / Cantan. Cantemos Pastores, / amantes requiebros, / a Irene, que al día [Fin:] [Folio 25 r.:] que Irene muerto no se haya, / pues las que viven a prueba / de muerte son las casadas. //*

[Folio 25 v.:] [*Dramatis personae* a 1 columna, con reparto] / *Se finge la Scena en los términos del Castillo de Grod / en el Palatinado de Siveria //*

[Folio 26 r.: blanco]

[Folio 26 v.: blanco]

[Folio 27 r.:] Tea 1-30-11, C [signatura actual] //

[Folio 27 v.:] 1200051217 //

[Folio 28 r.:] Leg 15. n.º 5. F. / t N4-[con tachadura] / La fiel Pastorcita [con subrayado] / Acto 2º [con subrayado doble] / Ap.^{to} 1.º / FR / Tea 1-30-11, C [signatura actual] //

[Folio 28 v.: blanco]

[Folio 29 r.:] t / Acto 2º [con subrayado] / *Bajan el puente, y salen por el Roberto y Melania. / [Filete] / ROBERTO. Sabes el suceso? / MELANIA. Sé / que Irene huyó de la quema. [Fin:] [Folio 47 r.:] ERGASTO. En tal pena... / Los 2... Quiereme tu, dueño mío, / y vengan desdichas, vengan. //*

[Folio 47 v.: blanco]

[Folio 48 r.: blanco]

[Folio 48 v.: blanco]

[Folio 49 r.: blanco]

[Folio 49 v.:] 1200051217 //

[Folio 50 r.:] Leg 15. n.º 5. t N4-[con tachadura] / La fiel Pastorcita [con subrayado] / Acto 3º [con subrayado] / [Rúbrica] / FR / Tea 1-30-11, C [signatura actual] //

[Folio 50 v.: blanco]

[Folio 51 r.:] t / Acto 3º [con subrayado] / *Cefisa y Silvio con un azadón al hombro* / CEFISA. Es menester que inventemos / alguna cosa exquisita / para celebrar las bodas
[Fin:] [Folio 68 r.:] rendidas gracias al cielo. / *Todos*. Pidamos al auditorio / el perdón de nuestros yerros / Omitiendose lo rayado / dese la licencia. / [Rúbrica] / [sic] D.^r D.ⁿ Lorenzo Ygual / de Soria, Dignidad de Capellan / mayor de la Insigne Ig.^a Magistral de S.ⁿ Justo, y Pastor de / la Ciudad de Alcalá de Hena- //

[Folio 68 v.:] res, y Vic.^o de ésta Villa de / Madrid, y su Partido &^a / Por él presente, y lo q.^e á nós / toca damos liz.^a para q.^e / la Comedia anteced.^{te} titulada la Fiel Pastorcita / sé pueda répresentar én / los teatros pp.^{cos} de ésta corte, omítendose lo rayado, / med.^{te} á que habiendose ré- / conocido no contiene cosa q.^e / sé óponga á Nra. S.^{ta} Fe Católica, y buenas costumbres, / Madrid, y sept.^{te} diez, y seis / de mil set.^{os} y noventa / [Rúbricas] //

[Folio 69 r.:] Madrid 16. de Setiembre de 1790. / Pase al R.P.Fr. Joseph Puerta Palanco / y al corrector d.ⁿ Santos Diez Gonzalez / para su examen, y evaquado trahigase. / [Rúbrica] / Cumpliendo con el orden de arriba / del S.^r Corregidor de esta Villa he / leído la Comedia q.^e antecede com- / puesta de tres actos, y titulada / La fiel Pastorcita y tirano del / Castillo [con subrayado]; y a excep.^{on} de lo rayado / no encuentro en ella cosa que / pueda ser óbice para q.^e se per- / mita su representación; la victoria / de Ma.^d y Sep.^{te} 17 de 1790 / [Rúbrica] / De orden del S.^r Corregidor, y Juez / Protector de teatros, he examinado //

[Folio 69 v.:] esta Comedia, intitulada la Fiel / Pastora, y tirano del Castillo [con subrayado], en que / se nos presentan unas pastoras mas / discretas q lo q ellas son generalmente; / y de una sencillez al mismo tiempo / opuesta á tanta discreción; de lo que / resultan unos caracteres inverisimiles. / Pero como el todo de la Pieza ofrece / situaciones agradables, y de algun / interes, no hallo reparo en que (omi- / tiendo lo

rayado) se permita su representacion / Mad. y Sept.^e 20 de 1790. / [Rúbrica] / Madrid
25. de setiembre de 1790. / Apruevase y representese omitiendo / en un todo lo que está
rayado, por los censores. / [Rúbrica] ///

[Folio 70 r.: blanco]

[Folio 70 v.: blanco]

[Folio 71 r.: blanco]

[Folio 71 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 71
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-30-11, C

1. *Furias de Orlando, Las*

❖ Testimonio 1

[Página I:] POESIAS DRAMÁTICAS / DE D. CÁNDIDO MARIA TRI- / GUEROS /
Académico de Número de la / R. de Buenas Letras de Sevilla / Copiadas de sus
legítimos / originales corregidos por / su Autor / Cartels nouveaux décorés pour
l'Architecture, Peinture et Sculpture. / A Paris, chez Jacques Chereau, rue S.^t Jacques au
Grand S. Remy. //

[Página II:] [Sello de la Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha] R. 969 //

[Página III:] INDICE / de las Poesias que contiene este Tomo. / LA MUERTE DE
ABEL, oratorio / tomado del Italiano, con Carta a D. Fran- / cisco Maria del Rosario,
Presbitero, que sir- / ve de Prólogo. / LAS FURIAS DE ORLANDO, / Drama Pastoral,
con una Advertencia. / ENDIMION. Drama Pastoral, / con una Advertencia. //

[Página IV: blanco]

[Portada de *La muerte de Abel*] [-] [Página] 54 [:] LA MUERTE / DE ABEL

[Portada r. sin paginar:] LAS FURIAS DE / ORLANDO / Ecloga teatral / P.^r D.^N
CÁNDIDO MARIA / TRIGUEROS. / Año de 1776. / Cartel décoré pour la Poësie. / A
Paris, chez Jacques Chereau, rue S.^t Jacques au grand S. Remy //

[Portada v. sin paginar: blanco]

[Página I:] Α λ λ ' ὄ τ α ν ε ρ ῶ ν τ α ν ο ὦ ν ἔ χ ε ι ν τ ἰ ς α ξ ι ο ι , / π α ρ ἄ
τ ι ν ι τ ὸ α ν ο η τ ο ν ο ὦ τ ο ς ὄ ψ ε τ α / ¿Pues quien podrá juzgar que tiene
juicio / El mísero mortal que dió en amante / Viendo tanta locura estravagante? /
Menandro ap. Io. Stob. //

[Página II: blanco]

[Página III:] ADVERTENCIA / Este Drama parece que puede reducirse a la / Clase de
la Ecloga, ora se llame Drama Pastoral, / o Bucólico, ὀ Ecloga Teatral. [Fin:] [Página
V:] -do sacar la moralidad posible, y entretexer algunas / sentencias, sin hacerme
fastidioso con demasiadas. / Deseo haver acertado. A 9 de Diciem^e de 1776. //

[Página VI:] PERSONAS / [*Dramatis personae* a 1 columna] / LA ESCENA / se
representa en un campo de las cercanias / de París: con árboles, y algunas piedras pa-
/ ra asientos: á lo *lexos* podran verse cabañas, / y ruinas, y algun arroyuelo con árboles
por / todo. //

[Página] 1 [:] ACTO I / ESC. I. / *Angélica, Medoro, Mingo,* / (todos de Pastores) /
ANGÉLICA. / Sal ya una vez, Medoro mui amado, / Sal de la oculta choza retirada /
Donde tu fiera herida te ha encerrado: [Fin:] [Página] 96 [:] Al fin huid, ya que por
medio mio / Libres vais escapando / Del grave riesgo del Furor de Orlando. / Fin //

[Página 97: blanco]

[Página 98: blanco]

[Portada de *Endimión*] [-] [Página] 60 [:] ENDIMION

[Página 61: blanco]

[Página 62: blanco]

.....

- Número de páginas: 240
- Localización:
 - Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha: E 969 (utilizado para la transcripción)

❖ Testimonio 2

[Página I:] Las Furias de Orlando / Pastoral. / Α λ λ ' ὄ τ α ν ε ρ ῶ ν τ α ν ο ὦ ν
έ χ ε ι ν τ ῖ ς α ξ ι ο ι, / π α ρ á τ ι ν ι τ ὸ α ν ο η τ ο ν ο ὦ τ ο ς ὀ ψ ε τ α /
¿Pues quien podrá juzgar que tiene juicio / el mísero mortal que dió en amante, / viendo
tanta locura extravagante? / Menandro ap. Io. Stob. / De D.ⁿ Candido Maria Trigueros /
1776 //

[Página II:] Advertencia / Este drama parece que puede reducirse / a la clase de la
Ecloga, ora se llame / Drama Pastoral, o Bucólico, [con subrayado] o Ecloga / teatral.
[Fin:] [Página VI:] procurado sacar la moralidad posible, / y entretexer algunas
sentencias, sin / hacerme fastidioso con demasiadas. / Deseo haver acertado. a 9 de /
Diciembre de 1776. //

[Página VII:] Personas. / [*Dramatis personae* a 1 columna] / *La escena / se representa
en un campo de las cer- / canias de Paris: con árboles, y algunas / piedras para
asientos: a lo lexos podran / verse, cabañas, y ruinas, y algun / arroyuelo; con árboles
por todo. //*

[Página] 1 [:] Acto primero / escena 1.^a / *Angélica, Medoro y Mingo / (todos de
Pastores)* / ANGÉLICA. / Sal ya una vez, Medoro mui amado, / Sal de la oculta choza

retirada / Donde tu fiera herida te ha encerrado: [Fin:] [Página] 148 [:] Al fin huid, ya que por medio mio / Libres vais escapando / Del grave riesgo del Furor de Orlando. / fin. / C.M.Tr. / (original) / 1776 ///

.....

- Número de páginas: 155
- Localización:
 - Biblioteca de Menéndez Pelayo: M-40 A229

m. *Juguete de los pastores dormidos*⁸⁶

n. *Lisi desdeñosa*

❖ Testimonio 1

[Folio] 1 [r.:] ~~Alc. 17~~ Comedia. / 17,4501 Lisi Desdeñosa: / De / D.ⁿ Vicente Huerta. [Rúbrica] / [2 sellos de la Biblioteca Nacional de España] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / Lisi Desdeñosa. / Comedia Famosa. / Personas. / [*Dramatis personae* a 3 columnas] / Primera Jornada. [con subrayado] / *Sale Fabio.* / FABIO. Bosques y selvas del Pardo, / que con cristalinas aguas / el humilde Manzanares [Fin:] [Folio] 62 [r.:] oy quedais acreditados, / pues de hombres desventurados, / haceis hombres venturosos. ///

[Folio 62 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 62
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: MSS/17450/1 (utilizado para la transcripción)

o. *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*⁸⁷

⁸⁶ Ver descripción del *Coloquio gracioso para la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo*, por encontrarse esta última obra dentro del mismo volumen que el *Juguete de los pastores dormidos*.

p. *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor. El rey pastor*⁸⁸

❖ Testimonio 1

[Página 1:] *COMEDIA NUEVA. / NO HAY MUDANZA / NI AMBICION, / DONDE HAY VERDADERO AMOR. / EL REY PASTOR. / [Dibujo] / CON LICENCIA. / MADRID: AÑO 1799. / Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Ge- / rónima: en el puesto de Cerro, calle de Alcalá: en el de Sanchez, / calle del Príncipe: y en el del Diario, frente Santo Tomás. //*

[Página 2: blanco]

[Página 3:] *COMEDIA NUEVA. / NO HAY MUDANZA NI AMBICION / DONDE HAY VERDADERO AMOR. / EL REY PASTOR. / PERSONAS. / [Dramatis personae a 3 columnas] / Espaciosa y amena campaña, bañada del río Bostreno, que se ve despeñar de / un montecillo cubierto de verdor y ganado con sus Pastores y perros: rustica / Puente sobre el río: mas adelante Cabañas Pastoriles, y á lo léjos vista de la / Ciudad de Sidon, en perspectiva de la parte que no ocupa el Monte: Mirteo / y Corino tocando adufes, sentados en varias peñas; y sobre otra, Rosilda alha- / gando un Cordero, y cantando en aire Pastoril y gracioso, lo siguiente. / JORNADA PRIMERA. / ROSILDA. Inocente Corderillo / que del río á la frescura / apurar tu sed procura [Fin:] [Página] 24 [:] que los corazones venza... / Todos. Ansiosos de haber servido / damos fin á la Comedia. / FIN. ///*

.....

- Número de páginas: 24
- Signatura: A-C₄
- Localización:

⁸⁷ Para la descripción del manuscrito de este texto (Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna [Fondo Familia Van de Walle, legajo 1, documento 32]), ver: (Plasencia de la Cruz, 2014-2015: 11).

⁸⁸ Aparte de los ejemplares de esta obra que aquí mencionaremos, existen otros que no hemos podido consultar (y, por tanto, no los hemos podido adscribir a ningún testimonio) por distintas razones (la pérdida, destrucción o mal estado del ejemplar en cuestión, etc.); dichos ejemplares son los siguientes:
– Cambridge University Library: Hisp.5.76.20

- Biblioteca Nacional de España: T/612 (utilizado para la transcripción); T/14825(21); T/55285/22
- Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre: 44285; 44373; 57730
- Biblioteca Foral de Vizcaya: R-3399 (9)
- Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH T/0041(11)
- Library of the University of North Carolina at Chapel Hill: PQ6217.T445 v. 18, no. 7
- Northwestern University Library: Spanish Plays no.13638
- University of Pennsylvania Libraries: ML50.2.N6 1799
- Smith College Libraries: PQ6225.T4 30

❖ Testimonio 2

[Folio] 1 [r.:] t / ~~Leg.^o 2~~ [con tachadura] Comedia ~~n. 2~~ [con tachadura] / No hai mudanza, ni ambicion / donde hai verdadero amor y / Rey Pastor = / Acto 1.^o [con subrayado] / n.^o 4 [con tachadura] / Leg.^o 1.^o / La N = n.^o 23 / 2.^o ap.^{te} / Escribio esta Com.^a d.ⁿ Ramon de la / Cruz: el año de 1767: y se censuró / N / Esta Com.^a se hizo de teatro en Navidad el año / de 1767. la hizo Merino el Padre duro 14 días – se / repitio el año de 1773. duro 4. dias en Junio. se bolbio á repe- / tir p.^r Verano en Seprē y duro 4 dias en el año de 84; fué / a peticion del S.^r Parra: en los 4 dias los 3 faltó y el primer / dia si hubo ent.^a fue porq.^e hizo mala noche = se repitio el / año de 88 los dias 25. 26. y 27. fiestas y los dos dias no hubo nadie / Tea 1-133-10, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] año de 73 [con subrayado] / [*Dramatis personae* a 1 columna, con reparto] //

[Folio] 2 [r.:] t / He leido la Comedia nueva intitulada: / No ai mudanza ni ambizion donde ay / verdadero Amor. [con subrayado] su Autor D.ⁿ Ramon / de la Cruz; y me parece puede permitirse su / representazion; salvo mejor dictamen; Madrid / 17 de Diz.^{te} de 1767= / D.^r D.ⁿ Fran.^{co} de la Fuente / [Rúbrica] / Madrid á 19 de Diz.^{te} de 1767. / Mediante la aprobaz.ⁿ antez.^{te} se / concede licencia para q.^e se pueda / representar. / d.^r Torres [Rúbrica] //

[Folio 2 v.:] Madrid 19. de Diz.^{re} de 1767. / Pase al Censor p.^a su examen, y / con lo que digere traigase / [Rúbrica] / Señor / Con el permiso, y licencia de V. S. pu- / ede representarse esta comedia intitu- / lada, No ai mudanza, ni ambicion / donde ai verdadero amor, por no con- / tener cosa que lo impida que assi / lo siento salvo [sic] Madrid y Diz.^{re} / 20. de 1767. / [Rúbrica] / Madrid 21. de Diz.^{re} de 1767. / Executese, executese= / [2 rúbricas] //

[Folio] 3 [r.:] t / Comedia / No hai mudanza, ni ambicion, / donde hai verdadero amor. / [Filete] / [Dramatis personae a 1 columna] / [Filete] / *La Scena se finge á vista de la Ciudad de Sidon, / al margen del rio Bostreno, y en el acampam.^{to} / de los Griegos.* / [Filete] //

[Folio 3 v.:] Acto 1.^o [con subrayado] / *Espaciosa, y amena Campaña, bañada del río / Bostreno, que se vé despeñar de un montecillo, cu- / bierto de verdor, y Ganado, con sus Pastores, y perros: / rustica puente sobre el rio: mas adelante caba- / ñas pastoriles; y á lo lejos vista de la Ciudad de / Sidon en prespectiva, de la parte que no ocupa / el monte: Mirteo, y Corino tocando adufes, / sentados sobre una peña; y sobre otra, Rosilda / alhagando un cordero, y cantando en aire pas- / toral, y graoso [sic].* / [Filete] / Ynocente corderillo, / que del rio á la frescura / apurar tu sed procura [Fin:]

[Folio] 22 [r.:] MIRTEO. En tí me quedo. / *Los 3. Proteged, Cielos piadosos, / un amor tan verdadero. / Agenor, y Mirteo se van por un lado, seguido / del acompañam.^{to}; y Elisa se queda inmovil un / rato, mirando como marchan; y luego con un / ademan de sentimiento, se entra sin hablar.* //

[Folio 22 v.: blanco]

[Folio] 23 [r.:] Ambrosio. En: Los escarmentados [con subrayado] //

[Folio 23 v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] t / ~~Leg.º 2~~ [con tachadura] ~~n.º 2~~ [con tachadura] / No hai mudanza, ni ambicion / donde hai verdadero amor. / Leg.º 1.º Acto 2.º [con subrayado] n.º 4 [con tachadura] / 2.º ap.^{te} / N La N = n.º 23 / Tea 1-133-10, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.:] 1.^a y 2.^a / empiezan //

[Folio] 2 [r.:] t / No hai mudanza, ni ambicion / donde hai verdadero amor. / Acto 2.º / *Magnifico acampamento de los Griegos. Se ven di- / ferentes centinelas repartidas por el acampam.^{to}, / y soldados, ya jugando, ya durmiendo, limpiando / las armas &. / Salen Elisa, trayendo de la mano á Ta- / miris, como que viene temerosa. / TAMIRIS. Bolvamonos á tu alvergue, / Elisa. / ELISA. Porque te paras? [Fin:] [Folio] 21 [r.:] AGENOR. Todo, señor, se arriesga, si te paras. / *Los 4. Amor, si eres deidad, contra las iras / de nuestros hados, buelve por tu causa. / [Filete] / Las 2 damas se entran p.^r la drā y los Galanes p.^r la izq.^a / [Rúbrica] //**

[Folio 21 v.: blanco]

[Folio] 22 [r.:] Simon. En: Los escarmentados [con subrayado] //

[Folio 22 v.: blanco]

[Folio] 1 [r.:] t / ~~Leg.º 2~~ [con tachadura] ~~n.º 2~~ [con tachadura] / No hai mudanza, ni ambicion, / donde hai verdadero amor. / Leg.º 1.º Acto 3.º [con subrayado] n.º 4 [con tachadura] / La N = n.º 23 / 2.º ap.^{te} / N [sic] / Tea 1-133-10, A [signatura actual] //

[Folio 1 v.: blanco]

[Folio] 2 [r.:] t / No hai mudanza, ni ambicion, / donde hai verdadero amor. / Acto 3.º / *Bosque sombrío con una rustica fuente. / MIRTEO. Felices soledades, / amiga y clara fuente, / que fuisteis tantos días [Fin:] [Folio 17 v.:] que los corazones venza / Todos. Ansiosos de haver servido, / damos fin á la Comedia. / [sic] d.^f D.ⁿ Eugenio Garcia Pbño then.^{te} vi- / cario de esta v.^a de M.^a y su p.^{do} / Por la pres.^{te} y lo que a nos toca Damos /*

Liz.^a para que la comedia anterior ti- / tulada no ay mudanza ni ambicion / donde ay verdadero Amor, y Rey Pastor, / se pueda representar en los theatros pp.^{cos} / de esta corte, med.^{te} averse visto y recono- / cido de nña oñ y parece no contiene / cosa alg.^a contra nuestra Santa fee / Catholica y buenas costum- / bres: Madrid. y Sept.^{re} //

[Folio] 18 [r.:] treze de mil setecientos / ochenta y quatro = / [Rúbricas] / Madrid 13. de Sept.^{re} de 1784. / Pase al Rev.^{do} P.^a Fr. Angel de / Pablo Puerta Palanco; y al correc- / tor d.ⁿ Ign.^o Lopez de Ayala para / su examen; y evaquado se / trahiga. [Rúbrica] / de orden del S.^r Corregidor de / esta villa, y por Ausencia / del R.P. Fr. Angel de Pablo. //

[Folio 18 v.:] Puerta Palanco he leído la / Comedia que antecede / Compuesta de tres Actos, e / intitulada No ay mudanza / ni Ambición donde ay ver- / dadero Amor [con subrayado]; y no he ha- / llado en toda ella cosa / que pueda ser obize para / que se represente; la victo- / ria de Ma.^d y Sep.^{re} 14 de / 1784. [Rúbrica] / Señor / He leído la Comedia que prece- / de intitulada: No hai mudanza / ni ambicion donde ai verdadero / amor, [con subrayado] y no hallo inconveniente / en que V. S. permita su represen- / tacion. Madrid y sept.^e 18 de 1784 / [Rúbrica] //

[Folio] 19 [r.:] Madrid 18 de Septiembre de 1784. / Apruevase, y Representase. / [Rúbrica] ///

[Folio 19 v.: blanco]

[Folio] 20 [r.: blanco]

[Folio 20 v.: blanco]

.....

- Número de folios: 65
- Localización:
 - Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-133-10, A

q. *Pastora más constante y pastor duque de Alania, La*

❖ Testimonio 1

[Página 1:] COMEDIA ESPAÑOLA, / ORIGINAL Y NUEBA, / LA PASTORA / MAS CONSTANTE, / Y PASTOR / DUQUE DE ALANIA. / POR / D. FRANCISCO DE VILLANUEBA / Y LARA. / [Dibujo] / EN LA IMPRENTA REAL. / 1787. //

[Página 2: blanco]

[Página 3:] A LOS APASIONADOS / DEL TEATRO ESPAÑOL Y FRANCES. / IDEA / DE LA COMEDIA INTITULADA / LELIO Y FLORIANA. / Si él laudable fin de los Teatros / es, el mostrar una moral política / y cristiana, manifestando en gerogli-
[Fin:] [Página 5:] -len muchas veces prorrumper muy / retóricos con la viva fuerza de los / sentimientos. //

[Página] 6 [:] [Filete] / PERSONAS. / [Filete] / [Dramatis personae a 1 columna] //

[Página 7:] COMEDIA / LA PASTORA / MAS CONSTANTE, / Y PASTOR, / DUQUE DE ALANIA. / JORNADA PRIMERA. / *Apariencia de riscos, y prado; y salen Lelio / con pellico, y cayado, y Floriana lo mis- / mo, con unas flores en la mano.* / LELIO. Hermosísima Pastora, / á quien este monte aclama, / por Diosa de sus recintos,
[Fin:] [Página] 89 [:] la Historia tan celebrada / de la Pastora constante / y el Pastor Duque de Alania. / FIN ///

.

- Número de páginas: 89
- Signatura: A-F₈, G₂
- Localización:
 - Biblioteca Nacional de España: T/12355 (utilizado para la transcripción); T/19941; T/15295/14
 - Biblioteca de Catalunya: 83-12-C 44/10
 - Washington State University: PQ6574.V44 C66 1787

r. *Triunfo del amor divino, El*

❖ Testimonio 1

[Página 1:] EL TRIUNFO / DEL AMOR DIVINO. / EGLOGA PASTORIL / PARA
CELEBRAR EL NACIMIENTO / DEL NIÑO DIOS. / POR DON AGUSTIN
BONACASA Y CASTRO. / [Filete] / *Pastores loquebantur ad invicem: transeamus
usque Bethlehem, & / videamus hoc verbum quod factum est.* Luc. cap. 2. v. 15. /
[Filete] / PASTORES QUE HABLAN EN ELLA. / [*Dramatis personae* a 2 columnas] /
ACTO PRIMERO. / *Descúbrese una selva con arboledas, arroyos, cascadas, y algunos
ani- / malillos de caza menor, y en todo ello iluminación; à un lado sobre una / colina
la Ciudad de Belen, y al pie de ella una Cueva, en la que apa- / recerá el Niño recien-
nacido, y San Joseph y la Virgen adorándole. / Empieza la funcion por una sonata
patética ò un adagio. / Salen Joran é Isacar en ademan de haberse levantado de
dormir, y em- / piezan à asombrarse de los prodigios que advierten en la Naturaleza. /
JORAN. Qué noche tan apacible! / qué risueña y placentera! / qué arreboles por los ayres!
[Fin:] [Página] 8 [:] ISABELITA. Salve, Pastorcillo bello. / AMINADAB. Salve, y à todos
nosotros / sálvanos allá en tu reyno. / CON LAS LICENCIAS NECESARIAS. / [Filete]
/ *En Valencia: Por la Viuda de Agustin Laborda, en la Bolsería. / Año de 1797. ///**

.....

- Número de páginas: 8
- Signatura: *₄
- Localización:
 - Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 250/187(03) (utilizado para la transcripción)
 - Biblioteca Nacional de España: T/24051
 - Biblioteca de la Universidad de Valencia: BH Var. 032(05)

2. CLASIFICACIÓN DEL CORPUS

Nuestro *corpus* está formado por obras originales, traducciones, recreaciones y refundiciones.

TIPOLOGÍA	OBRAS	FUENTE ⁸⁹
OBRAS ORIGINALES	<i>Anfriso y Belarda</i>	
	<i>Coloquio gracioso para la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo</i>	
	<i>Danilo</i>	
	<i>Juguete de los pastores dormidos</i>	
	<i>Lisi desdeñosa</i>	
	<i>Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752</i>	
	<i>Pastora más constante y pastor duque de Alania, La</i>	
	<i>Triunfo del amor divino, El</i>	
TRADUCCIONES	<i>Alexis</i>	<i>Alexis Dramation pastoritium</i> (1757) ⁹⁰ , tragedia de Andreas Friz.
	<i>Amor pastoril, El</i>	<i>La Cascina</i> (1756) ⁹¹ , ópera de Carlo Goldoni.
	<i>Evandro y Alcimna</i>	<i>Evander und Alcimna</i> (1762) ⁹² , drama de Salomon Gessner.
	<i>Fiel pastorcita y tirano del castillo, La</i>	<i>La pastorella fedele</i> (1754) ⁹³ , comedia de Pietro Chiari.
	<i>Furias de Orlando, Las</i>	<i>L'Angelica</i> (1722) ⁹⁴ , ópera de Pietro Metastasio.

⁸⁹ Para determinar la fuente de alguna de nuestras traducciones o recreaciones, nos ha resultado de gran ayuda la obra coordinada por Francisco Lafarga Maduell (1997).

⁹⁰ Ver: (Friz, 1757); sobre la vida y obra de Friz, ver: (Tjoelker, 2014).

⁹¹ Ver: (Goldoni, 1756).

⁹² En uno de sus trabajos, Francisco Lafarga (1999:15), en línea con otros estudiosos, afirma que, cuando el texto original estaba escrito en lenguas como el inglés o el alemán, no era extraño que el traductor español se apoyase en alguna traducción francesa, que, en palabras del citado investigador, constituiría una «etapa intermedia no siempre confesada por el traductor –o por el editor–» (1999:15); esto es lo que observamos exactamente en la traducción al español del drama alemán *Evander und Alcimna* (para este drama, ver: [Gessner, 1762]), que aquí estudiamos, donde el anónimo traductor se ha ayudado de una traducción francesa, concretamente –pensamos– de la realizada por Michael Hubert de las obras completas de Salomon Gessner (Real Biblioteca [Patrimonio Nacional]; signatura: X/2244), si bien el traductor solo menciona como fuente de su traducción el texto (alemán) de Gessner, pero no la fuente (francesa) intermedia.

⁹³ Ver: (Chiari, 1759).

⁹⁴ Ver: (Metastasio, 1823).

	<i>No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor. El rey pastor</i>	<i>Il re pastore</i> (1751) ⁹⁵ , ópera de Pietro Metastasio.
RECREACIONES	<i>Amor dichoso, El</i>	Historia de Nina (<i>Nina ou La folle par amour</i> [1786] ⁹⁶ , comedia de Benoît Joseph Marsollier des Vivetières).
	<i>Bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador, La</i>	Historia de la pastora de los Alpes (cuento <i>La bergère des Alpes</i> , integrado en los <i>Contes moraux</i> [1761] ⁹⁷ de Jean-François Marmontel).
	<i>Bodas de Camacho el Rico, Las</i>	Historia de Camacho el Rico (capítulos XIX-XX de la 2ª parte de <i>Don Quijote de la Mancha</i> [1615] ⁹⁸ de Miguel de Cervantes).
REFUNDICIONES	<i>Desdén y amor pastoril</i>	<i>Égloga de Dalmiro y Silvano</i> (1780) ⁹⁹ de Francisco Gregorio de Salas.

Para el caso de las traducciones y de las refundiciones, nos gustaría hacer varios apuntes.

Empezando por las traducciones, hay que decir que, en la mayoría de ellas (excepto algunos casos como *Alexis*), los traductores llevan a cabo bastantes modificaciones sobre los textos de los que parten; por ejemplo, en su traducción de *Il re pastore*, Ramón de la Cruz amplía significativamente la obra extranjera al añadir dos personajes más (Corino y Rosilda) a los cinco que ya tenía la ópera. También observamos una ampliación en *Las furias de Orlando* de Cándido María Trigueros, como indicó hace años Mario Gasparini¹⁰⁰:

La *Angelica* de Metastasio está dividida en dos partes, *Las furias de Orlando* en tres actos. En conjunto, Trigueros sigue de cerca el texto metastasiano; no obstante, añade en su arreglo

⁹⁵ Ver: (Metastasio, 1823); acerca de Metastasio y Carlo Goldoni, ver: (Arce Fernández, 1968; 1981: 71-96; Pagán Rodríguez, 1997a).

⁹⁶ Ver: (Marsollier des Vivetières, 1786).

⁹⁷ Ver: (Marmontel, 1761). Para más noticias sobre Jean-François Marmontel, pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Hernández Serna (1974: 180-186) y Montesinos (1980: 14-22 y 221-222).

⁹⁸ Ver: (Cervantes Saavedra, 2004).

⁹⁹ Ver: (Salas, 1780).

¹⁰⁰ Sobre esta traducción de Trigueros, ver también: (Barbolani, 2008).

alguna innovación, y a veces con cierta habilidad. Por ejemplo, en el acto II, escena sexta, el encuentro entre Orlando y Medoro: Medoro se salva fingiéndose el hermano de Bela. En la escena nona del acto III, Mingo anuncia a Orlando que Medoro ha muerto despedazado por un oso y que Angélica huye a caballo hacia París, acompañada por un pastor; Orlando sigue sus pasos. Todo esto falta en el texto de Metastasio. En la comedia de Trigueros Angélica y Medoro huyen por la parte opuesta a aquella que ha tomado Orlando para perseguir a Angélica. Trigueros termina su comedia con la moraleja pronunciada por el pastor Mingo; Metastasio con un lamento de Orlando y con una «licenza» (1947: 142-143).

Otros traductores, en cambio, parecen optar por la vía contraria, es decir, la de rebajar el texto de partida, como sucede en *El amor pastoril*, donde Manuel Canfrán ha reducido a dos el número de actos, de los tres que integraban *La Cascina*; asimismo, de los siete personajes de la obra de Goldoni, Canfrán se queda con cinco (elimina a Lavinia y a Costanzo).

Por último, es posible encontrar ejemplos en los que el traductor, más que suprimir o ampliar, lo que hace es estructurar el contenido de manera diferente a como estaba en la obra extranjera, como apreciamos en *La fiel pastorcita y tirano del castillo* de Fermín del Rey por medio del siguiente cuadro:

<i>La pastorella fedele</i>	<i>La fiel pastorcita y tirano del castillo</i>
Acto I	Acto I
Acto II	
Acto III	Acto II
Acto IV	Acto III
Acto V	

Pasando ahora a la única refundición que hay en nuestro *corpus* (es decir, *Desdén y amor pastoril*), cabe señalar que ¿Dazo y Asier?, además de reducir considerablemente la *Égloga de Dalmiro y Silvano* de Salas, la dota de didascalias explícitas que imprimen teatralidad a un texto que, en origen, es lírico. Por lo demás, el refundidor inventa bastante poco; quizá el cambio más significativo que este opera sobre la obra de Salas es el que atañe al orden en que se disponen los parlamentos de los personajes, orden que ¿Dazo y Asier? altera casi por completo –como habrá ocasión de comprobar en la transcripción que ofrecemos de este texto en los anexos–.

CAPÍTULO II: LA LITERATURA PASTORIL EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL

La extensa vida de la literatura pastoril no se extingue, en las letras españolas, con la llegada del siglo XVIII; antes bien, resiste vigorosa a los agitados cambios socio-político-culturales que trae consigo la nueva centuria, logrando canalizar eficazmente las ideas, inquietudes o anhelos de sus gentes.

A. CULTIVO DE LA LITERATURA PASTORIL

La mejor manera de evidenciar la buena salud de la literatura pastoril en la España dieciochesca es descender al terreno de la creación literaria, como haremos seguidamente.

1. GÉNERO LÍRICO

La mayoría de las incursiones de los escritores setecentistas en la literatura pastoril se produce en este género, sobre todo a partir de mediados de siglo (Aguilar Piñal, 1996: 121-122).

En la nómina de poetas dieciochescos que cultivaron la poesía pastoril, se incluyen nombres célebres, como Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso y Vázquez o José María Vaca de Guzmán, todos ellos integrantes de la tertulia de la Fonda de San Sebastián¹⁰¹, creada en Madrid en torno a 1767, según Palacios Fernández (1979: 61), o un poco más tarde, en torno a 1769-1770, en opinión de Caso González (1992: 178).

Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), el fundador de la tertulia de la Fonda, escribió la «Égloga a Velasco y González, famosos españoles»¹⁰².

De José Cadalso y Vázquez (1741-1782), conservamos las composiciones tituladas «Sencillas ponderaciones de un pastor a su pastora», «Desdenes de Filis», «Engañando está Dalmira al pastor que la enamora» o «Carta escrita desde una aldea de Aragón a Ortelio»¹⁰³.

¹⁰¹ En relación a la tertulia de la Fonda de San Sebastián, nos parece importante señalar un dato traído a colación por Arce Fernández; tras apuntar que «durante el siglo XVIII y principios del XIX Tasso sigue ocupando un primer plano en la mente de los escritores» (Arce Fernández, 1973: 28), este profesor recuerda que Torquato Tasso (1544-1595) –del que hablaremos en el capítulo III– era uno de los autores leídos por los miembros de dicha tertulia, junto a otros autores italianos no menos destacados como Petrarca (Arce Fernández, 1973: 29).

¹⁰² Ver: (Fernández de Moratín, 1846).

¹⁰³ Ver: (Cadalso y Vázquez, 1781).

Respecto a José María Vaca de Guzmán (1744-1803), conocido por haber ganado el primer premio en los dos concursos convocados por la Real Academia Española¹⁰⁴ en 1777 (con su poema épico «Las naves de Cortés destruidas») y en 1778 (con su romance «Granada rendida») (Cotarelo y Mori, 1897a: 213-219), compuso «Tirano dolor mío», «Amables soledades», «Con fuga presurosa» y «Elfino, que de Henares a la orilla»¹⁰⁵.

Al igual que los poetas de la tertulia de la Fonda de San Sebastián, los de la Academia del Buen Gusto (1749-1751)¹⁰⁶ también se habían interesado por la literatura pastoril; tal es el caso del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), que escribió, entre otras, las églogas «Por un monte poblado»¹⁰⁷ y «Aquí, que Manzanares blandamente»¹⁰⁸; o del malagueño José Luis Velázquez (1722-1772), con su soneto «Pastores que del Betis en la orilla»¹⁰⁹.

No obstante, fueron los miembros de la escuela poética salmantina¹¹⁰, uno de los grandes epicentros de la poesía española setecentista, los que verdaderamente hicieron de lo pastoril el eje de toda su actividad poética (Rodríguez de la Flor Adánez, 1982a, 224); algo que, por otra parte, no nos debe extrañar teniendo en cuenta que Salamanca contaba con una vasta tradición humanística ligada a su prestigiosa universidad, en la que se habían privilegiado el estudio y la enseñanza de las lenguas y las literaturas clásicas (Real de la Riva, 1948: 327-328), de ahí que estos poetas tuvieran como autores de cabecera a Teócrito, Virgilio o Garcilaso (Rodríguez de la Flor Adánez, 1982a: 200).

Entre los integrantes de la escuela poética salmantina que más despuntaron en la poesía pastoril, se encuentran fray Diego González, José Iglesias de la Casa y Juan Meléndez Valdés, entre otros.

Fray Diego González (1733-1794) es autor de varias composiciones pastoriles, como las églogas «Llanto de Delio y profecía de Manzanares», «Delio y Melisa» y «Égloga comenzada con motivo de la exaltación al trono y proclamación de nuestro

¹⁰⁴ Sobre los concursos organizados por la Real Academia, ver: (Rodríguez Sánchez de León, 1987a).

¹⁰⁵ Ver: (Vaca de Guzmán, 1789).

¹⁰⁶ Para un panorama general sobre el mundo de las academias en el siglo XVIII, ver: (Rodríguez Sánchez de León, 2000; Velasco Moreno, 2000). Acerca de la Academia del Buen Gusto, concretamente, ver: (Caso González, 1981).

¹⁰⁷ Ver: (Cueto López de Ortega, 1875: 490-493).

¹⁰⁸ Ver: (Fernández Cabezón, 1988).

¹⁰⁹ Ver: (Cueto López de Ortega, 1875: 515).

¹¹⁰ Sobre esta escuela poética, puede verse, entre otros trabajos, el de Pino Campos (2008), que recoge numerosa bibliografía al respecto.

augusto soberano Carlos IV»; la oda «A Liseno» y la canción «El triunfo del Manzanares»¹¹¹ (Rodríguez de la Flor Adánez, 1982b).

En el caso del salmantino José Iglesias de la Casa (1748-1791), lo pastoril salpica toda su producción poética; de él tenemos églogas («Canto con voz suave», «Yace un bosque del mundo más loado», «La guirnalda de lirios», «En fuego ardiente Emilia se abrasaba», «Era la noche y en sereno vuelo», «Divina Euterpe, que en el blando coro» y «La suavidad del céfiro amoroso»), letrillas («El sueño y el deseo», «Al dios Pan», «De su pastor», «De su afecto», «Juguete sencillo», «Confianza», «Oferta», «Los celos», «Dones sencillos», «Afanos del Amor», «De su pastorcillo», «De una ausencia», «A su rebaño», «Gratitud pastoril», «Triste de mí que amo» y «En la floresta un pastor»), romances («De la muerte y de un pastor», «La firme resolución», «La salida de Amarilis al Zurguén», «La fina satisfacción», «La advertencia» y «La reprehensión») y cantilenas («Por esta selva umbrosa» y «Ven, ven, Filena mía»)¹¹².

En relación al extremeño Meléndez Valdés (1754-1817), «el poeta central y máximo del siglo» (Polt, 1994: 27), nos encontramos con un número igualmente desbordante de composiciones poéticas pastoriles: églogas («Aminta», «Mirtilo y Silvio» y «El zagal del Tormes»), odas («La reconciliación» y «Filis rendida»), sonetos («Las ilusiones de la ausencia», «El ruego y la crueldad», «La esquividad vencida», «La humilde reconversión» y «El ruego encarecido»), elegías («En la muerte de Filis»), silvas («Las flores» y «El sueño»), romances («El amante crédulo») e idilios («Los inocentes», «La corderita» y «La ausencia», entre otros)¹¹³. No obstante, la composición lírica pastoril más conocida de este autor es *Batilo. Égloga en alabanza de la vida del campo*¹¹⁴, que ganó el primer premio en el concurso convocado por la Real Academia de la Lengua en 1779; merece la pena detenerse brevemente en este concurso¹¹⁵ tocante a la poesía pastoril, pues constituyó una de las polémicas literarias más recordadas del siglo.

Los aspirantes al premio debían escribir una égloga que tuviese como fin elogiar la vida en el campo. A ello concurrió, además de Meléndez Valdés, Tomás de Iriarte

¹¹¹ Ver: (González, 1796).

¹¹² Ver: (Iglesias de la Casa, 1798).

¹¹³ Ver: (Meléndez Valdés, 1838).

¹¹⁴ Ver: (Meléndez Valdés, 1780).

¹¹⁵ Sobre este concurso, ver: (Rodríguez Sánchez de León, 1987b; Pérez Magallón, 1997).

(1750-1791)¹¹⁶, entre otros, con *La felicidad de la vida del campo*¹¹⁷, composición por la que recibió el accésit; no contento con este reconocimiento, el poeta canario escribió unas *Reflexiones sobre la égloga intitulada «Batilo»*¹¹⁸, en las que ataca la obra melendezvaldesiana premiada; por si fuera poco, a la disputa se sumó Juan Pablo Forner y Segarra (1756-1797), también miembro de la escuela salmantina, quien, en defensa de su paisano Valdés, compuso el panfleto *Cotejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua*¹¹⁹ (Cotarelo y Mori, 1897a: 219-227).

A la tertulia de la Fonda de San Sebastián, a la Academia del Buen Gusto y a la escuela poética salmantina, cabe añadir un cuarto foco fundamental para nuestra poesía pastoril dieciochesca, localizado en la zona meridional de España, concretamente en Sevilla: la Academia de Letras Humanas.

Fundada el 10 de mayo de 1793 (Aguilar Piñal, 1974: 194; 2001b: 22), esta Academia concedió, desde el principio, mucha importancia al estudio de la literatura clásica (Aguilar Piñal, 1993: 11), de ahí que sus integrantes se sintiesen atraídos por el mundo pastoril, hasta el punto de que, como declara Jesús de las Cuevas, «no había nada mejor para sus gustos y su sensibilidad» (1959: 268); a modo de ejemplo, podemos citar a Félix José Reinoso (1772-1841), con sus composiciones «Elfrido en los días de Silvia», «El pastor soldado»¹²⁰ y «En elogio de los ilustres poetas sevillanos»¹²¹, y a José María Blanco White (1775-1841), al que le debemos la «Égloga a Silvio»¹²² y una traducción del idilio *Dafnis* de Salomon Gessner¹²³; dicha traducción fue leída en la

¹¹⁶ Otro de los que habría participado en este concurso, según Aguilar Piñal (1968: 38; 1987a: 155), fue Cándido María Trigueros (1736-1798), con una *Égloga pastoril sobre la vida del campo*. Este escritor toledano mostró gran interés por la literatura pastoril, que también cultivó en los géneros narrativo y dramático, de lo que hablaremos en otros lugares de este trabajo (capítulos II [apartado A, subapartado 2], III [apartado A], IV y V); en lo que concierne a la lírica, que es lo que ahora nos ocupa, caben señalar, además de su citada *Égloga*, el *Idilio* que dedicó en 1764 a la muerte de Agustín de Montiano y Luyando (Aguilar Piñal, 1997) y la égloga titulada «El pañuelo de Mnasilo» (Trigueros Díaz de Lara y Luján, 1776: lxxv-lxxxix), entre otras composiciones. Tampoco se pueden olvidar sus traducciones de Teócrito y Virgilio (Galán Vioque, 2008; Nieto Ibáñez, 2008) y sus comentarios encomiásticos (Trigueros Díaz de Lara y Luján, s.a.II: fols. 43 r.- 44v.) sobre los *Idilios* de Salomon Gessner (Aguilar Piñal, 1968: 33-50; 1987a: 119-131).

¹¹⁷ Ver: (Iriarte y Nieves Ravelo, 1780). Acerca de esta composición, ver: (Matzat, 2016).

¹¹⁸ Ver: (Iriarte y Nieves Ravelo, 1805).

¹¹⁹ Ver: (Forner y Segarra, s.a.).

¹²⁰ Ver: (Reinoso, 1872-1879).

¹²¹ Para esta última composición, ver: (Vacquer, 1797: 49-57).

¹²² Ver: (Vacquer, 1797: 60-63).

¹²³ El escritor suizo Salomon Gessner (1730-1788) fue muy conocido en la España de la Ilustración, como demuestran los elogios que le dedicaron algunos personajes relevantes de la época (tales como Juan Andrés, Sánchez Barbero [Cano García de la Torre, 1961: 42-43, 55-56 y 58] o el propio Cándido María

Academia el 20 de octubre de 1799 y publicada en el *Correo de Sevilla* en 1804¹²⁴ (Méndez Bejarano, 1922: 75; Llorens Castillo, 1974: 293).

.....

Hasta aquí hemos mencionado a algunos de los poetas más sobresalientes de la centuria que escribieron poesía pastoril, pero también hay que recordar a otros tantos, que, aunque mucho menos conocidos, se dedicaron a ella, con mayor o menor intensidad; entre ellos, se encuentran Sor Ana de San Jerónimo (o Ana Verdugo y Castilla, 1696-1771), hermana del conde de Torrepalma¹²⁵, que escribió una égloga titulada «El amor sencillo»¹²⁶; Pascual Rodríguez de Arellano (¿-?), autor de *Las delicias del Manzanares*¹²⁷; Gregorio Fernández Merino (¿-?) con *La Galatea segoviana y pastores del Eresma*, un conjunto de seis églogas («Retira, Arsindo, el pastoril apero», «¡Oh, tú, pastor, que en pos de tu ganado!», «Por este valle hermoso», «Dolor continuo, llanto interminable», «Sobre estos peñascales» y «Ya que de Galatea al templo santo»)¹²⁸; Joaquín José Queipo de Llano y Valdés (1727-1796), conde de Toreno, que escribió el poema *Fileno, pastor de las frondosas riberas del río Narcea*¹²⁹; Pedro

Trigueros –como acabamos de apuntar líneas más arriba–) y las traducciones que se hicieron de algunas de sus obras: la primera traducción de Gessner al español fue la de su poema *La muerte de Abel*, a cargo de Pedro Lejeusne, publicada en 1785 (Cano García de la Torre, 1961: 41); en 1796 y 1797 se publicaron, respectivamente, las traducciones de *El primer navegante* y de los *Idilios*, ambas por Juan López (Patier Torres, 1992: 232-238); los *Idilios* volvieron a ser traducidos en 1799 por Manuel Antonio Rodríguez Fernández (Cano García de la Torre, 1961: 46; Aguilar Piñal, 1996: 109). Gessner también encontró recepción en la prensa española, sobre todo a partir de 1793, especialmente en el *Diario de Madrid*, el *Diario de Barcelona* y *El Regañón General* (Cano García de la Torre, 1961: 49-52); por mencionar un ejemplo, en el *Diario de Madrid*, se hace el siguiente encomio del poeta suizo (García Calderón, 2007: 528): «Ninguno de los modernos ha comprendido tan bien como Gesner toda la extension del genero bucolico; sus poesias en este genero son el mas bello modelo que se puede presentar para la imitacion. Alli se puede ver la gran variedad de asuntos, propios de la poesia pastoril, que hasta ahora no se habian tocado: el estilo es el mas propio: los sentimientos, las imagenes, todo es pastoril, y todo encanta. Es verdad que este autor ha tenido á la vista los mas bellos paisages, las costumbres de los campesinos Suizos, y en suma, una idea de lo que seria la vida campestre de la edad de oro [...]» (5 de noviembre de 1794: pág. 1264). Disponible en:

«<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001560416&search=&lang=es>» (fecha de consulta: 27/05/2017).

Acerca de la influencia de Gessner sobre los miembros de la Academia de Letras Humanas, ver: (Cuevas Velázquez-Gaztelu, 1959: 263-266).

¹²⁴ Disponible en: «<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004828920&search=&lang=es>» (fecha de consulta: 10/07/2018).

¹²⁵ Ver: (Marín López, 1971).

¹²⁶ Ver: (Verdugo y Castilla, 1774).

¹²⁷ Ver: (Rodríguez de Arellano, 1785).

¹²⁸ Ver: (Fernández Merino, 1795).

¹²⁹ Ver: (Queipo de Llano y Valdés, 1787).

Alonso de Salanova y Guilarte (1743-?), autor de la égloga titulada *Tí tiro*¹³⁰; Juan Francisco López del Plano (1758-1808) con sus églogas «Aminta en el Ebro» y «La corona de amor»¹³¹; Gaspar María de Nava Álvarez (1760-1815), conde de Noroña, del que conservamos églogas («El lamentar sabroso»), idilios («El canastillo» y «El amor tranquilo»), odas («El cordero perdido») y sonetos («Triste paradero del amor»)¹³²; el gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800) que, en sus *Pasatiempos juveniles*¹³³, incluyó varias composiciones pastoriles (por ejemplo, «¡Oh, qué hermoso país! Los anchos prados», «Estaba al pie de un sauce», «Yo he visto, bella Celia», «¿Hola, pastor? ¿Dorilo?», «Pastores, ya mi Celia», «Orgullosa arroyuelo», «Sí, Silvio, sí: lo juro» y «¿Qué sirve, astuta Clori?»); finalmente, Francisco Sáez de Parayuelo (¿-?), que nos ha dejado una vasta producción lírica pastoril: letrillas («Trina mi pastora»), églogas («Las blandas quejas, en amargo llanto», «Tendía el claro manto», «Paced, ovejas mías venturosas» y «Hay un frondoso sitio en la rivera»), elegías («Pues se ha cerrado el norte a mi ventura» y «Llorad, cuitados tristes ojos míos»), canciones («Prados, si por ventura», «¿Por qué, crudo destino?», «En un prado florido»), sonetos («Vi todo el cielo, Amor, vi la más bella», «Ven, mi zagala hermosa, ven al prado», «Esta es, ¡oh Manzanares!, la rivera» y «La gracia, la dulzura y energía») y madrigales («Cristalino arroyuelo» y «De mi pastora ausente»)¹³⁴.

Para concluir, muchos de los poetas españoles del siglo XVIII que hemos visto anteriormente adoptaron un pseudónimo pastoril¹³⁵, lo que nos indica la importancia de lo bucólico en el sentido de identidad y pertenencia de estos poetas a su grupo o escuela –poética– (Palacios Fernández, 1979: 47; Marías Martínez, 2013: 180-181), al igual que ocurría, por ejemplo, en Italia, con los miembros de la Accademia dell’Arcadia¹³⁶; un

¹³⁰ Ver: (Salanova y Guilarte, 1783).

¹³¹ Ver: (López del Plano, 1880).

¹³² Ver: (Nava Álvarez, 1799).

¹³³ Ver: (González del Castillo, 1795).

¹³⁴ Ver: (Sáez Parayuelo, 1795).

¹³⁵ Sobre los pseudónimos pastoriles, ver: (Mateo Mateo, 1991; 1993).

¹³⁶ Esta academia italiana ejerció una influencia considerable, desde el punto de vista estético, en algunos escritores españoles, por ejemplo, en los de la tertulia de la Fonda de San Sebastián, antes mencionada (Arce Fernández, 1981: 83; Caso González, 1992: 180-184); de hecho, algunos miembros de esta tertulia pertenecieron a ella, como es el caso de Nicolás Fernández de Moratín –con el pseudónimo *Flumisbo Thermodonciaco*– (Palacios Fernández, 1980: 20-21; Caso González, 1992: 178-179). La Accademia dell’Arcadia también contó entre sus filas con otras destacadas figuras de las letras españolas del siglo XVIII, como Agustín de Montiano y Luyando –*Leghinto*– (Ventriglia, 1953: 244), Vicente García de la Huerta –*Alesofito Daliade*– (Ventriglia, 1960: 162) y Ramón de la Cruz –*Larisio Dianeio*– (Ventriglia,

buen ejemplo de ello lo tenemos en los poetas de la ya mencionada escuela salmantina, todos ellos con pseudónimo pastoril: *Dalmiro* (José Cadalso), *Delio* (fray Diego González), *Batilo* (Juan Meléndez Valdés), *Arcadio* (Iglesias de la Casa) y *Aminta* (Juan Pablo Forner); la moda de los pseudónimos pastoriles también se extendía a las amadas poéticas de estos escritores, como la *Filis* de Cadalso o la *Dorila* de Meléndez Valdés.

2. GÉNERO NARRATIVO

La gran atracción que despertó la literatura pastoril entre los poetas del siglo XVIII contrasta con el ínfimo interés que esta suscitó entre los novelistas de la época; solo hallamos dos novelas pastoriles en toda la centuria¹³⁷, hasta donde sabemos: *El Mirtilo o los pastores trashumantes* (1795)¹³⁸ de Pedro Montengón y Paret (1745-1824) (Álvarez Barrientos, 1991: 237-238) y la continuación de *La Galatea* de Cervantes por Cándido María Trigueros (1736-1798), con el título *Los enamorados o Galatea y sus bodas* (1798)¹³⁹. A la luz de tan escasas muestras, parece como si el género lírico, del que nos hemos ocupado anteriormente, y el género dramático, del que tendremos ocasión de hablar más adelante pues a él se dedica el grueso de nuestro trabajo (que eran, por otra parte, los dos géneros literarios más prestigiados en el siglo XVIII), se hubiesen llevado el monopolio de lo pastoril.

1953: 243). Una prueba del conocimiento que en nuestro país se tenía de la Accademia es la publicación en la prensa española de noticias relativas a ella, como sucede, por ejemplo, en el *Diario de Madrid* (24 de marzo de 1792: págs. 359-361). Disponible en:

«<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001538139&search=&lang=es>» (fecha de consulta: 27/05/2017).

Para más información sobre la Accademia dell'Arcadia, puede consultarse la siguiente página web: «<http://www.accademiadellarcadia.it/>» (fecha de consulta: 26/01/2017).

¹³⁷ Sobre la novela pastoril en el siglo XVIII, ver: (García Aguilar, 2016).

¹³⁸ Ver: (Montengón y Paret, 1795).

¹³⁹ Ver: (Trigueros Díaz de Lara y Luján, 1798). Sobre esta obra, ver: (Aguilar Piñal, 1987a: 248-255; 1987b).

B. POSIBLES FACTORES DE INFLUENCIA PARA EL DESARROLLO DE LA LITERATURA PASTORIL EN EL SIGLO XVIII

Una vez demostrada la supervivencia de la literatura pastoril en el siglo XVIII español, podríamos preguntarnos sobre el porqué de este hecho, es decir, sobre los factores que coadyuvaron a que los escritores españoles setecentistas cultivasen este tipo de literatura; obviamente, no se trata de una pregunta de fácil respuesta, dado que implica transitar por las arenas, siempre movedizas, de los esquemas mentales de una sociedad, de los gustos y de las modas literarias, de las preferencias ideológicas y estéticas de toda una época, una labor siempre ardua y arriesgada para el investigador; a pesar de ello, creemos que merece la pena realizar un esfuerzo para intentar arrojar algo de luz sobre este asunto; por razones didácticas, agruparemos los factores en tres bloques, según sean de índole artística, política o filosófica.

1. FACTORES DE ÍNDOLE ARTÍSTICA

a. Clasicismo

Puede parecer prolijo, aunque necesario, recordar que la principal seña de identidad del neoclasicismo dieciochesco fue la revitalización del clasicismo (de ahí su nombre) mediante la imitación de modelos literarios consagrados, ya grecolatinos, ya nacionales (Sebold, 1992: 183). En este sentido, una de las mejores maneras de poner en práctica esa revitalización era cultivando la literatura pastoril, cuyo clasicismo era indiscutible, dada su antigüedad y el gran prestigio (y, por tanto, autoridad) de su máximo representante, Virgilio (Rodríguez de la Flor Adánez, 1981: 56; Cristóbal López, 2002: 56; Galán Vioque, 2008: 487-488).

b. Antibarroquismo

Desde el punto de vista estilístico, la sencillez y la naturalidad que caracterizan a la literatura pastoril, en tanto inscrita por las preceptivas en el estilo humilde (como se verá más adelante), hacen de ella un arma eficaz, en manos de los neoclásicos, para atacar el retorcimiento lingüístico propio de la estética barroca, rechazada activamente por aquellos (Andioc, 1987: 514-515; Checa Beltrán, 2012: 60-61; 2014: 54; Olay Valdés, 2015: 361-368). Por otro lado, la literatura pastoril remitía (entre otras razones, por esa sencillez y naturalidad estilísticas antes mencionadas) al ideal clásico de la

moderación, del equilibrio (el *aurea mediocritas* [Maravall Casesnoves, 1999: 261-266]), oponiéndose, así, en línea con los neoclásicos, a los extravagantes excesos del Barroco. De esta manera, lo pastoril pasaba a ser «un territorio donde actuar decididamente contra el Barroco; un dique de moderación que levantar entre el Siglo de la Decadencia y el Siglo de las Luces» (Rodríguez de la Flor Adánez, 1983: 142).

c. La sensibilidad rococó

Por mor de corrientes filosóficas como el empirismo inglés, cuyo máximo exponente fue John Locke (1632-1704), y el sensismo (o sensualismo) francés de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), surge en Europa una nueva sensibilidad, la rococó, que fue bien acogida por las clases más altas de la sociedad.

La sensibilidad rococó sobrevalora la experiencia sensorial como fuente de deleite, de ahí su predilección por todo lo elegante, lo lúdico, lo íntimo (Gies, 2004: 3), en resumidas cuentas, por un mundo de artificio que no es más que el fiel reflejo del modo de vida superficial, frío, de la aristocracia; esta clase social, cada vez más consciente de estar amenazada en sus privilegios (Rodríguez de la Flor Adánez, 2013: 21 y 33), intentaba evadirse de su decrepita realidad, entregándose al disfrute de los sentidos mediante diversiones galantes, ubicadas en lujosos salones o en floridos jardines¹⁴⁰; entre estas diversiones, se encontraban los bailes de máscaras, que se celebraron en el coliseo de los Caños del Peral durante el mandato del conde de Aranda (1766-1773) (Aguirre y Ortiz de Zárate, 1986: 40-42; Rubio Jiménez, 1994: 183-192; 1998: 150-171; Pagán Rodríguez, 1997a: 102; Álvarez Barrientos, 2003: 1480) y que fueron immortalizados por algunos pintores (como el madrileño Luis Paret y Alcázar [1746-1799] con su *Baile en máscara* [1767]¹⁴¹); a ellos solían asistir, paradójicamente, algunos de nuestros ilustrados más célebres, como Meléndez Valdés (Gómez Castellano, 2012: 98).

De hecho, las palabras de Gaspar Melchor de Jovellanos y Ramírez (1744-1811), al tratar sobre los bailes de máscaras en su *Informe sobre espectáculos y diversiones públicas* (1796), no son en absoluto condenatorias:

Puede haber ciertamente en esta diversión, como en todas, algunos excesos y peligros, pero ninguno inaccesible al desvelo de una prudente policía. Si aun se temieren, permítanse los honestos disfraces, y prohíbese sólo cubrir el rostro. Cuando haya vigilancia y amor público

¹⁴⁰ Sobre el tema de los jardines en el siglo XVIII, ver: (Añón Feliú, 1987).

¹⁴¹ Museo del Prado (Madrid).

en los que autorizan estas fiestas, todo irá bien. La licencia y el desorden sólo pueden ser alentados por el descuido (1982: 128).

En estos bailes, seguramente no faltaría la máscara o el disfraz pastoril, en tanto «eficaz fórmula de representación del ritual cortesano» (Finello, 2014: 151-152), aproximándose, así, el utópico mundo de la aristocracia dieciochesca, sumida en el ocio y en el goce sensorial de la música, la pintura o el amor, al también idílico universo de los pastores¹⁴²; en este sentido, podríamos afirmar, con Rodríguez de la Flor, que la alta sociedad setecentista adoptó «el código pastoril para orientar sus conductas» (1983: 142).

La sensibilidad rococó se manifestó, en primer lugar, en las artes plásticas y, posteriormente, en la literatura, y, en ambos campos, lo pastoril ocupó un lugar privilegiado, como veremos a continuación.

❖ El rococó en las artes plásticas

Basta analizar las obras de los principales artistas adscritos al rococó para darse cuenta del aire pastoril que las impregna; circunscribiéndonos al ámbito de la pintura, destacan a este respecto los célebres pintores franceses, de gran influencia en España, Jean-Antoine Watteau (1684-1721) (*Le contrat de mariage et danse champêtre* [c.1711]¹⁴³ y *La gamme d'amour* [c. 1717]¹⁴⁴), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (*Paysage avec bergers et troupeau de moutons* [1763-1765]¹⁴⁵) y, sobre todo, François Boucher (1703-1770) (*Les présents du berger ou Le Nid* [c. 1740]¹⁴⁶, *Un automne pastoral* [1749]¹⁴⁷, *Un été pastoral* [1749]¹⁴⁸, *Sylvie fuyant le loup qu'elle a blessé* [1756]¹⁴⁹, *Le repos du berger et de la bergère* [1761]¹⁵⁰, *Angélique et Médor* [1763]¹⁵¹ o *Pan et Syringe* [1760-1765]¹⁵²).

El arte rococó privilegia la naturaleza y el amor, dos temas frecuentes en la literatura pastoril.

¹⁴² A este respecto, ver: (Blanchard, 1987: 20).

¹⁴³ Museo del Prado.

¹⁴⁴ The National Gallery (Londres).

¹⁴⁵ The National Museum of Western Art (Tokio).

¹⁴⁶ Musée du Louvre (París).

¹⁴⁷ The Wallace Collection (Londres).

¹⁴⁸ The Wallace Collection.

¹⁴⁹ Musée des Beaux-Arts (Tours).

¹⁵⁰ The Wallace Collection.

¹⁵¹ The Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

¹⁵² Museo del Prado.

- La naturaleza

La naturaleza constituye el principal ámbito de experimentación sensorial del ser humano y, por consiguiente, su primera fuente de conocimiento, de ahí que muchos pintores rococós la elijan como escenario de sus obras. Por regla general, se trata de espacios vegetales sumamente idealizados, al modo del *locus amoenus* pastoril, microcosmos a los que la aristocracia, sumida en un profundo «sueño elitista de corte estético» (Rodríguez de la Flor Adánez, 2013: 21), podía escapar para dar rienda suelta a sus pulsiones y apetencias; esta idea se refleja, por ejemplo, en *Le pèlerinage à l'île de Cythère* (1717)¹⁵³ de Jean-Antoine Watteau, que retrata a un grupo de aristócratas que se disponen a embarcar rumbo a la isla griega de Citera, un espacio idílico completamente hermético a cualquier preocupación social y únicamente permeable al disfrute de los sentidos (Mathieu-Castellani, 1980: 227), trasunto del mundo elitista y cerrado de la clase aristocrática.

- El amor

Los modos amorosos que reflejan, en sus obras, los pintores del rococó eran los propios de la aristocracia, de ahí que estén caracterizados por un tono delicado, amanerado y galante (Rodríguez de la Flor Adánez, 1982a: 224; Mínguez Cornelles, 2000: 521), notas que también reconocemos en no pocos de nuestros pastores literarios a la hora de relacionarse con sus amadas (Polt, 1994: 29).

Ahora bien, sobre esta base de galantería y amaneramiento, el rococó imprime a la relación amorosa un carácter «erótico y sensual» (Gies, 1999a: 88), como se observa, por ejemplo, en la *Scène pastorale* (1730)¹⁵⁴ de François Boucher.

- ❖ El rococó en la literatura

Resulta complicado determinar con exactitud la/s vía/s a través de las cuales pudo penetrar la sensibilidad rococó en las letras españolas, pero lo que sí tenemos claro es que hubo un hombre cuya actuación fue decisiva al respecto: el gaditano José Cadalso y Vázquez; este habría conocido el empirismo inglés y el sensismo francés, bien a través de la lectura (Gies, 1999b: 218), bien a través de los viajes que emprendió por Europa dada su profesión de militar (Real de la Riva, 1948: 349). De esta manera, cuando llega a la ciudad del Tormes en 1773 (Glendinning, 1962: 138) y conoce a los

¹⁵³ Musée du Louvre.

¹⁵⁴ The State Hermitage Museum (San Petersburgo).

poetas de la escuela salmantina (como Meléndez Valdés o Iglesias de la Casa), los pone en contacto con dicha sensibilidad, ejerciendo sobre ellos todo un magisterio que se materializa en su obra *Ocios de mi juventud*, publicada en ese mismo año de 1773 y que marcará el camino a dichos poetas (Arce Fernández, 1966: 467; 1981: 246; Caso González, 1985: 50-51; Díez Fernández, 1992: 578; Calderón Dorda, 2004: 82; Astorgano Abajo, 2007: 204, 305-312 y 645; Pino Campos, 2008: 192).

Nada más comenzar *Ocios de mi juventud*, en la segunda composición, titulada «Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía y la calidad de los asuntos, que tratará en sus versos», Cadalso hace una declaración de principios estéticos:

Ya canto de pastoras, y pastores
las fiestas, el trabajo, y los amores:
ya de un jardin que su fragancia envia
escribo la labor y simetria:
Ya del campo el trabajo provechoso;
y el modo de que el toro mas furioso
sujete al yugo la cerviz altiva,
y al hombre debil obediente viva:
ya canto de la abeja, y su gobierno,
y el dulce tono del gilguero tierno.
No mido con inutil osadia
quanto anda el astro que preside al dia,
ni celebro vilmente á los varones
funestos á la paz de las naciones
[...] (1781: 5).

Como vemos en estos versos, el gaditano se muestra adepto a la sensibilidad rococó (Caso González, 1985: 55), en la medida en que aboga por una estética de tono festivo, temática amorosa, imbuida de sensualismo, «despreocupada y frívola» (Palacios Fernández, 1979: 43), que encontraba su mejor cauce expresivo en la literatura anacreóntica¹⁵⁵, por su «refinamiento sensual, la despreocupada alegría del vivir, su

¹⁵⁵ La literatura anacreóntica se basa en el cultivo y difusión del tipo de composición literaria que desarrolló Anacreonte de Teos (572-485 a.C.), caracterizada por el canto al amor, al vino, a la juventud y a la belleza. La obra de Anacreonte se conocía de manera fragmentaria hasta 1551, cuando H. Estienne encontró, en un viaje a Lovaina, un códice con poemas que atribuyó al poeta de Teos; Estienne transcribió los poemas y, en 1554, los publicó en París, con un total de 55 poemas, con anotaciones y traducciones latinas; años después, en 1560, Estienne publicó el texto incluyéndolo en una colección con poemas de Píndaro y otros autores; esta colección conoció varias reediciones en años sucesivos (1566, 1567, 1586, 1598, 1600, etc.); no obstante, desde los primeros momentos, la atribución a Anacreonte del texto descubierto por Estienne estuvo bajo sospecha, pues no son pocas las razones que inclinan a descartar dicha atribución, hasta el punto de que, actualmente, se acepta, de manera más o menos generalizada, que el texto que en su día encontró Estienne se compuso bastante después de Anacreonte, probablemente en la

mitología menor y su ámbito recortado» (Arce Fernández, 1966: 460; 1981: 197) y que se hallaba íntimamente conectada con la literatura pastoril, como comprobaremos seguidamente.

La literatura pastoril y la anacreóntica suelen ambientarse en espacios idílicos y en ambas son frecuentes temas como el amor o la mitología (Gómez Castellano, 2012: 53). Tanto una como otra crean mundos paralelos, ensoñados, que se alejan de la realidad presente y, por tanto, contribuyen a la evasión.

Si la literatura pastoril proporciona a los escritores la posibilidad de ocultar su verdadera identidad y, de esta manera, poder expresar con mayor libertad sus sentimientos y conflictos más íntimos (Mateo Mateo, 1991; Polt, 1994: 30), la anacreóntica facilita igualmente una suplantación de identidad (Gómez Castellano, 2012: 67).

Por último, otro punto que tienen en común la literatura pastoril y la anacreóntica es su adscripción al estilo humilde (Luzán, 2008: 360)¹⁵⁶.

Hecha esta breve digresión, necesaria para comprender los vínculos entre las literaturas anacreóntica y pastoril, retomamos el hilo de nuestro discurso.

La declaración de principios que José Cadalso realiza al comienzo de sus *Ocios de mi juventud*, a la que aludíamos más arriba, reaparece en otras composiciones de esta misma obra, como en «Vuelve, mi dulce lira»:

Buelve, mi dulce lira,
buelve á tu estilo humilde,
y dexa á los Homeros
cantar á los Aquiles.
Canta tú la cabaña
con tonos pastoriles,
y los épicos métrros
á Virgilio no envidies.
No esperes en la corte
gozar días felices,
y buelvete á la aldéa,
que tu presencia pide.
Yá te aguardan zagales,

época imperial; a pesar de este dato, hoy día se sigue hablando de literatura *anacreóntica*, en referencia al poeta de Teos, ya que, si bien –repetimos– el texto encontrado por Estienne no fue escrito por el propio Anacreonte, sí se trata de una imitación posterior de la obra de este (Pérez Benito y Morán Rodríguez, 2007: 339-341).

¹⁵⁶ Como es sabido, de la *Poética* de Ignacio de Luzán hubo dos ediciones, una en 1737 y otra en 1789; siendo así, conviene advertir que todas las ideas de Luzán que traemos a colación en el presente trabajo se recogen en la primera edición de su obra, ideas que no presentan cambio alguno en la segunda edición.

que con flores se visten,
y adornan sus cabezas,
y cuellos juveniles.
Yá te esperan pastores,
que deseosos viven
de escuchar tus canciones,
que con gusto repiten.

[...]

(1781: 38).

La literatura anacreónica, por la que Cadalso mostraba una gran predilección a tenor de estos versos, no solo era la que mejor canalizaba la sensibilidad (rococó) que estaba de moda, sino que, además, merecía la admiración de preceptistas neoclásicos como Luzán (2008: 360-361), un motivo más por el cual esta literatura fue bien acogida por poetas de la escuela salmantina, como fray Diego González, Iglesias de la Casa y, especialmente, Meléndez Valdés (Arce Fernández, 1970b: 34-35; 1981: 187 y 206; Palacios Fernández, 1979: 43; 1980: 26; Caso González, 1985: 54-55; Aguilar Piñal, 1996: 87).

No obstante, al mismo tiempo, podríamos preguntarnos cómo escritores ilustrados de la talla de Meléndez Valdés, de quienes nos ha llegado siempre una imagen de hombres íntegros sacrificados en aras del bien común, acuden a una literatura de corte hedonista como la anacreónica, que se hallaba tan alejada de sus preocupaciones socio-políticas y de su ideal de vida. Varias podrían ser las respuestas a esta pregunta: en primer lugar, la literatura anacreónica desempeña una función catártica, es decir, sirve como «válvula de escape a través de la cual el hombre ilustrado pueda dar rienda suelta a sus pasiones menos compatibles con la tiranía del modelo de “hombre de bien”¹⁵⁷ al que aspiraban en sus vidas diarias» (Gómez Castellano, 2012: 30); en segundo lugar, la literatura anacreónica encierra una finalidad ideológica de mayor calado: contribuir a la configuración de la nueva moral burguesa (García García, 1997: 162-163).

En conclusión, la sensibilidad rococó, bien a través de las artes plásticas (con su preferencia por temas como la naturaleza –idealizada– o el amor –galante–), bien a través de la literatura anacreónica, vigorizó más si cabe la presencia de los pastores en las letras españolas del siglo XVIII.

¹⁵⁷ Sobre las características que definen el modelo de «hombre de bien», ver: (Bolufer Peruga, 2007: 15-16; Cañas Murillo, 2016: 220-221; Gimeno Puyol, 2016).

2. FACTORES DE ÍNDOLE POLÍTICA

a. La cuestión agraria

La economía, junto con la educación, constituía uno de los pilares fundamentales del programa político de la Ilustración, dirigido a mejorar el bienestar (y, por ende, la felicidad) de los súbditos (Maravall Casesnoves, 1999: 237-258); en consecuencia, la agricultura, como base de la economía española, pasaba a ser una preocupación de primer orden para los ilustrados, como apreciamos en los numerosos escritos que dedicaron a este asunto: la «Honra y provecho de la agricultura», que fray Benito Feijoo incluyó en su *Teatro crítico universal* (1739)¹⁵⁸; el *Informe al Consejo sobre la Ley Agraria* (1768)¹⁵⁹ de Pablo de Olavide; la *Idea segura para extender y adoptar en España los conocimientos verdaderos de la agricultura* (1762-1763)¹⁶⁰ de Campomanes; o el *Informe sobre la ley agraria* (1795)¹⁶¹ de Jovellanos, entre otros.

Ahora bien, conviene apuntar que este interés por la agricultura en el Setecientos no era exclusivo de España ya que también se experimentó en otros países europeos, como Reino Unido o Francia; en este último se creó la fisiocracia, «la primera “escuela económica” en sentido estricto» (Domínguez Torreiro, 2004: 2), que sostenía que la agricultura era la única actividad generadora de riqueza; aunque el éxito de la fisiocracia fue efímero (Charbit, 2002: 851), es posible que algunos de sus principios (el orden natural, el producto neto, la defensa de la propiedad privada, el *laissez faire*, etc. [Escartín González y Velasco Morente, 2009]) pudieran haber influido, en mayor o menor grado, en los ilustrados españoles, aunque sobre esta idea hay posturas a favor (Rodríguez Román, 2010: 9; Astigarraga Goenaga y Usoz Otal, 2008: 492) y en contra (Lluch i Martín y Argemí i d'Abadal, 1985: 82-83; Marti, 1997: 187-202; Maravall Casesnoves, 1999: 344 y 362).

Sean cuales fueren las influencias extranjeras, en materia agraria, en los ilustrados españoles, lo que estaba claro era que el campo español requería una reforma urgente ya que se encontraba asediado por graves problemas, como la utilización de medios técnicos deficientes, la desprotección legal de los arrendatarios (Anes Álvarez, 1989: 531) y, no menos importante, la despoblación de las áreas rurales (Anes Álvarez,

¹⁵⁸ Ver: (Feijoo y Montenegro, 1980).

¹⁵⁹ Ver: (Olavide y Jáuregui, 1956).

¹⁶⁰ Ver: (Rodríguez de Campomanes y Pérez, 1976).

¹⁶¹ Ver: (Jovellanos y Ramírez, 1982).

1981: 15); en relación a este último problema, los ilustrados necesitaban ‘atraer’ a población a las zonas rurales para, así, disponer de mano de obra que cultivase las tierras, sin lo cual –obvia decirlo– la agricultura no contribuiría al progreso de la nación; para llevar a cabo dicha ‘atracción’, no había mejor herramienta que la literatura pastoril: esta, por su atmósfera idílica, transmitía una imagen dulce, amable, seductora, de la vida en el campo (Marti, 1997: 247; Kaempfer, 2007: 351), imagen que, aunque no se correspondiese en nada con la realidad rural de aquel tiempo, era la que más convenía a la política agraria (repoblar las zonas rurales)¹⁶² de los ilustrados (Nieto Ibáñez, 2008: 197)¹⁶³.

A nuestro modo de ver, la prueba más evidente de la relación que existe entre la preocupación de los ilustrados españoles por los problemas de la agricultura y la literatura pastoril, en tanto instrumento apto para resolver algunos de estos problemas (como la despoblación), es que, en la segunda mitad del siglo XVIII, que es el período en el que se registra una mayor actividad en la escritura de textos económicos¹⁶⁴ que toman como asunto central la agricultura, fue también cuando más se cultivó la literatura pastoril (Marti, 1997: 216-217) –como hemos podido comprobar en las líneas anteriores y como veremos en las obras teatrales de nuestro *corpus*, escritas casi todas ellas en este período–.

b. Utopismo político ilustrado

Los altos ideales políticos a los que aspiraban los ilustrados se encuentran perfectamente reflejados en la literatura pastoril; entre estos ideales, están la felicidad, la paz, la utilidad y la bondad moral, entre otros.

Conseguir la felicidad de los súbditos es el fin último al que los políticos ilustrados dirigen todos sus esfuerzos (Maravall Casesnoves, 1999: 247-248; Ocampo Suárez-Valdés, 2010; Marti, 2012). Esta felicidad está encarnada en los pastores por haber sido estos «los primeros hombres dueños pacíficos de una tierra que les ofrecía en abundancia lo suficiente para satisfacer sus necesidades y halagar el gusto» (Batteux, 1798: 133).

¹⁶² A esta política agraria responde, por ejemplo, la empresa de colonizar Sierra Morena, abordada por el ya citado Pablo de Olavide; sobre esta empresa, ver: (Avilés Fernández y Sena Medina, 1988).

¹⁶³ A diferencia de lo que sostiene, por ejemplo, Cano Ballesta (1991).

¹⁶⁴ A este respecto, ver también: (Fernández Pérez, 1989: 756-762).

Una de las mejores medidas políticas que se podían adoptar en pro de la felicidad de un pueblo era garantizar la paz, una postura que, por otra parte, se halla en conexión con la filantropía de los ilustrados (Arce Fernández, 1981: 352-353); en este sentido, el estado de vida pastoril, al ser previo a la invención de la guerra, recogía muy bien esas aspiraciones pacifistas.

Al deseo de paz se suma el concepto de utilidad social, no menos importante para la Ilustración: para que los súbditos fueran felices, estos debían tener la oportunidad de ejercer una actividad laboral que, por un lado, redundase en provecho de la comunidad socio-política a la que pertenecían, y que, por otro, les permitiese sentirse útiles como miembros de dicha comunidad (Álvarez Barrientos, 1992a: 26; Maravall Casesnoves, 1999: 252 y 259; Diz Gómez, 2000a: 362-364; 2000b:339).

Disfrutando, así, de la serenidad espiritual que proporciona la paz y ocupados en el ejercicio de un trabajo provechoso para la sociedad, los súbditos se mantendrían alejados de la corrupción moral, a la que daban entrada el ocio y la guerra. Desde esta perspectiva, la comunidad pastoril, dedicada al cuidado del rebaño y no degradada moralmente, era el trasunto más perfecto de esa sociedad modélica, laboriosa, útil, íntegra, que los ilustrados pretendían construir.

En resumidas cuentas, en el clima idealizado, utópico, de la literatura pastoril, los ilustrados satisfacían su anhelo de alcanzar una nueva Edad de Oro, la misma que ellos pretendían instaurar, en el plano de la realidad, a través de un amplio y activo programa de reformas políticas (Rodríguez de la Flor Adánez, 1983: 140).

3. FACTORES DE ÍNDOLE FILOSÓFICA

a. La filosofía rousseauiana: el buen salvaje

Es más que sabida la influencia que ejercieron las ideas de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sobre la Europa de su tiempo. En una de sus obras más conocidas, el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755), el filósofo suizo retoma el mito del buen salvaje, que se había forjado en el siglo XVI a raíz del descubrimiento de América y el consiguiente conocimiento, por parte de los europeos, de las culturas indígenas.

En su opinión, el buen salvaje (esto es, el hombre en su estado primitivo) era sano, valiente, moralmente bueno¹⁶⁵ (Rousseau, 1998: 147-149), pero, al entrar en sociedad, pierde esas capacidades positivas; se hace miedoso, enfermizo, débil, es decir, se degenera:

La sociedad naciente dejó espacio al más horrible estado de guerra; el género humano, envilecido y desolado, no pudiendo volver sobre sus pasos ni renunciar a las desgraciadas adquisiciones que había hecho, y no trabajando más que para su vergüenza por el abuso de las facultades que son su honor, se puso él mismo en vísperas de su ruina (1998: 178).

En el contexto socio-político del siglo XVIII, ante una sociedad cada vez más corrompida moralmente, el pensamiento rousseauiano suponía una invitación a volver a los orígenes, al estado del buen salvaje, del que nunca debió salir la humanidad, según el filósofo suizo (Carnero Arbat, 2000: 376):

Hay, lo sé, una edad en la cual el hombre individual querría detenerse; buscarás la edad en que tú desearías que tu especie se hubiese detenido. Descontento de tu estado presente por razones que anuncian a la desdichada posteridad mayores descontentos aún, quizá querrías poder volver atrás; tal sentimiento debe hacer el elogio de tus primeros antepasados, la crítica de tus contemporáneos y el espanto de aquellos que tendrán la desgracia de vivir después de ti (1998: 121).

La literatura que mejor canalizaba ese deseo de regresar a los orígenes era, indudablemente, la pastoril, que supone «el anhelo de otra [vida], más sencilla, más pura, más dulce» (Polt, 1994: 29) y que retrotrae a la humanidad a sus primeros pasos, pues, como ya recordó Juan del Encina siglos antes en el prólogo a su translación de las *Bucólicas* de Virgilio, el primer oficio del hombre fue «guardar ganados manteniéndose de frutas silvestres» (1989: xxxi); por esto y por su modo de vida sencillo e inocente, fruto de una pacífica existencia en plena naturaleza, alejado de los vicios de la corrupta urbe, el pastor se convertía en la materialización más perfecta del buen salvaje (Vasoli, 1984: 37). De esta manera, la filosofía rousseauiana habría contribuido, como un factor más, a la revitalización de la literatura pastoril (Palacios Fernández, 1979: 48).

.

¹⁶⁵ Esta idea de la bondad ligada al buen salvaje se recoge, por ejemplo, en la epístola «¿Huyes, ¡ay! huyes mis amantes brazos» de Meléndez Valdés (Carnero Arbat, 2010: 127), de la que reproducimos algunos versos: «¿Gozar un solo instante de alegría? / Dichoso tú, que su letal veneno / Logras seguro huir, y entre inocentes, / Semibárbaros hombres, las virtudes / Hallarás abrigadas, que llorosas / De este suelo fatal allá volaron. / Disfruta, amigo, sus sencillos pechos: / Bendice, alienta su bondad selvaje, / Preciosa mucho mas que la cultura / Infausta, que corrompe nuestros climas / Con brillo y apariencias seductoras. / ¡Oh! ¡quién pudiera sepultarse entre ellos! / ¡Quién abrazar su desnudez alegre, / De sí lanzando los odiosos grillos / Con que el error y el interés le ataron! / [...]» (Meléndez Valdés, 1838: 285). Sobre la influencia de Rousseau en Meléndez Valdés, ver: (Carnero Arbat, 2000: 374-380).

En definitiva, por todos los factores que aquí hemos visto y por otros tantos que seguro que se nos escapan, la literatura pastoril, lejos de agotarse en la España setecentista, siguió hallando buena acogida entre los escritores de aquella época.

CAPÍTULO III: EL TEATRO PASTORIL DIECIOCHESCO

La mayoría de las obras que integran el *corpus* de nuestro trabajo se adscriben a los dos modelos fundamentales propuestos por Oleza Simó (1984: 17-18 y 189-217), en torno a los cuales se mueve –a nuestro juicio– el teatro pastoril español, a saber: el modelo clasicista y el rústico; en las líneas que siguen trataremos individualmente cada uno de ellos: en primer lugar, abordaremos la difícil, y no menos arriesgada, tarea de reconstruir su génesis y, en segundo lugar, nos centraremos en el análisis literario de las obras del *corpus* pertenecientes al modelo que corresponda.

A. MODELO CLASICISTA

1. FUENTES

A diferencia de lo que ocurre –como veremos– en el modelo rústico, cuya génesis viene determinada por la del *tipo*¹⁶⁶ (el pastor rústico) del que los personajes de dicho modelo reciben sus rasgos caracterológicos, en el modelo clasicista se resta protagonismo, desde sus inicios, a la caracterología de los personajes en favor de los temas que estos vehiculan, de ahí que sean estos temas los que nos permitan trazar las fuentes del presente modelo.

El origen del modelo clasicista habría que remontarlo a la antigüedad grecolatina, a las *Bucólicas* (BC)¹⁶⁷ de Publio Virgilio Marón (70-19 a.C.); esta obra, escrita probablemente entre el año 42 y 39 a.C. (Ramajo Caño, 2011: 24), consiste en un

¹⁶⁶ Aunque luego lo trataremos con más detalle, aclaramos que un *tipo* es un modelo abstracto sobre el que se pueden construir los personajes concretos de las obras dramáticas particulares (Cañas Murillo, 2000: 29); desde este momento, siempre que la palabra *tipo* sea empleada con este significado tanto en nuestro discurso como en las citas textuales de otros autores que traigamos a colación, utilizaremos la cursiva para señalarla –sin hacer ningún tipo de advertencia– y, así, evitar posibles ambigüedades con otras acepciones de la palabra.

¹⁶⁷ Advertimos que, a partir de aquí y hasta el final de la tesis, para aludir a las distintas obras literarias que traigamos a colación (y siempre que su frecuencia de aparición en nuestro trabajo vaya a ser relevante), utilizaremos siglas, con el fin de agilizar el discurso; la primera vez que aparezca la obra en cuestión, desarrollaremos su título e indicaremos entre paréntesis la sigla que le asignamos, sigla que, a partir de ese momento, nos servirá para hacer referencia a esa obra; aún así, todas las siglas que utilicemos se recogerán en un índice que el lector podrá consultar al inicio de este trabajo.

conjunto de diez composiciones (llamadas *églogas*¹⁶⁸), que llegaron a ser representadas en el mundo romano (Cristóbal López, 1980: 62; González Vázquez, 2007: 45), dato este que deja fuera de toda duda la potencialidad dramática de esta obra virgiliana desde sus inicios y de su aprovechamiento en ámbitos y espacios teatrales, razón por la cual hacemos descender de ella el modelo clasicista y, por ende, los temas característicos de dicho modelo, como veremos seguidamente.

Vicente Cristóbal López, en su tesis doctoral titulada *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica* (1980), considera que Virgilio trata cinco temas en *BC*: el paisaje bucólico, el canto bucólico, el amor de los pastores, la mitología bucólica y el atardecer. Por nuestra parte, tomamos por buena esta propuesta temática, si bien operaremos sobre ella algunas modificaciones, a saber:

- En aquellos temas que se hacen acompañar del adjetivo *bucólico* (es decir, el paisaje, el canto y la mitología), nosotros prescindiremos de dicho calificativo por considerarlo superfluo en un estudio como el nuestro, centrado en la literatura pastoril.
- En cuanto al primer tema propuesto por Cristóbal López (paisaje bucólico), preferimos hablar directamente de *locus amoenus* por ser este el tipo de espacio natural (idealizado) en el que se desarrollan las obras pastoriles, como veremos más adelante.
- Prescindimos del tema del atardecer ya que, pese a haber sido introducido por Virgilio, no cuenta con un gran recorrido en el modelo clasicista; en su lugar añadimos un tema nuevo, que nos parece importante: el menosprecio de corte y alabanza de aldea.

De esta manera, los temas característicos del modelo clasicista que aquí consideraremos son el *locus amoenus*, el canto, el amor, la mitología y el menosprecio de corte y alabanza de aldea; de ellos, el primero y el último (o sea, el *locus amoenus* y el menosprecio de corte y alabanza de aldea) son, además, temas tópicos.

.....

¹⁶⁸ El término *égloga* significa ‘selección’ o ‘elección’, ya que procede del verbo griego *ἐκλεγειν* (‘escoger’) (Bárcia Martí, 1881: 328). Virgilio llamó así a las composiciones que integran *BC* «porque de vari[a]s que compuso, eligió ó entresacó l[a]s que creyó mejores» (Sánchez Barbero, 1805: 202).

Estos cinco temas, esbozados por Virgilio, emprenden un largo viaje por la literatura occidental hasta llegar al segundo hito más importante y decisivo para su evolución: la Italia del Renacimiento, donde, en un contexto de interés general por todo lo clásico, una serie de escritores humanistas retoman el valioso legado de *BC*, revitalizándolo y, en algunos casos, imprimiendo sobre él el sello de su tiempo, con lo que se lograba así la maduración plena del modelo clasicista.

El primero en iniciar esta empresa habría sido el humanista Angelo Poliziano (1454-1494) con la *Fabula di Orfeo (FDO)* (Tissoni Benvenuti, 1973: 398 y 416; Cuadra García, 2009: 130), obra que se representó probablemente en Mantua en el marco de los festejos organizados con motivo del matrimonio entre Clara Gonzaga y Gilberto de Montpensier, en 1479 (Bosisio, 2015: 136). A Poliziano le siguieron otros dramaturgos (Paquette, 1980: 368): entre los más célebres e influyentes se encuentran Torquato Tasso (1544-1595), autor de *Aminta (AT)* (1573), y Giovan Battista Guarini (1538-1612) con *Il Pastor Fido (IPF)* (1590). De estas tres obras teatrales, claves en la evolución del modelo clasicista, llegaron indudablemente noticias a España: *FDO* debió de ser conocida por Juan del Encina en alguno de sus viajes a Italia (Arróniz, 1969: 42; Fernández Murga, 1984: 51). Respecto a *AT*, sabemos que fue traducida por el sevillano Juan de Jáuregui y Aguilar (1583-1641) en una primera versión (Roma, 1607), revisada años más tarde por él mismo (Sevilla, 1618) (Arce Fernández, 1970a: 21). Lo mismo ocurre con *IPF*, traducida por el vallisoletano Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644) en dos versiones (Nápoles, 1602; Valencia, 1609). El conocimiento y difusión de dichas traducciones en nuestro país quedan fuera de toda duda desde el momento en que Miguel de Cervantes, a través de su celeberrimo personaje Don Quijote, ensalza ambos trabajos:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera de esta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original (2004: 1032).

En síntesis, *BC* constituye la semilla de la que, siglos después, y en manos de los autores italianos del Renacimiento, germinará el modelo clasicista, modelo que no tardará en penetrar en nuestro país.

Hecha esta breve presentación, procedemos al análisis de cada uno de los cinco temas característicos del modelo clasicista –mencionados más arriba–, apoyándonos para ello en los dos hitos fundamentales que hemos señalado para la evolución de dichos temas, esto es, Virgilio en primer lugar, y los tres autores italianos renacentistas (Poliziano, Tasso y Guarini) en segundo lugar.

a. El *locus amoenus*

El espacio en el que se ubica la acción dramática de las obras del modelo clasicista es un *locus amoenus*, esto es, un lugar del todo idílico, fundamentalmente por su frescura (al estar todo sembrado de césped y contar con el agua de alguna fuente o arroyo y con la agradable sombra de los árboles; asimismo, puede tratarse de una gruta), pero también por su belleza y por la paz que regala, ya que consta a veces de flores, del trino de los pájaros y del soplo de la brisa (Curtius, 1955: 268 y 280)¹⁶⁹; de este lugar ensoñado, que constituye claramente «una alternativa frente al mundo real» (Schnabel, 1996: 255), ya encontramos muestras al comienzo de la égloga I de *BC*¹⁷⁰ de Virgilio:

MELIBOEUS

[...]

fortunate senex, hic inter *flumina* nota
et *fontis* sacros *frigus* captabis *opacum*.
hinc tibi quae semper vicino ab limite *saepes*
Hyblaeis apibus *florem* depasta *salicti*
saepe levi somnum suadebit inire susurro;
hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
nec tamen interea raucae, tua cura, *palumbes*,
nec gemere aëria cessabit *turtur* ab *ulmo*¹⁷¹.

(págs. 6-7. La cursiva es

¹⁶⁹ No resulta infrecuente que, en una descripción dada, sólo se mencione alguno de estos elementos (árboles, arroyo, etc.) mientras que otros se omiten, porque, de tan convencionales, se dan por supuestos; también puede ocurrir que, en vez de aparecer estos elementos como tales, se recurra a un adjetivo que los englobe, ya sea el propio adjetivo *ameno* o adjetivos análogos, como *delicioso* o *grato*; en ambos casos, consideraremos igualmente que estamos ante un *locus amoenus*.

¹⁷⁰ Citaremos siempre, tanto el texto en latín como su traducción al castellano, siguiendo la edición bilingüe realizada por Aurelio Espinosa Pólit: (Virgilio Marón, 1961).

¹⁷¹ «MELIBEO- Aquí, feliz anciano, entre los ríos / y las sagradas fuentes de tu infancia, / gozarás la frescura de las sombras. / El seto vivo del vecino linde, / adonde acuden a la flor del sauce / las abejas hibleas, como siempre / te adormirá con plácido zumbido; / y al otro extremo, al pie de la alta peña, / el podador dará su copla al viento, / mientras roncas palomas, tus amores, / y en el olmo la tórtola, incesante / te hagan oír su arrullador gemido» (págs. 6-7. La cursiva es nuestra).

nuestra).

O en la égloga III:

PALEMÓN Dicite, quandoquidem in *molli* consedimus *herba*
et nunc omnis *ager*, nunc omnis parturit *arbos*,
nunc frudent silvae, nunc formosissimus annus.
incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.
alternis dicetis; amant alterna Camenae¹⁷².

(pág. 18. La cursiva es
nuestra).

El *locus amoenus*, como marco espacial de la acción pastoril, se mantiene en las obras de los renacentistas italianos; en el caso de *FDO*¹⁷³, las intervenciones de algunos personajes nos hacen ver que estamos ante un espacio idealizado:

ARISTEO Caro mio Mopso, a piè di questo *fonte*
pastor non son venuti questa mane armenti,
giovene ma senti'ben mughiar là drieto al *monte*.
Va', Tirsi, e guarda un poco se tu 'l senti.
Tu, Mopso, intanto ti starai qui meco
ch'i vo'ch'ascolti alquanto e mie'lamenti.
Ier vidi sotto quello *ombroso speco*
una ninfa più bella che Diana
ch'un giovene amatore avea seco

[...] ¹⁷⁴

(págs. 154-156. La cursiva
es nuestra).

.....
TIRSI *servo*
risponde

[...]

Ma io ho vista una gentil donzella
che va cogliendo *fiori* intorno al *monte*:
i'non credo che Vener sia piè bella,
più dolce in atto o più superba in fronte,

[...] ¹⁷⁵

(pág. 160. La cursiva es
nuestra).

¹⁷² «PALEMÓN- Decid, que *blando asiento* el *prado* brinda, / los *campos* y los *árboles* frutecen, / cría frondas la selva, y luce el año / su más bella estación. Abre la marcha, / Dametas; tú, Menalca, le respondes; / alternos cantaréis, pues se complacen / en el canto amebeo las Camenas» (pág. 18. La cursiva es nuestra).

¹⁷³ Citaremos siempre, tanto el texto en italiano como su traducción al castellano, siguiendo la edición bilingüe realizada por Fernández Murga: (Poliziano, 1984).

¹⁷⁴ «ARISTEO, *joven pastor*- Querido Mopso, al pie de esta *fontana* / no vino esta mañana toro alguno, / mas oí sus mugidos tras el *monte*. / Ve y mira tú si se le oye, Tirsis. / Tú, Mopso, en tanto, quédate conmigo / pues deseo que escuches mis lamentos. / Ver pude ayer en una *umbría gruta* / una ninfa, hermosa más que Diana, / en compañía de un enamorado» (págs. 155-157. La cursiva es nuestra).

¹⁷⁵ «El criado TIRSI responde- [...] / Mas me he encontrado una gentil donzella / que anda cogiendo *flores* por el *monte*. / Venus no creo sea más hermosa, / dulce en sus gestos y la frente altiva; / [...]» (pág. 161. La cursiva es nuestra).

Ahora bien, esta naturaleza sublimada no se limita a funcionar como un bello fondo donde ambientar la acción sin más, sino que su papel va mucho más allá: en la medida en que se le confiere la capacidad de verse concernida por los sentimientos y emociones del pastor, la naturaleza se convierte en compañera, amiga y confidente de este (Baranda Leturio, 1987: 363-364), en una «prolongación del propio yo en lo exterior, en lo diferente, en lo otro» (Urquiza González, 1982: 25); en otras palabras, en las obras del modelo clasicista, al *locus amoenus* se le dota de alma, razón por la cual en nuestro trabajo (en línea con otros críticos como Dotoli [1980: 309]¹⁸⁰, Rodríguez Gómez [1990: 68] y Gómez Gómez [1993]) nos referiremos a este fenómeno con el término *animismo* (de *anima*, ‘alma’), concepto este que, hasta donde sabemos, proviene del ámbito de la antropología (Tylor, 1871: 377-453) y con el que se designa actualmente la creencia que existía en las comunidades humanas más primitivas de que los seres de la naturaleza poseían espíritu, o sea, vida anímica. Desde este punto de vista, la presencia del animismo en las obras literarias pastoriles puede entenderse como un rasgo derivado del marcado primitivismo que caracteriza a toda comunidad pastoril, por ser el pastoreo el oficio humano más antiguo, como apuntó –recordemos– Juan del Encina (1989: xxxi).

El animismo hace acto de presencia en *BC*, concretamente en la égloga VIII, cuando Virgilio se refiere al efecto que los lamentos amorosos de Damón y Alfesibeo tienen sobre el entorno:

Pastorum Musam Damonis et Alphesiboei,
 immemor herbarum quos est mirata iuvenca
 cercantis, quorum stupefactae carmine lynces,
 et mutata suos requierunt flumina cursus,
 Damonis Musam dicemus et Alphesiboei
 [...] ¹⁸¹ (pág. 45).

Esta tendencia animista prosigue, con más vigor expresivo si cabe, en las obras dramáticas de los italianos Poliziano, Tasso y Guarini; por ejemplo, el pastor Aristeo (*FDO*) recurre a las selvas para desahogar su pena amorosa y a los vientos para que lleven su queja hasta su querida Eurídice:

¹⁸⁰ Giovanni Dotoli habla, concretamente, de *symbolisme-animisme* (1980: 309).

¹⁸¹ «La Musa de Damón y Alfesibeo, / pastores que en alterna cantilena / hicieron olvidar a la novilla / embelesada el pasto y su dulzura, / y a los linceas pasmaron, y a los ríos, / que por oír paraban sus corrientes, / la Musa de Damón y Alfesibeo / quiero ahora evocar [...]» (pág. 45).

ARISTEO [...]
pastore Udite, selve mie dolce parole,
poi che la ninfa mia udir non vuole.

[...]
Portate, venti, questi dolci versi
drento all'orecchie della ninfa mia,
dite quant'io per lei lacrime versi
e lei pregate che crudel non sia,
dite che la mie vita fugge via
e si consuma come brina al sole.
Udite, selve, mie dolce parole¹⁸².

(pág. 158).

Por su parte, el pastor Aminta (AT) afirma que los objetos de la naturaleza se sienten constreñidos por su sufrimiento amoroso:

AMINTA
Ho visto al pianto mio
risponder per pietate i sassi e l'onde,
e sospirar le fronde
ho visto al pianto mio;
ma non ho visto mai,
né spero di vedere,
compassion ne la crudele e bella,
che non so s'io mi chiami o donna o fera;
ma niega d'esser donna,
poiché nega pietate
a chi non la negaro
le cose inanimate.

[...]
Io son contento,
Tirsi, a te dir ciò che le selve e i monti
e i fiumi sanno, e gli uomini non sanno.
Ch'io sono omai sì prossimo a la morte,
[...]¹⁸³ (págs. 13-14).

La misma confianza en el poder compasivo de la naturaleza muestra el pastor Mirtilo (IPF)¹⁸⁴:

182 «El pastor ARISTEO- Oíd, oh selvas, mis dulces palabras, / ya que mi ninfa no quiere escucharlas. / [...] / Llevad, oh vientos, estos dulces versos / a los oídos de mi amada ninfa, / decidle cuánto lloro yo por ella / y suplicadle que de mí se apiade; / decidle que la vida se me escapa / y se consume como al sol la nieve. / Oíd, oh selvas, mis dulces palabras» (pág. 159).

183 «AMINTA- He visto al llanto mío / el mar, las piedras responder piadosas, / y suspirar las hojas / he visto al llanto mío; / mas no he visto jamás, ni ver espero, / compadecerse mi enemiga bella, / que no sé si mujer la nombre o fiera; / pero ya niega ser mujer humana / la que piedad me niega, / no habiéndola negado / hasta la dura inanimada piedra. / [...] / Tirsi, yo soy contento de decirte / lo que las selvas, montes y los ríos / ya saben, y los hombres no lo saben; / porque ya estoy tan cerca de mi muerte, / [...]» (págs. 53-55).

184 Citaremos siempre el texto en italiano por la edición digital de IPF que ha realizado la Biblioteca della Letteratura Italiana a partir de la edición de Marco Ariani (Turín, 1977). Disponible en: «http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t121.pdf» (fecha de consulta: 20/04/2017). Para la

vatem pastores; sed non ego credulus illis.
 [...]

 MERIS Id quidem ago et tacitus, Lycida, mecum ipse voluto,
 si valeam meminisse; neque est ignobile carmen.
 [...]

 LICIDAS Quid, quae te pura solum sub nocte canentem
 audieram? numeros memini, si verba tenerem:
 [...] ¹⁹⁰ (págs. 53-55).

Además, como manifestación metaliteraria, llama la atención en *BC* la existencia de certámenes en los que dos pastores miden su capacidad de improvisar versos en presencia de un tercer pastor que actúa a modo de jurado; señalamos el certamen en el que compiten Dametas y Menalcas en la égloga III:

DAMETAS Vis ergo inter nos quid possit uterque vicissim
 experiamur? ego hanc vitulam (ne forte recuses,
 bis venit ad muletram, binos alit ubere fetus)
 depono: tu dic mecum quo pignore certes.
 [...]

 MENALCAS Numquam hodie effugies; veniam quocumque vocaris.
 audiat haec tantum –vel qui venit ecce Palaemon.
 efficiam posthac ne quemquam voce lacesas.
 [...]

 PALEMÓN Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba.
 et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos,
 nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus.
 incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.
 alternis dicetis; amant alterna Camenae¹⁹¹.
 (págs. 16-18).

Otro certamen es el que protagonizan, en la égloga VII, Coridón y Tirsis en presencia de Melibeo:

¹⁹⁰ «LICIDAS- ¡Ay! ¿cabe tal maldad en hombre alguno? / ¡Pensar, Menalcas, que por poco mueren / contigo nuestras dichas! ¿Quién podía / cantar las Ninfas y enflorar la tierra / o tender en las fuentes verdes sombras? / ¿quién sino tú para cantarnos versos / como los que, no ha mucho, sigiloso, / sin tú notarlo, te robé, cuando ibas / en busca de Amarilis, nuestro encanto: / [...] / Así logren librarse tus enjambres / de los tejos de Córcega, así llenen / las ubres con el cítiso tus vacas, / si te acuerdas de más, al punto dilo; / que a mí también hicieronme poeta / las Musas: por mi canto en la alquería / vate me llaman, mas no soy tan cándido / [...] / MERIS- ¿Versos, Lícidas, quieres? Unos busco / que tengo en la memoria adormecidos... / [...] / LICIDAS- ¿Y esa música / que en el silencio de una noche, a solas / te oí cantar? Quedóme la tonada; / ¡cómo los versos recordar quisiera!» (págs. 53-55).

¹⁹¹ «DAMETAS- ¿Quieres entonces que probemos ambos / qué es lo que cada cual cantando puede? / No te echas para atrás; lo que yo apuesto / es esta vaquillona: se la ordeña / dos veces, y amamanta a doble cría. / ¿Y tú qué ofreces? / [...] / MENALCAS- ¡Hoy tú no escapas! Yo me allano a todo, / y sólo falta el juez que nos escuche. / Mira, allí viene Palemón. ¡Sin ganas / de hoy más te dejo de retar a nadie! / [...] / PALEMÓN- Decid, que blando asiento el prado brinda, / los campos y los árboles frutecen, / cría frondas la selva, y luce el año / su más bella estación. Abre la marcha, / Dametas; tú, Menalcas, le respondes; / alternos cantaréis, pues se complacen / en el canto amebeo las Camenas» (págs. 16-18).

MELIBEO

[...]

quid facerem? neque ego Alcippen nec Phyllida habebam
depulsos a lacte domi quae clauderet agnos,
et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum.
posthabui tamen illorum mea seria ludo.
alternis igitur contendere versibus ambo
coepere, alternos Musae meminisse volebant.
hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis¹⁹².
(pág. 41).

No es infrecuente que, a la capacidad poética de los pastores, se sume también la musical, ya que, al vivir en un entorno natural que les permite disfrutar por momentos del silencio, los pastores desarrollan una mayor habilidad en la captación / discriminación de los sonidos y, por ende, mayores aptitudes musicales (López Estrada, 1974: 519); falta decir que los instrumentos musicales que emplean los pastores son de viento, fundamentalmente la flauta. En *BC*, un ejemplo de pastor en el que se concentran cualidades poéticas y musicales lo tenemos en Mopso, en la égloga V: «Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi, / experiar: tu deinde iubeto ut certet Amyntas»¹⁹³ (pág. 28).

En las obras de Poliziano, Tasso y Guarini también encontramos a pastores poetas y músicos; el caso más significativo es el de Aristeo (*FDO*), cuyas dotes poéticas son subrayadas por Mopso:

ARISTEO

[...]

pastore

Ma se punto ti cal delle mie voglie,
deh tra'fuor della tasca la zampogna;
e canterem sotto l'ombrose foglie,
ch'i'so che la mia ninfa el canto agogna.

*Canzona
pastorale*

Udite, selve mie dolce parole,
poi che la ninfa mia udir non vuole.
La bella ninfa è sorda al mio lamento,
el suon di nostra fistula non cura;

[...]

Digli, zampogna mia, come via fugge
cogli anni insieme suo bellezza snella,
e digli come el tempo ne distrugge
né l'età persa mai si rinnovella;

¹⁹² «MELIBEO- [...] Allí no estaban / Filis ni Alcipe a mano, que llevasen / mi desteto al redil... ¿Qué hacer? ¡Y había / la lid sin par de Coridón y Tirsis...! / Mis veras a su juego al fin pospuse; / y empezó en amebeos la contienda / como las Musas quieren: preludiaba / Coridón, y en pos de él cantaba Tirsis» (pág. 41).

¹⁹³ «MOPSO- O estos versos más bien, que no hace mucho / de un haya en la corteza fui grabando / y anoté la alternancia de la música. / Probemos, y después manda que venga / a desafiarme Amintas» (pág. 28).

digli che sappi usar suo forma bella
che sempre mai non son rose e viole.

[...]

MOPSO
pastore
risponde

El non è tanto el mormorio piacevole
delle fresche acque che d'un sasso piombano,
né quando soffia un ventolino agevole
fra le cime de' pini e quelle trombano,
quanto le rime tue son sollazevole,
le rime tue che per tutto rimbombano;
s'ella l'ode, verrà come una crucciola.
Ma ecco Tirsi che del monte sdrucchiola¹⁹⁴.

(págs. 156-160).

En *AT*, también se nos proporciona información sobre la existencia de algún que otro pastor con cualidades poéticas y musicales, como Elpino:

DAFNE

[...]

è però mal commune. Or non rammenti
ciò che l'altr'ieri Elpino raccontava,
il saggio Elpino a la bella Licori,
Licori ch'in Elpin puote con gli occhi
quel ch'ei potere in lei dovria col canto
se 'l doere in amor si ritrovasse?¹⁹⁵

(pág. 10).

TIRSI

Io voglio irmene a l'antro
del saggio Elpino: ivi, s'è vivo, forse
sarà ridotto, ove sovente suole
raddolcir gli amarissimi martiri
al dolce suon de la sampogna chiara,
ch'ad udir trae da gli alti monti i sassi,
e correr fa di puro latte i fiumi,
e stillar mele da le dure scorze¹⁹⁶.

(pág. 46).

¹⁹⁴ «ARISTEO- Mas, si te importan mis deseos algo, / saca de tu bolsillo la zampoña; / cantemos a la sombra de estas frondas, / que sé cuánto mi ninfa el canto ama. / Oíd, oh selvas, mis dulces palabras, / ya que mi ninfa no quiere escucharlas. / La hermosa ninfa es sorda a mis lamentos / y el son de mi zampoña no le importa; / [...] / Dile, zampoña mía, cómo pasa / con los años también su gran belleza / y dile cómo el tiempo nos destruye / y que el día pasado ya no vuelve. / Dile que sepa usar de su hermosura, / que no siempre se dan rosas y violas. / [...] / *El pastor MOPSO responde*- No es tan grato el murmullo ciertamente / de las aguas que caen de una roca, / ni lo es el vientecillo que ligero / sopla en la cima de sonoros pinos, / como son agradables esas rimas, / esas tus rimas que doquier resuenan. / Como una cachorrilla, si las oye, / vendrá ella. Tirsis baja ya del monte» (págs. 157-161).

¹⁹⁵ «DAFNE- [...] / es daño al fin común. ¿No te se acuerda / lo que Elpino contaba el otro día, / el sabio Elpino a su Licori hermosa, / la que en Elpino puede con los ojos / lo que él debiera en ella con el canto, / cuando el deber en el amor se hallara?» (págs. 49-50).

¹⁹⁶ «TIRSI- Yo quiero irme a la cueva / del sabio Elpino, donde, si él es vivo, / por dicha le hallaré; porque allí suele / alentar sus tristezas y tormentos / al dulce son de la zampoña clara, / que trae las piedras a escuchar del monte, / hace correr de pura leche el río / y miel brotar de las cortezas duras» (pág. 92).

En relación al tema del canto, consideraremos como subtema la presencia de inscripciones en las cortezas de los árboles¹⁹⁷; esto hace referencia a la costumbre de los pastores a grabar en la corteza de un árbol desde las canciones compuestas por ellos hasta, simplemente, el nombre de sus amadas. En *BC*, este subtema lo hallamos en la égloga V, por boca de Mopso (como puede verse en el ejemplo aducido más arriba: «Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi, / experiar: tu deinde iubeto ut certet Amyntas»¹⁹⁸ [pág. 28]).

Asimismo, lo encontramos en *AT*:

DAFNE	Or tu non sai ciò che Tirsi ne scrisse, allor ch'ardendo forsennato egli errò per le foreste, sì ch'insieme movea pietate e riso ne le vezzose ninfe e ne'pastori? Né già cose scrivea degne di riso, se ben cose facea degne di riso. Lo scrisse in mille piante, e con le piante crebbero i versi; e così lessi in una: «Specchi del cor, fallaci infidi lumi, ben riconosco in voi gli inganni vostri; ma che pro, se schivarli Amor mi toglie?» ¹⁹⁹ (pág. 12).
-------	---

c. El amor

De entrada, aunque pueda parecer una obviedad, conviene apuntar que de lo que aquí trataremos será del amor humano, a diferencia de lo que sucederá en el modelo rústico –como ya veremos–, cuyo tema característico es el amor divino.

En el modelo clasicista, la nota más común de este amor humano es la desdicha; se trata casi siempre de amores desgraciados (Cristóbal López, 2002: 37 y 50; Vila Carneiro, 2006: 380), como apreciamos en *BC*, con el amor de Coridón a Alexis (égloga II) o el de Alfesibeo a Dafnis (égloga VIII).

¹⁹⁷ Sobre este subtema, ver: (Devoto, 1988).

¹⁹⁸ «MOPSO- O estos versos más bien, que no hace mucho / de un haya en la corteza fui grabando / y anoté la alternancia de la música. / Probemos, y después manda que venga / a desafiarme Amintas» (pág. 28).

¹⁹⁹ «DAFNE- Luego, ¿no sabes / lo que Tirsi escribió cuando, perdido, / sin seso, ardiendo anduvo por los campos / de tal manera que a la par movía / piedad y risa en ninfas y pastores? / No fue lo que escribió digno de risa, / si bien sus hechos, como ves, lo fueron. / Él escribió mil troncos, y con ellos / creció la letra juntamente y versos, / donde me acuerdo haber así leído: / *Falsas lumbres, espejos engañosos / del triste corazón, bien os conozco, / y los engaños vuestros; más ¿qué importa, / si amor impide que de vos me aparte?*» (págs. 51-52).

Continuando con la senda marcada por Virgilio, los italianos Poliziano, Tasso y Guarini también problematizan las relaciones amorosas entre los pastores a través de distintos factores, como el desdén (Aminta [AT], Aristeo [FDO] y Dorinda [IPF] son desdeñados por Silvia, Eurídice y Silvio, respectivamente) o la intervención de terceras personas (bien sea el padre que impone a su hijo un matrimonio sin contar con el criterio de este –como Tí tiro y Montano [IPF], que conciertan la boda de sus respectivos hijos, Amarilis y Silvio–, bien sea un contricante que se encapricha de alguno de los miembros de la pareja –como Corisca [IPF], que, enamorada de Mirtilo, traza un malvado plan para deshacerse de Amarilis, amada por aquel–).

No obstante, en el tema del amor, Poliziano, Tasso y Guarini dejaron su impronta de manera más intensa que en ningún otro tema característico del modelo clasicista, ya que incorporaron a él el riquísimo legado literario de Francesco Petrarca (1304-1374), lo que supuso la transformación de dicho tema tanto en el fondo como en la forma: en el fondo, porque se evoluciona hacia una concepción del amor sumamente espiritualizada (Wen-Chin, 2015: 284); y en la forma, porque se consolida un precioso código de expresión amorosa.

A continuación, analizaremos ambos aspectos (concepción espiritualizada del amor y código de expresión amorosa, en este orden) a partir de *FDO*, *AT* e *IPF*.

❖ Concepción espiritualizada del amor

El proceso de espiritualización que se efectúa en el terreno amoroso gracias a Petrarca consiste fundamentalmente en situar a la amada en un plano superior, trascendental-divino, confiriéndole la facultad de conducir al amante hacia la belleza y el bien supremos, es decir, Dios; de esta manera, el amor, a caballo entre el ámbito profano y el sagrado, puede contribuir a la redención del amante (Wen-Chin, 2015: 55-57, 266-284 y 634); como vemos, se trata de una concepción sumamente idealizada del amor humano, «visto no ya como instinto natural, cuanto goce sublimado e intelectual de los sentidos, cuanto ansia incesantemente inflamada alrededor de la amada» (Urquiza González, 1982: 28).

Fruto de este proceso de espiritualización, el amor entre los pastores del modelo clasicista podría definirse por los siguientes rasgos²⁰⁰:

²⁰⁰ Para ejemplificar dichos rasgos, nos apoyaremos fundamentalmente en *AT* y en *IPF* y no en *FDO*, pues en esta última obra la herencia petrarquista se hace visible no tanto en el fondo cuanto en la forma. A

- La pureza, la honestidad y el recato

Esta nota la apreciamos en el pastor Aminta (*AT*), quien, a pesar de su intenso amor por Silvia, no se atrevió en ningún momento a sobrepasarse con ella cuando la rescató, desnuda, de las manos de un sátiro, como nos cuenta Tirsi:

TIRSI

[...]

Come la fuga de l'altro concesse
spazio a lui di mirare, egli rivolse
i cupidi occhi in quelle membra belle,
che, come suole tremolare il latte
ne' giunchi, sì parean morbide e bianche.
E tutto 'l vidi sfavillar nel viso;
poscia accostossi pianamente a lei
tutto modesto, e disse: «O bella Silvia,
perdona a queste man, se troppo ardire
è l'appressarsi a le tue dolci membra,
perché necessità dura le sforza:
necessità di scioglier questi nodi;
né questa grazia che fortuna vuole
conceder loro, tuo mal grado sia».

[...]

Nulla rispose,
ma disdegnosa e vergognosa a terra
chinava il viso, e'l delicato seno
quanto potea torcendosi celava.
Egli, fattosi inanzi, il biondo crine
cominciò a sviluppare, e disse in tanto:
«Già di nodi sì bei non era degno
così ruvido tronco; or, che vantaggio
hanno i servi d'Amor, se lor commune
è con le piante il prezioso laccio?
Pianta crudel, potesti quel bel crine
offender tu, ch'a te feo tanto onore?»
Quinci con le sue man le man le sciolse
in modo tal, che pareo che temesse
pur di toccarle, e desiasse insieme:
si chinò poi per islegarle i piedi;

[...]

Ei si trasse in disparte riverente,
non alzando pur gli occhi per mirarla,
negando a se medesimo il suo piacere
per torre a lei fatica di negarlo.
Io, che m'era nascoso, e vedea il tutto
ed udia il tutto, allor fui per gridare;
pur mi ritenni. Or odi strana cosa.

este respecto, hemos de decir que el hecho de que el petrarquismo tenga menos peso en *FDO* puede deberse a que esta obra es anterior a la publicación (en 1502 [Venecia] la primera redacción y en 1504 [Nápoles] la redacción definitiva [Tateo, 1993: 27 y 49]) de *La Arcadia* del humanista napolitano Jacopo Sannazaro (1458-1530), una novela que, por el enorme éxito que cosechó en su tiempo –como es sabido–, contribuiría a la difusión y afianzamiento del ideario petrarquista.

Dopo molta fatica ella si sciolse;
e, sciolta a pena, senza dire «A Dio»,
a fuggir cominciò com'una cerva;
e pur nulla cagione avea di tema,
ché l'era noto il rispetto d'Aminta²⁰¹.

(págs. 44-45).

Asimismo, la pureza queda perfectamente retratada en el beso, sumamente contenido y recatado, que se dan Mirtilo y Amarilis (*IPF*), ya esposos, y que nos describe Ergasto con todo detalle:

ERGASTO

Oh! se tu avessi
veduta la bellissima Amarilli,
quando la man per pegno de la fede
a Mirtillo ella porse,
e per pegno d'amor Mirtillo a lei
un dolce sí, ma non inteso bacio,
non so se dir mi debbia o diede o tolse,
saresti certo di dolcezza morta.
Che purpura? Che rose?
Ogni colore o di natura o d'arte
vincean le belle guance
che vergogna copriva,
con vago scudo di beltà sanguigna,
che forza di ferirle
al feritor giungeva.
Ed ella, in atto ritrosetta e schiva,
mostrava di fuggire
per incontrar piú dolcemente il colpo;
e lasciò in dubbio se quel bacio fosse
o rapito o donato,
con sí mirabil arte
fu conceduto e tolto. E quel soave
mostrarsene ritrosa,
era un «no» che voleva, un atto misto

²⁰¹ «TIRSI- [...] / Pues como diese espacio su huida / a que Aminta mirase, él cudiciosos / volvió sus ojos a los miembros bellos, / que cual tremola entre los juncos leche, / delicados y blancos parecían; / y todo vi se demudó en el rostro. / Después llegóse blandamente a ella, / y con modestia dijo: “Oh bella Silvia, / perdona aquestas manos, si llegarse / a tus miembros es mucho atrevimiento, / pues las obliga necesaria y pura / fuerza de desatar aquestos nudos; / no (ya que les concede la fortuna / esta felicidad) te pese de ella”. / [...] / Ninguna cosa / mas con vergüenza y con desdén, al suelo / bajando el rostro, el delicado seno / cuanto podía torciéndose, cubría. / Él, echando delante su cabello / rubio, se puso a desatar, y en tanto / hablaba así: “¿Cuándo tan bellos nudos / un tan grosero tronco ha merecido? / Pues ¿qué ventaja llevan los amantes / que sirven al Amor, si ya comunes / son con las plantas sus preciosos lazos? / Planta cruel, ¿pudiste unos cabellos / de oro ofender, que tal honor te hacían?” / Esto le dijo al desatar sus manos, / en tal modo que junto parecía / que temiese tocarla, y desease. / Bajó luego a los pies por desasirlos / [...] / Él apartóse con respeto a un lado / aun sin alzar los ojos a mirarla, / aquel placer negándose a sí mismo, / por no darle cuidado de negarlo. / Yo, que escondido lo miraba todo / y lo escuchaba, cuando vi tal cosa, / mil voces quise dar; al fin me abstuve. / Mas oye qué estrañeza; ella en efeto, / después de gran fatiga, desatóse, / y sin decir “adiós”, apenas libre, / partió de allí, como una cierva huyendo. / Y no había causa de temer ninguna, / que ya de Aminta conocía el respeto» (págs. 90-91).

di rapina e d'acquisto;
 un negar sí cortese che bramava
 quel che negando dava;
 un vietar ch'era invito
 sí dolce d'assalire,
 ch'a rapir chi rapiva era rapito;
 un restar e fuggire
 ch'affrettava il rapire.
 Oh dolcissimo bacio!

[...] ²⁰²

(págs. 223-224).

Al tratarse el amor pastoril de un sentimiento puro, honesto, recatado, es normal que su punto de partida se sitúe en las edades más cándidas del ser humano (es decir, la infancia o, en todo caso, la adolescencia); así sucede con el pastor Aminta (*AT*), que conoció a Silvia siendo un niño ²⁰³:

AMINTA

[...]

Essendo io fanciulletto, sì che a pena
 giunger potea con la man pargoletta
 a corre i frutti da i piegati rami
 de gli arboscelli, intrinseco divenni
 de la più vaga e cara verginella
 che mai spiegame al vento chioma d'oro.
 La figliuola conosci di Cidippe
 e di Montan, ricchissimo d'armenti,
 Silvia, onor de le selve, ardor de l'alme?
 Di queta parlo, ahi lasso; vissi a questa
 così unito alcun tempo, che fra due
 tortorelle più fida compagnia
 non sarà mai, né fue.
 Congiunti eran gli alberghi,
 ma più congiunti i cori;
 conforme era l'etate,
 ma 'l pensier più conforme:

[...] ²⁰⁴

(pág. 15).

²⁰² «ERGASTO- Y si tú visto / hubieras la bellísima Amarilis / al tiempo que por prenda / de la fe dio la mano a su Mirtilo / y por prenda d'amor Mirtilo a ella / (no sé si diga diese o si robase) / un dulce, sí, mas no entendido beso, / bien cierto sé que de placer murieras. / ¡Qué púrpura! ¡Qué rosas! / A cualquiera color que más campea / (o sea natural o artificioso) / las hermosas mejillas excedían, / a quien allí cubría la vergüenza / con raro escudo de beldad sanguina / que, para herirlas, fuerza / suministraba a quien herir quería. / Y ella, en semblante esquivá y zahareña, / mostraba que huía / para encontrar más dulcemente el golpe, / y dejó en duda, en fin, si el beso dado / había sido, o robado: / con tan alto artificio / fue dado y recibido. / Y aquel con suavidad mostrarse esquivá / era un “no” que quería; / era un acto mezclado / de ganancia y de robo afortunado; / un negar tan cortés, que deseaba / lo que negando daba; / un vedar qu'era envite / d'acometer tan dulce, / qu'a robar quien robaba era robado; / un quedar y un huir tan acertado, / que'l hurto apresuraba. / ¡Oh dulcísimo beso! / [...]» (págs. 513-514).

²⁰³ En este punto concreto, por ejemplo, y en relación a *AT*, hallamos ciertos ecos de *La Arcadia* de Sannazaro (concretamente, de la Prosa VIII); sería una muestra de cómo Sannazaro podría haber actuado a modo de cauce / canal del ideario petrarquista para estos autores.

²⁰⁴ «AMINTA- [...] / Siendo yo zagalejo, / tanto que apenas con la tierna mano / podía alcanzar de las primeras ramas / en los pequeños árboles el fruto, / tuve pura amistad con una ninfa / la más amable y

Del mismo modo, Mirtilo (*IPF*) también se enamoró de Amarilis en edad muy temprana, como confiesa a Ergasto cuando le relata a este su historia de amor:

MIRTILO

[...]

*Ond'io, che fin allor fiamma amorosa
non avea piú sentita,
oimè! non cosí tosto
mirato ebbi quel volto
che di subito n'arsi,*

[...]

*e m'insegna a mentir parole e sguardi,
e sembianti nel volto, in cui non era
di lanugine ancora
pur un vestigio solo²⁰⁵.*

[...]

(págs. 45-46. La cursiva es nuestra).

- La discreción

Llevado de la honestidad y del recato –ya mencionados–, el pastor amante suele actuar con discreción e intenta normalmente mantener en secreto su pasión amorosa o, al menos, el nombre de la amada; como mucho, se lo confía a las personas de su confianza. Este rasgo, en cierta manera reminiscente de la tradición del amor cortés, lo observamos en Aminta (*AT*), que confiesa a Tirsi la identidad de su amada Silvia, no por voluntad propia sino a petición de aquel:

TIRSI

[...]

*di pieghevole spica. Ma, ti prego,
fa ch'io sappia piú a dentro de la tua
dura condizione e de l'amore:
ché se ben confessato m'hai piú volte
d'amare, mi tacesti però dove
fosse posto l'amore. Ed è ben degna
la fedele amicizia ed il commune
studio de le muse ch'a me scuopra
ciò ch'a gli altri si cela²⁰⁶.*

bella / que al viento dio jamás sus hebras de oro. / Bien conoces la hija de Cidipe / y del rico Montano, Silvia cara, / honor de nuestras selvas / y ardor de nuestras almas. De ésta digo; / viví con ésta un tiempo tan unido, / que entre dos tortolillas más conforme / fidelidad ni se verá ni ha visto. / Eran nuestros albergues / bien juntos, pero más los corazones; / conformes las edades, / pero los pensamientos más conformes» (págs. 55-56).

²⁰⁵ «MIRTILO- [...] / Yo, pues, que hasta entonces / jamás llama amorosa había sentido / (¡ay de mi!), no tan presto / su rostro vi, cuando quedé abrasado, / y sin hacer defensa / [...] / y enseña con cuidado / a fingir las palabras / y a mesurar el rostro / (en quien rastro de vello aún no se vía)» (págs. 327-328. La cursiva es nuestra).

Por su parte, Mirtilo (*IPF*) también ha pretendido por todos los medios ocultar su amor por Amarillis, como inferimos de la siguiente conversación que mantiene con Ergasto:

- MIRTILO Cruda Amarilli, che col nome ancora,
d'amar, ahì lasso, amaramente insegni!
Amarilli, del candido ligustro
piú candida e piú bella,
ma de l'áspido sordo
e piú sorda e piú fèra e piú fugace,
poi che col dir t'offendo,
i'mi morrò tacendo;
ma grideran per me le piagge e i monti
e questa selva, a cui
sí spesso il tuo bel nome
di risonare insegno.
Per me piagnendo i fonti
e mormorando i venti,
diranno i miei lamenti;
parlerà nel mio volto
la pietate e 'l dolore;
e se fìa muta ogn'altra cosa, al fine
parlerà il mio morire,
e ti dirà la morte il mio martire.
- ERGASTO Mirtillo, amor fu sempre un fier tormento,
ma piú quanto è piú chiuso;
però ch'egli dal freno,
ond'è legata un' amorosa lingua,
forza prende e s'avanza;
e piú fiero è prigion che non è sciolto.
Già non dovevi tu sí lungamente
celarmi la cagion de la tua fiamma,
se la fiamma celar non mi potevi.
Quante volte l'ho detto: «Arde Mirtillo,
ma in chiuso foco e'si consuma e tace».
- MIRTILO Offesi me per non offender lei,
cortese Ergasto, e sarei muto ancora;
ma la necessità m'ha fatto ardito.
Odo una voce mormorar d'intorno,
che per l'orecchie mi ferisce il core,
de le vicine nozze d'Amarilli.
Ma chi ne parla, ogni altra cosa tace,
e io piú innanzi ricercar non oso,

²⁰⁶ «TIRSI- [...] Pero yo te ruego / que de lo oculto de tu triste estado / me des noticias; que si bien me has dicho / diversas veces que de veras amas, / la causa de tu amor siempre callaste. / Y mi fiel amistad pienso merece, / con el común estudio de las Musas, / que me descubras lo que a todos celas» (pág. 54).

sí per non dar altrui di me sospetto,
come per non trovar quel che pavento
[...] ²⁰⁷ (págs. 15-16).

- El desinterés

En la relación amorosa, los pastores no cifran su felicidad más que en el ser amado, valorando a este por lo que es y no por lo que tiene. La verdadera riqueza del pastor enamorado no consiste en poseer muchos bienes materiales, sino en agradar en todo a aquella a quien ama, buscando así la unión (o, mejor dicho, comunión) entre su alma y la de la amada. Las siguientes palabras de Aminta (AT) son muy claras al respecto:

AMINTA Tolga Dio che mai faccia
cosa che le dispiaccia:
cosa io non feci mai che le spiacesse,
fuor che l'amarla; e questo a me fu forza,
forza di sua bellezza e non mia colpa.
Non sarà dunque ver ch'in quanto io posso
non cerchi compiacerla ²⁰⁸.
(pág. 38).

.....

AMINTA [...]
Ben fora la pietà premio maggiore
a la mia fede, e maggior ricompensa
a la mia morte; ma bramar non deggio
cosa che turbi il bel lume sereno

²⁰⁷ «MIRTILO- Amarilis cruel, qu'aun con el nombre / “amar” (¡ay triste!) amargamente enseñas. / Amarilis, más cándida y más bella / que cándida azucena, / y más qu'el áspid sordo / áspera, fugitiva, sorda y fiera. / Ya que te ofendo hablando, / yo moriré callando; / mas por mí darán voces / los llanos y los montes, y esta selva / a quien tu dulce nombre / enseñó resonar tan a menudo; / y por mi causa llorarán las fuentes; / murmurando, los vientos / te dirán mis lamentos; / hablarán en mi rostro / la piedad y la pena, / y si hubiere silencio en otra cosa, / mi morir hablará, y, en fin, confío / que te dirá mi muerte el dolor mío. / ERGASTO- Mirtilo, amor fue siempre cruel tormento, / y mayor cuanto está más escondido, / porqu'él del fiero estorbo / con que lengua amorosa está ligada / fuerza adquiere y se aumenta, / y es mucho más feroz preso que libre. / No debieras, amigo, tanto tiempo / ocultarme la causa de tu llama, / pues la llama ocultar no me podías. / ¡Cuántas veces lo dije! “Arde Mirtilo / en fuego oculto, y se consume y calla”. / MIRTILO- Yo mismo me ofendí por no ofendella, / cortés Ergasto, y fuera también mudo; / mas la necesidad osar me hizo. / Oigo una voz que se murmura en torno / y hiere el corazón por los oídos, / de las cercanas bodas d'Amarilis; / mas calla lo demás quien esto dice, / y pasar adelante no me atrevo, / así por no causar de mí sospecha / como por no topar con lo que temo / [...]» (págs. 296-297).

²⁰⁸ «AMINTA- Dios no permita que jamás yo intente / cosa que la disguste; ni yo supe / hacer cosa jamás contra su gusto, / si no es amarla: y el amarla es fuerza, / fuerza de su hermosura y no mi culpa. / Así, no se verá que, en cuanto pueda, / no procure agradarla» (pág. 81).

a gli occhi cari, e affanni quel bel petto²⁰⁹.
(pág. 19).

- La fidelidad y la constancia

Fruto de su idealización, la fe amorosa pastoril resulta sobrehumana, prácticamente inquebrantable; por muchos obstáculos que se interpongan en su camino, los pastores siempre estarán bien dispuestos a hacerles frente con tal de permanecer leales a sus amadas; así lo vemos, por ejemplo, en *Mirtilo (IPF)*, que expresa su fidelidad a Amarilis ante la malvada Corisca:

MIRTILO Prima che mai cangiar voglia o pensiero,
 cangerò vita in morte,
 [...]
 Come l'oro nel foco,
 cosí la fede nel dolor s'affina,
 Corisca mia, né può senza fierezza
 dimostrar sua possanza
 amorosa invincibile costanza.
 Questo solo mi resta,
 fra tanti affanni miei, dolce conforto.
 Anda pur sempre o mora
 o languisca il cor mio:
 a lui fien lievi pene
 per sí bella cagion pianti e sospiri,
 strazio, pene, tormenti, esilio e morte,
 pur che prima la vita,
 che questa fé, si scioglia,
 ch'assai peggio di morte è il cangiar voglia.
 [...]
 M'è piú dolce il penar per Amarilli,
 che il gioir di mill'altre;
 e se gioir di lei
 mi vieta il mio destino, oggi si moia
 per me pure ogni gioia.
 Viver io fortunato
 per altra donna mai, per altro amore?
 Né volendo il potrei,
 né potendo il vorrei.
 E s'esser può che 'n alcun tempo mai
 ciò voglia il mio volere
 o possa il mio potere,
 prego il cielo ed Amor che tolto pria

²⁰⁹ «AMINTA- [...] / Bien fuera la piedad más rico premio / de mi fe verdadera, / y mayor recompensa de mi muerte; / mas no debo querer cosa que turbe / la luz serena de sus ojos bellos, / ni que moleste aquel hermoso pecho» (pág. 59).

ogni voler, ogni poter mi sia²¹⁰.

(págs. 109-111).

Igual de constante es el amor de Aminta (AT) a Silvia, como puede apreciarse en las siguientes palabras del pastor, en las que este declara hasta dónde estaría dispuesto a llegar por su amada:

TIRSI Se la tua donna fosse in mezz' un bosco
che, cinto intorno d'altissime rupi,
desse albergo e le tigri ed a' leoni,
v'andresti tu?

AMINTA V'andrei sicuro e baldo
più che di festa villanella al ballo.

TIRSI E s'ella fosse tra ladroni ed armi,
v'andresti tu?

AMINTA V'andrei più lieto e pronto
che l'assetato cervo e la fontana.

TIRSI Bisogna a maggior prova ardir più grande.

AMINTA Andrò per mezzo i rapidi torrenti,
quando la neve si discioglie e gonfi
li manda al mare; andrò per mezzo 'l foco
e ne l'inferno, quando ella vi sia,
s'esser può inferno ov'è cosa sì bella.
Orsù, scuoprìmi il tutto²¹¹.

(págs. 36-37).

²¹⁰ «MIRTILO- Primero que yo mude / querer o pensamiento, / mudaré vida en muerte, / [...] / Como el oro con fuego, / la fe, Corisca, con dolor s'afina, / ni puede sin fiereza / amorosa constancia / mostrar su fortaleza. / Y este solo me queda / entre tantos afanes / dulcísimo consuelo: / arda mi pecho siempre, / mi corazón falezca de contino; / que por tan bella causa / para ellos serán penas ligeras / lágrimas y suspiros, / estragos y tormentos, / ansias, destierro y muerte. / Y primero la vida / qu'esta fe se desate; / qu'es la muerte más buena, y más me agrada / que mudar voluntad tan bien fundada. / [...] / Más dulce m'es penar por Amarilis / qu'el gozo d'otras mil; y si gozalla / me veda mi destino, / desde hoy también muera / para mí todo gusto. / Vivir yo venturoso / jamás por otro amor, por otra ninfa, / ni queriendo podría / ni pudiendo querría; y si ser puede / qu'en algún tiempo esto / o mi querer lo quiera / o mi poder lo pueda, / quiera Amor, quiera el Cielo que quitado / todo querer, todo poder me sea» (págs. 395-396).

²¹¹ «TIRSI- Si estuviese tu ninfa en una selva / que, cercada de altísimos peñascos, / diese albergue a los tigres y leones, / ¿fuera allí? AMINTA- Fuera seguro y pronto, / más que en la fiesta zagaleja al baile. / TIRSI- Y si estuviese entre ladrones y armas, / ¿fuera allí? AMINTA- Fuera resuelto y presto, / más que a la fuente el ciervo caluroso. / TIRSI- Mayor empresa importa que acometas. / AMINTA- Iré por medio el rápido torrente, / cuando la nieve desatada en agua / al mar se precipita; iré por medio / del vivo fuego, y al Infierno mismo, / cuando en él estuviese, si ser puede / Infierno donde está cosa tan bella. / Descubre, acaba, lo que pasa» (págs. 79-80).

❖ Código de expresión amorosa: las imágenes petrarquistas²¹²

En *FDO*, *AT* e *IPF* hallamos numerosas imágenes petrarquistas, referidas en su mayoría al amor y a la amada; a continuación, señalaremos las más significativas.

- En relación al amor, aparecen las siguientes imágenes:
 - El *fuego*²¹³ o la *llama* designan el ardor de la pasión amorosa (Manero Sorolla, 1990: 549-557; 1992: 52): «questa amorosa *face*»²¹⁴ (*FDO*: pág. 156); «Ond'io, che fin allor *fiamma* amorosa / non aveva piú sentita»²¹⁵ (*IPF*: pág. 45).
 - La *saeta* es la herramienta con la que Cupido hiere a los amantes (Manero Sorolla, 1990: 104-112): «o scuoter pungentissima *saetta* / altamente confitta»²¹⁶ (*IPF*: pág. 44).
- Las imágenes de la amada constituyen el grupo más numeroso:
 - La *roca*, el *hierro*, el *diamante* y el *mármol* metaforizan el corazón / alma de la amada o a esta en su totalidad, caracterizada por la dureza y la frialdad (Manero Sorolla, 1990: 409-494 y 604-616; 1992: 49-52): «la bella ninfa che di *sasso* ha 'l core, / anzi di *ferro*, anzi l'ha di *diamante*»²¹⁷ (*FDO*: pág. 158); «A chi parlo, infelice? A un muto *marmo*?»²¹⁸ (*IPF*: pág. 92).
 - La *cordera* representa la inocencia y mansedumbre de la amada: «ella fugge da me sempre davante / come *agnella* dal lupo fuggir suole»²¹⁹ (*FDO*: pág. 158) (Manero Sorolla, 1992: 55-56).
 - La *fiera* o el *áspid* aluden a la ingratitud de la amada (Manero Sorolla, 1990: 251-290; 1992: 46-49): «che non so s'io mi chiami o donna o *fera*»²²⁰ (*AT*: pág.

²¹² Conviene advertir que las imágenes que aquí veremos las calificamos de *petrarquistas* no porque Petrarca las inventara (de hecho, muchas de ellas proceden, bien de la tradición grecolatina, bien de la tradición del amor cortés [González Martínez, 1998: 725]), sino porque fue él el que las recrea, reelabora y consolida en el imaginario amoroso occidental (Manero Sorolla, 1990: 53-61; 1992: 56-57).

²¹³ A lo largo de la tesis, cada vez que, en nuestro discurso o en las citas textuales que traigamos a colación, se trate de estas u otras palabras del lenguaje común (luz, sol, lucero, rayos, fuego, incendio, llamas, etc.) en su condición de imágenes poéticas o de símbolos, se usará la cursiva para resaltarlas, sin más indicación.

²¹⁴ «Ese *fuego* amoroso» (pág. 157).

²¹⁵ «Yo, pues, que hasta entonces / jamás *llama* amorosa había sentido» (pág. 327).

²¹⁶ «es menear *saeta* / fuertemente clavada» (págs. 326-327).

²¹⁷ «la hermosa ninfa, corazón de *roca*, / o de *hierro*, más bien, o de *diamante*» (pág. 159).

²¹⁸ «¿A quién hablo, infeliz? ¿A un mudo *mármol*?» (pág. 377).

²¹⁹ «Ella ante mi presencia huye siempre / como huye una *ovejilla* ante los lobos» (pág. 159).

²²⁰ «que no sé si mujer la nombre o *fiera*» (pág. 53).

- 13); «ma de *l'áspid* sordo / e piú sorda e piú fèra e piú fugace»²²¹ (*IPF*: pág. 15).
- La *luz* y las *estrellas* metaforizan normalmente los ojos de la amada (Manero Sorolla, 1990: 539-547; 1992: 19-23): «cosa che turbi il bel *lume* sereno / a gli occhi cari, e affani quel bel petto»²²² (*AT*: pág. 19); «[...] volgi / quelle *stelle* amorose, / come le vidi mai, cosí tranquille»²²³ (*IPF*: pág. 92).
 - El *sol* puede hacer referencia a los ojos de la amada o a esta en su totalidad (Manero Sorolla, 1990: 495-510; 1992: 19): «qui pur vedrò colei / ch'è 'l *sol* degli occhi miei»²²⁴ (*IPF*: pág. 81).

.....

Para concluir, hablaremos brevemente de los tres subtemas que consideramos en relación al tema del amor: las disquisiciones, el confidente y el suicidio.

❖ Las disquisiciones

Dada la importancia del amor en las obras pastoriles, no es extraño que los propios pastores o personajes de su entorno viertan ideas, pensamientos o reflexiones sobre distintos aspectos del amor (Oleza Simó, 1986: 332), algo que ya apreciamos en *BC*; por ejemplo, en la égloga VIII, Damón, poco antes de suicidarse, increpa a aquel que es causa de su muerte:

DAMÓN	<p>[...]</p> <p>nunca scio quid sit Amor: duris in cotibus illum aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt. incipe Maenaios mecum, mea tibia, versus. saevus Amor docuit natorum sanguine matrem commaculare manus; crudelis tu quoque, mater: crudelis mater magis, an puer improbus ille? improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater.</p> <p style="text-align: right;">[...]²²⁵ (págs. 47-48).</p>
-------	--

²²¹ «y más qu'el *áspid* sordo / áspera, fugitiva, sorda y fiera» (pág. 295).
²²² «[...] cosa que turbe / la *luz* serena de sus ojos bellos, / ni que moleste aquel hermoso pecho» (pág. 59).
²²³ «[...] vuelve esas *estrellas* amorosas / como las vi, serenas» (pág. 376).
²²⁴ «aquí he de ver aquella / qu'es de mis ojos *sol* [...]» (pág. 366).
²²⁵ «DAMÓN- Ya sé quién es Amor: un dios que crían / en sus breñas el ísmaro o el Ródope / o los remotos Garamantes, niño / que no es ni sangre ni prosapia nuestras... / Cántame, oh flauta, la canción del Ménalo. / Amor, inicuo Amor, bañó en la sangre / de sus hijos las manos de una madre... / ¡Madre inhumana! el más horrendo crimen / ¿cuál fue? ¿la saña tuya o la del niño? / ¡Iguales tu crudeza y su malicia! / Cántame, oh flauta, la canción del Ménalo» (págs. 47-48).

volta il provassi, o Silvio,
 se sapessi una volta
 qual è grazia e ventura
 l'esser amato, il possedere amando
 un riamante core,
 so ben io che diresti:
 «Dolce vita amorosa,
 perché sí tardi nel mio cor venisti?»
 Lascia, lascia le selve,
 folle garzon; lascia le fère, e ama²²⁸.
 (pág. 10).

También es posible hallar disquisiciones amorosas de carácter negativo, como vemos en Mopso (*FDO*), que, ante el encaprichamiento de Aristeo por Eurídice, advierte al pastor de las nefastas consecuencias del amor:

MOPSO <i>pastore</i>	Aristeo mio, questa amorosa face se di spegnerla tosto non fai pruova, presto vedrai turbata ogni tua pace. Sappi che amor non m'è già cosa nuova, so come mal, quand'è vecchio, si regge: rimedia tosto, or che 'l rimedio giova. Se tu pigli, Aristeo, suo dure legge, e t'usciran del capo e sciami e orti e vite a biade e paschi e mandrie e gregge ²²⁹ . (pág. 156).
-------------------------	--

O en Tirsi (*AT*), que recuerda a Aminta que «il crudo Amor di lagrime si pasce, / né se ne mostra mai satollo»²³⁰ (pág. 13). También vierte críticas sobre el amor el sátiro (*AT*):

SATIRO <i>solo</i>	Picciola è l'ape, e fa col picciol morso pur gravi e pur moleste le ferite; ma qual cosa è più picciola d'Amore, se in ogni breve spazio entra, e s'asconde in ogni breve spazio? or sotto a l'ombra de le palpebre, or tra' minuti rivi d'un biondo crine, or dentro le pozzette che forma un dolce riso in bella guancia; e pur fa tanto grandi e sì mortali
-----------------------	--

²²⁸ «SILVIO- Vencido le dejé no le probando. / LINCO- ¡Ay, si una vez tan sola / le probases, oh Silvio! / ¡Ay! Si una vez supieses / qué bien y qué ventura / es ser amado y poseer amando / un corazón que amando corresponde, / yo sé bien que dirías: / 'Dulce vida amorosa, / ¿por qué tan tarde al corazón veniste?' / Deja, deja las selvas, / loco garzón. Deja las fieras y ama» (págs. 288-289).

²²⁹ «*El pastor* MOPSO- Ese fuego amoroso, mi Aristeo, / si no procuras apagarlo pronto, / luego verás que con tu paz acaba. / El amor para mí no es cosa nueva / y sé que mal se cura si envejece; / ponle pronto remedio, que aún es tiempo. / Si acatas, Aristeo, su ley dura, / olvidarás enjambres y tus huertos, / viñas, sembrados, pastos y rebaños» (pág. 157).

²³⁰ «el amor de lágrimas se ceba, / y sin jamás mostrarse satisfecho» (pág. 53).

para aliviar su angustia amorosa; aquel le aconseja que abandone ese amor que lo atormenta:

ARISTEO	[...]
<i>pastor</i>	Tu, Mopso, intanto ti starai qui meco
<i>giovene</i>	ch'i vo'ch'ascolti alquanto e mie'lamenti. Ier vidi sotto quello ombroso speco una ninfa più bella che Diana ch'un giovene amatore avea seco.
	[...]
MOPSO	Aristeo mio, questa amorosa face
<i>pastore</i>	se di spegnerla tosto non fai pruova, presto vedrai turbata ogni tua pace
	[...] ²³³ (pág. 156).

En AT, Tirsi actúa como confidente de su amigo Aminta por iniciativa propia:

TIRSI	[...]
	di pieghevole spica. Ma, ti prego, fa ch'io sappia più a dentro de la tua dura condizione e de l'amore: ché se ben confessato m'hai più volte d'amare, mi tacesti però dove fosse posto l'amore. Ed è ben degna la fedele amicizia ed il commune studio de le muse ch'a me scuopra ciò ch'a gli altri si cela ²³⁴ .
	(pág. 13).

Pero Tirsi no se limita a escuchar a Aminta, sino que, además, intenta hablar con Dafne para que esta interceda por su amigo ante Silvia:

TIRSI	Non hai cagion di sospettar ch'io dica cosa giamai che sia contra tuo grado. Ma ti prego, o mia Dafne, per la dolce memoria di tua fresca giovanezza, che tu m'aiti ad aitar Aminta miserel, che si muore.
DAFNE	Oh che gentile scongiuro ha ritrovato questo sciocco di rammentarmi la mia giovanezza,

²³³ «ARISTEO *joven pastor*- [...] / Tú, Mopso, en tanto, quédate conmigo / pues deseo que escuches mis lamentos. / Ver pude ayer en una umbría gruta / una ninfa, hermosa más que Diana, / en compañía de un enamorado / [...] / El pastor MOPSO- Ese fuego amoroso, mi Aristeo, / si no procuras apagarlo pronto, / luego verás que con tu paz acaba / [...]» (pág. 157).

²³⁴ «TIRSI- [...] Pero yo te ruego / que de lo oculto de tu triste estado / me des noticias; que si bien me has dicho / diversas veces que de veras amas, / la causa de tu amor siempre callaste. / Y mi fiel amistad pienso merece, / con el común estudio de las Musas, / que me descubras lo que a todos celas» (pág. 54).

MIRTILO	Dove fuggi, crudele? Mira almen la mia morte. Ecco, mi passo con questo dardo il petto.
AMARILI	Oimè, che fai?
MIRTILO	Quel che forse ti pesa ch'altri faccia per te, ninfa crudele.
AMARILI	Oimè, son quasi morta! ²⁴¹

(pág. 88).

d. La mitología

En el modelo clasicista, en tanto producto que comienza a gestarse en la tradición grecolatina, cobra mucha presencia la mitología; y es que esta, antes y ahora, permite al escritor aludir a infinitos aspectos de la realidad física y de la psicología humana.

Muchas son las referencias mitológicas que hallamos en *BC*, por lo que aquí nos limitaremos a enumerar algunas:

- En el certamen poético en el que compiten Menalcas y Dametas, este último hace referencia a Júpiter como protector de las Musas: «Ab Iove principium, Musae: Iovis omnia plena; / ille colit terras, illi mea carmina curae»²⁴² (pág. 18).
- El Héspero se utiliza para aludir al atardecer: «ille canit (pulsae referunt ad sidera valles), / cogere donec ovis stabulis numerumque referre / iussit et invito processit Vesper Olympo»²⁴³ (pág. 39).
- Venus aparece relacionada con el amor: «Parta meae Veneri sunt munera: namque notavi / ipse locum, aëriae quo congessere palumbes»²⁴⁴ (pág. 19);

²⁴¹ «AMARILIS- Engaño es éste de Corisca. ¡Toma / lo que sacaste dél! MIRTILO- ¿Adónde (¡ay triste!) / huyes, cruel? ¡Ay! ¡Vuelve! / ¡Vuelve, vuelve a mi muerte! / Mira cómo me paso / con este dardo el pecho. AMARILIS- ¡Ay Dios! ¿Qué haces? / MIRTILO- Lo que te pesa, acaso, / haga otro por ti, ¡oh ninfa dura! / AMARILIS- ¡Ay, casi muerta estoy!» (pág. 373).

²⁴² «Musas, proemio de mi canto es Jove: / Jove lo llena todo; él sobre el mundo / pródigo vela, y de mis cantos cuida» (pág. 18).

²⁴³ «canta Sileno, y desde el valle asciende / a los cielos el eco, hasta la hora, / en que, obligando a recoger el hato / y contarle, sube Héspero en un cielo / que a ver morir el canto se resiste» (pág. 39).

²⁴⁴ «Para la niña que es mi Venus tengo / mi regalo en sazón: ya vi la rama / donde han hecho su nido las palomas» (pág. 19).

«necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores; / necte, Amarylli, modo et “Veneris” dic “vincula necto”»²⁴⁵ (pág. 49).

- Marte remite a la guerra y al poder de la fuerza: «Audieras, et fama fuit; sed carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum»²⁴⁶ (pág. 53).
- Apolo alude al sol: «[...] postquam te fata tulerunt / ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo»²⁴⁷ (pág. 29).
- Orfeo se relaciona con el canto y la música: «non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus»²⁴⁸ (pág. 26).
- En este breve elenco no podían faltar los seres mitológicos vinculados propiamente con el mundo pastoril, como Dafnis, que cobra gran protagonismo en la égloga V, y Pan, el dios pagano de los pastores: «Pan deus Arcadiae venit, quem vidimus ipsi / sanguineis ebuli bacis minioque rubentem»²⁴⁹ (pág. 58).

Ahora bien, si hay un mito que acompaña al modelo clasicista desde el principio, ese es el de la Edad de Oro, que se refiere al estado idílico en el que se hallaba la humanidad en los tiempos de Saturno; en *BC*, concretamente en la égloga IV, Virgilio anuncia el regreso de la Edad de Oro:

Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
non omnis arbusta iuvant humilesque myricae,
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.
Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto.
tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo
[...]
aspice convexo nutantem pondere mundum,
terrasque tractusque maris caelumque profundum:

²⁴⁵ «De tres en tres anuda los colores: / ¡Tres nudos, Amarilis! Y pronuncia: / “Son los nudos de Venus los que anudo”. / Traedme, hechizos, de la villa a Dafnis» (pág. 49).

²⁴⁶ «Sí, lo pudiste oír, y así se dijo. / Mas cuando Marte irrumpe, el canto, Lícidas, / no logra más que el tímido revuelo / de caonias palomas ante el águila» (pág. 53).

²⁴⁷ «Mas desde que los hados te llevaron, / Pales y el mismo Apolo en las campiñas / ya no quieren morar» (pág. 29).

²⁴⁸ «Mi canto no venciera al tracio Orfeo» (pág. 26).

²⁴⁹ «junto vino / Pan, dios de Arcadia, que lo vimos todos, / el rostro tinto en bermellón y yezgos / de bayas sanguinosas» (pág. 58).

TIRENIO

[...]

Or dimmi tu, Montan: questo pastore,
di cui si parla e che dovea morire,
non è seme del ciel, s'è di te nato?
Non è seme del cielo anco Amarilli?
E chi gli ha insieme avvinti altro che Amore?
[...] ²⁵³ (pág. 212).

Además de lo ya apuntado, tanto *AT* como *IPF* nos ofrecen un rico repertorio de seres mitológicos:

- Algunos de estos seres intervienen como personajes; por ejemplo, Cupido (*AT*) y el río Alfeo (*IPF*), que se encargan del prólogo de sus respectivas obras; o los sátiros que aman a Silvia (*AT*) y a Corisca (*IPF*).
- Otros simplemente son referidos, como Argos, que representa la agudeza visual («che, cosí cieco, ancor vedi piú d'Argo»²⁵⁴ [*IPF*: pág. 84]); Aqueronte, que aparece relacionado con la muerte («che là giù ne lo 'nferno è un vero speco, / là dove essala un fumo pien di puzza / da le triste fornaci d'Acheronte»²⁵⁵ [*AT*: pág. 11]); Tántalo, como trasunto del ser sufriente digno de compasión («Degno se'di pietà piú che d'invidia, / Mirtillo, anzi pur Tantalo novello»²⁵⁶ [*IPF*: pág. 51]); Apolo, vinculado con la medicina, al igual que su hijo Asclepio («già mandato a chiamar Alfesibeo, / a cui Febo insegnò la medica arte / allor che diede a me la cetra e 'l plettro»²⁵⁷ [*AT*: págs. 68-69]); Alcides, que es puesto como ejemplo de hombre guerrero y enamorado («stato non fosse il tuo famoso Alcide? / Anzi, se guerre vinse e mostri ancise, / gran parte Amor ve n'ebbe [...]»²⁵⁸ [*IPF*: pág. 13]); finalmente, Diana, diosa de la caza («Io giurerò nel nome di Diana»²⁵⁹ [*IPF*: pág. 148]), y su padre Júpiter («O figlia del gran Giove»²⁶⁰ [*IPF*: pág. 186]).

²⁵³ «TIRENIO- Dime, Montano, ahora: / el pastor de quien hablas / y que morir debía / ¿del Cielo no decidiendo, / siendo de ti engendrado? / Asimismo Amarilis / ¿no deriva del Cielo? / Y ¿quién, sino el amor, los ha juntado?» (pág. 501).

²⁵⁴ «pues, ciego como estás, ves más que Argos» (pág. 369).

²⁵⁵ «que hay una oscura cueva en el infierno, / allá donde los hornos de Aqueronte / exhalan negro humo abominable» (pág. 50).

²⁵⁶ «Eres más digno / de piedad que d'invidia, / ¡oh tú, Mirtilo! ¡Oh Tántalo moderno!» (pág. 333).

²⁵⁷ «enviado ya a llamar Alfesibeo, / a quien Febo enseñó la medicina / cuando me dio la cítara y el plectro» (pág. 120).

²⁵⁸ «no hubiera sido tu famoso Alcides? / Antes, si mató monstruos, venció guerras, / amor gran parte tuvo [...]» (pág. 292).

²⁵⁹ «Jurarelo en el nombre de Diana» (pág. 436).

²⁶⁰ «¡Oh hija del gran Jove» (pág. 477).

Por último, asoma el mito de la Edad de Oro tanto en *AT*:

Coro O bella età de l'oro,
non già perché di latte
sen'corse il fiume e stillò mele il bosco;
non perché i frutti loro
dier da l'aratro intatte
le terre, e gli angui errar senz'ira o toscò;
non perché nuvol fosco
non spiegò allor suo velo,
ma in primavera eterna,
ch'ora s'accende e verna,
rise di luce e di sereno il cielo;
né portò peregrino
o guerra o merce a gli altrui lidi il pino;
ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
quel che dal volgo insano
onor poscia fu detto,
che di nostra natura 'l feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avvezze,
ma legge aurea e felice
che natura scolpì: «S'ei piace, ei lice»²⁶¹.
(págs. 22-23).

como en *IPF*, en el mismo prólogo:

ALFEO [...]
In questo angolo sol del ferreo mondo
cred'io che ricovrasse il secol d'oro,
quando fuggía le scelerate genti.
Qui non veduta altrove
libertà moderata e senza invidia
fiorir si vide, in dolce sicurezza
non custodita e 'n disarmata pace.
Cingea popolo inerme
un muro d'innocenza e di virtute,
assai piú impenetrabile di quello

²⁶¹ «Oh bella Edad del Oro venturosa, / no porque miel el bosque distilaba / y de las fuentes leche se vertía; / no porque dio sus frutos abundosa / la tierra, que el arado no tocaba / ni venenosa sierpe consentía; / no porque relucía / sin tristes nubes el sereno cielo, / y siempre era templada primavera / que ya no persevera, / mas la destemplan el calor y el hielo, / ni llevó nave a la extranjera tierra / la vil cudicia o la sangrienta guerra; / mas sólo porque entonces este vano, / vano y fingido nombre sin sujeto, / este ídolo de errores engañoso, / a quien la urbanidad y el vulgo insano / llamó después honor, y es en efeto / de la naturaleza opuesto odioso, / no mezcló malicioso / su afán en los dulcísimos amores, / ni de su dura ley tan importuna / tuvo noticia alguna / aquella libre escuadra de amadores, / mas de una natural, que consentía / fuese lícito aquello que placía» (págs. 62-63).

che d'animati sassi
 canoro fabro a la gran Tebe eresse.
 E quando piú di guerre e di tumulti
 arse la Grecia e gli altri suoi guerrieri
 popoli armò l'Arcadia,
 a questa sola fortunata parte,
 a questo sacro asilo
 strepito mai non giunse né d'amica
 né di nemica tromba.
 E sperò tanto sol Tebe e Corinto
 e Micene e Megara e Patra e Sparta
 di trionfar del suo nemico, quanto
 l'ebbe cara e guardolla
 questa amica del ciel devota gente,
 di cui fortunatissimo riparo
 fûr esse in terra, ella di lor nel cielo,
 pugnando altri con l'armi, ella co' prieghi
 [...] ²⁶² (pág. 3).

e. El menosprecio de corte y alabanza de aldea

No debe resultar extraño que, en el modelo clasicista, la vida sencilla, tranquila y pacífica de los pastores en el campo se plantease desde el primer momento como una alternativa frente a la atosigadora urbe; ya en *BC* encontramos algunas muestras de esta contraposición entre el campo y la ciudad; por ejemplo, en la égloga I (Cristóbal López, 1980: 23; Pérez Magallón, 1997: 18):

TÍTIRO	Urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putavi stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus pastores ovium teneros depellere fetus. [...] Libertas, quae sera tamen respexit inertem, candidior postquam tondenti barba cadebat, respexit tamen et longo post tempore venit, postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit. namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat, nec spes libertatis erat nec cura peculi. quamvis multa meis exiret victima saeptis,
--------	--

²⁶² «ALFEO- [...] / A sólo tal comarca, / d'aquel siglo de hierro / huyendo a toda prisa, / se retiró, sin duda, el siglo d'oro; / y por eso aquí sólo moderada / libertad sin envidia / un tiempo floreció, y en paz sincera, / sin prevención, quieta y desarmada, / a pueblo sin defensa / ceñía y amparaba / un muro de virtud y d'inocencia / impenetrable y fuerte / más que no aquel que d'animadas piedras / artífice sonoro / levantó a la gran Tebas. / Y cuanto más en guerras y discordias / ardió la Grecia y otros sus guerreros / pueblos armó l'Arcadia, / en esta sola venturosa parte, / sólo en este sagrado / jamás rompió los aires / el son d'amiga o enemiga trompa; / qu'entones igualmente desearon / Megara, Patra, Tebas / y Corinto, y Esparta, con Micenas, / así triunfar de su enemigo como / tener amiga siempre y conservada / esta gente devota, / tanto, por su bondad, del Cielo amada, / de quien si amparo fueron en la tierra, / ella también su amparo fue en el Cielo, / peleando con armas / una, y otra con ruegos / [...]» (págs. 281-282).

pinguis et ingratae premeretur caseus urbi,
non umquam gravis aere domum mihi dextra redibat

[...]

MELIBOEUS Fortunate senex, ergo tua rura manebunt.
et tibi magna satis, quamvis lapis omnia nudus
limosoque palus obducat pascua iunco:
non insueta gravis temptabunt pabula fetas,
nec mala vicini pecoris contagia laedent.
fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum.
hinc tibi quae semper vicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
saepe levi somnum suadebit inire susurro;
hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,
nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo²⁶³.

(págs. 4-7).

Como es sabido, la contraposición entre el campo y la ciudad encierra claras connotaciones morales: la ciudad es el lugar donde reside el poder político-económico (la corte) y, por tanto, es un foco de degradación moral; en cambio, el campo, en tanto espacio alejado de ese foco, permanece firme en la virtud.

Dicha contraposición se acentúa en los autores italianos del Renacimiento; por ejemplo, en *AT* la encontramos en más de una ocasión:

Coro

[...]

opra è tua sola, o Onore,
che furto sia quel che fu don d'Amore.
E son tuoi fatti egregi
le pene e i pianti nostri.
Ma tu, d'Amore, e di Natura donno,
tu domator de' regi,
che fai tra questi chiostrì,
che la grandezza tua capir non ponno?
Vattene, e turba il sonno

²⁶³ «TÍTIRO- Simple de mí, pensaba, Melibeo, / que era aquella ciudad que dicen Roma / como la nuestra a la que tantas veces / llevamos nuestras crías los pastores. / [...] / La libertad, que, aunque tardía, puso / sus ojos en quien nada hizo por ella. / Ella, cuando más nívea cada día / cae la barba al rasurarla, vino / a mirarme por fin, hoy que mi dueño, / en vez de Galatea, es Amarilis. / Pues, lo he de confesar, con Galatea / ¿cómo emprender en libertarme? ¿o cómo / acopiar un peculio? Mis rediles / tantas víctimas dieron, tanto queso / llevé jugoso a la ciudad ingrata, / y volver de ella con la bolsa llena / nunca pude lograr / [...] / MELIBEO- ¡Conque tuyos / seguirán siendo, anciano venturoso, / estos campos...! y bastan a tu dicha, / aunque aflore la roca en todas partes, / y el cieno en la pradera empantanada / verdezca en junqueral. Pastos extraños / no dañarán a tus ovejas madres, / ni los contagios de vecinas greyes. / Aquí, feliz anciano, entre los ríos / y las sagradas fuentes de tu infancia, / gozarás la frescura de las sombras. / El seto vivo del vecino linde, / adonde acuden a la flor del sauce / las abejas hibleas, como siempre / te adormirá con plácido zumbido; / y al otro extremo, al pie de la alta peña, / el podador dará su copla al viento, / mientras roncas palomas, tus amores, / y en el olmo la tórtola, incesante / te hagan oír su arrullador gemido» (págs. 4-7).

a gl'illustri e potenti:
 noi qui, negletta e bassa
 turba, senza te lassa
 viver ne l'uso de l'antiche genti.
 [...] ²⁶⁴ (pág. 24).

Más adelante, en esta misma obra, el sátiro que ama a Silvia afirma que esta, cuando lo desprecia a causa de su pobreza, está siguiendo las pautas de la gente de ciudad, que calibran todo según sea su valor económico:

SATIRO *solo* [...] Non sono io brutto, no, né tu mi sprezi
 perché si fatto io sia, ma solamente
 perché povero sono: ahi, ché le ville
 seguon l'esempio de le gran cittadi
 [...] ²⁶⁵ (pág. 26).

Por su parte, Tirsi, también en *AT*, achaca la corrupción de las costumbres de las pastoras al trato de estas con urbanitas:

DAFNE Ben t'apponesti; ma pur odo dire
 che non erano pria le pastorelle
 né le ninfe sì accorte; né io tale
 fui in mia fanciullezza. Il mondo invecchia,
 e invecchiando intristisce.

TIRSI Forse allora
 non usavan sì spesso i cittadini
 ne le selve e ne i campi, né sì spesso
 le nostre forosette aveano in uso
 d'andare a la cittade. Or son mischiate
 schiate e costumi. Ma lasciam da parte
 [...] ²⁶⁶ (pág. 30).

En el caso de *IPF*, también aparece el menosprecio de corte y alabanza de aldea en diversas formas; por ejemplo, en el terreno amoroso, la corte se asocia a la concupiscencia:

²⁶⁴ «*Coro*- [...] / Efecto, oh vil Honor, es sólo tuyo / que el don de Amor se llame hurto suyo. / Y suelen ser tus célebres hazañas / las penas del que oprimes a tus leyes. / Mas tú, señor de la Naturaleza / y del Amor, tú, que sujetas Reyes, / ¿qué pretendes oculto entre cabañas / donde caber no puede tu grandeza? / Allá con la nobleza / te ve a turbar el sueño al preminente; / deja sin ti nuestros humildes pechos / en limitados techos / vivir al uso de la antigua gente / [...]» (págs. 63-64).

²⁶⁵ «SÁTIRO *solo*- [...] / No soy, pues, malo yo, ni tú me dejas / por la forma que tengo, sino sólo / por mi pobreza: en fin, las caserías / siguen de las ciudades el ejemplo / [...]» (pág. 66).

²⁶⁶ «DAFNE- Bien lo dijiste: mas a todos oigo / que no fueron las ninfas y pastoras / tan entendidas antes, ni yo tuve / tal juventud. El mundo se envejece, / y en la vejez se aumenta su malicia. / TIRSI- Quizá entonces no usaban tantas veces / los ciudadanos ver el campo y selvas, / ni tantas veces nuestras zagalejas / entrar en la ciudad: ya están mezclados / linajes y costumbres [...]» (pág. 71).

CORISCA

[...]

Che val beltà non vista? O se pur vista,
non vagheggiata? E se pur vagheggiata,
vagheggiata da un solo? E quanto sono
più frequenti gli amanti e di piú pregi,
tanto ella d'esser gloriosa e rara
pegno nel mondo ha piú sicuro e certo.
La gloria e lo splendor di bella donna
l'aver molti amanti. Così fanno
e le cittadi ancor le donne accorte,
e'l fan piú le piú belle e le piú grandi.
Rifiutare un amante, appresso loro,
è peccato e sciocchezza; e quel, ch'un solo
far non può, molti fanno: altri a servire,
altri a donare, altri ad altr'uso è buono
e spesso avvien che, nol sapendo, l'uno
scaccia la gelosia che l'altro diede,
o la risveglia in tal che pria non l'ebbe.
Cosí ne le città vivon le donne
amorse e gentili, ov'io col senno
e con l'esempio già di donna grande
l'arte di ben amar, fanciulla, appresi.
[...]²⁶⁷ (págs. 26-27).

No obstante, la crítica más demoledora que de la ciudad y de los cortesanos encontramos en *IPF* corre a cargo de Carino; merece la pena reproducir el extenso fragmento:

CARINO

Ma chi creduto avria di venir meno
tra le grandezze e impoverir ne l'oro?
I'mi pensai che ne'reali alberghi
fossero tanto piú le genti umane,
quant'esse han piú di tutto quel dovizia
ond'è l'umanità sí nobile fregio;
ma vi trovai tutto 'l contrario, Uranio.
Gente di nome e di parlar cortese,
ma d'opre scarsa e di pietà nemica;
gente placita in vista e mansüeta,
ma piú del cupo mar tumida e fèra;
gente sol d'apparenza in cui se miri
viso di carità, mente l'invidia

²⁶⁷ «CORISCA- [...] / ¿Qué vale la belleza si no es vista? / Y vista, ¿qué, si no es solicitada? / Y ¿qué, solicitada d'uno solo? / Cuanto son los amantes más frecuentes, / de calidad mayor, de más estima, / tanto ella debe ser gloriosa y rara. / No tiene prenda el mundo tan segura / cual es el esplendor de mujer bella / qu'es amada de muchos. Así hacen / también en las ciudades las más diestras, / y más las más hermosas y más nobles: / qu'acerca dellas desechar amante / es pecado y locura: lo qu'el solo / conocen no poder, muchos lo pueden: / éste a servir, el otro a dar, y alguno / para uso mejor es oportuno. / Y a menudo acontece, sin saberlo, / quitar uno los celos que dio otro, / o en quien no los tenía despertellos. / Viven desta manera en las ciudades / las damas amorosas y gentiles, / donde yo, con mi ingenio / y con ejemplo de mujer ya grande, / el arte d'amar bien aprendí niña / [...]» (págs. 306- 307).

poi trovi, e'n dritto sguardo animo bieco,
e minor fede allor che piú lusinga.
Quel ch'altrove è virtù, quivi è difetto:
dir vero, oprar non torto, amar non finto,
pietà sincera, inviolabil fede,
e di core e di man vita innocente,
stiman d'animo vil, di basso ingegno,
sciocchezza e vanità degna di riso.
L'ingannare, il mentir, la frode, il furto
e la rapina di pietà vestita,
crescer col danno e precipizio altrui
e far a sé de l'altrui biasmo onore,
son le virtù di quella gente infida.
Non merto, non valor, non riverenza
né d'età, né di grado, né di legge;
non freno di vergogna, non rispetto
né d'amor né di sangue, non memoria
di ricevuto ben, né, finalmente,
cosa sí venerabile o sí santa
o sí giusta esser può, ch'a quella vasta
cupidigia d'onori, a quella ingorda
fame d'avere inviolabil sia.
Or io, ch'incauto e di lor arti ignaro
sempre mi vissi, e portai scritto in fronte
il mio pensiero e disvelato il core,
tu puoi pensar s'a non sospetti strali
d'invida gente fui scoperto segno²⁶⁸.

(págs. 177-179).

.....

Como conclusión a este subapartado sobre las fuentes, podemos afirmar que Virgilio, en *BC*, deja trazados ya los temas característicos del modelo clasicista, temas que, al llegar al Renacimiento italiano, encuentran en reconocidos autores como

²⁶⁸ «CARINO- ¿Quién pensara bajar entre grandeza? / Acaso ¿quién emprobrece entr'oro? / Pensé qu'en los alcázares reales / humanas tanto más fuesen las gentes / cuanto abundaban más de todo aquello / a quien la humanidad es noble adorno. / Mas hallé, Uranio, lo contrario en todo: / gente de hablar cortés, de cortés nombre, / mas de piedad contraria, escasa d'obra; / gente a la vista mansa y apacible, / mas cual profundo mar hinchada y fiera, / y gente d'aparencia, en quien se nota / rostro de caridad, alma de envidia. / Hallas después en un mirar derecho / un ánimo torcido, y, a menudo, / en quien más lisonjea fe más corta. / Lo qu'es virtud en otra parte sólo / aquí defeto es: decir verdades, / obrar leal, amar sin fingimiento, / una inviolable fe, piedad sincera, / de mano y corazón vida inocente, / juzgan d'ánimo vil, de bajo ingenio, / simpleza y vanidad digna de risa; / la fraude, la mentira y el engaño, / el impío robo de piedad vestido, / crecer con daño y precipicio ajeno, / y hacerse honra con afrenta de otro, / d'aquella falsa gente son virtudes. / No mérito, valor, no reverencia, / ni de ley ni de años ni de grado; / no freno de vergüenza, no respeto, / ni d'amor ni de sangre; no memoria / de recibido bien; y, en fin, no puede / haber cosa tan justa y venerable / que al inmenso deseo de sus honras / y hambre suma d'haber sea inviolable. / Pues yo, que incauto y siempre de sus artes / ignorante viví; yo, qu'en la frente / escrito siempre y manifiesto truje / el pensamiento, el corazón sin velo, / puedes imaginar cómo de flechas / no sospechosas ni temidas fuese / en todo tiempo descubierto blanco» (págs. 468-469).

Poliziano, Tasso y Guarini no sólo una continuación sino, en algunos casos (como en el tema del amor), una reelaboración acorde a los valores ético-estéticos de la época, fijando de esta manera el canon del modelo clasicista.

2. NUESTRO CORPUS

Al modelo clasicista pertenecen la mayoría de los textos dramáticos que conforman el *corpus* de nuestro trabajo, a saber: *Anfriso y Belarda* (AB) de Fermín del Rey, *El amor dichoso* (AD) de Gaspar Zavala y Zamora, *El amor pastoril* (AP) de Manuel Canfrán, *Las bodas de Camacho el Rico* (BCR) de Juan Meléndez Valdés, *La bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador* (BP) de Bruno Solo de Zaldívar, *Desdén y amor pastoril* (DAP) de ¿Gabriel Dazo y Asier?, *Danilo* (DN) de José María Roldán, *Evandro y Alcimna* (EA) –anónima–, *La fiel pastorcita y tirano del castillo* (FPTC) de Fermín del Rey, *Las furias de Orlando* (FO) de Cándido María Trigueros, *Lisi desdeñosa* (LD) de Vicente García de la Huerta, *La pastora más constante y pastor duque de Alania* (PCPDA) de Francisco Javier de Villanueva y Lara y, finalmente, *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor. El rey pastor* (RP) de Ramón de la Cruz²⁶⁹.

2.1. TEMAS

Están presentes en nuestros textos los cinco temas característicos del modelo clasicista analizados anteriormente, o sea: el *locus amoenus*, el canto, el amor, la mitología y el menosprecio de corte y alabanza de aldea, que serán examinados a continuación.

a. El *locus amoenus*

Adelantábamos más arriba que las obras del modelo clasicista suelen ubicarse en una naturaleza idealizada, un *locus amoenus*, deleitable en lo sensorial por su belleza y su frescura; así ocurre también en nuestras obras, como es posible apreciar en la siguiente tabla, donde recogemos una muestra representativa:

²⁶⁹ Recordamos que todos estos textos (salvo BCR, para el que manejaremos la edición de Carlos Mata Induráin [Meléndez Valdés, 2007], como ya se dijo) se citarán siempre siguiendo la transcripción que de los mismos ofrecemos en los anexos (tomo II) del presente trabajo.

entre floridas estancias,
la causa de mis desdichas,
si bien inocente causa;
estadme, otra vez, atentos,
si por ventura no os cansa
el escuchar tantas veces
quejas, que nunca se acaban.

[...]

(vv. 1-16. La cursiva es nuestra).

Pide clemencia a las selvas:

FABIO

[...]

así, adorne vuestros valles
con su gentileza y gala;
y, así, por ella os envidien
esas altivas montañas;
lastimaos de mí vosotras
y a fe que estáis obligadas,
si no queréis de esta vez
acreditaros de ingratas.
Ya sabéis, selvas amigas,
con cuánta pasión, con cuánta
terneza, tengo a los ojos
de Lisi rendida el alma;

[...]

(vv. 29-40. La cursiva es nuestra).

Las interpela pidiéndoles consejo:

FABIO

[...]

si oye suspiros, la enojan;
finezas, la desagradan;
rendimientos no la obligan
y elogios suyos la agravian.
*¿Qué he de hacer, selvas amigas,
en confusión tan extraña?;*

[...]

(vv. 97-102. La cursiva es nuestra).

Por último, les solicita que intercedan por él ante Lisi:

FABIO

[...]

¡y vosotras, selvas verdes,
pues os preciáis de [sic],
habladla!; ¡vosotras, fuentes,
riscos, árboles, arroyos,
prados, sotos, valles, fieles
secretarios de mi amor,
si más humana la vieseis
algún día, *referidla,*
compadecidas de verme,
cuánto Fabio, por su amor,

calla, suspira y padece! *Vase.*

(vv. 292-302. La cursiva es nuestra).

Poco antes de concluir la obra, cuando Lisi ya ha aceptado a Fabio, este nos recuerda las numerosas ocasiones en que la naturaleza ha sido testigo de su sufrimiento amoroso y se ha compadecido de él; tenemos a bien reproducir estos bellos versos:

FABIO

[...]

¡Testigos sois, oh, bosques,
si acaso se os acuerda,
de haberme visto el hielo
inmóvil a su fiereza!;

[...]

Para que de ella reciba
tantas glorias, ¡cielo, esferas,
sol, estrellas, montes, ninfas,
árboles, fuentes, arroyos,
fieras, aves y aguas frías,
pues mis dichas contempláis,
celebrad también mis dichas!

[...]

¿Cuántas veces estos fresnos,
que ahora testigos haces
de mis venturas, lo fueron
de mis desdichas y males?
¿Cuántas veces, conmovido
en tristes ecos el aire,
de su compasión dio señas
a mis congojas mortales?
¿Cuántas veces de sus grutas
el algoso Manzanares
oyó mi voz, aumentando
mis lágrimas sus raudales?
¿Cuántas veces de esas fuentes
las cristalinas deidades,
lloraron también conmigo?
¿Cuántas, las fieras, las aves,
los sotos, prados y selvas,
poblados y soledades,
pregoneros de mi amor
se hicieron, porque enseñasen
que pudieron mis desdichas
labrar indocilidades?

[...]

(vv. 2424- 4005).

Pero no es Fabio el único personaje de *LD* en cuyos parlamentos el *locus amoenus* cobra vida; tenemos, al menos, dos casos más:

que hoy a vosotras vuelve,
por si halla entre vosotras,
el antiguo sosiego que apetece;
[...] (vv. 1371-1378).

Del mismo modo, en *BP*, Rosaura también recurre a los elementos del *locus amoenus* para desahogar su pena por la muerte de su esposo Ricardo:

ROSAURA [...]
Cristalino arroyo, *Canta*.
cefirillo blando,
voladoras aves
y apacibles campos;
sed todos testigos
del dolor amargo,
que mi triste pecho
aflige inhumano.
[...] (vv. 2017-2024).

Por último, mencionaremos el caso de la pastora Arminda (*PCPDA*); esta, tras matar a Flavio, entra en un estado de enajenación mental del que parece hacerse eco el entorno natural, que se convierte en un *locus horribilis* con marcado carácter fúnebre:

ARMINDA [...]
¡confusa y avergonzada,
al ver mi delito aleve,
tímidamente medrosa,
el alma recela y teme
mil presagios espantosos,
que me asustan y estremecen!
Los búhos, con sus acentos,
las exequias me parece
que están cantando a mi vida;
las cornejas mutuamente,
talándose por el aire,
agoreras me previenen
fatal destino y espanto;
el aire, entre los cipreses,
sólo exhala confusiones;
y las estrellas parece
que recatadas se asoman
a la esfera por no verme;
¡toda esta mansión la miro
horóscopo de mi suerte!;
¡y por librarme de mí,
quisiera de mí esconderme!
[...] (vv. 1326-1347).

que no parecen cabreros.

Músicas por todos lados
se escuchan y yo me admiro
de que haya en este retiro
músicos tan afamados.

Entre lúgubres endechas,
a uno oí los otros días:
«¡Ay, constantes ansías mías,
tarde o nunca satisfechas!».

[...]

En hacer versos se emplean
algunos, lo más del día,
para que Lisi se ría
y para que otros lo lean.

[...]

(vv. 401-420).

En relación a la música, cabe señalar que tampoco falta en nuestros textos el instrumento pastoril por excelencia, la flauta, como vemos en Mirteo («[...] y, *luego que la ve Mirteo, arroja la flauta y corre a encontrarla*» [RP: acto I, esc. 1ª, secuencia 2]) y en Danteo (AD):

BELISA

[...]

Mirad, de este primer caño *A las pastoras mirando la fuente.*
bebía siempre, él primero
y después Belisa. Allí,
junto a aquel claro arroyuelo,
otras veces se sentaba
a tocar muy placentero
la flautilla; pero ya
no se ve; no está Danteo.

(vv. 621-628).

❖ Subtema del canto: la presencia de inscripciones en la corteza de los árboles

Algunos pastores inscriben en la corteza de los árboles un poema, como es el caso de Danteo (AD), que pretende con ello immortalizar su amargo reproche a Belisa y servir de escarmiento a otros pastores enamorados:

DANTEO

[...]

¡huyamos de este funesto
lugar para siempre y solo
dejemos, para escarmiento
de otros pastores, en este
tronco, un desengaño impreso!

Saca un cuchillo y, durante la música, escribe en el tronco del álamo, interrumpiendo este acto con algunos suspiros, lágrimas y extremos, la siguiente octava; y escrita, guarda el cuchillo con entereza.

«¡Adiós, montes! ¡Adiós, floridos prados,

FABIO

[...]

No hay corteza en roble o fresno
ni peña, en que no se grabe
de mil eles coronadas
el repetido carácter,
por mostrar que sola Lisi
impera en las voluntades
de los hombres. Si reparas

[...]

(vv. 4006-4012).

c. El amor

Como se dijo más arriba, la mayoría de las relaciones amorosas pastoriles en el modelo clasicista se ven problematizadas por factores como el desdén o la intervención de terceras personas; aquí no nos detendremos en este asunto ni tampoco en el código de expresión amorosa (imágenes petrarquistas), que serán abordados en otras partes de este trabajo²⁷². En este punto únicamente trataremos de la concepción del amor y, posteriormente, de los subtemas.

❖ Concepción del amor

Nuestros textos del siglo XVIII no muestran grandes divergencias, en lo que se refiere a la concepción del amor, con las líneas planteadas al respecto en el subapartado dedicado a las fuentes; esto quiere decir que estamos ante una concepción petrarquista, o sea, un amor sumamente espiritualizado, planteado en términos idílicos, cuyas características, por ende, no distan de las apuntadas más arriba y que traemos a colación seguidamente a la luz de las obras de nuestro *corpus*.

- La pureza, la honestidad y el recato

Estos rasgos están presentes en la práctica totalidad de las relaciones amorosas de nuestros pastores; así lo vemos, entre otros casos, en Danilo y Melisa (*DN*):

AMINTAS

¿De Melisa...? ¡Oh, zagal!; ya, ya conozco
la causa de tu duelo; Amor, amigo,
hirió tu corazón; ¡mísero joven!

DANILO

Sí, Amintas, el más ardiente,

²⁷² La problematización de la relación amorosa de los pastores se tratará cuando analicemos el respeto a las unidades clásicas, concretamente a la unidad de acción; en cuanto al código de expresión amorosa (imágenes petrarquistas), se abordará en el estudio de la locución poética de los personajes.

el más *honesto amor* que entre pastores
se vio jamás. Desde la edad primera

[...]

(vv. 34-39. La cursiva es
nuestra).

En Ergasto e Irene (*FPTC*):

IRENE

[...]

pues, ¿qué importa que otro diga
«esta belleza consigo»,
si tú puedes decir siempre
«aquel corazón es mío»?

ERGASTO

¡Ay, Irene, *de un amor
tan puro* el mundo no es digno!
Tu corazón me bastara,
si a ti te bastase el mío;
y porque lo veas, mira:

[...]

(vv. 1871-1879. La cursiva
es nuestra).

En Lelio y Floriana (*PCPDA*):

LELIO

Esta pastora

es la hermosura que mi alma adora;
ella me estima con amante anhelo
y yo adoro las luces de su cielo;
en estas selvas y floridos prados,
con rústicos vestidos y calzados,
disfrutamos pacíficos y gratos
castos amores y sencillos tratos;

[...]

(vv. 307-314. La cursiva es
nuestra).

En Danteo y Belisa (*AD*):

DANTEO

(Amor, *Aparte.*

paciencia y no desmayemos).
Señor, ¿posible es que os haya
de ofender así el *honesto
amor* que tengo a Belisa
y el *puro e inocente extremo*
con que ella me corresponde?
¿Qué borrones, qué defectos

[...]

de las manos?; ¡qué requiebros
honestos te dije yo
y tú qué inocente aprecio
les diste!; al llegar a aquel

[...]

(vv. 463-531. La cursiva es
nuestra).

En su momento dijimos que este amor puro, honesto y recatado solía partir de la infancia o de la adolescencia; esto se observa en algunas de las historias amorosas de nuestros pastores, como la de Ergasto e Irene (*FPTC*):

MELANIA Yo creo que sí.

IRENE Si siempre
al lado mío le veo,
¿no le he de querer bien? Somos
amigos desde pequeños
y, como dice mi padre,
con el trato va creciendo
la amistad.

(vv. 337-343).

Mirteo y Elisa (*RP*):

ELISA Óyelas, pues, y consulta
mi razón con tu prudencia.
Desde la infancia con afán rendido,
como pastor que estima su pastora,
me dio su corazón; y yo, hasta ahora,
su corazón en paz he poseído;

[...]

(vv. 1758-1763).

Basilio y Quiteria (*BCR*):

BASILO No puedo refrenar el pensamiento.
Tú conoces mi amor: tú, amigo, sabes
que de la edad más tierna
sola su ley mi voluntad gobierna.
Pared en medio la enemiga mía
de mi casa vivía;
casi a un tiempo nacimos,
y juntos nos criamos,
y casi ya en la cuna nos amamos.
Apenas empezaba
a hablar aún balbuciente,
ya con gracia inocente
decía que me amaba,
y a mis brazos corría,
y los suyos me daba y se reía

[...]

(vv. 117-131).

Y, finalmente, Danilo y Melisa (*DN*):

DANILO [...]
se vio jamás. Desde la edad primera
juntos en su cabaña nos criamos;
de entonces nos amamos;
y en cándidos ardores

OROMPO ¿Eso más?; ¿que no la has dicho
diez mil millares de veces
ya tu amor?

FABIO *Ni de mis labios
la voz más indiferente
ha tocado sus oídos.*

(vv. 167-175. La cursiva es nuestra).

- El desinterés

Nuestros pastores muestran un amor desprendido, libre de ataduras materialistas; un ejemplo claro es Belisa (*LD*), que, teniendo la posibilidad de casarse con el rico Anfriso, rechaza tal opción y huye en busca de su amado Lauso:

BELISA [...]
Anhelen otras aplausos,
lucimientos, preeminencias,
elogios, aclamaciones,
diversiones y riquezas;
[...]
¿Qué más gloria que tu vista?;
¿qué más luceros ni estrellas
que tu afecto para mí?;
[...]
¿qué más cielo que tus brazos?;
¿qué más música que aquella
armonía de tus dulces
expresiones halagüeñas?
Todo, en fin, Lauso, me sobra,
mientras no falte a mi tierna
pasión, de tu amante pecho
la apreciable recompensa.
[...]

(vv. 3043-3066).

Lo mismo observamos en Quiteria (*BCR*), para quien las riquezas de Camacho, su prometido, no tienen ningún valor en comparación con su amor a Basilio:

QUITERIA Feliz la pastorcilla,
pobre sí, pero libre, a quien concede
el cielo en su llaneza
amar en libertad y ser amada
[...]
¿Qué vale el alto estado?
¿Qué vale la riqueza,
[...]
Desnudo amor se goza en la pobreza
[...]

(vv. 644-664).

nobiliario pero esta noticia no altera en ellos el tierno amor que inicialmente mostraban hacia sus respectivas pastoras.

- La fidelidad y la constancia

Los pastores de nuestros textos constituyen, en el terreno amoroso, un ejemplo sobresaliente de fidelidad y constancia, como demuestran, entre otros, Ergasto e Irene (*FPTC*):

IRENE	¡Ah!, si Ergasto fuese noble, ¿me amaría?; no lo creo.
ERGASTO	¿Yo, dejar de amarte?; ¿yo, ser ingrato a amor tan tierno?; antes verías, Irene, verter las fuentes incendios, nacer en el mar las flores, volver los ríos al centro de las montañas...; pero estas [...]

(vv. 2117-2125).

O Evandro y Alcimna (*EA*):

EVANDRO [...] Vuelvo a buscarla y me empeñaré en que se ponga el vestido de los días de fiesta, que es blanco como la nieve. La haré tejer una guirnalda nueva para adornar su cabello y, entonces, la llevaré a mi padre. *Diréle cuántas veces he jurado a los dioses amarla siempre, sin acordarme de otra*; pero, ¿querrá ella irse conmigo? [...] (pág. 814. La cursiva es nuestra).

.

ALCIMNA No os burléis de él. Yo os aseguro que primero me olvidaré de mí propia que llegar a olvidarle jamás. No daré oídos a ninguno de vuestros caballeritos; ¡sí, querido mío, no amaré en mi vida a otro que a ti! ¡Estos verdes árboles se secarán y el sol cesará de esparcir sus rayos sobre estas hermosas praderas, antes que serte infiel tu Alci[m]na!; sí, querido mío, hago juramento de... (pág. 813).

Esta fidelidad y constancia llegan, a veces, a límites insospechados, casi heroicos, como observamos en Fabio (*LD*) y en Lelio y Floriana (*PCPDA*).

En el caso de Fabio, su firmeza en el amor a Lisi le ha impulsado a someterse a todo tipo de pruebas y padecimientos, como él mismo reconoce:

FABIO	[...] cuando todos descansan, mi amor despierto vela, sin que a tomar descanso el ejemplo le mueva de ovejas, rabadanes, aves, fuentes y fieras, que no admite sosiego
-------	---

aquel que amó de veras.

[...]

¡Testigos sois, oh, bosques,

si acaso se os acuerda,

de haberme visto el hielo

inmóvil a su fiera;

que el alma no sentía

su fiero rigor, hecha

al helado destempe,

Lisi, de tu tibieza.

Tendido en tus umbrales,

pasé noches enteras,

que hasta los mismos vientos

burlaban mi paciencia;

la perezosa aurora

me halló veces diversas,

estatua de alabastro

al umbral de tus puertas;

y cubierto de nieve,

desde el pie a la cabeza,

me juzgó simulacro

de mi esperanza muerta.

[...]

porque no hay desengaños

ni males hay, que puedan

hacer muda de intento

aquel que amó de veras.

(vv. 2380-2479).

Respecto a Lelio y Floriana, ambos se han visto golpeados por duros acontecimientos (por ejemplo, Lelio es acusado falsamente del homicidio de Flavio y Floriana es raptada por el perverso Filisberto que intenta violarla), pero ninguna de estas desdichas ha hecho mella en el constante amor de ambos pastores:

FLORIANA

[...]

mas, ¡ay de mí!, ¡que los cielos

quieren probar mi constancia

con tanto tropel de penas,

que apenas puedo contarlas!

¡Sin duda soy inmortal,

cuando mi vida no acaba

al rigor de la menor!;

¡y pues no han podido tantas

rendir mi vida, imagino

que tengo de bronce el alma!

(vv. 1881-1890).

❖ Subtemas del amor

En relación al tema del amor, nos referiremos a los mismos tres subtemas ya introducidos en el subapartado sobre las fuentes, a saber: las disquisiciones, el confidente y el suicidio.

- Las disquisiciones

En nuestros textos, son múltiples los aspectos del amor sobre los cuales reflexionan los pastores u otros personajes de su entorno; a continuación, mencionaremos algunos de ellos.

Una de las cuestiones en la que se detienen los pastores es la referente a los indicios / síntomas del amor: el ejemplo más claro al respecto lo hallamos en la pastora Belarda (AB), que se encuentra completamente aturdida pues no sabe cómo ‘catalogar’ lo que siente hacia Anfriso; duda de que sea amor, ya que no cree que las flechas de Cupido puedan alcanzar a una niña inocente como ella; merece la pena reproducir el extenso fragmento:

BELARDA

[...]

y yo, que los instantes de su ausencia
los acompaño solo de suspiros,
de lágrimas ardientes y querellas,
sin que el alma comprenda su motivo;
¿por qué causa me entrego a este cuidado?;
¿un corazón tan tierno como el mío
pudiera ya sentir, los duros golpes
de las crueles flechas de Cupido?
Mi edad no me permite a tanta pena;
mi corazón no está formado; el filo
de un cortante instrumento no hace herida
[e]n líquida materia; el rayo impío
siempre al pequeño arbusto le perdona;
pero..., ¡ay, Dios!, bien pudiera...; él es un niño
también; al semejante siempre se ama;
hombres, fieras y troncos son testigos;
mas no, que si amor fuese mi zozobra,
disfrutaría el gozo y regocijo
de un pecho que se entrega a sus delicias;
tal vez halagaría mi conflicto,
en una larga ausencia, la memoria
de un instante muy breve; y, suspendido
el raudal de mis lágrimas al suave
lienzo y la tierna mano del bien mío,
después se trocarían en placeres
mis congojas, mis penas y gemidos;
pero, ¡ah, qué vana idea!; esto sería

cuando fuese mi amor correspondido;
cuando se conociera quién le causa;
o cuando yo tal vez... ¡Cielos divinos,
apartad de mi pecho esta amargura,
o permitid a mi alma un leve indicio,
del origen terrible que produce
mi confusión, mi estrago y mi martirio!

[...]

¡Qué equívocos afectos me rodean!:
si se ausenta, no queda más tranquilo
mi corazón; desmaya y se confunde;
culpa a los labios y se culpa él mismo
de no inspirarles voces y osadía,
que expliquen su zozobra y su deliquio.
Ve aquí mi confusión; ¿qué afán es este?;
¿qué causa le produce?; yo deliro,
pues a mí me pregunto lo que ignoro
yo misma. ¡Es un encanto, es un hechizo
y es el cruel azote de las furias
contra mi triste pecho dirigido!

(vv. 17-88).

Algo similar observamos en Flora (*AP*), que tampoco parece tener clara la razón de su comportamiento temeroso hacia Silvio; su amiga Rosa se encarga de explicárselo:

ROSA	¿Por qué, Flora, al pobre Silvio tratas con tanto desprecio?
FLORA	Yo no sé, pero me pongo a temblar cuando lo veo.
ROSA	¿A temblar?, ¿por qué motivo?
FLORA	Yo misma no sé qué es esto; mas, cuando me habla, me turbo.
ROSA	Pues, Flora, yo bien lo entiendo. ¡Pobrecita!, que tu mal no se cura con ungüentos. Con mil pastores bellos, <i>Canta</i> . te veo siempre hablar; no tienes miedo de ellos y este te hace temblar. ¿Qué quiere decir?, ¿eh?; yo te lo explicaré: esto se llama amor; Amor es el chiquillo que te inspiró su ardor. <i>Vase</i> .

(vv. 97-115).

das lugar a mil tropiezos.
Él te busca para novia;
descúbreme, pues, tu pecho
y yo lo compondré todo.

FLORA Es verdad que yo le tengo
voluntad, pero...

ROSA Prosigue.

FLORA ¡Ay, Rosa!, yo me avergüenzo.

ROSA ¿De qué?, pues, ¿no es para boda?

FLORA Es verdad, pero yo tiemblo.

ROSA ¿Y te casarás con él?;
vamos, Flora, despachemos;
sácanos de penas.

FLORA Sí... *Como arrastrada y vergonzosamente.*

ROSA Acabáramos con ello;
pero él ya viene hacia aquí. [*Sale Silvio*].
(vv. 1088-1108).

Igual de relevante es el papel de Camilo (*BCR*) como confidente de Basilio, en tanto que la actuación de aquel resulta decisiva para el feliz desenlace de la obra.

Ante la cortedad de Basilio, que anda desmoralizado y no ve salida alguna a su infortunio amoroso, Camilo actúa como acicate para su apocado amigo:

BASILIO [...] Aquí me recibía cariñosa;
aquí, Camilo mío, me juraba
su fementido amor, aquí a los cielos
en mis justos recelos
con promesa alevosa
por testigos traía;
aquí dijo mil veces que era mía.

CAMILO Y lo será si en vez de lamentarte
procuras ayudarla,
y de temor y esclavitud sacarla.

BASILIO ¿Cómo? ¿Di?

CAMILO Si la vieras
entre enemigos fieros
que con sangrientos dardos amagasen
su delicado pecho, di, ¿temieras

Todas estas pretensiones suicidas nunca serán llevadas a efecto por nuestros pastores, porque, tarde o temprano, las dificultades u obstáculos que surgen en sus relaciones amorosas se acaban solventando.

d. La mitología

En nuestras obras es muy profusa la presencia de seres mitológicos; dado el carácter didáctico del presente trabajo, hemos clasificado a estos seres en cuatro grupos, según aludan al amor, a los fenómenos atmosféricos, a la ultratumba y a lo metapastoril.

❖ El amor

Una de las deidades mitológicas de mayor peso en nuestros textos es Cupido, que aparece bajo su iconografía tradicional, es decir, representado como un niño (*BCR*: v. 705; *DN*: v. 96; *AP*: vv. 5-6; *AB*: v.136; *RP*: v. 1445), con los ojos vendados (*DAP*: vv. 774-775; *BP*: v. 2524), dotado de alas (*BP*: v. 2289; *BCR*: v. 14) y armado de saetas o flechas con las que herir a sus víctimas (*AB*: v. 220; *LD*: v. 1738; *BP*: vv. 100-101; *FO*: v. 161; *BCR*: v. 15; *DN*: v. 292). Este último atributo de Cupido (las flechas) da entrada en *AB* a un célebre episodio mitológico: la victoria del valiente Heracles sobre la Hidra de Lerna; el mito cuenta que este héroe griego, hijo de Zeus y de Alcmena, tras quemar las cabezas de la Hidra con ayuda de su sobrino Yolao, había impregnado sus flechas en la tóxica sangre de la bestia para garantizar, así, su triunfo sobre todos aquellos a los que hiriese con dichas flechas (Harrauer y Hunger, 2008: 401); en *AB*, este mito se adapta parcialmente al terreno amoroso, de manera que, en vez de las flechas de Heracles, son las de Cupido las que se suponen bañadas por la sangre de la Hidra:

ANFRISO

[...]

¡Venga, venga el Amor!; de niño a niño
mediremos las fuerzas y, aunque traiga
a Citeres por guía y encendido
con la sangre de la Hidra el fatal hierro,
veremos el acierto de sus tiros
contra la munición de mi escopeta.

[...]

(vv. 136-141).

Junto a Cupido, también actúa a veces su madre Venus, como se aprecia en los versos que acabamos de reproducir, en los que la diosa es aludida bajo su sobrenombre *Citeres* o *Citerea*; además, al igual que sucede en las artes plásticas, Venus se constituye

y las aves nocturnas agoreras
cruzan las esferas
y las otras, que en nidos se aposentan,
flébiles lamentan.
Ya se descubre el Héspero Lucero;
¡todo ha llegado menos lo que espero!

(PCPDA: vv. 2047-2052).

También se menciona a Flora, diosa de la primavera y de las flores, que, en ocasiones, viene acompañada de su esposo Céfiro, viento del Oeste (Harrauer y Hunger, 2008: 855):

LISI

[...]

¡Con qué suavidad respira
el Céfiro entre las hojas
de estos fresnos, que parece,
según el aliento acorta,
que les fía los regalos,
porque celebren sus glorias,
que de Flora en el regazo,
su amor venturoso goza!

(LD: vv. 1503-1510).

Mayor presencia tiene Febo, que, ya desde el siglo V a.C., se le había identificado con Helio (Harrauer y Hunger, 2008: 65), de ahí que aparezca designando al sol, como vemos en *DAP*:

SILVANO

[...]

La blanca luna, la nocturna sombra,
la aurora bella y el lucero claro,
la luz del día y el dorado Febo
me hallan llorando;

[...]

(vv. 558-561).

Y en *LD*:

LAUSO

Pues van cediendo, Belisa,
los ardores de la siesta
y menos Febo estos bosques
con oblicuos rayos quema;

[...]

(vv. 2991-2994).

❖ La ultratumba

Aquí encontramos a Leteo y a Átropos.

Según la mitología, Leteo era uno de los ríos del Hades cuyas aguas borraban en aquel que las bebiese la memoria de la vida terrena (Harrauer y Hunger, 2008: 460); lo localizamos en *DN*:

ARCADIO Yo, a la selva encinosa,
donde de Pan se eleva el ara sacra,
a ofrecer voy agora miel sabrosa;
y de la fresca leche un tarro lleno
por ti derramaré, que a Pan agrada
la leche sobre el ara derramada;
y Pan de los pastores ha cuidado.
[...] (vv. 344-350).

Otra deidad pastoril es Pales, encargada de la protección de los rebaños y de su fertilidad (Harrauer y Hunger, 2008: 635); con ella es comparada Belisa:

LAUSO [...]

Belisa, pastora bella,
que era de aquellas comarcas
nueva Pales, nueva Venus,
fue la causa, fue la causa
de mi bien y de mi mal.
[...] (vv. 567-571).

En este grupo podría incluirse también el mito de la Edad de Oro, del que no aparecen en nuestros textos más que vestigios, casi siempre en forma de breves comentarios que expresan la añoranza de un pasado mejor; valgan como ejemplo las siguientes palabras de Arcadio (*DN*):

ARCADIO *¡Oh, tiempo!, ¿dónde estás, cuando tan solo
de los simples pastores
era amor la virtud?* Tú no desmayes,
bello zagal; yo iré; siempre a su lado
tu virtud loaré, tu amor honesto;
clamaré de contino, hasta que logre
vencerle mi porfía.
(vv. 545-551. La cursiva es nuestra).

Y de Danteo (*AD*):

DANTEO *¡Pobreza, no eres virtud
ya como lo fuiste un tiempo,
según te aborrecen todos!*
Tú, Aminta, pues te dio el cielo
un corazón más piadoso,
[...] (vv. 485-489. La cursiva es nuestra).

Como vemos, en nuestras obras, el mito de la Edad de Oro no pervive más que como una especie de «tonalidad difusa en el paisaje y en los caracteres, [...] una idealización que se sobrepone al mundo de los pastores en todas sus maneras» (Cristóbal López, 1980: 482).

Son cainitas, defecto que apreciamos, por ejemplo, en el duque Filisberto (*PCPDA*), según nos cuenta Cardenio:

CARDENIO

[...]

díjome que aquel infante,
aquella noche, había dado
a luz la esposa del duque;
y él, por juicios temerarios,
mandó que le diesen muerte;
lo que él mismo ha ejecutado
con la duquesa, su esposa,
dentro de su mismo cuarto;
*mira, Tireno, en la corte
lo que hacen los potentados,
que vierten su misma sangre,
vengativos y tiranos.*

[...]

(vv. 712-723. La cursiva es nuestra).

Ahora bien, es en el terreno amoroso donde mejor se aprecia la degradación moral de los cortesanos; estos representan un amor materialista, instintivo, que solo busca el contacto físico, como observamos en el conde (*AP*), en el duque Filisberto (*PCPDA*) y en Roberto (*FPTC*).

En *AP*, la única pretensión del conde es abrazar a las pastoras o, al menos, tomarlas de la mano:

CONDE

Ven acá, dame la mano. *Queriendo tomarle la mano.*

FLORA

Cuidado, estese usted quieto,
porque tengo de gritar. *Defendiéndose.*

CONDE

No, no grites, dulce dueño.

FLORA

Y se lo diré a mi madre,
si me anda con tocamientos.

(vv. 383-388).

Igualmente, el duque Filisberto (*PCPDA*) rapta a Floriana con la intención de aprovecharse de ella sexualmente y, ante la resistencia de la pastora, intenta incluso violarla:

DUQUE

¡Calla, calla,
que, al impulso de los celos,
resucita la venganza!;
¡y, así, pues estamos solos,
veré si el cielo te ampara
o si con necias porfías

amar las que yo quisiere
y tener las que pudiere,
que a una sola amar no sé. *Vase.*

(vv. 923-933).

Y en Roberto (*FPTC*):

ROBERTO

[...]

La vi, me agradó su rostro,
quise recatar mi incendio
entonces y ahora he venido
solo a verla; y porque necios
embarazos no se opongán
a mis tenaces deseos,
vosotros habéis de ser
los que me la llevéis dentro
del castillo.

(vv. 69-77).

Así pues, la visión que se transmite del amor cortesano es la de un sentimiento insincero, que no entiende de libertad y que, por tanto, es susceptible de mercantilizarse, lo que se traduce en una cosificación del ser amado, visto este como un objeto obtenible a través de un intercambio de tipo económico; así lo vemos en el conde (*AP*), que intenta comprar el afecto de Flora regalándole una sortija:

CONDE

(Para acallar estos gritos, *Aparte.*
un regalo es el remedio
y esta sortija lo hará).

No tengas tan duro el genio;
vamos, dame un abracito;
te daré un regalo bueno. *A ella, en ademán de abrazarla.*

(vv. 397-402).

En el caso de Filisberto (*PCPDA*), este ofrece a Floriana todas sus posesiones con tal de conquistar a la pastora:

FILISBERTO

No solicito más premio,
que de tus soles un rayo.
Mi grandeza, mi dominio,
mis señoríos y estados
serán tuyos, como admitas
mi fineza en holocausto.

(vv. 1542-1547).

Igual ocurre con Roberto (*FPTC*), que pretende seducir a Irene prometiéndole riquezas:

ROBERTO

Perderá el no disfrutar

sus magníficos portentos.
Con el oro orlarán piedras
preciosas ese cabello,
que ahora una y otra flor ciñe,
frágil despojo del cierzo,
e ilustraría de colores
el iris tus ornamentos.
Tu pie, que mal defendido
pisa hoy abrojos severos,
mañana en una carroza
tendrá digno pavimento.
Y en lugar del agua pura
que te ofrece el arroyuelo,
te dispensarán licores,
ya la Borgoña, ya el Reno.
No antes que despierte el sol
saldrás del pajizo lecho,
si de las sedas persianas
y de los indianos lienzos,
que en colchas y cortinajes
pudo esmerar el ingenio.
Estos prodigios del oro
a tu perfección ofrezco,
si más afable...

(vv. 521-545).

.....

Obviamente, todas estas críticas a los corruptos cortesanos buscan realzar por contraste la vida virtuosa de los pastores; a la astucia, la soberbia, el materialismo, la ociosidad, el cainismo y las relaciones amorosas conspicuas de aquellos, se contraponen la inocencia, la humildad, el desprendimiento, la laboriosidad, la hermandad y los amores puros de estos. Este contraste de valores y modos de vida despierta en el espectador de la obra dramática la añoranza de un tiempo mejor, el ansia de emular la vida ejemplar de los pastores, “inspirando al mismo tiempo amor a las costumbres inocentes y sencillas de aquella gente feliz que, contenta en su retiro, ignora aún los nombres de la ambición y de la codicia” (Luzán, 2008: 613); en resumidas cuentas, le hace reflexionar sobre el valor de la virtud como única vía para alcanzar la felicidad.

.....

En conclusión, a la luz de nuestro análisis, es posible afirmar que aquellos textos de nuestro *corpus* adscritos al modelo clasicista se mantienen bastante fieles, en lo que se refiere a los temas y su tratamiento, a las fuentes aducidas para dicho modelo.

2.2. PERSONAJES

Los personajes de nuestras obras dieciochescas del modelo clasicista (en su gran mayoría, comedias) se han construido, a nuestro modo de ver, sobre los *tipos* que se ponen de moda en la comedia española durante el siglo XVIII por influencia de la estética neoclásica; para el análisis de dichos *tipos*, utilizaremos el trabajo de Jesús Cañas Murillo, titulado *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres* (2000), una obra capital en la medida en que, como reconoce el propio autor en el prólogo, hasta su publicación carecíamos prácticamente de estudios específicos sobre los personajes en el teatro español del siglo XVIII, laguna que él pretende cubrir.

Ante todo, conviene empezar aclarando el concepto de *tipo* frente al de personaje.

Los *tipos* son modelos abstractos, generales, sobre los que se pueden construir los personajes concretos de las obras dramáticas particulares (Cañas Murillo, 2000: 29); es decir, el *tipo* es el canon, mientras que el personaje es la realización concreta (o materialización), con nombre y apellido, de dicho canon.

Cañas Murillo llega a identificar hasta ocho *tipos*: el galán, la dama, el entrometido, el cazadotes, el criado, el padre, el tutor y el petimetre, definidos cada uno de ellos «por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llega a coincidir» (Cañas Murillo, 2000: 30).

Ahora bien, que un personaje se construya sobre un *tipo* determinado no implica que dicho personaje deba presentar todos y cada uno de los rasgos y funciones asignadas a ese *tipo* en cuestión; a veces presentará todas y otras veces solo algunas; por otra parte, también es posible que un personaje añada, a los rasgos y funciones del *tipo* sobre el que se ha construido, otros rasgos y funciones propias, no compartidas por el *tipo* (Cañas Murillo, 2000: 30).

Conviene advertir también que un mismo personaje puede estar creado sobre un solo *tipo* o sobre varios; en este último caso, «el personaje se comportará con rasgos y con funciones de un *tipo* u otro según sea la situación en la que se encuentre en cada momento» (Cañas Murillo, 2000: 38).

Finalmente, pueden darse personajes que no se hayan construido sobre ningún *tipo*.

En resumen, a partir de la teoría expuesta anteriormente, se podrían establecer tres grupos o categorías de personajes:

- a. Personajes contruidos sobre un único *tipo*.
- b. Personajes contruidos sobre varios *tipos*.
- c. Personajes no contruidos sobre ningún *tipo*.

A esta triple clasificación, llevada al análisis de nuestros personajes, nos dedicaremos en las siguientes líneas.

a. Personajes contruidos sobre un único *tipo*

OBRAS	PERSONAJES CONSTRUIDOS SOBRE UN ÚNICO TIPO									
	GALÁN	DAMA	CRiado	PADRE	ENTROMETIDO	TUTOR	VIEJO	CAZADOTES	PETIMETRE	
AB	Anfriso.	Belarda								
AD	Danteo.	Belisa; Aminta.	Gilote; Amarili; Anfriso.	Patricio; Delino.		Anselmo.				
AP	Silvio; Julio.	Flora; Rosa.			Conde					
BCR	Basilio.	Quiteria; Petronila.		Bernardo.	Camacho.					
BP	Félix; Ricardo.	Rosaura.	Zamarro; Pascuala.	El marqués.		Partenio.				
DAP	Silvano; Dalmito.	Doris; Filis.								
DN	Danilo.	Melisa.		Belardo.		Amintas.				
EA	Evandro.	Alicimna.	Milón.	Lamón; Cloe; Pirro; Arates.						
FO	Medoro	Angélica			Orlando.	Mingo.				
FPTC	Ergasto.	Irene.	Gismundo; Silvio.		Roberto.					
LD	Fabio; Lauso; Silvio; Fileno.	Lisi; Belisa.	Orompo; Cintia; Marcela.		Anfriso.					
PCPDA	Lelio; Flavio; Tireno.	Floriana; Arminda.	Moncayo.		Duque Filisberto.					
RP	Mirteo.	Tamiris; Elisa.	Rosilda; Corino.							

❖ Galán

Estos son los rasgos que definen el *tipo* del galán:

El galán, que suele ser joven, bien parecido, valiente, atrevido, leal, inexperto, activo, enamorado y enamorado, no egoísta ni interesado, sensato. Cumple diferentes funciones, entre las cuales se encuentra el servir de medio para desarrollar el tema de las relaciones amorosas, de las relaciones paternofiliales, del honor, de la educación. Forma el triángulo amoroso que, en muchas ocasiones, sirve para articular la acción de la comedia [...] De él se puede ofrecer una versión positiva, que sería la anteriormente descrita, o una versión negativa, en cuyo caso aparece como egoísta, interesado, que busca un matrimonio ventajoso por interés... (Cañas Murillo, 2000: 31-32).

Como ya hemos visto en el cuadro precedente cuáles son los personajes de nuestras obras que se construyen sobre el *tipo* del galán, procedemos ahora a analizar qué rasgos de este *tipo* se cumplen en dichos personajes.

En primer lugar, la juventud es una cualidad que se presupone en la mayor parte de los galanes, por eso no se suele mencionar, salvo en algunos casos: así ocurre, por ejemplo, con Silvio («tú eres un mozo galán, / [...]» [AP: v. 37]), Lelio («Con los brazos, ¡oh, joven valeroso!, / [...]» [PCPDA: v. 291]), Basilio («Es Basilio un zagal tan acabado / [...]» [BCR: v. 415]), Mirteo («en aquel joven discreto; / [...]» [RP: v. 304]), Danilo («¡Oh, joven!, ¡si pudiera / [...]» [DN: v. 334]) y Medoro («Vete apoyando en mí, gracioso joven; / [...]» [FO: v. 40]). Hay casos en que conocemos la edad concreta del galán, como en Evandro («El oráculo me ordenó dejarle dieciocho años incógnito entre los pastores» [EA: pág. 800]).

En segundo lugar, el buen parecer (la gallardía) se da en Anfriso («cuando este bello joven, descuidado, / [...]» [AB: v. 3]), Lauso («el otro es de airoso talle, / gallardo, de esfuerzo y brío; / [...]» [LD: vv. 1441-1442]), Mirteo («para mí; tu gran aspecto, / [...]» [RP: v. 619]), Danteo («[...] las mejillas, el moreno / del rostro, el airoso talle, / [...]» [AD: vv. 910-911]), Basilio («[...] / y gentil hermosura» [BCR: v. 419]), Evandro («Evandro es el más bello de todos los zagales de la comarca» [EA: pág. 794]), Félix («y tu parecer gallardo / [...]» [BP: v. 2190]), Medoro («por qué al bello Medoro...» [FO: v. 540]) y Danilo («aquel bello zagal que de Belardo, / [...]» [DN: v. 204]).

En tercer lugar, la valentía y el atrevimiento quedan hartamente probados en algunos de nuestros galanes; entre ellos, destacan Ergasto (*FPTC*), que no duda en arrojarse al río para salvar la vida de Irene; Fabio (*LD*), que rescata a Lisi del incendio

provocado por Anfriso; Lauso (*LD*), que no teme salir al encuentro de Anfriso cuando este irrumpe en el baile con intención de herir a Belisa con un cuchillo; Lelio (*PCPDA*), que libra de una muerte segura al duque Filisberto, cuando este iba montado en su desbocado caballo; Tireno (*PCPDA*), que participa en la toma de la torre del duque Filisberto para liberar a Lelio y a Floriana; y Evandro (*EA*), cuya valentía es subrayada por Lamón («es intrépido, como Hércules; pelearía contra un león» [pág. 794]). Más atrevido que valeroso se muestra Félix (*BP*) cuando decide ir a conocer en persona a la bella Rosaura, a la que tanto le han ponderado sus padres los marqueses.

Hay casos en los que la valentía del personaje en cuestión se infiere, no tanto de las propias acciones que este ejecuta en escena, sino a partir de otros rasgos del personaje, como el ejercicio de determinadas profesiones, como Ricardo (*BP*), que es militar, y Anfriso (*AB*), que es cazador, oficios ambos que implican valor por parte de quien los practica.

En cuarto lugar, la lealtad es una de las prendas más valiosas de los galanes, no solo en el terreno amoroso, sino también en otros ámbitos, como la amistad: por ejemplo, Julio (*AP*) ayuda a su amigo Silvio en todo lo que puede para alcanzar el amor de Flora y Mirteo (*RP*), una vez hecho rey, no se olvida de sus antiguos amigos, como Corino («Y tú, dentro de tu esfera, / cuenta con mi amor, Corino» [vv. 1853-1854]). La lealtad también se observa en el campo de las relaciones familiares, como demuestra Evandro (*EA*), quien, aunque haya pasado en instantes de ser un simple pastor a la condición de príncipe, sigue mostrando su gratitud a Lamón, que ha sido el que lo ha criado («Pues qué, ¿tú no eres mi padre? ¡Oh, toda mi vida te daré este nombre, de que tu amor para conmigo se hace tan justo acreedor!» [pág. 803]). Otro caso digno de mención es el de Tireno (*PCPDA*), que, tras descubrir que Arminda es la verdadera homicida de Flavio, se ve en la disyuntiva de ser leal a su amada, no delatándola, o a su hermano Lelio, confesando la inocencia de este y la culpabilidad de aquella.

Además de en las relaciones afectivas, la virtud de la lealtad puede hallarse aplicada también al ámbito de las obligaciones sociales y/o profesionales: por ejemplo, Ricardo (*BP*) es leal a su condición de militar y a los deberes que ello comporta, hasta el punto de que, consciente de haber desatendido sus obligaciones militares, se quita la vida.

En quinto lugar, nuestros galanes ejercen un papel activo en la acción, como hemos podido ir viendo al comentar alguno de los rasgos anteriores; este carácter activo lo observamos, por ejemplo, en Ergasto (*FPTC*), quien, antes de salvar a Irene, había matado un jabalí en el coto reservado para Roberto, al ver que la bestia estaba atacando un cordero que el pastor confunde con el que Irene había perdido; por su parte, Fabio (*LD*) también muestra una gran actividad, a la luz de las múltiples acciones que ejecuta en escena: le para los pies a Silvio y a Fileno, que se habían mostrado insolentes con Lisi arrogándose el derecho de quedarse con unas flores que se le habían caído del pecho a la pastora; rescata a Lisi del incendio; se enfrenta a Anfriso al final de la obra, etc. Otro galán muy activo es Félix (*BP*), que, tras haber conseguido conocer a Rosaura, mueve todos los hilos para casarse con ella. Tampoco se queda atrás en carácter energético Tireno (*PCPDA*), quien, ante la desesperación de Arminda, atormentada por los remordimientos de haber matado a Flavio, toma las riendas de la situación, se erige en su protector y le ofrece escondite en una gruta.

Lo dicho antes en relación a Ricardo (*BP*) y a Anfriso (*AB*) también valdría en este caso: en su condición de militar, el primero, y en el ejercicio de la caza, el segundo, se presentan como personajes activos, dinámicos.

En sexto lugar, no podía faltar en la caracterización del galán la propensión al amor, como podemos ver a continuación:

OBRAS	TENDENCIA AMOROSA DE LOS GALANES
<i>AB</i>	Anfriso → Belarda.
<i>AD</i>	Danteo → Belisa.
<i>AP</i>	Julio → Rosa. Silvio → Flora.
<i>BCR</i>	Basilio → Quiteria.
<i>BP</i>	Ricardo → Rosaura. Félix →
<i>DAP</i>	Dalmiro → Doris. Silvano → Filis.
<i>DN</i>	Danilo → Melisa.
<i>EA</i>	Evandro → Alcimna.
<i>FO</i>	Medoro → Angélica.

<i>FPTC</i>	Ergasto → Irene.
<i>LD</i>	Fabio → Lisi. Lauso → Belisa.
<i>PCPDA</i>	Lelio → Floriana. Tireno → Arminda.
<i>RP</i>	Mirteo → Elisa.

Mención aparte merece el caso de Dalmiro y Silvano (*DAP*): el diálogo que ambos mantienen a lo largo de toda la obra no nos proporciona datos que nos permitan atribuir con seguridad a ambos personajes los rasgos del galán, que hemos ido viendo anteriormente. Ahora bien, aunque no presenten los caracteres de este *tipo*, sí son galanes desde el punto de vista funcional, pues, gracias a ellos, se desarrolla el tema del amor, al hablarnos de sus respectivas amadas (Doris y Filis) –como apreciamos en el cuadro de arriba–.

Hasta aquí nos hemos centrado en el *tipo* del galán en su versión positiva; tratemos ahora de aquellos personajes de nuestro *corpus* contruidos sobre la versión negativa de este *tipo*.

Dos ejemplos de galanes negativos son Silvio y Fileno (*LD*): ambos se muestran cobardes, pues no fueron capaces de enfrentarse a Anfriso cuando este irrumpió furibundamente en el baile de Lisi con intención de dar muerte a Belisa, ni tampoco acudieron a rescatar del fuego a Lisi en el incendio provocado por Anfriso; de hecho, Cintia llega a calificarlos de gallinas:

CINTIA

Congojas
me da el ver tan reportados
estos hombres; mas, es cosa
frecuente que los gallinas,
que con las mujeres solas
tienen manos y palabras,
unas y otras, no tan prontas,
las tengan para los hombres.

(vv. 1899-1906).

También son egoístas, ya que solo piensan en satisfacer su amor a Lisi, sin tener en cuenta los deseos de esta; este egoísmo los vuelve bastante impertinentes, como demuestran en el acto II, cuando disputan entre ellos por quedarse con unas flores que a Lisi se le han caído del pecho:

(«¿Adónde vas, bella Elisa, / [...]» [RP: v. 15]), Angélica («Allí Angélica bella, / [...]» [FO: v. 1067]), Doris («y, conociendo de mi Doris bella / [...]» [DAP: v. 362]) y Alcimna («es hermosa, como las diosas [...]» [EA: pág. 794]).

Esta belleza está en consonancia con la edad juvenil de la mayoría de ellas, aspecto que a veces se menciona, como en Belarda («que su temprana edad será la mía; / [...]» [AB: v. 207]), en Flora («Malo, también esta moza / [...]» [AP: v. 856]), en Quiteria («mas su edad ternezuela ser regida / [...]» [BCR: v. 958]), en Rosaura («triste, joven, infeliz / [...]» [BP: v. 837]) y en Melisa («en una simple jovencilla puede / [...]» [DN: v. 73]). En el caso de Alcimna, sabemos la edad concreta de la pastora («Diecisiete años ha que me la confiaron» [EA: pág. 794]).

Asimismo, nuestras damas muestran un gran recato: son modelo de honestidad y timidez, como vemos en Belarda («pues, ruborosa, tímida y sin brío, / [...]» [AB: v. 74]), Irene («[...] voy / más honesta por lo menos» [FPTC: vv. 557-558]), Floriana («con vergonzoso semblante, / al descuido y con cuidado, / me miraba algunas veces» [PCPDA: vv. 816-818]), Belisa («[...] Es sencilla, / tímida; [...]» [AD: vv. 181-182]), Arminda («que esquivaba se me mostrara, / en fe de ser tan honesta» [PCPDA: vv. 620-621]), Flora («ese recato es extremo» [AP: v. 1093]), Quiteria («Quiteria es recatada y temerosa / [...]» [BCR: v. 1813]), Melisa («Tierna zagala, cándida, inocente, / [...]» [DN: v. 68]), Aminta («que una mujer, si es honesta, / [...]» [AD: v. 1053]) y Doris:

DALMIRO

El día venturoso
que a mi Doris hermosa,
dije que por esposa la quería,
modesta y vergonzosa,
el rostro con la mano se cubría;
y por donde la mano no alcanzaba,
el honesto carmín se descubría,
que testimonio daba
de su puro candor y su recato.
Disimuladamente se reía
y me miraba con semblante grato;
quería responder y se turbaba
y a decirme su amor no se atrevía;
mas yo, que en las señales que me daba
mi venturosa suerte conocía,
por feliz me contaba;
y ya, desde aquel día,
al ver su corazón casto y sincero,
si antes la quise mucho, más la quiero.

(DAP: vv. 245-263).

al chozo me voy.

(vv. 212-228).

Además, las damas son racionales, lo que les conduce a aplacar los impulsos de los galanes en determinados momentos, como indicaba Cañas Murillo (2000: 32); este rasgo se da, por ejemplo, en Irene (*FPTC*), que aplaca a Ergasto cuando este le recuerda su amor:

ERGASTO Así supiera enseñarte
 a entender lo que te quiero.

IRENE Eso ya lo sé, pero ahora
 no es ocasión de saberlo.

(vv. 25-28).

O en Flora (*AP*), que, ante el deseo de Silvio de cogerla de la mano, ella se niega:

SILVIO Pues dame ahora tu manita.

FLORA No, todavía no es tiempo.

SILVIO Dámela, Florita mía,
 como señal de tu afecto.

CONDE Adelanta ese favor,
 a cuenta del casamiento.

Cantan los cinco.

SILVIO Flora mía, dame tu mano;
 no me hagas más esperar.

FLORA Señor mío, aún es temprano;
 no me la dejo tocar.

(vv. 1220-1229).

Frente al galán, que es activo, la dama se caracteriza normalmente por su pasividad en la acción; por ejemplo, Irene (*FPTC*) 'es salvada' por Ergasto tras arrojarse al río; Floriana (*PCPDA*) 'es raptada' por Moncayo y el duque Filisberto; Quiteria (*BCR*) y Melisa (*DN*) 'son víctimas' de un matrimonio por imposición paterna; Lisi (*LD*) 'es rescatada' del fuego por Fabio; Belisa (*LD*) 'es defendida' por Lauso de Anfriso, cuando este interrumpe el baile con intención de vengarse de la pastora; Rosaura (*BP*) 'es socorrida' por Partenio, cuando estaba a punto de acabar con su vida.

Esta pasividad se observa perfectamente en el terreno amoroso; casi siempre son los galanes los que llevan la iniciativa: por ejemplo, Ergasto (*FPTC*), Félix (*BP*) y Lelio (*PCPDA*) son los que piden matrimonio a sus amadas Irene, Rosaura y Floriana, respectivamente, pero no al revés.

No obstante, aunque no suele ser lo normal, es posible encontrar damas de carácter activo, como señalaba Cañas Murillo (2000: 32): tal es el caso de Elisa (*RP*); el acto I nos la presenta yendo a hablar con su padre para pedirle consentimiento con el fin de casarse con Mirteo; posteriormente, tras hacerse pública la noticia de que Mirteo era el legítimo heredero del trono de Sidón, Elisa hace todo lo posible por ir a ver a su amado al campamento de los griegos; pese a las dificultades, no duda en presentarse finalmente ante Alejandro para reclamarle que le deje vivir su amor con Mirteo:

ELISA Óyelas, pues, y consulta
 mi razón con tu prudencia.
 Desde la infancia con afán rendido,
 como pastor que estima su pastora,
 me dio su corazón; y yo, hasta ahora,
 su corazón en paz he poseído;
 mil mudanzas los prados han sufrido;
 con más o menos luz salió la aurora;
 mudó para alumbrar el sol la hora;
 solo nosotros firmes hemos sido.
 Ni el más soberbio que la tierra pisa
 ni de la suerte el más airado ceño,
 a Mirteo apartar podrán de Elisa;
 ¡y si la suerte o tú tenéis empeño,
 obstinada en empresa tan precisa,
 la vida cederé, mas, no mi dueño!

(vv. 1758-1773).

Como vemos, Elisa lucha hasta el final por su amor y su persistencia es premiada, pues Alejandro cede a sus demandas.

Pasamos ahora a analizar posibles casos del *tipo* de la dama en su versión negativa.

El primer personaje del *corpus* que habría sido creado sobre el *tipo* de la dama negativa es Filis (*DAP*), por su ingratitud, maldad, egoísmo, esquividad, severidad, que roza la crueldad, para con su amado Silvano:

SILVANO Yo también con razón poco fundada,
 de Filis tuve celos cierto día;
 y ella, de mis congojas enterada,
 al oír de mis quejas la porfía,

Asimismo, Filisberto (*PCPDA*) idea un malévolos plan, causando múltiples daños a su alrededor, con el único objetivo de saciar su apetito hacia Floriana:

FILISBERTO

[...]

Yo, Moncayo, determino
robar esta flor al mayo
y llevarme esta pastora
esta noche a mi palacio;
de ti sólo he de fiarme
para lograr este lauro;
y si como lo imagino,
me ayudas a ejecutarlo,
sabré pagarte esta hazaña
con la mitad de mi estado.
Escúchame ahora la traza,
que prevengo para el caso:
en incitando a los perros
a que dejen el ganado
y en seguimiento del lobo
corran todos destinados,
saldrán detrás los pastores
con el ansia de ahuyentarlo;
y en viendo solos los chozos,
acudiré yo a incendiarlos;
y tú, en viendo que ya arden,
entrarás apresurado
en la choza de Floriana
y, su hermosura robando,
la(s) llevarás a ese monte,
donde yo estaré aguardando,
o acudiré prontamente;
y puesta sobre un caballo,
la llevarás a la corte,
mientras yo, disimulado,
procuró que todos crean
que en el fuego se ha abrasado.
Esta fineza has de hacerme,
pues ves me interesa tanto;
y, así, si quieres cabeza,
haz, Moncayo, lo que mando.

(vv. 848-883).

En *FO*, Orlando, obsesionado por encontrar a Medoro para vengarse de él por celos, no quiere más que llevar a término tal propósito y sojuzga a todos para conseguirlo:

ORLANDO

¿De qué sirve a mis iras mi desnudo?
¿Qué sirve mi furor que mal resisto?
¿Dónde estoy? ¿Quién me guía?

¿Dónde enemigo astuto y miserable
 encontrarte podrá la furia mía?
 ¡Ah, yo no le conozco!
 a Mingo hacer mostrármele debía
 y salir de una vez de tan tirana,
 de tan fiera pasión, furia tan loca.
 El cobardón de Gil, allí parado,
 parece que está helado. Oye, cobarde,
 ve, llámame a tu hermana;
 hazla venir al punto;
 tiembla mis iras si viniese tarde,
 o si no viene; enséñeme su boca,
 muéstreme el vil feliz que me provoca.
 Vete. *Se va Medoro.*

(vv. 1296-1312).

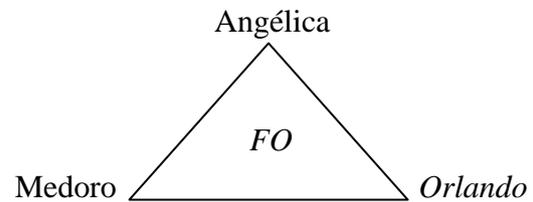
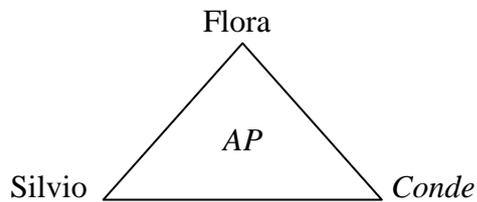
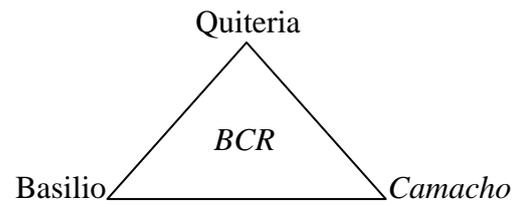
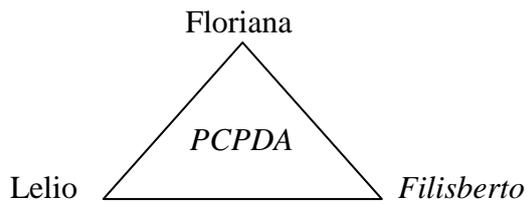
Por último, el egoísta Camacho (*BCR*) únicamente busca conseguir el afecto de Quiteria, su prometida:

CAMACHO Sólo anhela el deseo
que ella la goce en mi amoroso empleo.

PETRONILA El cielo liberal le dio hermosura;
mas su edad ternezuela ser regida
debe con asistencia cuidadosa
hasta que el trato y la costumbre la haga
diestra en las prendas que tener conviene
la afortunada esposa
de mayoral tan rico,
y en todo a tu esperanza satisfaga.
¡Oh, cuánto tiene que aprender Quiteria!
¡Y qué mal cubre mi afición el pecho! (*Aparte.*)

CAMACHO Tú me la enseñarás, de tu amor fío
todo el contento mío.
Y ahora oficiososa corre,
corre, y dile que ciego
ardo de sus ojuelos en el fuego.
Haz tú por Dios que ingrata no me sea,
mientras yo puedo hablar a aquel criado
del nuevo huésped... (*Viendo a Camilo y Sancho.*)
(vv. 955-974).

Como vemos, todos los personajes mencionados se mueven exclusivamente por sus deseos, llevados por un profundo egoísmo, e incluso, no descartan utilizar la fuerza, la violencia o la coacción en caso de que fuere necesaria: Roberto (*FPTC*) consigue que Irene acepte su propuesta de matrimonio a cambio de salvarle la vida a Ergasto y a Rosmiro; Filisberto (*PCPDA*) rapta a Floriana; Orlando (*FO*) pretende matar a Medoro;



Para concluir con el entrometido, nos gustaría incidir en uno de los aspectos señalados por Cañas Murillo (2000: 32) en relación a este *tipo*: él indicaba que había ocasiones en que la carga negativa del entrometido se rebajaba (negatividad que sí se da plenamente en entrometidos como Roberto [*FPTC*], Filisberto [*PCPDA*], Orlando [*FO*], Camacho [*BCR*] y Anfriso [*LD*]), de manera que el personaje resultante aparece dulcificado y ponía como ejemplo don Diego en *El sí de las niñas*; un caso parecido lo tenemos en nuestro *corpus* en el conde (*AP*), puesto que, si bien –como ya hemos explicado– se trata de un personaje egoísta, cobarde e interesado, en ningún momento pretende satisfacer sus aspiraciones a costa de perjudicar a los demás de manera malvada; todo lo contrario; cuando ve que no es posible cumplir sus deseos, no persiste en ello trazando un maquiavélico plan, sino que sabe retirarse a tiempo:

CONDE Amigos, sé que os casáis
 y he de asistir al festejo,
 que he venido a divertirme
 y con esto me contento;
 porque es bueno sacar raja,
 cuando no hay otro remedio.

(vv. 1002-1007).

De hecho, aunque hemos considerado al conde como integrante de un triángulo amoroso junto con Silvio y Flora, no es tanto porque su intención directa sea dañar u obstaculizar la relación de estos dos últimos, sino porque su simple presencia y caracterización (hombre mujeriego) sea vista por los propios pastores como una amenaza para dicha relación.

lo que aparenta, se trata,
debiste, cuando llegaste,
para merecer mi gracia,
hacerle a mi gran vestido
muchas y muy cortesanías
reverencias; pues él es
quien nos distingue, que el alma,
aunque es igual, rara vez
para distinguirnos basta.

(vv. 1195-1206).

Igual inquietud por el dinero y las apariencias encontramos en Gilote (AD):

Canta GILOTE ¿Qué será que la tía Chinche
es tan pobre como yo, y más,
y ella gasta como señora
y yo nunca puedo ver un real?
¿Qué será?
¿Qué será, que, siendo tan vieja,
a su casa mil señores van
y a mi Gila, con ser tan moza,
ninguno de ellos la llega a hablar?
¿Qué será?
Pos ello algo es y ya se sabrá.

(vv. 64-74).

Por otra parte, la preocupación por el bienestar material se aprecia en Corino («Y que yo mi estado trueco, / por cualquiera en que se coma / más y se trabaje menos» [RP: vv. 292-294]); en Zamarro (BP):

ZAMARRO ¿Y qué me traes que comer?

PASCUALA Lo que siempre: olla guisada,
pepitoria de la huerta,
queso, pan y buenas ganas
que tendrás.

ZAMARRO Son las que tengo
de puro buenas tan malas,
que, si te tardas un poco,
me encuentras dando boqueadas
de hambre; porque ya las tripas
están como vaina de haba
y, por vacías, pudiera
en ellas hacer lla barba
cualquier barbero de viejo,
a pesar de las quijadas, *Se sienta y saca lo que dijo y come.*
que, haciéndoles la mamola,
mejor desuellan que rapan.
¿Y el vino?

PASCUALA Se me ha olvidado.

ZAMARRO Aquí de Dios que me matan;
pues, mujer, si falta el vino,
llo mejor es llo que falta,
que es la leche de los viejos
y allegra el cuerpo y el alma
a llos mozos, porque es él...,
qué sé yo cómo se llama...
de la salú.

(vv. 1343-1367).

Y, finalmente, en Gilote (*AD*), que se queja a Delino de que Belisa le haya hecho cargar una piedra de gran tamaño:

GILOTE No le haga perder el seso
ella a su mercé. Es que está
rematada; ahora nos ha hecho
venir a hacer las obsequias
al cadáver de Danteo,
que, dentro de ese gujarro,
diz que el probe estaba muerto
y enterrado; toma, y me hizo
venir dende el valle mesmo
hasta aquí con él, cargado
como un borrico, diciendo
que era un sepulcro de mármol.

(vv. 1218-1229).

La lealtad del criado se observa en Pascuala («Las cosas que el amo manda / son buenas y los criados / es preciso que las hagan» [*BP*: vv. 1410-1412]) y en Moncayo (*PCPDA*), que acata sin rechistar las órdenes de Filisberto:

MONCAYO Mi lealtad sirve con obrar;
y, así, señor, ahora callo,
hasta que veas mi obediencia
en tu deseo logrado.

(vv. 884-887).

En relación a Moncayo, sabemos que se trata de un personaje experimentado, otro de los rasgos del criado; cuenta con un largo y nada meritorio historial al servicio del duque Filisberto, pues no hay que olvidar que, años atrás, fue uno de los que intervino en el intento de asesinato del hijo del duque, por encargo de este último:

CARDENIO [...] [...]
A la entrada de ese monte,
una noche que acosando
iba yo al lobo, oí

que con lastimoso llanto
 un infante se quejaba;
 e informado más despacio,
 entendí que de tres hombres
 iba a ser mísero estrago;
 uno decía: «¡Matarle!»;
 y los otros dos: «¡Dejarlo
 que una fiera le dé muerte!»;
 yo, entonces, tan irritado,
 partí contra los traidores,
 que aún no bien hube llegado
 cuando, embistiendo al primero,
 le puse a mis pies postrado;
 vergonzosamente huyeron
 los otros dos; pero, ¿cuándo
 no han huido los traidores
 al valor de un hombre honrado?
 Darle muerte fue mi intento,
 pero con ruegos y llanto
 me suplicó tan rendido,
 que hube a bien el perdonarlo;
 díjome que aquel infante,
 aquella noche, había dado
 a luz la esposa del duque;
 y él, por juicios temerarios,
 mandó que le diesen muerte;
 lo que él mismo ha ejecutado
 con la duquesa, su esposa,
 dentro de su mismo cuarto;

[...]

(vv. 688-719).

Los criados también son –recordemos– sensatos, juiciosos y buenos consejeros, cualidades estas que se observan, por ejemplo, en Anfriso (*AD*), que intenta disuadir a su amigo Danteo de su propósito de amar a Belisa dado el rechazo que Patricio, padre de la joven, muestra a ese amor:

ANFRISO

Amigo,
 yo te creía más cuerdo
 que apasionado y pensé
 que la olvidases, atento
 a la oposición que muestra
 su padre a este casamiento.
 Tú eres pobre, él es avaro
 y su hija hermosa; en el pueblo
 hay muchos jóvenes ricos
 que desean verse dueños
 de su mano y es forzoso
 que, antes que a ti, a alguno de ellos
 se la otorgue.

[...]

También en *LD*, Marcela da la voz de alerta sobre la presencia de fuego en una de las chozas (concretamente, la de Lisi):

FABIO Ya más bien distintas suenan
las voces; vuelvo a escuchar.

MARCELA ¡Que se va viniendo a tierra, *Dentro Marcela*.
consumida ya del fuego,
toda la cabaña!

FABIO ¡Fiera
desgracia!; ¡el fuego sin duda
en alguna choza...!

MARCELA ¡Llega *Dentro Marcela*.
Silvio! ¡Llega tú, Fileno,
pues que de amante te precias,
a socorrer...!

(vv. 2485-2494).

Silvio (*FPTC*) informa a Rosmiro de que los guardas andan buscando a Ergasto por haber matado un jabalí en el vedado de Roberto:

SILVIO Digo que un guarda
encontró muerto en la selva
un jabalí y, a su lado,
una hacha de partir leña;
que se lo contó a Roberto;
que Roberto jura y reta
que le han dicho unos pastores
que Ergasto le dio con ella;
y que para castigarle,
le buscan a toda priesa.

(vv.1357- 1366).

Relacionada con el papel de mensajero, se halla la función del criado como intermediador o «personaje de relación» (Cañas Murillo, 2000: 33), que sirve para unir a unos personajes con otros. Veamos algunos ejemplos.

Mirteo, tras enterarse por medio de Rosilda de la pena amorosa que Elisa siente por su culpa, le encarga a la pastora que traslade a Elisa su sincero sentimiento de amor:

Canta ROSILDA Del Bostreno a la orilla,
celosa e impaciente,
la triste Elisa llora
de su zagal olvidos y desdenes.

MIRTEO ¿Qué es lo que escucho, cielos?;
¿tan fatal es mi suerte,

que no hay ya quien la ignore
y hay quien me cante ejemplo de crueles?

Bella y cruel pastora,
no con tu voz aumentes
el peligro de mis ansias,
ni el precipicio a mi dolor abrevies.

ROSILDA ¿Qué motivo te ha dado
mi voz de que te quejes?
¿Yo no hablo con el nuevo
grande rey que a Sidón el cielo ofrece?
Iba por divertirme
cantando con voz débil,
de un pastor fementido
la falsedad y el ánimo rebelde.

MIRTEO ¿Y quién el pastor era?

ROSILDA Era el más obediente,
más discreto y brioso,
de los que habitan nuestro campo fértil;
era el que hizo envidiable
la venturosa suerte
de Elisa entre nosotras,
por lo fino que fue con ella siempre.

MIRTEO Y qué, ¿ya no es el mismo?

ROSILDA No hay nadie que lo piense;
porque no quiso hablarla,
una vez que ella se anticipó a verle;
y por otras sospechas
que la infeliz se tiene,
de que Amor, como es niño,
se oculta entre los grandes o se pierde.

MIRTEO Pues, zagala, si acaso
a Elisa otra vez vieres,
dila que su Mirteo
es más fino, aunque menos lo parece;
dila que su constancia
durará hasta la muerte;
y que todas sus dichas
no igualan al pesar de verla ausente;
dila, en fin, que Mirteo
sus finezas prefiere,
si no son compatibles
a grandezas, vasallos y laureles;
díselo y, al decirlo,
así el Amor te premie.
Procura consolarla
con dulces expresiones que la alienten.

ROSILDA Yo, porque tú lo mandas,
haré lo que pudiere;
pero amorosas quejas,
mejor el que las da las desvanece.
(vv. 1421-1476).

También en *RP*, Corino actúa de intermediador entre Tamiris y Agenor a petición de este último:

AGENOR Pues al instante has de ir
al aprisco, has de buscarla
y has de darle este papel
de mi parte.
(vv. 1247-1250).

.

Sale CORINO Señor, ya le di a Tamiris
el papel; y, ciertamente,
debes [de] escribir muy mal,
o ella no sabía leerle,
porque le vi sentenciado
a girones muchas veces;
y le dio más de mil vueltas,
ya confusa, ya impaciente.

AGENOR Y, al fin, ¿qué te dijo?
[...]

CORINO Yo, nada;
ella es quien, después de hacerse
rogar mucho para darme
una respuesta muy breve,
me dijo, con una cara
más que de deidad de sierpe,
que te diga que la aguardes
en el bosque, que ya viene
a darte las gracias de
las fortunas que te debe.
(vv. 1525-1556).

Igual ocurre con Gilote (*AD*), del que Danteo se sirve para hacerle llegar una carta a su amada Belisa, en la que la avisa de su llegada a la comarca:

DANTEO Espera un instante; dime:
¿la diste mi carta? *Deteniéndole.*

GILOTE Güelvo...

DANTEO ¿Mostró contento al leerla?;

responde; ¿hizo algún extremo?;
¿preguntó por mí?; ¿qué dijo?;
no me engañes; dilo presto.

GILOTE Sí, contento...

(vv. 85-91).

Otro de los rasgos identificativos del criado, señalado por Cañas Murillo (2000: 33), es la intromisión en las vidas ajenas; el *corpus* que manejamos nos aporta dos casos: Orompo (*LD*) y Milón (*EA*). El primero se mete en la vida de Fabio y le da unos consejos que nadie le ha pedido:

OROMPO ¿Que siempre, Fabio, has de estar,
sin que haya quien lo remedie,
consultando las estrellas
y murmurando entre dientes,
exorcismos y conjuros?;
¿eres astrólogo o eres
poeta?; ¿qué es lo peor...?
¿Qué un hombre de bien ser puede
en estos tiempos?; mas, ya
se me ha venido al caletre
lo que será: disgustillos
por Lisi. Vaya, mereces
morirte, Fabio, de veras,
pues la simpleza cometes
de matarte o de morirte,
por quien pienso nació adrede,
para ser muerte del mundo
de algún turco matasiete.

FABIO Déjame, Orompo.

OROMPO ¿Por Lisi
ha de suspirar quien tiene
pelo en pecho?; deja, Fabio,
para hombres medio mujeres
semejantes niñerías.
¿No te da vergüenza verte,
como un niño, hacer pucheros?;
eso no, Fabio; que encuentre
con tuertos, siempre que ayune,
y con preguntones, siempre
que vaya de prisa, si
tal consiento.

(vv. 129-158).

El segundo (es decir, Milón [*EA*]) fastidia a Evandro y a Alcimna, pues no respeta la privacidad que ambos amantes desean tener:

EVANDRO Sin oírte, lo confieso.

MILÓN Mira, te apuesto mis mejores cabras.

ALCIMNA Y yo te apuesto todo un rebaño entero a que no hay hombre más molesto que tú; ¿has de ser charlatán toda tu vida? Lo mismo eres que aquellas zarzas que se pegan a las piernas del pasajero; parece preciso que siempre hayas de venir tras de mí.

MILÓN ¡Oh, yo bien lo conozco!; vosotros queréis estar siempre solos.

EVANDRO Bastante tiempo has tardado en adivinarlo.

MILÓN Ya me voy. *Vase y vuelve*. Justamente me olvidaba de cierta cosa que es preciso contaros: ayer se ocultaba el sol del mar, a ocasión que caminaba yo por ver la costa... (pág. 796).

No podemos concluir el análisis del criado sin detenernos en su carácter cómico, uno de los rasgos que más sobresalen en los personajes de nuestro *corpus* que han sido creados sobre la base de este *tipo*.

Silvio (*FPTC*) hace comentarios que despertarían, como mínimo, la sonrisa del espectador; valgan como muestra los siguientes versos:

ERGASTO Irene, los que son nobles
no son iguales en genio;
muchos aman la virtud,
la sostienen con empeño
y en hacer felices fundan
toda su grandeza; luego
si alguno su ilustre sangre
obscurece con sus hechos,
es de su índole la culpa,
mas, no de su nacimiento;
si yo fuese poderoso,
jamás imitaría a estos.

SILVIO Si yo lo fuese, había de ir
en coche a guardar los puercos.

(vv. 2101-2114).

.....
CEFISA Porque mis manos no deben
tocar ya esas porquerías.
Cuando vayas a la corte,
tráeme unos guantes.

SILVIO De tripas
de calabaza.

(vv. 1743-1747).

AGENOR ¿Conoces bien a Tamiris,
Corino?

CORINO Como a mis cabras.

AGENOR Pues al instante has de ir
al aprisco, has de buscarla
y has de darle este papel
de mi parte.

(vv. 1245-1250).

Al final del acto III, cuando Mirteo se presenta ante Alejandro con la intención de renunciar a su condición de rey por amor a Elisa, Corino hace otros comentarios bastante cómicos:

MIRTEO A restituirte
toda esa pompa superflua
para mí y a suplicarte
que me otorgues tu licencia,
para que a mi rudo albergue
y a mi ganado me vuelva.

CORINO Pastor nací y pastor quedo;
nada he perdido en la feria.

ALEJANDRO Pues qué, ¿no es digna Tamiris
de que tu mano la ofrezcas?

MIRTEO Señor, Tamiris es digna
de hacer feliz con su diestra
al mayor y más excelso
soberano de la tierra;
pero tampoco es Elisa
digna de que yo la ofenda
con deslealtad.

CORINO Por un reino
hay un hombre que no venda
su mujer; y otros las venden
por otra mujer más fea.

(vv. 1788-1807).

En relación a Rosilda (*RP*), basta recordar las observaciones que realiza también al final del acto III, cuando Elisa está relatando a Alejandro su historia amorosa con Mirteo, con la intención de que aquel atienda sus ruegos:

ROSILDA Ella pensaba en ser reina
y se queda sin corona
y sin marido; la perra
que, viendo estos ejemplares,

PATRICIO ¿Qué ha sucedido, camueso?

AMARILI Que a mi ama...

GILOTE Que a Belisa...

AMARILI La ha dado...; ¿cómo es aquello
que mos dijo el boticario?

GILOTE Un..., un...; tampoco me acuerdo.

PATRICIO ¿Accidente?

AMARILI No, señor.

GILOTE Ojalá.

AMINTA ¿Qué dices, necio?

GILOTE Toma, es más peor.

AMARILI Es un...;
dilo tú. *A Gilote.*

GILOTE Si yo no puedo
dar con el nombre y lo vine
dende allá acá repitiendo
adrede; ello es latín
u otra cosa que en el Credo
no está.

PATRICIO ¿Queréis con mil diablos
explicarnos ya qué es ello?

GILOTE Vaya, no me acuerdo; ello es
que el calletre se la ha güelto
y a todos quiere matar.

(vv. 414-431).

Concluimos con Zamarro y Pascuala (*BP*), que también protagonizan situaciones muy cómicas, como la siguiente:

ZAMARRO Cada vez
que tan emperijilada
te veo, con esos ojos
que parecen lluminarias
y esos labios de coral,
me da un flauto en llas entrañas
y un tufo en el estómago,
cancia aquí, que me dan ganas
de darte, si no te hiciera

mucho mal, una puñada.

PASCUALA Cada vez que te oigo yo
decir esas palabrazas,
te rompiera tres o cuatro
costillas con una estaca.
Toma la comida.

(vv. 1323-1337).

❖ Padre

Recogemos a continuación los rasgos de este *tipo*:

El padre puede dar lugar a personajes masculinos o femeninos. De él no se hacen caracterizaciones físicas. Suele ser maduro y viudo o sin pareja (en el caso de que el agonista resultante no asuma el papel de padre o madre real, sino tan sólo funcional). Puede ser positivo, y entonces es generoso y carente de egoísmo, sensato, buen consejero, buen educador y preocupado por la formación y educación de los hijos, juicioso, experto, bien curtido por la edad [...]. Puede ser negativo, con lo cual muestra los rasgos contrarios a los que acabamos de mencionar [...]. Entre sus funciones se encuentra la introducción del tema de las relaciones paterno-filiales, de la educación de los hijos, de la imposición del matrimonio a los hijos, del honor. A través de él se introduce didactismo, pues se rechazan sus comportamientos, si es negativo, o se pone como modelo de actuación, si es positivo. (Cañas Murillo, 2000: 35).

La madurez se menciona en algunos personajes de nuestro *corpus* contruidos sobre este *tipo*: es el caso de Bernardo («¡Oh, dichosa vejez!» [BCR: v. 2504]), Belardo («dulzor tu anciano pecho / [...]» [DN: v. 563]) y Patricio («conque, como topé al viejo, / [...]» [AD: v. 106]).

Respecto al estado civil de viudo, solo podemos afirmarlo con cierta seguridad de Belardo, porque lo sugiere su hija Melisa («¡Madre!, ¡oh, Nice!, ¡ay de mí!, ¿por qué finaste / tan presto y a esta simple cuitadilla, / así, en triste orfandad desamparaste?» [DN: vv. 441-443]).

La generosidad y la ausencia de egoísmo del *tipo* del padre vienen representadas por Lamón y Cloe (EA); a estos les fue encomendada la tarea de criar a dos niños (Evandro y Alcimna, respectivamente), que no eran suyos, pero de los que han cuidado con gran celo; con el tiempo, cuando los padres biológicos (Pirro y Arates) de esos niños vuelven a por estos, Lamón y Cloe no exigen su merecida gratificación por tantos años de servicio:

PIRRO ¡Dioses, recibid mi acción de gracias por haberme dado un hijo tan sensible y agradecido!; pero a ti, amigo mío, ¿cómo podré pagarte cuanto te debo? A Lamón.

ANSELMO	<p style="text-align: center;">Si es virtuoso y es modesto, será Belisa dichosa.</p>
PATRICIO	<p>Eso es lo que yo no puedo decir, porque, para el caso, venía a importar dos bledos, siendo noble y rico, el que fuera juicioso o travieso; señor don Anselmo, plata, plata.</p>
ANSELMO	<p style="text-align: center;">Conque, según eso, en habiendo plata, ¿habrá paz, gusto, amor y sosiego en un matrimonio, aunque no haya un adarme de seso, virtud y prudencia?</p>
PATRICIO	<p style="text-align: center;">Hombre, todos los desabrimientos entre marido y mujer se acaban en el momento que cubre una manta a entrambos.</p>
ANSELMO	<p>(Con él altercar no quiero <i>Aparte.</i> pues conozco su codicia).</p> <p style="text-align: right;">(vv. 284-309).</p>

Ahora bien, si hay un personaje de nuestro *corpus* que ha sido construido íntegramente sobre el tutor, ese es Partenio (*BP*), por su formidable sensatez y raciocinio. La mayor parte de sus intervenciones contienen algún tipo de enseñanza, que puede versar sobre cuestiones socio-políticas, morales o religiosas, como vemos en el siguiente cuadro:

TIPO DE ENSEÑANZA	FRAGMENTOS TEXTUALES		
<p>CUESTIONES SOCIO-POLÍTICAS</p>	<p>– Ejercicio del poder / autoridad:</p> <p>Pues no lo es menos la vuestra, que el nacer señor es gracia y el saberlo ser es ciencia. <i>Vanse.</i> (vv. 698-700).</p> <p>.....</p> <p>Los vasallos se alegran de ver propicio al señor en sus estados y ostentan su regocijo con amor, celo y lealtad; y, mucho más, si benigno a sus súplicas atiende, viendo por sus ojos mismos lo que ignoraba, por culpa de quien debiera decirlo y lo calla, haciendo agravio tan culpable y conocido a la humanidad; pues, siendo cualquier vasallo el más digno objeto de la atención del señor, si no ha sabido el daño, ¿cómo es posible que proporcione el alivio?; y, así, conviene que vean, para que, compadecidos, socorran necesitados, atiendan los desvalidos, minoren contribuciones; y, perdonando vencidos atrasos por malos años, se hagan amables, bien quistos, fomentando sus vasallos, para que, restablecidos, puedan rendirle más fruto, que todo el bien que les hizo; en la caridad que ejerce, granjea premio infinito. (vv. 1665-1696).</p>	<p>– Educación de las hijas:</p> <p>Benditas sean las madres, que a sus hijas no defraudan de un patrimonio tan grande, como la prudente, sabia educación, que en el mundo no hay tesoro que más valga. (vv. 1533-1538).</p> <p>.....</p> <p>¡Oh, qué ejemplar tan útil, si le tomaran muchas madres con sus hijas, en lugar de las erradas máximas de dirigir las al uso, al fausto, a la gala y otros lucimientos, que cuestan mucho y valen nada! (vv. 1539-1546).</p> <p>.....</p> <p>– El matrimonio:</p> <p>Aunque esa sana expresión dice el sentido que lleva y eres tan capaz, escucha por última esta advertencia: la mujer solo es de aquel que se desposa con ella; y en el punto que con él se casa, debe hacer cuenta que no hay más hombre en el mundo a quien estimar atenta, obediente y obsequiosa. (vv. 2803-2813).</p>	<p>– Tratamiento social:</p> <p>¿Qué inadvertencia la mía!; ¿estados tenéis?; perdonad si a la etiqueta del tratamiento he faltado, porque estados manifiestan señorío, por lo menos de alta o ilustre preeminencia; y, así, sepa si he de daros merced[d], usía o excelencia, que es injusticia quitarle el tratamiento que tenga, al que el Rey, por distinguirlo, tan alto honor le dispensa, o al que, por su nacimiento, le da Dios esa grandeza. (vv. 670-684).</p>
<p>CUESTIONES MORALES</p>	<p>– La obligación</p> <p>Quando estoy exento de las tareas de la labor, que, si no, no hay diversión que prefiera a la obligación, la caza es quien la atención me lleva. (vv. 565-570).</p>	<p>– La vergüenza</p> <p>¿Cómo que no?; ni aun en chanza lo digas; ya considero que hablas como un ignorante, pues la vergüenza es un freno que contiene las acciones; y a quien le falta, va expuesto a atropellar, desbocado, los más respetables fueros de la razón; y no puede quien no la tiene, ser bueno para nada. (vv. 2397-2407).</p>	<p>– La comprensión:</p> <p>Si todos los hombres serios y juiciosos conversaran solamente con aquellos sus semejantes, no hallaran sociedad, trato y comercio de gentes, tan deseado comúnmente, en ningún pueblo; ¿qué tendrían que sufrir, si siempre con los discretos tratasen los advertidos? El número de los necios en todas partes abunda</p>

			y es preciso hablar con ellos, para enseñarlos, tal vez, o para compadecerlos; ¿no es verdad, Zamarro? (vv. 2468-2483).
CUESTIONES RELIGIOSAS	<p>– Condena del suicidio:</p> <p>Desde la vida a la muerte, pasar de este modo es fácil y pasar desde la muerte al abismo de los males, que os espera a eterno llanto, preciso y abominable. Ahora ejecuta o suspende, pero mira lo que haces. (vv. 1115-1122).</p> <p>.....</p> <p>¿Acaso es nadie dueño de su vida?; Él solo, que nos la dio por su grande misericordia, es el dueño absoluto; y es quitarle la acción de que en lo que es suyo use de sus facultades. (vv. 1128-1134).</p> <p>.....</p> <p>¡Error notable!</p> <p>¿A eso le llamáis valor?; ¿valentía es el matarse?; ese bárbaro heroísmo, que los gentiles aplauden, es cobardía villana, que de sus temores nace, por no tener corazón para resistir constantes la dura penalidad, que traen las adversidades; y, así, no digas que tuvo vuestro esposo en este lance valor, pues el no tenerle le hizo morir de cobarde. ¡Pobre caballero! Dios te haya asistido. Dejadme retirarle entre estas ramas, mientras se dispone darle sepultura. (vv. 1164-1183).</p>	<p>– Misericordia divina:</p> <p>Nunca para Dios es tarde, que, cuanto más ofendido, más desea que le llamen; [...] (vv. 1138-1140).</p>	<p>– Santificación de las fiestas:</p> <p>¿Pues si hoy es día en que nuestra Reina, Emperatriz Soberana de los cielos y la tierra, nació para bien de todos, según lo canta la Iglesia, pues no naciendo la Madre, tampoco el Hijo naciera a redimirnos, que mucho que, en lo posible, se excedan interior y exteriormente, para obsequiar su grandeza, todos los fieles vasallos que la adoran y veneran, como hijos y siervos suyos, por Madre y Señora Nuestra? Demás de esto, otra razón: ¿no se visten y aderezan con el más rico vestido, por cumplir con la etiqueta de una visita, las gentes?; pues yo, los días de fiesta, voy a visitar a Dios a su casa, que es la iglesia; en lo que cabe, procuro ir con la mayor decencia, respeto, veneración, humildad y reverencia, [...] (vv. 2719-2746).</p>

Como hemos podido comprobar, la carga doctrinal que soporta el personaje de Partenio es muy densa e incluye críticas a determinados comportamientos sociales

(como la educación deletérea que ciertas madres dan a sus hijas), una de las funciones que Cañas Murillo (2000: 35-36) señalaba para el *tipo* del tutor.

Otra tarea del tutor es la resolución de conflictos, aspecto que se observa bien en Mingo (*FO*) y Partenio (*BP*).

El primero inventa una treta para librar a Angélica y a Medoro de la saña de Orlando: hace creer a este último que Medoro ha sido devorado por un oso y que Angélica, desesperada por haber perdido a su amante, ha partido a caballo hacia París en compañía de un pastor. Orlando se cree todo el engaño de Mingo y huye con la intención de alcanzar a Angélica; pero no queda aquí la ayuda que Mingo proporciona a Angélica y a Medoro, pues, además, les facilita un caballo con el que poder huir a España y les anuncia que él ha advertido a todos los pastores que, en caso de que Orlando volviera por esos lugares, no le proporcionen información sobre el paradero de ambos amantes:

MINGO	Yo os tengo ya el caballo preparado, que corre tan ligero como el viento. Escapad hacia España; embarcaros podréis en Barcelona y huir la furia que al celoso encona. Ya prevenidos de los pastores; ya todos saben la aventura extraña, vuestros terribles sustos, vuestros tiernos amores; todos, aunque aquí él vuelva, serán justos y guardarán silencio; jamás podrá buscaros por las señas. Huid, ánimas grandes infelices; comenzad una vez a ser felices.
-------	--

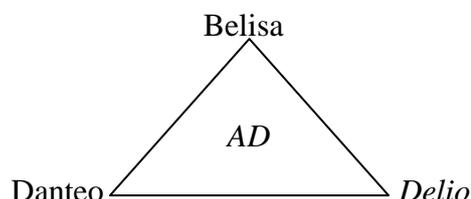
(vv. 1583-1596).

En relación a Partenio (*BP*), su intervención también resulta crucial, no tanto para el feliz desenlace de la obra –como sí sucedía en el caso anterior–, sino más bien para el transcurso de la acción dramática: tras evitar que Rosaura se acabe suicidando, Partenio ofrece su ayuda a la desamparada joven; la refugia en su alquería y la integra en su familia; esto permite a Rosaura reconducir temporalmente su vida hasta encontrar a otro hombre, Félix, que volverá a hacerla feliz en un segundo matrimonio.

b. Personajes construidos sobre varios tipos

OBRAS	PERSONAJES CONSTRUIDOS SOBRE VARIOS TIPOS									
	GALÁN	DAMA	CRIADO	PADRE	ENTROMETIDO	TUTOR	VIEJO	CAZADOTES	PETIMETRE	
AB										
AD	Delio				Delio					
AP										
BCR	Camilo		Camilo							
BP										
DAP										
DN	Arcadio					Arcadio				
EA										
FO	Bato	Bela	Bato Bela							
FPTC		Melania	Melania Cefisa	Rosmiro		Rosmiro		Cefisa		
LD			Galayo		Galayo					
PCPDA				Cardenio.		Cardenio.				
RP	Agenor				Alejandro	Agenor; Alejandro				

–recordemos– egoísmo, interés, cobardía, etc. [Cañas Murillo, 2000: 32]): en tanto prometido de Belisa, Delio supone un obstáculo en la relación amorosa entre aquella y Danteo, creando un triángulo amoroso con estos dos (de ahí que hayamos considerado a este personaje, funcionalmente, como un entrometido):



Ahora bien, esta ‘obstaculización’ no responde a un propósito malvado de Delio, es decir, a que este se haya encaprichado de Belisa e, ignorando la voluntad de esta, quiera casarse forzosamente con ella (como sí ocurría, por ejemplo, con Anfriso [LD] o Camacho [BCR]); de hecho, como ya se indicó más arriba, Delio no ama a Belisa, sino a Aminta, y si aceptó casarse con la primera fue para suscitar los celos de Aminta, como venganza por la indiferencia de esta, y porque, además, tenía la certeza de que su boda con Belisa nunca llegaría a celebrarse:

AMINTA No sé por qué has de quejarte
de que no pague tu afecto,
cuando tratas de casarte
con Belisa.

DELIO No lo niego,
Aminta, mas era solo
por vengar tus menosprecios.
[...]
Yo ofrecí unirme a Belisa
porque tenía por cierto
que no llegaría el caso
de cumplir mi ofrecimiento,
mientras Danteo viviera;
y porque estaba resuelto,
si llegaba, a morir yo
desesperado primero,
que dar a otra que a ti
corazón, mano ni afecto.
[...]

(vv. 995-1022).

❖ Galán-tutor: Agenor (RP) y Arcadio (DN)

Agenor y Arcadio se han formado sobre los *tipos* del galán y del tutor.

El carácter valiente y atrevido de Agenor, que le ha impulsado a buscar la ayuda de Alejandro para derrocar al rey Estratón, es un atributo del galán, junto a la lealtad, de la que también hace gala este personaje («Ni has de oírla tampoco; y si te enfada, / mi osadía, castígala; mas, piensa / en que solo es lealtad y la más clara» [vv. 1304-1306]). También corresponde al galán el enamoramiento (Agenor ama a Tamiris).

Por su parte, Arcadio recibe del galán su carácter generoso y desinteresado, que manifiesta cediendo parte de su fortuna a Danilo:

ARCADIO Aguarda. ¡Santos dioses, yo no puedo
 contener de mi pecho los ardores!
 Cincuenta vacas, diez pintados toros
 de mis manadas cederé a Danilo.
 Tú escoge cuántas quieras
 en mis hatos de cabras y corderas;
 y goce en dulce lazo
 a su amada Melisa venturoso.
(vv. 637-644).

Pasando al *tipo* del tutor, Agenor coincide con él en una de sus funciones, la transmisión de doctrina:

AGENOR Sí, que en los reyes cualquiera
 pasión pública es defecto.
(vv. 655-656).

.

MIRTEO Pues, ¿quién contiene a un monarca?

AGENOR Su justicia, su decoro,
 la razón y su sagrada
 dignidad.
(vv. 812-815).

.

AGENOR Si el reino a ti no te basta
 a servir, tú bastar debes
 a servirle, pues le mandas.
 El cielo al reino te envía,
 no el reino a ti, y así el alma
 generosa, el regio aliento,
 la excelsamente alumbrada
 de que ya te adornó, deben
 producir en cuanto abrazan
 tus dominios, la fortuna

pública; y esta afianza
 la tuya. Mas dime, ¿cómo
 si tus pasiones te arrastran,
 podrás gobernar pasiones
 ajenas? No me acordaba
 [...] (vv. 818-832).

Del mismo modo, Arcadio también lanza en sus intervenciones algunas píldoras morales, como se aprecia en los siguientes versos, donde critica el amor lascivo y enaltece el amor puro:

ARCADIO No así acuses a amor, pastor amigo;
 amor es don precioso
 que, por alivio en la mortal fatiga,
 al hombre el cielo concedió piadoso.

AMINTAS ¿Don del cielo el que muda
 en amargo tormento y lloro triste
 el más dulce reposo?
 ¡Oh, pastor, tú no viste
 las ansias y congojas funerales
 de un amante infeliz!

ARCADIO Del que en pos sigue
 del torpe amor lascivo, amor malvado
 que al alma roba sus delicias puras.

AMINTAS Y qué, ¿amor no es así?

ARCADIO El amor honesto,
 el que en un alma cándida se anida,
 que, a la beldad rendida,
 sólo anhela las célicas dulzuras
 de aquella unión suave, do cifrados
 natura tiene sus placeres todos.
 [...] (vv. 212-229).

Otra de las funciones del tutor que cumple Arcadio es la de resolver conflictos: recordemos que es gracias a que Arcadio dona parte de sus bienes a Danilo que el avaricioso Belardo termina aceptando a este último como yerno.

❖ Dama-criada: Melania (*FPTC*) y Bela (*FO*)

Bela y Melania son dos personajes femeninos que han sido creados sobre la base de los *tipos* de la dama (la primera en la versión positiva del *tipo* y la segunda en la versión negativa) y del criado.

También proviene del criado la función cómica de Galayo; por ejemplo, cuando Marcela lo está descalificando ante Orompo, Galayo hace comentarios completamente burlescos:

MARCELA Como es Galayo un tontón,
 le engaño con niñerías
 y él piensa que yo le quiero.

GALAYO Reniego de mi venida;
 *¿que siempre madrugue yo
 a oír alabanzas mías?*

(vv. 3522-3527. La cursiva es nuestra).

Pasamos al *tipo* del entrometido; este le proporciona a Galayo su carácter cobarde:

GALAYO No digo cuatro,
 sino cuatrocientos mil
 te diera.

OROMPO ¿Que estás temblando?

GALAYO (¡Válgame Dios y lo que es *[Aparte]*.
 estar un hombre culpado,
 que las piernas me rehílan!).

(vv. 2331-2336).

.

GALAYO [...]
 esta mañana. La ira
 me hace tiritar, mas, no
 sé si es miedo o valentía;
 sin duda, debo de ser
 un grandísimo gallina.

(vv. 3517-3521).

.

GALAYO Que Marcela...

MARCELA ¡Fuerte cuita!

GALAYO (El miedo me ha despeñado *Aparte*.
 las voces a la barriga).
 Que Marcela...

OROMPO ¿En qué te paras?

(vv. 3543-3546).

¿Velar las noches y sudar el día
por el ganado con afán continuo
y exponer a las fieras robadoras,
en su defensa, el generoso brío,
te será acaso nuevo? ¿Ya no sabes
reprender los inquietos corderillos,
primero con la voz, que escarmentarlos
con la vara o el cáñamo torcido?;
pues, ¿qué dudas, si sabes el manejo
de justicia, valor, premio y castigo?
Lleva al trono la heroica, dócil alma
de Mirteo el pastor y yo te afirmo
que, a los ojos del mundo y de los dioses,
serás buen rey, si buen pastor has sido.

(vv. 958-980).

Otra función del tutor que asume Alejandro es la de resolver conflictos: al final de la obra, tras conocer los verdaderos sentimientos de Mirteo, Agenor, Tamiris y Elisa, Alejandro permite que Mirteo viva su amor con Elisa, sin necesidad de renunciar al trono de Sidón; de igual manera, autoriza la relación entre Tamiris y Agenor y promete hacerlos soberanos del primer reino que conquiste:

ALEJANDRO ¡Cielos, cuando más felices
pretendo que todos sean,
de cada bien que procuro
me resulta una violencia!;
pues no ha de ser, que Alejandro
no separa las finezas
de tan leales amantes
y tan finos; y, así, vuelva
Mirteo a su bella Elisa,
sin que el trono desmerezca,
pues en origen y afectos
tan alta igualdad ostentas.
Ahí tienes a tu Agenor,
Tamiris; liberal premia
su constancia; y yo te juro
que mi conquista primera
será daros trono, donde
vuestra virtud resplandezca.

(vv. 1828-1845).

En relación al entrometido, Alejandro se ha construido sobre este *tipo* únicamente desde el punto de vista funcional, no caracterológico; recordemos que una de las funciones asignadas por Cañas Murillo (2000: 32) al entrometido consistía en complicar la acción y provocar conflictos; esto es precisamente lo que produce Alejandro en esta obra, aunque no lo haga malintencionadamente: compromete a Mirteo

con Tamiris sin saber que Agenor amaba a esta y que, a su vez, Mirteo estaba enamorado de Elisa.

❖ Padre-tutor: Rosmiro (*FPTC*) y Cardenio (*PCPDA*)

Rosmiro y Cardenio son dos personajes masculinos creados bajo los *tipos* del tutor y del padre.

Del tutor, ambos personajes reciben la función de transmitir doctrina; en la siguiente conversación de Cardenio con su hijo Tireno se aprecia claramente esta función:

CARDENIO *En esto para, Tireno,
el brío y poder humano.
[...]
¡Ay, Tireno, qué de engaños
padece el hombre en la vida,
pues, mientras corriendo vamos,
pensamos que será eterna
la carrera de los años!;
y no es así, pues el tiempo
de nosotros va triunfando
y hasta la memoria borra
de lo que deja pasado.
[...]
vergonzosamente huyeron
los otros dos; pero, ¿cuándo
no han huido los traidores
al valor de un hombre honrado?
[...]
y él, por juicios temerarios,
mandó que le diesen muerte;
lo que él mismo ha ejecutado
con la duquesa, su esposa,
dentro de su mismo cuarto;
mira, Tireno, en la corte
lo que hacen los potentados,
que vierten su misma sangre,
vengativos y tiranos.
[...]* (vv. 648-723. La cursiva es nuestra).

Del mismo modo, Rosmiro alecciona sobre determinadas virtudes morales, como la honestidad:

ROSMIRO La honestidad es cristal
que a un leve soplo se empaña;
nieve expuesta al sol y cera
que se derrite a la llama;
[...]

(vv. 685-688).

la humildad:

ROSMIRO

¿Señor?, ¿con quién hablas?
no faltaba a la simpleza
del siglo más que un pastor
tal tratamiento admitiera;
señor significa alguna
superioridad y, en esta
situación, la igualdad solo
es la felicidad nuestra.

(vv.1341-1348).

y la prudencia en el saber:

ROSMIRO

La ambición de saber nace
con el hombre y se acrecienta
con el saber; pero el hombre,
¿qué es lo que saber desea?:
el hombre, cuando a su arbitrio
todo se humilla y sujeta,
solo procura saber
lo que menos le interesa;
y, así, estudia el marinero
en precaver la tormenta;
el villano, en conocer
la nube que trae la piedra;
el químico, en hacer oro;
el indiano, en buscar perlas;
y el astrólogo, en medir
los astros y los planetas;
veas su estudio; pero, ¿qué hombre,
en sí mismo, estudia y piensa?
Este libro incluye mucho
que leer, le tiene cualquiera
en sus manos y a sus ojos,
pero hay pocos que le lean;
esto es en general; luego,
en la mujer, es más necia
el ansia de saber, cuando
no se ciñe a la prudencia;
conque [piensa] que eres dueña
de tí misma y, cuando quieras
inquirir alguna cosa
que a tu noticia reservan,
sabe mandar al deseo
que no desee saberla.

(vv. 1151-1182).

Otra de las funciones asignadas por Cañas Murillo (2000: 35-36) al tutor –recordemos– es la crítica a comportamientos; la encontramos nuevamente en Rosmiro, que clama contra el interés:

ROSMIRO ¡Ay, tal pedir de muchacha!
 qué, a pesar de mis consejos,
 ¿has de ser interesada
 siempre? ¡Ah, malvado interés!
 por profunda, inmensa y ancha
 que sea cualquier laguna,
 tal vez se logra llenarla,
 pero el deseo del hombre
 ni se llena ni se sacia.

(vv. 698-706).

Por último, Rosmiro y Cardenio coinciden con el tutor en otra de sus funciones: la resolución de conflictos; tanto uno como otro guardan un importante secreto, que solo ellos conocen y cuyo descubrimiento cambiará tajantemente el curso de la acción dramática: Rosmiro sabe que Ergasto es realmente Demetrio, el hermano menor de Roberto y el legítimo dueño del castillo de Grod, por disposición materna. Rosmiro ha recurrido con esa información a la Dieta de Cracovia para que esta imparta justicia y así sucede; el tirano Roberto es desalojado del castillo de Grod, cuyos derechos se ceden a Ergasto.

En el caso de Cardenio, este rescató a Lelio recién nacido de las manos de tres hombres que iban a matarlo por encargo de su padre Filisberto. Cardenio ha criado al niño, pero ha mantenido en secreto la verdadera identidad de este. Tras el rapto de Floriana y el apresamiento de Lelio, es el propio Cardenio quien hace público el secreto que tantos años ha guardado, con el objetivo de que el pueblo le ayude a hacer justicia derrocando al malvado Filisberto y encumbrando a Lelio como legítimo heredero del ducado de Alania.

Pasando al *tipo* del padre, Rosmiro comparte con él el rasgo de la madurez («El hombre viejo, / no obstante, es hombre» [vv. 683-684]), al igual que Cardenio («con su viejo padre, cuando / [...]» [v. 1411]); además, ambos personajes (Rosmiro y Cardenio) son seres experimentados, curtidos por la edad y preocupados por la educación / formación de los hijos (Cañas Murillo, 2000: 35), aspecto este último que subyace a las palabras –arriba reproducidas (vv. 648-723)– que Cardenio dirige a su hijo Tireno o a las alusiones que Rosmiro hace al decoro («y, viviendo Ergasto, tenga / un protector tu

decoro, / contra inhumanas violencias» [vv. 1588-1590]), al honor («no muere de temeraria!; / ¡muere víctima gloriosa / del honor!; [...]» [vv. 804-806]) o a la honra:

ROSMIRO

[...]

que saber? ¡Si muere honrada
mi hija, si muere inocente,
pues creyó que la salvara
su resolución, sin duda
mi llanto su gloria ultraja,
porque no muere a la vida
quien vive para la fama!

(vv. 826-832).

c. Personajes no contruidos sobre ningún *tipo*

Entramos en el tercer grupo de nuestra clasificación, los personajes que no han sido creados sobre ninguno de los ocho *tipos* existentes (el galán, la dama, el entrometido, el cazadotes, el criado, el padre, el tutor y el petimetre). Dentro de este grupo de personajes, que normalmente «se limitan a formar parte de la ambientación y, o, cumplir determinados cometidos específicos concretos» (Cañas Murillo, 2000: 39), podríamos establecer dos subgrupos: por un lado, las comparsas y, por otro, los personajes que podemos llamar ‘individuales’, para contraponerlos a las comparsas.

PERSONAJES NO CONTRUIDOS SOBRE NINGÚN <i>TIPO</i>		
OBRAS	PERSONAJES ‘INDIVIDUALES’	COMPARSAS
<i>AB</i>	Cazador.	
<i>AD</i>	Pastor.	Pastores y pastoras.
<i>AP</i>		Zagales y zagalas. Bailarines.
<i>BCR</i>	Don Quijote, Sancho y pastor.	Zagales y zagalas.
<i>BP</i>	Marquesa Clotilde, Marcela y un correo.	Segadores.
<i>DAP</i>	Flora y Fileno.	
<i>DN</i>	Rosana.	
<i>EA</i>	Capitán de la guardia de Pirro, Arnel, Lisias, Dumón, Elisia y Ormida.	Soldados de Pirro.
<i>FO</i>		

<i>FPTC</i>	Conrado.	Pastores, villanos y soldados.
<i>LD</i>		Zagales y zagalas.
<i>PCPDA</i>	Filena y verdugo.	Villanos y soldados.
<i>RP</i>		Pastores, nobles de Sidón y soldados.

Analizaremos exclusivamente los personajes ‘individuales’, dejando de lado las comparsas por carecer, en nuestras obras, de gran interés para la acción dramática.

Hay personajes ‘individuales’ que aparecen una sola vez a lo largo de toda la obra y lo hacen con objetivos muy específicos –recordemos las palabras de Cañas Murillo recogidas arriba–: el cazador (*AB*) viene en busca del retrato femenino que Anfriso se ha encontrado en el bosque yendo de caza y, en cuanto este se lo devuelve, el personaje desaparece de la escena; Flora y Fileno (*DAP*) cantan una canción sobre los celos; el correo (*BP*) anuncia a Ricardo que la flota ha partido de Cádiz; Conrado (*FPTC*) viene en nombre de la Dieta a impartir justicia en favor de Ergasto y contra Roberto; el verdugo (*PCPDA*) sólo aparece cuando Filisberto manda ejecutar a Floriana; el pastor (*BCR*) avisa a Don Quijote y a Sancho de que los invitados a la boda los están esperando para el brindis; el capitán de la guardia de Pirro, Dumón, Arnel y Lisias (todos ellos en *EA*) actúan simplemente a modo de muestrario o desfile de los distintos vicios y/o defectos de la corte; un pastor (*AD*) sale tocando una gaita y su sosiego despierta la envidia de la agitada Belisa.

Otros personajes ‘individuales’ tienen una presencia algo más continuada en sus respectivas obras (esto es, aparecen, al menos, más de una vez), como la marquesa Clotilde y Marcela (*BP*), Elisia y Ormida (*EA*), Filena (*PCPDA*), Rosana (*DN*), Don Quijote y Sancho (*BCR*).

Las dos primeras (Clotilde y Marcela) no poseen otra función que la de servir de complemento a la figura de sus respectivos maridos (el marqués, en el caso de Clotilde, y Partenio, en el caso de Marcela).

Por su parte, Elisia y Ormida presentan el mismo cometido señalado más arriba en relación al capitán de la guardia de Pirro, Dumón, Arnel y Lisias.

Respecto a Filena y a Rosana, sus papeles no van mucho más allá que los de ser las hermanas de Flavio y Melisa, respectivamente.

Finalmente, la presencia de Don Quijote y Sancho en *BCR* tiene más envidia en tanto que el primero se implica en la resolución del conflicto planteado por la acción; no obstante, no son dos personajes que se hayan construido sobre ninguno de los *tipos* que hemos ido viendo anteriormente, ya que la caracterización de ambos respeta fielmente la dada en la obra de Cervantes, como ha señalado Mata Induráin:

Don Quijote queda retratado con sus rasgos característicos tópicos: actitud caballeresca (varias acotaciones insisten en ello) y fabla medievalizante plagada de arcaísmos [...]. Son varios los pasajes en los que él mismo u otro personaje expresa su misión caballeresca [...]. Respecto a Sancho Panza, su retrato se contrapone al del caballero, según los rasgos conocidos del modelo cervantino [...] (2008: 360-363).

d. Los personajes vistos desde la preceptiva

En las líneas que siguen, pretendemos analizar los personajes de nuestras obras dieciochescas del modelo clasicista a la luz de las preceptivas de la época, con la intención de establecer la mayor o menor adecuación de aquellos respecto a estas.

En primer lugar, nuestros pastores son simples, sencillos y humildes en las costumbres, como vemos en Evandro y Alcimna (*EA*), que, ante todo, aman la naturaleza y, por tanto, les desagrada todo lo que ven y oyen acerca de la opulenta y frívola vida de los cortesanos; salvo excepciones muy marcadas (el caso de Zamarro y Pascuala [*BP*]), esta simplicidad no suele traducirse en rudeza; es decir, hallamos pastores llanos y sencillos –siempre en cuanto al carácter–, pero, al mismo tiempo, dotados de cierta capacidad de reflexión y análisis, aunque sin caer en el filosofismo, como hemos tenido ocasión de comprobar en Rosmiro (*FPTC*), Cardenio (*PCPDA*), Mingo (*FO*), Arcadio y Amintas (*DN*), ejemplos todos ellos de pastores juiciosos, racionales, de buen entendimiento.

Precisamente, este término medio entre simplicidad y agudeza era lo que aconsejaban las preceptivas del momento, puesto que, por un lado, un exceso de sencillez y simplicidad devendría en tosquedad y grosería y, por otro, un abuso del ingenio haría inverosímil al personaje; sobre esta cuestión se pronuncian varios teóricos, como Sánchez Barbero:

Yo entiendo que los personajes de la égloga no deben ser sofistas como los de Fontenelle, ni groseros como los de Teócrito: porque ni la rusticidad es agradable, ni la sutileza es hermana con la sencillez que profesan. Sean juiciosos, no filósofos abstractos (1805:197).

Charles Batteux:

Los Pastores deben ser delicados y sencillos, es decir, que en todos sus discursos y procederes nada debe haber desagradable, afectado, ni sutil; que al mismo tiempo deben manifestar discernimiento, destreza y talento, siempre que sea natural, no afectado, ni refinado (1798: 120).

O Hugh Blair:

Antes indiqué una de las principales dificultades, que hay en este punto; y que consiste en guardar un medio exacto entre la nimia rusticidad por una parte, y el nimio refinamiento por otra. El pastor debe seguramente ser llano y sin afectacion en su manera de pensar sobre todos asuntos. Una sencillez ingénua y amable debe ser el fondo de su caracter. Pero al mismo tiempo es necesario, que no sea insípido y pesado. Puede tener buen sentido, y estar dotado de bastante reflexion: puede tener alma y viveza: puede tener sentimientos muy tiernos y delicados; puesto que sobre poco mas ó menos son dote de todos los hombres en todos los estados y condiciones de la vida; y puesto que habia, sin duda, mucho ingenio en el mundo, antes que hubiese erudicion y artes que lo puliesen. Pero es preciso, que no sutilize [...] (1804: III, 361-362).

En segundo lugar, los pastores de nuestras obras del modelo clasicista son inocentes, compasivos, caritativos y hospitalarios, esto es, moralmente buenos; de ahí que se conviertan en presa fácil para sus enemigos, quienes, aprovechando esa bondad, logran engañarlos y servirse de ellos: tal es el caso de Melania con Irene (*FPTC*), a la que embauca para hacerla caer en manos de Roberto; o del conde Filisberto, que traiciona la confianza de Lelio y Floriana (*PCPDA*).

Esta bondad moral de los pastores venía determinada por la preceptiva existente al respecto, como es posible apreciar en Jovellanos: «[...] y el pastor, aunque no refinado en su estilo y maneras, era respetable en su estado, y de costumbres sencillas é inocentes» (1858: 141); en Hugh Blair: «En las composiciones pastorales la idea dominante es la inocencia y la tranquilidad» (1804: IV, 76); en el padre Losada: «[...] deberá hacerse algun contraste en los caractéres, y de este modo se guardará el decoro y propiedad de sus costumbres, las que deben ser buenas, no solo con bondad poética, sino tambien moral [...]» (1799: 75); o en Charles Batteux:

Deben asimismo ser todos buenos moralmente. Ya se sabe que la bondad poetica consiste en la semejanza del retrato con el modelo, ó el original [...] La bondad moral es la conformidad de la conducta de una persona con aquello que es ó se tiene por regla y modelo de las buenas costumbres. Los Pastores deben tener esta segunda especie de bondad, igualmente que la primera (1798: 121).

En tercer lugar, los pastores del modelo clasicista rebasan con cierta frecuencia los límites de la moderación en el plano sentimental; no habría más que recordar, por ejemplo, el estado de desesperación en el que se halla Basilio (*BCR*) a causa de su infortunio amoroso:

BASILIO (*Muy afligido, y en un traje lúgubre*).

¡Ay, cómo en estos valles,
morada antes de amor, hoy del olvido,
Basilio fue dichoso!
¡Oh, tiempo! ¡Tiempo! ¿Dónde presuroso
tan de presto has huido?
La crédula esperanza que mi pecho
abrigó tantos años, ¿qué se ha hecho?
¿Es esta, infiel Quiteria, la ventura
de tu zagal amado?
Amado sí, cuando inocente y pura
como la fresca rosa,
y mucho más hermosa,
nos dio el amor sus leyes celestiales.
En fin, todo lo alcanza la riqueza,
y en adorar el oro son iguales
ciudades y alquerías.
El mérito es tener, y la belleza
cede del poderoso a las porfías
cual débil caña al viento.
¡Quién temiera traición y fingimiento,
ay, Quiteria, en tu fe!, ni que yo
ahora maldijese impaciente
la lengua engañadora
que decirme solía:
«Nada temas, Basilio, eternamente
Quiteria será tuya; a ti se fía
mi virginal decoro;
como tuyo le guarda y le venera».
¡Qué guardarle sirvió, si cuando menos
debiera ser temido,
a Camacho tu padre te ha vendido!
¡Oh, pechos crudos, de piedad ajenos!
¡Oh, Bernardo! No padre,
tirano sí, tal joya
no te la dio para Camacho el cielo;
yo la merezco solo: la he ganado
sirviendo y adorando tantos días;
fruto es de mi cuidado
y de las ansias mías.
¡Ay, dámela, cruel, no de mi seno
robes con mano fiera
la inocente cordera
para encerrarla en el redil ajeno!
Y tú, aleve pastora,

¿por qué el consejo de tu padre sigues?
 ¿No basta ser señora
 del cuitado Basilio? Te faltaba,
 sí, del feliz Camacho la riqueza;
 pero ¡cuanta ventura te aguardaba
 en mi humilde pobreza!
 ¡Cuál yo trabajaría
 alegre para ti de noche y día!
 Con abundosos bienes justo el cielo
 premiara mi desvelo.
 ¿Y qué los bienes son con los placeres
 de un amor mutuo y fino?
 Pero tú sigues el común destino
 y desmentir tu condición no quieres.
 Sigue, sigue, homicida,
 que yo el camino seguiré que el hado
 le señaló a mi vida,
 acabando con ella y mi cuidado
 por triste complemento
 de tus infieles bodas... Pasos siento. (*Asustado*).
 [...] (vv. 1-59).

No era esto lo que recomendaban las preceptivas pues, según estas, las pasiones que excitaran el ánimo de los pastores debían expresarse con moderación, sin llegar a la exaltación o al patetismo; en esta línea se pronuncian, entre otros, un anónimo preceptista que publica sus reflexiones en el *Diario de Madrid*: «Un pastor conocerá el amor, pero no ha de ser tragico; se quejará de su amada, pero no dispondrá muertes ni asesinatos, &c. para vengarse de su infidelidad. *Sus pasiones deben ser bien sentidas, pero no exaltadas*» (2 de noviembre de 1794: pág. 1252. La cursiva es nuestra)²⁷³; o Sánchez Barbero:

Verdad es, que no siempre en los campos sucedía todo prósperamente: algunas veces el sol marchitaba las flores, los uracanes desnudaban los árboles de su pompa, y los furiosos aguaceros assolaban las campiñas: pero pasada la tormenta todo recobraba su verdor y lozanía. De la misma manera no siempre á los hombres de la naturaleza sonreía la serenidad; que alguna vez los celos anublaban su dicha; alguna vez el rigor y los desvíos de sus pulidas zagalas daban energía á su alma, y alguna vez las pasiones fuertes devoraban su corazon, porque al fin eran hombres: *mas ni los celos terminaban en muertes, ni las otras pasiones en desesperacion. Estos males se desvanecian ligeramente, y los pastores se entregaban despues con mas ansia á sus placeres [...] Las inquietudes que los asaltan, las desgracias que los abaten, la muerte que lloran... jamás toquen al extremo del patético [...]* (1805: 195-198. La cursiva es nuestra).

²⁷³ Disponible en: «<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001560360&search=&lang=es>» (fecha de consulta: 14/10/2017).

El último aspecto que abordaremos en relación a los personajes será lo que se llamaba en las preceptivas de la época la *locución poética*, que consiste «en la elección de voces y en su acertada colocación» (Luzán, 2008: 375); entramos con ello en el ámbito de la estilística.

En la tradicional división tripartita de estilos (grandilocuente, medio y humilde), la literatura pastoril, dada la condición social baja de los pastores, se adscribe al tercero de los estilos (el humilde); así lo observamos, ya en el siglo IV d.C., en Mauro Servio Honorato, cuando incluye las *Bucólicas* de Virgilio dentro de dicho estilo: «Tres enim sunt [caracteres] humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc invenimus poeta. Nam in *Aeneide* grandiloquum habet: in *Georgicis* medium: in *Bucolicis* humilem, pro qualitate negotiorum, et personarum» (Servio, 1826: 95)²⁷⁴.

Esta adscripción de la literatura pastoril al estilo humilde será asumida y repetida por tratadistas y escritores posteriores; como muestra, en las letras españolas, tenemos a Juan del Encina (en su *Traslación de las Bucólicas*²⁷⁵), Garcilaso de la Vega (a comienzos de su égloga III²⁷⁶) y Fernando de Herrera (en sus *Obras de Garcilaso de la Vega con las Anotaciones de Fernando de Herrera*²⁷⁷).

Así pues, como vemos, parece haber existido un cierto consenso entre los escritores y preceptistas en considerar la literatura pastoril dentro del estilo humilde; el problema surge cuando esta consideración, establecida y asumida a nivel teórico, no es llevada a la práctica por los escritores en la propia creación literaria; en otras palabras, a la hora de construir sus personajes pastoriles, los escritores los dotaban de un lenguaje estilizado y poético que nada tiene que ver con el estilo humilde; estamos, por tanto, ante una clara contradicción entre la teoría y la práctica literarias.

²⁷⁴ «A saber, hay tres estilos: humilde, medio y grandilocuente, los que encontramos en este poeta, pues en la *Eneida* se da el grandilocuente, en las *Geórgicas* el medio y en las *Bucólicas* el humilde, en virtud de la naturaleza de los asuntos y de los personajes».

²⁷⁵ «Mas, por no engendrar fastidio a los lectores desta mi obra, acordé de la trobar en diversos géneros de metro, y en estilo rústico, por consonar con el poeta que introduce personas pastoriles: aunque debajo de aquella corteza y rústica simplicidad, puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos, y en esta obra se mostró no menos gracioso que doto en la *Geórgica*, y grave en la *Eneyda*» (Encina, 1989: xxxii).

²⁷⁶ «En tanto no te ofenda ni te harte / tratar del campo y soledad que amaste, / ni desdeñes aquesta inculta parte / de mi estilo, que en algo ya estimaste» (Garcilaso de la Vega, 2002: 121).

²⁷⁷ «[...] la dicción es simple, elegante [...] las palabras saben al campo y a la rusticidad de la aldea, pero no sin gracia, ni con profunda ignorancia y vejez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo» (Herrera, 1973: 474).

En el género teatral, esta contradicción deviene más problemática en tanto que supone una vulneración del decoro dramático, al producirse un desajuste entre la condición social (baja) del personaje y su locución poética (alta); más espinoso aún se vuelve este asunto si el marco cronológico en el que nos movemos es el siglo XVIII, como es el caso, dada la conocida preocupación de la estética neoclásica por la verosimilitud; en este sentido, no podía haber nada más inverosímil que escuchar a un pastor hablando en un tono elevado, de ahí que preceptistas dieciochescos como Ignacio de Luzán se refieran a esta cuestión:

Pero cuando el poeta esconde enteramente su persona, introduciendo otras [género teatral], es menester que se ajuste a las calidades y circunstancias de las personas introducidas; y entonces las reflexiones del ingenio y los conceptos serán verisímiles o inverisímiles, según fueren proporcionados al genio, a la calidad, a las costumbres y circunstancias de la persona que habla. Un pastor no ha de hablar como un cortesano, ni un joven inexperto como un anciano prudente, ni una mujer ignorante como un sabio filósofo. Las agudezas y reflexiones ingeniosas, dichas por unos, pierden toda la belleza y propiedad que tendrían dichas por otros (2008: 347).

Estas palabras de Luzán son indicadoras de que los neoclásicos, en línea con los teóricos / preceptistas de siglos anteriores –según vimos–, defenderán la adscripción de la literatura pastoril al estilo humilde.

Ahora bien, llegados a este punto, cabe preguntarse qué entienden los neoclásicos por estilo humilde; para responder a esta pregunta, volvemos de nuevo a Luzán, que, en su *Poética* (2008: 362), considera como dos de las marcas fundamentales de este estilo la «facilidad sin bajeza» y la «viveza sin elevación». Analizaremos a continuación estos dos elementos.

– La facilidad sin bajeza: el estilo humilde debe caracterizarse por su llaneza, pero sin caer en groserías o tosquedades, que, aún puestas en boca de pastores, desagradan a los neoclásicos, porque disonarían con el ideal de buen gusto que defendían; así lo apunta el padre Antonio Burriel: «Pero no porque el estilo haya de ser humilde, debe ser baxo, y desaliñado, sino gallardo, brioso, y sencillamente compuesto [...]» (1757: 195-196).

– La viveza sin elevación: el estilo ha de ser vivo y elegante, pero sin abusar de agudezas y artificiosidades, que, dichas por un pastor, lo harían inverosímil; en otras palabras, la locución poética de los pastores debe rehuir «todo quanto huele á estudio y aplicacion» (Batteux, 1798: 128).

Una vez hecho este preámbulo, necesario para comprender esta parte del trabajo, nuestro propósito ahora es analizar la locución poética de los personajes pastoriles de las obras dieciochescas del modelo clasicista para comprobar si nuestros dramaturgos respetan el estilo humilde a la hora de componer sus obras o si, por el contrario, estilizan más de lo que debieran el lenguaje de los pastores, por lo que caerían en el mismo error que los escritores de siglos anteriores.

El estudio que presentamos a continuación se ha llevado a cabo atendiendo a los *tipos* sobre los que se han construido los personajes de este conjunto de obras –como vimos más arriba–, pues creemos que los rasgos y funciones del *tipo* en cuestión determinarán en gran medida la locución poética del personaje creado sobre él. El orden que seguiremos en nuestra exposición será el siguiente: galanes, damas y entrometidos; padres y tutores; y, finalmente, criados.

❖ Galanes, damas y entrometidos

Hemos decidido tratar conjuntamente a los galanes, a las damas y a los entrometidos porque apenas encontramos diferencias reseñables en la locución poética de los personajes pastoriles construidos sobre alguno de estos tres *tipos*; este hecho puede deberse, entre otras razones, a que estos *tipos* convergen en su función esencial, que no es otra que desarrollar las relaciones amorosas (Cañas Murillo, 2000: 31-32).

A nivel léxico, los galanes utilizan términos de carácter culto, tales como *disuadir* (AD: v. 1292), *dilaciones* (EA: pág. 797), *mustio* (AD: v. 55), *estrago* (FPTC: v. 1895), *ultraje* (RP: v. 554), *albo* (DN: v. 520), *acreditar* (FPTC: v. 2131), *arcano* (AD: v. 219), *cuitado* (BCR: v. 47), *blasón* (RP: v. 235; PCPDA: v. 2575), *requiebro* (AD: v. 528), *fausto* (RP: v. 660), *acerbo* (FPTC: v. 406; BCR: v. 1423), *perjurio* (AD: v. 207), *fementido* (BCR: v. 1267), *crystalinas* (EA: pág. 814), *horrendo* (AD: v. 570), *excelso* (RP: v. 1800), *melifluo* (PCPDA: v. 342), *perfidia* (AD: v. 583), *acreedor* (EA: pág. 803), *postrero* (AD: v. 588), *aleve* (BCR: v. 44; LD: v. 3604), *espectro* (AD: v. 598), etc. Lo mismo ocurre con los entrometidos, como vemos en Anfriso (LD), que utiliza términos cultos como *altivo* (v. 1282), *deleznable* (v. 2237) o *hado* (v. 1468), y en Camacho (BCR), que emplea vocablos como *ventura* (v. 2310), *infamia* (v. 2460) y *oficiosa* (v. 969).

De igual manera, las damas se expresan con un léxico culto: *exhalación* (PCPDA: v. 243), *albedríos* (DAP: v. 322), *intrépido* (EA: pág. 796), *ondas* (LD: v.

1717; *FPTC*: v. 1078), *présago* (*LD*: v. 2139), *deliquio* (*AB*: v. 82), *infortunio* (*EA*: pág. 798), *fúnebre* (*DAP*: v. 462), *pestilentes* (*FPTC*: v. 1226), *ardides* (*PCPDA*: v. 126), *veleidad* (*LD*: v. 1808), *precepto* (*BCR*: v. 820), *principiar* (*EA*: pág. 811), *venturosa* (*DAP*: v. 293), *horrenda* (*FPTC*: v. 1598), *execraciones* (*LD*: v. 2862), *incauta* (*AB*: v. 15; *BCR*: v. 829), *infame* (*PCPDA*: v. 1896) y *sulfúreos* (*AB*: v. 10).

Por otro lado, galanes, damas y entrometidos recurren para expresarse a numerosas figuras retóricas, de las que mencionaremos las más significativas. Comenzamos con los tropos y, entre ellos, nos detendremos en el más conocido: la metáfora.

Al tratarse de *tipos* cuyo principal signo de identidad es el enamoramiento, hacen uso (fundamentalmente, los galanes y las damas) de las metáforas manidas del petrarquismo; entre ellas, las imágenes astronómico-astrológicas (el *sol* y el *lucero*) (Manero Sorolla, 1990: 495-538); las relacionadas con fenómenos atmosféricos y físicos (la *luz*, el *fuego*, la *llama* y el *hielo*) (Manero Sorolla, 1990: 539-604); las del mundo del poder y de la libertad (las *cadenas*) (Manero Sorolla, 1990: 125-175); las del mundo mineral (las *perlas* y el *crystal*) (Manero Sorolla, 1990: 409-494); finalmente, las del mundo vegetal (la *rosa*) (Manero Sorolla, 1990: 345-408).

- Imágenes astronómico-astrológicas (el *sol* y el *lucero*)

Los galanes emplean el *sol* para hacer referencia a los ojos de la amada, como vemos, por ejemplo, en Fabio: «[...] / la muerta luz de sus *soles!*» (*LD*: v. 2587).

A veces, el *sol* señala otras partes de la amada, como la cara; con este sentido aparece la imagen en el pastor Julio: «si me escondes tu linda carita, / al *sol* mismo no volveré a ver» (*AP*: vv. 513-514).

También puede utilizarse para designar a la amada en su totalidad; este uso es el más frecuente en nuestros galanes; lo vemos en Fileno («La selva toda / he corrido, Lisi bella, / *sol* que este hemisferio dora» [*LD*: vv. 1769-1771]) y en Fabio («¡No así, siendo su *sol*, neguéis al suelo / la luz que usurpa ese desmayo frío!» [*LD*: vv. 2563-2564]).

El empleo de la imagen del *sol* para metaforizar los ojos del ser amado o a este en su totalidad está tan asumido por nuestros dramaturgos, que, a veces, da lugar a otras imágenes dependientes, pertenecientes al mundo animal, como el *águila*; según una antigua creencia, esta ave podía mirar al sol sin parpadear (Mariño Ferro, 1991: 319-321); trasvasando esta idea al ámbito de la imaginería amorosa, el *águila* metaforiza al

amante, que no puede apartar la vista del *sol* (el ser amado); esta imagen se aprecia en los siguientes versos pronunciados por Floriana:

FLORIANA Mi prima Arminda contóme,
que hace dos años que ama
a Flavio, con tal extremo,
que con indecibles ansias,
cada día que el sol sale,
hasta encontrarle no para,
siendo ella en su presencia,
mariposa enamorada
de las prendas de su Flavio;
o *águila* que, parada,
al sol mira tan devota,
que no mueve las pestañas,
por no dejar, ni un instante,
de ver la luz que idolatra;
[...]

(PCPDA: vv. 109-122).

Respecto a la otra imagen astronómico-astrológica, el *lucero*, designa casi siempre un mismo término real, los ojos de la amada (o, en todo caso, la mirada de esta); esta imagen se documenta únicamente en los galanes de nuestro *corpus*, por ejemplo, en Lelio: «[...] *lucero*, que, en las esferas, / fue emulación de los signos!» (PCPDA: v. 1188).

- Imágenes relacionadas con fenómenos atmosféricos y físicos (la *luz*, el *fuego*, la *llama* y el *hielo*)

La *luz* puede metaforizar al amado/a en su totalidad o, más habitualmente, los ojos de este; con este último valor la emplean en nuestro *corpus* los pastores galanes, como Basilio («[...] / la *luz* serena de sus claros ojos» [BCR: v. 252]), Lelio («[...] / y yo adoro las *lucos* de su cielo» [PCPDA: v. 310]) y Fabio («[...] / hermosa Lisi, tus *lucos* / mariposa amante sigo» [LD: vv. 1199-1200]). Las damas también recurren a la imagen de la *luz* para designar los ojos del amado, como se aprecia en Irene («¿yo he de apagar de tus ojos / esas *lucos* halagüeñas» [FPTC: vv. 1571-1572]) y Belarda («[...] / a las preciosas *lucos* de sus ojos» [AB: v. 59]).

Respecto al *fuego* o la *llama*, son imágenes harto empleadas para expresar la pasión amorosa, concebida esta como un fuego que abrasa interiormente al enamorado. Múltiples son los ejemplos en que los pastores galanes de nuestro *corpus* acuden a este tipo de imágenes; tal es el caso de Silvio («[...] que este *fuego*, este volcán, / que en mi corazón se enciende, / [...]» [LD: vv. 2909-2910]), Danteo («[...] aquel amoroso *fuego*, /

de mi amor y de tus ojos,
afrenta del cielo mismo,
hermosa Lisi, tus luces
mariposa amante sigo).

(LD: vv. 1194-1200).

En las damas, la *mariposa* la encontramos en Floriana, en los versos anteriormente reproducidos (PCPDA: vv. 109-122).

Para concluir con las imágenes vinculadas a los fenómenos atmosféricos y físicos, conviene mencionar el *hielo*, que, debido a su dureza, sirve para designar la severidad de la amada respecto al amante, como observamos en los galanes, concretamente en Silvio: «[...] / puede un pecho acreditado / por de duro *hielo* siempre?» (LD: 2893-2894).

- Imágenes del mundo del poder y de la libertad (las *cadena*s)

Partiendo de la idea del amor como una especie de tirano que priva de libertad al amante, surge la imagen de las *cadena*s; la vemos empleada por los galanes, como Fabio: «dobles *cadena*s añades / a mi eterna esclavitud» (LD: vv. 4037-4038); y por las damas, como Lisi:

LISI ¿Que haya amante que defienda,
tan en su daño y perjuicio,
que son dulces las *cadena*s,
que son gustos los martirios?;
[...]

(LD: vv. 1001-1004).

- Imágenes del mundo mineral (las *perlas* y el *crystal*)

Son escasas y únicamente las registramos en los galanes.

La *perla*, por su belleza, puede metaforizar, entre otros aspectos, a la amada en su totalidad; un hermoso ejemplo de ello nos lo ofrece Fabio en los siguientes versos:

FABIO Pues desde aquí descubro
la amada concha bella,
en quien se deposita
la más brillante *perla*.
[...]

(LD: vv. 2348-2351).

Como vemos, producto de la metáfora principal (Lisi como *perla*), surge una segunda metáfora (la cabaña de Lisi como *concha*).

Dentro de las imágenes minerales se incluye el *crystal*, que, por su transparencia, metaforiza el agua, como hacen los pastores Ergasto («dejo la segur, arrojo / el toscó

gabán en tierra / y, rompiendo los *cristales*, / [...]» [FPTC: vv. 1273-1275]) y Danilo («¿Podrá rápido arroyo la corriente / de sus ondas tener, cuando los lazos / de su *crystal* desata el sol ardiente?» [DN: vv. 353-355]).

- Imágenes del mundo vegetal (la *rosa*)

Al igual que las imágenes del mundo mineral, estas solo las encontramos en boca de los galanes. La más importante de ellas es la *rosa*, que, en la tradición petrarquista, podía metaforizar desde la amada en su totalidad hasta alguna parte específica de ella, normalmente los elementos del rostro; con este último sentido emplea la imagen Basilio: «[...] / ni las purpúreas delicadas *rosas* / de sus mejillas» (BCR: vv. 253-254).

.....

Para concluir con los tropos, hablaremos de los símbolos, en especial de uno muy empleado en nuestras obras: la tórtola.

Bestiarios medievales como el *Physiólogo griego* y el *Bestiario de Cambridge* describen la tórtola como símbolo de la viuda perfecta, dado que esta ave, una vez que su pareja la abandonaba o moría, no se volvía a ayuntar nunca más con ningún otro volador, dedicándose únicamente a llorar la pérdida de su compañero (Hernández Miñano, 2015: 161-163); la tórtola representa, por tanto, las virtudes de la castidad y la fidelidad (Morales Muñoz, 1996: 243), de ahí que haya sido presentada siempre en la literatura como modelo de buena amante y en este sentido aparece en nuestros textos, de la mano de las damas, que la utilizan para autorreferenciarse, como vemos en Irene (FPTC):

IRENE

¿Yo manchar la diestra
inocente en sangre humana?
¡Ay, señor!, que la ovejuela
nunca dio muerte al cordero
ni la *tortolilla* tierna
quitó la vida a su amado;
antes, si él muere, llora ella.
[...]

(vv. 1512-1518).

Y en Quiteria (BCR):

QUITERIA

[...]
¿Con quién huir los ruegos y amenazas
que contino sufría?
¿Con qué ejemplo alentarme?
Gemir fue mi destino, cual viuda

tórtola solitaria a quien el hado
robó su dueño amado,
[...] (vv. 1407-1412).

Concluimos con los tropos y pasamos a comentar muy someramente las restantes figuras retóricas (solamente las más relevantes) presentes en el discurso de nuestros galanes, damas y entrometidos: la perífrasis, el paralelismo, el hipérbaton y, finalmente, el epíteto.

La perífrasis es una figura de pensamiento que consiste en decir «con un rodeo de palabras lo que podría decirse con menos o hasta con una sola» (Fernández, 1984: 89), con el objeto de evitar repeticiones que afearían la locución. Se trata de un recurso estilístico muy empleado por nuestros pastores galanes para aludir, entre otras realidades, a la que es más importante para ellos: la amada; así, Fabio se refiere a Lisi como «a quien tanto incendio causa» (*LD*: v. 128) y Danilo alude a Melisa como «aquél hermoso bien que lloro ausente!» (*DN*: v. 358); a través de estas perífrasis, el amante explota las posibilidades expresivas que le ofrece el lenguaje para recalcar lo que para él significa la amada: un ardor / fuego para Fabio y una aspiración insatisfecha para Danilo.

De la misma manera, las damas también utilizan las perífrasis para aludir al pastor amado, como se observa, entre otros casos, en Alcimna, que se refiere a Evandro como el «dueño de mi corazón» (*EA*: pág. 816).

Hay otras perífrasis, fuera o dentro del terreno amoroso, que merecen reseñarse. En el campo de los galanes, tenemos el caso de Basilio, que, para decir que ha amado a Quiteria desde que esta era una niña, lo hace con el siguiente giro: «[...] Yo la servía / desde que vio la luz el primer día / de su vida dichosa» (*BCR*: vv. 1934-1936. La cursiva es nuestra). Por otra parte, Mirteo, cuando Alejandro le pregunta si su padre aún vive, responde mediante una perífrasis: «No, un lustro ha *que yace / en humilde monumento*» (*RP*: vv. 199-200. La cursiva es nuestra).

En el caso de las damas, destaca la perífrasis que utiliza Belarda para expresar el tiempo que hace desde que conoce a Anfriso: «Yo, que acecho sus huellas por el monte / diez auroras cumplidas que le he visto, / sin declarar mi rostro; [...]» (*AB*: vv. 13-15. La cursiva es nuestra); o la que emplea Floriana, cuando describe el rescate del duque Filisberto a manos de Lelio, para recalcar el ritmo veloz en que va el caballo del duque:

«Por más que el ligero bruto / *huellas en el aire estampa* / y, por volar más aprisa, / [...]» (PCPDA: vv. 257-259. La cursiva es nuestra).

Hablamos ahora del paralelismo, una figura de posición que consiste en crear unidades sintácticas semejantes, bien en un mismo verso, bien en varios versos. Como ocurría con la perífrasis, el valor del paralelismo en nuestros textos es fundamentalmente expresivo, es decir, pretende intensificar la carga emocional que desprenden las palabras del personaje, como iremos viendo.

Respecto a la primera modalidad (es decir, paralelismo en un mismo verso), abundan sobre todo las bimembraciones (esto es, cuando lo que se repite son dos unidades sintácticas semejantes). En el caso de los galanes, estas estructuras bimembres contribuyen, en su mayoría, a reforzar la desazón del personaje, provocada normalmente por la frustración amorosa; tenemos ejemplos en Fabio («[...] / con quejas, con expresiones / [...]» [LD: v. 217]), en Lelio («[...] / tantas penas, tantos males / [...]» [PCPDA: v. 2385]), en Basilio («¿Su lumbré el sol? ¿Su ligereza el viento?» [BCR: v. 1261]) y en Danteo («¿Qué borrones, qué defectos / [...]» [AD: v. 470]). En ocasiones, la estructura se invierte, dando lugar a un quiasmo, como se aprecia en el siguiente verso pronunciado por Basilio: «luto a su pecho y a sus ojos llanto» (BCR: v. 1246); o en este otro de Danteo: «sombrió está, está funesto» (AD: v. 52).

De los entrometidos, es sobre todo Anfriso en el que observamos un mayor número de bimembraciones, que permiten remarcar la irritación continua en que se mueve este personaje, atormentado por los celos y sediento de venganza: «¡iras, mi sueño!; ¡furias, mi templanza!» (LD: v. 2961); «[...] / horror al mundo, escándalo a la historia!» (LD: v. 2261). La bimembración puede presentar forma quiásmica: «¡mi gusto, ofensas!; ¡muertes, mi esperanza!» (LD: v. 2958).

En el caso de las damas, también encontramos estructuras bimembres, especialmente numerosas en Belisa: «¡sois ingratas!; ¡sois crueles!» (AD: v. 661); «Ni yo muero ni yo vivo» (AD: v. 851); «me saludó y me condujo» (AD: v. 1283); con ellas, se acentúa el estado de turbación mental en que se halla la joven.

En esta primera modalidad de paralelismo, de la que estamos hablando, también pueden darse trimembraciones (cuando las unidades sintácticas repetidas son tres); entre los galanes, encontramos ejemplos en Mirteo («[...] / me confunden, me arrastran y me

vencen» [RP: v. 1394]) y en Basilio («[...] / las miradas, los juegos, los favores» [BCR: v. 211]).

En cuanto a las damas, registramos una trimembración en Belisa: «Mi bien, mi Lauso, mi dueño» (LD: v. 2034); al referirse a su amado Lauso con distintos apelativos, la pastora logra acentuar la pasión que siente hacia él.

Pasamos ahora a la segunda modalidad de paralelismo (esto es, aquel que afecta a más de un verso); es posible hallar ejemplos de esta segunda modalidad tanto en galanes, en damas como en entrometidos.

En los galanes, lo normal es que el paralelismo afecte a dos versos, como vemos en Danteo («¡Belisa me olvida!, ¡ay, ansias!; / ¡Belisa me deja!, ¡ay, cielos!» [AD: vv. 541-542]; «mas, no viene y yo no vivo; / no llega y yo no sosiego» [AD: vv. 49-50]), en Fabio («Pero estos desengaños, / pero estas evidencias» [LD: vv. 2472-2473]) y en Lelio («guárdale si te amenaza; / resístele si te insulta» [PCPDA: vv. 190-191]). Los versos paralelísticos también pueden disponerse formando un quiasmo, como observamos en Ergasto («Perdono tu ingratitud / y tu arrogancia desprecio» [FPTC: vv. 2331-2332]) y en Silvio («al delincuente perdonan / y oprimen al inocente!» [LD: vv. 2929-2930]).

En los entrometidos, nuevamente en Anfriso, es posible hallar parejas de versos paralelísticos, como «¡mal mi cólera reprimo!; / ¡mal mis sentimientos callo!» (LD: vv. 858-859), dispuestos incluso en forma de quiasmo: «satisfechos mis agravios / y mis rabias satisfechas» (LD: vv. 2547-2548).

Finalmente, en las damas, también se dan versos paralelísticos, como el siguiente ejemplo que traemos a colación, en el que se aprecia muy bien el valor intensificador de esta figura retórica; en él, Floriana describe los múltiples tormentos que estaría dispuesta a padecer por su amado Lelio, con lo que pone de manifiesto la infinitud de su amor, incrementando al mismo tiempo el patetismo del momento:

FLORIANA ¡Ay, Lelio mío!, que tú
 imaginas muy contraria
 la causa que yo te he dicho;
 pues si supiera o pensara
 que había de padecer,
 las crueldades más tiranas,
 [...]
 las iras más inhumanas,
 los temores más continuos

*y prisiones más pesadas,
solo por quererte a ti,
con tal gusto las llevara,
que pienso no las sintiera,
como por ti las pasara.*

(PCPDA: vv. 27-40. La cursiva es nuestra).

También encontramos versos paralelísticos en Lisi, como en «que son dulces las cadenas, / que son gustos los martirios?» (LD: vv. 1003-1004), a través de los cuales la pastora insiste en los aspectos negativos del amor, subrayando así su aversión hacia el mismo.

Al igual que en los galanes y en los entrometidos, en las damas los versos paralelísticos pueden aparecer formando un quiasmo, como el siguiente caso en boca de Belisa: «o mi vida terminara / o aliviara mi pesar» (AD: vv. 855-856).

La tercera figura retórica que vamos a comentar, como anunciamos más arriba, es el hipérbaton, que no hemos querido soslayarlo en nuestro análisis porque, a nuestro modo de ver, resulta determinante a la hora de valorar si nuestras obras pastoriles respetan o no las exigencias del estilo humilde, como dictaban las preceptivas. Lo esperable sería que esta figura retórica de dicción, consistente en invertir «el orden gramatical de las palabras y la ilación lógica de las ideas» (Fernández, 1984: 53), se excluyese de la locución poética de los pastores, en los que se presupone espontaneidad y sencillez, ante todo; pues, rompiendo con nuestras expectativas, son múltiples los casos de hipérbatos que pueden localizarse en los parlamentos de nuestros pastores.

En los galanes, los ejemplos serían muchos, por lo que seleccionamos dos significativos: uno lo encontramos en Fileno («[...] / y en conociendo merece / Fabio ser a Lisi grato, / [...]» [LD: vv. 2944-2945]) y otro en Basilio («[...] / su pecho, entonces llorará mi suerte, / vivo gozar queriendo / al que ahora por pobre da la muerte» [BCR: vv. 234-236]).

Los entrometidos también rompen frecuentemente el orden gramatical para expresarse, como vemos en Anfriso («¡Arder en incendios vivos / el alma siento!» [LD: vv. 1176-1177]) y, de manera aún más pronunciada, en Camacho («[...] / venid a ver los que a Quiteria hermosa / ordenar, aunque rústico, amor sabe, / [...]» [BCR: vv. 517-519]).

De igual manera, en la locución poética de las damas, se observan no menos ejemplos de hipérbatos, como apreciamos, entre otros casos, en Melisa («¡Ay!, ¿dónde una infeliz su desventura / podrá libre llorar? [...]» [DN: vv. 398-399]) y en Lisi («pero, ya que el pecho mío / huir el ardor no puede / de tu fuego [...]» [LD: vv. 2779-2781]).

No podemos concluir sin reseñar la rica adjetivación de la que hacen gala en sus parlamentos galanes, damas y entrometidos. Se aprecia un gusto por calificar todas aquellas entidades, animadas o no, que van apareciendo en el discurso, incluso en los casos en que dicha calificación no resulta necesaria porque la cualidad expresada por el adjetivo ya se encuentre implícita en el propio sustantivo; nos referimos con ello a los epítetos (aquí hablaremos únicamente del llamado *epíteto tipificador* [Fernández, 1984: 34-35]), cuya función es esencialmente estética; los encontramos fundamentalmente en los galanes y en las damas.

En el caso de los galanes, seleccionamos los siguientes ejemplos²⁷⁸, de los numerosos que hay: «*palpitante* corazón» (EA: pág. 814), «el *melifluo* panal, la rubia fresa» (PCPDA: v. 342), «que, con *cristalinas* aguas» (LD: v. 2), «de *verde* yerba cubiertos» (AD: v. 12). Respecto a las damas, traemos a colación estos otros: «en ver el *triste* llanto te complaces?» (DN: v. 437), «tras de aquel jaral *espeso*» (AD: v. 868), «*verdes* árboles» (EA: pág. 813), «estrépito *sonoro*» (LD: v. 2005).

En relación a la adjetivación, cabe mencionar la presencia de oxímoros, que constituyen un hábil recurso a través del cual galanes y damas –fundamentalmente– expresan las contradicciones o sensaciones contrapuestas que provoca en ellos el amor; así, en los galanes, Fabio llama a su amada Lisi «*dulcísima* homicida» (LD: v. 2568) y Basilio habla de «placer *doloroso*» (BCR: v. 1249) ante la idea de suicidarse en presencia de su querida Quiteria. Por otra parte, entre las damas, destaca Lisi, que, tras empezar a sufrir los síntomas del amor, se refiere a él como un «*dulce / venenoso* hechizo» (LD: vv. 2731-2732).

❖ Padres y tutores

La razón por la que analizamos conjuntamente ambos *tipos* (padre y tutor) es porque tienen un denominador común: el didactismo (recordemos las consideraciones de Cañas Murillo cuando habla sobre estos dos *tipos* [2000: 35-36]); de hecho, como pusimos de manifiesto líneas más arriba, tenemos personajes pastoriles que han sido

²⁷⁸ Usamos la cursiva para señalar los epítetos.

creados a la vez sobre el *tipo* del padre y sobre el del tutor; es el caso de Rosmiro (*FPTC*) y Cardenio (*PCPDA*). Son estos dos personajes en los que aquí nos centraremos, al resultar más productivos desde el punto de vista de la locución poética, ya que participan –en sus respectivas obras– en un mayor número de parlamentos que aquellos otros personajes creados únicamente sobre el *tipo* del padre (como Belardo [*DN*] o Bernardo [*BCR*]), cuyas intervenciones son mínimas. Además, obviamente, también tendremos en cuenta para nuestro análisis a los personajes contruidos exclusivamente sobre el tutor (Mingo [*FO*] y Amintas [*DN*], fundamentalmente).

La figura retórica más recurrente en este grupo de personajes, en consonancia con ese propósito doctrinal que les mueve, es la digresión, excurso o parécbasis (Mayoral Ramírez, 1994: 192). Como son muchos los ejemplos de esta figura retórica, y algunos de ellos ya han sido traídos a colación líneas más arriba, nos limitaremos a indicar en la siguiente tabla los versos en que se contienen las digresiones:

PERSONAJE (OBRA)	VERSOS
Amintas (<i>DN</i>)	84-143, 163-169, 207-211
Cardenio (<i>PCPDA</i>)	667-675, 705-707, 720-723, 1239-1240, 1288-1295
Mingo (<i>FO</i>)	92-99, 150-168, 178-189, 208, 1153-1161, 1620-1627
Rosmiro (<i>FPTC</i>)	685-688, 831-832, 1416-1418, 1475-1488, 2007-2010, 2186-2193

Por otra parte, llevados de su propósito pedagógico, estos personajes recurren también a las figuras lógicas, como las máximas, sentencias o apotegmas (Fernández, 1984: 80); valgan de ejemplo las dos siguientes pronunciadas por Mingo: «El bien obrar, señora, / es un deber y del deber es premio» (*FO*: vv. 116-117) o «La vejez sola enseña desengaños / y el ser feliz se aprende con los años» (*FO*: vv. 190-191).

Otra figura retórica que hemos de señalar en relación a los padres y tutores es el paralelismo, que aparece con la misma función que desempeñaba en los *tipos* anteriores (galanes, damas y entrometidos), es decir, conceder mayor fuerza expresiva y, por tanto, mayor trascendencia y eficacia argumentativa a las palabras del personaje; esto lo observamos en Rosmiro, cuando intenta convencer a Roberto del error que este está cometiendo al querer ejecutar a Ergasto por haber matado un simple jabalí; Rosmiro le

buena explicación...

(AD: vv. 256-261. La cursiva es nuestra).

Y, finalmente, en el propio Gilote, en su conversación con Danteo:

DANTEO ¿Mostró contento al leerla?;
 responde; ¿hizo algún extremo?;
 ¿preguntó por mí?; ¿qué dijo?;
 no me engañes; dilo presto.

GILOTE *Sí, contento...*

(AD: vv. 87-91. La cursiva es nuestra).

En lo que resta, los criados no presentan grandes diferencias, en la locución poética, con los personajes creados sobre otros *tipos*, ya vistos anteriormente; de hecho, aunque hemos señalado más arriba que a veces los criados utilizan palabras o expresiones coloquiales, estas se dan en un número muy reducido en comparación con los vocablos de carácter culto, muy abundantes; valgan como ejemplo *silvestre* (RP: v. 899), *desdeñosa* (FPTC: v. 1699), *venturosa* (RP: v. 1436), *heroico* (LD: v. 1555), *discreto* (FPTC: v. 16), *ominosa* (LD: v. 1643) y *fementido* (RP: v. 1429).

En el campo de los tropos, es posible mencionar alguna metáfora relevante, especialmente la del *girasol*, que hallamos en Cintia; basándose en la idea de que esta planta gira siguiendo el rumbo del sol (de ahí su nombre), pasa a metaforizar al amante que se halla en seguimiento continuo del ser amado:

CINTIA [...]
 Girasol de tu hermosura,
 cuando tú menos lo notas,
 de lejos sigue tus huellas;
 y tanto amor le apasiona,
 [...]

(LD: vv. 1608-1611).

También se da el paralelismo, especialmente las bimetraciones, con la función intensificadora varias veces mencionada; hallamos ejemplos en Rosilda («[...] / si la olvida o si la ama» [RP: v. 1216]), en Marcela («Es un necio; es un mezquino» [LD: v. 934]), en Corino («[...] / ya confusa, ya impaciente» [RP: 1532]; «[...] / y unas lloran y otras cantan» [RP: v. 888]) y en Orompo («[...] / cuán amantes, cuán alegres» [LD: v. 250]; «¿ves a Lauso, ves a Floro / [...]» [LD: v. 235]).

análisis, nos volveremos a apoyar en las preceptivas, dada la importancia que estas tenían en la época en la que nos movemos, como es sabido.

a. La regla de las tres unidades dramáticas

Uno de los conceptos teóricos fundamentales del teatro neoclásico es lo que se conoce como *ilusión o engaño teatral*, cuya mejor definición la encontramos, a nuestro modo de ver, en Agustín de Montiano y Luyando: «[...] para que quaxe (digamoslo assi) el engaño Theatral, aquel como magico embargo de los sentidos, y potencias, que induce, y aun fuerza à creer por cierto lo mismo que se sabe que es falso» (1753: 48). En otras palabras, el engaño teatral se efectúa cuando, durante el tiempo que dura la representación, el público llega a olvidarse de su propia condición real de espectador y se desplaza virtualmente al universo ficticio que tiene delante de sus ojos, atraído por él, sufriendo así una especie de «enajenación mental que le hace percibir como verdadero lo que no es más que un fingimiento» (Rodríguez Sánchez de León, 2004: 235). Por tanto, el engaño teatral no hace más que aprovecharse de uno de los aspectos fundamentales del ser humano: su tendencia a identificarse con los conflictos, circunstancias y problemas ajenos (Carnero Arbat, 1997: 15), lo que, al mismo tiempo, le reporta una enseñanza, puesto que, al interiorizar los problemas y dificultades de los personajes teatrales, los espectadores reciben ‘imaginariamente’ el mismo premio o castigo que aquellos, y, en consecuencia, una clara lección moral.

La ilusión o engaño teatral es el pilar, la ‘regla de oro’, del teatro neoclásico, en tanto que a ella se van a plegar todas las demás reglas o principios del mismo, entre los que sobresale indudablemente la verosimilitud. La razón parece obvia: si el objetivo es que el público espectador se identifique con lo que está viendo en escena hasta tal punto de que lo crea como verdadero, es preciso que ningún aspecto de la representación colisione con sus expectativas, con su conocimiento y experiencia del mundo; en pocas palabras, la representación le ha de resultar creíble (verosímil) (Sánchez Barbero, 1805: 183-184).

Desde este momento, todos los aspectos que conformen la obra dramática han de pasar necesariamente por el filtro de la verosimilitud; entre ellos, la acción, el tiempo y el espacio, elementos sobre los que se basa la regla de las tres unidades dramáticas, que emana de la verosimilitud misma, como señala el preceptista Blas Antonio Nasarre y Ferriz:

La imitación tiene por basa a la verisimilitud, de ella nace la regla de las tres unidades, de una acción principal, ejecutada en término un poco más dilatado del en que se hizo, y en un solo lugar. Esta regla, dictada por el buen gusto y por la razón, cuando se desprecia, forma un espectáculo monstruosísimo (1992: 95).

Y, en consecuencia, cuanto mayor sea el respeto a dichas unidades «tanta mayor perfeccion y verosimilitud dará [el dramaturgo] á sus dramas, por acercarse mas de este modo lo fingido á lo verdadero, y ser mas completa la impresion que hará en los espectadores» (Jovellanos y Ramírez, 1858: 145).

Vengamos a estudiar, de forma teórica, cada una de las tres unidades dramáticas: primero, las unidades de lugar y de tiempo, por ser las más problemáticas, y, luego, la unidad de acción.

La unidad de lugar consiste en que la escena donde se representa la acción permanezca inmutable durante toda la representación, pues al espectador le resultaría completamente inverosímil que, mientras que él permanece en un mismo sitio, los actores se muevan de un lugar para otro, como hace saber Batteux:

Si se muda la decoracion que es la imagen del lugar de la escena, en tal caso se trunca el encanto de la ilusion; porque es absolutamente inverisimil que los parages que estamos viendo se conviertan de repente en desiertos, en bosques ó en palacios. En la naturaleza solo se muda de escena quando se muda de lugar: mas aquí sucederia todo lo contrario, pues el punto de vista mudaria de lugar, sin mudarle nosotros (1799: 31).

Ahora bien, tan inverosímil le parecerá al espectador que los actores se desplacen por distintos lugares mientras que él no lo hace, como que toda la acción representada transcurra en un único espacio, hecho este que subrayan algunos preceptistas, como Luzán (2008: 522) o Santos Díez González (1793: 173-174).

Dado este problema, Luzán señala una vía que, según él, había sido propuesta por el italiano Girolamo Baruffaldi (1675-1755), aunque parece ser más antigua (Peruarena Arregui, 2013: 243-244; Navarro Zuvillaga, 2013: 273-276), que consiste en dividir la escena en tantas secciones como lugares necesite la acción para un desarrollo verosímil:

Por lo que me ha parecido muy justo y muy digno de abrazarse el expediente que propone un moderno erudito italiano, el doctor Jerónimo Baruffaldi, autor de una tragedia intitulada *Giocasta la giovane*. Es de parecer este autor que para evitar los inverisímiles e inconvenientes de escenas mudadas improvisamente, o que se deben imaginar mudadas, y para facilitar la verisimilitud y la unidad de lugar, se podrían hacer en el teatro ciertas divisiones horizontales, unas sobre otras, o perpendiculares contiguas, según la diversidad de los lugares que necesitase la representación de la tragedia o comedia; por ejemplo, si fuese necesario un aposento, una calle y un jardín, sería menester hacer tres divisiones, de las

cuales una figurase el aposento, otra la calle y otra el jardín. De esta manera podrían los personados, sin mudar nada del teatro y sin que la imaginación del auditorio padeciese violencia alguna, representar ya en la división del aposento, ya en la de la calle, ya en la del jardín, conforme a lo que requiriese el mismo enredo del drama (2008: 522).

Junto a la propuesta atribuida a Baruffaldi, habría otra que plantean algunos preceptistas: dada la imposibilidad de cambiar la escena durante la representación, ya que rompería inmediatamente la ilusión teatral, el dramaturgo puede aprovechar los entreactos para realizar esos cambios; así lo creen, por ejemplo, Jovellanos: «[...] pues mientras queda interrumpida la representación, se puede [...] figurar se traslada del salón de un palacio á otro y de una parte de la ciudad á otra [...]» (1858: 145); o Sánchez Barbero:

El entre acto es como una ausencia de actores y espectadores. ¿Quién quita que en este intervalo se suponga una mutación de lugar? Si esto es inverosímil, lo será igualmente que un turco, un holandés, un ruso, que acaban de llegar de su país, hablen en castellano y aun en verso, tan bien como los naturales (1805: 221-222).

Pasando a la unidad de tiempo, esta estipula que el tiempo representado coincida con el tiempo de la representación teatral, porque resultaría inverosímil que, mientras que por el espectador pasan dos, tres o cuatro horas (tiempo de la representación), la acción escenificada transcurriera durante varios días, meses o incluso años (tiempo representado); la ilusión teatral se rompería inmediatamente al percatarse el espectador de que está asistiendo a una ficción.

Ahora bien, cabe preguntarse si esa coincidencia o proporción que ha de existir entre el tiempo representado y el de la representación debe ser estricta o, por el contrario, se permite un cierto margen de flexibilidad. A partir de las preceptivas que hemos consultado, es posible afirmar que los neoclásicos, como en otros tantos asuntos, parecen optar por un punto medio, también en esta cuestión: es decir, la coincidencia entre ambos tiempos no ha de entenderse ni en un sentido excesivamente estricto, que convertiría esta unidad en un imposible para los dramaturgos, ni tampoco de manera completamente laxa, que perjudicaría la verosimilitud; lo aconsejable es ajustar ambos tiempos todo lo que sea posible. Así opina, por ejemplo, Luzán:

Siendo la dramática representación una imitación y una pintura (mejor, cuanto más exacta) de las acciones de los hombres, de sus costumbres, de sus movimientos, de su habla y de todo lo demás, es mucha razón que también el tiempo de la representación imite al vivo el tiempo de la fábula, y que estos dos periodos de tiempo, de los cuales uno es original, otro es copia, *se semejen lo más que se pueda* (2008: 515. La cursiva es nuestra).

En esta línea se pronuncia también, entre otros, Charles Batteux:

En la Dramática se representa la duracion de tiempo igualmente que la accion; y así un quarto de hora de ningun modo puede representar un día, ni una hora diez. *Sin embargo media hora podrá muy bien representar una hora; y por tanto no es necesaria una precisa y rigurosa proporcion; pero al menos lo es una que sea moralmente justa* (1799: 30. La cursiva es nuestra).

Aun así, en la práctica teatral, resultaba realmente complicado para los dramaturgos ajustar el tiempo de la acción representada al breve período de la representación (que oscilaba de las dos a las cuatro horas, según los preceptistas²⁷⁹), sin que ello no mermara el interés y atractivo de la obra; de ahí que algunos teóricos, conscientes de este problema, propongan en sus poéticas una licencia que facilitase a los dramaturgos el cumplimiento de esta unidad; dicha licencia, que viene a ser similar a la que veíamos en relación a la unidad de lugar, consiste en aprovechar los intermedios o entreactos, en los que se suspende el tiempo de la representación, para hacer avanzar el tiempo representado; a ella se refieren, entre otros teóricos, Jovellanos:

[...] pero la práctica moderna de suspender totalmente el espectáculo por un corto tiempo, entre acto y acto, da algo mas campo á la imaginacion, haciendo menos necesaria la precision en que estaban los antiguos griegos, cuyos dramas carecian de la division de actos, de ceñirse al mismo lugar y tiempo; pues mientras queda interrumpida la representacion, se puede suponer que pasan algunas horas entre acto y acto [...] (1858: 144-145).

Y Sánchez Barbero:

La regla es que la accion no dure mas tiempo que su representacion, aunque se concede algun ensanche. Los entre-actos son unos intervalos ó reposos en que se suspende la accion; y en ellos puede suponerse algun suceso que despues se refiere en la escena, para aligerar la accion, y hacer mas verosimil la unidad de tiempo (1805: 220).

No obstante, los dramaturgos debían utilizar esta licencia con rectitud y no abusar de ella; un caso de esto último sería aprovechar los entreactos para hacer avanzar excesivamente el tiempo representado y así poder abarcar acciones de gran envergadura,

²⁷⁹ Luzán no propone una duración concreta para la representación teatral; únicamente se limita a decir que lo normal son tres o cuatro horas: «Volviendo ahora a atar el hilo de nuestro asunto, digo que, a mi parecer, queda sin duda alguna fundada y sentada la regla de la unidad de tiempo, la cual consiste en fingir que dure la acción tanto como la representación; y como ésta se hace ordinariamente en tres o cuatro horas, éste será el término establecido para la duración de la fábula» (2008: 519). Por su parte, el padre Antonio Burriel parece considerar que la duración ideal ha de oscilar en torno a las tres horas: «Pero viniendo á lo formal de la accion, y al tiempo que puede comprehender, no se duda que aquella accion será mejor, que no comprehenda en la representacion mas tiempo del necessario para executarse verdaderamente en la representacion misma, lo qual es decir, que la accion que no comprehenda mas que tres horas, será sin duda la mejor» (1757: 163). Para Santos Díez González, serían dos o tres horas: «[...] de manera que si la accion primaria se representa en dos ó tres horas, ese espacio será la *unidad* de tiempo de la Fábula Dramática» (1793: 72).

que necesitarían, para su desarrollo en la vida real, un período de tiempo desmesurado que, de ninguna manera, podía acomodarse a la brevedad impuesta por la representación teatral.

Por tanto, recapitulando, en relación a las unidades de lugar y de tiempo, según los preceptistas, los dramaturgos pueden modificar la escena y/o hacer avanzar –siempre de una manera moderada– el tiempo representado únicamente en los entreactos, por estar suspendida momentáneamente la ilusión teatral, y nunca durante el transcurso de un acto.

Por último, hablaremos de la unidad de acción; esta, tal como la entienden los preceptistas, no quiere significar unidad en cuanto al número, sino en cuanto al fin al que se dirigen las partes que la integran. Ponemos el ejemplo de dos preceptistas que se pronuncian al respecto; el primero es Luzán: «[...] con la unidad de acción en ellos representada, la cual unidad consiste en ser una la fábula, o sea el argumento compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión» (2008: 512-513). El otro es Hugh Blair:

La unidad de acción [...] consiste en la relación que todos los incidentes tienen con el fin ó efecto de la fábula; y la hacen un solo todo [...]. Es preciso sin embargo no confundir la unidad de acción con la sencillez del enredo. Unidad y sencillez son cosas diferentes en la composición dramática. Se dice que el enredo es sencillo, cuando entran en él pocos incidentes. Pero puede ser complejo, como lo llaman los críticos: es decir, que sin faltar á la unidad puede incluir muchas personas y sucesos; siempre que todos los incidentes encaminen al objeto principal del drama, y estén bien enlazados con él (1804: IV, 213-215).

Una vez vista la regla de las tres unidades dramáticas en el plano de la teoría, analizaremos si nuestras obras del modelo clasicista la cumplen o no.

❖ Unidad de lugar

La mayoría de las obras del modelo clasicista respetan rigurosamente esta unidad, en la medida en que la escena en la que se desarrolla la acción dramática permanece inmutable a lo largo de toda la representación (como en *AB*, *AD*, *AP*, *BCR*, *DAP*, *DN*, *FO* y *FPTC*) o, en todo caso, sufre algún cambio en los entreactos (algo que estaba permitido por las preceptivas –como hemos visto más arriba–), como sucede en *EA*; en esta, el acto I se desarrolla en «una dilatada floresta, rodeada de árboles sin orden; en la lo[n]tananza, se verán algunas casas a la izquierda, cubiertas de paja; y a la derecha, el mar» (acto I, esc. 1ª, secuencia 1). Esta escena es modificada en el primer

entreacto (como nos indica la acotación: «*Déjanse ver, a lo lejos, unas tiendas, debajo de la arboleda [...]*» [acto II, esc. 1ª, secuencia 1]), dadas las exigencias de la acción, en la que intervienen a partir de ese momento el rey Pirro, el noble Arates y algunos cortesanos, que se encuentran acampados en el bosque. La escena ya no sufrirá cambio alguno hasta el final de la obra.

Entre las obras que no cumplen la unidad de lugar, se encuentran *BP*, *PCPDA*, *RP* y *LD*.

Comenzamos por *BP* y *PCPDA* por ser las que más gravemente vulneran la unidad de lugar, en la medida en que la escena donde transcurre la acción dramática llega a cambiar, en algunos casos, una e incluso varias veces durante el transcurso de los actos. Para visualizar mejor estos cambios, los hemos recogido en dos cuadros, que corresponden a *BP* y *PCPDA* respectivamente:

OBRA	ESTRUCTURA DRAMÁTICA		CAMBIOS EN LA ESCENA
<i>BP</i>	Acto I	Esc. 1ª	Córdoba: «[...] en Córdoba hoy, / logramos volver a vernos / y abrazarnos» (vv. 11-13).
		Esc. 2ª	Selva: «[...] <i>Selva corta</i> » (secuencia 1).
		Esc. 3ª-4ª	Alquería de Partenio: «[...] <i>se descubre la fachada de una casa de campo con pertrechos de labranza pintados y a los lados; puerta en medio, emparrado sobre la puerta y Pascuala sentada hilando [...]</i> » (esc. 3ª, secuencia 1).
		Esc. 5ª	Salón: « <i>Salón corto. Salen doña Rosaura y Ricardo</i> » (secuencia 1).
	Acto II	Esc. 1ª-2ª	Selva: « <i>Selva corta. Salen doña Rosaura y Ricardo en traje de camino</i> » (esc. 1ª, secuencia 1).
		Esc. 3ª	Alquería de Partenio: « <i>Vanse cada uno por su lado; descúbrese la puerta de la alquería [...]</i> » (secuencia 1).
		Esc. 4ª-5ª	Selva: « <i>Vanse por la puerta y se oculta [la alquería]. Sale[n] el marqués [...]</i> » (esc. 4ª, secuencia 1).
		Esc. 6ª	Alquería de Partenio: « <i>Se descubre la puerta de la alquería [...]</i> » (secuencia 1).
	Acto III	Esc. 1ª	Selva: « <i>Selva corta. Sale don Félix en traje de pastor</i> » (secuencia 1).
		Esc. 2ª	Monte: « <i>Vase por la izquierda y se descubre Rosaura con cayado, en un montecito en que habrá corderos y matas</i> » (secuencia 1).
		Esc. 3ª	Selva: « <i>Vase cada uno por su lado; cúbrese el montecillo; queda la selva corta [...]</i> » (secuencia 1).

		Esc. 4 ^a -6 ^a	Alquería de Partenio: « <i>Se descubre la alquería y salen por la derecha Marcela, con brial de seda y mantilla, y Pascuala, quitándose la que trae también puesta, y las dobla</i> » (esc. 4 ^a , secuencia 1).
--	--	-------------------------------------	--

OBRA	ESTRUCTURA DRAMÁTICA		CAMBIOS EN LA ESCENA
PCPDA	Acto I	Esc. 1 ^a -4 ^a	Paraje 1: « <i>Apariencia de riscos y prado; y salen Lelio, con pellico y cayado, y Floriana, lo mismo, con unas flores en la mano</i> » (acto I, esc. 1 ^a , secuencia 1).
		Esc. 1 ^a -6 ^a	
	Acto II	Esc. 7 ^a -8 ^a	Paraje 2: « <i>Mutación del monte que se vio primero y sale Moncayo, dejando a Floriana en una eminencia como desmayada</i> » (esc. 7 ^a , secuencia 1).
		Esc. 9 ^a	Paraje 3: « <i>Sale Tireno con cayado y zurrón y hay mutación de riscos</i> » (secuencia 1).
	Acto III	Esc. 1 ^a	Torre: « <i>Mutación de una torre con algún adorno y, en ella, Floriana, sentada</i> » (secuencia 1).
		Esc. 2 ^a	Paraje 3: « <i>Vanse los tres y el duque primero. Mutación de riscos, donde quedó Arminda; aparece; está sentada al pie de una gruta, cubierta de ramos</i> » (secuencia 1).
		Esc. 3 ^a	Palacio del duque Filisberto: « <i>Mutación de palacio y salen Filena y Cardenio</i> » (secuencia 1).
		Esc. 4 ^a	Prisión: « <i>Mutación de prisión, donde estará Lelio sentado con cadena</i> » (secuencia 1).

Respecto a las otras dos obras, *RP* y *LD*, son bastante menos transgresoras, aunque también acaban quebrantando la unidad de lugar.

En *RP*, todo el acto I transcurre en una misma escena, que se nos describe con gran precisión en la acotación inicial:

Espaciosa y amena campaña, bañada del río Bostreno, que se ve despeñar de un montecillo cubierto de verdor y ganado, con sus pastores y perros; rústico puente sobre el río; más adelante, cabañas pastoriles y, a lo lejos, vista de la ciudad de Sidón, en perspectiva de la parte que no ocupa el monte [...] (acto I, esc. 1^a, secuencia 1).

Esta escena se modifica en el primer entreacto y pasa a reproducir el campamento de los griegos, donde se desarrollará toda la acción del acto II: «*Magnífico acampamento de griegos; se ven diferentes centinelas repartidas por el acampamento y soldados, ya jugando, ya durmiendo [...]*» (acto II, esc. 1^a, secuencia 1). En el segundo

entreacto vuelve a transformarse la escena, como nos indica la acotación: «*Bosque sombrío con una rústica fuente*» (acto III, esc. 1ª, secuencia 1). Ambas modificaciones no suponen ningún quebrantamiento de la unidad de lugar, pues se llevan a cabo en los entreactos, como estipulaban los preceptistas –recordemos–.

El problema reside en que la escena vuelve a cambiar a mediados del acto III (es decir, entre la esc. 1ª y la 2ª):

Vista de la ciudad de Sidón y del magnífico templo, a cuyo pórtico se eleva soberbio trono con dos sillas y las insignias reales extendidas en ellas; la tropa griega puesta en orden a la vista del trono; concurso de ciudadanos y pastores por todas partes; Alejandro suspenso.
(acto III, esc. 2ª, secuencia 1).

Al transformarse la escena, no en el entreacto, sino durante el transcurso de un acto, la unidad de lugar se infringe.

Lo mismo sucede en *LD*; la acción de esta comedia tiene lugar en el bosque del Pardo, información que no nos viene dada en las acotaciones escénicas, como sí ocurría en todos los demás textos que hemos ido viendo anteriormente, sino en los parlamentos de los personajes (se trataría de didascalias implícitas [Hermenegildo Fernández, 1991: 132]), como hace Fabio en los primeros versos de la obra:

FABIO	Bosques y selvas del Pardo, que, con cristalinas aguas, el humilde Manzanares riega, fecunda y regala. Árboles, que tantas veces me habéis escuchado y tantas [...] Frescos valles, que albergáis, entre floridas estancias, la causa de mis desdichas, si bien inocente causa; [...] y, así, por ella os envidien esas altivas montañas; [...]	(vv. 1-32).
-------	---	-------------

Como vemos, la escena donde tiene lugar la acción dramática es un bosque; dicha escena no sufre alteración alguna hasta bien avanzado el acto II, en el momento del incendio de la cabaña de Lisi (esc. 6ª, secuencia 1), cuando topamos con una acotación muy escueta («*Paños, selva y chozas con fuego*»); más adelante, ya en el acto III (esc. 5ª, secuencia 1), nos encontramos con otra breve acotación («*Paños, selva y*

Un período similar (hora y media o dos horas, a lo sumo) necesitaría, para su realización en la vida real, la acción representada en *DN*, también desarrollada en un único acto; la acción comenzaría en las últimas horas de la tarde («En la fuente tal vez...; allí, las blancas / corderillas llevar suele a la tarde, / a gozar el frescor de la pradera» [vv. 374-376]) y concluiría con la llegada de la noche («De la noche el lucero ya se enciende / y esperan en la fuente mis zagales» [vv. 627-628]).

Algo más extenso es el tiempo representado en *FO*. La acción comienza al atardecer, como nos indican las sombras que menciona Bela al poco de iniciarse el acto I (esc. 1ª, secuencia 5): «[...] / y ya las breves *sombras* / los árboles rodean / y el contorno a sus troncos redondean» (vv. 217-219. La cursiva es nuestra).

En el primer entreacto no se hace avanzar el tiempo representado, pues, a mediados del acto II (esc. 1ª, secuencia 6), Angélica nos indica que aún no es completamente de noche («Veo que el sol ya cerca del poniente, / corre a buscar la occidental marina» [vv. 869-870]), momento en el que espera poder huir con Medoro («esta noche pretendo con mi esposo / huir hacia mi patria» [vv. 872-873]). En lo que queda del acto II termina cayendo la noche, en la que tendrá lugar toda la acción del acto III, lo que sabemos a través de Orlando: «un astro más benigno y más sereno / veo lucir entre la oscura noche» (vv. 1470-1471).

En síntesis, el tiempo representado en *FO* abarcaría unas tres horas (desde el atardecer hasta entrada la noche), un período que se adecúa rigurosamente al tiempo de la representación.

- Obras cuyo tiempo representado oscila entre cuatro y diez horas

Aquí se incluyen *AP*, *BCR*, *LD* y *RP*, que trataremos en este orden.

La acción representada en *AP* comenzaría aproximadamente al mediodía («Ya también se acerca la hora / en que nos llama el almuerzo» [vv. 65-66]) y concluiría a media tarde, a la hora de la merienda («y vamos a merendar, / [...]» [v. 1332]).

Tenemos la seguridad de que la acción dramática sucede en un mismo día puesto que, en el acto I (esc. 1ª, secuencia 16), Julio y Rosa quedan en casarse ese mismo día y, al comienzo del acto II (esc. 1ª, secuencia 1), Julio reconoce a Silvio que esa misma noche se casará con Rosa.

Si, además, tenemos en cuenta que el único entreacto de la obra no se aprovecha para hacer avanzar el tiempo representado, podríamos concluir que la cantidad de tiempo que necesitaría la acción teatral para su ejecución en la realidad iría de las cuatro a las seis horas como máximo (desde el mediodía a la media tarde), tiempo que se ajusta bastante a lo que suele durar la representación (de dos a cuatro horas, según los preceptistas –recordemos–).

Una duración similar (entre cuatro y seis horas) presentaría la acción dramática de *AD*, aunque, en este caso, nuestra certeza al respecto no es absoluta debido a las escasas referencias temporales que nos aporta. Únicamente tenemos dos datos seguros: en primer lugar, que la acción de esta obra comenzaría por la mañana, de lo que nos informa Danteo en los primeros versos:

DANTEO ¡Cuán apacible y hermosa
 la *mañana* está! ¡Qué fresco
 vientecillo corre y cuánto
 [...]
 ¡cuál brillan con el *rocío*
 del alba! ¡Cómo prefiero
 [...]

(vv. 1-14. La cursiva es nuestra).

En segundo lugar, que toda la acción representada en *AD* tiene lugar en un único día, puesto que, a principios del acto I (esc. 1ª, secuencia 7), Aminta nos sitúa en el día en que se iba a celebrar la boda entre Belisa y Delio:

AMINTA (Aunque Danteo *Aparte.*
 sé que ha vuelto a la comarca,
 le busco en vano y lo siento,
 porque, a la verdad, quisiera
 ver si *hoy, que casa con Delio*
 Belisa, correspondía
 mejor a mi amor honesto).

(vv. 318-324. La cursiva es nuestra).

Y poco antes de concluir la obra, a finales del acto II (esc. 2ª, secuencia 5), sabemos, por Patricio, que dicha boda aún no se ha producido:

PATRICIO De modo
 que si tan pobre Danteo
 no fuera..., pero si está...,
 como dicen, pereciendo...;
 además de que ya está

su hermana y Camilo lo hace con Basilio, al que le cuenta la traza que ha ideado para favorecerle.

En el tercer entreacto, suponemos que también se ha hecho avanzar un poco el tiempo representado, a tenor de las palabras que pronuncia Camilo, hablando con Petronila, a inicios del acto IV (esc. 1ª, secuencia 1): «Tú sabes cuál la adora; / *mas después que se vieron*, tal se aflige / tal se lastima y llora, / [...]» (vv. 1795-1797. La cursiva es nuestra); estas palabras manifiestan una cierta distancia respecto al momento en que tuvo lugar el encuentro entre Basilio y Quiteria (–recordemos– acto III, esc. 1ª, secuencia 3).

En la susodicha conversación con Camilo, Petronila, que ya ha sido puesta al corriente por aquel del plan que ha inventado para ayudar a Basilio, se compromete con él a traer a su hermana Quiteria cubierta con un velo «dentro de un rato» (v. 1830); aunque, como vemos, no se especifica el tiempo, podemos intuir que transcurre muy poco desde estas palabras de Petronila hasta su vuelta con Quiteria y el fingimiento que los cuatro personajes realizan ante Don Quijote a finales del acto IV (esc. 1ª, secuencia 5).

El tiempo representado avanza un poco en el último entreacto, pues, a comienzos del acto V (esc. 1ª, secuencia 3), vemos ya a Quiteria preparada para casarse con Camacho. Desde este momento hasta que se produce el desenlace, no transcurriría más de media hora.

En síntesis, la acción de *BCR* requeriría, como mínimo, en torno a las cuatro horas y media para su ejecución en la vida real.

Respecto a las otras dos obras incluidas en este grupo (*LD* y *RP*), ambas eligen prácticamente el mismo tramo del día para situar sus respectivas acciones: en *RP*, la acción comenzaría al mediodía, mientras que en *LD* lo hace un poco antes (en las últimas horas de la mañana) y concluirían con el atardecer; de este modo, el tiempo representado en ambas obras sería, como mínimo, unas seis horas. Lo veremos a continuación con mayor detenimiento en cada una de ellas.

La acción de *LD* se inicia por la mañana, momento en el que tiene lugar el baile y el consiguiente accidente con Anfriso (acto I, esc. 4ª, secuencia 4), dato que nos proporcionan Lisi («[...] Bien se os acuerda / que esta *mañana* en el soto, / un zagal con saña fiera, / [...]» [vv. 3387-3389. La cursiva es nuestra]) y el propio Anfriso:

Por último, también hay que comentar que si –como hemos visto– el primer entreacto no se aprovechó para hacer avanzar el tiempo representado, no ocurre así con el segundo entreacto, a tenor de las siguientes palabras pronunciadas por Lisi nada más comenzar el acto III (esc. 1ª, secuencia 1):

LISI

[...]

¡qué buen desengaño tiene
en mí!; pues, *desde el instante
en que, resuelto y valiente,
Fabio del voraz incendio
me libró*, al agradecerle
su fineza, tan no usada
ternura, tan diferentes
afectos sentí en el alma,
que se vio en término breve,
complicarse en mí contrarios

[...]

(vv. 2738-2747. La cursiva es nuestra).

Palabras estas que indican cierta distancia respecto al momento en que Lisi fue salvada por Fabio del incendio (acto II, esc. 7ª, secuencia 1).

En resumen, el acto I abarca la última parte de la mañana, momento en el que arranca la acción del acto II, que comprendería la primera parte de la tarde (la hora de la siesta); el tiempo representado avanza en el segundo entreacto, de manera que el acto III tiene lugar al atardecer. Así pues, la acción representada necesitaría aproximadamente unas 8 horas para su ejecución en el mundo real.

En relación a *RP*, la acción comienza al mediodía, lo que inferimos por el canto que entonan los pastores a inicios del acto I (esc. 1ª, secuencia 1):

Coro de PASTORES

*Pues a la mitad del día,
tan cercano el sol se ve;
pastorcillos, a sudar,
corderillos, a beber,
alternando placeres y afanes,
y templando el afán con placer.*

(vv. 9-14. La cursiva es nuestra).

Algo más tarde (acto I, esc. 2ª, secuencia 1), Corino nos sitúa en la hora de la siesta: «¿No es mejor / pasar la *siesta* en un juego, / formar algún baile alegre / [...]» (vv. 439-441. La cursiva es nuestra). Finalizando el acto I (esc. 2ª, secuencia 3), sabemos por Elisa que el sol aún está fuera:

ELISA

[...]

pues no se engañó: mi padre,
con impacientes deseos,
te espera; y *antes que el sol
alumbre en otro hemisferio,*
serás mi esposo; y verás
de mi padre los afectos

[...]

(vv. 526-531. La cursiva
es nuestra).

El tiempo representado no avanza casi nada en el primer entreacto, ya que, a inicios del acto II (esc. 1ª, secuencia 3), Elisa declara a Agenor que aún faltan «bastantes horas de sol» (v. 767). Estas palabras nos podrían llevar a creer, en principio, que no nos encontramos en el mismo día en el que comenzó la acción, puesto que, si nos quedamos en el acto I en la hora de la siesta, resulta difícil de asumir que falten todavía bastantes horas de sol, como afirma Elisa; pero, a pesar de esta impresión inicial, pensamos que la acción del acto II (y también la del III) se desarrolla en el mismo día en el que comenzó la acción de la comedia, pues tenemos varios indicios para pensar así: en primer lugar, Mirteo, al poco de comenzar el acto II (esc. 1ª, secuencia 6), aún no ha tenido ocasión de presentarse ante Alejandro desde que se enteró de su verdadera identidad como heredero al trono de Sidón (acto I, esc. 2ª, secuencia 5), lo que nos indica que ha tenido que transcurrir muy poco tiempo desde entonces. Más tarde (acto II, esc. 2ª, secuencia 2), Corino, que se ha vestido de fenicio, pronuncia las siguientes palabras:

CORINO

[...]

ya se me olvida a mí que
fui pastor *esta mañana,*
porque me veo *esta tarde*
tan guap[az]o. Vaya, vaya,
que influyen con gran perjuicio
de las verdades las galas;

[...]

(vv. 1137-1142. La cursiva
es nuestra).

Estas palabras corroboran nuestra hipótesis de que todo sucede en un mismo día, porque Corino está contrastando la situación social que él tenía por la mañana, cuando vivía como simple pastor junto a Mirteo, con su estado actual privilegiado (como soldado) por la tarde.

En el segundo entreacto se hace avanzar unas horas el tiempo representado, pues, en el acto III (esc. 2ª, secuencia 1), Alejandro nos informa de que está

atardeciendo: «Ya el sol cerca del ocaso / su brillante giro abrevia. / [...]» (vv. 1662-1663).

Resumiendo, la acción representada en el acto I comienza al mediodía y abarca los primeros momentos de la tarde (la hora de la siesta), en la que prosigue el acto II (2ª parte de la tarde) para concluir con el atardecer en el acto III. De esta manera, el tiempo representado comprendería unas 7 horas.

En definitiva, tanto en *LD* (8 horas) como en *RP* (7 horas), el tiempo representado se acomoda fácilmente a las 2-4 horas que vendría a durar la representación teatral.

Para concluir, analizaremos aquellas obras que no cumplen la unidad de tiempo, a saber: *EA*, *BP*, *FPTC* y *PCPDA*.

En *EA*, a pesar de las escasas referencias temporales que nos ofrece, podemos suponer que la acción comienza por la tarde, lo que inferimos a partir de las siguientes palabras de Milón a poco de comenzar el acto I (esc. 2ª, secuencia 3): «Voy a cantarte unas coplas que compuse *esta mañana*» (pág. 795).

La próxima referencia temporal la hallamos a comienzos del acto II (esc. 1ª, secuencia 2), por boca de Evandro: «pero decidme, señores: ¿no habéis venido con el príncipe de Crisa, que abordó *ayer* en nuestra costa?» (pág. 801. La cursiva es nuestra); si tenemos en cuenta que los cortesanos acampan en el bosque el mismo día en el que comienza la acción de la comedia (como sabemos por las siguientes palabras de Milón a finales del acto I [esc. 2ª, secuencia 5]: «Esos extranjeros han tomado tierra y están ya asentando sus tiendas en la alameda de Filos» [pág. 800]), el adverbio *ayer* nos situaría un día después a aquel en que comenzó la acción; así pues, el tiempo representado estaría en torno a las 24 horas, como mínimo.

En cuanto a *BP*, que es la obra que quebranta en mayor medida la unidad de tiempo, sabemos que, a inicios del acto II (esc. 1ª, secuencia 5), cuando Partenio y Rosaura se conocen, esta le declara a aquel que hace seis días de su boda con el ya difunto Ricardo:

ROSAURA

Hoy hace
seis días que nos casamos;
a Cádiz, para embarcarse,
caminábamos gustosos;
[...]

(vv. 1152-1155).

Si tenemos en cuenta que la acción de la comedia se inicia el día antes de la boda entre Rosaura y Ricardo (según declara este a su amigo Félix en el acto I [esc. 1ª, secuencia 1]: «estoy puesto en el empeño / de desposarme *mañana* / con ella y partirme, luego, / [...]» [vv. 182-184. La cursiva es nuestra]), podemos afirmar que, desde el comienzo de la acción hasta el momento en que Rosaura y Partenio mantienen la susodicha conversación, han transcurrido siete días.

Entre la esc. 3ª y la 4ª del acto II se hace avanzar el tiempo representado, ya que, cuando los marqueses visitan por segunda vez a Partenio (acto II, esc. 5ª-6ª), las palabras que Rosaura les dirige, nos permiten inferir que ha pasado algún tiempo desde que esta empezó a vivir en la alquería de Partenio: «todo lo tengo a mi cargo; / *hasta ahora* no me han pedido / cuenta de nada, pues ven / [...]» (vv. 1793-1795. La cursiva es nuestra).

El dramaturgo abusa del segundo entreacto adelantando la acción varios días, puesto que, al dar comienzo el acto III (esc. 1ª, secuencia 1), el mismo Félix nos informa de que se ha encontrado en Córdoba con sus padres, los marqueses, quienes le han dado noticia de la bella Rosaura. Toda esta acción, que requeriría bastante tiempo para su ejecución, queda solapada en ese entreacto.

Por otra parte, desde que Rosaura y Félix se despiden (acto III, esc. 2ª, secuencia 2) hasta que este regresa con sus padres a la alquería de Partenio para pedir formalmente la mano de Rosaura al final del acto III (esc. 5ª, secuencia 2), han tenido que pasar uno o varios días: recordemos que Félix, tras ver a Rosaura, tiene que volver a Córdoba para hablar con sus padres, lo que le llevaría un tiempo considerable.

En resumen, la acción representada en esta obra requeriría bastante más de una semana para su ejecución en la realidad; de hecho, la revista *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, en su reseña de la obra, cifra el tiempo representado en un mes, como mínimo: «[...] y requiriendo los lances un mes por lo menos para su execucion» (agosto de 1786: pág. 471)²⁸².

En lo que se refiere a *FPTC*, las escasas referencias temporales que encontramos en este texto atañen en su mayoría al viaje de Rosmiro a Cracovia, donde el pastor ha

²⁸² Disponible en:

«<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012141871&page=16&search=&lang=es>» (fecha de consulta: 21/10/2017).

ido a denunciar ante la Dieta la tiranía que ejerce sobre ellos Roberto y a reclamar los derechos de Ergasto. Al poco de comenzar el acto I (esc. 2ª, secuencia 1), Melania nos advierte de que Rosmiro pasará en Cracovia «cuatro días más o menos» (v. 110), pero, contra todo pronóstico, el pastor regresa de allí mucho antes; sólo ha tardado un día en ir y venir de Cracovia, según inferimos de la conversación que mantiene con Cefisa en el acto I (esc. 3ª, secuencia 2):

Sale CEFISA Ya que Irene no está en casa,
voy a lavar el cordero,
que se le ha puesto la lana
tan sucia...; pero, ¿qué miro?;
nadie creyó que llegara
su merced tan pronto.

ROSMIRO Mucho
en *un día* se adelanta.

(vv. 670-676. La cursiva es nuestra).

Por tanto, el día en que comienza la acción de la comedia es el mismo en que Rosmiro va y vuelve de Cracovia. Si tenemos en cuenta que mucho más adelante, ya en el acto III (esc. 1ª, secuencia 11), Rosmiro dice a su hija Irene que él fue a Cracovia «el otro día» (v. 2057), ello nos indica que han pasado varios días –no podemos determinar cuántos– desde su viaje y, por ende, desde el inicio de la acción dramática. En consecuencia, esta necesitaría más de un día para su desarrollo en la realidad.

En *PCPDA* disponemos de un mayor número de indicaciones temporales. En el acto I (esc. 1ª, secuencia 3), las siguientes palabras de Lelio nos sitúan en las últimas horas de la tarde, próxima ya la noche: «Pues ven, porque conozcas el albergue, / antes que la *sombra* a vernos llegue» (vv. 351-352. La cursiva es nuestra); en esa línea de anunciar la cercanía de la noche van los parlamentos de distintos personajes, como Flavio (vv. 421-422, v. 501), Arminda (vv. 576-578) y Tireno (v. 588). Finalmente, entre las esc. 3ª y 4ª del acto I, termina anocheciendo, como nos indica la acotación: «*Salen el duque y Mo[n]cayo, como de noche*» (acto I, esc. 4ª, secuencia 1).

El tiempo representado no parece avanzar casi nada en el primer entreacto, ya que, a comienzos del acto II (esc. 1ª, secuencia 1), Arminda aún no ha matado a Flavio. En cambio, entre las esc. 5ª y 6ª de este acto se adelanta en bastantes horas el tiempo

dama principales. Atendiendo a la manera en que se plantean las acciones para llegar a ese fin, se pueden clasificar las obras en dos grupos:

- Relación amorosa problematizada por la acción negativa de algunos personajes y favorecida, a veces, por la acción positiva de otros.

En este grupo se incluirían *FO*, *FPTC*, *PCPDA*, *DN* y *BCR*, obras en las que la relación amorosa entre el galán y la dama se ve entorpecida por la acción de un entrometido: la intromisión del colérico Orlando (*FO*) perturba la relación de Angélica y Medoro, al igual que hace el tirano Roberto (*FPTC*) con Irene y Ergasto y el duque Filisberto (*PCPDA*) con Floriana y Lelio. En ocasiones, la acción del entrometido viene amparada por el padre de la dama, como en el caso de los matrimonios concertados: la decisión de Belardo (*DN*) de casar a su hija Melisa con el rico Fileno frustra el amor de esta con Danilo; lo mismo sucede con Bernardo (*BCR*), cuya pretensión de casar a su hija Quiteria con el rico Camacho sume en la desesperación a la pastora y a su amado Basilio.

Al problematizar la relación amorosa del galán y de la dama, la función esencial de todos estos personajes (Orlando [*FO*], Roberto [*FPTC*], el duque Filisberto [*PCPDA*], Belardo [*DN*] y Bernardo [*BCR*]) no es otra que poner de manifiesto la constancia y fidelidad mutua de los enamorados, quienes, a pesar de los numerosos obstáculos y difíciles pruebas que encuentran en su camino, harán todo lo posible por estar juntos. Para lograr dicho objetivo, el galán y la dama no están solos: hay personajes que actúan de contrapeso a la acción dañina de los entrometidos y/o padres, allanando el camino para un desenlace feliz de los enamorados: es el caso de los pastores Bela, Bato y Mingo (*FO*); Rosmiro (*FPTC*); Cardenio y Tireno (*PCPDA*); Arcadio (*DN*); Camilo, Petronila y Don Quijote (*BCR*). Iremos viendo cada uno de estos casos a continuación.

Bela, Bato y Mingo (*FO*) ayudan, en la medida de sus posibilidades, a Angélica y a Medoro a conseguir sus objetivos; Bela entretiene a Orlando para quitárselo de encima a Angélica (acto II, esc. 1ª, secuencias 2-3); Bato aconseja a Medoro que se esconda en la cueva para evitar que lo vea Orlando y pueda poner así en riesgo su vida (acto III, esc. 1ª, secuencia 4); pero es sobre todo Mingo quien más ayudó a la pareja, al inventar –recordemos– una historieta (según la cual Medoro habría muerto a manos de

un oso), que fue lo que hizo que Orlando se marchara definitivamente del bosque, dejando vía libre para que Medoro y Angélica pudieran escapar juntos (acto III, esc. 1ª, secuencias 10-13).

Rosmiro (*FPTC*) acude a la Dieta de Cracovia con la intención de hacer pública la verdadera identidad de Ergasto y provocar, de esta manera, que los derechos de este como legítimo dueño del castillo de Grod fueran reconocidos (acto I, esc. 3ª, secuencia 1). La Dieta atiende la demanda de Rosmiro y acaba impartiendo justicia, enviando a Conrado, uno de sus ministros, con la orden de destituir al tirano Roberto y ceder el castillo a Ergasto. Así, neutralizado Roberto, desaparece el único obstáculo que impedía que Irene y Ergasto pudieran amarse plácidamente (acto III, esc. 2ª, secuencias 4-6).

Cardenio (*PCPDA*) va a la corte para revelar al duque Filisberto que Lelio es su hijo (y, por tanto, el legítimo heredero del ducado de Alania), así como para pedir la liberación de este y de Floriana, injustamente encarcelados (acto III, esc. 3ª). Ante la reacción inicua del duque, Tireno y todo el pueblo en su conjunto, que apoyan la causa de Cardenio, se sublevan contra Filisberto y proclaman a Lelio como duque de Alania. Una vez destituido Filisberto, Lelio y Floriana pueden disfrutar de su amor (acto III, esc. 4ª).

Arcadio (*DN*) cede a Danilo parte de sus bienes y, de esta manera, el ambicioso Belardo acepta la relación amorosa entre el joven y su hija Melisa (acto I, esc. 1ª, secuencia 13).

Por último, Camilo (*BCR*) idea una treta (acto IV, esc. 1ª, secuencias 2-3), que pone en práctica con la colaboración de Petronila y de Don Quijote, mediante la cual burla a Camacho y a Bernardo, y consigue que Basilio se case con Quiteria.

En resumen, en las obras que hemos analizado hasta el momento, todas las acciones emprendidas por los distintos personajes –como hemos podido ir viendo– responden a un plan perfectamente trazado cuyo objetivo último es dar plenitud al amor del galán y de la dama: hay personajes (entrometidos y/o padres) que someten a los enamorados a una carrera de obstáculos, que estos a su vez logran superar con la ayuda de otros personajes, saliendo así reforzado y triunfante el sentimiento amoroso existente entre ambos.

También cabe incluir en este grupo aquellas obras, como *EA* o *RP*, en las que, aunque la relación amorosa entre el galán y la dama se vea contrariada por la

intervención de algunos personajes, estos últimos no lo hacen arrastrados por malos propósitos o intereses egoístas –como sí ocurría con los entrometidos y/o padres en las obras que veíamos más arriba–: en *EA*, el rey Pirro y el noble Arates llegan al bosque con la buena intención de recuperar a sus hijos Evandro y Alcimna, respectivamente; en cambio, para estos últimos, la irrupción de Pirro y Arates ha supuesto un cambio radical en sus vidas, ya que han pasado de vivir tranquilamente como simples pastores, pudiendo gozar libremente de su amor, a verse separados por tener que asumir unos compromisos socio-políticos que antes no tenían. Algo similar sucede en *RP*, donde Alejandro altera negativamente –aunque no sea esa su intención– el amor de Mirteo y Elisa: Mirteo se ve obligado a asumir su responsabilidad política como legítimo heredero del trono de Sidón y, por si fuera poco, a comprometerse matrimonialmente con Tamiris.

En definitiva, tanto la actuación de Pirro y Arates (*EA*) como la de Alejandro (*RP*) obedecen al mismo objetivo: evidenciar la constancia de los enamorados, quienes, pese a la seducción de todas las riquezas y del poder que se les ofrece, no hay cosa que más estimen que al amor y al ser amado; de ahí que reciban su justo premio por tanta fidelidad al final de la obra: por un lado, Pirro y Arates (*EA*) deciden casar a sus respectivos hijos Evandro y Alcimna; por otro lado, Alejandro (*RP*) consiente en casar a Mirteo con Elisa.

- Relación amorosa problematizada por el desdén de la dama

En ocasiones, la amargura del galán se debe al carácter desdeñoso de la dama, como es el caso de Silvio (*AP*), que sufre por la esquividad con que Flora le trata, y Fabio (*LD*), que es víctima de la actitud altiva que Lisi muestra a todos sus pretendientes. Por tanto, el fin principal de la acción en ambas obras será vencer la dureza de las pastoras para que terminen aceptando a sus respectivos amantes; a este fin se dirigirán, directa o indirectamente, las acciones de los demás personajes, como veremos a continuación.

En el caso de *AP*, Julio y Rosa colaboran con Silvio intentando ablandar la voluntad de Flora, que se resiste a aceptar al pastor, no tanto por falta de amor, sino más bien por vergüenza a reconocer sus verdaderos sentimientos hacia él: Julio se inventa la figura de Dorina, como supuesta pretendiente de Silvio, para suscitar los celos de Flora (acto I, esc. 1ª, secuencia 4); por otro lado, Rosa habla con esta para hacerla entrar en

razón, lo que acaba teniendo un efecto positivo en la pastora, que finalmente admite las pretensiones amorosas de Silvio (acto II, esc. 1ª, secuencia 12). Por su parte, la intervención del conde no hace más que acelerar el ritmo de los acontecimientos, pues es el terrible episodio de celos que sufre Silvio por haberle dedicado Flora un brindis al conde (acto II, esc. 1ª, secuencias 9-10) el desencadenante de que Rosa hable seriamente con su amiga y esta acabe correspondiendo a Silvio.

En lo que se refiere a *LD*, todas las acciones que suceden en la obra dan pie a que Fabio demuestre su valor y gentileza ante Lisi, lo que irá haciendo mella en la voluntad de esta: en el acto I (esc. 4ª, secuencia 4), en un baile en el que participaban Lisi y los demás pastores, Anfriso irrumpe violentamente con intención de herir a Belisa, lo que le lleva a enfrentarse con Lauso; la valiente intervención de Fabio hace que la trifulca no vaya a mayores. Más adelante, en el acto II (esc. 2ª, secuencias 3-4), los pastores Silvio y Fileno, dando muestra de una gran impertinencia, disputan por quedarse con unas flores que se le han caído del pecho a Lisi; Fabio, que se percata de lo que está sucediendo, les arrebató las flores y se las devuelve a Lisi, que se muestra complacida por la caballerosidad del pastor. Posteriormente, en ese mismo acto (esc. 5ª-7ª), Anfriso, a sabiendas de que Belisa estaba viviendo con Lisi, decide incendiar la cabaña de esta, percance del que Lisi sale con vida gracias a la valiente y rápida intervención de Fabio. Este trágico episodio constituye el detonante final: Lisi, agradecida enormemente con Fabio por haberle salvado la vida, empieza a sentir los estragos del amor. Pero aún queda una ocasión más para que Fabio demuestre su bizarría ante Lisi: al enterarse esta, a través de Belisa, de que Anfriso era el causante del incendio de su cabaña, le pide a los pastores que lo busquen y que se lo traigan para castigarlo (acto III, esc. 3ª, secuencia 5). Ningún pastor logra capturar a Anfriso, excepto Fabio, que, tras encontrarlo, lucha cuerpo a cuerpo con él, dejándolo vencido (acto III, esc. 5ª, secuencias 2-5).

Como vemos, tanto las acciones de Silvio y Fileno, como las originadas por el triángulo amoroso Belisa-Lauso-Anfriso, van ganando la voluntad de la desdeñosa Lisi a favor de Fabio, hasta el punto de que aquella se declara completamente enamorada de este.

Al margen de estos dos grupos de obras que acabamos de ver, se situarían *DAP* y *AB*. Ambas tienen en común el estatismo que resulta del predominio del diálogo sobre

la acción: la primera (*DAP*) se plantea como un diálogo entre dos interlocutores, Silvano y Dalmiro, que comparten sus experiencias amorosas. De la misma manera, *AB* parece articularse como una comunicación en sentido bidireccional entre Anfriso y Belarda.

Ahora bien, el hecho de que la acción sea muy reducida (más en *DAP* que en *AB*) no impide que entremos a valorar si se ha respetado o no la unidad de acción.

A nuestro entender, en *DAP*, el fin principal de la acción es poner de relieve la desgracia amorosa de Silvano a causa de la ingrata Filis; a ello contribuye Dalmiro, que, al relatar su experiencia amorosa feliz con Doris, realza, por contraste, la desventura de Silvano. Por tanto, la unidad de acción se cumpliría.

Igual sucede en *AB*, en la que las escasas acciones que encontramos se dirigen todas a un mismo fin (esto es, que el amor que sentía en secreto la bella pastora Belarda hacia el cazador Anfriso se viera satisfecho algún día por este): por un lado, el hecho de que Anfriso dispare a una paloma que, casualmente, pasaba por el mismo lugar donde se encontraba escondida Belarda, propicia que el cazador conozca a la pastora y caiga prendado inmediatamente de su belleza; por otro lado, la intervención del cazador anónimo, que viene en busca del retrato femenino que Anfriso se ha encontrado yendo de caza por la selva, sirve para disolver los celos que dicho retrato había suscitado en Belarda; de esta manera, ya no hay ningún escollo para que ambos puedan vivir felizmente su amor.

Para concluir, las dos únicas obras del modelo clasicista que no cumplen la unidad de acción son *AD* y *BP*, puesto que en ambas hallamos acciones que son perfectamente prescindibles para el objetivo principal de la acción dramática, que no es otro que conseguir la felicidad del galán (Danteo [*AD*] y Félix [*BP*]) con la dama (Belisa [*AD*] y Rosaura [*BP*]).

Comenzando por *AD*, la intervención de Anselmo en la acción dramática es completamente superflua en tanto que la principal función asignada a este personaje (esto es, posibilitar el ascenso social de Danteo y, por ende, que Patricio aceptara el matrimonio de este último con Belisa) ya está cubierta por otro personaje: Delino, quien –recordemos– había cedido parte de sus bienes a Danteo (acto II, esc. 2ª, secuencia 6) con el beneplácito de Patricio:

DELINO

Calle antes que vaya
esta tranca hacia sus huesos.
Miserable, guarde allá

sus doblones, que no quiero
le deba nada la chica.
Mira, aquellos dos majuelos, *A Belisa.*
el olivar y la quinta
nueva, que está junto a ellos,
te doy en dote; y a ti, *A Danteo.*
la viña grande y el huerto
del campillo; una cabaña
elige de las que tengo,
y cuatrocientas cabezas
de ganado. Qué, ¿haces gestos?; *A Patricio.*
pues, a no ser por Aminta,
todo fuera para ellos
y para ti un torozón.

PATRICIO No gruñas, convengo en ello.
(vv. 1421-1438).

En resumidas cuentas, habría sido suficiente con la cesión económica realizada por Delino a Danteo para que Patricio diese el visto bueno al matrimonio de su hija, sin necesidad de introducir en la acción dramática a Anselmo.

Pasando ahora a *BP*, pondremos dos ejemplos de acciones prescindibles: la primera visita que hacen los marqueses a Partenio (acto I, esc. 4ª) no contribuye en nada a la acción, puesto que, en ese momento, Rosaura aún no había sido acogida por Partenio en su alquería y, por tanto, los marqueses no tenían ocasión de conocerla y de darle noticia de ella a su hijo Félix, que es lo que interesaba para hacer avanzar la acción. Esto sí ocurre en la segunda visita de los marqueses (acto II, esc. 5ª-6ª), por lo que hubiese bastado con esta última.

Por otra parte, la amistad que parecen profesarse Félix y Ricardo (acto I, esc. 1ª, secuencia 1) tampoco aporta nada al fin principal de la acción; en otras palabras, el hecho de que Rosaura sea la viuda de Ricardo no influye en absoluto en la decisión de Félix de casarse con la muchacha. La amistad entre Ricardo y Félix habría resultado provechosa, desde el punto de vista argumental, si hubiese servido para que este último conociese en aquel momento (acto I) a Rosaura, y no en el acto III (esc. 2ª), como sucede realmente; de hecho, este aspecto fue subrayado por el *Memorial Literario...*, revista que, como vimos anteriormente, reseñó esta obra:

Tambien es cosa ridicula que el Poeta traiga á los Marqueses violentamente de una ó otra parte, solo para que admiren á la Pastora y dén noticias á su hijo de ella, pues era mas

verosímil que Felix quisiera verla en el primer acto cuando Ricardo antes de casarse se la pinta tan bella y le convida con su visita [...] (agosto de 1786: pág. 471)²⁸³.

En conclusión, es posible afirmar que, aunque hay obras que incumplen alguna de las tres unidades clásicas, en líneas generales el grueso de nuestro *corpus* del modelo clasicista se muestra respetuoso con este pilar fundamental de la preceptiva dramática neoclásica, como es posible apreciar en el siguiente cuadro que sintetiza los contenidos tratados en las líneas anteriores:

OBRAS	UNIDADES CLÁSICAS		
	UNIDAD DE LUGAR	UNIDAD DE TIEMPO	UNIDAD DE ACCIÓN
<i>AB</i>	Sí	Sí	Sí
<i>AD</i>	Sí	Sí	No
<i>AP</i>	Sí	Sí	Sí
<i>BCR</i>	Sí	Sí	Sí
<i>BP</i>	No	No	No
<i>DAP</i>	Sí	Sí	Sí
<i>DN</i>	Sí	Sí	Sí
<i>EA</i>	Sí	No	Sí
<i>FO</i>	Sí	Sí	Sí
<i>FPTC</i>	Sí	No	Sí
<i>LD</i>	No	Sí	Sí
<i>PCPDA</i>	No	No	Sí
<i>RP</i>	No	Sí	Sí

²⁸³ Disponible en:

«<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012141871&page=16&search=&lang=es>» (fecha de consulta: 21/10/2017).

B. MODELO RÚSTICO

1. FUENTES

En el modelo rústico, el éxito de la representación teatral se cifra en la caracterología de su único *tipo*: el pastor rústico; dicha caracterología, en cierto modo, monopoliza, si no todo, al menos una gran parte del espectáculo, por su gran comicidad. Es necesario comenzar señalando esto porque el proceso de configuración del modelo rústico está íntimamente ligado al proceso de creación del *tipo* susodicho, del que recibe hasta su nombre: rústico. A explicar este proceso nos dedicaremos en las siguientes páginas.

.....

Los primeros pasos del pastor rústico se encuentran, a nuestro parecer, en el drama litúrgico medieval, que podría definirse como

[...] una ceremonia cantada, cuyo modo de narración, se realizó a través de un texto preexistente y de unos actuantes, que prestaban su voz y su cuerpo para los diálogos; se ejecutó en un espacio determinado, que en ocasiones podía recibir cierto tipo de decoración, y estaba destinado a una comunidad, que no sólo asistía de forma pasiva, sino que incluso participaba activamente (Castro Caridad, 1997: 27).

Los dramas litúrgicos más antiguos de los que se tiene noticia son los agrupados bajo la denominación *Visitatio Sepulchri* (*VS*) (Astey Vázquez, 1992: 11), pues dramatizaban el episodio evangélico (*Marcos* 16: 1-7 y *Lucas* 24: 1) que narra la visita al Santo Sepulcro de las tres Marías y el anuncio, por parte de un ángel, de la Resurrección del Señor, de ahí que este tipo de dramas se representase el Domingo de Resurrección, en la parte final del oficio de Maitines²⁸⁴.

El éxito experimentado por *VS* animó a dramatizar otros importantes acontecimientos de la vida de Jesús, como la Natividad, dando lugar así al conjunto de dramas litúrgicos que conocemos bajo el marbete *Officium pastorum* (*OP*); estos dramas, que se representaban al final del oficio de Maitines del día de la Natividad (25 de diciembre), escenificaban concretamente tres momentos esenciales del episodio evangélico (*Lucas* 2: 1-20): el anuncio del ángel a los pastores, la marcha de estos hacia Belén y la adoración del Niño Jesús (Pérez Priego, 2008: 151), como podemos ver en uno de los testimonios que se conservan de la catedral de Rouen:

²⁸⁴ Los Maitines corresponden a la primera de las horas del Oficio Divino (u horas canónicas) y se rezan pasada la media noche.

En la natividad del Señor, terminado el *Te Deum laudamus*, apoyándose en báculos, a semejanza de pastores en un lugar de la iglesia estén agrupados unos niños, en tanto que un niño, revestido con amito y con alba, a semejanza del ángel que anuncia la natividad del Señor en lo alto esté, diciendo este verso: «Nada temáis vosotros, pues he aquí que os anuncio un gozo grande, porque ha de ser para todo el pueblo, que hoy os ha nacido el salvador del mundo en la ciudad de David, y éste será el signo para vosotros: encontraréis un niño envuelto en pañales y puesto en un pesebre». Estén asimismo en las partes derecha e izquierda muchos niños revestidos semejantemente, quienes, terminada la antífona predicha, comienzan a cantar: «Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad, aleluya, aleluya». Terminado asimismo esto, cantando la antífona que sigue, lleguen hasta el lugar en donde haya sido preparado el pesebre: «Vayamos hasta Belén y veamos esta palabra que se ha realizado, lo que hizo el Señor y que nos pone de manifiesto». Y mientras entran a él, dos clérigos que hayan estado junto al pesebre, comiencen a cantar: «¿A quién buscáis en el pesebre, decid, pastores?». Los pastores responderán: «Al Salvador Señor Cristo, un niño envuelto en pañales, de acuerdo con la palabra de los ángeles». Los que están junto al pesebre digan asimismo: «Aquí se halla el pequeño, con María, madre suya, de lo que en otro tiempo, vaticinando, dijo Isaías profeta: He aquí que una virgen concebirá y dará a luz un hijo, y su nombre será llamado Emmanuel» (Astey Vázquez, 1992: 421-426).

Es muy posible que *OP* sea el primer contexto dramático (o cuasi-dramático), en la literatura española, en el que aparece la figura del pastor, desempeñando además un papel muy relevante desde el punto de vista argumental, por su condición privilegiada como testigo y participe en el Nacimiento del Hijo de Dios, acorde a la narración del *Evangelio* de San Lucas.

Con el paso del tiempo, el pueblo, que asistía a estas celebraciones litúrgicas, comenzó a demandar verse reflejado de alguna manera en la representación, de ahí que esta empiece a incorporar elementos cómicos y costumbristas que la acercaran a la realidad cotidiana de los espectadores (Oleza Simó, 1984: 191 y 212); es así como, poco a poco, el pastor litúrgico irá evolucionando hasta dar lugar al pastor rústico.

Dada la escasez de textos conservados de la época medieval, no nos es posible conocer detalladamente cómo, cuándo ni por quién se fue desarrollando este proceso de evolución del pastor de tradición litúrgica al pastor rústico. Anteriores a Juan del Encina (1469-1529/1530), sólo han llegado hasta nosotros dos textos que podrían ser valorados, en primera instancia, como posibles fases o eslabones de esta evolución: las anónimas *Coplas de Mingo Revulgo (CMR)* y las *Coplas de Vita Christi (CVC)*²⁸⁵ de Fray Íñigo de Mendoza (1425-1507).

Respecto a *CMR*, Devid Paolini, uno de sus editores más recientes, no parece considerar muy decisiva la influencia de esta obra (que, según él, habría sido escrita en torno a 1465 [2015: 39]) en la configuración del modelo rústico (2015: 53). Ni siquiera el lenguaje de Mingo y Gil, los dos pastores de la obra, se podría catalogar como sayagués, según este autor (2015: 46); no pensaba así, en relación a este último punto, Carmen Bobes Naves, quien cree que el habla de Mingo y Gil presenta bastantes formas «que han de tener fortuna en la lengua sayaguesa posterior» (1968: 394); ella pone algunos ejemplos (1968: 394-397), algunos de los cuales los recogemos a continuación junto con otros extraídos de nuestra propia lectura del texto²⁸⁶:

- ❖ En el nivel morfosintáctico, hallamos contracciones, en las que se ven implicadas, como primeros miembros, la conjunción *que* y la preposición *de* fundamentalmente: *que+es* > *qu'es* (copla 1: v. 3; copla 9: v. 4); *que+en* > *qu'en* (copla 3: v. 2); *que+este* > *qu'este* (copla 4: v. 6); *que+el* > *qu'el* (copla 25: v. 3; copla 27: v. 6; copla 29: v. 9); *desde+que* > *desque* (copla 9: v. 6; copla 11: v. 5; copla 20: v. 8); *de+ello* > *d'ello* (copla 12: v. 4); *de+esta* > *d'esta* (copla 28: v. 4); *de+aquesta* > *d'aquesta* (copla 32: v. 2); *de+ajos* > *d'ajos* (copla 33: v. 3). También se repiten las formas del imperativo: «Oja, oja los ganados» (copla 4: v. 1).
- ❖ A nivel léxico, aparecen vocablos de larga vida en el sayagués, como *hato* (copla 3: v. 4; copla 10: v. 7; copla 24: v. 1), *asmar* (copla 28: v. 8), *caramillo* (copla 6: v. 8), *cayado* (copla 8: v. 1), *çurrón* (copla 8: v. 2), *trasijada* (copla 14: v. 3), *enhuziado* (copla 21: v. 5) y *cuidar* –con el significado de ‘pensar’– (copla 35: v. 1).
- ❖ Asimismo, hacen acto de presencia algunas fórmulas de juramento, como *a la he* (copla 3: v. 1; copla 21: v. 1; copla 27: v. 9) y otras con el verbo *jurar*, como «[...] / ¡jur'a mí qu' es peligroso!» (copla 35: v. 4).
- ❖ Finalmente, también encontramos la muletilla *llotrar* (copla 1: v. 9), uno de los rasgos idiosincrásicos del sayagués, como luego veremos.

En línea con lo dicho por Bobes Naves tenemos a John Lihani, que afirma que *CMR* «muestra ya los gérmenes de la tradición del dialecto rústico» (1973: 10-11), o a Vicente Chacón Carmona (2018: 38-39).

²⁸⁶ Citaremos siempre por la edición de *CMR* realizada por Devid Paolini: (anónimo, 2015b).

Por tanto, a pesar de lo dicho por Paolini, no descartamos que *CMR* pudiera contribuir, sobre todo en el plano lingüístico, a la construcción del pastor rústico, aunque no de manera tan determinante como *CVC*, que pasamos a comentar seguidamente.

De *CVC* de Fray Íñigo de Mendoza, sólo nos interesa el fragmento comprendido entre las coplas 122-157, titulado «Comiença la revelación del ángel a los pastores». Julio Rodríguez-Puértolas, uno de los estudiosos y editores más relevantes de *CVC*, cuya primera versión data, según él, de 1467 o 1468 (1968: 111), se muestra convencido de la existencia de semejanzas entre el fragmento susodicho y los personajes, situaciones y expresiones utilizadas posteriormente por Juan del Encina en su producción dramática –aunque no especifica cuáles son dichas semejanzas (1968: 203)–, como ya había apuntado anteriormente Crawford (1915: 13-14). Por nuestra parte, creemos necesario describir, aunque solo sea someramente, el legado que Encina pudo recibir de Mendoza.

Tras una lectura detenida del fragmento «Comiença la revelación del ángel a los pastores»²⁸⁷ (y sin olvidar nunca que nuestras aportaciones en este punto no pueden ser más que conjeturales en tanto que nacen de la consulta de los escasísimos testimonios escritos que, a día de hoy, conservamos de esta época tan temprana de la literatura española), se puede afirmar que dicho fragmento es la primera muestra literaria, no propiamente dramática pero sí potencialmente representable (Rodríguez Puértolas, 1968: 201), que presenta al *tipo* del pastor rústico con algunos de sus rasgos más relevantes:

- ❖ El carácter temeroso, cobarde (Oleza Simó, 1984: 192; Salomon, 1985: 31-33):

Habla el OTRO PASTOR A la he, bien lo querría,
 mas estoy tan pavorido
 que mudar no me podría,
 segund es la medrosya
 que en el cuerpo me ha metido,
 y tambien sy mientras vamos
 bolando desapareçe,
 cata, Juan, diran que entramos
 o que borrachos estamos
 o quel seso nos fallesçe.

(copla 126: vv. 1-10. La cursiva es nuestra).

²⁸⁷ Citaremos siempre por la edición de *CVC* realizada por Julio Rodríguez-Puértolas: (Mendoza, 1968).

❖ La glotonería (Oleza Simó, 1984: 192):

MINGO

[...]

¡O hi de Dios, que gasajo
abras, Mingo, sy la escuchas,
ni aun comer migas con ajo,
ni borregos en tasajo
ni sopar huerte las puchas!

(copla 145: vv. 7-10).

- ❖ Un carácter presuntuoso, que contrasta con su condición social humilde. Dicha presunción se pone de manifiesto en las llamadas *genealogías grotescas* (Oleza Simó, 1984: 192), que se producen cuando un pastor refiere, en un tono vanidoso, algunos nombres (siempre ridículos, de ahí la calificación de *grotesco*) de sus propios ancestros o de los de cualquier otro pastor, con lo que se consigue despertar la risa del público espectador, al ver a un pastor enorgullecerse de sus orígenes campesinos (y, por tanto, innobles). En opinión de Alfredo Hermenegildo Fernández (1977: 56-57), estas genealogías grotescas se convertían en manos de los dramaturgos (muchos de ellos conversos) en un mecanismo para ridiculizar el orgullo por la limpieza de sangre que sentían los cristianos viejos; estos integraban en gran parte la población campesina, que estaría representada en la obra dramática por los pastores; por tanto, ridiculizando a estos últimos, el dramaturgo se burlaba de los primeros. Para Javier Irigoyen-García, en cambio, no está tan claro que, a través del pastor rústico, se pretenda siempre atacar la limpieza de sangre:

So much contextual information is missing about patrons, intended destinations, and audiences that in many cases it is almost impossible to determine whether the figure of the shepherd is used to defend the statutes of blood purity or to criticize them, whether the imagined community of shepherds evoked in these images is to be understood as an inclusive or exclusive collective identity. Sheep herding becomes again and again the trope in which blood purity can be promoted but also denied, and therefore the shared symbolic space in which competing versions of the Spanish people and the Christian community collide²⁸⁸ (2014: 85).

²⁸⁸ «Falta tanta información contextual sobre los mecenas, los fines y el público que, en muchos casos, es casi imposible determinar si la figura del pastor se usa para defender los estatutos de pureza de sangre o para criticarlos, si la imaginada comunidad de pastores evocada en estas imágenes debe ser entendida como una identidad colectiva inclusiva o exclusiva. El pastoreo de ovejas se convierte una y otra vez en el tropo en el que se puede promover pero también negar la pureza de sangre y, por tanto, en el espacio

Sea cual fuere su finalidad, lo indudable es que estas genealogías grotescas son un rasgo constitutivo del *tipo*, a la luz de los ejemplos que hallamos en el fragmento de *CVC*, ejemplos que ya fueron subrayados por John Lihani (1957: 252-253), algunos de los cuales pasamos a reproducir a continuación:

MINGO	<i>Llamemos a Pascualejo el hi de Juan de Trascalle para que mire sobejo aquel claror tan bermejo [...]</i>	(copla 143: vv. 1-4. La cursiva es nuestra).
-------	---	--

.

<i>Cuenta el</i> UN PASTOR	El uno se dixo en consejo: « <i>O, sy vieras, hi de Mingo, nieto de Pascual el Viejo, en un pobre portalejo lo que oymos el domingo [...]</i> »	(copla 150: vv.1-5. La cursiva es nuestra).
----------------------------	--	---

- ❖ La afición al baile y al cante constituye otra de las señas de identidad del pastor rústico, que «siempre muestra su júbilo y su tristeza a través del componente musical incidiendo en la efectividad del recurso auditivo en escena» (Vázquez Melio, 2014: 204):

<i>Respondió el</i> OTRO PASTOR	[...] Mas ponte la tu çamarra, la que tienes de holgar, y tienpla bien tu guitarra, y yo con una piçarra començemos de baylar.	(copla 129: vv. 6-10).
---------------------------------	---	------------------------

- ❖ En el plano lingüístico, el fragmento de *CVC* presenta numerosos elementos del sayagués, como puso de manifiesto Bobes Naves (1968: 394-397) con algunos ejemplos, que nosotros recogemos seguidamente junto con otros procedentes de nuestra propia lectura del texto: a nivel fonético, encontramos cambios vocálicos, como *memoria* > *mamoria* (copla 155: v. 1) y *oscuro* > *escuro* (copla 152: v. 9). Respecto a las consonantes, tenemos aspiraciones, como *fuerte* >

simbólico compartido en el que chocan las versiones rivales del pueblo español y la comunidad cristiana».

huerte (copla 127: v. 2; copla 140: v. 9; copla 145: v. 10; copla 146: v. 1; copla 152: v. 10), *fuertemente* > *huertemente* (copla 151: v. 7), *perfecta* > *perheta* (copla 147: v. 7) y *fuego* > *huego* (copla 131: v. 4). También hallamos casos de rotacismo, como *blanca* > *branca* (copla 144: v. 1) o *gloria* > *groria* (copla 155: v. 4), así como la simplificación de algunos grupos consonánticos latinos como *ct* (*victoria* > *vitoria* [copla 155: v. 3]). A nivel morfosintáctico, destacan las contracciones, que siguen teniendo como protagonistas a la preposición *de* (*de+este* > *deste* [copla 125: v. 5]) y a la conjunción *que* (*que+el* > *quel* [copla 126: v. 10]; *que+era* > *quera* [copla 139: v. 10]). Abundan los diminutivos, fundamentalmente *-illo* (*colladillo* [copla 125: v. 9] o *Minguillo* [copla 130: v. 5; copla 132: v. 1]) que aparece en muchos casos bajo su forma arcaica diptongada *-iello* (del latín *ellum*), como en *caramiello* (copla 140: v. 6; copla 146: v. 9), *chequiello* (copla 140: v. 8), *agudiello* (copla 140: v. 9), *delgadiella* (copla 145: v. 3), *luziello* (copla 146: v. 6), *Juniella* (copla 145: v. 4), etc. Otros diminutivos que hacen acto de presencia son *-ito* (*chequito* [copla 145: v. 2]), *-uelo* (*alduela* [copla 146: v. 7]) o *-ejo* (*Pascualejo* [copla 143: v. 1] y *portalejo* [copla 150: v. 4]). También encontramos sufijos aumentativos, como *-ón* (*çamarrón* [copla 153: v. 5]). Asimismo, se emplean prefijos intensificadores como *re-* (*rejuero* [copla 152: v. 6]). Cabe señalar también los numerosos casos de formas de imperativo reduplicadas: «Cata, cata, Juan Pastor / [...]» (copla 123: v. 8), «[...] / cata, cata, que alegría / [...]» (copla 144: v. 3), «[...] / llama, llama a Turibiello, / [...]» (copla 146: v. 8), «[...] / torna, torna en ti, zagal, [...]» (copla 127: v. 3), «[...] / calla, calla, Juan Pastor, / [...]» (copla 129: v. 2). Por último, en el nivel léxico, encontramos vocablos como *caramillo* (copla 130: v. 2), *cayado* (copla 144: v. 8), el verbo *asmar* (copla 139: v. 2; copla 153: vv. 3 y 9; copla 155: v. 2), extranjerismos como *garçon* (copla 127: v. 5; copla 141: v. 6; copla 144: v. 1; copla 153: v. 7) y, como no, la muletilla *aquellotrar* (copla 125: v. 2; copla 130: v. 7). Además, predominan los juramentos: «A la he, bien lo querría / [...]» (copla 126: v. 1), «[...] / y juro a mí, peccador / [...]» (copla 123: v. 9), «[...] / te juro a Sant Pelayo / [...]» (copla 143: v. 7), «[...] / que yo te juro a Sant Hedro / [...]» (copla 144: v. 7), «[...] / que, juro al poder de mí / [...]» (copla 150: v. 8). Finalmente, también aparecen latinismos arrusticados, como *in*

excelsis Deo > in dañielçis Deo (copla 155: v. 5), *in terra pax hominibus > in tierra paz homanibus* (copla 155: vv. 7-8), *bonae voluntatis > buena voluntatis* (copla 155: v. 9). En definitiva, el fragmento de *CVC* cuenta con casi todos los ingredientes del sayagués, que analizaremos posteriormente con más detalle.

Además de estos rasgos del pastor rústico, que podemos considerar caracterológicos, en el fragmento de *CVC* también se encuentra perfectamente trazada la que será función principal de este *tipo*: la comicidad. El propio Mendoza lo explicita al finalizar el fragmento:

Muestra EL AUCTOR por que razón ha puesto estas pastoriles razones provocantes a risa:

Porque no pueden estar
en un rigor toda via
los arcos para tirar,
suelenlos desempulgar
alguna pieça del día;
pues razon fue declarar
estas chufas de pastores
para poder recrear,
despertar y renovar
la gana de los lectores.

Por ende, ningun liviano
no lo juzgue a liviandad,
pues nuestro linaje humano
tiene tan flaca la mano
despues de su enfermedad
que sy la nuestra derecha
non consuela la esquierda,
es por fuerça que quien flecha
nuestra natura contreacha
le quiebre el braço o la cuerda.

(coplas 156-157).

.....

Desde el punto de vista temático, el fragmento de *CVC* tiene un carácter religioso pues se centra en el amor divino plasmado en el Misterio de la Natividad, en el que los pastores participan en este caso, no sólo como meros testigos (pasivos), sino también como difusores (activos) al resto de los hombres de la Buena Noticia que les ha sido anunciada por el ángel; el hecho de que se escoja como tema el amor divino en la Natividad hace palpable la descendencia religiosa del pastor rústico, que, pese a la carga

cómico-costumbrista que empieza a soportar por presiones populares, no llega nunca a cortar del todo el cordón umbilical que le une a la tradición litúrgica de la que proviene.

En relación al tema del amor divino en la Natividad en el fragmento de *CVC*, no hemos de pasar por alto la estructura que utiliza Mendoza para el desarrollo de dicho tema, por las razones que luego aduciremos. Dicha estructura constaría, en primera instancia, de dos grandes partes (Chacón Carmona, 2016: 194), que, a su vez, pueden subdividirse en partes menores o momentos:

1ª parte prologal (coplas 122-132). Los pastores, sobrecogidos por haber vislumbrado a un ser volador (el ángel), cuya identidad e intenciones desconocen («[...] / que me tiene aquellotrado, / que ni sé sy es encantador / o sy ombre malhechor, / [...]» [copla 130: vv. 7-9]), discuten sobre si deben huir o, por el contrario, quedarse allí para averiguar más sobre aquel ser.

2ª parte propiamente religiosa (coplas 133-157). Se escenifica el Misterio de la Natividad en cuatro momentos:

1^{er} momento: el ángel anuncia a los pastores el Nacimiento del Hijo de Dios (coplas 133-136). Como también ocurría en *OP*, el anuncio del ángel sigue fielmente el *Evangelio* de San Lucas, aunque llevando a cabo una *amplificatio* sobre la fuente bíblica, como vemos en el siguiente cuadro:

ANUNCIO DEL ÁNGEL	TEXTOS	
	<i>EVANGELIO</i> DE SAN LUCAS (2: 8-14).	FRAGMENTO «COMIENZA LA REVELACIÓN DEL ÁNGEL A LOS PASTORES» DE <i>CVC</i> (COPLAS 133-136).
El ángel anuncia a los pastores el Nacimiento del Salvador y les explica el significado de tan gran acontecimiento.	Había en la misma comarca algunos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz; y se llenaron de temor. El ángel les dijo: «No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un	ÁNGEL Mientras [están] altercando con su rudez inocente, llega el ángel relumbrando y començoles cantando a dezir muy dulçemente: «O, pobrezillos pastores, todo el mundo alegre sea, quel Señor de los señores por salvar los peccadores es nasçido en vestra aldea.

	salvador, que es el Cristo Señor [...]» (2: 8-11) ²⁸⁹ .	Es ya vuestra humanidad por este hijo de Dios libre de captividad, es fuera la enemistad dentre nosotros y vos, y vuestra muerte primera con su muerte será muerta, y luego que aqueste muera sabe quel çielo os espera a todos a puerta abierta. (coplas 133-134).
El ángel proporciona a los pastores una serie de señales para que puedan reconocer al Niño Jesús cuando vayan a adorarle.	«[...] y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre» (2: 12).	ÁNGEL No cureys de titubar; yo os daré çierta señal: yd a do suelen atar los que vienen a comprar sus bestias en el portal, do syn mas pontifical. ¡O varones syn engaños!, vereys en carne mortal la persona divinal enpañada en pobres paños». (copla 135).
Coro de voces celestiales que alaban a Dios.	Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios, diciendo: «Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes Él se complace» (2: 13-14).	El ángel questo dezía angelical muchedumbre se llegó a su compañía, que cantavan a porfía con çelestial dulçedumbre las eternas maravillas de la bondad soberana, el reparo de las syllas, el lavar de las manzillas de toda la carne humana. (copla 136).

2º momento: marcha hacia Belén (coplas 137-147). Los pastores quedan asustados y sorprendidos por lo que acaban de presenciar: «[...] / quedaron con sus ganados / los pastores de consuno / medio muertos espantados / [...]» (copla 137: vv. 6-8); fray Íñigo de Mendoza sigue, en esto también, el *Evangelio* de San

²⁸⁹ Citamos siempre las Sagradas Escrituras según la edición española de José Ángel Ubieta: (Biblia de Jerusalén, 1967).

Lucas, antes reproducido: «[...] los envolvió en su luz; y *se llenaron de temor* [...]» (*Lucas* 2: 8-11. La cursiva es nuestra).

Obedeciendo el mandato del ángel, los pastores deciden encaminarse hacia el Portal:

Torna a hablar JUAN PASTOR Minguillo, daca levanta
no me muestres mas enpacho,
que segund este nos canta
alguna cosa muy sancta
deve ser este mochacho
y veremos a María,
[...]

(copla 139: vv. 1-6).

Pero, antes de partir, se pertrechan de instrumentos musicales para animar el camino («[...] / mas lleva tú el caramiello, / los albogues y el rabe, / [...]» [copla 140: vv. 6-7]) y de regalos para agasajar al Niño y a su Madre:

MINGO [...]
tomemos nuestro endeliño
y lleva tú en la çestilla
puesta alguna mantequilla
para la madre del niño
[...]

(copla 141: vv. 2-5).

Y avisan también a otros pastores para que los acompañen y participen del gozo que les embarga:

MINGO Llamemos a Pascualejo,
el hi de Juan de Trascalle,
para que mire sobejo
aquel claror tan bermejo
que relumbra todo el valle
[...]

(copla 143: vv. 1-5).

.

MINGO [...]
llama, llama a Turibiello,
tañerá su caramiello
y tu la tu cherumbella.

(copla 146: vv. 8-10).

3^{er} momento: adoración (copla 148). Los pastores llegan al Portal y adoran al Niño Dios:

Habla EL AUCTOR Encendidos y animados
con sus matiegas razones,
dexaron desamparados
sus hatos y sus ganados

los pastoriles varones,
y llegados al lugar
con deseoso talante,
merescieron de hallar,
de mirar y de adorar
nuestro divinal infante.

(copla 148).

4º momento: evangelización (coplas 149-157). Tras adorar al Niño Dios, los pastores ejercen de evangelizadores, difundiendo al resto de la humanidad todo lo que han visto y oído:

EL AUCTOR Tornados ya de groseros
de conoscer tan sabido,
quieren ser los primeros
christianos y pregoneros
del grand misterio escondido;
todos tres en continente
después del niño adorado
comiençan públicamente
a descubrir a la gente
el secreto revelado.

(copla 149).

Excepto este cuarto y último momento (evangelización), los tres primeros (esto es, anuncio del ángel, marcha hacia Belén y adoración) son los mismos que presentaba *OP* –como hemos visto más arriba–, aunque evidentemente el fragmento de *CVC* introduce algunas modificaciones que se repetirán en dramaturgos posteriores: por ejemplo, en *OP*, los pastores no cogían instrumentos musicales para entretener el camino a Belén, ni tampoco mencionaban los regalos que iban a llevar al Mesías. Ahora bien, la principal modificación / novedad que introduce el fragmento de *CVC* respecto a *OP* es la adición de esa primera parte (coplas 122-132) –comentada anteriormente–, que actúa a modo de prólogo que prepara al espectador para la parte propiamente religiosa (coplas 133-157), dando lugar así a una estructura bimembre (Oleza Simó, 1984: 211-212) frente a la unimembre del drama litúrgico:

- *OP*: parte propiamente religiosa
 (estructura unimembre). ↓
- Fragmento de *CVC*: parte prologal + parte propiamente religiosa
 (estructura bimembre).

Esta estructura bimembre, que vemos en *CVC*, es la que encontraremos en muchas de las composiciones navideñas de posteriores dramaturgos del modelo rústico, como Encina, según tendremos ocasión de comprobar más adelante, de ahí que nos hayamos detenido tanto en este aspecto.

En conclusión, a nuestro modo de ver, el fragmento titulado «Comiença la revelación del ángel a los pastores», inserto en *CVC* de fray Íñigo de Mendoza, podría considerarse el primer producto dramático o cuasi-dramático (dada la inexistencia de textos teatrales similares que hayan llegado hasta nosotros y que sean anteriores a él) resultante del proceso de evolución, impulsado por presiones populares, del pastor de tradición litúrgica al pastor rústico.

Ahora bien, no es hasta Juan del Encina (1469-1529/1530) cuando se ‘plenifica’ el pastor rústico, en tanto que, a las características ya presentes en el fragmento de *CVC*, se le añaden otras –que luego veremos– que terminan fijando caracterológicamente a este *tipo* tal y como ha llegado hasta nosotros; además, y no menos importante, toda la producción dramática del salmantino (si bien, de manera más intensa, en su primera etapa, que podemos acotar cronológicamente entre 1492, año en el que entra al servicio de los duques de Alba, y 1502, cuando emprende su primer viaje a Italia [Pérez Priego, 1991: 43-67])²⁹⁰ hizo del pastor rústico su principal adalid; de esta manera, anclaba al *tipo* a unos cimientos textuales sólidos, dando así el golpe final para la consolidación del modelo rústico, que fue cultivado y perpetuado por célebres dramaturgos, como Lucas Fernández (1474-1542).

²⁹⁰ Para más noticias sobre la producción dramática de Juan del Encina, ver también: (Pérez Priego, 2004: 15-23).

A continuación, señalaremos, en primer lugar, los rasgos más relevantes del pastor rústico en Juan del Encina²⁹¹ (algunos de estos rasgos serán novedosos y otros heredados del fragmento de *CVC*), y, en segundo lugar, analizaremos cuáles son los temas característicos a los que el pastor rústico da cabida en la obra del salmantino.

- ❖ El pastor rústico muestra excesiva atención a costumbres pueblerinas (Oleza Simó, 1984: 192), como la importancia de las apariencias; así lo vemos en la conversación que mantienen los pastores Mateo y Juan en la *Égloga representada en la noche de la Natividad (ENN)*; Juan se regodea de los supuestos beneficios que obtiene de sus amos, poniendo su felicidad en el bienestar material y la apariencia exterior, ante el escepticismo de Mateo, que no toma muy en serio las pretensiones de su interlocutor:

JUAN Aunque agora yo no trayo
 sino hato de pastores,
 dexa tú venir el mayo
 y verás si saco un sayo
 que relumbren sus colores.
 Sacaré con mi esclavón
 tanta lumbre en chico rato
 que vengan de qualquier hato
 cada qual por su tizón.
 Darles he de mi montón
 bellotas para comer,
 mas algunas tales son
 que en roer el cascarón
 avrán harto que hazer.

MATEO Pues yo te prometo, Juan,
 por más ufano que estés,
 que te dé yo más de tres
 que lo contrario dirán:
 que bien sé que mofarán
 de tus obras y de ti.

(vv. 86-105).

Similar interés por las apariencias muestra Mingo en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala (EMGP)*; el pastor, que ha decidido trasladarse a la corte, junto con su esposa Menga, a instancias del escudero, manifiesta un gran entusiasmo por el vestido con el que pretende suplantar su verdadera identidad de pastor por la de cortesano:

²⁹¹ Citaremos siempre por la edición del teatro completo de Juan del Encina realizada por Miguel Ángel Pérez Priego: (Encina, 1991).

MINGO Muchas gracias, compañero.
 ¿No es aquéste buen apero?
 ¡Sí, que bien estoy assí!
 Por tu vida, Gil, me di:
 ¿no pareço assí escudero?

 GIL Por mi vida, Mingo hermano,
 que estás assí gentilhombre;
 no siento quien no se assombre,
 ya pareces cortesano.

 MINGO ¿No semejo ya aldeano?

 GIL Calla, calla, qu'es postema.
 Ponte el bonete de tema
 y en el costado la mano.

(vv. 428-440).

Con este rasgo del pastor rústico (excesiva atención a costumbres pueblerinas) se relacionaría el siguiente rasgo que vamos a comentar y que ya aparecía en *CVC* –recordemos–: las genealogías grotescas; en la obra de Encina, estas genealogías se dan tímidamente, como han señalado Alfredo Hermenegildo Fernández (1977: 57) y John Lihani (1957: 253-254); este último cita varios ejemplos (1957: 253-254 y 261-262), como el pastor Mateo (*ENN*):

MATEO Y aun Pravos, qu'es buen gaitero,
 te remuerde los çancajos,
 y el carillo de Sorvajos,
 y el padre de Gil Vaquero,
 y el sobrino del herrero,
 y aun Lloriente tu cuñado,
 y el hijo del messeguro,
 qu'es zagal de buen apero,
 te tacha quanto has labrado.

(vv.109-117).

Bras, en la *Representación sobre el poder del Amor (RPA)*:

BRAS Y aun a mí me [h]a rebolcado
 el Amor malvado, ciego,
 por la sobrina del crego,
 y al jurado
 Amor le trae acossado.
 Y a Pravos trae perdido
 y aborrido
 por la hija del herrero,
 y Santos el messeguro
 por Beneita anda transido.

(vv. 351-360).

pastoreando el ganado.
¡Ay, cuitado,
qu'el mundo se pierde todo!

ANTÓN Todos estamos con lloido,
no ay ninguno bien librado.

MIGUELLEJO Noche es ésta de prazer.
¡Callá, tomemos gasajo!

(vv. 27-50).

- ❖ El pastor rústico es crédulo y supersticioso (Oleza Simó, 1984: 192; Salomon, 1985: 31-32), como apreciamos en la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal (ENPC)*, en Bras, que manifiesta su creencia en el mal de ojo:

BENEITO ¡Ay, zagal,
no sabes aún bien mi mal!

BRAS Tu gesta bien da señal
de muy malo.

BENEITO Ya más seco estoy que un palo,
qu'es mi mal muy desigual.

BRAS ¿Y de qué se te achacó?

BENEITO No faltó
de cuido, grima y cordojo.

BRAS Asmo que deve ser ojo.

BENEITO Miafé, no,
desse mal no peco yo.

(vv. 15-26).

- ❖ Tampoco podía faltar en la idiosincrasia del pastor rústico el gusto incontrolable por el sueño (Oleza Simó, 1984: 192), una característica que, junto a otras como la afición por la comida, la bebida, etc., subraya la elementalidad del *tipo*, reducido a su aspecto puramente material, como si no fuese más que «un cuerpo inerte y grosero» (Salomon, 1985: 30); en la producción dramática de Juan del Encina, este rasgo se observa fundamentalmente en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio (EFZC)*, en la que Zambardo se queda dormido mientras Fileno le está relatando su desgracia amorosa; merece la pena reproducir el extenso fragmento para evidenciar cómo la actitud indiferente de Zambardo, que

y vernás otro camino
desque lo ayas olvidado,
que ora estás amedrentado.

JOHANPARAMÁS Ñunca más perro al molino.

PIERNICURTO Aína me querré reír
del miedo que has oy cobrado.

JOHANPARAMÁS Desque me vi acorrelado
y que ño podía salir,
de que ño podía a huir
aquexávaseme esta alma,
que me tomó una tal calma
que me pensé de transir.

(vv. 9-120).

- ❖ La afición por el baile y el cante, característica del pastor rústico ya presente en el fragmento de *CVC*, se observa en la *Égloga representada en requesta de unos amores (ERA)* de Encina; en la disputa que mantienen el pastor Mingo y el escudero por el amor de Pascuala, este último, para humillar al pastor, le exhorta a que le diga qué es lo que él puede ofrecerle a Pascuala para demostrarle su amor y, en su respuesta, Mingo no olvida mencionar el baile y el cante:

MINGO Júrote a San Junco santo
que la quiero yo más huerte.

ESCUADERO ¿Qué aprovecha tu querer,
que no tienes que le dar?
Y la fe y el bien amar
en las obras se ha de ver.

MINGO Yo te juro a mi poder
que le dé yo mil cosicas,
que, aunque no sean muy ricas,
serán de bel parecer.

ESCUADERO Dime, pastor, por tu fe,
¿qu'es lo que tú le darás
o con qué la servirás?

MINGO Con dos mil cosas que sé.
Yo, miafé, la serviré
con *tañer, cantar, bailar*,
con saltar, correr, luchar,
y mil donas le daré.

[...]

Cantilenas, chançonetas
le chaparé de mi hato,

en jugar juego tan ruin;
mas juguemos al trentín,
que muy desdichado estoy.

(vv. 159-192).

- ❖ A la glotonería del pastor rústico, rasgo este que ya se vislumbraba en el fragmento de *CVC*, se añade en Encina el gusto por el vino, como es posible apreciar en la *Égloga representada la misma noche de Antruejo (EMNA)*; en ella, Beneito se entrega a un succulento festín, del que hace partícipe a Bras, quien, aunque ya ha comido, no puede declinar la apetitosa invitación de su amigo:

BENEITO Siéntate, siéntate, Bras,
 come un bocado siquiera.

BRAS No me cumpre, juro a mí.
 Ya comí
 tanto, que ya estoy tan ancho
 que se me rehincha el pancho.

BENEITO Siéntati.

BRAS Pues me acusas, héme aquí.
 ¿Qué tienes de comer? Di.

BENEITO Buen tocino
 y aqueste barril con vino
 del mejor que nunca vi.

BRAS Pues daca, daca, comamos
 y bevamos.
 Muera gata y muera harta.
 Aparta, Beneito, aparta,
 que quepamos
 por que bien nos estendamos.

(vv. 9-26).

Al banquete se suman posteriormente Pedruelo y Lloriente; la composición concluye con un villancico donde todos ellos exaltan el placer de la comida y la bebida:

Oy comamos y bevamos,
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.

Por onra de Sant Antruejo
parémonos oy bien anchos,
embutemos estos panchos,
recalquemos el pellejo,

que costumbre es de concejo
que todos oy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.

[...]

Comamos, bevamos tanto
hasta que nos rebentemos,
que mañana ayunaremos.

Beve, Bras. Más tú, Beneito.
Beva Pedruelo y Lloriente.
Beve tú primeramente,
quitarnos has desse preito.
En beber bien me deleito:
daca, daca, beberemos,
que mañana ayunaremos.

(vv. 201-224).

❖ Caracterización lingüística: el sayagués

Aunque ya hemos mencionado el sayagués en más de una ocasión a lo largo de nuestro discurso, sobre todo al hablar de *CMR* y del fragmento de *CVC*, ha llegado el momento de abordarlo con mayor detenimiento.

Con el término *sayagués* denominamos una «lengua literaria, convencional, formada artificialmente con elementos de diversa procedencia, unos de la lengua viva, otros simples calcos arbitrarios y caprichosos» (Bobes Naves, 1968: 386), utilizada como medio de expresión de los pastores rústicos. Se trata de una lengua eminentemente vulgar, que busca acentuar el perfil cómico del *tipo* (Salomon, 1985: 135; Rodríguez Rodríguez, 1990b: 112).

A continuación, estudiaremos los rasgos más importantes del sayagués, desde el punto de vista teórico, y los ilustraremos con ejemplos²⁹⁵ extraídos de la producción dramática de Encina. Dividiremos nuestro análisis en tres bloques: nivel fonético, morfosintáctico y léxico; dicha división obedece más al afán didáctico que nos mueve en este trabajo que a exigencias propiamente lingüísticas, pues encontraremos ejemplos en los que se ven implicados tanto el nivel fonético, morfosintáctico como léxico.

- Nivel fonético

En primer lugar, hablaremos de las vocales y, posteriormente, de las consonantes.

²⁹⁵ En las citas de las obras de Encina que traigamos a colación a modo de ejemplos, y siempre que lo consideremos necesario, utilizaremos –sin aviso, para agilizar el discurso– la cursiva y, en menor medida, la negrita, para señalar algunos de los fenómenos lingüísticos comentados.

En relación a las vocales tónicas, podemos decir, en primera instancia, que se produce la diptongación; por ejemplo, la *o* breve latina diptonga en *ue*: *bonus* > *bueno* (*ENN*: v. 150; *ENPC*: v. 160; *EMNA*: v. 190; *EMGP*: v. 175), *corpus* > *cuerpo* (*AR*: v. 25) y *longus* > *luengo* (*Égloga representada en la misma noche de Navidad* [*EMNN*]: vv. 7 y 27; *ERA*: v. 7; *EMGP*: v. 177). Ahora bien, como también ocurrirá con las demás características que apuntaremos del sayagués, no hay sistematicidad en el resultado de los diptongos; es decir, en una palabra dada, por ejemplo el adverbio *luego* (del latín vulgar *loco* [Real Academia Española, 2014]), encontramos, junto a la forma diptongada esperable *luego* (*EMGP*: vv. 239, 245 y 494; *RPA*: v. 233), la forma *llugo* (*ENN*: v. 153; *EMNA*: v. 96; *EMGP*: v. 161; *EGLL*: v. 8; *RPA*: v. 373; *AR*: vv. 251 y 436), en la que el diptongo se ha destruido.

Esta vacilación en los diptongos se observa también en los verbos, especialmente en la segunda persona del plural: para los verbos *curar*, *saber*, *llegar* y *querer* encontramos las formas *curés* (*AR*: v. 343), *sabrés* (*RPA*: v. 398), *llegués* (*AR*: v. 369) y *querés* (*AR*: v. 355), respectivamente, en lugar de las formas diptongadas *curéis*, *sabréis*, *lleguéis* y *queréis*, que cabríamos esperar.

Una vez vistas las vocales tónicas, pasamos a las átonas, que, por su posición débil, son más susceptibles a padecer todo tipo de alteraciones, fundamentalmente trueques o cambios de una vocal por otra; las vocales afectadas por estos trueques son muy variadas, por lo que sólo comentaremos algunas posibilidades. Se puede cambiar:

- La *a* por la *e*: *zarcillo* > *cercillos* (*ERA*: v. 122); *razones* > *rezones* (*AR*: vv. 19 y 343).
- La *o* por la *a*: *posible* > *passible* (*EMNN*: v. 42).
- La *u* por la *o*: *sutil* > *sotil* (*EMGP*: v. 101).
- La *o* por la *u*: *doctor* > *dutor* (*AR*: v. 160).
- La *e* por la *i*: *siéntate* > *siéntati* (*EMNA*: v. 15). Este cierre vocálico *e* > *i* (y también *o* > *u*) en posición final de palabra es uno de los rasgos más conocidos del leonés (Lihani, 1973: 102), de donde lo tomaría el sayagués.

Muchos de estos trueques son puramente arbitrarios, pero otros pueden estar provocados por el entorno fonético; nos referimos a los casos de asimilación o «propagación de algún movimiento articulatorio propio de un sonido, a otro sonido que originariamente no participaba de él» (Menéndez Pidal, 1989: 179), como *enaciados* >

anaziados (EMNN: v. 177); también puede darse el fenómeno contrario, la disimilación, por medio de la cual se esquivan «la incómoda semejanza entre dos sonidos de una palabra» (Menéndez Pidal, 1989: 180), como ocurre en *prisionero* > *presionero* (EMGP: v. 548); finalmente, hay trueques producidos por metátesis «o cambio de lugar de los sonidos dentro de la palabra, atraídos o repelidos unos por otros» (Menéndez Pidal, 1989: 184), como en *desnudar* > *dusnedar* > *dusnar* (EMGP: v. 376).

Las vocales átonas también pueden sufrir transformaciones por adición o por supresión.

Entre las primeras (transformaciones por adición [Cos Ruiz y Ruiz Fernández, 2003: 39-40]), en Encina hallamos ejemplos de epéntesis o adición de un sonido en posición interior de palabra: *traxera* > *traxiera* (AR: v. 21), *dixera* > *dixiera* (AR: v. 150), *emplazar* > *empraziar* (AR: v. 304), *labranza* > *llabranzia* (AR: v. 64) y *relumbra* > *relumbrea* (EMNN: v. 202). También se da la paragoge, cuando el sonido se añade en posición final de palabra: *cibdad* > *cibdade* (AR: v. 319) y *vos* > *vose* (AR: v. 277).

Mucho más frecuentes son las transformaciones por supresión (Cos Ruiz y Ruiz Fernández, 2003: 39), porque los pastores rústicos tienden siempre a la economía del lenguaje, dado su carácter perezoso (Lihani, 1973: 63); registramos aféresis o pérdida de un sonido al principio de una palabra: *iglesia* > *greja* (EGLL: v. 99), *imagino* > *magino* (ENPC: v. 87), *ahora* > *ora* (ENN: v. 144; ENPC: v. 178; EMGP: v. 45; EGLL: v. 31; RPA: v. 385), *enora* > *nora* (EMNN: v. 2; ENPC: v. 3; ERA: v. 2), *enamorado* > *namorado* (ERA: v. 18; EMGP: v. 458), *aseguro* > *seguro* (ENN: v. 158) y *apaciguado* > *paziguado* (ENPC: v. 230). También se producen síncopas o supresión de un sonido en posición interior: *tírate* > *tirte* (ERA: v. 41; EMGP: v. 388) y *ciencia* > *cencia* (AR: v. 41). La última transformación por supresión es la apócope o pérdida de un sonido al final de una palabra; normalmente afecta a la *e*: *quiere* > *quier* (AR: v. 42) y *viene* > *vien* (ENN: v. 54; EMGP: v. 232).

En definitiva, como hemos ido viendo, las vocales sufren todo tipo de alteraciones en boca de los pastores rústicos, quienes, dada su falta de instrucción, vacilan en la pronunciación de muchos vocablos, dando lugar en ocasiones a palabrejas que provocarían irremediablemente la risa de los espectadores, fin último que se pretende con el sayagués, como se apuntó más arriba (Lihani, 1973: 98).

Pasamos ahora a los fenómenos fonéticos que afectan a las consonantes, entre los que sobresalen la palatalización, el rotacismo y la aspiración.

- La palatalización es el proceso por medio del cual el punto de articulación de un sonido se hace palatal; su función es la de reforzar el sonido en cuestión, de ahí que suela producirse fundamentalmente en posición inicial, por ser esta «la posición más fuerte y susceptible de reforzamiento» (Lihani, 1973: 117); en Encina, son numerosos los ejemplos de palatalizaciones, que afectan a la consonante *n* (*no* > *ño* [AR: vv. 3 y 9], *nos* > *ños* [EMGP: v. 85; EGLL: v. 166], *nunca* > *ñunca* [AR: v. 41], *novatina* > *ñovatina* [AR: v. 94], *nada* > *ñada* [AR: v. 252], *nascí* > *ñascí* [AR: v. 425]) y, más aún, a la consonante *l* (*logrado* > *llogrado* [ENPC: v. 193], *liso* > *lliso* [AR: v. 320], *loco* > *lloco* [EMGP: v. 457; EGLL: v. 126], *lodo* > *llodo* [EGLL: v. 47], *labré* > *llabré* [EGLL: v. 232], *lograste* > *llograste* [RPA: v. 272], *latidos* > *llatidos* [RPA: v. 313], *lugar* > *llugar* [AR: v. 1], *levántate* > *llevántate* [AR: v. 257], *lamparón* > *llamparón* [AR: v. 416], *loado* > *lloado* [AR: v. 426], *langosta* > *llangosta* [AR: v. 274]).

También se producen palatalizaciones de *n* y *l* en posición interior: *unamos* > *uñamos* (EMNN: v. 100), *Miguelejo* > *Miguellejo* (EGLL: v. 1) y *colorado* > *collorado* (EMNA: v. 40). Falta decir que la *l* también palataliza a menudo en los pronombres personales átonos de tercera persona en función de complemento indirecto (*le*, *les*), tanto en posición proclítica («[...] / que nunca *lle* lo pequé» [EGLL: v. 124], «[...] / *lle* prazerá con su ida» [AR: v. 70], «Di, ¿quién que *lle* lo digamos?» [AR: v. 321], «[...] / yo *lle* atestaré el fardel» [AR: v. 346]) como en posición enclítica («[...] ¿Dezír*lle*lo quieres?» [AR: v. 322], «Dí*lle*lo [...]» [AR: v. 348]). También podemos encontrar la *l* palatalizada en el artículo: «¿Has de aver tú *ell* alcavala?» (ENN: v. 49), «[...] / por nos alumbrar *ell* alma / [...]» (EMNN: v. 191).

- El rotacismo consiste en la conversión de *l* (precedida de una vocal o de una consonante) en *r*; en Encina, este fenómeno se observa fundamentalmente en los grupos consonánticos *pl*, *cl*, *fl*, *bl*, *gl*: *cumplido* > *cumprido* (ENN: v. 152), *placer* > *prazer* (EMNN: v. 5; EMNA: v. 179; EMGP: v. 31), *pleito* > *preito* (EMNA: v. 221), *cumple* > *cumpre* (EMNA: v. 11), *plata* > *prata* (ERA: v. 122), *clamor* > *cramor* (ENPC: v. 227), *flecha* > *frecha* (RPA: v. 166), *flaca* > *fraca*

(EMNA: v. 167), *hablarán* > *habrarán* (EGLL: v. 118), *noble* > *nobre* (RPA: v. 396), *doble* > *dobre* (AR: v. 12), *obligo* > *obriigo* (ENN: v. 120; ENPC: v. 55), *blanca* > *branca* (AR: v. 40) e *iglesia* > *greja* (EGLL: v. 99).

- La aspiración consiste en un «sonido fricativo producido en la glotis por una modificación de la abertura habitual de las cuerdas vocales» (Real Academia Española, 2014); la documentamos, en Encina, en las formas del pretérito perfecto simple del verbo *ser* (Lihani, 1973: 143): *fuiste* > *huste* (EGLL: v. 91) y *fue* > *hu* (ENN: v. 48; AR: v. 355). También vemos aspiraciones en palabras pertenecientes a la familia léxica de *fuerza* (Lihani, 1973: 144-145), como en el adjetivo *fuerte* > *huerte*, muy documentado en la obra de Encina (ENN: v. 18; EMNN: v. 84; ENPC: vv. 95 y 110; EMNA: vv. 49 y 113; ERA: vv. 56 y 104; EMGP: vv. 273 y 280; EGLL: vv. 64 y 98; RPA: v. 208), y, en menor medida, en el adverbio *fuertemente* > *huertemente* (EMNA: v. 179). Otras formas que están aspiradas son el adjetivo *perfecta* > *perhecha* (RPA: v. 167), los adverbios *fuera* > *huera* (AR: v. 6) y *afuera* > *ahuera* (AR: vv. 17 y 236) y algunas interjecciones (Lihani, 1973: 144-145), como *ah* > *ha* (ENN: v. 142), *uy* > *huy* (EMNN: v. 184) y *oh* > *ho* (EMNN: v. 182).

Aparte de los tres fenómenos fonéticos comentados (palatalización, rotacismo y aspiración), hay otros que, si bien menos relevantes, merecen al menos ser reseñados.

Por un lado, las consonantes intervocálicas tienden a sonorizarse (Bobes Naves, 1968: 398-399): *mandato* > *mandado* (EMNN: v. 132) y *manteca* > *mandega* (EMNA: v. 94).

Por otro lado, en las consonantes también se dan las transformaciones por adición, supresión y trueque que vimos anteriormente en relación a las vocales. Registramos casos de metátesis (*gloria* > *grolia* > *grolla* [EMNN: v. 81]), de disimilación (*ánimas* > *álimas* [EGLL: v. 73]), de síncopa (*quieres* > *quiés* [AR: v. 321] y *guárdate* > *guarte* [RPA: v. 163]), de apócope (*Jesús* > *Jesú* [EMNN: v. 39; ENPC: v. 223] y *Jacob* > *Jacó* [EMNN: v. 193]), de prótesis (*diluvios* > *andiluvios* [EGLL: v. 67]) y, finalmente, de epéntesis (*descarriado* > *descadarrado* [AR: v. 263]).

Por último, los grupos consonánticos *cc* y *pt* se simplifican (Lihani, 1973: 173 y 178): *accidente* > *acidente* (ENPC: v. 28), *jurisdicción* > *juridición* (EMGP: v. 552) y *corruptos* > *corrutos* (EGLL: v. 86); lo mismo sucede con el grupo *ct* (Lihani, 1973:

177), que, o palataliza (*doctus* > *duecho* [EMGP: v. 345]) o se simplifica (*victoria* > *vitoria* [ENPC: v. 89] y *defectos* > *defetos* [EMGP: v. 91]).

- Nivel morfosintáctico

El sayagués se caracteriza por un empleo profuso de prefijos y sufijos, esto es, morfemas que permiten la formación de palabras.

Entre los prefijos, el más sobresaliente es *per-*, que intensifica el significado de la palabra a la que se une (Weber de Kurlat, 1947; Lihani, 1973: 230-231): *perlabrado* (ENN: v. 41), *percogido* (ENN: v. 148), *persepamos* (EGLL: v. 211), *percordar* (ENPC: v. 171), *percontar* (EMNA: v. 60), *perpassar* (EGLL: v. 30), *perchufáis* (ERA: v. 56), *perpujante* (EMNA: v. 77), *perllotramos* (EMGP: v. 111), *perentenderlo* (EGLL: v. 222) y *perhirió* (RPA: v. 309). Otros prefijos intensificadores (Lihani, 1973: 233-235) serían *re-* (*remejor* [EMGP: v. 471]), *de-* (*derreniego* [ERA: v. 233]) y *es-* (*esforcejado* [EMGP: v. 9]).

De los sufijos, abundan los diminutivos, que, en la producción dramática de Encina, se localizan fundamentalmente en dos obras, *ERA* y *EMGP*; el sufijo diminutivo más frecuente es *-illo* (Lihani, 1973: 199-200): *Minguillo* (ERA: v. 41), *esposilla* (ERA: v. 11; EMGP: vv. 155 y 313), *paxarillas* (ERA: v. 153), *Menguilla* (ERA: v. 10; EMGP: v. 257), *Marinilla* (EGLL: v. 2), *almendrillas* (ERA: v. 131), *costillas* (ERA: v. 156), *Pascualilla* (EMGP: v. 121) y *tortolillas* (ERA: v. 157).

Además de *-illo*, otros sufijos diminutivos que aparecen son:

-ito: *manguitos* (ERA: v. 125) y *xergueritos* (ERA: v. 155).

-ico: *bonicos* (AR: v. 324), *cosicas* (ERA: v. 110) y *florezicas* (ERA: v. 148).

-uelo: *Pedruelo* (ENPC: v. 153; EMNA: v. 121) y *moçuelo* (ENPC: v. 201; EMNA: v. 194).

-eja: *Pascualeja* (EMGP: v. 258).

-ino: *palmadina* (AR: v. 254).

Junto a los diminutivos, también hacen acto de presencia los sufijos aumentativos, especialmente *-ón*: *compañón* (EMGP: v. 420), *acertajón* (EGLL: v. 23), *frailejón* (EMGP: v. 424), *vellacón* (AR: v. 28) y *mangón* (EMGP: v. 421).

Otro de los fenómenos morfosintácticos más significativos del sayagués son las contracciones, en las que pueden verse implicadas formas lingüísticas muy diversas; entre ellas, destacan las preposiciones, especialmente *de*: *de* + *este* > *deste* (EMNN: v.

109; ERA: v. 203); *de + esta > desta* (ENPC: v. 246; AR: v. 50); *de + estos > destos* (ENN: v. 118); *de + él > dél* (EMNN: v. 119; ENPC: v. 242); *de + ellas > dellas* (EMNN: v. 151); *de + aquellas > daquellas* (AR: v. 194); *de + ambos > dambos* (AR: v. 180); *de + esso > desso* (ERA: v. 57). También aparecen contraídas las preposiciones *desde* (*desde + el > desd' el* [ENPC: v. 244]; *desde + que > desque* [EMGP: vv. 331 y 379; RPA: v. 380]) y *en*; respecto a esta última, la contracción produce aféresis de la *e* (Lihani, 1973: 107), como apreciamos en el siguiente ejemplo: *en + el > enel > nel* (RPA: v. 420; AR: v. 192).

Otras clases de palabras afectadas por las contracciones son las conjunciones, especialmente la completiva *que*, que se contrae cuando va seguida de palabras que comienzan por vocal: *que + el > qu'el* (EMNN: v. 36; ERA: v. 6; RPA: v. 372); *que + él > qu'él* (ENPC: vv. 96 y 150; EMGP: v. 395); *que + es > qu'es* (ENN: v. 109; EMNN: v. 22; ENPC: v. 155; EMNA: v. 175; ERA: v. 16; EMGP: v. 177; EGLL: v. 158); *que + era > qu'era* (EGLL: v. 217); *que + ende > qu'ende* (RPA: v. 392).

Asimismo se contraen los adverbios (*no + os > n'os* [AR: v. 382]) y los demostrativos (*nuestra + ama > nuestrama* [ENN: v. 72; EMGP: v. 83]), así como los pronombres personales (*yo + os > yo's* [AR: v. 393]; *te + estás > t'estás* [AR: v. 259]).

Para concluir, también encontramos formas verbales en modo imperativo que se repiten (Bobes Naves, 1968: 394): «Cata, cata, ¿acá estás tú?» (ENN: v. 47); «Diga, diga, diga, Juan, / [...]» (EMNN: v. 66).

• Nivel léxico

No podemos concluir nuestra revisión del sayagués sin mencionar, al menos, algunos de los términos más utilizados por los pastores rústicos.

Como no podía ser de otra manera, el vocabulario pastoril está integrado, ante todo, por palabras que designan los distintos componentes de la realidad cotidiana de los pastores: *cayado* (ERA: v. 46), *hato* (ENN: vv. 65 y 87; EMNN: v. 99), *caramillo* (EMNN: v. 99; ERA: v. 45) y *churumbella* (EGLL: v. 242). Junto a estos, hallamos otros términos de significado más específico:

- *Debrocar* (EMGP: v. 207; ENPC: v. 10): 'destruir, atormentar, enfermar' (Lihani, 1973: 416-418).
- *Cordojo* (ENPC: v. 23; ERA: v. 194; EMGP: v. 206; RPA: v. 381): 'angustia, duelo' (Lihani, 1973: 401-402).

- *Carillo* (*EMNN*: v. 96; *ERA*: v. 63): ‘hermano, amigo, compañero’ (Lihani, 1973: 388).
- *Repicado* (*EGLL*: v. 215): ‘repulido’ (Lihani, 1973: 543).
- *Asmar* (*ENN*: v. 2; *ENPC*: v. 117; *ERA*: v. 247; *EGLL*: v. 178): ‘pensar’ (Lihani, 1973: 373).
- *Trasijado* (*ENPC*: v. 133): ‘enflaquecido, traspasado’ (Lihani, 1973: 578).
- *Ahotas* (*ENPC*: v. 101; *EMGP*: vv. 3 y 58; *EGLL*: v. 164; *RPA*: v. 441; *AR*: v. 174): adverbio que significa ‘*de verdad*, con la connotación de *apuesto a que*’ (Lihani, 1973: 359).
- *Huzia* (*ENPC*: v. 6; *EMGP*: v. 194): ‘fe, confianza’ (Lihani, 1973: 470).
- *Ahuziar* (*ENN*: v. 144): ‘tener confianza, creer’ (Lihani, 1973: 361).
- *Soncas* (*ENN*: vv. 2 y 146; *EMNA*: v. 96; *ERA*: v. 13; *EMGP*: v. 294; *EGLL*: v. 16; *RPA*: v. 135): interjección que expresa intensidad y afirmación (Lihani, 1973: 271).

Ahora bien, si hay un vocablo que se repite hasta la saciedad en boca de los pastores rústicos, ese es *quellotro* (*AR*: v. 79) y sus variantes (por ejemplo, *quellotrança* [*ENPC*: v. 70]); se trata de una muletilla sin significado determinado que, como tal, asume «el sentido que correspondía a las necesidades del texto» (Lihani, 1973: 224).

También podemos encontrar determinados verbos empleados con acepciones que hoy han caído en desuso, como es el caso del verbo *cuidar* con el significado de ‘pensar’ (Bobes Naves, 1968: 394; Lihani, 1973: 331): «[...] / ¿cuidas que ño lo sé yo?» (*AR*: v. 367).

Asimismo, de vez en cuando hacen acto de aparición algunos extranjerismos, como los galicismos *garçon* (*EMNA*: v. 141; *EGLL*: v. 215; *RPA*: v. 101) y *gentilhombre* (*EMGP*: v. 434).

No podemos pasar por alto uno de los rasgos léxicos más característicos del sayagués, los juramentos, que presentan un amplio repertorio: «Yo te juro a San Pelayo / [...]» (*ENN*: v. 82), «Yo te juro a mi poder / [...]» (*ENN*: v. 169), «Júrote a San Hedro santo / [...]» (*ENPC*: v. 77), «[...] juro a mí» (*EMNA*: v. 11), «Júrote a San Junco santo / [...]» (*ERA*: v. 103), «Yo te juro a San Crimente / [...]» (*EMGP*: v. 29), «[...] juro a San Pego!» (*EMGP*: v. 73), «[...] por Sant Domingo / [...]» (*RPA*: v. 162), «Yo te juro a San Doval / [...]» (*AR*: v. 133), etc. Sobresale la expresión *miafé*, hartamente documentada

en Encina (*ENN*: vv. 142 y 146; *EMNN*: vv. 4 y 25; *ENPC*: vv. 9 y 47; *EMNA*: v. 47; *ERA*: v. 17; *EMGP*: vv. 85 y 144; *EGLL*: v. 24). Todas estas fórmulas de juramento «tienen una finalidad exclusivamente expresiva, no significativa» (Bobes Naves, 1968: 394).

Por último, también resultan especialmente significativos los latinismos arrusticados; valgan los siguientes ejemplos: *gloria in excelsis Deo* > *grolla del celis Deo* (*EMNN*: v. 81) y *gementes et flentes* > *gimentes enfrentes* (*EGLL*: v. 72).

.....

En conclusión, el conjunto de rasgos que aquí hemos ido analizando hacen del pastor rústico un *tipo* (esto es, –recordemos– un modelo general que sirve como base para la construcción de personajes concretos [Cañas Murillo, 2000: 29]) con un potencial cómico extraordinario.

.....

Una vez analizado el pastor rústico desde el punto de vista caracterológico y funcional, nos centraremos, como adelantábamos más arriba, en los temas característicos desplegados por este *tipo* en las obras encinianas.

Lo primero que hemos de decir es que la producción teatral de Encina supuso una ampliación temática del pastor rústico: mientras que en el fragmento de *CVC* el pastor rústico, aún no del todo apuntalado caracterológicamente –como vimos–, se circunscribe al tema del amor divino plasmado en el Misterio de la Natividad del Señor, manteniéndose así fiel al contexto representacional de donde procede (esto es, el drama litúrgico), en Juan del Encina el *tipo* pasa a acoger también temas profanos (Oleza Simó, 1984: 25); a nuestro modo de ver, esta ampliación temática que se produce en la obra del escritor salmantino es consecuencia de ese proceso de transformación –que ya mencionamos anteriormente–, impulsado por presiones populares, al que había sido sometido el pastor litúrgico hasta dar lugar, al final del proceso, al pastor rústico: al dotársele de rasgos costumbristas y funcionalidad cómica, rebajándole así gravedad, se capacitaba al pastor para participar y desenvolverse con soltura en temas de carácter profano de gran interés y atractivo para el público; en pocas palabras, la secularización que padece el pastor en su proceso de evolución desde el drama litúrgico implicaba

inexcusablemente una secularización de los temas con los que este se vinculaba, ya que el público exigiría verse identificado en la representación teatral en su totalidad.

Esta ampliación temática que acabamos de explicar se materializa, entre otras obras encinianas, en *ERA*, *EMGP* y *RPA*, que se centran en el amor profano, o en *ENPC* y *EMNA*, que exaltan placeres materiales, como la comida y la bebida, en el marco de una fiesta claramente mundana como es el carnaval. Respecto a las obras cuyo tema característico es el amor divino en el Misterio de la Natividad del Señor tenemos a *EMNN* y a *EGLL*.

De los tres temas señalados (el amor profano, el carnaval y el amor divino), únicamente nos centraremos en el tercero de ellos, puesto que, a pesar de esa corriente secularizadora que imbuje el teatro de Encina, será el tema del amor divino, materializado en el Misterio de la Natividad, el que tendrá mayor recorrido en el modelo rústico con el paso de los siglos, como tendremos ocasión de comprobar en nuestros textos dieciochescos adscritos a este modelo.

En primer lugar, analizaremos *EGLL* por ser la obra que más semejanzas presenta con el fragmento de *CVC*. La composición se podría dividir en dos partes fundamentales:

1ª parte prologal (vv. 1-192). Juan y Miguellejo se reúnen con otros dos pastores, Rodrigacho y Antón, que están resguardados del frío. Los cuatro, alrededor de una lumbre, conversan sobre el temporal de lluvias que están sufriendo y sobre asuntos varios, como la muerte de un sacristán de la villa; comen castañas e higos y se entretienen jugando a pares y nones.

2ª parte propiamente religiosa (vv. 193-256). De los tres momentos de la Natividad del Señor desarrollados por *OP* (recordemos: anuncio del ángel a los pastores, marcha de estos hacia Belén y adoración), solo encontramos los dos primeros:

1^{er} momento: anuncio del ángel a los pastores (vv. 193-208). Al igual que ocurría en *OP* y en el fragmento de *CVC*, el anuncio del ángel toma como referencia la fuente evangélica (*Lucas 2: 8-14*), a saber: en primer lugar, el ángel transmite a los pastores la noticia del Nacimiento del Redentor y les declara la trascendencia de dicha noticia:

ÁNGEL	Pastores, no ayáis temor, que os anuncio gran plazer. Sabed que quiso nacer
-------	---

una barreña de haya,
la que dilunes llabré.

JUAN Yo le daré un cachorrito
de los que parió mi perra,
xetas y turmas de tierra.

ANTÓN Yo le llevaré un cabrito.

JUAN Yo un quesito.

RODRIGACHO Yo natas y mantequillas.

MIGUELLEJO Yo tres o quatro morcillas.

ANTÓN Y yo, miafé, un xerguerito.

JUAN Yo le diré mill cantares,
con la churumbella, nuevos.

RODRIGACHO Yo le daré muchos huevos.

MIGUELLEJO Y yo, de las mis cucharas,
dos, tres pares.

JUAN ¡Gasajémonos con él!

RODRIGACHO Darl' é yo manteca y miel
para untar los paladares.

(vv. 225-248).

Obvia decir que estamos ante la misma estructura bimembre que encontrábamos en el fragmento de *CVC*, con la única diferencia de que, en la obra de fray Íñigo de Mendoza, la primera parte prologal no tenía el carácter tan profano que adquiere en Encina, puesto que –recordemos– el fragmento de *CVC* comienza cuando los pastores ya han vislumbrado al ángel y lo único que hacen es interrogarse sorprendidos sobre la identidad de este; en otras palabras, en *CVC*, aunque el Misterio de la Natividad no se desarrolla propiamente hasta la segunda parte (coplas 133-157) con el anuncio del ángel, en la primera parte (coplas 122-132) ya se ofrecen fuertes indicios de lo que va a acontecer momentos después. No ocurre así en *EGLL* de Juan del Encina, puesto que, a pesar de los comentarios que algunos pastores²⁹⁶ vierten en la primera parte de la composición (vv. 1-192) y que parecen vaticinar el gran acontecimiento que sobreviene,

²⁹⁶ Por ejemplo, el pastor Juan: «[...] / por vida de Marinilla, / que esta noche qu' es vegilla / *gran prazer acudirá*» (vv. 2-4. La cursiva es nuestra); o el pastor Miguellejo: «Noche es ésta de prazer» (v. 49).

la mayor parte de la conversación de los cuatro pastores en esa primera parte versa sobre aspectos de su vida cotidiana, como la meteorología. La razón por la que esta primera parte prologal (vv. 1-192) adopta, en Encina, un carácter más profano podría ser esa tendencia –antes aludida– a acercar la representación a las preocupaciones y a la realidad cotidiana del público, como ha apuntado, por ejemplo, Rodrigo Mancho (1984: 167); pero quizá no sea esta la única explicación posible para este hecho: Chacón Carmona (2016: 198-199) ofrece una interesante interpretación simbólica sobre este asunto a la luz de la liturgia de la Iglesia: la primera parte prologal (vv. 1-192) de *EGLL* de Encina tiene un carácter profano pues estaría simbolizando el Adviento, tiempo litúrgico previo a la Navidad; como en el Adviento el Redentor aún no ha nacido, los pastores se hallan inmersos en la oscuridad, símbolo del pecado (de ahí las referencias al mal tiempo), oscuridad que será disipada con el Nacimiento de Jesús, Luz del mundo, que correspondería a la segunda parte de la composición enciniana (vv. 193-256). Esquemáticamente:

Tiempo litúrgico:	Adviento	+	Natividad del Señor
	↓		↓
<i>EGLL</i> de Encina:	1ª parte prologal (vv. 1-192)	+	2ª parte propiamente religiosa (vv. 193-256)

Más allá de una u otra hipótesis, en lo que nos interesa incidir aquí es en que la estructura dada por el escritor salmantino a *EGLL* presenta claras reminiscencias del fragmento de *CVC*.

Lo mismo ocurre en la otra composición dramática navideña de Encina, *EMNN*, en la que también encontramos una estructura bimembre (es decir: 1ª parte prologal + 2ª parte propiamente religiosa), aunque con algunas peculiaridades y novedades que la distancian, en mayor medida que *EGLL*, de la línea marcada por el fragmento de *CVC*, como explicamos seguidamente.

Por un lado, la primera parte prologal, también de carácter profano (como en *EGLL*), no se incluye en la propia composición, sino que constituye una composición independiente: *ENN*; en ella, intervienen los pastores Juan y Mateo; el primero se jacta

EMNN opera fuertes modificaciones sobre esos dos momentos, como vemos a continuación.

1^{er} momento: anuncio del Nacimiento (vv. 1-144). Aunque se produce el anuncio, este no corre a cargo de un ángel (como sí ocurría en *OP*, en el fragmento de *CVC* y en *EGLL*, siguiendo el *Evangelio* de San Lucas), sino que es un pastor el que transmite la noticia:

LUCAS, MARCO ¡Dios mantenga! ¡Dios mantenga!

JUAN, MATEO ¡Oh, nora buena vengáis!

LUCAS ¿Y vosotros acá estáis?

MATEO ¡Miafé, ha! Venga quien venga.

LUCAS No ay quien de prazer se tenga.

MATEO ¿Y qué nuevas ay allá?

LUCAS *Ay una nueva muy luenga,
menester es gran arenga:
que Dios es nacido ya.*

MATEO ¿Y cuándo, cuándo nació?

LUCAS *Aun agora, en este punto:
Dios y hombre todo junto,
y una virgen lo parió.*

(vv. 1-13. La cursiva es nuestra).

Los pastores, tras recibir la noticia del Nacimiento, no deciden partir inmediatamente hacia Belén (como sí sucedía en *OP*, en el fragmento de *CVC* y en *EGLL*), sino que, por el contrario, se dilatan en intercambiarse una serie de enseñanzas catequéticas, casi todas ellas entroncadas lógicamente con el Misterio de la Natividad; de esta manera, Encina amplía considerablemente el cuerpo doctrinal de la obra (vv. 10-144), haciendo de los pastores auténticos evangelizadores, una función esta que se halla implícita en los propios antropónimos que se les asigna (Mateo, Marco, Lucas y Juan), coincidentes con los de los cuatro Evangelistas. A continuación, recogeremos algunas de estas enseñanzas en un cuadro, para mayor claridad:

ENSEÑANZA CATEQUÉTICA	EMNN
Ministerio de San Juan Bautista (<i>Lucas 3: 15-18</i>).	<p>MARCO [...] cuyas carreras y vías antes d'Él aparejava el hijo de Zacarías, la boz que tú, Juan, dezías que en el desierto clamava. Aquel que nos predicó que vernía después dél otro más valiente qu'él, que es aqueste que oy nació. Y este mesmo le embió, yo le vi por nuestra aldea, y aun él dixo: «No so yo ni menos soy dino, no, de desatar su correa». Quísole Dios embiar delante por mensagero, porque pudiesse primero todo el hato recordar. (vv. 113-130).</p>
Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen María (<i>Lucas 1: 26-38</i>).	<p>LUCAS Embió Dios embaxada a la Virgen con Graviel para en ella venir él, y luego quedó preñada. Dizen que estava turbada del mensaje nunca visto, mas quedó muy confortada, que esperaba ser llamada la madre de Jesucristo. (vv. 46-54).</p>
Dogma de la Virginitad de Santa María (<i>Lucas 1: 26-38</i>).	<p>LUCAS En un vientre virginal como lluvia decendió, [...] (vv. 32-33).</p>
Encarnación del Verbo Divino (<i>Juan 1: 14</i>).	<p>JUAN Que Dios, que era la palabra, decendiesse a ser carnal. (vv. 30-31).</p>
Descendencia davídica de Jesús (<i>Mateo 1: 1-16</i>).	<p>MATEO Pérame que no ay espacio, que aun de aquessa yo sabría contar la genealogía de todo su generacio. Él es hijo de David, de David y de Abrahán. (vv. 60-65).</p>
Naturaleza humana y divina de Jesús –unión hipostática– (<i>Filipenses 2: 5-11</i>).	<p>JUAN Ya tenemos Dios y hombre, ya passible el impassible. [...] (vv. 41-42).</p>

Misión redentora y salvífica de Jesús como Restituidor del estado de gracia perdido por el pecado original cometido por los primeros padres Adán y Eva (<i>Juan</i> 17).	LUCAS [...] para remediar el mal del pecado original qu'el primer padre nos dio. [...] (vv. 34-36).
Jesús como Buen Pastor (<i>Juan</i> 10: 1-18).	JUAN Nació nuestro Salvador por librar nuestra pelleja. ¡O, qué chapado pastor, que morirá sin temor por no perder una oveja! (vv. 86-90).
Los milagros: la multiplicación de los panes (<i>Mateo</i> 14: 13-21).	JUAN ¡Hartar, hartar ya, gañanes, qu'es venido pan del cielo, pan de vida y de consuelo! No comáis somas de canes, ni andéis hechos albardanes comiendo vianda vil, que aquéste con cinco panes hartará más rabadanes que otro con cinco mil. (vv. 136-144).
El Ministerio petrino (<i>Mateo</i> 16: 13-20).	JUAN Y después ha de dexar a Pedro, nuestro carillo, las ovejas a guardar y las llaves del lugar, y su hato y caramillo. (vv. 95-99).

2º momento: marcha hacia Belén (vv. 145-260). Una vez concluido el grueso de la exposición catequética, los cuatro pastores, ahora sí, deciden marchar a Belén. A diferencia de lo que sucedía en *EGLL* –recordemos–, aquí los pastores no hacen referencia a los regalos con los que van a agasajar al Redentor:

LUCAS Mateo, si no revellas
 y te percude cariño,
 vamos a ver aquel Niño
 qu'es de las cosas más bellas.

MATEO Y tú, Juan, que las estrellas
 oteas de hito en hito,
 ven, verás la mayor dellas,
 luzero de las donzellas,
 con su hijo tan bendito.

LUCAS A Belén vamos, zagales,
 que allí dizen que ha nacido
 en un pesebre metido,
 embuelto en unos pañales;
 [...]

MATEO	De los primeros seremos. Vamos, vamos, vamos, Juan.
LUCAS	Benditos los que verán lo que nosotros veremos.
MARCO	Aballemos, aballemos, y no estemos anaziados.
JUAN	Mas dad acá, respingemos y dos a dos cantiquemos porque vamos ensayados.

(vv. 145-180).

En definitiva, con *EMNN*, Encina innova al potenciar las posibilidades doctrinales del tema del amor divino en el Misterio de la Natividad, transmitiendo al espectador una sólida lección catequética.

.....

Para concluir, la producción dramática de Juan del Encina constituye el eslabón definitivo en el largo proceso de configuración del pastor rústico; con el escritor salmantino, el *tipo* queda completamente consolidado caracterológicamente, y, aunque desde el punto de vista temático experimente una ampliación (viéndose inmerso en otros temas como el amor profano, el carnaval, etc.), en ningún momento renunciará, ni en Encina ni en autores posteriores, a sus raíces religiosas, esto es, a desempeñar su papel privilegiado en el Misterio de la Natividad del Señor, su primer y más perdurable contexto representacional.

2. NUESTRO CORPUS

Disponemos de tres textos dramáticos adscribibles al modelo rústico, a saber: *Juguete de los pastores dormidos (JPD)*, *Coloquio gracioso para la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo (CGNSJ)*, ambos de Fray Marcos Alayón, y uno anónimo, *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752 (LDPN)*²⁹⁷.

²⁹⁷ Recordamos que, para las citas textuales de esta última obra, nos basaremos en la transcripción realizada por Plasencia de la Cruz (2014-2015: 42-51).

2.1. TEMAS

El tema característico de las tres obras es el amor divino plasmado en el Misterio de la Natividad del Señor, que constituye el principal punto de conexión entre ellas; en lo que divergen es en el tratamiento que cada una concede a dicho tema. No obstante, podrían señalarse algunas coincidencias, sobre todo a nivel estructural, entre las dos obras de Fray Marcos Alayón (*JPD* y *CGNSJ*) frente a *LDPN*.

Tanto en *JPD* como en *CGNSJ* es posible advertir esa estructura bimembre (1ª parte prologal + 2º parte propiamente religiosa) tantas veces comentada en las páginas anteriores; en ambas composiciones, la primera parte prologal tiene un carácter marcadamente profano, tal como ocurría en Encina: en *JPD* (vv. 1-82), los pastores Blas, Pascual, Bartolo y Gil, que, según nos indica la acotación, están «*como dormidos*» (acto I, esc. 1ª, secuencia 1), conversan, como si estuviesen soñando en voz alta, sobre sus respectivas obsesiones, claramente mundanas, como la bebida, el vino o el baile; por su parte, en *CGNSJ* (vv. 1-313), se plantea una situación profana con un potencial cómico de primera magnitud: Pascual cuenta a Danteo el incidente que ha tenido con un sacristán por haberle llamado ciervo este último. El pastor, cuya esposa Menga parió un «muchacho verdinegro» (v. 96) tres meses después de su boda con él, interpreta el calificativo que le ha lanzado el sacristán como un insulto en alusión a su condición de cornudo, de ahí el enfrentamiento:

PASCUAL

[...]

¿cómo llama así a la puerta?
pues, si levanto este leño
o si al perrero lo llamo,
lo he de poner como un ciervo».
«¿Ciervo a mí –respondí yo–
que soy casado y que tengo
mi mujer que está preñada,
dende antes del casamiento?
¿a mí ciervo me ha llamado?
¿a mí, que tuve un agüelo,
que nunca ciervos guardó
y siempre guardó carneros?».

[...]

(vv. 144-155).

El elemento diferenciador entre *JPD* y *CGNSJ* radica en la segunda parte (la propiamente religiosa) de ambas composiciones, como vemos a continuación.

En *JPD*, en su parte religiosa (vv. 83-180), se hace muy visible el peso de la tradición literaria, pues, al igual que las encinianas *EGLL* y *EMNN*, *JPD* desarrolla los dos primeros momentos de los tres de los que constaba *OP*:

1^{er} momento: anuncio del ángel a los pastores (vv. 83-114). La manera en que se produce el anuncio no dista demasiado de la tradicional que hemos ido viendo en casos anteriores; aun así, es posible destacar algunos aspectos novedosos. En primer lugar, el ángel no parece transmitir con tanta claridad la noticia del Nacimiento, ni tampoco explicita la identidad del Recién Nacido; únicamente se limita a despertar a los pastores con las siguientes palabras:

ÁNGEL Despertad, pastores;
 dejad ese sueño,
 pues velando está
 vuestro dulce dueño.
(vv. 83-86).

En segundo lugar, el mensaje del ángel no se desarrolla en un único parlamento, ya que este es interrumpido por las exclamaciones de miedo y sorpresa de los pastores (una sensación de miedo que también sentían –recordemos– los pastores, en la misma situación, en el fragmento de *CVC*, que sigue a su vez al *Evangelio* de San Lucas):

BLAS ¡Jesús!, ¡y qué gallipavo! *Levántase.*

GIL ¡Jesús!, ¿qué es esto que veo?

PASCUAL ¡Yo estoy temblando, señores!

BARTOLO ¡Yo estoy cortado de miedo!
(vv. 87-90).

En tercer lugar, el ángel no se limita a proporcionar a los pastores unas señales con las que identificar al Niño Jesús, sino que, además, da entrada al componente doctrinal; concretamente, hace referencia al Dogma de la Inmaculada Concepción:

ÁNGEL Desterrad esos temores;
 alentad, que vuestro dueño,
 en Belén en un pesebre,
 se alberga y, allí, entre el heno,
 tierno infante, los rigores
 tolera de frío y yelo.
 Id; le veréis exhalando
 los peregrinos luceros,
 perlas que vierte su aurora

a los primeros bostezos;
allí veréis a su Madre,
con unos halagos tiernos,
cómo le mece y le arrulla;
que solo este privilegio
le fue concedido a Ella,
*reservándola el Supremo
pura, intacta, sin que sombra
pudiera, aun en los lejos
de su copia peregrina,
deslucirle lo perfecto.*
No dilatéis esta dicha,
que yo, feliz mensajero,
paso a dar estas noticias
alegres al universo. *Vase.*

(vv. 91-114. La cursiva es nuestra).

2º momento: marcha hacia Belén (vv. 115-180). Los pastores resuelven ir a Belén cantando y bailando:

GIL	Pues vámonos priviniendo, con algunos cantarcitos, con mudanza y zapateo.	
BARTOLO	Empiézalo tú, Pascual, porque entiendes del Misterio.	
PASCUAL	Llamemos a Perotillo, que es un muchacho discreto.	
<i>Todos</i>	Lllámalo; no te detengas. [...]	
PASCUAL	No dilatemos el viaje; compón un bailito luego. [...]	(vv. 123-146).

En definitiva, como hemos ido viendo, la parte propiamente religiosa (vv. 83-180) de *JPD* muestra coincidencias con el fragmento de *CVC* y, sobre todo, con Encina. No ocurre así, en cambio, en *CGNSJ*, cuya parte propiamente religiosa (vv. 314-945) presenta numerosas novedades, como explicamos seguidamente.

En primer lugar, en *CGNSJ*, esa parte no comienza con el anuncio del Nacimiento de Jesús, ni por parte de un ángel (como ocurría en el fragmento de *CVC*, en *EGLL* e, incluso, en *JPD*), ni por parte de un pastor (como en *EMNN*); el anuncio del Nacimiento como tal no se escenifica en ningún momento; tampoco era necesario,

prometo hacer una loa
[...]

(vv. 101-111. La cursiva es nuestra).

La mención a los Maitines y a la costumbre de poner el Nacimiento permite percatarnos de que los pastores de *CGNSJ* no representan a los primeros pastores de Belén, a los que les fue anunciado el Nacimiento de Jesús por el ángel, sino a unos pastores posteriores en el tiempo, que, del mismo modo que nosotros en la actualidad, celebran la Navidad, o sea, rememoran / actualizan el Misterio acontecido hace dos mil años.

Hecho este breve excursus, imprescindible para comprender lo que exponemos a continuación, retomamos el hilo de nuestro discurso. Decíamos más arriba que la parte propiamente religiosa (vv. 314-945) de *CGNSJ* no comienza con el anuncio del Nacimiento del Niño Jesús, por las razones aducidas, sino con la llegada de los pastores a la iglesia donde esperan poder participar en la celebración de los Maitines:

GINÉS Gloria a Dios, que ya al lugar
 llegamos, adonde esperan
 copia de cisnes, que adornan
 esta tan lucida iglesia.

[...]

BARTOLA Ea, zagales, ya todos
 cerca estamos de la puerta
 de la iglesia, donde amantes
 a sus clérigos esperan,
 para que entre sus Maitines,
 con villancicos y letras,
 al Dios Niño celebremos,
 que, nacido a la inclemencia
 del hielo, son nuestras culpas
 la causa de aquellas penas.

(vv. 314-339).

Los pastores entran en la iglesia y, al ver el Nacimiento, quedan admirados, por lo que deciden hacer un juego, organizado por Menga, como alabanza al Misterio divino que celebran; dicho juego consiste en una especie de ejercicio poético, en el que Menga contará la fábula de Ícaro y, al mencionar en su relato algún aspecto tocante a cada uno de los distintos componentes de la naturaleza (aire, tierra, fuego, agua y cielo), el pastor al que se le haya asignado previamente ese componente ha de responder nombrándolo;

aquel que yerre, tendrá que improvisar una canción dedicada a algún aspecto de la Natividad:

BARTOLA Pues vamos tomando asientos,
 hombre entre mujer, y sea
 que sirva la diversión
 para juego y academia.

GINÉS Dice bien; pues, en haciendo
 yerro, ha de pagar la prenda,
 levantándose y diciendo
 lo que le dieran en pena;
 dándole que haga un asunto,
 o ya al Niño o ya a la bella
 de su madre, o ya a la mula
 o a otra cosa cualquiera,
 que toque a aqueste misterio;
 y haremos la noche buena.

[...]

GILA Ea, váyanse sentando
 y el juego lo explique Menga,
 para que todos atentos
 estemos a las respuestas.

Siéntanse todos en círculo, mujer entre hombre, y dase principio al juego.

MENGA El juego que hemos de hacer,
 para que todos lo(s) entiendan,
 de Ícaro la fábula es,
 cuando con alas de cera,
 para volar hasta el sol,
 lo llevaba su soberbia;
 y, así, explicando el asunto,
 estén todos en la idea:
 Danteo ha de hacer el aire,
 Bartola ha de ser la tierra,
 a Ginés le toca el fuego,
 el agua a Pascual se entriega
 y el cielo le toca a Gila,
 que es el nombre que me queda;
 de manera que, en nombrando
 yo alguna cosa, en que pueda
 tocar en el elemento
 de quien este nombre tenga,
 luego ha de responder pronto:
 fuego, agua, aire o tierra
 o *cielo*, o según aquello
 que más al caso le venga;
 no sé si me han entendido.

¿Quieren que a explicar lo vuelva?

(vv. 380-423).

El juego planteado es, obviamente, una maniobra del dramaturgo para dar entrada en la representación al componente doctrinal: como era de esperar, todos los pastores se acaban equivocando alguna vez en el juego, de manera que, siguiendo la regla impuesta por Ginés, cada uno debía componer alguna canción al Nacimiento, en la que se aprovecha para catequizar al espectador.

El primero en equivocarse es Danteo, que dedica su canción a las lágrimas del Niño Jesús:

DANTEO

Llorad, si así se mejora
de mi delito el pesar,
que no es afrenta el llorar,
cuando por amor se llora;
esas lágrimas que ahora,
en dulces afectos vivos,
de esos ojos compasivos,
amante estáis derramando,
son caudal que vas sembrando,
para libertar cautivos.

Vuestro llanto la eficacia
dice que mi ser mejora,
pues quien por mi culpa llora,
hará excesos por mi gracia;
ya se acabó mi desgracia,
que, si en las lágrimas van,
mi[s] dichas claras están,
pues de esos ojos fecundos,
si una redime mil mundos,
tantas, ¿qué remediarán?

(vv. 488-507).

A nuestro parecer, estas lágrimas estarían aludiendo, en el fondo, a la sangre que derramará Jesús en su Pasión, con la que traerá la Redención a todos los hombres.

La segunda canción la compone Ginés; concretamente, se trata de un romance a la Virgen María, en el que encontramos resonancias del *Magnificat* (*Lucas* 1: 46-55) y del *Salve Regina*, donde la Virgen aparece como Madre de misericordia:

GINÉS

[...]

Con pena y con gusto a un tiempo,
Señora, os mira mi amor.
¡Oh, qué dos contrarios tiene
vuestro amante corazón!
tenéis el gusto de ver

GILA

[...]

Como al Niño Dios buscaba
y no pudo conocello,
aunque mucho se enrabiaba,
viendo que no lo encontraba,
mandó tocar a degüello.

De ninguna de las gentes
admitir quiso disculpas
y, sin más inconvenientes,
mató tantos inocentes,
como él tenía de culpas.

[...]

(vv. 741-750).

El último en equivocarse en el juego es Pascual, que interpreta una canción sobre el buey y la mula y, por tanto, de menor gravedad que las de sus amigos, en consonancia con el perfil cómico del personaje.

En definitiva, por todo lo que hemos ido explicando anteriormente, *CGNSJ* ocupa una posición destacada entre nuestras obras dieciochescas del modelo rústico: en vez de representar a los pastores de la ‘primera Navidad’, que era el camino marcado por *OP* (y continuado por fray Íñigo de Mendoza, con el fragmento de *CVC*, y, posteriormente, por Juan del Encina, con *EGLL* y *EMNN*), Fray Marcos Alayón, sin romper del todo con esa tradición (pues, no lo olvidemos, su composición presenta una estructura bimembre), sigue otro camino, el de presentar a los pastores como partícipes en una celebración (esto es, actualización / conmemoración) de esa ‘primera Navidad’, un camino que cuenta con antecedentes en otras obras dramáticas adscritas al modelo rústico, como, por ejemplo, el *Auto da Fé* de Gil Vicente (1465-1536), escrita en torno a 1509-1510²⁹⁹.

.....

A diferencia de las dos obras de Fray Marcos Alayón (*JPD* y *CGNSJ*), *LDPN* no presenta una estructura bimembre, sino unimembre, pues la composición comienza directamente con la parte propiamente religiosa, prescindiendo de parte prologal; esto supone una vuelta a *OP*, que –recordemos– era de estructura unimembre; es más, *LDPN* presenta los tres mismos momentos de la Natividad que *OP* (a saber: anuncio del ángel, marcha hacia Belén y adoración) y no como ocurría en las obras de Encina (*EGLL* y

²⁹⁹ Sobre la cronología de esta obra, se pueden consultar las siguientes páginas web: una específica sobre Gil Vicente («<http://www.gilvicente.eu/autos/1509-1512/fe.html>») y otra general sobre el teatro de autores portugueses del siglo XVI («<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>») (fecha de consulta: 09/03/2019).

EMNN) o en *JPD* de Fray Marcos Alayón, en las que, como se vio más arriba, solo se escenificaban los dos primeros momentos (anuncio del ángel y marcha hacia Belén). Ahora bien, en el desarrollo de cada uno de esos tres momentos, *LDPN* incorpora elementos novedosos respecto a *OP*, que comentaremos a continuación:

1^{er} momento: anuncio del ángel (vv. 1-190). Aunque el ángel comunica al pastor José la noticia del Nacimiento, no le aporta las debidas señales para que pueda reconocer al Niño Jesús, apartándose en este punto del *Evangelio* de San Lucas y, por tanto, de *OP*:

[ÁNGEL] Despierta Pastor, despierta;
 pues ía del cielo abajado
 la paz, salud y remedío
 de todo el genero humano.
 No temas pues nase Niño:
 [mir]a que te llama, hermano:
 llegale aver no te asustes,
 que de amor esta abrasado.

(vv. 1-8).

Tras el mensaje del ángel, lo que esperaríamos es que José decidiera encaminarse inmediatamente al Portal para adorar al Niño, pero no ocurre así; el dramaturgo prefiere hacer, en este punto, un breve excursu para catequizar al espectador (algo similar a lo que había hecho Juan del Encina en *EMNN*). Lo explicamos a continuación.

José, deslumbrado por los fuertes resplandores que irradiaba el ángel, se ha caído al suelo y se ha hecho daño en el costado, por lo que hace su entrada en escena lleno de lamentos:

[JOSÉ] Ay aí la ravadilla
 la tengo jecha un cascajo;
 pos simijante cayída
 no imajino que se adado.
 Ay aí aí que está rendido
 pur medío del espínazo.
 el Verbum caro 'Jísus!

(vv. 9-15).

Dolorido a causa de la caída, José decide llamar a Domingo, que acude alarmado y le pregunta que qué le sucede; José le cuenta todo lo ocurrido con el ángel, un acontecimiento cuya trascendencia no llega a comprender; de hecho, el mentecato ha confundido al ángel con un águila:

[JOSÉ]

[...]

veío que vínía volandu
un aguíluchu bremejo,
par esos cielos abaxío,
[ec]hando físcas defuego,
dísfírído como un raío;
con tan grande clarídade
que me dejó íncandílado;
tumbe redondo en el suelo
Y me di tal costalaso,
que por los guesos que tengo
síno estoí díscuítado:

[...]

Lebanteme como pude;
y quando bolví amírallo,
oigo una musiquería,
un trofan tam b́ien cantado,
que, voto m[i]a[n]́ima chŕsto,
que lo estov́iera ascuchando
Jasta secula śin f́in;
pos aquello no era humano:
senduda bajo del cíelo
el Aguíluchu gallardo.
a la pucha de tal vos!
afee que venía ensaíado.
mas ío me quede en aíunas
como un bobo, díscríado;
ní se sí jablo cumigo,
o sí fue con el ganado:
porque la copla desía,
sí no estoí mal acurdado,
gloría yn alt́iśimus Deo:
y así prosigió cantando,
el trofan, en lat́inorro:
mas como ío no e estodíado,
no se lo pude entender.
[_____] do, ní vesado.

[DOMINGO]

Atemora de una bes.
síendo así, ía estamos claros
pos que? Voste no asv́ido
lo questa noche apasado.

[JOSÉ]

Yo no se deśille mas,
que lo que llevo cuntado.

(vv. 78-120).

Ante la ignorancia y la confusión de José, Domingo asume el papel de catequista y explica a su interlocutor el Misterio divino que está acaeciendo. Su

enseñanza catequética comienza con uno de los primeros episodios de la Historia de la Salvación, el pecado original de Adán y Eva:

[DOMINGO] Ascuchame, y ledíre
el causo: ponga cuidado.
[]eso Padre Adanel Viejú,
cumío díel arvol vedado,
que Díos todo puderoso,
le embarazo: y el purfiado
arremetío ala mansana.
y la trago dun vocado:
[...]

(vv. 121-128).

Domingo prosigue su catequesis: a partir de ese pecado original, la humanidad entera se sumió en la oscuridad, al destruirse el estado de gracia instaurado por Dios en la Creación y que Jesucristo, con su Nacimiento y posterior Pasión en la Cruz, viene a reinstaurar de nuevo:

[DOMINGO] [...]
epur esa gulosína,
atrívído, y mal mandado,
quedo por su ínovedencia
el probete, condenado.
a comer pan dí Jílecho,
y ser del cielo privado,
pro secula seculoría.
Viendo Dios dende lo alto
el fraquaso sosedído
del Virginal pecado;
[...]
detremíno que su híjo
mun querído, y mun amado
fuera nuestro desempeño,
y fiador abonado:
paraque pagara el
Las costas deaqueste daño.
el buen híjo seofrecío
con velumta, y desengaño
a satísfacer por todos;
y al querer executallo,
fue presíso [I]e fasíera.
hombre el be[] asotalo
que Díos se Jasíera hombre
por nosotros? sea alabado
su amor, por siempre Jamas:
[...]

(vv. 129-155).

De esta manera, como vemos, la caída de José, insignificante a simple vista, adquiere una función de primera magnitud en la obra, como circunstancia a raíz de la

personajes han sido contruidos sobre el *tipo* del pastor rústico; esto no quiere decir –conviene no olvidarlo– que dichos personajes presenten escrupulosamente todos y cada uno de los rasgos atribuidos al *tipo*.

En *JPD*, Blas, Bartolo, Pascual, Perote y Gil encarnan, cada uno de ellos, distintos rasgos del pastor rústico; por ejemplo, Blas representa la glotonería desmedida:

BLAS ¡Qué buenas que están las migas!;
 yo me tragaré los dedos,
 que, llenando el garapacho,
 maldita la pulga siento.
(vv. 7-10).

.

BLAS ¡Qué mala noche he pasado!
 Cuando ceno poco, sueño
 que un diablo me jala un pie,
 que otro me arranca los dedos,
 que otro me saca las muelas.
 Vaya, que yo le prometo
 que ande siempre con cuidado,
 que no sueñe de hambriento.
(vv. 33-40).

En Bartolo vemos la afición por la comida y por el sueño:

BARTOLO ¡Qué fría que está la noche!
 Mal comido, poco sueño,
 amanecerá un cristiano
 hecho un retrato de duelos.
(vv. 19-22).

En este personaje también notamos cierta holgazanería, otra de las características del pastor rústico, lo que le lleva a buscar siempre la comodidad y el bienestar material, como en los siguientes versos en donde lo vemos quejarse nuevamente del frío que está pasando:

BARTOLO Si yo amanezco con vida,
 juro, rejuro y protesto,
 de tener siempre el cuidado
 de dormir entre dos fuegos,
 porque estoy entumecido;
 no puedo estirar los niervos;
 de esta vez quedo tollido.
 ¿Bartolo, quedamos buenos?
(vv. 57-64).

Por su parte, Pascual muestra un gusto por el baile:

que estoy con lo socedido
que de collera reviento.
¿Conmigo sacarandinas?;
bonito soy yo para eso,
que soy Pascual revoltillo,
hijo de Guillén Carnero,
biznieto de Luis Morcilla,
de Pedro Asadura nieto,
chozno de Blasa Menudo
y de Ana Mondongo yerno;
pues, ¿conmigo chelendrinas?;
[...]

(vv. 23-35).

Y le encanta comer:

PASCUAL Pues pongamos una mesa
y, si hay algo que comer,
comamos, porque una fiesta,
en tanto tiene de lleno,
cuanto la barriga es llena.
[...]
Y ¿cuál de más gusto fuera
cenar un lindo mondongo,
que no tocar castañetas?

(vv. 897-919).

El resto de personajes de *CGNSJ* (es decir, Danteo, Ginés, Menga, Bartola y Gila) no presentan características del pastor rústico; esto podría deberse a que casi todo el peso cómico de esta obra recae sobre Pascual, cuyo protagonismo sobre los demás personajes se refleja en su mayor participación en los parlamentos; el hecho de que el pastor rústico sea un *tipo* esencialmente cómico explica que únicamente Pascual se haya construido sobre él, y no los otros personajes de la obra.

.....

Al igual que hicimos con los personajes del modelo clasicista en su momento, podemos preguntarnos si los personajes del modelo rústico aquí analizados responden a lo establecido por las preceptivas. La respuesta, a nuestro entender, sería negativa, por las razones que aducimos a continuación.

En primer lugar, la excesiva simpleza que manifiestan los pastores rústicos, lo que, por otra parte, justifica su tosquedad y grosería, rompe el equilibrio que, según los preceptistas –recordemos–, debía existir entre simplicidad y agudeza a la hora de

caracterizar a los personajes pastoriles; esta simpleza se aprecia muy bien en José (*LDPN*), que llega a confundir al ángel con un águila, como se dijo antes.

En segundo lugar, los pastores rústicos, a pesar de su simplicidad, distan de ser completamente inocentes y bondadosos; por otra parte, tampoco muestran siempre moderación en sus pasiones; por tanto, se apartan de lo que aconsejaban los preceptistas; el caso más destacado es el de Pascual (*CGNSJ*), que, ante el supuesto insulto que le ha lanzado el sacristán, experimenta una reacción iracunda contra este hasta el punto de que, incluso, intenta agredirlo, según él mismo cuenta a Danteo:

PASCUAL

[...]

Quise levantar la estaca
y casi lo hubiera jecho,
si el cura no me la baja,
que llegó en aquel comenos;
apártome de la puerta
tan de la cólera ciego,
que hablé diez mill disparates;
y tras de mi mujer vengo,
porque aquí he de saber de ella
si soy ciervo o no soy ciervo.

(vv. 156-165).

Finalmente, en lo que se refiere a la locución poética, los pastores rústicos de nuestras obras (es decir, Blas, Bartolo, Pascual, Perote y Gil [*JPD*], José y Domingo [*LDPN*] y Pascual [*CGNSJ*]) hacen uso del sayagués, si bien es verdad que el empleo de esta lengua literaria es manifiestamente más intenso en *LDPN* que en las obras de Fray Marcos Alayón (*JPD* y *CGNSJ*). A continuación, procedemos a analizar los rasgos del sayagués presentes en la locución poética de nuestros pastores rústicos, dividiendo nuestro análisis en tres bloques: nivel fonético, morfosintáctico y léxico.

❖ Nivel fonético

Nos centraremos, en primer lugar, en las vocales.

Las vocales tónicas aparecen normalmente diptongadas; así lo vemos, por ejemplo, en la *o* breve latina, que diptonga en *bonus* > *bueno* (*CGNSJ*: v. 10; *JPD*: vv. 7 y 64), en *focos* > *fuegos* (*JPD*: v. 60) y en *fortis* > *fuerte* (*LDPN*: v. 66); pero también es posible encontrar formas en las que el diptongo se destruye, como ocurre con el diptongo *iu* en la palabra *ciudad* > *cídade* (*LDPN*: v. 179).

Las vocales átonas son las que sufren más cambios, como es de esperar, especialmente trueques:

– La *e* por la *i*: *según* > *sigún* (CGNSJ: vv. 4 y 243), *semejante* > *simijante* (LDPN: v. 11), *despaldillado* > *díspaldíllado* (LDPN: v. 90), *demonios* > *dimonios* (CGNSJ: v. 766) y *encandilado* > *íncandílado* (LDPN: v. 84).

– La *i* por la *e*: *chicote* > *checote* (CGNSJ: v. 41), *sacristán* > *sancrestán* (CGNSJ: vv. 37, 55 y 135) y *chilindrinas* > *chelendrinas* (CGNSJ: v. 35).

– La *a* por la *e*: *parroquia* > *perroquia* (CGNSJ: vv. 108 y 298).

– La *o* por la *u*: *dornajo* > *durnajo* (LDPN: v. 162), *contado* > *cuntado* (LDPN: v. 120), *José* > *Juse* (LDPN: v. 43), *volveré* > *vulbere* (LDPN: v. 264), *poderoso* > *puderoso* (LDPN: v. 125), *rosquetes* > *rusquetes* (LDPN: v. 268), *cordero* > *curdero* (LDPN: v. 261), *doncella* > *dunsella* (LDPN: vv. 159 y 273); el cierre vocálico *o* > *u* también se registra en posición final: *volando* > *volandu* (LDPN: v. 78), *miedo* > *míedu* (LDPN: v. 19), *pelo* > *pelu* (LDPN: v. 29), *viejo* > *víeju* (LDPN: v. 123), *consolado* > *consoladu* (LDPN: v. 198) y *aencarnado* > *aencarnadu* (LDPN: v. 170).

– La *u* por la *o*: *suspenseo* > *sospenseo* (CGNSJ: vv. 203 y 840), *suplico* > *soplíco* (LDPN: v. 243), *luminaria* > *lominaria* (JPD: v. 81), *aturdido* > *atordido* (CGNSJ: v. 348), *sucedido* > *socedido* (CGNSJ: v. 25; LDPN: vv. 49 y 137) y *escuchando* > *escochando* (CGNSJ: v. 862).

Algunos de estos trueques vocálicos se producen por asimilación (*engrifado* > *íngrifado* [LDPN: v. 30] y *engarrotado* > *engarratado* [LDPN: v. 38]) y por disimilación (*golosina* > *gulosína* [LDPN: v. 129] y *divino* > *devíno* [LDPN: v. 261]).

Las vocales átonas también se ven afectadas por transformaciones por adición, como la epéntesis (*tejado* > *texíado* [LDPN: v. 64], *trabajos* > *trabaxíos* [LDPN: v. 166], *abajo* > *abaxío* [LDPN: v. 80] y *seas* > *seías* [LDPN: v. 213]) y la paragoge (*claridad* > *clarídade* [LDPN: v. 83], *salud* > *salude* [LDPN: v. 251] y *ciudad* > *cídade* [LDPN: v. 179]).

También documentamos en las vocales átonas transformaciones por supresión, como la síncope (*inobediencia* > *ínovedencia* [LDPN: v. 131]).

Dejando de lado las vocales y pasando a las consonantes, lo que más encontramos son aspiraciones: *hablarme* > *jablarme* (CGNSJ: v. 58), *hijo* > *jijo* (LDPN: v. 276), *hijito* > *jijito* (JPD: v. 11), *hecho* > *jecho* (CGNSJ: v. 157), *huyendo* > *juyendo* (JPD: v.

72), *hecha* > *jecha* (LDPN: v. 10), *hace* > *jace* (CGNSJ: v. 228; JPD: v. 47), *hizo* > *jizo* (CGNSJ: v. 834), *hará* > *jara* (LDPN: v. 236), *hiciera* > *jasiera* (LDPN: v. 153), *híncatele* > *jíncatele* (LDPN: v. 211) y *hablo* > *jablo* (LDPN: v. 105).

En lo que respecta al rotacismo, sólo lo hemos registrado en un caso: *establo* > *estabro* > *estрабо* (LDPN: v. 160).

Las consonantes también pueden verse implicadas en las transformaciones por adición y por supresión que veíamos más arriba en relación a las vocales átonas. Entre las primeras (transformaciones por adición), sobresalen las epéntesis: *puerta* > *puerpta* (LDPN: v. 70), *aniversario* > *adniversario* (CGNSJ: v. 276), *poeta* > *poyeta* (CGNSJ: v. 825), *caída* > *cayída* (LDPN: v. 11), *tropiece* > *trompiece* (CGNSJ: v. 619) y *humanado* > *humandado* (LDPN: v. 238).

De las transformaciones por supresión, hallamos síncopas: *clérigo* > *cleygo* (CGNSJ: vv. 52 y 299) y *decía* > *deía* (JPD: v. 117).

❖ Nivel morfosintáctico

Resulta muy profuso el empleo de sufijos diminutivos, como los siguientes:

-illo: *revoltillo* (CGNSJ: v. 29), *Bartolilla* (CGNSJ: v. 372), *Perotillo* (JPD: v. 127), *cabritillos* (JPD: v. 71) y *guapilla* (JPD: v. 51).

-ito: *traguito* (JPD: v. 41), *contentitos* (CGNSJ: v. 833), *probesíta* (LDPN: v. 160), *desnudíto* (LDPN: vv. 181 y 219), *puñito* (LDPN: v. 183), *blanquito* (LDPN: v. 186), *checotito* (CGNSJ: v. 352), *regalíto* (LDPN: v. 265), *jíbonsíto* (LDPN: v. 223), *vueltitita* (JPD: v. 55), *mocito* (JPD: v. 115), *cantarcitos* (JPD: v. 123) y *bailito* (JPD: v. 146).

-ico: *Bartolico* (CGNSJ: v. 292), *Tomasico* (CGNSJ: v. 293) y *Luisico* (CGNSJ: v. 292).

Respecto a los prefijos, únicamente documentamos el intensificador *re-* (*rejuero* [JPD: v. 58]).

También es posible hallar contracciones, si bien estas se localizan únicamente en LDPN: *que* + *en* > *quen* (vv. 40 y 227); *que* + *es* > *ques* (vv. 43 y 227); *que* + *eres* > *queres* (v. 165); *me* + *acuda* > *macuda* (v. 39); *acá* + *abajo* > *acabaxío* (v. 158); *de* + *un* > *dun* (v. 128); *de* + *este* > *deste* (v. 50); *de* + *una* > *duna* (v. 159).

❖ Nivel léxico

Los pastores rústicos recurren, a la hora de expresarse, a muchos juramentos: «Voto a la burra del Curra / y a las barbas de mi agüelo (o suegro), / [...]» (*CGNSJ*: vv. 23-24), «[...] / que, voto m[i]a[n]íma chrísto, / [...]» (*LDPN*: v. 95), «Juro a Dios que ya las piernas / [...]» (*CGNSJ*: v. 190), «Juro a diez que esté atordido / de ver tanta gentileza» (*CGNSJ*: vv. 348-349).

Tampoco podían faltar los latinismos arrusticados: *pro saecula saeculorum* > *pro secula secloría* (*LDPN*: v. 135) e *ipso facto* > *o sofato* (*LDPN*: v. 230).

En conclusión, como hemos podido comprobar, la locución poética de los pastores rústicos no se ajusta al estilo humilde (en el que, según los preceptistas, se inscribe la literatura pastoril) pues transgrede una de las marcas propias de dicho estilo –recordemos–: la facilidad sin bajeza; bajeza en la que caen sobradamente nuestros pastores rústicos como consecuencia del empleo del sayagués, que dota a la locución de un tono marcadamente vulgar y tosco. Así pues, los pastores del modelo rústico cometen justamente el error contrario que los del modelo clasicista: estos últimos hacen uso de un lenguaje desmedidamente elevado y aquellos lo hacen de uno demasiado bajo.

2.3. RESPETO A LAS UNIDADES CLÁSICAS

a. Unidad de lugar

Las tres obras del modelo rústico (*JPD*, *CGNSJ* y *LDPN*) destacan por una ausencia, casi absoluta, de acotaciones escénicas (o didascalias explícitas [Hermenegildo Fernández, 1991: 132]) que nos indiquen la existencia o no de cambios en la escena, lo que dificulta enormemente el análisis de la unidad de lugar en ellas.

En *CGNSJ* y en *JPD*, las escasas acotaciones existentes no nos proporcionan información locativa alguna; esta nos viene dada íntegramente en las didascalias implícitas (Hermenegildo Fernández, 1991: 132), esto es, en el discurso propiamente de los personajes: por ejemplo, en *CGNSJ*, Pascual hace referencia a un valle («[...] allá en el valle, / [...]» [v. 37]) y Danteo menciona un cerro («[...] / escuché desde ese cerro / [...]» [v. 64]), de lo que inferimos que la escena ha de ser rural, campestre; más adelante, en esa misma obra, la palabra de los personajes vuelve a convertirse en el único instrumento a través del cual obtenemos información sobre la ubicación de estos:

BARTOLA Ea, zagales, ya todos

*cerca estamos de la puerta
de la iglesia, donde amantes
[...]*

GILA *Pues ya que en la puerta estamos,
entremos, puesto que abierta
nos la promete el cariño
y nuestro amor la granjea.*

GINÉS *Impensadamente estamos
dentro de la iglesia misma,
adonde está el Nacimiento;
y el corazón se me alegra.*

(vv. 330-347. La cursiva es nuestra).

En el caso de *JPD*, la situación es aún peor pues carecemos prácticamente de didascalias implícitas; a pesar de ello, es posible suponer que, al igual que en *CGNSJ*, la escena en la que se representa la acción dramática figuraría un campo, un espacio al aire libre (García Luis, 1986:42), por las frecuentes alusiones al frío que hace Bartolo:

BARTOLO ¡Qué fría que está la noche!
[...]
..... (v. 19).

BARTOLO Si yo amanezco con vida,
juro, rejuro y protesto,
de tener siempre el cuidado
de dormir entre dos fuegos,
porque estoy entumecido;
no puedo estirar los niervos;
de esta vez quedo tollido.
[...]
(vv. 57-63).

No es mucho mejor la situación de *LDPN*, aunque, al menos, en esta obra, sí disponemos de una acotación con información locativa relevante: «*[E]n tanto que se canta esta copla, Vancamínando, hastadescubri[r] [el] Portal*» (acto I, esc. 2ª, secuencia 2).

A la luz de esta acotación, lo único que podemos conjeturar es que José y Domingo habrían comenzado su conversación en un extremo de la escena y luego se acabarían desplazando («*van camínando*») hacia el otro extremo, donde estaría situado el Portal de Belén.

En conclusión, ante la falta de datos que indiquen lo contrario, hemos de aceptar que la escena donde se representa la acción dramática de cada una de nuestras tres obras

no experimenta cambio alguno durante el transcurso de la representación, por lo que la unidad de lugar se respetaría.

b. Unidad de tiempo

Al igual que sucedía con la unidad de lugar, también encontramos dificultades a la hora de analizar la unidad de tiempo en nuestros textos, debido a las escasas referencias temporales que estos nos proporcionan.

Las tres obras (*JPD*, *CGNSJ* y *LDPN*) coinciden en que sus respectivas acciones dramáticas transcurren durante la noche, según nos indican los propios personajes: «¡Qué fría que está la noche!» (*JPD*: v. 19), «[...] / y pues la noche licencia / nos permite, [...]» (*CGNSJ*: vv. 361-362), «[...] / lo questa noche apasado» (*LDPN*: v. 118). Ahora bien, inferimos que, tanto en *JPD* como en *LDPN*, el tiempo representado es menor que en *CGNSJ*, como explicamos a continuación.

En *JPD*, lo único que podemos asegurar es que, antes de producirse el anuncio del ángel a los pastores, aún no ha amanecido, lo que deducimos de las siguientes palabras de Bartolo: «Si yo amanezco con vida, / juro, rejuro y protesto, / [...]» (vv. 57-58).

En el caso de *LDPN*, sólo sabemos que el anuncio del ángel a José, con el que comienza la obra, habría tenido lugar a medianoche:

[JOSÉ]	[...]	
	con la muger, y los chíos,	
	todos íntos como hermanos;	
	síntí alla ala medianoche,	
	al prímer canto dél gallo	
	pur enrriúa de la chosa	
	[...]	(vv. 57-61).

Aunque, dada la carencia de referencias temporales en ambas obras (*JPD* y *LDPN*), resulta muy complicado precisar una cantidad de tiempo determinada, es posible suponer que la acción dramática, al ser tan reducida, no requeriría más de hora u hora y media para su ejecución en la vida real.

En relación a *CGNSJ*, el tiempo representado abarcaría unas tres o cuatro horas, ya que la acción dramática comenzaría aproximadamente a la hora de Maitines, que se rezan pasada la medianoche («Ahora, pues, que en los Maitines / están los señores clérigos, / [...]» [vv. 75-76]), y concluiría en las últimas horas de la noche, cercano ya el amanecer, según sabemos por Menga:

MENGA

No, *porque ya el día se llega;*
y pues todos han cumplido
la pena que les fue impuesta,
bien será que otro festejo
hagamos, *en lo que queda*
de la noche, con que demos
fin a toda nuestra fiesta.

(vv. 855-891. La cursiva es nuestra).

En conclusión, el tiempo representado en nuestras tres obras se ajusta bastante (aunque algo más en *JPD* y en *LDPN* que en *CGNSJ*) al tiempo que duraría la representación (en torno a una hora u hora y media, teniendo en cuenta que las tres obras constan de un solo acto), por lo que se cumple la unidad de tiempo.

c. Unidad de acción

JPD, *CGNSJ* y *LDPN* respetan esta unidad en tanto que las distintas acciones que las componen se dirigen a un mismo fin: alabar el Nacimiento del Niño Dios.

En el caso de las dos obras de Fray Marcos Alayón (*JPD* y *CGNSJ*), nos podría parecer extraño que la primera parte de ambas composiciones, en la que abunda el componente profano (conviene recordar que, en *JPD*, los pastores hablan de la bebida, la comida o el baile, todos ellos placeres materiales, y que, en *CGNSJ*, el meollo se centra en la supuesta condición de marido cornudo de Pascual), pueda contribuir de alguna manera a un fin religioso; pero, si ahondamos más en la cuestión, nos percatamos de que estas situaciones profanas de gran eficacia cómica de la mano del pastor rústico ayudan a distender al público, haciéndole reír, para que, de esta manera, pueda recibir de mejor grado el mensaje religioso que se le transmitirá después; si ambas obras hubiesen empezado con una acción de tono más serio, que crearía mayor tensión en el público, al dramaturgo le hubiera costado más trabajo mantener viva la atención de este hasta el final de la representación; en resumidas cuentas, estaríamos ante la idea horaciana de mezclar lo útil con lo dulce (*miscere utile dulci*) como mecanismo que posibilita que la enseñanza que se quiere transmitir resulte más fácilmente digerible por su destinatario; de hecho, sobre esta idea, que puede parecer tan manida, se basa la finalidad del teatro y, en general, de la literatura, según los neoclásicos; así lo cree, por ejemplo, Jovellanos: «Se deduce, finalmente, que aquella

será la más santa y sabia policía de un gobierno que sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetivos: la instrucción y la diversión pública» (1982: 130).

También opina de esta manera Ignacio de Luzán (Carnero Arbat, 2010: 122):

Porque como nuestra naturaleza es (por decirlo así) feble y enfermiza, y nuestro gusto descontentadizo, están igualmente expuestos a fastidiarse de la utilidad o estragarse por el deleite. Y así el discreto y prudente poeta no debe ni ser cansado por ser muy útil, ni ser dañoso por ser muy dulce: de lo primero se ofende el gusto, de lo segundo la razón. Un poema épico, una tragedia o una comedia, en quien ni a la utilidad sazone el deleite, ni al deleite temple y modere la utilidad, o serán infructuosos por lo que les falta, o serán nocivos por lo que les sobra; pues sólo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que, en las costumbres y en los ánimos, produce la perfecta poesía (2008: 216).

O Juan Francisco López del Plano:

Creo que en el día debemos entender por drama la imitación representada de una acción que divierte é instruye al espectador [...] Esta es la idea del drama en que hoy debemos convenir, sea la que sea la que se formó la antigüedad Griega y Romana; y ella nos diseña las obligaciones de un poeta dramático, reducidas á *deleytar* por los medios referidos, y á *convertir* en provecho del espectador este deleyte que excita en su ánimo. Por consiguiente nadie tema que procediendo á la mejora por este principio queramos convertir los Teatros en casas austéras de correccion, que haga de ellos otros tantos desiertos. El placer ha de presidir siempre al teatro; pero el poeta filósofo ha de llevar mas allá sus miras, y sacará alguna utilidad de este mismo placer (1798: 12-13).

Por tanto, la primera parte (profana) de las dos obras de Alayón favorece la posterior recepción del mensaje religioso por parte del público espectador, contribuyendo, así, al fin principal de la acción dramática.

En el caso de *LDPN*, aunque su situación es distinta respecto a las obras de Alayón (pues –recordemos– carece de primera parte de carácter profano), también presenta un comienzo algo desconcertante: José irrumpe en la escena dolorido como consecuencia de la caída que ha sufrido al ver al ángel; podríamos preguntarnos qué aporta esto al fin principal, religioso, de la acción dramática. Si nos fijamos, dicha caída es la que motiva que Domingo acuda en presencia de José, que lo ha llamado pidiendo auxilio, lo que, a su vez, posibilita que José le cuente todo lo sucedido con el ángel a Domingo y que este haga ver a su interlocutor la trascendencia del Misterio divino que tiene ante sus ojos, un Misterio que José, por sí solo, no hubiera llegado a desentrañar; en definitiva, la caída que sufre José permite que Domingo desempeñe para con este el papel catequético que le ha asignado el dramaturgo. Consecuentemente, la unidad de acción también se cumple en esta obra.

C. TEXTOS DE DIFÍCIL CLASIFICACIÓN

En el presente apartado abordamos el análisis de dos textos de nuestro *corpus* (*Alexis* [AL] y *El triunfo del amor divino* [TAD]), que, como explicaremos en las siguientes páginas, no se pueden adscribir a ninguno de los dos grandes modelos (clasicista y rústico) del teatro pastoril español, de ahí que los estudiemos aparte.

1. TEMAS

Tanto en *AL* como en *TAD* el tema característico es el amor divino, aunque ambos lo tratan desde perspectivas diferentes: en *AL*, ese amor cristaliza en el Misterio de la Pasión del Señor, mientras que, en *TAD*, lo hace en el Misterio de la Natividad.

Analizaremos, en primer lugar, *AL*, que ocupa una posición particular en nuestro *corpus* por ser el único texto de carácter puramente alegórico que lo integra.

Como toda alegoría, *AL* se vertebra en dos planos fundamentales: por un lado, el plano historial (o argumento), en el que se expone una determinada historia que puede proceder de muy diversas fuentes y, por otro, el plano alegórico-teológico (asunto), donde se pone de manifiesto el verdadero significado de dicha historia (Arellano Ayuso y Duarte Lueiro, 2003: 35).

En el plano historial, *AL* nos presenta una historia trágica, aparentemente profana, cuyo argumento pasamos a resumir: Agatocles, príncipe de la Arcadia, espera ansioso la llegada, desde Élide, de su hijo Alexis, que le había sido arrebatado por unos esclavos recién nacido; pero la alegría de Agatocles no tardará en disiparse por una desgracia: en aquel tiempo, la Arcadia sufría una epidemia de peste que estaba cobrándose muchas vidas; siendo así, el dios Pan, en un oráculo, transmite al sacerdote Herocles su compromiso de poner fin a la epidemia a cambio de que se le entregue en sacrificio al primer extranjero que penetre en la Arcadia. Al enterarse Agatocles del oráculo y temiendo que el elegido para el sacrificio fuese Alexis, ordena a sus guardias, por medio de Menalcas, que prohibieran la entrada en la Arcadia a cualquiera procedente de Élide, incluso si se trataba de su propio hijo.

La prevención de Agatocles no logra evitar que Alexis, que era la víctima escogida por Pan para el sacrificio, accediera a la Arcadia; una vez en ella, el joven, deseoso de encontrarse con su padre, se dirige a Licidas, el servidor de Agatocles al que se le debía el hallazgo del muchacho después de tantos años desaparecido. Licidas informa a Alexis de que Agatocles quería mantenerlo alejado de la Arcadia, lo que

desanima evidentemente al joven pero sin hacerle desistir del empeño de ver a su padre. Ante la insistencia de Alexis, a Licidas no le queda más remedio que condescender, si bien le aconseja que, en presencia de su padre, encubra su identidad.

Mientras tanto, Agatocles se había enterado, por medio de unos pastores, de que un joven extranjero –procedente de Acaya– acababa de entrar en la Arcadia, noticia esta que había tranquilizado enormemente al príncipe, al creer que, con esto, la vida de su hijo estaba ya fuera de todo peligro; lo que nunca llegaría a imaginarse Agatocles es que aquel joven extranjero era Alexis.

Momentos después, Alexis se presenta ante Agatocles encubriendo su identidad, tal como le había aconsejado Licidas; en la conversación que mantienen Alexis y Agatocles, este último no tarda en percatarse de que su joven interlocutor era aquel mismo extranjero, proveniente de Acaya, del que le habían hablado los pastores; así pues, Agatocles, ignorando que aquel joven con el que estaba conversando era realmente su hijo, lo conduce al templo para efectuar el sacrificio; una vez allí, Alexis revela a Agatocles su verdadera identidad, lo que deja al príncipe completamente aturdido hasta el punto de desmayarse. Mientras Licidas y Menalcas intentan reanimarlo, Herocles le cuenta a Alexis el oráculo y el joven, dando muestras de una gran valentía, expresa a su padre, que ya había vuelto en sí, su deseo de entregar la vida por los arcades con tal de librarlos de la peste. Padre e hijo se despiden emotivamente antes del sacrificio; Alexis acaba exclamando que, con su muerte, alcanzaba la gloria y que ningún arcade mirara nunca las aras del templo sin recordar que, allí mismo, él había derramado su sangre por redimir a toda la Arcadia.

Bajo esta trágica historia subyace un significado más profundo (plano alegórico-teológico), de carácter cristiano, que es el que verdaderamente quiere transmitir la obra: el amor que Agatocles muestra hacia su pueblo (la Arcadia) al entregar en sacrificio a su estimado hijo Alexis representa el amor que Dios Padre manifiesta hacia su pueblo (la humanidad) al ofrecer a su Hijo Jesucristo en la Cruz; el sacrificio de Alexis, al igual que el de Jesucristo, posee un significado redentor, salvífico: Alexis murió con el fin de librar a la Arcadia de la epidemia de peste que la estaba golpeando y Jesucristo dio su vida para liberar a la humanidad de la tiranía del pecado.

En conclusión, atendiendo a los temas, *AL* no se podría adscribir ni al modelo clasicista, que trata del amor humano, ni tampoco al modelo rústico, puesto que, si bien

las obras pertenecientes a este último modelo versan sobre el amor divino, lo hacen contemplándolo desde el Misterio de la Natividad y no desde el de la Pasión.

Pasamos ahora a la otra obra, *TAD*, cuyo tema característico, como anunciábamos más arriba, es el amor divino plasmado en el Misterio de la Natividad del Señor.

Atendiendo a la estructura en que se desarrolla dicho tema, es posible distinguir dos partes en esta obra:

1ª parte prologal (vv. 1-106). Momentos antes del anuncio del ángel, los pastores Jorán e Isacar se percatan del extraño comportamiento que está teniendo la naturaleza esa noche (comportamiento que actúa a modo de oráculo del gran acontecimiento divino que va a suceder) y se interrogan sobre las posibles causas de ello, sin encontrar respuesta alguna:

JORÁN	¿No es este arroyo aquel mismo, que aquesta tarde Rebeca, cuando a lavar se bajaba, vio de hielo entre cadenas?; ¿cómo tan rápido corre?; ¿cómo sus aguas parleras, por los jaspes y pizarras, mil giros dan y revueltas?	
ISACAR	Pardiez, yo quedo abobado, al ver que naturaleza mudó de sayo esta noche, invirtiendo su sistema; y todo aquesto, ¿qué anuncia?; [...]	(vv. 13-25).

La irrupción en escena, instantes después, de Aminadab –sabio y anciano pastor– ofrece a Jorán e Isacar la posibilidad de despejar todas sus dudas, algo que, por otra parte, Aminadab no consigue del todo, aunque sus suposiciones al respecto no vayan en absoluto mal encaminadas, como podemos apreciar en los siguientes versos:

AMINADAB	No tiene duda, pastores, que la omnipotente diestra que gobierna entrambos polos, obra tales excelencias; [...]	(vv. 103-106).
----------	---	----------------

<p>El ángel proporciona a los pastores una serie de señales para que puedan reconocer al Niño Jesús cuando vayan a adorarlo.</p>	<p>«[...] y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre» (2: 12).</p>	<p>ÁNGEL [...] esta señal de Él os doy: hallaréis un Niño tierno recostado en un pesebre y entre pañales envuelto (vv. 119-122).</p>
<p>Coro de voces celestiales que alaban a Dios.</p>	<p>Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios, diciendo: «Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes Él se complace» (2: 13-14).</p>	<p>ÁNGEL Gloria sea en las alturas a Dios Trino y Sempiterno. Paz en la tierra a los hombres de corazón puro y recto (vv. 123-126).</p>

Tras recibir el anuncio del ángel, Jorán, Isacar y Aminadab no se encaminan inmediatamente hacia Belén, sino que, antes de llegar ese momento, tiene lugar una preparación previa, que se desarrolla tanto en el plano catequético-moral como en el material:

a. Preparación de índole catequético-moral (vv. 127-174). Aminadab asume el papel de catequista / teólogo e ilustra a los pastores Isacar y Jorán sobre el Misterio Divino que les acaba de anunciar el ángel.

En primer lugar, Aminadab les explica que el Nacimiento de Jesús da cumplimiento a lo que habían predicho numerosos profetas veterotestamentarios; menciona, concretamente, a los profetas Isaías (*Isaías* 7: 14; 9: 6), Miqueas (*Miqueas* 5: 2), Daniel (*Daniel* 9: 24-27) y Ageo (*Ageo* 2: 8), entre otros:

AMINADAB Ya, por fin, caros amigos,
 cumplidas desde hoy más quedan
 muchas sacras profecías,
 por tan venturosa nueva;
 en tan santo Natalicio,
 se efectúan a la letra
 las de Miqueas y Ageo,

Isaías y Eritrea;
las siempre alegres semanas,
que Daniel nos recuerda,
termináronse esta noche,
tan feliz como ella misma;
[...]

(vv. 127-138).

En segundo lugar, Aminadab subraya el significado salvífico que reviste el Nacimiento del Redentor, esto es, que Dios ha asumido la condición humana para liberar a todos los hombres de la esclavitud del pecado:

AMINADAB [...]
Rompiéronse los cerrojos
de aquellas puertas eternas,
do tantos siglos yacían
los justos entre cadenas;
rayó en ellos el candor
de aquella Luz pura y bella,
que procede de Dios Padre
por generación eterna;
lloviónos ya el cielo al Justo
y, entre sus flores la tierra
su seno abriendo, nos dio
de Jesé la Planta amena;
ya la Vara de Israel,
puesta de Dios en la diestra,
hirió a los fieros caudillos
de Moab, gente perversa;
ya, finalmente, del Padre
la sabiduría eterna,
nuestro sayal hoy vistiendo,
ha nacido en nuestra tierra;
[...]

(vv. 143-162).

b. Preparación de índole material (vv. 175-202). Una vez catequizados, Jorán e Isacar se marchan del lugar con un doble objetivo: por un lado, avisar a sus respectivos familiares para que los acompañen en el viaje a Belén; por otro, pertrecharse de todos los objetos materiales necesarios para dicho viaje, esto es, instrumentos musicales con los que animar el camino y regalos con los que agasajar al Niño Jesús y a su Madre, según las indicaciones que les ha dado Aminadab:

AMINADAB Hasta luego; mas, alerta
con traer apercibidos
los instrumentos; y cuenta
no olvidéis algún presente,
de los que ofrece la aldea,

que, pues naciendo Dios pobre,
no querrá ricas ofrendas.

(vv. 192-198).

2º momento: marcha hacia Belén (vv. 203-342). Al poco tiempo, Jorán e Isacar, acompañados de sus respectivas mujeres e hijos, retornan al lugar donde se había quedado esperándoles Aminadab. Los pastores hacen recuento de los regalos que van a ofrecer al Niño Dios y a la Virgen y, tras ello, inician la marcha hacia Belén al son de la música:

AMINADAB	Mas, antes, sin perder tiempo, pasemos breve revista por los dones que traemos.
JORÁN	Mi presente es blanca leche.
ISACAR	Pues el mío es un cordero.
RUBÉN	Yo llevo este conejito.
ISABELITA	Yo de flores un pañuelo.
PALMIRA	Yo, pues, haciéndome cargo que, para el infante tierno, tendrá acaso la parida poco avío, llevar pienso estos dos blancos pañales, que, aunque de lino, yo apuesto no se los echó Isabel a su Juanito tan buenos.
REBECA	Esta faja y monterilla ofrecerá mi desvelo, don humilde a que acompañan mis más sinceros afectos.
AMINADAB	Yo cargo con estas ramas, pues con ellas tejer pienso breve cabaña al Dios Niño, [...] ¡Ea, vamos sin demora!; ¡muchachos, vaya el festejo!; ¡repicad esas sonajas!; ¡tocad esos instrumentos!; ¡y vosotras, pastorcillas, enviad al vago viento algún cantarcillo alegre, entre suspiros envuelto!

JORÁN Este cántaro de leche
 es el presente que ofrezco;
 [...]

VIRGEN Lo propio que a las pastoras,
 te repite a ti mi afecto;
 y, además, que tus ovejas
 se multipliquen sin cuento.

ISACAR Si por redimir al mundo
 nace ese Isaac verdadero,
 para que salvéis su vida,
 os presento este cordero.

VIRGEN Vuestras culpas Él os quite
 y os admita allá en su reino,
 donde habrá solo un redil,
 un pastor y un pasto eterno.
 [...]

(vv. 403-438).

Tras la presentación de los regalos, Aminadab hace una alabanza a la Virgen María, recurriendo para ello al rico repertorio de la simbología mariana, aspecto este último en el que no nos vamos a detener aquí pues será comentado más adelante; finalmente, todos los pastores se despiden de la Virgen y del Niño Jesús, ensalzándolos:

AMINADAB Gracias demos a esta Virgen
 y en su loor recordemos,
 las más ilustres matronas,
 que en Israel florecieron.
 [...]

JORÁN ¡Salve, Raquel agraciada,
 [...]

ISACAR ¡Salve, Jael valerosa,
 [...]

PALMIRA ¡Salve, oh, tú Judit valiente,
 [...]

REBECA ¡Salve, Ester afortunada,
 [...]

RUBÉN ¡Salve, Niñito gracioso!

ISABELITA ¡Salve, Pastorcillo bello!

AMINADAB ¡Salve y a todos nosotros,

sálvanos allá en tu reino!

(vv. 555-578).

Concluiremos poniendo de manifiesto un hecho que, probablemente, el lector ya habrá podido inferir a partir de nuestra explicación: por la elección del tema (el amor divino), *TAD* no se podría adscribir al modelo clasicista (que se centra en el amor humano, no en el divino), pero sí al modelo rústico; es más, la estructura empleada para el desarrollo de dicho tema (esto es, estructura bimembre: 1ª parte prologal [vv. 1-106] + 2ª parte propiamente religiosa [vv. 107-578]) recuerda a la de muchas obras del modelo rústico (como, por ejemplo, –recordemos– *EGLL* y *EMNN*, ambas de Encina, o *JPD* de Fray Marcos Alayón); siendo así, sólo queda preguntarse por qué razón *TAD* no puede considerarse dentro del modelo rústico; la respuesta radica, a nuestro modo de ver, en los personajes, como veremos seguidamente.

2. PERSONAJES

Ni los personajes de *AL* ni los de *TAD* pueden ser analizados a través de los *tipos* de la comedia de estética neoclásica (modelo clasicista), pues entre ellos no es posible reconocer un galán, una dama, un criado, etc., pero tampoco a través del *tipo* del pastor rústico (modelo rústico), cuya caracterología cómica dista enormemente de la que presentan los personajes de ambas obras; esta es la razón definitiva que nos mueve a considerar *AL* y *TAD* al margen de los dos modelos fundamentales (clasicista y rústico) del teatro pastoril español.

Dada esta situación, los personajes de ambas obras requieren un análisis *ad hoc*, tarea que mostraremos a través de las páginas siguientes.

Comenzamos por *AL*. Esta obra tiene un número bastante reducido de personajes, solo cinco: Agatocles, el príncipe de los pastores, y su hijo Alexis; Licidas y Menalcas, servidores de Agatocles; y, finalmente, Herocles, sacerdote de Pan, dios de los pastores. Estos cinco personajes se podrían clasificar en dos categorías, establecidas en función de los dos planos de los que consta toda alegoría, según vimos más arriba: de una parte, los personajes alegóricos, es decir, aquellos que tienen una correspondencia en el plano alegórico-teológico; de otra parte, los personajes reales, esto es, los que carecen de dicha correspondencia, quedándose en el nivel historial. En la primera categoría (personajes alegóricos) se incluyen Agatocles y Alexis, cuyos correlatos en el

plano alegórico-teológico serían Dios Padre y Dios Hijo respectivamente; en la segunda categoría (personajes reales) entrarían Licidas, Menalcas y Herocles.

Respecto a *TAD*, presenta un total de once personajes, susceptibles de ser clasificados en dos grupos: por un lado, los pertenecientes al mundo celestial (el Niño Jesús, la Virgen María, San José y el ángel) y, por otro, los adscritos al mundo terrenal (esto es, los pastores: Aminadab, Jorán, Isacar, Rubén, Palmira, Rebeca e Isabelita).

En relación al primer grupo de personajes (mundo celestial), únicamente la Virgen María y el ángel asumen un papel activo en la obra, en tanto que intervienen en los parlamentos, a diferencia del Niño Jesús y de San José, que permanecen en todo momento como espectadores pasivos.

En cuanto a los personajes del segundo grupo (mundo terrenal), que son los que más nos interesan por su condición de pastores, podrían ser divididos en tres subgrupos, atendiendo al parentesco familiar existente entre ellos:

- a. Jorán y Rebeca, padres de Rubén.
- b. Isacar y Palmira, padres de Isabelita.
- c. Aminadab, sin vínculo familiar alguno con los anteriores.

Desde el punto de vista caracterológico, estos siete personajes son bastante planos, a excepción de uno: Aminadab, que destaca por su raciocinio y amplios conocimientos culturales, especialmente en lo relativo a las Sagradas Escrituras, lo que, por otra parte, no nos debe extrañar teniendo en cuenta que sobre este personaje se hace recaer todo el peso doctrinal de la obra; como ya señalábamos más arriba, la función de Aminadab es ejercer de catequista / teólogo, que ilustra a los demás personajes sobre las verdades de la Fe, una función que ya se hace manifiesta desde la propia descripción física que de él nos ofrece la acotación: «*Descúbrese Aminadab a lo lejos, con traje de pastor filósofo y de edad casi provecta, con su báculo, barbas, etc.*» (acto I, esc. 1ª, secuencia 2); el báculo simboliza la autoridad episcopal y las barbas la sabiduría que confiere la edad.

.....

Del mismo modo que hicimos con los personajes del modelo clasicista y del modelo rústico en su momento, podríamos plantearnos si los personajes de *AL* y de *TAD*, que estamos analizando, obedecen a lo estipulado por las preceptivas dieciochescas. En respuesta a esta cuestión, podemos decir que hay aspectos de las

preceptivas con los que los personajes de ambas obras se muestran respetuosos, pero otros, como la locución poética, con los que no, como veremos a continuación.

En primer lugar, *AL* y *TAD* cumplen el equilibrio que, según las preceptivas, debía existir entre simplicidad y agudeza en la caracterización de los personajes pastoriles –recordemos–; estos no son ni simplones ni excesivamente ingeniosos: por ejemplo, en el caso de *TAD*, Jorán e Isacar, aunque pecan de simples por no haber atinado con la causa del raro comportamiento que tenía la naturaleza esa noche, al menos se han percatado de dicho comportamiento, lo que nos indica que ambos pastores poseen cierta capacidad de análisis.

En segundo lugar, los pastores de *AL* y de *TAD* son moralmente buenos, tal como aconsejaban las preceptivas; un modelo de bondad lo tenemos en Aminadab (*TAD*), como se pone de manifiesto en su trato con los niños:

AMINADAB	Por tu gracia, Isabelita, te regalo, pues son bellos, este par de membrillitos, que un ángel puede comerlos.
RUBÉN	¿Y a mí no me da usted otros?
AMINADAB	Toma este par de nísperos y estas ricas azufaifas, que lo demás vendrá luego.
RUBÉN	¿Cuando lleguemos allá, donde tiene usted buñuelos?
ISABELITA	Sí, golosote, allá mismo.
RUBÉN	Tú lo serás, rapazuelo.
PALMIRA y REBECA	Aminadab, con tus chistes, cien años entreteniéndome estarías estos niños.

(vv. 263-277).

En tercer lugar, los pastores muestran moderación a la hora de expresar sus pasiones / sentimientos, como también prescribían las preceptivas; por ejemplo, en *AL*, la reacción de los presentes tras hacer pública Alexis su verdadera identidad es comedida, puesto que no caen en el patetismo al que el momento se presta.

Por último, en lo que se refiere a la locución poética de los personajes pastoriles de ambas obras, esta no puede adscribirse al estilo humilde, estipulado por las

preceptivas para la literatura pastoril; ello se debe a que dicha locución poética es más elevada de lo que debiera esperarse en personajes que se suponen pastores en la vida real, por lo que se estaría vulnerando una de las marcas fundamentales del estilo humilde: la viveza sin elevación (Luzán, 2008: 362) –recordemos–; por consiguiente, se produce una inadecuación entre la categoría social del personaje y la locución de la que este hace uso, lo que lo convierte en inverosímil.

Ese tono elevado de la locución poética se aprecia, en primer lugar, en el léxico; los pastores de ambas obras emplean, en determinados momentos, ciertos vocablos que quedarían fuera de los conocimientos léxicos de cualquier pastor real; valgan como ejemplo los verbos *osar* (*TAD*: v. 64), *aguardar* (*AL*: v. 434) y *discurrir* (*TAD*: v. 99); los adjetivos *caro* (*TAD*: v. 65) y *regio* (*TAD*: v. 348); el adverbio indefinido *harto* (*AL*: v. 443); el participio *dimanada* (*TAD*: v. 69); y los sustantivos *hado* (*AL*: v. 458), *natalicio* (*TAD*: v. 131) y *ósculos* (*AL*: v. 171); incluso, en una ocasión, llegamos a encontrar un latinismo: «que os ideó allá *ab aeterno* / [...]» (*TAD*: v. 520).

Además, nuestros pastores utilizan en sus parlamentos bastantes figuras retóricas, si bien es verdad que este uso es sobradamente más intenso en *TAD* que en *AL*, como tendremos ocasión de comprobar a continuación.

Comenzando por los tropos, y, entre ellos, la metáfora, podemos decir que se trata de una figura retórica poco empleada; los escasos ejemplos que encontramos proceden de *TAD*:

- La imagen del *dosel* se usa para designar la cabaña que cobija al Niño Jesús: «hemos de tejer *dosel* / al señor de ambas esferas» (vv. 189-190).
- El *volcán* metaforiza el ardor que sienten los pastores por ver al Redentor: «con blando soplo halagüeño, / refrigera los *volcanes*, / que despiden nuestros pechos» (vv. 328-330).
- La *columna* es una imagen utilizada para hacer referencia a los brazos del Recién Nacido, que sostienen misericordiosamente a toda la humanidad: «ceñid con ella esos brazos, / *columnas* del firmamento» (vv. 413-414).

El tropo que más abunda en *TAD* es el símbolo, empleado principalmente por Aminadab, en razón de su papel de catequista / teólogo, para aludir a las numerosas virtudes de la Virgen María; estamos ante lo que se conoce como *simbología mariana*,

un amplio repertorio de símbolos recogido en las letanías lauretanas³⁰⁰ y que procede, en su gran parte, de las Sagradas Escrituras (fundamentalmente, del Antiguo Testamento); por razones didácticas, clasificaremos este repertorio de símbolos en tres grupos: símbolos arquitectónicos, vegetales y astronómico-astrológicos.

a. Símbolos arquitectónicos

Es frecuente utilizar los nombres de determinadas construcciones arquitectónicas o los de los componentes / partes de dichas construcciones para simbolizar algunos de los atributos de Santa María.

❖ Construcciones arquitectónicas

Entre las empleadas por Aminadab como símbolos marianos se encuentran el *templo* (v. 500) y la *torre* (v. 514). El *templo* (1 *Reyes* 6: 7; 2 *Crónicas* 3-4)³⁰¹ hace referencia a la condición maternal de la Virgen María, puesto que, del mismo modo que «el antiguo *Templo* de Jerusalén albergaba en su interior la presencia real de la Divinidad, Ella [la Virgen], en su seno, contuvo a Dios mismo» (Peinado Guzmán, 2015: 184). La *torre* (*Cantar de los Cantares* 4: 4), como «construcción fortificada» (Real Academia Española, 2014) con fines defensivos, simboliza la firmeza (Pérez Pérez, 2004: 80) y, por ende, una de las virtudes más sobresalientes de la Virgen María, de la que dio muestra al pie de la Cruz, al soportar con serenidad y esperanza el dolor de ver crucificado a su Hijo; por otra parte, la *torre* también alude a la total perfección moral de la Virgen: al igual que el rey David levantó una *torre* para depositar en ella todos sus trofeos, la Virgen es la *torre* alzada por Dios para presentar a toda la humanidad el más bello trofeo divino, esto es, la santidad (Rey Ballesteros, 2003: 117-119).

❖ Componentes / partes de construcciones arquitectónicas

Aquí se incluyen la *puerta* (v. 494), el *arca* (v. 491), el *espejo* (v. 512), el *pozo* y la *fuelle* (v. 514). La *puerta* (*Génesis* 28: 17) es un símbolo que se aplica a la Virgen con un doble sentido: «María es la *puerta* del Cielo por donde ha venido a nosotros el Salvador y también es la *puerta* que nos conduce hasta Él» (Pérez Pérez, 2004: 74). El

³⁰⁰ Tipo de oración, rezada normalmente al final del Santo Rosario, en la que se pide la intercesión de la Virgen María y que procede del santuario de Loreto. Disponible en: <http://www.devocionario.com/maria/lauretanas_1.html> (fecha de consulta: 07/02/2017).

³⁰¹ Al hablar individualmente de cada símbolo, indicaremos entre paréntesis los capítulos y versículos de la *Biblia* en los que aparece el símbolo en cuestión.

arca (*Génesis* 6: 14; *Éxodo* 25: 10-22) hace referencia a tres aspectos fundamentales de Santa María: en primer lugar, su condición de Madre de Dios, ya que, al igual que el *Arca* de la Alianza (depositada en el Templo de Jerusalén) contuvo las Tablas de la Ley, en las que se hacía presente Dios mismo, la Virgen María es el *arca* que contuvo en su seno virginal al Verbo Divino (Rey Ballesteros, 2003: 170-171; Pérez Pérez, 2004: 82); en segundo lugar, su misericordia, pues, del mismo modo que Noé y su familia se refugiaron en un *arca* para preservarse del diluvio universal, la Virgen es el *arca* en la que se refugian todos los hombres asediados por las contrariedades del mundo; en tercer lugar, su Inmaculada Concepción, dado que, si el *arca* de Noé fue calafateada con brea para resistir los rigores del diluvio, Santa María fue el *arca* fortificada con la gracia divina para plantar cara al pecado original (Rey Ballesteros, 2003: 42-43). El *espejo* (*Sabiduría* 7: 26), como materia reflectante, expresa que la Virgen, en tanto Madre de Dios, es reflejo de la santidad divina (Pérez Pérez, 2004: 75); además, por su transparencia, el *espejo* simbolizaría la pureza, aludiendo, de esta manera, a la virginidad de Santa María. Por último, el *pozo* y la *fuelle* (*Cantar de los Cantares* 4: 15) remiten a la maternidad divina de la Virgen y a su papel de intercesora ante Dios: al igual que el *pozo* y la *fuelle* son estructuras que contienen el agua y la proporcionan a todo aquel que quiera saciar su sed, Santa María es el *pozo / fuele* que albergó en su vientre virginal el agua plena (Jesucristo) y que da de beber ese agua a todo aquel que acuda a Ella (Peinado Guzmán, 2015: 161 y 167).

b. Símbolos vegetales

Este grupo está conformado por los siguientes símbolos: el *huerto* (v. 514), el *olivo* (v. 492), la *rosa* (v. 509), el *lirio* (v. 511), la *azucena* (v. 511), el *ciprés* (v. 506), la *palma* (v. 507), la *mirra* y el *incienso* (v. 510) y el *cinamomo* (v. 513).

El *huerto* (*Cantar de los Cantares* 4: 12-16) simboliza la virginidad de Santa María: Ella es el «*huerto* cerrado donde ningún varón habría de entrar para fecundar la tierra» (Rey Ballesteros, 2003: 42 y 120); asimismo, simboliza su Inmaculada Concepción: en tanto *huerto* que daría como fruto al Verbo Divino, la Virgen fue cercada por Dios con la gracia para que no irrumpiese en Ella sombra alguna del pecado original (Peinado Guzmán, 2015: 178).

El *olivo* (*Génesis* 8: 11; *Éxodo* 27: 20 y 30: 24-25; *Levítico* 24: 2) representa la sabiduría, la prudencia, la paz (Revilla, 1995: 304) y la fuerza (Chevalier y Gheerbrant,

1986: 775), virtudes todas ellas atribuidas a la Madre de Dios. La *rosa* (*Eclesiástico* 24: 14) se aplica, desde época medieval, a la Virgen (Revilla, 1995: 353), pues remite a dos valores marianos muy importantes: por un lado, la caridad, ya que, al igual que la *rosa* es tenida por reina de todas las flores, la caridad es considerada reina de todas las virtudes (Pérez Pérez, 2004: 81; Peinado Guzmán, 2015: 171); en segundo lugar, la virginidad, dado que, en la Edad Media, únicamente las vírgenes podían portar coronas de *rosas* (Biedermann, 1989: 403). El *lirio* (*Cantar de los Cantares* 2: 1-2), por su blancura y suavidad, simboliza la pureza, la inocencia, la paz y la confianza en Dios de la Virgen (Revilla, 1995: 249); asimismo, esta planta hace referencia a la Inmaculada Concepción de Santa María: Ella es el único *lirio* (ausencia del pecado original) que floreció en medio de cardos (el resto de almas humanas afectadas por el pecado original) (Rey Ballesteros, 2003: 117). La *azucena* (*Cantar de los Cantares* 2: 1-2) subraya la pureza de la Virgen, así como su aceptación de la voluntad de la Providencia y su condición de criatura elegida por Dios (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 651-652). El *ciprés* (*Isaías* 60: 13), dada su verticalidad, simboliza la elevación del espíritu, el deseo de eternidad, en una palabra, la beatitud (Revilla, 1995: 99), de la que es modelo la Madre de Dios. La *palma* (*Eclesiástico* 24: 14) representa la victoria, la fecundidad (Revilla, 1995: 312) y la justicia (Pérez Pérez, 2004: 78): la Virgen María es la sumamente victoriosa, ya que, revestida de gracia por su Concepción Inmaculada, derrotó al pecado; la sumamente fecunda, pues concibió al Redentor; y la sumamente justa, en tanto espejo de la justicia divina. Finalmente, la *mirra*, el *cinamomo* y el *incienso* (*Eclesiástico* 24: 15) aluden al carácter inmaculado de Santa María: al igual que estas sustancias aromáticas repelen los malos olores, la gracia con la que fue recubierta la Virgen repelió el fétido pecado original.

c. Símbolos astronómico-astrológicos

En este grupo se incluyen la *luna* (v. 512), las *estrellas* (v. 493), el *alba* (v. 512) y la *aurora* (vv. 391-392).

La *luna* (*Cantar de los Cantares* 6: 9; *Apocalipsis* 12: 1-4), como mediadora entre el cielo y la tierra (Cirlot, 1992: 283), remite, en primer lugar, al papel de Santa María como intercesora de Dios ante los hombres; en segundo lugar, la *luna* representa la luz en medio de la oscuridad, de la misma manera que la Virgen, por su Inmaculada

Concepción, se mantuvo como el único punto de luz en medio de la noche tenebrosa en la que se sume la humanidad a causa del pecado original; en tercer lugar, la *luna* se caracteriza por recibir su luz del sol, al igual que la Virgen recibe todos sus atributos de la Providencia (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 658-659; Rey Ballesteros, 2003: 121-122). Las *estrellas* (Números 24: 17) se emplean para referirse a Santa María por dos razones: en primer lugar, en tanto cuerpos celestes, representan lo espiritual (Cirlot, 1992: 199); en segundo lugar, las *estrellas* tienen para con los navegantes la misma labor que la Virgen María para con los hombres, esto es, guiarlos hacia el puerto más seguro, que es Jesús (Pérez Pérez, 2004: 82; Peinado Guzmán, 2015: 172). Finalmente, el *alba* (Isaías 58: 8) y la *aurora* (Proverbios 4:18; Job 38: 12-15) son símbolos de esperanza, luz y plenitud (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 152-153), puesto que anuncian la salida del sol, del mismo modo que la Virgen, como Madre de Dios, nos anuncia la venida del Sol de Justicia, que es Cristo (Rey Ballesteros, 2003: 121).

.....

Además de los tropos, otras figuras retóricas empleadas por nuestros pastores serían la perífrasis y el paralelismo (ambas en *TAD*), el hipébaton (sólo en *AL*) y el epíteto (en *TAD* y en *AL*), figuras que serán tratadas a continuación en el orden expuesto.

Las perífrasis aparecen en *TAD* haciendo referencia a las personas sagradas, casi siempre con el objeto de indicar o explicitar algún aspecto o atributo de las mismas; hallamos perífrasis que aluden a:

- Dios Padre, para subrayar su condición de Creador del universo («[...] el Supremo Hacedor, / [...]» [v. 519]; «[...] al Hacedor Eterno, / [...]» [v. 282]) así como su omnipotencia («[...] el brazo sempiterno, / [...]» [v. 526]; «[...] el Jehová Supremo, / [...]» [v. 472]).
- Dios Hijo, para destacar su ternura como Niño («[...] del Infante tierno; / [...]» [v. 366]), su omnipotencia como Dios («[...] / al señor de ambas esferas» [v. 190]), su majestad como Rey Celestial («[...] / el Monarca de los cielos!; / [...]» [v. 346]) y su condición de Palabra Encarnada («[...] el Sacro Verbo, / [...]» [v. 386]), de Buen Pastor («[...] Pastorcillo bello!» [v. 576]; «[...] / Mayoral de tierra y cielo; / [...]» [v. 314]) y de imagen visible de Dios Padre («[...] / esplendor del Padre Eterno. / [...]» [v. 478]).

- La Santísima Virgen María, para ensalzar su maternidad divina («[...] / digna Madre de este Verbo. / [...]» [v. 466]), su perfección espiritual («[...] embeleso de los cielos!; / [...]» [v. 516]), su realeza celestial («[...] / dulce Emperatriz del cielo, / [...]» [v. 464]) y su Inmaculada Concepción («[...] / esa Inmaculada Virgen, / [...]» [v. 389]).
- El Patriarca San José, para indicar su ancianidad y respetabilidad («[...] ese venerable Viejo» [v. 534]; «Y aquel venerable Anciano, / [...]» [v. 355]).

Pasamos ahora al paralelismo³⁰², figura retórica de posición que –recordemos– puede afectar a un mismo verso o a varios y cuyo valor es esencialmente expresivo. En relación a los paralelismos que afectan a un mismo verso, *TAD* sólo nos ofrece bimembraciones, que registramos en Aminadab («[...] / en los valles y en la esfera?» [v. 72]), en Jorán («[...] / retozan y juegan» [v. 8]) y en Isacar («[...] / algún planeta, algún astro, / [...]» [v. 97]); estas bimembraciones refuerzan el sentimiento de asombro y, al mismo tiempo, de aturdimiento de los tres pastores ante el extraño comportamiento que la naturaleza está experimentando esa noche. Más adelante, Aminadab recurre a otra bimembración («[...] / no habrá tigres ni habrá lobos, / [...]» [v. 235]) con la que pretende subrayar el carácter ameno de la ciudad de Belén, que, como ciudad escogida por Dios para nacer, se halla exenta de cualquier peligro.

Respecto a la segunda modalidad de paralelismo (es decir, el que afecta a varios versos), *TAD* presenta ejemplos muy variados, como veremos a continuación. En primer lugar, hay paralelismos en los que se ven implicados dos versos, como apreciamos en Jorán nada más comenzar la obra:

JORÁN	¡Qué noche tan apacible! ¡qué risueña y placentera! ¡qué arreboles por los aires! ¡qué reflejos por las selvas! ; (1 ^{er} paralelismo). <i>pues los arroyuelos ríen,</i> <i>pues los pardillos gorjean</i> (2 ^o paralelismo). [...]	(vv. 1-6. La cursiva y la negrita son nuestras).
-------	---	--

En segundo lugar, es posible encontrar estructuras paralelísticas formadas por tres versos:

³⁰² Algunos de los ejemplos que traemos a colación no son paralelismos perfectos desde el punto de vista sintáctico, pero creemos que, aún así, han de ser considerados como tales.

Para concluir, llamamos la atención sobre el gusto que ambos textos (*AL* y *TAD*) muestran por la adjetivación, a la luz de los numerosos ejemplos³⁰³ que recogemos a continuación: «[...] los abrazos / *dulces* [...]» (*AL*: vv. 142-143), «en las *gustosas* leyendas» (*TAD*: v. 46), «mas los días *felices* y *dichosos*» (*AL*: v. 23), «la *pérfida* cuadrilla, de entre el seno» (*AL*: v. 124), «entre el ganado *triste entumecido*» (*AL*: v. 34), «de los *famosos* caudillos» (*TAD*: v. 47), «será al *paterno* pecho» (*AL*: v. 165), «admita los *tiernos* ayes» (*TAD*: v. 341), «ya de la *dulce* vida despojados» (*AL*: v. 33), «de su *bondadoso* aspecto» (*TAD*: v. 360), «entre *hermoso* ganado gobernaste» (*AL*: v. 20), «con *blando* soplo *halagüeño*» (*TAD*: v. 328), «cuál por su *bello* rostro» (*AL*: v. 168), «del oráculo *triste!* [...]» (*AL*: v. 312), «tú mismo causarás la *dulce* calma» (*AL*: v. 27), «mis más *sinceros* afectos» (*TAD*: v. 310), «eran solo mirar el rostro *amado*» (*AL*: v. 174), «entre la *blanda* yerba, los pastores» (*AL*: v. 19), «otro temor el *triste* pecho agita» (*AL*: v. 62), etc. Este gusto desmedido por la adjetivación explica la abundancia de epítetos que presentan ambas obras: «y sus *lanudas* ovejas» (*TAD*: v. 78), «preparada le está, de *verdes* hojas» (*AL*: v. 133), «y la peste *cruel* que a Arcadia asola?» (*AL*: v. 30), «sabinas y *verdes* yedras» (*TAD*: v. 188), «con que la *cruda* muerte al pecho entramos?» (*AL*: v. 37), «entre aquellas *toscas* peñas» (*TAD*: v. 30), «la vida perderá en el altar *sacro*» (*AL*: v. 58), «pace sus *blancos* corderos» (*TAD*: v. 77), «los altos pinos vi; *tristes* gemidos» (*AL*: v. 82) y «de su madre, arrancóle *tierno* infante» (*AL*: v. 125).

3. RESPETO A LAS UNIDADES CLÁSICAS

a. Unidad de lugar

AL sitúa su acción dramática «en un bosque consagrado a Pan, dios de los pastores» (acto I, esc. 1ª, secuencia 1); respecto a *TAD*, la acotación resulta más minuciosa:

Descúbrese una selva con arboledas, arroyos, cascadas y algunos animalillos de caza menor y, en todo ello, iluminación; a un lado, sobre una colina, la ciudad de Belén y, al pie de ella, una cueva, en la que aparecerá el Niño recién nacido y San José y la Virgen adorándole (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).

A nuestro juicio, las escenas aquí descritas no sufren alteración alguna durante la representación de sus respectivas obras; para el caso de *AL*, llegamos a esta conclusión

³⁰³ En estos ejemplos, empleamos la cursiva para señalar los adjetivos.

dada la inexistencia de referencias locativas en toda la obra, a excepción de la acotación arriba reproducida. En relación a *TAD*, al tratarse de una obra que consta de dos actos, podría plantearse la duda de si la escena ha sido modificada en el entreacto, posibilidad esta que descartamos basándonos en la acotación que apertura el acto II, en la que no se nos proporciona ninguna información de tipo locativo: «*Salen los pastores y pastoras bailando al son de una sonata pastorela, que tocará la música, a que acompañarán ellos con sus instrumentos, hasta llegar a la presencia de Aminadab*» (acto II, esc. 1ª, secuencia 1). Por otro lado, en esta misma obra, la marcha de los pastores hacia Belén tampoco implicaría cambio alguno en la escena, puesto que, para representar dicha marcha, lo único que tendrían que hacer los pastores es caminar desde el extremo de la escena donde habría comenzado la acción dramática, hasta el extremo opuesto, en el que estaría ubicado el Portal de Belén (según nos había indicado la acotación inicial –recordemos–: «[...] *iluminación; a un lado, sobre una colina, la ciudad de Belén y, al pie de ella, una cueva [...]*» [acto I, esc. 1ª, secuencia 1. La negrita es nuestra]).

En conclusión, tanto *AL* como *TAD* respetan la unidad de lugar al no verse alterada la escena en ningún momento de la representación.

b. Unidad de tiempo

Al intentar evaluar el cumplimiento o no de esta unidad en *AL* y en *TAD*, nuestra labor se complica considerablemente dadas las escasas referencias temporales que aparecen en ambas obras y que provienen, en su totalidad, del discurso de los personajes (esto es, las didascalias implícitas [Hermenegildo Fernández, 1991: 132]); centrándonos en *AL*, suponemos que su acción dramática no tendría lugar ni durante la noche ni durante el amanecer, puesto que ambas partes del día se vinculan a acciones pasadas, como es posible apreciar por los tiempos verbales: «[...] mas la tardanza / evité caminando aquesta noche» (vv. 221-222); «Todo, como te dije, ha sucedido: / al apuntar del día, preparaba / la víctima [...]» (vv. 76-78). Por lo que se refiere a *TAD*, las didascalias implícitas únicamente nos indican que la acción dramática tendría lugar por la noche: «¡Qué noche tan apacible!; / [...]» (v. 1); «[...] / mudó de sayo esta noche, / [...]» (v. 23); «[...] / que se advierte aquesta noche / [...]» (v. 71); «[...] / cuanto sucede esta noche / [...]» (v. 93); «[...] / en noche tan placentera» (v. 102); «[...] / termináronse esta noche, / [...]» (v. 137); «Y pues la noche es tan bella, / [...]» (v. 200). Fuera de esto,

no disponemos de más datos que nos permitan conocer con exactitud cuál es el tiempo representado en *AL* y en *TAD*, aunque es posible suponer que este se ajustaría bastante al tiempo de la representación, por la sencilla razón de que la acción dramática de ambas obras, al ser reducida, no requeriría más de tres horas para su ejecución en la vida real.

Por otra parte, y para el caso concreto de *TAD*, el tiempo representado apenas se hace avanzar durante el entreacto; en otras palabras, desde que Jorán e Isacar se despiden de Aminadab (final del acto I, esc. 1ª, secuencia 4), con la intención de ir a buscar a sus respectivas familias, hasta que retornan con ellas a Aminadab (comienzos del acto II, esc. 1ª, secuencia 1), transcurriría muy poco tiempo, ya que el lugar al que Jorán e Isacar acudirían a recoger a sus familiares no debía estar demasiado lejos del lugar donde ambos se habían despedido de Aminadab, según inferimos de lo que dice Jorán en los siguientes versos:

ISACAR Yo, pues, porque participen
 de satisfacción tan llena,
 mi Isabelita y Palmira,
 voy al otero por ellas.

JORÁN Yo igualmente me desvío
 a esa *vecina* pradera,
 a traerme en mi compañía
 a mi Rubén y a Rebeca.

(vv. 175-182. La cursiva es nuestra).

En síntesis, tanto en *AL* como en *TAD*, el tiempo representado se adecuaba bastante al tiempo de la representación, por lo que la unidad de tiempo se cumpliría.

c. Unidad de acción

AL se muestra respetuoso con esta unidad pues todas sus acciones se dirigen a un mismo fin: subrayar el inmenso amor que Dios Padre manifiesta a toda la humanidad a través del sacrificio en la Cruz de su Hijo Jesucristo.

El hecho de que no sea hasta el final de la representación cuando, por un lado, Agatocles se entere de la verdadera identidad del joven Alexis (anagnórisis) y, por otro, este último descubra que él es la víctima escogida para el sacrificio a Pan, no es más que un recurso destinado a mantener la tensión dramática durante toda la obra; de lo contrario, la atención del público hubiera ido menguando a lo largo de la representación.

También se cumple la unidad de acción en *TAD*, en la medida en que todas sus acciones persiguen un mismo propósito: glorificar el Misterio de la Natividad.

El ejemplo más claro lo tenemos en Aminadab; la entrada en escena de este personaje se produce justamente cuando Jorán e Isacar se encontraban confundidos por el extraño comportamiento que estaban observando en la naturaleza; el cometido de Aminadab no es otro que iluminar el entendimiento de ambos pastores, tanto en esos momentos iniciales de la obra, advirtiéndoles que dicho comportamiento provenía de la Divinidad, como después de la aparición del ángel, explicándoles la trascendencia del Nacimiento de Jesús y animándoles a ir a Belén. En otras palabras, la intervención de Aminadab resulta fundamental pues predispone los ánimos de Jorán e Isacar para el fin principal de la acción dramática: ambos pastores pasan del aturdimiento inicial a un estado de iluminación espiritual que les impulsa a adorar al Niño Dios.

Por otra parte, la decisión de Jorán e Isacar de ir en busca de sus respectivos familiares para que los acompañaran a Belén no es arbitraria, sino que responde a dos objetivos que, de igual manera, contribuyen al fin principal de la acción dramática: por un lado, Jorán e Isacar, aprovechando el viaje, se equiparían de todo lo que necesitaban para ir a Belén (esto es, instrumentos musicales y regalos); por otro, el hecho de que Jorán e Isacar hagan partícipes, en el gozo que les embarga, a sus familiares (entre los que se encuentran –no lo olvidemos– dos niños: Isabelita y Rubén) pretende intensificar el sentimiento de ternura en la posterior adoración al Niño Jesús (acto II, esc. 1ª, secuencia 1).

.

En conclusión, *AL* constituye un producto genial del empleo de la alegoría en el teatro pastoril. Por su parte, *TAD* pone de manifiesto que el tema del amor divino materializado en el Misterio de la Natividad del Señor también puede aparecer, en el teatro pastoril español, dissociado del modelo rústico, su hábitat más frecuente.

CAPÍTULO IV: MÉTRICA³⁰⁴

Lo primero que habría que apuntar es que, en nuestro *corpus*, el verso se impone clarísimamente sobre la prosa: tenemos diecisiete obras en verso (*AB, AD, AL, AP, BCR, BP, CGNSJ, DAP, DN, FO, FPTC, JPD, LD, LDPN, PCPDA, TAD* y *RP*) frente a una en prosa (*EA*).

Entre las formas métricas³⁰⁵ empleadas, el romance octosílabo es la que predomina (*AD, AP, BP, CGNSJ, FPTC, JPD, LD, LDPN, PCPDA, TAD* y *RP*), una preferencia que no es, de ningún modo, casual: dada su preocupación por la verosimilitud, los neoclásicos veían en el romance octosílabo la forma métrica más apta para la comedia (subgénero teatral al que pertenecen la mayoría de las obras de nuestro *corpus*), pues era la que más se acercaba (y, por tanto, la que mejor simulaba) a una conversación espontánea. Así lo reconocen varios preceptistas como el padre Losada:

Las sentencias mas propias de la Comedia son los adagios y refranes, y ni han de ser tantos que fastidien al expectador, ni tan de tarde en tarde que no se logre el fin de ella. *La versificacion deberá ser la que se acerque mas á la prosa, en el latin el Jambico Trimetro, y en Castellano el verso de ocho sílabas* (1799: 99. La cursiva es nuestra).

Ignacio de Luzán:

Pero nuestras comedias ordinariamente se componen de versos cortos, como cuartillas, quintillas, décimas y romances. En lo cual no somos solos, pues los griegos también usaron muy frecuentemente los versos cortos, y en el Gravina y en Corneille se hallan alguna vez. *Y en cuanto a los versos de romances con asonantes, me parece que son muy propios de la comedia, por ser semejantes a la prosa* (2008: 571. La cursiva es nuestra).

Jovellanos:

El estilo de la comedia debe ser puro, elegante y animado, sin levantarse apenas del tono ordinario de una conversacion entre personas atentas, y sin descender jamás á expresiones vulgares, bajas y groseras. *El verso que mas la compete es el octosílabo asonantado, por ser este el que mas se acerca á la prosa*, que debiera ser el lenguaje de la comedia, como propio de una conversacion familiar, sobre que por la mayor parte ella versa (1858: 145-146. La cursiva es nuestra).

³⁰⁴ Advertimos al lector que, para ver con más detalle la métrica de cada una de las obras de nuestro *corpus*, puede consultar los anexos (tomo II) del presente trabajo donde reproducimos las estructuras dramáticas completas de dichas obras.

³⁰⁵ Preferimos emplear el concepto de *forma métrica* (Quilis Morales, 1975: 14) en vez del de *estrofa*, más restrictivo, porque permite englobar, bajo una misma denominación, tanto las formas estróficas como las no estróficas. Por otro lado, para conocer mejor, desde un punto de vista teórico, las características de las distintas formas métricas que aquí iremos mencionando, ver: (Navarro Tomás, 1991; Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005).

O Sánchez Barbero: «El asonante de 8 sílabas se emplea en las comedias y en los romances» (1805: 176).

El romance octosílabo constituía un término medio (tan del gusto de los neoclásicos) entre dos extremos igualmente viciosos, es decir, un término medio entre, por un lado, los metros más elaborados (soneto, redondilla, octava real, etc.), cuyo empleo continuado en una obra teatral acabaría trasgrediendo la verosimilitud al distanciar la representación de los usos conversacionales de la vida real, en la que la gente no habla versificando, y, por otro lado, la prosa, que siempre implicaba un mayor riesgo para el dramaturgo porque España (a diferencia de otros países europeos) carecía de una tradición dramática en prosa y, por ende, al pueblo español le agradaba mucho más el verso, con el cual estaba sobradamente familiarizado en las tablas; a este aspecto alude, por ejemplo, Bernardo de Iriarte en su famoso *Informe* (1767) al conde de Aranda:

[...] rara comedia francesa (bien que no milita esta razón en las tragedias) podría acomodarse con éxito al teatro español por la diferencia de costumbres de las dos naciones; a que se agrega la dificultad de encontrar traducciones hábiles que desempeñasen bien la ardua empresa de las traducciones; sobre todo debiendo éstas ser en verso, pues *nuestro teatro no consiente la prosa como la admiten el francés, italiano e inglés* (los segundos con preferencia a la poesía) y debiendo también competir en el lenguaje con la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia de Lope, de de la Hoz, de Calderón, de Moreto, de Solís, de Mendoza, de Leiva, de Alarcón, y otros (recogido en: Palacios Fernández, 1998: 102. La cursiva es nuestra).

No podemos concluir con el romance octosílabo sin hacer referencia, aunque sea brevemente, a la rima. En relación a este asunto, conviene acudir nuevamente a las poéticas; concretamente, nos detendremos en Ignacio de Luzán, quien aconseja «cambiar asonante en cada escena o, a lo menos, en cada acto o jornada» (2008: 416) con el fin de evitar la monotonía, algo fundamental en un público espectador demasiado proclive a distraerse (Miletich, 1998: 358).

Evaluando si esta consideración de Luzán se cumple o no en los textos de nuestro *corpus*, nos percatamos rápidamente de que, como suele ocurrir a veces, la práctica dramática supera con mucho, en complejidad, a la teoría preceptiva: observamos que el cambio de esc. no siempre implica un cambio de rima, como puede apreciarse en el acto III de *BP*, donde la rima *é-a* se mantiene en la esc. 4^a, en la 5^a y en la 6^a, o en el acto II de *PCPDA*, que conserva la rima *á-a* desde la esc. 1^a hasta la 3^a; a esto cabe añadir,

obvia decirlo, que la rima también puede alterarse entre las distintas secuencias de una misma esc.: por ejemplo, en la esc. 1ª (acto I) de *LD*, de la secuencia 1 a la 2 se produce un cambio de rima *á-a* > *é-e*, al igual que sucede en la esc. 1ª (acto III) de *FPTC*, donde la rima *í-a* de la secuencia 5 pasa a *í-o* en la secuencia 6. Con estos datos, que son una pequeña muestra de los muchos que se podrían aducir, sólo queremos poner de manifiesto que resulta difícil intentar encorsetar bajo estrechos postulados teóricos un ámbito tan amplio y rico como la rima, en el que los dramaturgos trabajan con entera libertad.

.....

Después del romance octosílabo, la segunda forma métrica que más abunda en nuestro *corpus* es la silva (*BCR, DAP, DN* y *FO*), lo que tampoco nos debe extrañar a sabiendas de que los preceptistas consideran esta forma métrica muy acorde a la literatura pastoril; de este modo piensan, entre otros, Santos Díez González: «El verso que la corresponde [a la égloga] es el Exámetro: y en *Castellano el Endecasílabo entretexido con los de seis, de siete ó de ocho sílabas, pareándose los versos y consonantes al arbitrio del Compositor*» (1793: 195. La cursiva es nuestra); o el padre Losada: «El verso propio para la Ecloga es en latin el exámetro, y en *Castellano el verso suelto endecasílabo, ó entretexido con los de seis, siete ú ocho sílabas*, uniendo en varias formas la consonancia [...]» (1799: 77. La cursiva es nuestra).

.....

Finalmente, tenemos una obra, *AL*, que está escrita en versos sueltos (en su mayoría, endecasílabos, entremezclados con algunos heptasílabos); si reparamos en que se trata de la única tragedia de nuestro *corpus*, se explica perfectamente la elección del verso suelto, por ser este el que aconsejaban los preceptistas para las tragedias; entre los que se pronuncian sobre este asunto, se encuentran Montiano y Luyando: «Este conjunto solo le hallo en el verso suelto [...] él es el mas propio de la circunspeccion Tragica, el mas sonoro, y el mas fluido» (1753: 108-110); el padre Losada: «[...] las Tragedias latinas adoptan para los coros el anapéstico dimetro, y para los interlocutores el Jámbico senario: las Españolas parece requieren el endecasílabo suelto, atendida la gravedad del asunto [...]» (1799: 112); o Jovellanos, entre otros:

El verso suelto ó no rimado tiene muchas ventajas, y es en realidad una especie de versificación noble, grandiosa y desembarazada. El defecto principal de la rima es la

precisión en que pone al compositor de cercar el sentido al fin de cada estancia, á mas de la sujeción del consonante. El verso suelto no tiene este embarazo, y permite que los versos monten unos á otros con la misma libertad que los latinos. Aun por esto cuadra tan bien en los asuntos que por su dignidad y vehemencia piden números mas libres y robustos que los que permite la rima. La violenta y metódica regularidad de esta destruye mucha parte del sublime y patético, y por lo mismo, se debe juzgar menos á propósito para la epopeya y la tragedia que el verso suelto, á pesar de algunos trozos que tenemos de esta clase de una versificación algo corriente y numerosa (1858: 140).

.

Aparte de las formas métricas mencionadas anteriormente (romance octosílabo y silva), que son las más relevantes desde el punto de vista cuantitativo en nuestro *corpus*, hay otras que, ocasionalmente, también hacen acto de aparición en nuestros textos y que –claro está– suponen una interrupción de la forma métrica mayoritaria de la obra en cuestión. La aparición de estas formas métricas ‘ocasionales’ puede deberse a distintos factores:

– La inclusión de una forma métrica en un determinado momento de la obra dramática puede estar motivada por necesidades propiamente argumentales; el caso más palmario se produce cuando un personaje, por la razón que sea (amorosa, religiosa, etc.), se pone a cantar: por ejemplo, Danteo y Gila (*CGNSJ*) interpretan cuatro décimas espinelas y ocho quintillas, respectivamente, en el contexto del juego poético organizado por Menga con el objeto de alabar al Niño Jesús y a la Virgen María (acto I, esc. 2ª, secuencia 4). Otro caso lo encontramos cuando Lisi, Belisa, Cintia, Silvio, Fileno y los demás zagales y zagalas (*LD*) cantan una cuarteta asonantada en el baile celebrado en honor a Lisi (acto I, esc. 4ª, secuencia 1).

Otra circunstancia argumental que motivaría la inserción de formas métricas diferentes a la dominante en una determinada obra la hallamos cuando un personaje tiene que transmitir algún tipo de mensaje importante para el curso de la acción dramática, ya sea a través de una carta o de cualquier otra materia escritoria: baste recordar al respecto la carta que lee Flavio (*PCPDA*) y que constituye el desencadenante final de su propósito de matar a Lelio (acto I, esc. 2ª, secuencia 3); o el mensaje de venganza que Anfriso (*LD*) escribe en las arenas, lo que resulta fundamental para que los demás pastores conozcan, posteriormente, la implicación de dicho personaje en el incendio de la cabaña de Lisi (acto II, esc. 6ª, secuencia 1); en el primer caso (carta de Flavio) se utiliza la octava real y en el segundo caso (mensaje de Anfriso en las arenas)

la quintilla, formas métricas por medio de las cuales se busca diferenciar y, por tanto, subrayar esa parte de la acción dramática.

– A veces, la presencia de una forma métrica puede venir determinada por el tema que se pretende desarrollar en el fragmento en cuestión; así lo observamos, por ejemplo, con el romance heroico, las estrofas sáficas y el soneto en los ejemplos que pasamos a comentar a continuación.

El romance heroico, en tanto forma métrica endecasílabo, era especialmente apto para tratar temas serios (Lista y Aragón, 1844: 5), de ahí que lo encontremos empleado en aquellos momentos de la acción dramática que revisten mayor formalidad o gravedad: por ejemplo, en *RP*, el romance heroico vehicula la conversación que mantienen Mirteo y Alejandro sobre cuestiones de gobierno (acto II, esc. 1ª, secuencia 8). Por otro lado, la única obra de nuestro *corpus* escrita íntegramente en romance heroico es *AB*, debido al patetismo de la mayor parte de su acción dramática.

Respecto a las estrofas sáficas y, sobre todo, al soneto (Palacios Fernández, 1980: 26; González Martínez, 1998: 724), la tradición literaria española y europea los avala como formas métricas de temática amorosa: por ejemplo, Silvano (*DAP*), para su lamento amoroso por el rechazo de Filis, recurre a las estrofas sáficas (acto I, esc. 5ª, secuencia 1); del mismo modo, Elisa (*RP*) utiliza el soneto para relatar a Alejandro su historia de amor con Mirteo (acto III, esc. 2ª, secuencia 3); asimismo, Fabio (*LD*) se sirve del soneto para expresar, en medio de la naturaleza, sus sentimientos amorosos hacia Lisi (acto III, esc. 5ª, secuencia 1).

– Por último, una forma métrica puede haber sido introducida para redondear o apuntalar la caracterización de un determinado personaje; esto se aprecia, por ejemplo, en Zamarro y Pascuala (*BP*): tanto uno como otro interpretan canciones de tono desenfadado y gracioso (Angulo Egea, 2008: 266 y 279-283), que realzan el perfil cómico-popular de ambos personajes, contruidos sobre el *tipo* del criado –como ya vimos–.

.....

En conclusión, nuestros dramaturgos, a la hora de elegir las formas métricas predominantes en sus obras, siguen muy de cerca lo estipulado por las preceptivas (de ahí la primacía del romance octosílabo, en atención a la verosimilitud); en cambio, en el

terreno de la rima, se muestran más trasgresores, aunque llevados en todo momento del deseo de dotar a sus textos de diversidad con vistas a captar la atención del público.

CAPÍTULO V: PUESTA EN ESCENA

No queremos concluir nuestro trabajo sin dedicarle un capítulo a la puesta en escena de las obras de nuestro *corpus*, puesto que, aunque pueda parecer obvio, no hemos de perder de vista que «una obra dramática no es sólo un texto literario, sino al mismo tiempo un espectáculo» (Caso González, 1980: 15).

A. REPRESENTACIONES CONOCIDAS

Nuestra primera labor ha consistido en averiguar si las obras teatrales del *corpus* fueron o no representadas, ya en los años inmediatamente posteriores a su creación, ya durante todo el siglo XIX; a este respecto, podemos decir que solo en el caso de *AB*, *AD*, *AP*, *BCR*, *BP*, *FPTC* y *RP* tenemos constancia de su representación en teatros públicos, como es posible apreciar en el siguiente cuadro:

AÑO	DÍAS DE LA REPRESENTACIÓN ³⁰⁶	OBRA
1767	26-28 de junio y 5-8 de julio, en el coliseo de la Cruz (Andioc y Coulon, 2008: 280).	<i>AP</i> ³⁰⁷
	25-31 de diciembre, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1899: 103-104 y 277; Andioc y Coulon, 2008: 278).	<i>RP</i>
1768	1-7 de enero, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1899: 103-104 y 277; Andioc y Coulon, 2008: 278).	<i>RP</i>

³⁰⁶ Para la elaboración de esta cartelera, hemos consultado la realizada por René Andioc y Mireille Coulon para el Madrid dieciochesco, tanto su primera edición (1997) (y una *addenda et corrigenda* de la misma [1999]) como su segunda edición (2008); la obra de Aguilar Piñal (1974) sobre el teatro en Sevilla en el siglo XVIII; los estudios de Cotarelo y Mori (1896; 1897b; 1902) sobre el arte escénico en España y el de Sala Valldaura (1999) acerca de la Casa de Comèdies de Barcelona; la tesis doctoral de María Mercedes Romero Peña (2006), que aborda la actividad teatral en Madrid a inicios del Ochocientos; y una serie de tesis doctorales dirigidas por el profesor José Nicolás Romera Castillo, que estudian el teatro en distintos lugares de España durante el siglo XIX (ver: Cortés Ibáñez, 1991; Quirós Mateo, 1994; Suárez Muñoz, 1994; López Cabrera, 1995; Torres Lara, 1996; Ruibal Outes, 1997; Fernández García, 1997), entre otros trabajos. A todas estas fuentes bibliográficas hay que sumar nuestra propia consulta de los fondos del Archivo de Villa de Madrid (en adelante, AVM), fondos que nos han sido de gran utilidad para la redacción de todo este capítulo.

³⁰⁷ De esta obra conviene hacer la siguiente aclaración: antes de su puesta en escena en el coliseo de la Cruz en 1767, esta zarzuela de Manuel Canfrán se representó en un espacio privado, concretamente en la casa del embajador de las Dos Sicilias en el año 1765, con motivo del enlace matrimonial entre el futuro Carlos IV y María Luisa de Parma (Cotarelo y Mori, 1899: 64-65; 1934: 133-134; Pagán Rodríguez, 1997a: 271; 1997b: 191). El hecho de que se elija esta zarzuela, que es una traducción de *La cascina* de Goldoni –recordemos–, para celebrar tal acontecimiento no parece casual, sino que respondería, más bien, al gusto que la novia, María Luisa, mostraba por las obras de Goldoni, que era el protegido de su padre, el duque Felipe de Borbón (Pagán Rodríguez, 1997b: 185 y 191). Dos años más tarde, en 1767, la obra fue llevada a los teatros públicos de Madrid, como hemos visto, aunque con algunas modificaciones (en su mayoría, sustituciones de ciertas palabras y supresiones, motivadas todas ellas por la censura) respecto al texto representado en 1765 y bajo un nuevo título, *Las queseras* (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-187-39, A; Tea 1-187-39, B).

1773	29 de mayo, en el coliseo de la Cruz (Andioc y Coulon, 2008: 317).	RP
1781	16-22 de julio, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1897b: 73-74; Andioc y Coulon, 2008: 364).	BP
1782	30-31 de agosto y 1 de septiembre, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1897b: 88; Andioc y Coulon, 2008: 371).	BP
1783	3-5 y 19-23 de septiembre, en el coliseo del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 377).	BP
1784	16-29 de julio, en el coliseo de la Cruz (Cotarelo y Mori, 1897b: 116; Andioc y Coulon, 2008: 385).	BCR
	20-23 de septiembre, en el coliseo de la Cruz (Andioc y Coulon, 2008: 386).	RP
1786	10-13 de julio, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1897b: 144; Andioc y Coulon, 2008: 395).	BP
1788	24-27 de julio y 2-3 de octubre, en el coliseo del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 409-410).	BP
	25-27 de julio, en el coliseo de la Cruz (Andioc y Coulon, 2008: 412).	RP
1790	4-9 de octubre, en el coliseo del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 420).	FPTC
1791	4-10 de julio, en el coliseo del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 425).	FPTC
1794	17-27 de julio, en el coliseo del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 589) ³⁰⁸ .	BP
1796	29 de enero, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1902: 587; Andioc y Coulon, 2008: 629).	AB
	25-31 de agosto y 1-4 de septiembre, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1902: 594; Andioc y Coulon, 2008: 453).	AD
	13-14 de septiembre, en la Casa de Comèdies (Barcelona) (Sala Valldaura, 1999: 393); 6-8 de diciembre, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1902: 592; Andioc y Coulon, 2008: 454).	BP
1797	17 de febrero, en la Casa de Comèdies (Sala Valldaura, 1999: 393).	BP
	26 de mayo, en el Teatro Cómico de Sevilla (Aguilar Piñal, 1974: 201-202 y 392).	FPTC
	28-30 de septiembre y 1-3 de octubre, en el coliseo de la Cruz (Cotarelo y Mori, 1902: 601; Andioc y Coulon, 2008: 462).	AD
1798	20-24 de agosto, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1902: 607; Andioc y Coulon, 2008: 465).	RP
1799	12-15 de septiembre, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1902: 613; Andioc y Coulon, 2008: 473).	FPTC
1800	30-31 de mayo y 1-4 de junio, en el coliseo de la Cruz (Cotarelo y Mori, 1902: 623; Andioc y Coulon, 2008: 481).	AD

³⁰⁸ Según Cotarelo y Mori (1902: 582), *BP* se representó desde el día 18 de julio.

1801	15-18 de enero, en el coliseo del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 481) ³⁰⁹ .	FPTC
1802	18 y 22-23 de febrero, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1902: 629; Andioc y Coulon, 2008: 488). 18-19 de julio, en el coliseo de la Cruz (Andioc y Coulon, 2008: 495) ³¹⁰ .	FPTC
1808	11 de noviembre, en el coliseo del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1902: 693).	FPTC

En lo que se refiere a las restantes obras del *corpus*, es bastante posible que su representación se llevara a cabo en casas particulares³¹¹, una práctica que estaba muy extendida entre la aristocracia dieciochesca y que la clase media, en su deseo de imitar a aquella, también terminaría adoptando (Coulon, 2000: 167). De hecho, aunque solo en el caso de algunas obras (*AL*, *CGNSJ*, *DAP*, *JPD*, *LDPN*, *PCPDA* y *TAD*), tenemos ciertos indicios / pruebas para pensar así.

El primer indicio nos viene dado por los paratextos; por ejemplo, en la advertencia que precede a *DAP* –y que nosotros transcribimos en los anexos de nuestro trabajo junto al resto de la obra–, el autor (¿Dazo y Asier?) afirma que su pieza teatral, «propia para representar en una casa particular o jardín en tiempo de verano», fue representada por vez primera en 1792 por aquellas mismas señoras que lo habían animado a componer la obra.

El segundo indicio consiste en los datos que nos ofrece la prensa de la época, la que, al aludir a algunas de las obras de nuestro *corpus*, destaca su idoneidad para ser escenificadas en espacios privados; así ocurre con *AL*, texto que, según el *Diario de Madrid*, «es muy proporcionado para representarse en casas particulares, teniendo muy pocas personas, y estas todos hombres» (2 de mayo de 1795: pág. 504)³¹². En la misma dirección se refiere la *Gaceta de Madrid* a otras obras aquí estudiadas: en primer lugar, a *PCPDA*, de la que dice que «se puede executar cómodamente *entre aficionados*» (13 de noviembre de 1792: pág. 804. La cursiva es nuestra)³¹³; en segundo lugar, a *TAD*, a

³⁰⁹ El mismo estudioso citado en la nota anterior considera que esta obra se puso en escena del 14 al 18 de enero (1902: 622).

³¹⁰ A juicio de Cotarelo y Mori (1902: 642), *FPTC* también fue representada el día 17 de julio.

³¹¹ Sobre las representaciones en casas particulares, ver: (Ríos Carratalá, 1988; 1996; 2012).

³¹² Disponible en:

«<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001564570&page=3&search=&lang=es>» (fecha de consulta: 27/05/2017).

³¹³ Disponible en: «<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1792/091/A00803-00804.pdf>» (fecha de consulta: 22/11/2017).

la que define como «comedia pastoral para representar el nacimiento del Hijo de Dios *en una funcion casera*» (30 de noviembre de 1798: pág. 1032. La cursiva es nuestra)³¹⁴; en tercer y último lugar, a *DAP* –obra ya mencionada más arriba–, de la que resalta «su sencillez y ningun aparato para representarse en qualquiera casa particular» (20 de abril de 1804: pág. 358)³¹⁵.

El tercer y último indicio es el área geográfica a la que pertenecen algunas de las obras del *corpus*, concretamente *CGNSJ* y *JPD*, de Fray Marcos Alayón, y la anónima *LDPN*. Las tres se adscriben a las Islas Canarias, zona de España que carecía, en el siglo XVIII, de lugares destinados específicamente para las representaciones teatrales, de ahí que estas últimas se desarrollasen «en las casas de nobles y burgueses o en las plazas y templos» (Fernández Hernández, 2003: 239).

El que los tres textos antedichos (*CGNSJ*, *JPD* y *LDPN*) pudieran haberse representado en casas de la aristocracia o de la burguesía no es descartable, pues, para el caso concreto de Fray Marcos Alayón, tenemos constancia de que alguna obra de este autor tinerfeño se escenificó en este tipo de lugares, según nos informa Fernández Hernández (2003: 246).

Tampoco deseamos la posibilidad de su representación en una iglesia o convento, dado el carácter religioso de las tres obras; es más, según Álvarez Barrientos (2003: 1474-1475), en el siglo XVIII se siguieron realizando representaciones teatrales en las iglesias o catedrales españolas con motivo de la Navidad (tiempo litúrgico en el que, como sabemos, se centran *CGNSJ*, *JPD* y *LDPN*), una costumbre que Hernández González (2000: 152-153) confirma para el caso concreto de Canarias.

³¹⁴ Disponible en: «<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1798/096/A01030-01032.pdf>» (fecha de consulta: 22/11/2017).

³¹⁵ Disponible en: «<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1804/032/A00357-00358.pdf>» (fecha de consulta: 28/05/2017).

B. MONTAJE ESCENOGRÁFICO

Si en el apartado anterior hemos visto cuáles son las obras de nuestro *corpus* que llegaron a subir a las tablas y cuáles no –siempre según los datos de los que disponemos–, en las líneas que siguen intentaremos dar un paso más, analizando la puesta en escena de dichas obras. No obstante, antes de ello, presentaremos en breves líneas la realidad material del hecho teatral en el Setecientos español; además del carácter didáctico que nos mueve en el presente trabajo, una de las razones por la que creemos muy necesario hacer esta presentación es el escaso interés que ha suscitado el estudio de la escenografía teatral entre los dieciochistas, hasta el punto de que, a nuestro juicio, sigue teniendo cierta actualidad la afirmación, vertida a comienzos de este milenio por Margarita Torrione, de que «hasta el momento nadie se ha ocupado seriamente de escenografía teatral en la España setecentista» (2000: 42).

1. DE LOS CORRALES A LOS COLISEOS: UNA VERDADERA REVOLUCIÓN EN EL ÁMBITO DE LA ESCENOGRAFÍA

En España, las grandes transformaciones en la arquitectura teatral y en la escenografía se inician en el siglo XVII, cuando, bajo el reinado de Felipe IV (1621-1665), llegan a la Península Ibérica una serie de ingenieros, pintores y arquitectos de origen italiano, como Julio César Fontana, Cosme Lotti y Dionisio Mantuano (Arróniz, 1969: 265-266; Morales y Marín, 2000: 288); estos introducen en nuestro país una tipología teatral novedosa, que, en sus elementos esenciales, es la que ha perdurado hasta nuestros días (Gómez Valera, 1997: 59): el *coliseo*, tipología según la cual se construyó el teatro del palacio del Buen Retiro³¹⁶, inaugurado en febrero de 1640 y considerado «como el primer ejemplar de edificio-teatro ortodoxo en el sentido moderno y completo del término» (Peruarena Arregui, 2013: 223).

Los coliseos son espacios techados en los que, a través de una embocadura, la parte destinada a la representación queda claramente diferenciada de la parte destinada a albergar al público espectador (Tovar Martín, 1987: 227; Morant, 1992: 55; Gómez Valera, 1997: 59; López de José, 2004: 190). De esta manera, y a diferencia de lo que ocurría en los corrales de comedia, donde los espectadores rodeaban el tablado por tres de sus lados (Reyes Peña, 2004: 149 y 175), en los coliseos el tablado estaba abierto al

³¹⁶ Sobre el coliseo del Buen Retiro, ver: (Flórez Asensio, 1998).

público únicamente por un lado (el cual también podía cerrarse, cuando fuera necesario, gracias al telón de boca), por lo que la escena se convierte, así, en una especie de caja (Morant, 1992: 56; Cornejo Vega, 2012: 19), la llamada *caja escénica* (Gómez Valera, 1997: 69).

En lo que se refiere a la escenografía, la caja escénica de los coliseos estaba perfectamente dotada, desde el punto de vista técnico, para llevar a cabo puestas en escena que, por su complejidad, serían imposibles en los corrales de comedias; en estos últimos, dadas sus limitaciones materiales, la escenografía³¹⁷ se construía fundamentalmente a partir del discurso de los actores, gracias al cual el público espectador podía rehacer imaginariamente la escena donde se desarrollaba la acción dramática (Reyes Peña, 2004: 165). En cambio, en los coliseos, la caja escénica posibilitaba la instalación de bambalinas y de bastidores, así como la subida y bajada de telones de fondo, elementos todos ellos que, debidamente pintados³¹⁸, permitían configurar decorados en perspectiva. De este modo, la representación teatral se hacía mucho más verosímil, más realista, lo que contribuía a alcanzar la tan ansiada ilusión teatral, al mismo tiempo que se reducía «l'effort d'imagination du spectateur»³¹⁹ (Coulon, 1993: 143), un espectador cada vez más burgués que ya no se conformaba con 'oír' la comedia sino que exigía 'verla' (Andioc, 1987: 31; Álvarez Barrientos, 1992b: 58; 1995: 365-366; Rubio Jiménez, 1998: 54).

.....

Todas estas innovaciones materiales, arquitectónicas y escenográficas, introducidas en el siglo XVII en el ámbito del teatro cortesano (y cuyo ejemplo más significativo es el coliseo del Buen Retiro –como antes se dijo–), se extienden en el siglo XVIII a los teatros públicos (Álvarez Barrientos, 1995: 367; Peruarena Arregui, 2013: 226): en el caso de Madrid, los corrales de la Cruz y del Príncipe (López de José, 2004: 191-195), que se transformaron en coliseos a partir de la década de los años treinta por el deseo de las autoridades de dotar a la capital del Reino de España de

³¹⁷ Sobre la escenografía en los corrales de comedias, ver: (Díez Borque, 1975; Castillejo *et alii*, 1984; Rodríguez García de Ceballos, 1989; Pérez Sánchez, 1992; Ruano de la Haza, 2000).

³¹⁸ Los dibujos pintados en las bambalinas y en los bastidores debían ir disminuyendo de tamaño cuanto mayor fuera su proximidad con el telón de fondo (Flórez Asensio, 1998: 172-173; Reyes Peña, 2004: 181).

³¹⁹ «El esfuerzo de imaginación del espectador».

teatros públicos dignos y modernos, a la altura de los principales países europeos (Morant, 1992: 57; Morales y Marín, 2000: 292).

El primero en reconstruirse fue el de la Cruz, entre 1736 y 1737, sobre los planos de Filippo Juvara (Varey, 1989: 718; López de José, 2004: 192-193). Años más tarde, entre 1744 y 1745, se llevarían a cabo las obras en el Príncipe, siguiendo el proyecto de Juan Bautista Sacchetti (Muñoz Morillejo, 1923: 77; Varey, 1989: 718; Morant, 1992: 56; Palacios Fernández, 1998: 254-256; Álvarez Barrientos, 2003: 1481; Peruarena Arregui, 2013: 229).

Otra cuestión mucho más difícil de determinar es el momento a partir del cual ambos teatros públicos madrileños empezaron a utilizar decorados en perspectiva. Lo más lógico sería pensar que esto no pudo suceder hasta la conversión de dichos teatros en coliseos (es decir, en los años treinta-cuarenta del siglo XVIII, como acabamos de ver más arriba), pues sería a partir de ese momento cuando ambos estarían preparados materialmente para acoger ese tipo de decorados. Esto, que podría parecer a simple vista una obviedad, no es lo que piensan algunos especialistas como Varey, quien sostiene que, ya desde la década de los noventa del siglo XVII –e incluso posiblemente algo antes–, cuando la Cruz y el Príncipe eran todavía corrales, estos acogieron decorados en perspectiva, a pesar de las dificultades que presentarían para ello, dificultades que, en opinión de este investigador, «se resolvieron, aunque no sabemos exactamente cómo» (1989: 721).

Las ideas de Varey han encontrado eco en otros estudiosos, como Morales y Marín (2000: 291-292), para quien los corrales de la Cruz y del Príncipe emplearían decoraciones en perspectiva ya en las primeras décadas del siglo XVIII por influjo del coliseo del Buen Retiro.

Idéntico parecer es el expresado más recientemente por Navarro Zuñiga (2013: 257 y 272), según el cual la asistencia ocasional del pueblo³²⁰ a las representaciones organizadas en el coliseo del Buen Retiro motivó que las escenografías en perspectiva allí empleadas acabaran implantándose en los corrales de comedias; a

³²⁰ Esta apertura ocasional del coliseo del Buen Retiro al pueblo la han señalado varios investigadores, como Tovar Martín (1987: 236), Varey (1989: 717), Flórez Asensio (1998: 171, 181 y 187-191), Reyes Peña (2004: 181) y López de José (2004: 203).

juicio de este estudioso, dichas escenografías se usan con cierta asiduidad en los corrales desde principios del siglo XVIII.

Por nuestra parte, y a pesar de las tesis defendidas por estos autores, coincidimos con la profesora Mercedes de los Reyes Peña (2004: 173) en que serían muchos los problemas que plantearía la instalación de este tipo de decorados en perspectiva en espacios como los corrales de comedias, que no estaban capacitados para ello. Ahora bien, con esto tampoco queremos dar a entender que los decorados en perspectiva se emplearan en la Cruz y en el Príncipe inmediatamente después de que ambos espacios se transformaran en coliseos; de hecho, parece que no fue hasta la época en que el aragonés Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), X conde de Aranda, ocupó la presidencia del Consejo de Castilla (1766-1773), cuando los decorados en perspectiva acabaron imponiéndose definitivamente en los coliseos de la Cruz y del Príncipe: en 1767, Aranda ordena que se sustituyan las cortinas de la escena por decoraciones pintadas (Muñoz Morillejo, 1923: 77; Aguirre y Ortiz de Zárate, 1986: 23; Palacios Fernández, 1988: 338; Arias de Cossío, 1991: 30; Coulon, 1993: 129; Rubio Jiménez, 1998: 57; Álvarez Barrientos, 1999: 78), un proyecto que requería, por una parte, financiación y, por otra, personas adecuadas para llevarlo a efecto.

Respecto a lo primero –la necesidad de la financiación–, Aranda creó un fondo, llamado *de decoraciones*, a base de un aumento en dos reales del «precio de los aposentos del segundo suelo o principales, que valían respectivamente 32, 33 y 16 reales» (Muñoz Morillejo, 1923: 77). En relación a lo segundo, el conde contrató a Diego de Villanueva y a Alejandro González Velázquez, dos artistas bien instruidos, para que pintasen las decoraciones de los coliseos de la Cruz y del Príncipe, respectivamente (Arias de Cossío, 1991: 30-35).

Calibrar el éxito de la reforma auspiciada, en materia escenográfica, por el conde de Aranda resulta una tarea difícil y arriesgada debido, como siempre, a la escasez de datos. Si atendemos a algunos testimonios vertidos en la última década del Setecientos por célebres figuras, como Jovellanos³²¹ o Leandro Fernández de Moratín³²², que

³²¹ Jovellanos, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas*, dice así: «Tales son la ruin, estrecha e incómoda figura de los coliseos, el gusto bárbaro y *riberesco* de arquitectura y perspectiva en sus telones y bastidores, la impropiedad, pobreza y desaliño de los trajes, la vil materia, la mala y mezquina forma de los muebles y útiles, la pesadez y rudeza de las máquinas y tramoyas, y en una palabra, la indecencia y miseria de todo el aparato escénico» (1982: 139-140).

subrayan el estado decadente en el que se hallaba la puesta en escena en España, podría concluirse que las medidas tomadas por Aranda no cosecharon, a largo plazo, los frutos deseados. No obstante, si bien es innegable que alguna de estas medidas³²³ no fueron suficientemente efectivas, no es menos cierto que el decidido afán reformador del político aragonés logró imponer y generalizar en nuestro país una concepción escenográfica moderna (esto es, apoyada en las leyes de la perspectiva, a base del empleo de bastidores, bambalinas y telones de fondo). De hecho, existen pruebas que confirmarían que los esfuerzos de Aranda por renovar la escenografía teatral no resultaron del todo estériles, pruebas estas que vendrían a contrapesar los testimonios negativos de Jovellanos y Moratín, recogidos anteriormente.

La primera prueba que aducimos es la actividad de José Antonio de Armona y Murga (1726-1792) como corregidor de la Villa de Madrid. Este político de ideas ilustradas fue un digno sucesor del conde de Aranda, a tenor de los numerosos esfuerzos que invirtió en salvaguardar las mejoras introducidas por aquel en la escena española.

³²² En el *Plan de reforma de los teatros españoles* que remite a Godoy el 20 de diciembre de 1792 desde Londres, Fernández de Moratín afirma lo siguiente: «Los trages son impropios, ridículos, indecentes: el aparato indigno, las decoraciones, mamarrachos desatinados, en los cuales se gasta (por mala dirección) lo que bastaría para adornar el Theatro con obras de los mejores artífices. La pesadez, rudeza y mal gusto de las máquinas: la iluminación pobre, sucia y mal dispuesta [...]» (recogido en: Cabañas Martín, 1944: 76).

³²³ Entre las medidas que fracasaron, está el fondo de decoraciones, pues parte del dinero de este se destinaba, con no poca frecuencia, a satisfacer gastos que nada tenían que ver con la escenografía (Muñoz Morillejo, 1923: 78; Palacios Fernández, 1988: 338; Rubio Jiménez, 1998: 56), como gratificaciones a determinados actores: así lo vemos, por ejemplo, en un escrito, fechado el 6 de mayo de 1783, en el que se ordena abonar a Miguel Garrido, gracioso de la compañía de Martínez, 468 reales del fondo de decoraciones (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-163-27, s. fol.). Esta práctica (emplear el fondo de decoraciones para pagar gratificaciones a los actores) viene confirmada por otros documentos, como los siguientes:

1. En un informe dirigido en 1787 al corregidor José Antonio de Armona y Murga, Juan de Lavi y Manuel de Gordón, contador y administrador del Propio de Comedias respectivamente, aluden a las «[...] cargas q.^e tiene el mismo fondo de decoraciones, respectivas á las gracias concedidas en él á Maria Pulpillo, Miguel Garrido, Mariano Querol, y Sevastian Brignoli» (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-196-3, s. fol.).

2. En la respuesta que da Juan de Lavi, el 10 de octubre de 1788, a una orden emitida un día antes por Armona, para que se abonaran a Antonio Carnicero 36500 reales de vellón en concepto de unas obras de decoración, Lavi informa al corregidor que, para hacer frente a dicho pago, hay que acudir al fondo de cobradores, al no haber suficiente dinero en el fondo de decoraciones, pues en este último apenas quedan 6000 reales «de los cuales hai q.^e conserbar como unos 2000 reales p.^a pago de raciones de varios comicos agraciados p.^r la Junta de Direccion de Compañia» (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-196-2, s. fol.).

3. Con fecha de 6 de abril de 1798, poseemos un documento en el que se informa a la actriz Rita Luna que se le conceden 3000 reales de vellón anuales procedentes del fondo de decoraciones (AVM. Sección Secretaría: legajo 4-52-124, s. fol.).

Esto se observa especialmente en el hecho de que, en febrero de 1783, encargue las decoraciones de los coliseos de la Cruz y del Príncipe a Antonio Carnicero y a Antonio González Velázquez, respectivamente; este último era hermano de Alejandro González Velázquez, uno de los dos artistas contratados por Aranda en 1767 –recordemos–, hecho este que pone de manifiesto que, con su elección, Armona buscaba dar continuidad a la labor emprendida años antes por el conde:

[...] teniendo noticia de la aplicacion, y notoria havidad de d.ⁿ Antonio Carnicero le nombré para la composicion, y arreglo de las mutaciones del Coliseo de la Cruz [...] y a d.ⁿ Antonio Velazquez se le reserva la execucion de la obra del coliseo del Principe con atencion a su Persona, y a la buena memoria de su defunto Hermano d.ⁿ Alexandro Velazquez que hizo aquellas mutaciones [...] (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-163-27, s. fol.).

Otra de las medidas concretas que adoptó Armona, y que confirmaría su preocupación por mantener la escenografía teatral española en el mismo estado de dignidad que había alcanzado con Aranda, es el establecimiento –mediante una orden emitida el 19 de abril de 1783– de una serie de sanciones para todo aquel trabajador de los coliseos que se atreviese a deteriorar algunas de las decoraciones realizadas por Carnicero y Velázquez (AVM. Sección Corregimiento: 1-163-27, sin fol.).

A Armona le sucedió en el cargo Juan de Morales Guzmán y Tovar (¿-?), al que conviene traer a colación en este punto por haber sido él quien, en un informe dirigido a Godoy el 28 de octubre de 1793, desmiente las afirmaciones –antes mencionadas– de Leandro Fernández de Moratín sobre el mal estado de la puesta en escena en los teatros madrileños:

[...] en el de la Cruz han gastado en este año ciento veinte mil rr[eale]s para darle mas amplitud al escenario, proporcionar vestuario commodo y con separación para hombres y mugeres, y otras obras de Arquitectura, y resta satisfacer Balconage nuevo que se está haciendo á todo el teatro, pintarle, dorarle y ponerlo en quanto permita su fabrica igual a el de el Principe: también se han echo en este año quatro decoraciones nuevas, y algunas otras cosas pequeñas todo lo q[u]e manifiesto a V.E. por que como sus muchas y graves preocupaciones no le permiten verlo, sepa que los teatros no estan tan indecentes, ni tan descuidados como pinta Moratin (recogido en: Cabañas Martín, 1944: 94-95)³²⁴.

De principios del siglo XIX, tenemos una prueba que pone de manifiesto que los decorados en perspectiva (telones de fondo, bastidores y bambalinas) se seguían utilizando en los teatros públicos treinta y tantos años después de que Aranda ordenara

³²⁴ Estas afirmaciones se corroboran, además, a la luz de los datos que sobre Guzmán y Tovar recoge Cotarelo y Mori, basándose a su vez en Santos Díez González, en el «Suplemento» de su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*; ver: (Cotarelo y Mori, 1904: 738-739).

su empleo en dichos espacios. Se trata de un plan, presentado en 1801 por Juan Antonio Peray (oficial de la Contaduría y Secretaría de la Junta de Reforma de Teatro), en donde se dice lo siguiente:

Como son tantos los Bastidores que están puestos y colocados en las correderas, sucede con mucha frecuencia el que no se usa de ellos con la prontitud que exige la Escena que se representa, lo que se puede evitar encargando al tramohista que no tenga puestos en las correderas más que aquellos bastidores de que debe hacerse uso en el día, poniendo los restantes en el fondo precisando para eso a los mozos de asistencia, concurran a este trabajo el día que se mude la comedia, y que suban los telones que no tengan uso [...] con cuió medio se conseguirá el que la escena se sirva con más puntualidad, que los telones no se enreden unos con otros y dexar más espaciosa la escena que es mui del caso atendida su estrechez (recogido en: Romero Peña, 2004: 44).

En resumidas cuentas, a la luz de los testimonios aducidos, es posible afirmar que la acción política del conde de Aranda no fue en balde; gracias a su paso por el Consejo de Castilla, y también a la firmeza de algunos ilustrados (como el corregidor Armona) que continuaron el trabajo iniciado por el político oscense, los bastidores, las bambalinas y los telones de fondo se asentarán definitivamente en los coliseos públicos madrileños. La moderna escenografía en perspectiva había llegado al teatro español para quedarse.

2. NUESTRAS OBRAS

Una vez trazada la situación de la escenografía en el contexto histórico en el que nos movemos, en las líneas que siguen llevaremos estas consideraciones generales a las obras de nuestro *corpus*, intentando reconstruir, en la medida de nuestras posibilidades, el montaje escenográfico de las mismas. En primer lugar, analizaremos las obras que fueron representadas en teatros públicos y, en segundo lugar, las obras que, hasta dónde nosotros sabemos, no tuvieron esa suerte.

a. Obras de las que tenemos constancia que se representaron en teatros públicos

Las obras incluidas dentro de este primer grupo (*AB*, *AD*, *AP*, *BCR*, *BP*, *FPTC* y *RP*) podrían clasificarse, a su vez, en dos subgrupos, en función de la documentación encontrada sobre cada una de ellas.

❖ Subgrupo 1

Aquí entran aquellas obras (*BCR*, *BP* y *AD*) sobre cuya escenografía³²⁵ hemos encontrado documentación específica, consultando ya los fondos del AVM, ya la prensa de la época. En algunos casos, es difícil determinar si las decoraciones que se nos describen en dicha documentación se hicieron nuevas para la puesta en escena de nuestras obras o si, por el contrario, fueron reutilizadas de representaciones anteriores; esto último era una práctica completamente normal en los teatros públicos, dado lo costoso que resultaba elaborar decoraciones nuevas. Los teatros disponían de un repertorio de decoraciones ‘tipo’ (esto es, decoraciones que reproducían espacios básicos de la realidad, tales como un jardín, un bosque, un monte, una casa, un mar, una plaza, una calle, etc.), que, como tales, se adaptaban con más o menos facilidad a las necesidades escenográficas de cada obra en cuestión³²⁶.

³²⁵ Aunque es la escenografía y no el atrezzo el objeto de interés de este subapartado, queremos subrayar que, a diferencia de aquella, sobre el atrezzo sí hemos encontrado documentación específica para la mayoría de las obras de las que tenemos constancia que se representaron en teatros públicos; a continuación, indicamos a través de un cuadro la signatura de dichos documentos:

ATREZZO		
OBRA	DOCUMENTACIÓN	AÑO AL QUE CORRESPONDE LA DOCUMENTACIÓN
<i>AD</i>	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-408-19, sin fol.	1797
	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-340-1, sin fol.	1800
<i>AP</i>	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-366-2, sin fol.	1767
<i>BP</i>	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-378-3, sin fol.	1781
	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-382-1, sin fol.	1783
	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-389-2, sin fol.	1786
	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-393-2, sin fol.	1788
<i>FPTC</i>	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-396-1, sin fol.	1791
	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-352-1, sin fol.	1801
<i>RP</i>	AVM. Sección Secretaría: legajo 1-410-1, sin fol.	1798

³²⁶ Para que nos hagamos una idea de hasta qué punto se reutilizaban las decoraciones, hay que decir que cuando estas se terminaban deteriorando debido a su uso prolongado en el tiempo, no se desechaban inmediatamente, sino que, antes bien, y siempre que su estado no fuera absolutamente lamentable, se restauraban mediante distintos procedimientos, que pasamos a explicar a continuación:

1. Las decoraciones se lavaban, como sabemos por el pintor Antonio María Tadei, que, con fecha de 19 de mayo de 1799, da razón de unas decoraciones, entre las que se encuentra un lienzo que ha sido lavado dos veces pero que «puede servir labandolo otra vez» (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-40-36, s. fol.).
2. Las decoraciones también podían repintarse; con fecha de 8 de mayo de 1776, José Andrade emite unas cuentas de los gastos producidos por repintar unas decoraciones del coliseo de la Cruz:
 - «Quenta así de jornales, como de materiales, que sean gastado en aver compuesto de maderas, y remendado, y pintado de nuevo la mutacion de salon de la casa del Coliseo de la Cruz, de orden del S.^r Corregidor y es lo sig.^{te} [...]» (AVM. Sección Secretaría: legajo 2-460-6, s. fol. La cursiva es nuestra).

Respecto a la primera de las obras mencionadas que integra este subgrupo, *BCR*, es sabido que esta se representó, tras ser premiada en un concurso dramático convocado al efecto, en el marco de los festejos que celebró la Villa de Madrid en el año 1784 con motivo de dos importantes acontecimientos: el natalicio de los infantes Carlos y Felipe, hijos del futuro Carlos IV y María Luisa de Parma, y la firma de la paz con Inglaterra³²⁷. Esto explica la magnificencia con la que se engalanó el teatro de la Cruz para la representación de la obra, de lo que nos informa la revista *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* en una descripción minuciosa, de la que únicamente entresacamos la parte referida a la escenografía:

La Escena representaba la enramada que describe Miguel de Cervantes en los capítulos 19 y 20 de la 2.^a parte de su Historia de D. Quixote, que consistió en un hermoso telon, y sus correspondientes bastidores de frondosa selva, pintadas asimismo en varias partes las tinajas, ollas y demas aparato de la comida del rico Camacho (julio de 1784: pág. 94)³²⁸.

En relación a las otras dos obras incluidas en este subgrupo, *BP* y *AD*, es el AVM el que nos proporciona información sobre la escenografía que se empleó para cada una de ellas. Para la representación de *BP* de 1781³²⁹, encontramos

– «Quenta de todo lo que sea gastado en aver compuesto de maderas, y remendado de Lienzo, y pintado de nuevo las dos mutaciones, Marina y Casa Pobre, de la Casa en el Coliseo de la Cruz [...]» (AVM. Sección Secretaría: legajo 2-460-6, s. fol. La cursiva es nuestra).

– «Quenta de todo lo que sea gastado en aver compuesto de maderas, y remendado de Lienzo, y aver pintado de nuevo, las tres mutaciones del Coliseo de la Cruz, que son la de Jardín, la de Bosque y la de Calle [...]» (AVM. Sección Secretaría: legajo 2-460-6, s. fol. La cursiva es nuestra).

Igualmente, el 10 de enero de 1783, Antonio Velázquez, en respuesta a una orden que había recibido del corregidor Armona de revisar el estado de las decoraciones de los coliseos de la Cruz y del Príncipe, afirma, en referencia a las decoraciones de este último coliseo, que «se hace preciso pintarlas de nuevo, pues en ellas no se registra mas q.^e el lienzo [...]» (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-163-27, s. fol. La cursiva es nuestra).

3. En caso de que la decoración, de tan dañada, ya no pudiera reutilizarse en su integridad, se aprovechaban aquellas partes de ella aun útiles, que se usaban para la elaboración de decorados nuevos y, de este modo, se abarataba el proceso; tenemos un ejemplo en las cuentas que presenta Antonio Carnicero de las decoraciones realizadas por él en los años 1787-1788 para los coliseos del Príncipe y de la Cruz; entre las que menciona el pintor, destacamos una decoración de jardín largo que ha sido elaborada a partir de los restos de las decoraciones que se hicieron en su día para la representación de los *Menestrales* de Cándido María Trigueros: «he retocado quatro Bastidores q.^e sirvieron en la Com.^a de los *Menestrales*, y se ha hecho de ellos un Jardín largo y he pintado su telon correspond.^{te} en otro q.^e sirvió en dha Comedia y estaba inutil [...]» (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-196-2, s. fol.).

³²⁷ Acerca del concurso dramático y los festejos, ver: (Armona y Murga, 2007: 149-169; Cayetano Martín, 2007).

³²⁸ Disponible en:

«<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=12137660&d=creation&d=1784&d=07&d=01&d=2017&d=12&d=31&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=es>» (fecha de consulta: 01/12/2017).

³²⁹ También hemos hallado escenografía para los años 1783: «Primeramente una Alqueria, que se compone de dos bastidores, Y un telon.^{llo} con su emparrado, un Montecillo con sus óbejas y Arbolillos, una rexa [...]» (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-383-1, s. fol.); 1786: «Una Bista de Alcaidia Con sus [sic] a los lados y en el medio su portalon con un emparrado ensima y a los lados algunos pretechos de

Una Arq.^a de Casa de Campo con sus puertas practicables con su quarto pñal pintadas en ellas barias Casucas Y enzima de la puerta un emparrado, en terminos Y en los lados una Choza con barios Ynstrum.^{tos} de labranza, y al otro lado un Horno, Una Montaña grande poblada de obejas Y arbolillos Que todo esto vale Quinientos R.^s (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-379-2, s. fol.).

En lo que se refiere a *AD*, hallamos una descripción bastante detallada de su escenografía para el año 1796³³⁰:

Primeram.^{te} una vista de Monte que coje el hueco de pared á pared del Teatro, y su fondo desde el segundo Lateral, hasta el ultimo del foro transitable, tiene tabladados, y bajadas á el Teatro, desde su cima baja un despeñadero de Agua hasta su pie donde tiene tres terminos de Olas, Este Monte esta Adornado de Obejas, y Pastores, tiene quatro Laterales con quatro Chozas todo pintado de Nuevo, en esta escena hay un Arbol, y una Fuente corporea, y el Arbol tiene en su Tronco una octaba escrita de trasparente, y cada renglon tiene una corredera con su Tabla para descubrir las Letras [...] Que Todo vale la cantidad de 1500 [...] (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-405-2, s. fol.).

❖ Subgrupo 2

Del resto de nuestras obras que fueron representadas en teatros públicos (*AB*, *AP*, *FPTC* y *RP*), no hemos hallado documentación alguna referente a su escenografía; aun así, podemos suponer cómo debió de ser esta.

De las cuatro obras señaladas, *AP* y *RP* fueron las primeras en representarse; lo hicieron en el año 1767, *AP* en junio / julio (teatro de la Cruz) y *RP* en diciembre (teatro del Príncipe) –recordemos–, lo que hace muy probable que, para la puesta en escena de ambas obras, se utilizasen algunas de las decoraciones realizadas ese mismo año por Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez para los coliseos madrileños, decoraciones que ya estarían acabadas en el mes de abril (Arias de Cossío, 1991: 35).

Centrándonos en *AP*, conviene recordar en este punto que la acción de esta obra transcurre en

[...] un campo delicioso, adornado de árboles, que tendrá una parte de llano y otra de colina. Al correr el telón, se verán sentadas en el llano, sobre algunas piedras, a Flora y Rosa, con las más zagalas que se pueda, que serán las bailarinas, y todas estarán con

labrador pintados. Un monte con barios peñascos y algunos arboles a los lados [...] todo lo Mencionado con portes de los mosos y Jornales de los oficiales Bale 200 r.^{es} Bellon [...]» (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-352-1, s. fol.); 1794: «Una puerta grande de corral con dos tapias, y en ella pintado un Emparrado echo p.^a el intento. Una fuente rustica, y un banquillo echo p.^a el intento. Un montecillo compuesto de ocho peñascos grandes recortados q.^e todo bale la cantidad de 150 r.^s v.ⁿ [...]» (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-402-2, s. fol.).

³³⁰ Para esta obra también disponemos de escenografía para el año 1800: «[...] el Amor Dichoso un telon de horizonte, n.º 21 peñascos, n.º 4 árboles, con uno grande para las palabras, n.º 6 grupos de cabras, n.º 2 chozas, n.º 3 lineas de mar, n.º 3 terrazos, una fuente madera de todo el monte para las bajadas, i asnillas pintado i material_774 [...]» (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-340-1, sin fol.).

ruecas hilando. Silvio y Julio, con los bailarines, vestidos de zagales, estarán sobre la colina trabajando (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).

Así pues, de las decoraciones que Diego de Villanueva había elaborado para el coliseo de la Cruz en 1767, la que más se ajustaría a las exigencias escenográficas de *AP* es la decoración de bosque, que constaba de «4 Bastidores y telon con 15 Bambalinas» (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-76-54, s. fol.).

Pasando a *RP*, esta obra requeriría, como mínimo, cuatro de las decoraciones elaboradas en 1767 por Alejandro González Velázquez para el coliseo del Príncipe, como vemos a través del siguiente cuadro:

ESTRUCTURA DRAMÁTICA		CAMBIOS EN LA ESCENA (acotaciones)	DECORACIONES DE ALEJANDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-76-54, sin fol.)
Acto I	Esc. 1ª-2ª	<i>Espaciosa y amena campaña, bañada del río Bostreno, que se ve despeñar de un montecillo cubierto de verdor y ganado, con sus pastores y perros; rústico puente sobre el río; más adelante, cabañas pastoriles y, a lo lejos, vista de la ciudad de Sidón, en perspectiva de la parte que no ocupa el monte [...]</i> (esc. 1ª, secuencia 1).	Decoración de «Village o Lontananza de Pueblo».
Acto II	Esc. 1ª-2ª	<i>Magnífico acampamento de griegos; se ven diferentes centinelas repartidas por el acampamento y soldados, ya jugando, ya durmiendo, limpiando las armas &c. y sale Elisa, trayendo de la mano a Tamiris, que viene temerosa</i> (esc. 1ª, secuencia 1).	Decoración de acampamento.
Acto III	Esc. 1ª	<i>Bosque sombrío con una rústica fuente</i> (secuencia 1).	Decoración de bosque.
	Esc. 2ª	<i>Vista de la ciudad de Sidón y del magnífico templo, a cuyo pórtico se eleva soberbio trono con dos sillas y las insignias reales extendidas en ellas; la tropa griega puesta en orden a la vista del trono; concurso de ciudadanos y pastores por todas partes; Alejandro suspenso</i> (secuencia 1).	Decoración de atrio / templo.

Hablaremos ahora de las otras dos obras de este subgrupo que nos quedan, *AB* y *FPTC*.

Respecto a *AB*, que se representó en enero de 1796 en el coliseo del Príncipe, solo haría falta una decoración, que tendría que reproducir una «*selva deliciosa con varios apriscos y pastores lejanos; la atraviesa un río apacible; a un lado, habrá una espesura de arbustos*» (acto I, esc. 1ª, secuencia 1); esta decoración pudo ser el bosque que, en 1788, había realizado Antonio Carnicero para dicho coliseo (AVM. Sección Corregimiento: legajo 1-196-2, sin fol.).

Finalmente, en relación a *FPTC*, pensamos que, para su puesta en escena en octubre de 1790 en el coliseo del Príncipe, debió de emplearse una decoración que, tan solo unos meses antes (10 de febrero), había servido para otra obra representada en ese mismo coliseo y cuyo título desconocemos. La decoración a la que nos referimos reproduce más o menos el lugar donde se desarrolla la acción dramática de *FPTC*:

<i>FPTC</i> (OCTUBRE DE 1790)	DECORACIÓN DE FEBRERO DE 1790
<i>Selva con dos colinas, una detrás de otra, por entre las cuales se deja ver un río; sobre la superior y más lejana, habrá un castillo con su cerca o muralla baja; ha de tener su puente levadizo, por donde se pasa el río, llegando a hacer pie sobre la colina de delante. Salen por entre los bastidores Silvio, Cefisa y zagales cantando y bailando. Dentro, Ergarto e Irene con su cordero blanco en brazos</i> (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).	[...] Otra vista de Monte, los Peñascos otros q.º los del Primero, las bajadas las mismas, tiene una batería de cañones á lo alto de el y al pié forma un foso q.º significa baja de lo alto del monte tiene á un lado un castillo de dos laterales y dos trozos de muralla con un rastrillo, ó Puente levadizo q.º cae á su tpo sobre un Peñasco tiene tabladillo, y escaleras para subir y bajar por el [...] (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-394-2, sin fol.).

- b. Obras de las que no tenemos constancia que se representaran en teatros públicos

El hecho de que algunas de nuestras obras (*AL*, *CGNSJ*, *DAP*, *DN*, *EA*, *FO*, *JPD*, *LD*³³¹, *LDPN*, *PCPDA* y *TAD*) no llegaran a ser representadas –al menos, que nosotros sepamos– en los teatros públicos no nos impide que, haciendo un ejercicio de hipótesis, intentemos imaginar la escenografía que habrían necesitado estas obras en caso de que hubieran tenido que ser representadas en esos teatros.

³³¹ Basándose en los Papeles de Barbieri, Andioc y Coulon (1997: 21, 564-565 y 754) sugieren que *LD* podría haberse estrenado en torno a 1761 en alguno de los teatros de la Corte, pero lo cierto es que faltan datos al respecto, de ahí que no hayamos incluido esta comedia de García de la Huerta en la cartelera con la que abríamos el presente capítulo.

En primer lugar, podemos decir que, para todas las obras arriba mencionadas, hay una decoración que, a nuestro juicio, resultaría fundamental: la de bosque, lo que deducimos atendiendo a las acotaciones y a las didascalias implícitas; lo vemos en el siguiente cuadro:

OBRA	ACOTACIONES Y DIDASCALIAS IMPLÍCITAS
<i>AL</i>	<i>La escena se finge en un bosque consagrado a Pan, dios de los pastores</i> (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).
<i>CGNSJ</i>	<p>PASCUAL [...] ¿a mí, que un hermano tengo sancrestán, allá en el <i>valle</i>, metad blanco y metad prieto, y tengo un[a] hermana yo [...] (vv. 36-39. La cursiva es nuestra).</p> <p>DANTEO Pascual, pariente, tus voces escuché desde ese <i>cerro</i> y, lleno de mill cuidados, me trae[s] tú sin sosiego. (vv. 63-66. La cursiva es nuestra).</p>
<i>DAP</i>	<i>Decoración sola de bosque. Se fingirá el canto de un pájaro y saldrá Silvano</i> [...] (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).
<i>DN</i>	<i>La escena es en un valle</i> (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).
<i>EA</i>	<i>La [e]scena se representa en una hermosa floresta circuida de árboles. El teatro representa una dilatada floresta, rodeada de árboles sin orden; en la lo[n]tananza, se verán algunas casas a la izquierda, cubiertas de paja; y a la derecha, el mar. Salen Lamón y Cloe</i> (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).
<i>FO</i>	<i>La escena se representa en un campo de las cercanías de París, con árboles y algunas piedras para asientos; a lo lejos, podrán verse cabañas y ruinas y algún arroyuelo con árboles por todo</i> (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).
<i>JPD</i>	<p>Espacio al aire libre, por las alusiones al frío:</p> <p>BARTOLO ¡Qué fría que está la noche! [...] (v. 19).</p> <p>BARTOLO Si yo amanezco con vida, juro, rejuro y protesto, de tener siempre el cuidado de dormir entre dos fuegos, porque estoy entumecido; no puedo estirar los niervos;</p>

	de esta vez quedo tollido. [...] (vv. 57-63).
<i>LD</i>	FABIO <i>Bosques y selvas del Pardo, que, con cristalinas aguas, el humilde Manzanares riega, fecunda y regala. Árboles, que tantas veces me habéis escuchado y tantas</i> [...] (vv. 1-6. La cursiva es nuestra).
<i>LDPN</i>	Paraje campestre con el Portal de Belén a un lado: <i>[E]n tanto que se canta esta copla, Vancamínando, hastadescubri[r] [el] Portal</i> (acto I, esc. 2ª, secuencia 2).
<i>PCPDA</i>	<i>Apariencia de riscos y prado; y salen Lelio, con pellico y cayado, y Floriana, lo mismo, con unas flores en la mano</i> (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).
<i>TAD</i>	<i>Descúbrese una selva con arboledas, arroyos, cascadas y algunos animalillos de caza menor y, en todo ello, iluminación; a un lado, sobre una colina, la ciudad de Belén y, al pie de ella, una cueva, en la que aparecerá el Niño recién nacido y San José y la Virgen adorándole</i> (acto I, esc. 1ª, secuencia 1).

Ahora bien, para algunas obras, conviene hacer varias precisiones.

En el caso de *EA*, además de la decoración de bosque señalada, también sería necesaria una decoración de acampamento para el acto II: «*Déjanse ver, a lo lejos, unas tiendas, debajo de la arboleda. Salen Pirro y Arates*» (acto II, esc. 1ª, secuencia 1).

En relación a *LD*, a la decoración de bosque deberían añadirse en el acto II (esc. 6ª, secuencia 1) unos bastidores en los que se pintaran chozas quemadas para simular el incendio provocado por Anfriso; también serían necesarios otros bastidores que representaran las orillas del río Manzanares en el acto III (esc. 5ª, secuencia 1).

Respecto a *LDPN* y *TAD*, sus exigencias escenográficas son prácticamente idénticas: en ambas habría un decorado de bosque en uno de cuyos lados se representaría el Portal de Belén; este podría estar pintado en el propio telón de bosque o en algún bastidor; también podría tratarse de un portal practicable³³², dado que, en el caso de *TAD*, se nos informa en una acotación de que «*Empieza Aminadab a adornar el*

³³² Practicable: «Dicho de una puerta u otro accesorio: en el decorado teatral, que no es meramente figurado, sino que puede usarse» (Real Academia Española, 2014).

portalillo o cueva con las ramas de árboles, que trae cortadas» (acto II, esc. 1ª, secuencia 1), lo que nos invita a pensar que era un portal corpóreo donde poder colocar las ramas encima.

Por último, la obra que tendría una escenografía más compleja de todas las incluidas en este grupo sería *PCPDA*; a nuestro modo de ver, para la puesta en escena de esta obra, se necesitarían, como mínimo, cuatro decorados.

El primero sería el decorado de bosque ya señalado más arriba; ahora bien, este decorado sufriría algunas variaciones a lo largo de la representación, a tenor de las acotaciones: a la «*apariencia de riscos y prado [...]*» inicial (acto I, esc. 1ª, secuencia 1) se suman una «*mutación del monte que se vio primero [...]*» (acto II, esc. 7ª, secuencia 1) y una «*[...] mutación de riscos*» (acto II, esc. 9ª, secuencia 1). Para representar estas variaciones, no habría más que cambiar los bastidores del decorado de bosque, manteniendo siempre el mismo telón de fondo.

Los otros tres decorados que harían falta en esta obra consisten en una torre («*Mutación de una torre con algún adorno y, en ella, Floriana, sentada*» [acto III, esc. 1ª, secuencia 1]), un palacio («*Mutación de palacio y salen Filena y Cardenio*» [acto III, esc. 3ª, secuencia 1]) y una prisión («*Mutación de prisión, donde estará Lelio, sentado con cadena*» [acto III, esc. 4ª, secuencia 1]).

.....

En definitiva, a la luz de nuestro análisis, se podría concluir que las obras aquí estudiadas no requerirían un despliegue escenográfico exagerado; en este sentido, el teatro pastoril parece alinearse con los posicionamientos neoclásicos, que apostaban por la sencillez en la escena con vistas a favorecer lo máximo posible una transmisión clara del mensaje didáctico del texto dramático.

CONCLUSIONES

En la Ilustración española, no se firmó el acta de defunción de la literatura pastoril, antes bien, esta siguió estando presente en la mente de muchos escritores de la época, quienes no solo la nutrieron con textos sino que, en no pocos casos, modelaron su forma de relacionarse con ellos mismos y con su entorno artístico / social sobre los patrones que aquella les proporcionaba, como se observa, por ejemplo, en la moda de adoptar pseudónimos pastoriles.

En el siglo XVIII español, la literatura pastoril se cultivó fundamentalmente en los géneros lírico y dramático.

En la lírica, dio numerosos frutos, llegando a ocupar un lugar destacado en la producción de importantes poetas españoles, como José Iglesias de la Casa o Juan Meléndez Valdés, miembros ambos de la conocida y prestigiosa escuela salmantina, uno de los centros neurálgicos de la poesía española dieciochesca.

En el género teatral, que ha centrado nuestra atención en este trabajo, también hubo importantes escritores setecentistas que se sintieron atraídos por la literatura pastoril, tales como José María Blanco White, Gaspar Zavala y Zamora, Fermín del Rey, Cándido María Trigueros, Vicente García de la Huerta, Ramón de la Cruz o el ya mencionado Juan Meléndez Valdés. Todos ellos, junto a otras figuras quizá menos conocidas (Manuel Canfrán, Bruno Solo de Zaldívar o José María Roldán), ponen de manifiesto que la historia del teatro pastoril en España no concluye en el siglo XVII, sino que prosigue, al menos, una centuria más. Otra cosa distinta es la mayor o menor intensidad con que se cultivó, aspecto este que, por el momento –y permítasenos la licencia–, no entraremos a valorar, pues creemos que resultaría una imprudencia por nuestra parte; partimos de la premisa de que ninguna investigación –y, menos aún, la nuestra, que tiene un objeto de estudio tan poco atendido por la crítica literaria– puede darse por completamente cerrada, ya que siempre podrá ser enriquecida por las aportaciones de futuros investigadores; siendo así, preferimos huir de conclusiones categóricas que, de hacerlas, no tendrían más que un valor relativo.

Por lo demás, en nuestro trabajo hemos comprobado que el teatro pastoril dieciochesco continúa caminando por las dos mismas sendas que en siglos anteriores, a saber: el modelo clasicista, que hunde sus raíces en las *Bucólicas* de Virgilio y en la tradición clásico-humanística (de ahí su nombre), al que se adscriben la mayoría de nuestros textos, y el modelo rústico, del que hemos hallado un menor número de muestras, pero suficientes para demostrar la supervivencia de este modelo en el Siglo de las Luces. No obstante, en el *corpus* de la tesis existen también algunos textos que se sitúan al margen de ambas sendas, concretamente *TAD* y *AL*; esta última obra se nos revela especialmente interesante en cuanto testimonia que la literatura pastoril, aún en el siglo XVIII, continuaba dando cabida al componente alegórico, como ya sucedía, por ejemplo, en Virgilio³³³.

A nuestro modo de ver, el grueso de la producción dramática pastoril del Setecientos español se encuentra, en gran medida, en conexión con las tesis políticas ilustradas, que entraron en nuestro país gracias, entre otras razones, a la instalación en la monarquía española, a principios del siglo XVIII, de los Borbones, una dinastía foránea que trajo consigo aires de renovación, que poco a poco fueron transformando el discurrir cotidiano de los hombres y mujeres de aquella época. Ahora bien, es sobre todo a partir de mediados de la centuria cuando los postulados de la Ilustración cobran especial vigor, con la llegada al trono, en 1759, de Carlos III, monarca que ha merecido el nombre del «Rey de los ilustrados» (Palacio Atard, 2006). En este período (segunda mitad del siglo XVIII) se escriben la mayoría de las obras que aquí han sido estudiadas, obras en las que los ilustrados verían un eficaz altavoz para hacer llegar a la gran masa sus ideales sobre la felicidad, la paz, la utilidad, la bondad moral, etc. y, con ellos, las tan ansiadas reformas en materia agraria o de costumbres, por las que abogaban, en aquel entonces, figuras de tan reconocido prestigio como Pablo de Olavide, Pedro Rodríguez de Campomanes o Gaspar Melchor de Jovellanos. Prueba de esta vinculación entre la monarquía borbónica ilustrada y la literatura pastoril es, también, la convocatoria en el año 1779, por parte de una institución de cuño real como la Academia de la Lengua³³⁴, de un concurso destinado a componer una égloga que

³³³ Sobre el uso de la alegoría en la literatura pastoril, ver, entre otros estudiosos: (Cristóbal López, 2002: 31-34).

³³⁴ Ver: (Velasco Moreno, 2000: 44-46).

ensalzara la vida campestre y en el que Meléndez Valdés recibió el primer premio por su *Batilo*.

El fortalecimiento de las tesis políticas ilustradas en la segunda mitad del Setecientos supuso, a su vez, la consolidación del neoclasicismo, movimiento estético cuyas principales bases teóricas ya había pergeñado el aragonés Ignacio de Luzán en su celeberrima *Poética*. Con dicho movimiento estético se relaciona la mayoría de los textos dramáticos que integran nuestro *corpus*, tanto los del modelo clasicista (trece obras, en total) como los dos textos de difícil clasificación; no así los del modelo rústico, que, al nutrirse de la tradición popular española, quedan más alejados de la corriente clasicista –lo que no significa que no puedan presentar algunos puntos de contacto con ella–.

Esta relación de nuestro *corpus* dramático pastoril con la estética neoclásica se observa en algunos de los ítems por los que hemos ido pasando a lo largo de nuestro análisis literario (capítulos III, IV y V): los personajes, el respeto a las unidades clásicas, la métrica y la puesta en escena.

En relación al primero de ellos (los personajes), ya vimos cómo las obras del modelo clasicista parecen inspirarse en los *tipos* característicos de la comedia de estética neoclásica (el galán, la dama, el entrometido, el cazadotes, el criado, el padre, el tutor y el petimetre), descritos pormenorizadamente por Cañas Murillo, para construir sus personajes pastoriles. Asimismo, dichos personajes (y aquí incluimos también los de los textos de difícil clasificación) sintonizan en bastantes aspectos con lo que los preceptistas neoclásicos determinaron sobre ellos en sus poéticas, es decir, encarnan la inocencia, la bondad moral, etc., si bien su locución poética no se ajusta al estilo humilde, aspecto este último en el que coinciden con los personajes del modelo rústico. Así pues, es posible afirmar que nuestros dramaturgos, a la hora de caracterizar lingüísticamente a sus personajes pastoriles, anteponen sus gustos y/o aspiraciones poéticas a lo estipulado en las preceptivas y dotan a los pastores de una forma de expresión alejada de lo que debiera ser el estilo humilde; de esta manera, continúan, en lo que se refiere a la locución poética, con la contradicción –aludida en su momento– entre la teoría y la práctica literarias.

Respecto a los otros tres ítems mencionados (el respeto a las unidades clásicas, la métrica y la puesta en escena), también apreciamos una cercanía de los textos de

nuestro *corpus* al neoclasicismo: la inmensa mayoría de las obras analizadas cumplen, *grosso modo*, la regla de las tres unidades dramáticas (lugar, tiempo y acción), tan reivindicada por los defensores del clasicismo en aras de la verosimilitud y de la ilusión teatral; emplean las formas métricas (predominantemente, el romance octosílabo, por su semejanza con la prosa, aunque también aparecen la silva y los versos sueltos) aconsejadas por los neoclásicos en sus tratados; finalmente, no recurren a montajes escenográficos excesivamente complejos ni aparatosos (en comparación con otro tipo de obras, como, por ejemplo, las comedias de magia), que, de producirse, distraerían demasiado a los espectadores en perjuicio del didactismo que se pretende para con ellos, según la estética neoclásica.

En resumidas cuentas, a nuestro parecer, el teatro pastoril español setecentista está, en su gran mayoría, en consonancia con el contexto socio-político-cultural en el que se gesta: la Ilustración.

No queremos concluir sin antes expresar nuestro deseo de que el teatro pastoril siga ocupando en el futuro un lugar en los estudios sobre la literatura española tanto del siglo XVIII como de otras centurias. Resultaría apasionante escudriñar, por ejemplo, hasta qué punto atrajo este tipo de obras durante la España del Ochocientos y del Novecientos, una tarea que no ha sido posible abordar en esta tesis por la necesidad de acotar nuestro *corpus* pero que no descartamos emprender en años venideros.

Aquí ponemos fin a nuestra investigación con la ilusión de que, al menos, esta sirva como punto de partida para futuros trabajos que ayuden a completar la panorámica que hemos dibujado en estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

A. FUENTES PRIMARIAS

1. MANUSCRITOS Y EDICIONES

Alayón, Marcos (s.a.), *Poesías de Fray Marcos Alayón*, en Biblioteca de la Universidad de La Laguna; signatura: Ms. 73.

Anónimo (s.a.), *Evandro y Alcimna*, en Biblioteca Nacional de España; signatura: MSS/16490. Disponible en:

«<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199804&page=1>» (fecha de consulta: 02/10/2018).

Blanco White, José María (1795), *Alexis*, Sevilla, Vázquez y Compañía, en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/12432. Disponible en:

«<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199626&page=1>» (fecha de consulta: 07/09/2018).

Bonacasa y Castro, Agustín (1797), *El triunfo del amor divino*, Valencia, Viuda de Agustín Laborda, en Biblioteca de la Universidad de Sevilla; signatura: A 250/187(03). Disponible en:

«<https://archive.org/details/A25018703/page/n0>» (fecha de consulta: 15/09/2018).

Canfrán, Manuel (1765), *El amor pastoril*, Madrid, Joaquín Ibarra, en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/22395. Disponible en: «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199720&page=1>» (fecha de consulta: 12/10/2018).

Cruz Cano y Olmedilla, Ramón Francisco de la (1799), *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor. El rey pastor*, Madrid, s.i., en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/612. Disponible en:

«<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199621&page=1>» (fecha de consulta: 15/12/2018).

Cuevas Velázquez-Gaztelu, Jesús de las (1959), «El poeta sevillano José María Roldán (1771-1828). El *Danilo*, su drama pastoral inédito», *Archivo Hispalense. Revista Histórica Literaria y Artística*, vol. XXXI, n.º 98, págs. 245-305.

¿Dazo y Asier, R. Gabriel? (1804), *Desdén y amor pastoril*, Madrid, Mateo Repullés, en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/8526. Disponible en:

- «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199628&page=1>» (fecha de consulta: 08/10/2018).
- García de la Huerta, Vicente (s.a.), *Lisi desdeñosa*, en Biblioteca Nacional de España; signatura: MSS/17450/1. Disponible en:
«<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079560&page=1>» (fecha de consulta: 21/09/2018).
- Meléndez Valdés, Juan (2007), «*Las bodas de Camacho el Rico*», Carlos Mata Induráin (ed.), *Don Quijote en el teatro español del siglo de oro al siglo XX*, Ignacio Arellano Ayuso (coord.), Madrid, Visor, págs. 305-443.
- Plasencia de la Cruz, Enrique Borja (2014-2015), *Una aproximación al teatro breve en Canarias: transcripción y estudio literario y lingüístico de la «Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752» (fondo Van de Valle)*, La Laguna, Universidad de La Laguna. Disponible en:
«[http://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1330/Una%20aproximacion%20al%20teatro%20breve%20en%20Canarias%20transcripcion%20y%20estudio%20literario-ling%C3%BCistico%20de%20la%20%22Loa%20entre%20dos%20pastores%20para%20la%20Navidad%20de%201752%22%20\(Fondo%20Van%20de%20Wal le\).pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1330/Una%20aproximacion%20al%20teatro%20breve%20en%20Canarias%20transcripcion%20y%20estudio%20literario-ling%C3%BCistico%20de%20la%20%22Loa%20entre%20dos%20pastores%20para%20la%20Navidad%20de%201752%22%20(Fondo%20Van%20de%20Wal le).pdf?sequence=1&isAllowed=y)» (fecha de consulta: 31/08/2018).
- Rey, Fermín del (1791), *La fiel pastorcita y tirano del castillo*, s.l., s.i., en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/19455. Disponible en:
«<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199619&page=1>» (fecha de consulta: 02/12/2018).
- (s.a.), *Anfriso y Belarda*, s.l., s.i., en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/960.
- Solo de Zaldívar, Bruno (s.a.), *La bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador*, en Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; signatura: Tea 1-12-10, B.
- Trigueros Díaz de Lara y Luján, Cándido Melchor María (s.a.I), *Poesías dramáticas de D. Cándido María Trigueros*, en Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha; signatura: E 969.

Villanueva y Lara, Francisco Javier de (1787), *La pastora más constante y pastor duque de Alania*, Madrid, Imprenta Real, en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/12355. Disponible en: [«http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199719&page=1»](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199719&page=1) (fecha de consulta: 12/08/2018).

Zavala y Zamora, Gaspar (s.a.), *El amor dichoso*, s.l., s.i., en Biblioteca Nacional de España; signatura: T/ 89.

2. DOCUMENTOS DE ARCHIVO

❖ Archivo de Villa de Madrid

- Sección Secretaría
 - Legajo 1-340-1
 - Legajo 1-352-1
 - Legajo 1-366-2
 - Legajo 1-378-3
 - Legajo 1-379-2
 - Legajo 1-382-1
 - Legajo 1-383-1
 - Legajo 1-389-2
 - Legajo 1-393-2
 - Legajo 1-394-2
 - Legajo 1-396-1
 - Legajo 1-402-2
 - Legajo 1-405-2
 - Legajo 1-408-19
 - Legajo 1-410-1
 - Legajo 2-460-6
 - Legajo 4-52-124
- Sección Corregimiento
 - Legajo 1-40-36
 - Legajo 1-76-54

- Legajo 1-163-27
- Legajo 1-196-2
- Legajo 1-196-3

B. FUENTES SECUNDARIAS

- Accorsi, Federica (2012), «La Égloga de Francisco de Madrid: un ensayo bucólico de finales del XV», *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.), Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, págs. 333-340.
- Adorno, Theodor Wiesengrund *et alii* (1992), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Agraz Ortiz, Alba (2016), «Entre lírica y teatro: tradiciones y confluencias genéricas en la “Égloga de Torino”», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 34, págs. 7-32. Disponible en:
 «<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/53551>» (fecha de consulta: 12/02/2019).
- Aguilar Piñal, Francisco (1968), «La obra ilustrada de don Cándido María Trigueros. Avance bibliográfico», *Revista de Literatura*, vol. XXXIV, n.º 67-68, págs. 31-56.
- (1974), *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias.
- (1980), «Moratín y Cadalso», *Revista de Literatura*, vol. XLII, n.º 84, págs. 135-150.
- (1981-2002), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1987a), *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1987b), «La continuación de *La Galatea* por Trigueros», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 6, págs. 333-342. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90745>» (fecha de consulta: 08/10/2018).

- (1988), «Trigueros y García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. XLIV, n.º 2, págs. 291-310. Disponible en: «<http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/index.php?cont=reex&op=B>» (fecha de consulta: 10/05/2017).
- (1993), «La literatura sevillana entre dos siglos», *Entresiglos*, Ermanno Caldera y Rinaldo Frolidi (eds.), Roma, Bulzoni, vol. II, págs. 7-19.
- (ed.) (1996), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta.
- (1997), «El idilio de Trigueros a la muerte de Montiano», *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 22, págs. 7-20. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136247>» (fecha de consulta: 11/10/2018).
- (2001a), *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- (2001b), *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Sevilla, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Sevilla.
- Aguirre y Ortiz de Zárate, Jesús (1986), *El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII* (Discurso leído ante la Real Academia Española en su recepción pública el día 11 de diciembre y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Lázaro Carreter), Madrid, Real Academia Española. Disponible en: «http://www.rae.es/sites/default/files/AC_ESP_II_212_Jesus_Aguirre_y_Ortiz_de_Zarate_duque_de_Alba.pdf» (fecha de consulta: 10/08/2016).
- Alberola-Romá, Armando (2009), «Clima, crisis y reformismo agrario en tiempos del conde de Floridablanca», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 39, págs. 105-125.
- Alemaný Colomé, Luis (1996), *El teatro en Canarias. Notas para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- Alonso, María Rosa (1946), «Floresta de poesía canaria. Fr. Marcos de Alayón», *Revista de Historia* (actualmente, *Revista de Historia Canaria*), suplemento al n.º 76, págs. 1-23.
- Alonso Miguel, Álvaro (1995), «Huellas de *La Celestina* en la ficción pastoril», *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (27 de

- septiembre-1 de octubre de 1993), Juan Salvador Paredes Núñez (coord.), Granada, Universidad de Granada, vol. I, págs. 251-260. Disponible en: «<http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas5.1/14.pdf>» (fecha de consulta: 25/01/2019).
- Álvarez Barrientos, Joaquín (1991), *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=la+novela+del+siglo+XVIII>» (fecha de consulta: 03/02/2017).
- (1992a), «La figura del escritor en el siglo XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 2, págs. 13-29. Disponible en: «<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/417>» (fecha de consulta: 05/09/2016).
- (1992b), «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, n.º1, págs. 57-74. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=170505>» (fecha de consulta: 14/09/2018).
- (1995), «Formas populares y de consumo», *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Víctor García de la Concha (dir.) y Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa Calpe, vol. VI, págs. 347-372.
- (1999), «Siglo XVIII», *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), Madrid, Castalia, págs. 69-86.
- (2003), «El arte escénico en el siglo XVIII», *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, vol. II, págs. 1473-1517. Disponible en: «<http://digital.csic.es/handle/10261/108156>» (fecha de consulta: 07/04/2016).
- y Lolo, Begoña (coords.) (2008), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Álvarez Calero, Alberto (2017), «La recepción del *Quijote* en los compositores españoles del s. XVIII: *Las bodas de Camacho el Rico* de Pablo Esteve», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 2, págs. 18-38. Disponible en: «https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/invesmusic_2017.02.1547/pdf» (fecha de consulta: 23/04/2018).

- Álvarez de Ayllón, Pedro (2002), *Tibalda*, Vicent Sanchis Caparrós (ed.), Valencia, Universidad de Valencia.
- Andioc, René (1987), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- y Coulon, Mireille (1997), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- y Coulon, Mireille (1999), «*Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808). Addenda et corrigenda*», *Bulletin Hispanique*, vol. CI, n.º 1, págs. 111-124. Disponible en:
 «http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1999_num_101_1_4996» (fecha de consulta: 29/11/2017).
- y Coulon, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808). Segunda edición corregida y aumentada*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2013), «De *La comedia nueva* a la reforma del teatro», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 19, págs. 7-25. Disponible en:
 «http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/15793/007_025.pdf;sequence=1» (fecha de consulta: 05/06/2018).
- Anes Álvarez, Gonzalo (1981), *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel.
- (1989), «Pensamiento agrario de los ilustrados asturianos», *Actas del Seminario de Segovia sobre Agricultura e Ilustración en España* (14-16 de septiembre de 1988), Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, págs. 529-538.
- Angulo Egea, María (2008), «De criada a camarera. El personaje de la graciosa en el teatro español del siglo XVIII», *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Fundamentos, págs. 265-294.
- (2010), «“No soy un gigante, soy solamente un lapón”. Cándido María Trigueros y su correspondencia», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 11, págs. 207-234. Disponible en:
 «<http://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/8557/9155>» (fecha de consulta: 15/04/2018).
- Anónimo (1982), *Comedia pastoril española: (siglo XVI)*, José Ignacio Urquiza González (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura.

- (1995), *Question de amor*, Carla Perugini (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2006), *Questión de amor*, Françoise Vigier (ed.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- (2015a), «Égloga de cinco pastores sobre las cosas de Valencia», Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 19, págs. 931-966. Disponible en:
«http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista19/Textos/08_Egloga_cosas_de_Valencia.pdf» (fecha de consulta: 24/08/2016).
- (2015b), *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Devid Paolini (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Añón Feliú, Carmen (1987), «El arte del jardín en la España del siglo XVIII», *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, págs. 255-269.
- Arce Fernández, Joaquín (1966), «Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII», *Actas del I Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo* (28 de septiembre-5 de octubre de 1964), Oviedo, Universidad de Oviedo, págs. 447-477. Disponible en:
«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-padre-feijoo-y-su-siglo-ponencias-y-comunicaciones--0/>» (fecha de consulta: 10/07/2017).
- (1968), «El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII», *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Joaquín Arce Fernández, Nigel Glendinning y Lucien Dupuis (eds.), Oviedo, Cátedra Feijoo, págs.7-45.
- (ed.) (1970a), *Aminta. Traducido de Torquato Tasso [por Juan de Jáuregui y Aguilar]*, Madrid, Castalia.
- (1970b), «Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca», *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, José Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, págs. 31-51.
- (1973), *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, Planeta.

- (1981), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- Arellano Ayuso, Ignacio y Duarte Lueiro, José Enrique (2003), *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto.
- Arias de Cossío, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- Armona y Murga, José Antonio de (2007), *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*, Charles Davis (ed.), Londres, Tamesis Books.
- Arróniz, Othón (1969), *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- Astey Vázquez, Luis (1992), *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, México, Colegio de México.
- Astigarraga Goenaga, Jesús y Usoz Otal, Javier (2008), «Algunas puntualizaciones en torno a la fisiocracia en la Ilustración tardía española», *Revista de Historia Económica-Journal of Iberian and Latin American Economic History*, vol. XXVI, n.º 3, págs. 489-497. Disponible en:
 «<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17647>» (fecha de consulta: 22/08/2016).
- Astorgano Abajo, Antonio (2007), *Don Juan Meléndez Valdés. El Ilustrado*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- Avilés Fernández, Miguel y Sena Medina, Guillermo (coords.) (1988), *Carlos III y las Nuevas Poblaciones*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Baranda Leturio, Consolación (1987), «Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 6, págs. 359-372. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90742>» (fecha de consulta: 05/03/2019).
- Barbolani, Cristina (2008), «Alle origini di un adattamento teatrale spagnolo: da *L'Angelica* di Metastasio a *Las furias de Orlando* di C. M. Trigueros: testo, paratesto, contesto», *Seicento e Settecento. Rivista di Letteratura Italiana*, n.º 3, págs. 175-190.
- Bárcia Martí, Roque (1881), *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, Madrid, Álvarez Hermanos, vol. II.

- Batteux, Charles (1798), *Principios filosóficos de la literatura: obra escrita en francés por Mr. Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras*, Agustín García de Arrieta (trad.), Madrid, Antonio de Sancha, vol. II. Disponible en:
 «<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323836375;view=1up;seq=7>»
 (fecha de consulta: 30/06/2016).
- (1799), *Principios filosóficos de la literatura: obra escrita en francés por Mr. Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras*, Agustín García de Arrieta (trad.), Madrid, Antonio de Sancha, vol. III. Disponible en:
 «<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323836384;view=1up;seq=7>»
 (fecha de consulta: 01/07/2016).
- Bayo, Marcial José (1970), *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid, Gredos.
- Bezhanova, Olga y Pérez-Magallón, Jesús (2004), «La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-1764», *Revista de Literatura*, vol. LXVI, n.º 131, págs. 99-129. Disponible en:
 «<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/143/154>» (fecha de consulta: 29/08/2018).
- Biblia de Jerusalén* (1967), José Ángel Ubieta (ed.), Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Biedermann, Hans (1989), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós.
- Blair, Hugh (1804), *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, José Luis Munárriz (trad.), Madrid, Imprenta Real. Disponible en:
 «<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/70759>» (fecha de consulta: 19/07/2018).
- Blanchard, Joël (1987), «La pastorale et le ressourcement des valeurs courtoises au XV^e siècle», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.º 39, págs. 7-20. Disponible en:
 «https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1987_num_39_1_2420» (fecha de consulta: 15/05/2018).
- Bobes Naves, María del Carmen (1968), «El sayagués», *Archivos Leoneses. Revista de Estudios y Documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, n.º 44, págs. 383-402.

- Bolaños Donoso, Piedad (2005), «Cándido María Trigueros, *La esclavizada*. Introducción y texto», *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo*, n.º 3, págs. 1-26 (introducción), págs. 1-104 (textos) y págs. 1-6 (notas). Disponible en:
 «<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero3/INDEX.html>» (fecha de consulta: 26/09/2018).
- (2015), «Espacio y texto dramático en *Lisi desdeñosa*, de Vicente García de la Huerta», *Vicente García de la Huerta y su obra (1734-1787)*, Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), Madrid, Visor, págs. 457-474.
- Bolufer Peruga, Mónica (2007), «“Hombres de bien”: modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 15, págs. 7-31. Disponible en:
 «<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/26199/049868.pdf?sequence=1&isAllowed=y>» (fecha de consulta: 20/02/2019).
- Bosisio, Matteo (2015), «Proposte per la *Fabula di Orfeo* di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione», *Rivista di Studi Italiani*, año XXXIII, n.º1, págs. 112-151.
- Braga Riera, Jorge (2011), «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática», *Estudios de Traducción*, n.º 1, págs. 59-72. Disponible en:
 «<http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/36477>» (fecha de consulta: 09/11/2016).
- Burriel, Antonio (1757), *Compendio del arte poética*, Madrid, Real Seminario de Nobles de Madrid. Disponible en:
 «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/compendio-del-arte-poetica-sacado-de-los-autores-mas-classicos-para-el-uso-e-instruccion-de-los-cavalleros-seminaristas-del-real-seminario-de-nobles-de-madrid/>» (fecha de consulta: 29/07/2016).
- Cabañas Martín, Pablo (1944), «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», *Revista de Bibliografía Nacional*, vol. V, n.º 1-2, págs. 63-102.

- Cadalso y Vázquez, José (1781), *Ocios de mi juventud o Poesías líricas: en continuación de «Los eruditos a la violeta»*, Madrid, Isidoro de Hernández Pacheco. Disponible en: «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocios-de-mi-juventud-o-poesias-liricas-en-continuacion-de-los-eruditos-a-la-violeta--1/html/ff724358-82b1-11df-acc7-002185ce6064_49.html» (fecha de consulta: 20/10/2016).
- Calderón Dorda, Esteban Antonio (2004), «La presencia de los mitos clásicos en la poesía de Meléndez Valdés», *Charisterion: Francisco Martín García oblatum*, Santiago Talavera Cuesta e Ignacio Javier García Pinilla (coords.), Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 81-99.
- Calderone, Antonietta (2005), «Ideología y práctica de neoclásicos y románticos ante la traducción teatral», *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), Madrid, Universidad Complutense-Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, págs. 87-107. Disponible en: «https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traduccion_clasicos/09_calderone.pdf» (fecha de consulta: 10/11/2018).
- Cano Ballesta, Juan (1991), «Utopismo pastoril en la poesía dieciochesca: la “Égloga” de Tomás de Iriarte», *Anales de Literatura Española*, n.º 7, págs. 9-26.
- Cano García de la Torre, José Luis (1961), «Gessner en España», *Revue de Littérature Comparée*, n.º 25, págs. 40-60.
- Cantos Casenave, Marieta (1998), «La apuesta por el relato breve, o sobre algunas preferencias de los lectores dieciochescos», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 6, págs. 41-49. Disponible en: «<https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/379/341>» (fecha de consulta: 15/04/2018).
- Cañas Murillo, Jesús y Lama Hernández, Miguel Ángel (1986), *Vicente García de la Huerta*, Mérida, Editora Regional de Extremadura. Disponible en: «<http://editoraregional.gobex.es/bibliotecavirtual/portfolio3.html#>» (fecha de consulta: 30/08/2016).
- Cañas Murillo, Jesús (1991), «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º 14, págs. 75-96. Disponible en:

«<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58709>» (fecha de consulta: 02/10/2018).

———(1996), «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)», *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 159-169.

———(2000), *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/tipologia-de-los-personajes-en-la-comedia-espanola-de-buenas-costumbres/>» (fecha de consulta: 03/06/2017).

———(2005), «*Las bodas de Camacho*, de Meléndez Valdés, en la comedia neoclásica española», *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Pérez Priego y José Rosó (eds.), Mérida, Editora Regional de Extremadura, págs. 267-291.

———(2007), «Cervantes en Meléndez Valdés: *Las bodas de Camacho el Rico*», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 727-728, págs. 1-9. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cervantes-en-melendez-valdes-las-bodas-de-camacho-el-rico/>» (fecha de consulta: 29/05/2016).

———(2013), «El poderoso como personaje y como tema en la tragedia neoclásica española», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 19, págs. 85-109. Disponible en: «<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1835>» (fecha de consulta: 09/11/2017).

———(2016), «Una inconfesa novela de la Ilustración: *Cartas marruecas*, del coronel Cadalso», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 22, págs. 205-227. Disponible en: «<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/2455>» (fecha de consulta: 10/12/2016).

Carnero Arbat, Guillermo (1997), *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- (2000), «La oposición entre el campo y la ciudad en Meléndez Valdés», *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. II, págs. 357-392.
- (2010), «Por la emoción a la idea: la poesía filosófica del siglo XVIII», *Actas de las Jornadas sobre Literatura y Cultura del Siglo XVIII* (10-12 de diciembre de 2008), Aurora Egido Martínez y José Enrique Laplana Gil (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, págs. 121-132. Disponible en: [«https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/24/_ebook.pdf»](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/24/_ebook.pdf) (fecha de consulta: 22/09/2018).
- Caro López, Ceferino (2006), «Amor contra interés, hijos contra padres: las bodas de Camacho en el siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, n.º 38, págs. 165-202. Disponible en: [«http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/viewArticle/9»](http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/viewArticle/9) (fecha de consulta: 18/06/2016).
- Casalduero Martí, Joaquín (1968), «Las nuevas ideas económicas sobre la agricultura en el siglo XVIII y el nuevo sentimiento de la naturaleza», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, n.º 61, págs. 45-60.
- Caso González, José Miguel (1980), «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, vol. XLII, n.º 84, págs. 5-35.
- (1981), «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», *Actas del Coloquio Conmemorativo de los 25 años de la Fundación de la Cátedra Feijoo* (17-19 de diciembre de 1979), Oviedo, Cátedra Feijoo, págs. 383-418.
- (1985), «Cadalso y la poética rococó», *Actas del Coloquio Internacional sobre José Cadalso* (26-29 de octubre de 1982), Abano Terme, Piovan, págs. 49-63. Disponible en: [«http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cadalso-y-la-poetica-rococo--0/html/ff6ebcd8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html»](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cadalso-y-la-poetica-rococo--0/html/ff6ebcd8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html) (fecha de consulta: 16/02/2018).
- (1992), «La tertulia de la Fonda de San Sebastián y la poesía arcádica italiana», *Atti del Convegno Internazionale sul tema «Italia e Spagna nella Cultura del'700»* (3-5 de diciembre de 1990), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, págs. 173-184.

- Castillejo, David *et alii* (1984), *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.
- Castillo Martínez, Cristina (2001), «“Cuevas subterráneas”, “maletas abandonadas” y otros paralelismos entre el *Quijote* y algunas novelas pastoriles del siglo XVII», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (1-8 de octubre de 2000), Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), Palma, Universidad de las Islas Baleares, vol. I, págs. 471-478. Disponible en: [«http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuevas-subterraneeas-maletas-abandonadas-y-otros-parallelismos-entre-el-quiote-y-algunas-novelas-pastoriles-del-siglo-xvii/»](http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuevas-subterraneeas-maletas-abandonadas-y-otros-parallelismos-entre-el-quiote-y-algunas-novelas-pastoriles-del-siglo-xvii/) (fecha de consulta: 04/03/2019).
- Castro Caridad, Eva (1997), *Teatro medieval I. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica.
- Cayetano Martín, María del Carmen (2007), *El nacimiento de los infantes gemelos: una fiesta en el Siglo de las Luces, 1783-1784*, Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid.
- Cejador y Frauca, Julio (1917), *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, vol. VI. Disponible en: [«https://archive.org/details/historiadelaeng06ceja»](https://archive.org/details/historiadelaeng06ceja) (fecha de consulta: 08/11/2018).
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Chacón Carmona, Vicente (2016), «Confluencias temáticas entre el teatro pastoril medieval inglés y las obras de pastores castellanas anteriores a Lope», *Diálogos entre la lengua y la literatura*, Cristóbal José Álvarez López y María del Rosario Martínez Navarro (coords.), Sevilla, Vitela, págs. 187-203.
- (2018), «La dramatización de la Natividad en Castilla e Inglaterra hasta 1600», *Actas del Congreso Internacional «El Nadal en Escena»* (24-26 de noviembre de 2016), Francesc Massip Bonet y Lenke Kovács (coords.), Valencia, Afers, págs. 33-46.
- Charbit, Yves (2002), «L’echec politique d’une theorie economique: la physiocratie», *Population*, vol. LVII, n.º 6, págs. 849-878. Disponible en:

- «http://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_2002_num_57_6_7372» (fecha de consulta: 08/11/2017).
- Checa Beltrán, José (2012), «La preceptiva dramática», *El teatro en la España del siglo XVIII*, Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), Lleida, Universidad de Lleida, págs. 59-78.
- (2014), «Recepción de modelos líricos áureos en el siglo ilustrado», *Actas del XI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (22-23 de noviembre de 2013), Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 51-80.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Chiari, Pietro (1759), *Commedie in versi*, Bolonia, S.Tomaso d'Aquino, vol. I.
Disponible en:
«https://books.google.es/books?id=HzZeAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false» (fecha de consulta: 23/08/2017).
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Coca Ramírez, Fátima (2000), «La influencia de la “comedia sentimental” en la poética del “drama histórico” y de la “tragedia neoclásica” a principios del siglo XIX en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 8, págs. 115-130.
Disponible en:
«<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/10796/19000765.pdf;sequence=1>» (fecha de consulta: 22/06/2018).
- Coe, Ada May (1935), *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore-Londres-París, Johns Hopkin Press-Oxford University Press-Belles Lettres.
- Cornejo Vega, Francisco Javier (2012), «Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias», *Actas de las XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro (coords.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, págs. 11-36.
Disponible en: «<http://studylib.es/doc/6296668/xxvii-xxviii-jornadas-de-teatro-del-siglo-de-oro>» (fecha de consulta: 29/11/2017).

- Cortés Ibáñez, Emilia (1991), *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en:
«<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliacortes.pdf>»
(fecha de consulta: 10/10/2017).
- Cos Ruiz, Francisco Javier y Ruiz Fernández, Francisco (2003), *Teoría y práctica de fonética y fonología diacrónicas del español*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1896), *Estudios sobre la historia del arte escénico en España I: María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra. Disponible en:
«<https://archive.org/details/maraladvenanty00cotauoft/page/n7>» (fecha de consulta: 07/11/2018).
- (1897a), *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra. Disponible en:
«<https://archive.org/details/iriarteysupoca00cota>» (fecha de consulta: 28/07/2018).
- (1897b), *Estudios sobre la historia del arte escénico en España II: María del Rosario Fernández. La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra. Disponible en:
«<https://archive.org/details/maradelrosario00cotauoft>» (fecha de consulta: 07/11/2018).
- (1899), *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, José Perales y Martínez. Disponible en:
«<https://archive.org/details/donramndelacru00cota>» (fecha de consulta: 27/07/2018).
- (1901), *Juan del Encina y los orígenes del teatro español*, Madrid, Imprenta de la Revista Española. Disponible en:
«<https://archive.org/details/juandelencinaylo00cota/page/2>» (fecha de consulta: 17/09/2018).
- (1902), *Estudios sobre la historia del arte escénico en España III: Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez. Disponible en:

- «<https://archive.org/details/isidoromaiquezye00cotauoft/page/n5>» (fecha de consulta: 25/09/2018).
- (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Disponible en:
- «<https://archive.org/details/bibliografadela00morigoog>» (fecha de consulta: 12/08/2018).
- (1934), *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- Coulon, Mireille (1993), *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau.
- (2000), «Representación y significación de la fiesta en el sainete de la segunda mitad del siglo XVIII», *España festejante. El siglo XVIII*, Margarita Torrión (ed.), Málaga, Diputación de Málaga, págs. 165-171.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez. Disponible en:
- «<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>» (fecha de consulta: 07/12/2017).
- Crawford, James Pyle Wickersham (1915), *The Spanish Pastoral Drama*, Pennsylvania, University of Pennsylvania. Disponible en:
- «<https://archive.org/stream/spanishpastorald00craw#page/n0/mode/2up>» (fecha de consulta: 02/06/2018).
- (1922), *Spanish Drama before Lope de Vega*, Pennsylvania, University of Pennsylvania. Disponible en:
- «<https://archive.org/stream/spanishdramabefo00crawiala#page/n5/mode/2up>» (fecha de consulta: 01/03/2017).
- Cristóbal López, Vicente (1980), *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- (2002), «Las églogas de Virgilio como modelo de un género», *Actas del VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (20-23 de noviembre de 2000), Begoña López Bueno (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 23-56. Disponible en:
- «<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/59457>» (fecha de consulta: 28/05/2018).

- Cuadra García, Florencia (2008), «Apuntes a la pervivencia del género bucólico clásico en el siglo XVI», *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico* (9-14 de mayo de 2005), José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (coords.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I, págs. 127-140.
- Cueto López de Ortega, Leopoldo Augusto de (1875), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, vol. III.
- Curtius, Ernst Robert (1955), *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (trads.), México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Devoto, Daniel (1988), «Las letras en el árbol: de Teócrito a Nicolás Olivari», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVI, n.º 2, págs. 787-852. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=85743>» (fecha de consulta: 22/11/2017).
- Díaz Alarcón, Soledad (2010), «La poesía descriptiva de la naturaleza en el siglo XVIII en Francia», *Alfinge. Revista de Filología*, n.º 22, págs. 61-92. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3353274>» (fecha de consulta: 23/09/2018).
- Díez Borque, José María (1975), «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», *Semiología del teatro*, José M^a Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), Barcelona, Planeta, págs. 49-91.
- Díez Fernández, José Ignacio (1992), «La obra poética impresa de José Iglesias de la Casa», *Revista de Literatura*, vol. LIV, n.º 108, págs. 575-597. Disponible en:
 «<https://search.proquest.com/openview/d32b96fea9a5648f36dd9b445e7beb31/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817792>» (fecha de consulta: 12/09/2017).
- Díez González, Santos (1793), *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Benito Cano. Disponible en:
 «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-poeticas-con-un-discurso-preliminar-en-defensa-de-la-poesia-y-un-compendio-de-la-historia-poetica-o-mitologia-para-inteligencia-de-los-poetas/>» (fecha de consulta: 02/07/2016).

- Diz Gómez, Alejandro (2000a), «Nueva axiología de la España del siglo XVIII en el contexto europeo», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 1, págs. 349-380. Disponible en:
 «<http://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/3833>» (fecha de consulta: 05/04/2016).
- (2000b), *Idea y vivencia de Europa en la España del siglo XVIII* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:
 «[2000https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/1/S1028001.pdf](https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/1/S1028001.pdf)» (fecha de consulta: 12/05/2018).
- Doménech Rico, Fernando (2014), «La criada se hace señora. Un tema goldoniano en el teatro español del XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 20, págs. 27-42. Disponible en: «<http://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/16653>» (fecha de consulta: 15/01/2018).
- Domínguez Torreiro, Marcos (2004), «El papel de la fisiocracia en nuestros días: una reflexión sobre el análisis económico de los recursos naturales y el medio ambiente», *Revista Galega de Economía*, vol. XIII, n.º 1-2, págs. 1-12. Disponible en:
 «http://www.usc.es/econo/RGE/Vol13_1_2/Castelan/art4c.pdf» (fecha de consulta: 15/05/2017).
- Dotoli, Giovanni (1980), «L' ideologie baroque et libertine des pastorales de Jean Mairet», *Actes du Colloque International sur «Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle»* (28 de septiembre-1 de octubre de 1978), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, págs. 299-310.
- Dowling, John (1999), «Don Quijote on the Eighteenth-Century European Stage: Camacho's Wedding», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. XXII, n.º 2, págs. 281-290.
- Egido Martínez, Aurora (1985), «“Sin poética hay poetas”: sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, n.º 30, págs. 43-77. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129672>» (fecha de consulta: 10/07/2018).
- Encina, Juan del (1989), *Cancionero*, Real Academia Española (ed.), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Disponible en:

- «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-de-juan-del-encina-primer-edicion-1496--0/html/?_ga=2.140009078.43703377.1510159298-1669036828.1509789937» (fecha de consulta: 07/11/2017).
- (1991), *Teatro completo*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra.
- Escartín González, Eduardo y Velasco Morente, Francisco (2009), «Quesnay y los conceptos generales de la fisiocracia», *Actas del Congreso Internacional «Ilustración, Ilustraciones»* (14-17 de noviembre de 2007), Jesús Astigarraga Goenaga, María Victoria López-Cordón Cortezo y José María Urquía Echave (coords.), Madrid-San Sebastián, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, vol. I, págs. 275-288. Disponible en:
«http://personal.us.es/escartin/Conceptos_de_la%20Fisiocracia.pdf» (fecha de consulta: 03/07/2016).
- Escobar Chico, Ángel (2000), «Hacia una definición lingüística del tópico literario», *Myrtia*, n.º 15, págs. 123-160. Disponible en:
«<http://revistas.um.es/myrtia/article/view/37951>» (fecha de consulta: 09/05/2016).
- Espinos Moltó, Víctor (1947), *El «Quijote» en la música*, Barcelona, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes.
- Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo (1980), *Teatro crítico universal*, Ángel-Raimundo Fernández González (ed.), Madrid, Cátedra.
- Fernández, Pelayo Hipólito (1984), *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Fernández Cabezón, Rosalía (1988), «Una égloga inédita de Agustín de Montiano y Luyando», *Anales de Literatura Española*, n.º 6, págs. 217-257. Disponible en:
«<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7486>» (fecha de consulta: 09/08/2017).
- Fernández de Moratín, Leandro y Fernández de Moratín, Nicolás (1846), *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, vol. II. Disponible en:
«https://books.google.es/books?id=4TkBebqTuFYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false» (fecha de consulta: 09/07/2017).

- Fernández de Moratín, Leandro (1898), *Orígenes del teatro español*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol II.
- Fernández García, Estefanía (1997), *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en:
 «<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Efernandez>» (fecha de consulta: 02/11/2017).
- Fernández Hernández, Rafael (1991), *Teatro canario (siglo XVI al XX)*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, vol. I.
- (2003), «Teatro y autores canarios del Siglo de las Luces», *Historia crítica. Literatura canaria*, Yolanda Arencibia y Rafael Fernández Hernández (coords.), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, vol. II, págs. 237-319.
- Fernández Merino, Gregorio (1795), *La Galatea segoviana y pastores del Eresma*, Segovia, Antonio Espinosa. Disponible en:
 «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000126885&page=1>» (fecha de consulta: 26/01/2017).
- Fernández Murga, Félix (ed.) (1984), *Estancias; Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra.
- Fernández Pérez, Joaquín (1989), «La difusión y divulgación de la literatura agronómica durante la Ilustración en España», *Actas del Seminario de Segovia sobre Agricultura e Ilustración en España* (14-16 de septiembre de 1988), Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, págs. 751-762.
- Ferrer Valls, Teresa (1988), *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III* (tesis doctoral), Valencia, Universidad de Valencia.
- (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Valencia-Londres, Institución Alfonso el Magnánimo-Tamesis Books Limited.
- (1994-1995), «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, vol. III, págs. 147-165. Disponible en:

- «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-comedia-pastoril-espanola-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xvi-y-la-anonima-gran-pastoral-de-arcadia-una-encrucijada-de-tradiciones-escenicas/>» (fecha de consulta: 21/06/2017).
- (1995), «Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 8, págs. 213-232. Disponible en:
«<https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/laarcadia.PDF>» (fecha de consulta: 17/03/2018).
- (1999), «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, vol. X, n.º 2, págs. 1-18. Disponible en:
«<https://www.uv.es/Entresiglos/teresa/pdfs/bucolismo.PDF>» (fecha de consulta: 02/04/2016).
- Finello, Dominick (2003), «Alba de Tormes y el ambiente dramático en torno a la *Arcadia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, n.º 9, págs. 211-224.
- (2014), *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Flecniaoska, Jean-Louis (1980), «*La Arcadia*, comedia de Lope de Vega», *Actes du Colloque International sur «Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle»* (28 de septiembre-1 de octubre de 1978), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, págs. 113-123.
- Flores Ruiz, Eva María (2014), «Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 20, págs. 1-4. Disponible en: «<http://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/16651>» (fecha de consulta: 27/05/2018).
- Flórez Asensio, M^a Asunción (1998), «El coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, págs. 171-195. Disponible en:
«<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA9898110171A/31510>» (fecha de consulta: 29/11/2017).
- Fornier y Segarra, Juan Pablo (s.a.), *Obras*, en Biblioteca Nacional de España; signatura: MSS/9583. Disponible en:

«<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068316&page=1>» (fecha de consulta: 05/03/2019).

Fosalba Vela, Eugenia (2002a), «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», *Actas del VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (20-23 de noviembre de 2000), Begoña López Bueno (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 121-182. Disponible en:

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/egloga-mixta-y-egloga-dramatica-en-la-creacion-de-la-novela-pastoril/>» (fecha de consulta: 28/05/2018).

———(2002b), «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello y Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, n.º 8, págs. 81-120. Disponible en:

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/impronta-italiana-en-varias-eglogas-dramaticas-espanolas-del-siglo-de-oro-juan-del-encina-juan-sanchez-coello-y-lope-de-vega/>» (fecha de consulta: 28/09/2017).

Friz, Andreas (1757), *Tragoediae duae et totidem dramata*, Viena, Typis Leopoldi Joannis Kaliwoda-Aulae Imperialis Typographi.

Galán Vioque, Guillermo (2008), «Teócrito en el siglo XVIII: las traducciones de los bucólicos griegos de Cándido María Trigueros», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXXV, n.º 4, págs. 487-512.

García Aguilar, Ignacio (2016), «Un manuscrito dieciochesco de *El pastor de Iberia*: sujeto y naturaleza bucólica en el Siglo de las Luces», *Iberoromania*, n.º 84, págs. 193-203.

García Calderón, Ángeles (2007), «La poesía inglesa de la naturaleza en el XVIII y su influencia en Meléndez Valdés», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, n.º 138, págs. 519-541. Disponible en:

«<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505529>» (fecha de consulta: 03/05/2018).

García Castañeda, Salvador (1992), «“Suum cuique”: la experiencia aldeana y el bucolismo dieciochesco», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1989), Antonio Vilanova (coord.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. II, págs. 1177-1184. Disponible en:

- «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594545>» (fecha de consulta: 21/11/2018).
- García García, Miguel Ángel (1997), «La erótica de la razón en la poesía de Meléndez Valdés: de Anacreonte a Locke», *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (coord.), Málaga, Universidad de Málaga, págs. 159-172. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ertica-de-la-razn-en-la-poesa-de-melndez-valds-de-anacreonte-a-locke-0/>» (fecha de consulta: 05/12/2016).
- García Garrosa, María Jesús y Lafarga Maduell, Francisco (2004), *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*, Kassel, Reichenberger.
- García Luis, J. C. (1986), «Fray Marcos Alayón, entre la incógnita del lugar de su nacimiento y el juguete dramático», *Ycoden*, n.º 1, págs. 39-43.
- Garcilaso de la Vega (2002), *Poesía castellana completa*, Consuelo Burell (ed.), Madrid, Cátedra.
- Gasparini, Mario (1947), «C. M. Trigueros y una refundición de la *Angélica* de Metastasio», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. XXVI, n.º 120, págs. 137-146.
- Gessner, Salomon (1762), *S. Gessners Schriften*, Zürich, Orell, vol. IV. Disponible en: «<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00074329/images/index.html?id=00074329&groesser=&fip=qrssdaseayaxdsydweayaxdsydztsxsw&no=&seite=6>» (fecha de consulta: 23/10/2018).
- Gies, David Thatcher (1999a), «Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español», *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Víctor Ouimette*, Ramón Llorens García y Jesús Pérez Magallón (eds.), Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, págs. 85-95. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-erotismo-rococ-en-la-poesa-del-siglo-xviii-espao1-0/>» (fecha de consulta: 25/02/2017).
- (1999b), «Sensibilidad y sensualismo en la poesía dieciochesca», *Ideas en sus paisajes. Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Guillermo Carnero Arbat,

- Enrique Rubio Cremades e Ignacio Javier López (coords.), Alicante, Universidad de Alicante, págs. 215-224. Disponible en:
 «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sensibilidad-y-sensualismo-en-la-poesa-dieciochesca-0/html/000499c4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html»
 (fecha de consulta: 07/06/2017).
- (2004), «Más sobre el erotismo rococó en la poesía española del XVIII», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (16-21 de julio de 2001), Isafías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), Nueva York, Juan de la Cuesta, vol. III, págs. 3-28. Disponible en:
 «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ms-sobre-el-erotismo-rococ-en-la-poesa-espaola-del-xviii-0/>» (fecha de consulta: 24/03/2017).
- Gil Fernández, Luis (1974), «Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)», *Cuadernos de Filología Clásica*, n.º 6, págs. 135-193. Disponible en:
 «<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCA/article/view/CFCA7474120135A>»
 (fecha de consulta: 13/09/2017).
- Gimeno Puyol, María Dolores (2016), «Sobre las virtudes y los vicios en las utopías ilustradas en España: el “hombre de bien”», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. XXXIX, n.º 2, págs. 255-274. Disponible en:
 «<http://faculty.virginia.edu/dieciocho/39.2/5.Gimeno%20Puyol.39.2.pdf>» (fecha de consulta: 08/07/2018).
- Glendinning, Nigel (1962), *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos.
- Goldoni, Carlo (1756), *La Cascina*, Venecia, Angiolo Geremia. Disponible en:
 «<https://www.loc.gov/item/2010664948/>» (fecha de consulta: 11/10/2018).
- Gómez Castellano, Irene (2012), *La cultura de las máscaras. Disfraces y escapismo en la poesía española de la Ilustración*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Gómez Gómez, Jesús (1991-1992), «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 10, págs. 111-126. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90807>» (fecha de consulta: 10/09/2018).

- (1993), «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 11, págs. 171-196. Disponible en:
«<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE9393110171A/13214>» (fecha de consulta: 02/03/2017).
- Gómez Valera, José Antonio (1997), *Historia visual del escenario*, Madrid, J. García Verdugo. Disponible en:
«<https://criaturasdeorange.files.wordpress.com/2014/02/gc3b3mez-josc3a9-antonio-historia-visual-del-escenario.pdf>» (fecha de consulta: 04/12/2018).
- González, Diego Tadeo (1796), *Poesías del M.F. Diego Tadeo González*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín. Disponible en:
«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias--22/>» (fecha de consulta: 23/01/2017).
- González Ariza, Fernando (2008), «Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 26, págs. 73-82. Disponible en:
«<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3037132>» (fecha de consulta: 25/09/2018).
- González del Castillo, Juan Ignacio (1795), *Pasatiempos juveniles*, Sevilla, Imprenta Mayor. Disponible en:
«<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091918&page=1>» (fecha de consulta: 29/03/2017).
- González Martínez, Lola (1998), «El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (22-27 de julio de 1996)*, María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, págs. 723-734. Disponible en:
«https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_069.pdf» (fecha de consulta: 09/07/2016).
- González Vázquez, José (2007), *Virgilio*, Madrid, Síntesis. Disponible en:
«<https://www.sintesis.com/data/indices/9788497564687.pdf>» (fecha de consulta: 21/02/2019).

- Grazia Profeti, María (2010), «El *Arte Nuevo* y el Siglo de las Luces», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (20-23 de julio de 2009), Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), Valladolid, Universidad de Valladolid, vol. I, págs. 69-85.
- Harrauer, Christine y Hunger, Herbert (2008), *Diccionario de mitología griega y romana*, José Antonio Molina Gómez (trad.), Barcelona, Herder.
- Hermenegildo Fernández, Alfredo (1977), «En torno a la burla de los linajes», *La Palabra y el Hombre*, n.º 23, págs. 55-65. Disponible en:
 «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-torno-a-la-burla-de-los-linajes/>»
 (fecha de consulta: 09/10/2017).
- (1991), «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, n.º 11, págs. 127-151. Disponible en:
 «<https://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf>» (fecha de consulta: 11/05/2017).
- Hernández González, Manuel (1993), *La ilustración en Canarias y su proyección en América*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (2000), «Fiesta y sociedad en Canarias durante el siglo XVIII», *España festejante. El siglo XVIII*, Margarita Torrión (ed.), Málaga, Diputación de Málaga, págs. 145-154.
- Hernández Miñano, Juan de Dios (2015), *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: iconografía y doctrina de la contrarreforma*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Hernández Serna, Joaquín (1974), «*Les Solitaires de Murcie* de Jean François Marmontel y el *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas», *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Sucesores de Nogués, págs. 175-197. Disponible en:
 «https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=TvPPNs_EW0YC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Estudios+literarios+dedicados+al+profesor+Mariano+Baquero+Goyanes&ots=4PXe7Uh8JJ&sig=yDX_2dzM-sBjEvePIWjYjaCnmM#v=onepage&q=Estudios%20literarios%20dedicados%2»

Oal%20profesor%20Mariano%20Baquero%20Goyanes&f=false» (fecha de consulta: 10/09/2018).

Hernando Sánchez, Carlos José (2017), «El banquete de damas y caballeros», *Bulletin Hispanique*, vol. CXIX, n.º 2, págs. 427-458.

Herrera, Fernando de (1973), *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, Gallego Morell (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Herrera Navarro, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

———(1999), «Derechos del traductor de obras dramáticas en el s. XVIII», *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura y cultura*, Francisco Lafarga Maduell (coord.), Lleida, Universidad de Lleida, págs. 397-406. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-traduccin-en-espaa-17501830-lengua-literatura-cultura-0/>» (fecha de consulta: 23/07/2017).

Hompanera, Bonifacio (1904), «Bucólicos griegos. Sus imitadores en España», *La Ciudad de Dios. Revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los padres agustinos de El Escorial*, vol. LXIII, n.º 26, págs. 114-122.

Iglesias de la Casa, José (1798), *Poesías póstumas de D. José Iglesias de la Casa*, Salamanca, Francisco de Tójar. Disponible en: «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015262&page=1>» (fecha de consulta: 25/ 01/ 2017).

Iriarte y Nieves Ravelo, Tomás de (1780), *La felicidad de la vida del campo*, Madrid, Joaquín Ibarra. Disponible en: «[http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/La%20felicidad%20de%20la%20vida%20del%20campo%20%20:%20%20egloga%20impresa%20por%20la%20Real%20Academia%20Espa%C3%B1ola%20...%20/qls/Iriarte,%20Tom%C3%A1s%20de%20\(1750%201791\)/qls/bdh0000055440;jsessionid=0EB94F1A6250E9383A971DA7E3A8D3EE](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/La%20felicidad%20de%20la%20vida%20del%20campo%20%20:%20%20egloga%20impresa%20por%20la%20Real%20Academia%20Espa%C3%B1ola%20...%20/qls/Iriarte,%20Tom%C3%A1s%20de%20(1750%201791)/qls/bdh0000055440;jsessionid=0EB94F1A6250E9383A971DA7E3A8D3EE)» (fecha de consulta: 25/ 01/ 2017).

———(1805), *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*, Madrid, Imprenta Real, vol. VIII. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/coleccion-de-obras-en-verso-y-prosa-de-d-tomas-de-yriarte-tomo-8--0/html/>» (fecha de consulta: 24/ 03/ 2017).

- Irigoyen-García, Javier (2014), *The Spanish Arcadia. Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- Izquierdo Guzmán, María Laura (1994), «En torno a la valoración semántica del término “verbo”», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 13, págs. 179-194. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91826>» (fecha de consulta: 04/10/2018).
- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1970), *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, Joaquín Arce Fernández (ed.), Madrid, Castalia.
- José Prades, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Jovellanos y Ramírez, Gaspar Melchor de (1858), *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, Cándido Nocedal (ed.), Madrid, Rivadeneyra, vol. I. Disponible en:
 «<https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=3336>» (fecha de consulta: 19/10/2017).
- (1982), *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España; Informe sobre la ley agraria*, José Lage (ed.), Madrid, Cátedra.
- Kaempfer, Álvaro (2007), «A la modernidad por la agricultura: ética rural y utopía campesina en Domingos Vandelli (1789) y Gaspar Melchor de Jovellanos (1794)», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. XXX, n.º 2, págs. 339-363. Disponible en:
 «http://www.academia.edu/2779238/A_la_modernidad_por_la_agricultura_%C3%89tica_rural_y_utop%C3%ADa_campesina_en_Domingos_Vandelli_y_Gaspar_Melchor_de_Jovellanos» (fecha de consulta: 02/06/2017).
- Kirby, Carol Bingham (1989), «Hacia una definición precisa del término “refundición” en el teatro clásico español», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1989), Antonio Vilanova (coord.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. II, págs. 1005-1012. Disponible en:

«https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=HACIA+UNA+DEFINICI%C3%93N+PRECISA+DEL+T%C3%89RMINO+REFUNDICI%C3%93N+EN+EL+TEATRO+CL%C3%81SICO+ESPA%C3%91OL» (fecha de consulta: 24/01/2019).

Labrador López de Azcona, Germán (2015), «El ideal de la música española en la zarzuela de la Ilustración», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 16, págs. 69-90.

Disponible en:

«<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5553075>» (fecha de consulta: 10/04/2018).

Lafarga Maduell, Francisco (1986-1987), «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española*, n.º 5, págs. 219-230. Disponible en:

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccin-e-historia-del-teatro---el-siglo-xviii-espaol-0/>» (fecha de consulta: 17/11/2016).

———(coord.) (1997), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universidad de Lleida. Disponible en:

«<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2287>» (fecha de consulta: 01/06/2017).

———(1999), «Hacia una historia de la traducción en España (1750-1830)», *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura y cultura*, Francisco Lafarga Maduell (coord.), Lleida, Universidad de Lleida, págs. 11-31. Disponible en:

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-historia-de-la-traduccin-en-espaol-17501830-0/>» (fecha de consulta: 23/07/2017).

———(2013), «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII», *MonTI. Monografías de traducción e interpretación*, n.º 5, págs. 299-324. Disponible en:

«https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/35020/1/MonTI_05_14.pdf» (fecha de consulta: 08/10/2018).

Lama Hernández, Miguel Ángel (1993), *La poesía de Vicente García de la Huerta*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

- Lara Garrido, José y Molina Huete, Belén (2013), *La literatura del Siglo de Oro en el Siglo de la Ilustración. Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española*, Madrid, Visor, vol. I.
- Lihani, John (1957), «Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, n.º 25, págs. 252-263.
- (1973), *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Lista y Aragón, Alberto (1837), *Poesías de don Alberto Lista*, Madrid, Imprenta Nacional. Disponible en:
 «<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Poes%C3%ADas+de+don+Alberto+Lista&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>»
 (fecha de consulta: 25/ 01/ 2017).
- (1844), *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, vol. II. Disponible en:
 «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-literarios-y-criticos-tomo-segundo--0/>» (fecha de consulta: 24/02/2017).
- Lolo Herranz, Begoña (2004), «La comedia con música *Las bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina», *Actas del V Congreso de la Asociación de Cervantistas* (1-5 de septiembre de 2003), Alicia Villar Lecumberri (coord.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. II, págs. 1477-1500. Disponible en:
 «https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_83.pdf»
 (fecha de consulta: 08/05/2017).
- (2005), «Fiestas para la celebración del natalicio de los gemelos de Carlos IV (1784). *Los Menestrales* de Cándido María Trigueros con música de Blas de Laserna», *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, n.º 2, págs. 1265-1280.
- López Cabrera, María del Mar (1995), *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1860)* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en:
 «<http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:Filologia-Mmarlopez/Documento.pdf>» (fecha de consulta: 16/11/2018).

- López de José, Alicia (2004), «El siglo XVIII», *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Juan Carlos Hidalgo Ciudad (ed.), Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, págs. 189-216.
- López del Plano, Juan Francisco (1798), *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Segovia, Antonio Espinosa. Disponible en:
 «<http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Ensayo%20sobre%20la%20mejora%20de%20nuestro%20teatro%20%20%20/qls/J.%20F.%20P./qls/bdh0000091988;jsessionid=0CDD5D96011DFF7854F7DF1B17A1811F>» (fecha de consulta: 15/08/2017).
- (1880), *Poesías selectas de D. Juan Francisco López del Plano*, Jerónimo Borao y Clemente (ed.), Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial. Disponible en:
 «<https://archive.org/stream/poesiasselectas00lpez#page/n7/mode/2up>» (fecha de consulta: 12/04/2018).
- López Estrada, Francisco (1974), *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos.
- (1984), «La comedia pastoril en España», *Atti del Convegno sul tema «Origini del dramma pastorale in Europa»* (31 de mayo-3 de junio de 1984), Miriam Chiabò y Federico Doglio (eds.), Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, págs. 235-256.
- (1988), «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro», *Anales de Literatura Española*, n.º 6, págs. 335-356. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=96291>» (fecha de consulta: 08/10/2018).
- López Prudencio, José (1932), *Notas literarias de Extremadura*, Badajoz, Artes Gráficas.
- Losada, Juan Cayetano (1799), *Elementos de poética extractados de los mejores autores e ilustrados con ejemplos latinos y castellanos y un apéndice sobre las especies de versos más comunes en nuestra lengua*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín. Disponible en:
 «<http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Elementos%20de%20po%C3%A9tica%20extractados%20de%20los%20mejores%20AA.%20%20%20C3%A9%20ilustrados%20con%20exemplos%20latinos%20y%20castellanos,%20y%20un%20Ap%C3>»

A9ndice%20sobre%20especies%20de%20versos%20mas%20comunes%20en%
20nuestra%20lengua%20%20%20/qls/Losada,%20Juan%20Cayetano/qls/bdh00
00046719;jsessionid=790BFC4008B00493ECF77BA1FFFC989» (fecha de
consulta: 20/09/2017).

- Luzán, Ignacio de (2008), *La poética*, Russell P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra.
- Llorens Castillo, Vicente (1974), «Una Academia literaria juvenil», *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, vol. II, págs. 281-295.
- Lluch i Martín, Ernest y Argemí i d'Abadal, Lluís (1985), *Agronomía y fisiocracia en España (1750-1820)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- Madroñal Durán, Abraham (2012), «La importancia del medio toledano en la literatura del Siglo de Oro (El inédito *Teatro pastoril* de Luis Hurtado de Toledo)», *Jerusalén y Toledo: historias de dos ciudades*, Manuel Casado Velarde, Ruth Fine y Carlos Mata Induráin (coords.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 175-214.
- Manero Sorolla, María Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- (1992), «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 68, págs. 5-71.
- Maravall Casesnoves, José Antonio (1999), *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, vol. IV.
- Marías Martínez, Clara (2013), «Aminta en el Parnaso: Forner y los poetas del Siglo de Oro», *La poesía del Siglo de Oro en el Siglo de las Luces. Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española*, José Lara Garrido y Belén Molina Huete (eds.), Madrid, Visor, vol. II, págs. 153-212.
- Marín López, Nicolás (1971), *Poesía y poetas del Setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode*, Granada, Universidad de Granada.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón (1991), «El águila: símbolos y creencias», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XXXIX, n.º 104, págs. 313-326. Disponible en: «<http://estudiosgallegos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgallegos/article/viewFile/329/336>» (fecha de consulta: 04/08/2017).

- Marmontel, Jean-François (1761), *Contes moraux*, La Haya, s.i. Disponible en:
 «https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QaeMGpDe-Y3Vb3KKYYwtyX6gVfcUJtzRHli9ukZniXv5hUmCyp0ZILuaxCwGRmubyuhviZuPr_Gc8kF3fTER93WbgMB4TMnrUfsmHZ8fihkJuWBl_D5oF0HD8mKcsPuAM-Hc2owh0sP5QIZt_Uo2p-QI--BmMLv5n5GYiX9MWhZo_6WikaJNrfOgB8xcga5xnJjfLbNW1qjd_x3SeZbEQAecLyEPrPObFJzjKIvohqznt-bnNdeMs-vtdYyhSLLhsoQNuD-m» (fecha de consulta: 10/10/2018).
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2002), «Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica», *Exemplaria*, n.º 6, págs. 251-256.
- Marsollier des Vivetières, Benoît Joseph (1786), *Nina ou La folle par amour; comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes*, París, Chez Brunet. Disponible en:
 «https://books.google.es/books?id=a4E7AAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false» (fecha de consulta: 25/08/2017).
- Marti, Marc (1997), *Ville et campagne dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)* (tesis doctoral), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.
- (2012), «El concepto de felicidad en el discurso económico de la Ilustración», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 13, págs. 251-270. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4168307>» (fecha de consulta: 19/02/2018).
- Mas i Usó, Pasqual (1992), «Poetas bajo nombres de pastores en *El Prado de Valencia* de Gaspar Mercader», *Revista de Literatura*, vol. LIV, n.º 107, págs. 283-334.
- Mata Induráin, Carlos (2008), «Lecturas dieciochescas del *Quijote: Las bodas de Camacho el Rico* de Juan Meléndez Valdés», *Actas del XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (6-8 de mayo de 2005), Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 351-372. Disponible en:
 «https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XII/cl_XII_26.pdf» (fecha de consulta: 18/09/2017).
- Mateo Mateo, Ramón (1991), «La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista», *Epos. Revista de Filología*, n.º 7, págs. 313-334. Disponible en:

- «<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9756>» (fecha de consulta: 16/04/2017).
- (1993), «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *Rilce*, n.º 9, págs. 20-43. Disponible en:
 «<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4294/1/ART%20C3%8DCULO%202020EL%20DISFRAZ%20BUC%20C3%93LICO%20EN%20LA%20POES%20C3%8DA%20ESPA%20C3%91OLA%20DEL%20SIGLO%20XVI%20C%20RAM%20C3%93N%20MATEO%20MATEO.pdf>» (fecha de consulta: 10/07/2018).
- Mathieu-Castellani, Gisèle (1980), «La poétique du fleuve dans les *Bergeries* de Racan», *Actes du Colloque International sur «Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle»* (28 de septiembre-1 de octubre de 1978), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, págs. 223-232.
- Matute y Gaviria, Justino (1886), *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, Sevilla, Oficina de El Orden, vol. I. Disponible en:
 «<https://archive.org/details/AMont0611011>» (fecha de consulta: 15/10/2018).
- Matzat, Wolfgang (2016), «La naturaleza ilustrada en “La felicidad de la vida del campo” de Tomás de Iriarte», *Iberoromania*, n.º 84, págs. 258-269.
- Mayoral Ramírez, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- Meléndez Valdés, Juan (1780), *Batilo. Égloga en alabanza de la vida del campo, premiada por la Real Academia Española*, Madrid, Joaquín Ibarra. Disponible en:
 «[http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Batilo%20%20%20%20%20C3%A9gloga%20en%20alabanza%20de%20la%20vida%20del%20campo%20premiada%20por%20la%20Real%20Academia%20Espa%20C3%B1ola%20...%20/qls/Mel%20C3%A9ndez%20Vald%20C3%A9s,%20Juan%20\(1754%201817\)/qls/bdh0000055438;jsessionid=EB41968ACBFB4EBAC4EA67EED7FBEBFD6](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Batilo%20%20%20%20%20C3%A9gloga%20en%20alabanza%20de%20la%20vida%20del%20campo%20premiada%20por%20la%20Real%20Academia%20Espa%20C3%B1ola%20...%20/qls/Mel%20C3%A9ndez%20Vald%20C3%A9s,%20Juan%20(1754%201817)/qls/bdh0000055438;jsessionid=EB41968ACBFB4EBAC4EA67EED7FBEBFD6)» (fecha de consulta: 27/01/2017).
- (1838), *Poesías de don Juan Meléndez Valdés*, Barcelona, Antonio Bergnes. Disponible en:
 «<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Juan+Mel%20C3%A9ndez+Vald%20C3%A9s&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced>»

=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3»

(fecha de consulta: 24/01/2017).

———(1983), «*Las bodas de Camacho el Rico*», *Obras en verso de Juan Meléndez Valdés*, John Herman Richard Polt y Georges Demerson (eds.), Oviedo, Cátedra Feijoo-Centro de Estudios del Siglo XVIII, vol. II, págs. 1089-1178.

———(1997), «*Las bodas de Camacho el Rico*», *Obras completas de Juan Meléndez Valdés*, Emilio Palacios Fernández (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, vol. III, págs. 3-102.

———(2004), «*Las bodas de Camacho el Rico*», *Obras completas de Juan Meléndez Valdés*, Antonio Astorgano Abajo (ed.), Madrid, Cátedra, págs. 939-1018.

Méndez Bejarano, Mario (1922), *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Gironés, vol. I. Disponible en:

«<https://archive.org/details/diccionariodeesc01mnuoft>» (fecha de consulta: 29/10/2018).

Mendoza, Íñigo de (1968), *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Julio Rodríguez-Puértolas (ed.), Madrid, Gredos.

Menéndez Pidal, Ramón (1989), *Manual de Gramática Histórica Española*, Madrid, Espasa-Calpe.

Metastasio, Pietro (1823), *Opere Drammatiche di Pietro Metastasio*, Milán, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, vols. IX y X. Disponible en: «<https://catalog.hathitrust.org/Record/008672931>» (fecha de consulta: 23/08/2017).

Miletich, Macarena (1998), «Las vocales vivas de Lope de Vega en sus comedias (un ejemplo en *La dama boba*)», *Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico* (8-10 de julio de 1997), Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 355-369.

Millares Carlo, Agustín y Hernández Suárez, Manuel (1975), *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, vol. I.

- Mínguez Cornelles, Víctor (2000), «La fiesta aristocrática y la iconografía del amor galante en la Valencia del siglo XVIII», *España festejante. El siglo XVIII*, Margarita Torrione (ed.), Málaga, Diputación de Málaga.
- Montengón y Paret, Pedro (1795), *El Mirtilo o los pastores trashumantes*, Madrid, Gabriel de Sancha. Disponible en:
«<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=18906>» (fecha de consulta: 22/05/2016).
- Montesinos, José F. (1980), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia.
- Montiano y Luyando, Agustín de (1753), *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio. Disponible en:
«<http://bibliotecadigital.jcyl.es/en/consulta/registro.cmd?id=8482>» (fecha de consulta: 05/07/2016).
- Morales Muñiz, María Dolores-Carmen (1996), «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Espacio, Tiempo y Forma*, n.º 9, págs. 229-255. Disponible en:
«<http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/3607>» (fecha de consulta: 02/11/2017).
- Morales y Marín, José Luis (2000), «La escenografía durante el reinado de Felipe V», *España festejante. El siglo XVIII*, Margarita Torrione (ed.), Málaga, Diputación de Málaga, págs. 287-293.
- Moral Roncal, Antonio Manuel (1996), «Honor, vileza y honra de los oficios mecánicos en el siglo XVIII», *Baética. Estudios de arte, geografía e historia*, n.º 18, págs. 379-386. Disponible en:
«<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=95356>» (fecha de consulta: 16/07/2018).
- Morant, Vicente Juan (1992), «Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX», *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, págs. 53-67.
- Muñoz Morillejo, Joaquín (1923), *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blass.

- Narciso García-Plata, Reyes (1999), *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres.
- Nasarre y Férriz, Blas Antonio (1992), *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/disertacion-o-prologo-sobre-las-comedias-de-espana/>» (fecha de consulta: 05/07/2016).
- Nava Álvarez, Gaspar María de (1799), *Poesías*, Madrid, Vega y Compañía. Disponible en: «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015298&page=1>» (fecha de consulta: 30/03/2017).
- Navarro Tomás, Tomás (1991), *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- Navarro Zuvillaga, Javier (2013), «Entre dos luces: la evolución de la escenografía», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 19, págs. 253-279. Disponible en: «<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1880>» (fecha de consulta: 07/05/2016).
- Nieto Ibáñez, Jesús María (2008), «La versión del *Idilio XIX* de Teócrito de Cándido María Trigueros en la tradición bucólica y anacreóntica del XVIII», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 9, págs. 193-210. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3159830>» (fecha de consulta: 12/09/2018).
- Ocampo Suárez-Valdés, Joaquín (2010), «Jovellanos: Ilustración, economía y “felicidad pública”», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 11, págs. 93-117. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3820638>» (fecha de consulta: 03/08/2018).
- Olavide y Jáuregui, Pablo Antonio José de (1956), «*Informe al Consejo sobre la Ley Agraria*», Ramón Carande y Joaquín Ruiz (eds.), *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 138-9, págs. 357-462.
- Olay Valdés, Rodrigo (2015), «La poesía y sus constitutivos esenciales según Feijoo», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 16, págs. 339-369. Disponible en: «https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/130102/1/La_poesia_y_sus_constitutivos_esenciales.pdf» (fecha de consulta: 09/03/2017).

- Oleza Simó, Joan (dir.) (1984), *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo. Disponible en: [«http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/»](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/) (fecha de consulta: 08/11/2017).
- (dir.) (1986), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres-Valencia, Tamesis Books Limited-Institución Alfonso el Magnánimo. Disponible en: [«http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Teatro-y-pr%C3%A1cticas-esc%C3%A9nicas-II.-la-Comedia..pdf»](http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Teatro-y-pr%C3%A1cticas-esc%C3%A9nicas-II.-la-Comedia..pdf) (fecha de consulta: 08/11/2017).
- Pagán Rodríguez, Víctor Manuel (1997a), *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: [«https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3068201.pdf»](https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3068201.pdf) (fecha de consulta: 10/10/2017).
- (1997b), «Goldoni: el drama jocos», *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Francisco Lafarga (ed.), Lleida, Universidad de Lleida, págs. 183-194. Disponible en: [«https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2287»](https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2287) (fecha de consulta: 29/10/2017).
- Palacio Atard, Vicente (2006), *Carlos III: el rey de los ilustrados*, Barcelona, Ariel.
- Palacios Fernández, Emilio (1979), «Evolución de la poesía en el siglo XVIII», *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Emilio Palacios Fernández (coord.), Madrid, Orgaz, vol. IV, págs. 23-85. Disponible en: [«http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-poesa-en-el-siglo-xviii-0/html/ffcec880-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html»](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-poesa-en-el-siglo-xviii-0/html/ffcec880-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) (fecha de consulta: 07/10/2017).
- (1980), «La poesía amorosa de Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, vol. XLII, n.º 84, págs. 19-36.
- (1988), «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», *Historia del teatro en España*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, págs. 57-376.
- (1996), «Teatro», *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta, págs. 135-233.
- (1998), *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio.

- Paolini, Devid (ed.) (2015), *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Paquette, Daniel (1980), «Histoire de la pastorale en musique», *Actes du Colloque International sur «Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle»* (28 de septiembre-1 de octubre de 1978), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, págs. 363-370.
- Patier Torres, Felicidad (1992), «Juan López, autor de la primera versión española de los *Idilios* (1797) de Gessner», *Revista de Literatura*, vol. LIV, n.º 107, págs. 231-245.
- Peers, Edgar Allison (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- Peinado Guzmán, José Antonio (2015), «Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada», *Lecciones barrocas: «aunando miradas»*, José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda (coords.), Córdoba, Hurtado Izquierdo (Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural), págs. 159-190. Disponible en: «<https://hurtadoizquierdocg.wordpress.com/lecciones-barrocas-aunando-miradas/>» (fecha de consulta: 03/06/2017).
- Peñas Ruiz, Ana (2011), «Blanco White, Shakespeare y las ideas literarias de los exiliados españoles en Londres», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. XXXIV, n.º 1, págs. 45-66. Disponible en: «<http://faculty.virginia.edu/dieciocho/34.1/4.PenasRuiz.34.1.pdf>» (fecha de consulta: 09/10/2018).
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (2004), *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- (2017), «Estrategias imitativas en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla: la huella de Ovidio», *Revista de Literatura*, vol. LXXIX, n.º 158, págs. 391-415. Disponible en: «<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/421>» (fecha de consulta: 21/05/2018).

- Pérez Benito, Enrique y Morán Rodríguez, Carmen (2007), «La recepción de las anacreónticas en el siglo XVIII en España», *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, Emilio Suárez de la Torre (coord.), Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Pérez Magallón, Jesús (1997), «Lo actual en lo intemporal de la bucólica: Forner e Iriarte ante las églogas de 1780», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. XX, n.º 1, págs. 7-24. Disponible en:
 «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-actual-en-lo-intemporal-de-la-bucolica-forner-e-iriarte-ante-las-eglogas-de-1780--0/>» (fecha de consulta: 07/11/2017).
- Pérez Pérez, Marco Antonio (2004), «La simbología de la Inmaculada», *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, págs. 71-86.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.) (1991), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra.
- (2002), «La égloga dramática», *Actas del VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (20-23 de noviembre de 2000), Begoña López Bueno (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 77-89. Disponible en:
 «<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/59443/La%20C3%A9gloga%20dram%20C3%A1tica.%20PRIEGO.pdf?sequence=1>» (fecha de consulta: 28/05/2018).
- (2004), *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto.
- (2008), «Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano», *Estudios sobre teatro medieval*, Josep Lluís Sirera (coord.), Valencia, Universidad de Valencia, págs. 147-156. Disponible en:
 «http://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo9/12_perezpriego.pdf» (fecha de consulta: 07/09/2016).
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1992), «Los pintores escenógrafos en el Madrid del XVII», *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, págs. 33-52.
- Peruarena Arregui, Juan (2013), «Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el s. XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 19, págs. 221-251. Disponible en:

- «<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/viewFile/1848/1722>» (fecha de consulta: 07/05/2016).
- Pino Campos, Luis Miguel (2008), «Tradición clásica en el Parnaso Salmantino del siglo XVIII», *Actas del Congreso Internacional «Tradición clásica y universidad, siglos XV-XVIII»*, Francisco Lisi Bereterbide (dir.), Madrid, Instituto de Estudios Clásicos Lucio Anneo Séneca, págs. 191-204.
- Poliziano, Angelo (1984), *Estancias; Orfeo y otros escritos*, Félix Fernández Murga (ed.), Madrid, Cátedra.
- Polt, John Herman Richard (1988), «Invitación a *Las bodas de Camacho*», *Actas del Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII* (15-18 de octubre de 1985), Abano Terme, Piovan, págs. 315-331. Disponible en: «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/invitacin-a-las-bodas-de-camacho-0/html/ffffd204-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html» (fecha de consulta: 09/07/2017).
- (1994), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- Porteiro Chouciño, Ana María (2010a), «Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoril de Lope de Vega», *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Natalia Fernández Rodríguez (ed.), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 11-46.
- (2010b), «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis*, n.º 2, págs. 83-104. Disponible en: «http://www.anagnorisis.es/pdfs/porteiro_choucino.pdf» (fecha de consulta: 02/09/2016).
- (2010c), «Métrica y semántica en *La pastoral de Jacinto*», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (20-23 de julio de 2009), Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), Valladolid, Universidad de Valladolid, vol. II, págs. 823-834.
- (2010d), «La estructura verbal de *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega», *Garoza*, n.º 10, págs. 203-214. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3355337>» (fecha de consulta: 03/06/2017).

- (2014), *Estudio y edición de «La Arcadia» (1615) de Lope de Vega* (tesis doctoral), La Coruña, Universidad de La Coruña. Disponible en: [«http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12369/PorteiroChoucino_AnaMaria_TD_2014.pdf?sequence=4»](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12369/PorteiroChoucino_AnaMaria_TD_2014.pdf?sequence=4) (fecha de consulta: 02/09/2016).
- Prellezo García, José Manuel y García Gutiérrez, Jesús Manuel (2003), *Investigar. Metodología y técnicas del trabajo científico*, Madrid, CCS.
- Presas, Adela (2015), «No solo ópera. Interacciones generativas en la escena lírica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 16, págs. 91-123. Disponible en: [«https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5553061»](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5553061) (fecha de consulta: 20/03/2018).
- Puebla Ortega, Jorge (1997), *Los géneros literarios*, Madrid, Playor.
- Queipo de Llano y Valdés, Joaquín José (1787), *Fileno, pastor de las frondosas riberas del río Narcea*, Oviedo, Francisco Díaz Pedregal.
- Quilis Morales, Antonio (1975), *Métrica española*, Madrid, Alcalá. Disponible en: [«https://es.scribd.com/doc/219604284/106281479-Antonio-Quilis-Metrica-espanola-pdf»](https://es.scribd.com/doc/219604284/106281479-Antonio-Quilis-Metrica-espanola-pdf) (fecha de consulta: 27/09/2017).
- Quirós Mateo, José Antonio Bernardo de (1994), *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: [«http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/avila.pdf»](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/avila.pdf) (fecha de consulta: 15/10/2017).
- Ramajo Caño, Antonio (ed.) (2011), *Bucólicas. Traducción de Fray Luis de León*, Madrid, Castalia.
- Real Academia Española (1729), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Francisco del Hierro, vol. II. Disponible en: [«http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll»](http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll) (fecha de consulta: 07/12/2017).
- (1739), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Real Academia Española, vol. VI. Disponible en:

- «<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>» (fecha de consulta: 07/12/2017).
- (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa. Disponible en: «<http://dle.rae.es/>» (fecha de consulta: 07/12/2017).
- Real de la Riva, César (1948), «La escuela poética salmantina del siglo XVIII», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año XXIV, n.º 4, págs. 321-364.
- Reinoso, Félix José (1872-1879), *Obras de don Félix José Reinoso*, Sevilla, Rafael Tarascó y Lassa, vol. I. Disponible en: «<http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?field=todos&text=REINOSO%2c+F%C3%A9lix+Jos%C3%A9&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>» (fecha de consulta: 25/01/2017).
- Revilla, Federico (1995), *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- Rey Ballesteros, José Fernando (2003), *Figuras de la Virgen en el Antiguo Testamento*, Madrid, Palabra.
- Reyes Peña, Mercedes de los (2004), «Lugares de representación y escenografía en la España barroca», *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Juan Carlos Hidalgo Ciudad (ed.), Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, págs. 135-185.
- (2005), «El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», *Criticón*, n.º 94-95, págs. 9-32.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1985), «*Lisi desdeñosa*. Comedia pastoril de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. XLI, n.º 2, págs. 387-393. Disponible en: «<http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/index.php?cont=reex&op=B>» (fecha de consulta: 31/08/2016).
- (1988), «La obra de José Concha destinada a los teatros particulares», *Actas del Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII* (15-18 de octubre de 1985), Abano Terme, Piovan, págs. 351-366.
- (1996), «Las obras para casas particulares de Antonio Rezano Imperial», *El teatro español en el siglo XVIII*, Lleida, Universidad de Lleida, vol. II, págs. 687-705.

- (2012), «El teatro en casas particulares», *El teatro en la España del siglo XVIII*, Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), Lleida, Universidad de Lleida, págs. 213-226.
- Rodrigo Mancho, Ricardo (1984), «La teatralidad pastoril», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Joan Oleza Simó (dir.), Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, págs. 165-187. Disponible en: [«http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_95.html»](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_95.html) (fecha de consulta: 27/06/2017).
- (2008), «En torno a *Iphigenia* de Racine traducida por Jovellanos», *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo*, n.º 6, págs. 163-169. Disponible en: [«http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero6/iphigenia.pdf»](http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero6/iphigenia.pdf) (fecha de consulta: 27/08/2018).
- Rodríguez de Arellano, Pascual (1785), *Delicias del Manzanares*, Madrid, Joaquín Ibarra. Disponible en: [«http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1034899»](http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1034899) (fecha de consulta: 23/02/2019).
- Rodríguez de Campomanes y Pérez, Pedro (1776), «*Idea segura para extender y adoptar en España los conocimientos verdaderos de la agricultura*», Vicent Llobart (ed.), *Información Comercial Española*, n.º 512, págs. 68-74.
- Rodríguez de la Flor Adánez, Fernando (1981), «Convencionalismo y artificiosidad en la poesía bucólica de la segunda mitad del siglo XVIII», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 9, págs. 55-67.
- (1982a), «Aportaciones al estudio de la Escuela Poética Salmantina (1773-1789)», *Studia Philologica Salmanticensia*, n.º 6, págs. 193-229.
- (1982b), «La poesía pastoral de un poeta de la segunda escuela salmantina: fray Diego Tadeo González (Delio)», *Provincia de Salamanca. Revista de Estudios*, n.º 1, págs. 177-213.
- (1983), «Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca», *Anales de Literatura Española*, n.º 2, págs. 133-153. Disponible en:

- «<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7383>» (fecha de consulta: 09/11/2016).
- (2013), «Cultura de la melancolía e ideologías del retiro y del desengaño en tiempos del infante Don Luis de Borbón», *Gaceta de Estudios del Siglo XVIII*, vol. I, págs. 8-54. Disponible en:
«<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwjCy-7FjLLXAhWBmBoKHeUDBK8QFggoMAE&url=http%3A%2F%2Fcampus.usal.es%2F~gesxviii%2F%3Fdownload%3DGacetan1-2013&usg=AOvVaw2llGB4UnRV8qVulUg0dyHf>» (fecha de consulta: 01/08/2017).
- Rodríguez García de Ceballos, Alfonso (1989), «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, págs. 33-60.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal.
- Rodríguez-Puértolas, Julio (ed.) (1968), *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier (1990a), *La comedia pastoril española del siglo XVI* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- (1990b), «Literatura pastoril del siglo XVI: acercamiento a su lengua poética», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 13, págs. 107-122. Disponible en:
«http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/13/cilh-13.pdf#page=107» (fecha de consulta: 17/05/2018).
- (1998), «Comedia y loa inéditas de *La gran pastoral de Arcadia*. Presentación y textos», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 23, págs. 171-242. Disponible en:
«http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/23/cilh-23.pdf#page=171» (fecha de consulta: 10/07/2018).

- Rodríguez Román, Pablo (2010), «Jovellanos. *Informe sobre la Ley Agraria*», *Revista de Claseshistoria* (Revista Digital de Historia, Ciencias Sociales y Humanidades), n.º 3, págs. 1-13. Disponible en:
 «<http://www.claseshistoria.com/revista/2010/articulos/rodriguez-jovellanos-ley-agraria.pdf>» (fecha de consulta: 12/08/2016).
- Rodríguez Sánchez de León, María José (1987a), «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. LXVII, n.º 240, págs. 395-426. Disponible en:
 «http://www.academia.edu/1649363/_1987_Los_premios_de_la_Academia_Espaa%C3%B1ola_en_el_siglo_XVIII_y_la_est%C3%A9tica_de_la_%C3%A9poca» (fecha de consulta: 08/11/2017).
- (1987b), «Las églogas presentadas a la Real Academia Española en el certamen del año 1780», *Revista de Literatura*, vol. XLIX, n.º 98, págs. 473-490. Disponible en:
 «http://www.academia.edu/1649374/_1987_Las_%C3%A9glogas_presentadas_a_la_Real_Academia_Espa%C3%B1ola_en_el_certamen_del_a%C3%B1o_1780» (fecha de consulta: 15/05/2017).
- (1990), «Una poética dramática en las páginas del “Memorial Literario” (1784-1788)», *Estudios de Historia Social*, n.º 52-53, págs. 435-443.
- (2000), «La institución académica en el siglo XVIII: sociabilidad y quehacer literario», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 8, págs. 3-19. Disponible en:
 «<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/8570/19000613.pdf?sequence=1>» (fecha de consulta: 09/04/2017).
- (2004), «Poética y teatro. La teoría dramática en los siglos XVIII y XIX», *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, María José Vega (dir.), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 229-267.
- Rohland de Langhehn, Régula (1992), «*Question de amor* (1513), las tareas que asigna al lector y sus implicaciones, a partir de la “égloga” que incluye», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de

- 1989), Antonio Vilanova (dir.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. I, págs. 533-541. Disponible en:
 «http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_x.htm» (fecha de consulta: 24/08/2016).
- Romero de Cepeda, Joaquín (2000), *Teatro. Comedia Salvaje. Comedia Metamorfosea*, Reyes Narciso García-Plata (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Romero Ferrer, Alberto (2005), «Don Quijote y Sancho en el teatro: *Las bodas de Camacho el Rico* de Meléndez Valdés entre la ópera y la zarzuela», *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), Mérida, Editora Regional de Extremadura, págs. 293-301.
- (2013), «“Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”:
 Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º 36, págs. 123-145. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4760145>» (fecha de consulta: 14/05/2018).
- Romero Peña, María Mercedes (2004), «Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801-1805)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 12, págs. 27-60. Disponible en:
 «<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/279/262>» (fecha de consulta: 10/11/2017).
- (2006), *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la guerra de la independencia* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:
 «<http://eprints.ucm.es/7421/1/T29436.pdf>» (fecha de consulta: 16/01/2019).
- Rousseau, Jean-Jacques (1998), *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, Antonio Pintor Ramos (trad.), Madrid, Tecnos.
- Ruano de la Haza, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

- Rubio Jiménez, Jesús (1994), «El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro», *Alazet. Revista de Filología*, n.º 6, págs. 175-202. Disponible en:
«<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127481>» (fecha de consulta: 23/09/2018).
- (1998), *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja.
- Ruibal Outes, Tomás (1997), *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en:
«<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/RuibalOutes.pdf>» (fecha de consulta: 15/11/2017).
- Sáez de Parayuelo, Francisco (1795), *Poesías*, Madrid, Blas Román. Disponible en:
«<http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=F8B3D14A1F21C6A59802B81958CA4423?numfields=1&field1=docId&field1val=bdh0000122182&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=T%C3%ADtulo%3A+Poes%C3%ADas+de+D.+Francisco+Saez+de+Parayuelo+...>» (fecha de consulta: 29/03/2017).
- Sáez Raposo, Francisco (2014), «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la comedia nueva», *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Francisco Sáez Raposo (dir.), Pontevedra, Academia del Hispanismo, págs. 83-112.
- (2016), «Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, n.º 22, págs. 409-431. Disponible en:
«<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v22-saez-raposo>» (fecha de consulta: 17/03/2018).
- (2017), «Lope y Shakespeare frente a la “angustia de la tercera dimensión”: del drama pastoril a la tragedia histórica», *Anagnórisis*, n.º 15, págs. 270-293. Disponible en:
«[http://anagnorisis.es/pdfs/n15/FranciscoSaezRaposo\(270-293\)n15.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n15/FranciscoSaezRaposo(270-293)n15.pdf)» (fecha de consulta: 09/05/2018).

- «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5620299>» (fecha de consulta: 05/03/2019).
- Sánchez Jiménez, Antonio (2013), «Cardenio “el Rústico”, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, n.º 1, págs. 238-267. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5236655>» (fecha de consulta: 02/12/2018).
- Sánchez Robayna, Andrés (1983), *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria.
- (1993), «“La quema de Garachico”, según Fray Marcos Alayón», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 39, págs. 41-64.
- Santos Zas, Margarita (2008), «*Lisi desdeñosa*, comedia inédita de García de la Huerta: datos para una hipótesis», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. LXXXIV, págs.187-208. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lisi-desdeosa-comedia-indita-de-garca-de-la-huerta-datos-para-una-hiptesis-0/>» (fecha de consulta: 06/10/2017).
- Santoyo Mediavilla, Julio César (1989), «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 4, págs. 95-112. Disponible en: «<http://www.biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf>» (fecha de consulta: 27/02/2019).
- Schnabel, Doris R. (1996), *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición pastoril en el primer siglo áureo*, Kassel, Reichenberger.
- Sebold, Russell P. (1992), «Periodización y cronología de la poesía setecentista española», *Anales de Literatura Española*, n.º 8, págs. 175-192. Disponible en: «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/periodizacin-y-cronologa-de-la-poesa-setecentista-espaoala-0/html/01a3534c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html» (fecha de consulta: 07/09/2017).
- Selfridge-Field, Eleanor (2007), *The Calendar of Venetian Opera. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press.

- Servio, Mauro Honorato (1826), *Commentarii in Virgilium Serviani, sive commentarii in Virgilium, qui Mauro Servio Honorato tribuntur*, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht. Disponible en:
 «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011472&page=1>» (fecha de consulta: 14/10/2017).
- Spang, Kurt (1993), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- Stefano, Giuseppe di (2011), «El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la modernidad: tres calas y algunos sondeos», *Bulletin Hispanique*, vol. CXIII, n.º 1, págs. 129-162. Disponible en:
 «<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1332#ftn1>» (fecha de consulta: 22/09/2018).
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (2006), «*El pastor fido*» de Battista Guarini [traducido por Cristóbal Suárez de Figueroa], Enrique Suárez Figaredo (ed.), Works of Miguel de Cervantes. Disponible en:
 «http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_PastorFido_02y09.pdf» (fecha de consulta: 20/04/ 2017).
- Suárez Muñoz, Ángel (1994), *La vida escénica en Badajoz (1860-1886)* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en:
 «<http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=tesisuned:Filologia-Asuarez>» (fecha de consulta: 18/11/2017).
- Tateo, Francesco (ed.) (1993), *Arcadia*, Madrid, Cátedra.
- Tissoni Benvenuti, Antonia (1973), «La fortuna teatral de *Orfeo* del Poliziano e il teatro settentrionale del Quattrocento», *Atti del VII Congresso dell' Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana* (31 de marzo-4 de abril de 1970), Bari, Adriatica, págs. 397-416.
- Tjoelker, Nienke (2014), *Andreas Friz's Letter on Tragedies (ca. 1741-1744). An Eighteenth-Century Jesuit Contribution to Theatre Poetics*, Leiden, Brill. Disponible en:
 «[https://books.google.de/books?id=ceVTBQAAQBAJ&pg=PA9&lpg=PA9&dq=Andreas+Friz%C2%B4s+Letter+on+Tragedies+\(ca.+1741-1744\)+an+eighteenth-century+Jesuit+contribution+to+theatre+poetics&source=bl&ots=7ghbRtoG_z&](https://books.google.de/books?id=ceVTBQAAQBAJ&pg=PA9&lpg=PA9&dq=Andreas+Friz%C2%B4s+Letter+on+Tragedies+(ca.+1741-1744)+an+eighteenth-century+Jesuit+contribution+to+theatre+poetics&source=bl&ots=7ghbRtoG_z&)

sig=h5UqJiuWRDZge1jm3oy0mM3CHMI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwizvoWUpYnOAhUBvhQKHYYFoDesQ6AEINDAD#v=onepage&q=Andreas%20Fritz%20C2%B4s%20Letter%20on%20Tragedies%20(ca.%201741-1744)%20an%20eighteenth-century%20Jesuit%20contribution%20to%20theatre%20poetics&f=false» (fecha de consulta: 23/07/2016).

Torres Lara, Agustina (1996), *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en:

«<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/torreslara.pdf>» (fecha de consulta: 14/11/2017).

Torrione, Margarita (2000), «Decorados teatrales para el coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XXXVII, n.º 143, págs. 40-51.

Tovar Martín, Virginia (1987), «Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII», *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, págs. 221-239.

Trigueros Díaz de Lara y Luján, Cándido Melchor María (s.a.II), *Papeles varios de Cándido María Trigueros*, en Biblioteca Nacional de España, signatura: MSS/18072. Disponible en:

«<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000135370>» (fecha de consulta: 20/08/2018).

———(1776), *Poesías de Melchor Díaz de Toledo*, Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez y Compañía. Disponible en: «<https://archive.org/details/A086A179/page/n0>» (fecha de consulta: 15/10/2018).

———(1798), *Los enamorados o Galatea y sus bodas: historia pastoral comenzada por Miguel de Cervantes Saavedra. Abreviada después y continuada y últimamente concluida por D. Cándido María Trigueros*, Madrid, Imprenta Real. Disponible en:

«https://books.google.es/books?id=GQWsq2xZtCEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false» (fecha de consulta: 26/01/2017).

- Tylor, Edward Burnett (1871), *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*, Londres, John Murray.
- Urquiza González, José Ignacio (ed.) (1982), *Comedia pastoril española: (siglo XVI)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Urzainqui Miqueleiz, Inmaculada (1991), «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor», *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Francisco Lafarga y María Luisa Donaire Fernández (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, págs. 623-638. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1113888>» (fecha de consulta: 11/10/2018).
- (1997), «Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros», *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Francisco Lafarga (ed.), Lleida, Universidad de Lleida, págs.15-60.
- Vaca de Guzmán, José María (1789), *Obras de D. José María Vaca de Guzmán que dedica a la reina católica Dña. Luisa de Borbón*, Madrid, José Herrera, vol. I. Disponible en: «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000132985&page=1>» (fecha de consulta: 26/02/2019).
- Vacquer, Eduardo Adrián (1797), *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla*, Sevilla, Viuda de Vázquez y Compañía. Disponible en: «<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/1691/11/poesias-de-una-academia-de-letras-humanas-de-sevilla-antecede-una-vindicacion-de-aquella-junta-escrita-por-su-individuo-d-eduardo-adrian-vacquer/>» (fecha de consulta: 12/06/2018).
- Varela Merino, Elena, Moíno Sánchez, Pablo y Jauralde Pou, Pablo (2005), *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.
- Varey, John Earl (1989), «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias», *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, vol. III, n.º 8, págs. 715-729.
- Vasoli, Cesare (1984), «Tra mito dell'amore e ritorno all'età dell'oro. Considerazioni sulla cultura del tardo Quattrocento», *Atti del Convegno sul tema «Origini del dramma pastorale in Europa»* (31 de mayo-3 de junio de 1984), Miriam Chiabò

- y Federico Doglio (eds.), Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, págs. 29-40.
- Vázquez Melio, María (2014), «Sobre algunos signos identitarios del pastor salmantino en la égloga tardomedieval», *Morfologías físicas de la identidad*, Salamanca, Diputación de Salamanca, págs. 201-213. Disponible en:
 «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-algunos-signos-identitarios-del-pastor-salmantino-en-la-egloga-tardomedieval/html/0d40e9c4-e72a-42db-a0c3-64665ce875d2_2.html#I_0_» (fecha de consulta: 10/08/2016).
- Vega Carpio, Félix Lope de (1890-1913), *Obras de Lope de Vega*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, vol. V.
- (1993), *Obras completas de Lope de Vega*, Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, vols. II, III y VI.
- (1997), *La pastoral de Jacinto*, Paola Ambrosi (ed.), Kassel, Reichenberger.
- (1999), *La selva sin amor*, Maria Grazia Profeti (ed.), Florencia, Alinea.
- (2012), *El verdadero amante*, Ana María Porteiro Chouciño (ed.), Barcelona, Anagnórisis. Disponible en:
 «http://www.anagnorisis.es/wp-content/themes/journalized/images/libros/El_verdadero_amante.pdf» (fecha de consulta: 26/08/2016).
- Velasco Moreno, Eva (2000), «Nuevas instituciones de sociabilidad: las academias de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º1, págs. 39-55. Disponible en:
 «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2153018>» (fecha de consulta: 27/05/2018).
- Ventriglia, Pietro (1953), «Los españoles en la “Arcadia”», *Revista de Literatura*, vol. III, n.º 5, págs. 233-246.
- (1960), «Los españoles en la “Arcadia” (continuación)», *Revista de Literatura*, vol. XVII, n.º 33-34, págs. 149-164.
- Verdugo y Castilla, Ana (1774), *Obras poéticas*, Córdoba, Juan Rodríguez. Disponible en:
 «<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000045457&page=1>» (fecha de consulta: 30/03/2017).

- Vila Carneiro, Zaida (2006), «*La Galatea* en la tradición pastoral clásica: el concepto del amor», *Actas del II Congreso de la Asociación ALEPH* (7-11 de marzo de 2005), Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. I, págs. 380-387. Disponible en: «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=11361>» (fecha de consulta: 30/05/2018).
- Virgilio Marón, Publio (1961), *Virgilio en verso castellano. Bucólicas-Geórgicas-Eneida*, Aurelio Espinosa Pólit (ed.), México, Jus. Disponible en: «<http://www.cervantesvirtual.com/obra/virgilio-en-verso-castellano-bucolicas-georgicas-eneida/>» (fecha de consulta: 28/10/2017).
- Weber de Kurlat, Frida (1947), «Latinismos arrusticados del sayagués», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º 1, págs. 166-170. Disponible en: «<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/3204/3218>» (fecha de consulta: 08/09/2017).
- Weisstein, Ulrich (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta.
- Wen-Chin, Li (2015), *El alma y el amor. Estudio del espiritualismo de Petrarca y su influencia en dos poetas españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera* (tesis doctoral), Sevilla, Universidad de Sevilla. Disponible en: «<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/36274>» (fecha de consulta: 12/07/2017).

