

La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas*

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

Es un hecho comúnmente admitido en los estudios sobre la historia teatral del Renacimiento en España la importancia que la dramaturgia pastoril adquiere en la primera mitad del siglo XVI. Tanto en su vertiente rústica, de pastores cómicos y groseros, como en su vertiente culta, clasicista e italianizante, de pastores cortesanos y sofisticados, las églogas llenaron una buena parte del espacio dramático en la España de esa primera mitad de siglo. Asumidos ambos modelos ya desde la producción de Juan del Encina, sus características básicas se perpetuaron a través de las obras de Lucas Fernández, las primeras obras pastoriles de Gil Vicente, y las de Pedro Manuel de Urrea, Hernán López de Yanguas, Juan de París, Diego Durán, Salazar de Breno, Diego de Avila o Diego de Negueruela. Las modificaciones que se van imprimiendo en esta primera mitad de siglo a la materia pastoril tienen que ver con la incorporación del influjo de la fórmula de comedia definida por Torres Naharro, que se puede percibir en obras que, aun siendo todavía fundamentalmente églogas, representan ya el momento de transición hacia la comedia: la anónima *Farsa a manera de tragedia* (1537), la *Égloga* de Juan de París (impresa en 1536), la *Farsa llamada Ardamisa* de Diego de Negueruela (aprox. 1530), la *Farsa llamada Cornelia* de Andrés de Prado (impresa en 1537) o la *Farsa de la hechicera* de Diego Sánchez de Badajoz, estarían en esa línea. Si bien la teatralidad pastoril, en lo que se refiere a su manifestación en forma de églogas, no se agota en la década de los años 30, su producción se va espaciando y,

* El presente trabajo fue leído bajo el título "La comedia pastoril en la segunda mitad del siglo XVI" en el marco del Congreso Internacional *Teatro Spagnolo e Italiano del Cinquecento* que tuvo lugar entre el 30 de mayo y el 2 de junio de 1991 en Volterra (Italia). Tan sólo he introducido algunas nuevas aportaciones bibliográficas sobre el tema realizadas con posterioridad.

aunque persista la edición de alguna de ellas en la segunda mitad de siglo y en los albores del siguiente, se trata ya de verdaderas excepciones¹.

Desde el pionero trabajo de Crawford se tiende a aceptar que con las églogas se agosta toda posibilidad de una dramaturgia pastoril en la segunda mitad de siglo. Para este investigador su desaparición fue debida a razones de evolución interna del fenómeno teatral: por un lado, el triunfo de la comedia italiana y el prestigio de que gozaría en la segunda mitad de siglo la tragedia y, por otro lado, la incapacidad de la propia dramática pastoril para competir con otros géneros de comedia más del gusto del público mayoritario, y más cercanos a la "actual life" que las piezas dramáticas de pastores, nacidas en ambientes cortesanos, contribuyeron a su desaparición. Según la tesis de Crawford sólo el interés de Felipe IV por el mecenazgo y el teatro cortesano daría origen a un "revival of pastoral plays in the time of Lope de Vega". De manera que no hay, según Crawford, continuidad posible entre la dramática pastoril de la primera mitad del siglo XVI y la de los tiempos de Lope de Vega. Para concluir con sus propias palabras: "Except for the combination of recitation and song found in the works of Encina and some of his successors, there is almost a complete break in continuity between the sixteenth-century pastorals and compositions like *La selva sin amor* of Lope de Vega"².

Desde otra perspectiva, y en fechas más recientes, el profesor F. López Estrada, asumiendo implícitamente la tesis de Crawford, explicaba la inexistencia de un teatro pastoril anterior a las primeras comedias pastoriles de Lope como consecuencia del trasvase del tema a otro género

¹Obras escritas con posterioridad son la *Farsa* de Alonso de Salaya (c. 1556), o la *Comedia Florisea* de Avendaño (editada en 1551 y en 1553). Y se pueden hallar ediciones ocasionales de obras anteriores: así en 1553 se imprime la *Comedia Tibalda*, de Perálvarez de Ayllón, que se debió escribir bastante antes, y en 1603 se imprime la *Farsa llamada Cornelia* de Andrés de Prado, también muy anterior. En 1604 y en 1619 se reeditan las *Coplas de una doncella y un pastor*. De fecha indeterminada pero posterior a 1553, es la segunda edición de la *Tibalda*, que se acompaña de la *Égloga Silvana del galardón de amor* de Luis Hurtado de Toledo. En 1558 y 1625 se reedita la *Comedia Fenisa* (cuya primera edición es de 1540). Véase para más datos el clásico trabajo de J.P. W. Crawford (1922: 57-80). Para una interpretación de la dramaturgia pastoril en el contexto de las prácticas escénicas del siglo XVI véase J. Oleza (1984a: 9-41) (1984b: 189-217) (1984c: 243-57, 243-44). Sobre la *Farsa a manera de Tragedia* véase R. Rodrigo Mancho (1984). Véase también J. J. Rodríguez Rodríguez (1990).

² (Crawford 1922: 135-36). Obsérvese que Crawford destaca una pieza tardía de Lope, *La selva sin amor*, para poder vincular así el fenómeno del *revival* pastoril al reinado de Felipe IV, sin hacer referencia, sin embargo, a todas las primeras comedias pastoriles de Lope, algunas muy tempranas. En otro lugar (Ferrer Valls 1991) he argumentado en contra de la tesis de Crawford sobre la falta de mecenazgo teatral cortesano antes de esta época y sobre el hipotético retraso que ello supondría para la gestación de una práctica escénica específicamente cortesana en España.

literario, el de la novela pastoril, proceso que se iniciaría con la publicación de la *Diana* de Montemayor³.

Según estas interpretaciones Lope asumiría, pues, la materia pastoril en sus comedias después de un vacío teatral de aproximadamente treinta o cuarenta años. Y, sin embargo, también en fechas recientes, J. Oleza ha estudiado los *Colloquios* de Lope de Rueda precisamente como eslabón entre las églogas y la comedia pastoril barroca. Lope de Rueda se apropiaría así de un género, el pastoril, de raigambre cortesana, quizá ante la necesidad de disponer de un repertorio que se adaptase mejor al ambiente de los salones que el de sus comedias, circunstancia que no supondría en absoluto que "una vez pensados para palacio, no fueran de inmediato readaptados para la calle, sobre todo por medio del mecanismo de la incrustación de pasos"⁴. A la práctica escénica cortesana de las églogas los espectáculos populistas de Lope de Rueda incorporaron personajes, bien de la tradición religiosa bien de la italiana, mecanismos de intriga y enredo, de los que carecían las églogas, y que llegaban a los *colloquios* desde la comedia latina, además de los argumentos de procedencia novelesca italiana, e incorporaron, asimismo, la comicidad procedente de los característicos pasos interpolados al argumento de las comedias. Es cierto que con ello los *Colloquios* definían un tipo de espectáculo más ágil que el de las églogas tradicionales. Pero también es cierto que los *Colloquios* mantenían toda una serie de rasgos, temas y motivos que procedían de las églogas: la ubicación de la acción en un marco bucólico, las interpolaciones de canto, música y baile, las tópicas quejas de amor, las "recuestas", el motivo del intento de suicidio por amor, etc. etc. En definitiva -como ha escrito J. Oleza (1984c: 257)- los *Colloquios* "al asimilar toda una serie de elementos de la tradición pastoril e incorporarlos a la influencia italiana de la comedia erudita y de la "commedia dell'arte" dan un paso decisivo en dirección a la comedia

³"La aparición de *Diana* y el éxito de los libros de pastores fueron el fin de esta literatura. Obsérvese que la fecha de 1560 resulta crítica, y es la divisoria entre las dos modalidades. Lo que hay en el teatro pastoril después de esa fecha apenas es más que la inercia de estas formas, obra de curiosidad y sin efecto ya en el público hasta que Lope absorba en su comedia el asunto pastoril como todos los demás del teatro precedente" —escribía F. López Estrada (1974: 256) en su monumental trabajo. Desde esta perspectiva aparece también enfocado el tema en otro artículo posterior del mismo investigador (1985: 256) en el que concluye: "El extraordinario desarrollo de los libros de pastores en España pudo impedir un planteamiento más efectivo del asunto pastoril en la escena, pues los españoles prefirieron para esta materia la modalidad novelesco-lírica de los libros de pastores".

⁴(Oleza 1984c: 246-47). La representación de Lope de Rueda en casas privadas y en la propia corte está bien documentada como el propio Oleza apunta.

pastoril barroca, y contribuyen al trasvase del gusto cortesano, ahora readaptado, desde las églogas poco más que recitadas hasta las comedias plenamente actuadas".

Hasta qué punto las compañías de actores-autores profesionales influyeron en la conformación de la comedia pastoril barroca es un proceso que conocemos mal en España. Las características no siempre estrictamente literarias de sus espectáculos, y el hecho de que sus trabajos conocidos se limiten a aquellos que la voluntad selectiva de un impresor ha conservado (recordemos que fue Timoneda quien editó tanto las obras de Lope de Rueda como de Alonso de la Vega), han contribuido a crear una imagen de una práctica teatral para los actores-autores que pasa por la comedia latino-italiana y los pasos, ciertamente lo más característico, pero no las únicas especialidades dramáticas que cultivaron. Esta imagen choca, además, con los recuerdos que autores posteriores, como Cervantes o Lope de Vega, conservaban de un Lope de Rueda volcado hacia la teatralidad pastoril. Por otro lado, *La Serafina* o el Prólogo a *La Duquesa de la rosa* de Alonso de la Vega son prueba de la incursión de este otro actor-autor en el universo pastoril-mitológico. Aunque haya que relativizar las fases de evolución que Rojas Villandrando aplica al desarrollo del teatro español del siglo XVI, no deja de ser llamativo el hecho de que entre Lope de Rueda y las primeras "Comedias de amores" que introducen "galanes y damas", Rojas mencione en *El viaje entretenido* precisamente "las farsas de pastores". Vale la pena recordarlo: "Después como los ingenios/ se adelgazaron, empiezan/ a dejar aqueste uso;/ reduciendo los poetas/la mal ordenada prosa/ en pastoriles endechas,/ hacían farsas de pastores/ de seis jornadas compuestas,/ sin más hato que un pellico,/ un laúd, una vihuela,/ una barba de zamarro,/ sin más oro, ni más seda" (Ressot 1972: 151).

En un reciente artículo M. Pieri (1990: 6) señalaba precisamente la importancia de la incorporación de mecanismos procedentes del teatro de los actores profesionales a la que estaba llamada a ser la fabula pastoral cortesana más característica de fines del quinientos y principios del seiscientos en Italia, *Il Pastor fido* de Guarini. Es significativo que una de las armas esgrimida por Denores, en la conocida polémica que mantuvo con Guarini sobre su obra, fuese la vinculación de *Il Pastor fido* con el trabajo de las compañías de la "commedia dell'Arte". Denores argüía que tragicomedias pastorales como la de Guarini ya venían siendo representadas desde hacía muchos años por las compañías de actores profesionales. Resulta sospechosa la virulencia con que Guarini

reaccionó a la acusación de Denores, lanzando, en *Il verato secondo* (1593), una violenta diatriba contra la "commedia dell'Arte" ⁵.

No deja tampoco de ser curioso el caso -referido por M. Pieri (1990: 11)- de Vicenza Armani, una conocida actriz de la "commedia dell'Arte", muerta en 1569, puesto que recuerda el caso de Lope de Rueda⁶. Como el actor-autor español la actriz italiana sería recordada postumamente por su capacidad histriónica para representar papeles pastoriles.

Aunque el resultado de ambos procesos en España y en Italia, esto es, la "tragicommedia pastorale" al modo del *Pastor Fido* y la comedia pastoril barroca, tal y como la cultivó Lope, no sea el mismo⁷, la materia pastoril parece haber sufrido en ambos casos un proceso de readaptación a los gustos y demandas de públicos dispares: en el trasvase del palacio a la calle, para volver de nuevo a palacio, y readaptarse de nuevo a la calle, muestra una capacidad protéica, de transformación, que va enriqueciéndola y que impide reducirla a un único ámbito. Por eso no es tan extraño que con la materia pastoril Lope diseñara piezas de aparato marcadamente cortesanas (desde la temprana *Adonis y Venus*, hasta obras tardías como *La selva sin amor*, o *El amor enamorado*) y piezas adaptables a un público y a unas necesidades de teatro de corral.

Muy al contrario de lo que sostenía Crawford creo que -con sus sucesivas readaptaciones- la temática pastoril se mantuvo teatralmente vigente, al menos en determinadas áreas de la península⁸, con mayor o menor fuerza, lo que explicaría mejor su reutilización dramática, ya en obras tempranas, por parte de Lope, y algún otro autor como Cervantes (piénsese en *La casa de los celos*).

⁵ Guarini argüía en favor de su obra, además, la calidad del lenguaje y de la construcción dramática cimentada en la unidad de la fabula. Pero como muy bien observa M. Pieri (1990: 9): "Questa peculiarità del *Pastor Fido* [era] relativa alla qualità, e non alla tipologia". A pesar de Guarini, el *Pastor Fido* acabaría integrado en los repertorios de las compañías profesionales.

⁶Puede verse también G. Romei (1992: 185-186).

⁷ López Estrada ha señalado atinadamente las diferencias que separan el *Pastor Fido* de la comedia pastoril barroca. Aun así, y a pesar de que el resultado en los dos países es diverso, me parece que existen huellas de la influencia -posiblemente a través de la lectura- de obras italianas de tema pastoril o mitológico sobre algunas obras de Lope, como *El marido más firme* o *El amor enamorado*, como he apuntado en mi art. "El vellocino de oro y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez" *Actas de las XI Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería (9-20 de marzo de 1994), en prensa. Por otro lado, J. J. Rodríguez (1992) ha demostrado la influencia de *Il Pastor fido* sobre la *Comedia pastoril anónima* o *Comedia de Diana y Silvestro* que publicó J. Uzquiza (1982).

⁸ Es significativo que no exista comedia pastoril alguna entre las que hoy conocemos del grupo dramático valenciano.

Por otro lado, la permanencia en el gusto cortesano de la temática pastoril en maridaje con la mitológica en la segunda mitad del siglo XVI, no hay que fundamentarla sólo en el recuento de textos dramáticos. El fasto cortesano, a caballo entre el juego de salón y el teatro, da pruebas también de esa pervivencia. Uno de los ejemplos mas claros de ello se encuentra en la relación de las máscaras organizadas en 1564 en los salones del Alcázar de Madrid por la reina Isabel de Valois y la princesa Juana. Una buena parte de los personajes y de las escenas y motivos que compusieron las diversas "invenciones", ejecutadas por las propias damas, pertenecen al mundo pastoril y mitológico: ninfas y salvajes, serranas "a uso de aldea", damas disfrazadas de cazadoras, escenas de encantamiento de pastoras y magos, coros de ninfas y sátiros acompañando a la diosa Diana, todos ellos habitantes de una escenografía que enriquece el tópico espacio bucólico de la tradición pastoril, compuesto de huertas de árboles y bosques, cabañas, peñas y cuevas.

La afición tanto de la reina Isabel de Valois como de la princesa Juana por la organización de fiestas teatrales y representaciones de comedias está probada por ésta y otras noticias (Ferrer 1991: 35-38 y 51-74). Pero la predilección de la princesa Juana por la utilización de la temática pastoril en los espectáculos cortesanos organizados bajo su patrocinio viene abonada además por el inventario de sus bienes, realizado después de su muerte en 1573. Entre ellos se encuentran elementos de atrezzo y vestuario para máscaras y "farsas", relacionados fundamentalmente con el mundo pastoril, y en algunos casos el inventario especifica incluso el personaje: "para bobos" (Pérez Pastor 1914: 377-378). Antes pues de esta fecha, 1573, se puede afirmar que las damas de la corte representaban espectáculos pastoriles en palacio.

Fastos como los de 1564 son exponente de los gustos contemporáneos en materia de espectáculos de producción cortesana: vestuario lujosísimo, infinidad de elementos de atrezzo, costosa escenografía, y esa tendencia a un espectáculo lírico que integra música, baile y canto, características todas ellas que serán asumidas íntegramente por un género de comedia, la mitológico-pastoril, de producción específicamente cortesana, pensada las más de las veces como obra de encargo para ocasiones festivas concretas, y representada por los propios cortesanos. A este género pertenecen obras plenamente barrocas (*La selva sin amor*, *El amor enamorado* de Lope), pero sus raíces hay que ir a buscarlas en el siglo XVI, en obras como *Adonis* y *Venus* (escrita a principios de los años 90), o la anónima *Fábula de Dafne*, representada en las habitaciones de la emperatriz María, hermana de Felipe II, a fines de la década de 1580 o primeros

años de la década de 1590. A pesar del éxito con que contaron entre el público cortesano los espectáculos de las compañías profesionales (las representaciones ante Isabel de Valois, la princesa Juana o el príncipe Carlos, están bien documentadas), piezas como *Adonis* y *Venus* y la *Fábula de Dafne* y fastos dramáticos como los de 1564 dan fe de que se continuaron produciendo en la segunda mitad del siglo XVI espectáculos específicamente cortesanos, que enlazaban con la tradición pastoril anterior y al mismo tiempo se abrían hacia un género barroco de gran porvenir, la comedia mitológica de aparato⁹. Aunque los trágicos no fueron aficionados a la temática pastoril, ajena al género, sin embargo hay que destacar en este período de transición una obra mitológica, la *Tragedia de Narciso*, de Francisco de la Cueva y Silva (Crawford 1909), autor que precisamente sería después recordado por Rojas Villandrando en su *Loa de la Comedia* a raíz de otra obra suya de tema mitológico, *El bello Adonis* (Ressot 1972: 152).

Pero al mismo tiempo la oscilación entre la tradición cortesana y la adaptación del universo pastoril a los gustos de un público más amplio por parte de las compañías profesionales, creo que explica que obras pastoriles muy tempranas de Lope de Vega, aun asumiendo elementos de la tradición cortesana, definan, sin embargo, un tipo de espectáculo básicamente de corral, como ha estudiado J. Oleza (1986). Me estoy refiriendo a obras como *El verdadero amante* (ant. 1596, prob. 1588-95), *Belardo furioso* (1586-95) o *La pastoral de Jacinto* (1595-1600).

Por otro lado, en los últimos años se han publicado algunas obras de tema pastoril que se sitúan a mitad de camino en esa cadena cronológica que va desde los *Colloquios* de Rueda hasta las primeras comedias pastoriles barrocas. El estudio de estas obras nos permite hoy definir mejor el panorama teatral de la segunda mitad del XVI. Una de estas obras es la anónima *Comedia pastoril española*, también conocida como *Comedia de Diana y Silvestro*, que su editor, J. I. Uzquiza González (1982) ubicó entre 1570 y 1580, y posteriormente J. I. Rodríguez (1992) ha localizado entorno a 1590 o en los últimos años de la década de 1580. La otra es la *Comedia pastoril de Torcato*, publicada por F. Yndurain (1986), y que fue representada en 1574 en tierras aragonesas, en Borja, por moriscos y para un público de moriscos. Este último caso no deja de ser curioso, pues da cuenta de la recepción de obras de pastores entre un público rural y bastante alejado del modelo de auditorio cortesano.

⁹ Véase Ferrer Valls (1991: 69-74 y 144-64) en donde se da noticia sobre este tipo de festejos y representaciones y se incluye un análisis de esta interesante y temprana *Fabula de Dafne*.

Ambas piezas son de gran interés aunque entre ellas existan diferencias que se ponen de manifiesto ya en los aspectos formales de extensión y estructura externa. La *Comedia pastoril de Torcato* es bastante más breve (1014 versos) y como los *Colloquios* de Rueda (y a diferencia de sus *Comedias*, divididas, como es sabido, en escenas) se presenta como texto unitario. Mientras la *Comedia pastoril española* es sorprendentemente extensa (3465 versos), y ya aparece dividida en tres jornadas. Pero además la *Comedia pastoril de Torcato* está más próxima a los *Colloquios* de Lope de Rueda en lo que se refiere a la construcción del texto. Como en ellos -y a diferencia ya de las tradicionales églogas- la trama se construye en torno a un conflicto amoroso único y central de carácter pastoril, que evoca los de los *Colloquios*: Pelmardo, el viejo padre de la pastora Felisarda, ha decidido vengar la muerte de su hijo, ocurrida hace años, ofreciendo como recompensa la mano de su hija a quien le traiga la cabeza del asesino, Torcato. Para ello difunde por el valle sendos retratos, el uno de Torcato y el otro de Felisarda. Felisarda al ver el retrato de Torcato se enamora irremediablemente del muchacho. Mientras Torcato, a su vez enamorado de Felisarda, toma el disfraz de pastora, convirtiéndose en amiga y confidente de Felisarda. La aparición de un competidor que trae una fingida cabeza de Torcato, conseguida con la ayuda de un encantador, forzará el desenlace. Torcato descubrirá el embuste desvelando su propia identidad. Y el padre vengador se transformará en padre comprensivo ante la amenaza de Felisarda de suicidarse por amor a Torcato. El final: la ineludible boda de ambos.

Como puede verse, las coincidencias entre esta obra y los *Colloquios* de Rueda saltan a la vista¹⁰. La *Comedia* asume como los *Colloquios*, algunos elementos de la tradición pastoril anterior: la pastora confidente de las cuitas de la protagonista, la ubicación de la acción en un *locus amoenus*¹¹, un didactismo de raigambre cortesana que se explyea en el análisis del poder del amor, las mudanzas de fortuna, las quejas y lamentos por la pasión no satisfecha, los debates sobre los favores recibidos o negados, o las amenazas de suicidio por amor. Pero, a diferencia de lo que es habitual en las églogas, tanto en los *Colloquios* como en la *Comedia* la intriga ocupa un lugar fundamental. En unos y en otra, el conflicto pasa por una ocultación de identidad (así ocurre tanto en *Camilla* como en *Timbria*), cuya recuperación es condición necesaria para resolver el

¹⁰ Para el análisis de los *Colloquios* de Lope de Rueda remito una vez más al artículo de J. Oleza (1984c).

¹¹ En los *Coloquios* de Rueda, sin embargo, este *locus amoenus* en que se localiza la acción de las piezas pastoriles se identifica con un lugar real y concreto, Extremadura, pero manteniéndose los tópicos idealizantes del paisaje ameno.

enamoramiento de los protagonistas. Como en los *Colloquios* en la *Comedia* la ocultación de identidad genera una situación de travestismo, y como en ellos los obstáculos para la realización amorosa empujan a los amantes a la tentativa del suicidio. También tienen en común *Comedia* y *Colloquios* la incorporación a la trama pastoril de toda una serie de situaciones tópicas como son las de los hechizos y encantamientos o las de las riñas entre pastores que compiten por el amor de una misma pastora. La *Comedia pastoril de Torcato* comparte también con los *Colloquios* la asimilación y reelaboración de personajes heredados bien del teatro religioso (así los gitanos¹²), bien de las representaciones de las compañías italianas (Pelmardo, el viejo padre-patriarca). La *Comedia* define, en fin, como los *Colloquios*, un proyecto de espectáculo que sin ser de gran elaboración, cuenta con elementos de atrezzo (la cabeza fingida, puñales, retratos, guirnaldas...), exige la socorrida "cabaña", e introduce música y canto. A diferencia de los *Coloquios*, sin embargo, la *Comedia de Torcato* ha abandonado la prosa y ha desterrado todo vestigio de pasos intercalados y extraños al argumento.

Por su lado, la *Comedia pastoril española* asume gran cantidad de elementos de la tradición pastoril: los desencuentros amorosos de pastores y pastoras eran lugar común en las églogas, fueron reutilizados como recurso argumental por Lope de Rueda (*Colloquio de Tymbria*), y serían asimilados no sólo por el teatro sino también por la narrativa pastoril (la *Diana* de Montemayor). De la tradición pastoril proceden también personajes como el de la amiga-confidente (Dionisa lo es de Diana), las eternas cuestiones de amor, los debates en pro y en contra de la mujer o las discusiones sobre el poder mortífero de Amor y la frialdad marmórea de la dama, o las comparaciones de los infortunios de los pastores con los casos mitológicos de amantes desafortunados. Todo ello envuelto, una vez más, en una atmósfera poética de resonancias garcilasianas, que se complace en la filigrana verbal, en el juego de palabras, y en la que se enlazan los ecos de la propia tradición con los de la pastoral italiana, cuya influencia literaria, a través de *Il Pastor fido*, obra difundida a partir de 1583 y editada en 1590, ha demostrado J. J. Rodríguez Rodríguez (1992: 212).

¹² En el teatro religioso, recordemos el caso del *Códice de Autos Viejos* o de obras de Gil Vicente, aparecían estos personajes, los gitanos, como personajes cómicos, utilizados como tales por sus peculiaridades lingüísticas. En la *Comedia* se convierten en instrumento de una profecía, que Felisarda no sabe reconocer, pero que anticipa el desenlace.

La trama pastoril de la obra es, por otro lado, muy leve: aunque llena de contenido toda la primera jornada y buena parte de la segunda, se limita a los sucesivos encuentros y desencuentros amorosos de los pastores y carece de la intriga de los *Colloquios* de Rueda y de la *Comedia pastoril de Torcato*. Es como si de un salto se volviese al estatismo de la tradición pastoril anterior a éstos. Los encuentros y desencuentros amorosos no generan una acción compleja, y se ciñen a las sucesivas entradas en escena de las pastoras primero, lamentándose por riguroso turno de su amor no correspondido por los pastores. Tras ellas los pastores manifiestan, también por riguroso turno y en parlamentos monologales, su amor por Diana, mientras las pastoras escuchan ocultas, pronunciándose en furiosos apartes. Después de un riña entre los pastores por el amor de Diana, la situación se resuelve en la primera jornada al rechazar Diana, de nuevo una a una, las ofertas amorosas de los pastores, mientras las pastoras, otra vez ocultas, asisten a la escena con sus comentarios. Casi la mitad de la segunda Jornada reitera los sucesivos desencuentros amorosos entre pastores y pastoras, todos ellos fingiendo ahora amar a quien no aman. Y es sólo a mediados de la segunda Jornada cuando se inicia lo que constituye la historia que verdaderamente genera conflicto dramático, y con la cual, y desde ese momento, la historia pastoril correrá prácticamente paralela. Al personaje de Diana corresponde servir de nexo de unión entre ambas historias. De hecho será ella quien dirima, al final de la comedia, los irresolubles desencuentros amorosos de los pastores. El argumento, tal y como se plantea en la segunda historia, se cohesiona en torno a un conflicto único cuyo diseño recuerda el de las comedias pastoriles y palatinas del primer Lope, de las que está más próxima que de los *Colloquios* de Lope de Rueda. El enredo pasa aquí también por una ocultación de la identidad y por la utilización del disfraz como instrumento para esa ocultación. Pero ahora los que se esconden son príncipes y cortesanos cazadores que irrumpen en el ámbito pastoril, donde provocan un conflicto amoroso que, a su vez, repercute en el ámbito de la corte, y tiene por consecuencia que el rey en persona tenga que trasladarse a esa imprecisa Arcadia para, con un golpe de efecto tópico, reordenar la situación, dando a conocer la verdadera identidad de estos príncipes ocultos bajo el disfraz pastoril. Se descubrirá, así, que Diana es hija del rey, abandonada en el campo a causa de una profecía. Ergasto, que por amor de Diana se había convertido en peregrino pastoril, se revelará como hermano de Diana. Dionisa, la dama-confidente de Diana, resultará ser hermana de Silvestro, de

quien, a su vez, se había enamorado Diana. La anagnorsis final permite la reorganización de las parejas, por medio de una boda cruzada entre primos.

Por su construcción dramática esta obra recuerda también piezas tempranas de producción cortesana como *Adonis* y *Venus* de Lope de Vega o a la anónima *Fábula de Dafne*,¹³ en el sentido de que la historia pastoril y la principesca (como en aquéllas la historia pastoril -muy débil también- y la mitológica) apenas si se rozan, y no llegan a generar una acción trabada y única. En la *Comedia pastoril española* la trama pastoril tampoco genera enredo, es puro marco de la otra historia, con la que ni siquiera se alterna, sino que más bien se superpone con ella. Por otro lado, la intervención en la *Comedia pastoril española* de un personaje alegórico -el Deseo- aunque es común en el teatro religioso, no puede por más que evocar la utilización de este tipo de personajes por parte de ciertos autores trágicos. De hecho, algunas posibilidades dramáticas que se esbozan pero que no llegan a desarrollarse, recuerdan conflictos muy de tragedia: se roza el incesto en la relación entre Ergasto y Diana, e incluso el príncipe Ergasto está a un paso de morir decapitado por orden de su propio padre al haber sido acusado erróneamente del asesinato político de su primo, Silvestro.

A mi modo de ver esta obra representa en la evolución del género un momento posterior a la *Comedia de Torcato* e inmediatamente anterior a las comedias pastoriles de Lope¹⁴, y apunta a posibilidades diversas, tanto hacia la propia comedia pastoril como hacia el género de comedia palatina con la que tanto tienen que ver pastores y villanos y príncipes disfrazados de pastores y de villanos, ninguno de cuyos modelos sin embargo llega a consolidar. Es como un producto frustrado. Como comedia pastoril carece del animado conflicto que posee el tema en manos de un Lope, atento tanto a la tradición cortesana del género como a la populista, heredera de Lope de Rueda. Como comedia palatina le sobra la historia pastoril, que su autor ni ha sabido integrar en el conflicto seudo político-amoroso principal, ni ha sabido reducir a mero telón de fondo, por lo que resulta una acción postiza, excesivamente extensa. Y es que la materia dramática pastoril de raíces cortesanas, acentuado lirismo y ausencia casi absoluta de conflicto estaba llamada, en manos de

¹³Para un análisis pormenorizado de estas obras, en especial de la interesante, temprana y poco conocida *Fábula de Dafne* véase Ferrer Valls (1991: 143-66).

¹⁴Incluso si la *Comedia pastoril* pudo ser escrita por los mismos años que alguna de las primeras obras pastoriles de Lope (pensemos que *Belardo el furioso* se fecha en 1590), las obras del fénix manifiestan una mayor madurez y dominio dramático.

Lope, a sumarse a la materia mitológica, y a convertirse en marco de ésta, dando lugar a obras de carácter eminentemente cortesano, en las que la acción precisamente era lo que menos contaba, sacrificada en aras de la palabra poética y del espectáculo visual. Así, readaptada de nuevo a palacio, su porvenir estaba asegurado. Sin embargo, en lo que se refiere a la adaptación a los corrales de la materia pastoril, Lope parece que abandonó pronto la tentativa, muy posiblemente porque, en este ámbito, su otro público, el mayoritario, debió ir perdiendo interés por el género.

En esa evolución de la dramaturgia pastoril de la segunda mitad del siglo XVI, anterior a Lope, que estoy intentando trazar, me detendré finalmente en otra obra, *La gran pastoral de Arcadia*, que se encuentra manuscrita en la Biblioteca de Palacio¹⁵, y que merece especial atención porque recoge elementos de la tradición anterior a la vez que se proyecta sobre las comedias pastoriles de Lope de Vega.

Desde la misma Loa, la obra plantea cuestiones de gran interés, precisamente en la todavía insuficientemente conocida etapa de gestación de la comedia nueva, pues a lo que me parece debió de ser escrita en la década de 1580 o quizá en los primeros años de la siguiente. El personaje que pronuncia la loa podría muy bien encubrir al autor de la compañía y, en cualquier caso, se conduce como vehículo de transmisión de ideas entre la compañía y el autor, por un lado, y el público, por el otro. El modo crítico y despectivo en que se dirige a su auditorio hace pensar en una representación pensada para un tipo de público amplio, y no uniforme o de extracción exclusivamente culta y/o cortesana. Este personaje utiliza la Loa como instrumento para entrar en abierta polémica con el corrillo de murmuradores del patio, defendiéndose de las acusaciones que - según dice- ha ido escuchando de refilón mientras se dirigía al vestuario, y aprovechando la ocasión para ironizar sobre la incultura de un sector del público. ¹⁶:

Deçían unos con torçidos gestos:

«¿Qué quiere allí decir el epitafio,
en griego o en latín, de letras góticas,
que ponen por haçernos aspamientos

¹⁵ Descrita y catalogada por S. Arata (1989). Cito por del manuscrito que se encuentra bajo la siguiente signatura: ms. II 463. La comedia ocupa los folios 1r-15v y la loa los folios 16r-17r.

de que son ingeniosos y leídos?».
Y es que como no están acostunbrados
[a] aquestas profesiones de las letras
lo que inoran al punto lo reprueban.

Para facilitarles las cosas a los más ignorantes el personaje lee primero el epitafio en latín para luego traducirlo. Más adelante, apelando al patriotismo del público, aprovechará la Loa para defenderse de otro sector del público, aquel que tiene puestas sus miras en las comedias italianas como ideal teatral y desprecia las de producción autóctona:

Otros cabe éstos, pues, no muy distantes,
decían: «¡Ta,ta, al uso italiano
quieren aquí imitar! Pues, cuando llegue
a los italianos su comedia,
con tanta propiedad y tanta gracia
se han de quemar las cejas en la inpresa».
¡Oh, contrarios, traidores a la lengua
y nación castellana que no debe
en excelencia nada a las del mundo!
¿Es posible por dar quizá una muestra
falsa del entender italiano
despreciéis los primores de la propia?

Pero la crítica no se queda tan sólo en un mero alarde de patriotismo, sino que se establece una defensa en toda regla de la utilización del verso frente a la prosa en la comedia:

¡Ya se ve qu' es más propio hablar en prosa,
y más fácil, pues huyen el trabajo

¹⁶La estructura de esta Loa recuerda la de otra atribuida a Lope de Vega que se incluye también entre los manuscritos teatrales de Palacio y que ha sido estudiada por S. Arata (1991).

del estudiado verso y consonantes!
Mas por esto el ingenio castellano
no se contenta con tan poco estudio,
antes por dar al gusto más dulzuras
de habilidad, de ciencia y más ingenio
lo amargo de la prosa lo disfraza
con dulces, variados versos graves;
que si cual menos arte en prosa fueran
castellanas comedias recitadas,
al día representáramos cincuenta
diferentes, cual hacen italianos.

Recordemos que la polémica sobre la utilización de la prosa o del verso para la comedia, se debió de producir en algún momento de la segunda mitad del siglo XVI. Precisamente López Pinciano la abordaba en su *Philosophía Antigua Poética* (1596), cuando la cuestión ya se había resuelto en la práctica teatral a favor de la polimetría¹⁷.

La Loa de *La pastoral de Arcadia* finaliza con la defensa por parte del autor de la introducción de moralidades y figuras alegóricas en la Comedia:

Así por recrear más a los gustos,
se hacen inpropiedades permitidas,
sacando a que hable Amor, la Ira, el Deseo,
y de moralidad otras figuras
que es claro que no tienen cuerpo y habla,

¹⁷ "El Pinciano dixo: ¿Pues qué?, ¿no parecen bien las comedias en verso?

No parecen mal, dixo Fadrique, mas tan bien parecen en prosa como en metro, y fuérame a lo más fácil.

A dezir verdad, dixo el Pinziano, como los argumentos y casos de las comedias son tan ordinarios, no parecieran mal en común manera de hablar, porque así se hizieran más verisimiles, pero ¿por qué los poetas griegos y latinos cómicos usaron de los metros?

Fadrique repondió No todos; que algunos usaron prosa, y el día de oy la usan los italianos con harta propiedad, allende de que, si miramos los metros de las comedias antiguas, son tales que parecen prosa, mas con todo esso, digo que cada uno puede hazer lo que quisiere en este particular sin cometer yerro alguno", cito por la edición de A. Carballo Picazo, t. II (1973: 221-22).

pues del ánimo son todas afetos.

El interés de esta Loa, como puede verse, se proyecta en sentidos diversos. Por un lado, documenta la representación de comedias pastoriles para un público amplio, lo que permite establecer su conexión con aquellas tempranas piezas pastoriles de Lope que -como ha estudiado J. Oleza (1986)- exhiben vinculaciones con un modelo de teatro de corral al mismo tiempo que recogen toda la tradición pastoril desde sus inicios cortesanos. Por otro, refleja ese momento histórico de despegue de una fórmula de comedia barroca, abierta a un público amplio, que tras haber asumido tradiciones autóctonas e influencias foráneas, trataba de desmarcarse de quienes habían gozado en los años precedentes de mayor prestigio entre el público, los italianos y sus compañías¹⁸. Pero además ilustra -según creo- la representación de obras de temática pastoril por parte de las compañías profesionales italianas que habían visitado España, ya que la simple mención al "pastoral ornato", al que se refiere el autor al principio de la Loa, es señal suficiente para que un sector de murmuradores identifique de inmediato la representación con la de una comedia "al uso italiano". Y es que, a lo que parece, y según vimos al principio, la temática pastoril no era extraña a las compañías italianas de actores profesionales. Recordemos el testimonio de Denores, quien acusaba a Guarini de no haber inventado nada nuevo con su *Pastor Fido*, argumentando que representaciones de estilo pastoril formaban parte de los repertorios de las compañías de actores profesionales antes de que Guarini diese a conocer su obra. Denores aducía el caso de algunos actores profesionales entre ellos *messer Battista Veronese* quien había representado este tipo de "tragicommedia pastorale" no sólo en Italia sino también en Francia (Pieri, 1990: 6). Podríamos añadir a esto que, según el testimonio que aporta la Loa de *La gran pastoral de Arcadia*, también los actores profesionales italianos representaron este tipo de comedias en España.

No deja de ser tampoco interesante, por otro lado, como indicación puramente escenográfica, esa alusión de la Loa al "pastoral ornato" con que se adorna el escenario. El teatro de corral en su madurez, y en términos generales, se caracterizó por su escasa elaboración del

¹⁸ También en la Loa atribuida a Lope de Vega, citada en la n. 16, se descubre esa misma ironía respecto a ese sector de público que sigue suspirando por Ganassa: "[...] llegué acaso /[a] un hombre que en cierto paso/ suspiraba por Ganassa[.]".

aparato escenográfico. Por eso cuando se encuentran prescripciones tempranas como ésta del Pinciano,

Ornato también es necesario y conveniente para el teatro mismo y máquina necesaria, la qual deve ser según la calidad del poema: si pastoral aya selvas, si ciudadano casas y assí según las demás diferencias tenga el ornato necessario

se tiende a pensar -como lo hizo Shergold (1967: 200)- que tales afirmaciones se fundamentaban en un conocimiento más bien libresco sobre las autoridades italianas en el tema. Y, sin embargo, no deja de llamar la atención que algunas de las obras producidas en las décadas de 1580 y de 1590 incluyan especificaciones (aunque siempre puntuales y parcas) sobre elementos operativos escenográficamente que remiten a un tipo de espacio bucólico o campestre. Y esto no sólo en piezas de producción cortesana (como *Adonis* y *Venus* de Lope o la anónima *Fábula de Dafne*) sino también en obras de más que probable representación ante un público amplio (así *El ganso de oro*, de Lope, o *La casa de los celos*, de Cervantes). La alusión de la Loa a una escenografía que, de modo global, caracteriza al "teatro", documenta la utilización en fechas tempranas de decorados específicos para las representaciones pastoriles en los teatros públicos.

En cuanto a la comedia propiamente dicha, *La gran pastoral de Arcadia* está dividida en tres jornadas y tiene una longitud de 1648 versos. Su conflicto es único y las escenas cobran sentido como unidades organizativas de la acción, aunque persisten todavía las escenas agrupadas en cuadros, alguno de ellos funcional de cara a la acción: el del sacrificio y consulta a los manes en la Jornada Primera o el del enamoramiento de los pastores al ser coronados con las guirnaldas mágicas en la Segunda. Pero, en general, se trata de cuadros afuncionales de cara a la acción, aunque no de cara a la espectacularidad escénica o a la comicidad: es el caso de los cuadros de la fiesta pastoril y de la entrega de los premios de los juegos olímpicos en la Segunda Jornada o el de la recogida del ganado en la Tercera. Alguno de estos cuadros funciona de hecho a manera de paso o entremés con personajes cómicos específicos como el del Bobo o el del "burlón" pastor Iliro. *La gran pastoral de Arcadia* recuerda por todo ello la construcción dramática de los *Colloquios* de Lope de Rueda y también de las primeras piezas pastoriles de Lope (*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto*), en el sentido de que aún una intriga cohesionada con

la persistencia de cuadros muy tipificados en las obras pastoriles (consultas de oráculos, riñas de pastores, juegos, celebraciones festivas...) ¹⁹. Además, la intriga de *La pastoral de Arcadia* se fundamenta en un enredo muy de comedia de inspiración latina e italiana: la existencia de dos hermanas gemelas, una de las cuales, Belianira, anda desde niña disfrazada de varón a causa de los intereses económicos de su padre, Saucino, que se ha beneficiado con ello del testamento del misógino mayoral Arsén, según el cual heredaría sus bienes el primer varón que naciese en la Arcadia tras su muerte. Con el engaño Saucino se ha beneficiado de una herencia que debería haber correspondido a Pinandro y a su hijo Dorilo.

Por otro lado, la tendencia de la dramaturgia pastoril desde sus orígenes a la incorporación de personajes y asuntos de la mitología clásica se manifiesta de forma activa en la comedia. De hecho es la voluntad de Cupido la que pone en marcha la acción, aunque no sea el dios del Amor quien intervenga directamente sino su enviado, el Desasosiego, que, aliado con Fantaso, el ministro del Sueño, tratará de arrebatar al pastor Dorilo del servicio de Diana y alterar la paz de la Arcadia por medio de unos arbustos mágicos que poseen la virtud de provocar el amor en quien los toca. Gracias al hechizo, Laurindo y Diamaranta se enamoran mutuamente al confeccionarse con los ramos mágicos unas guirnaldas, mientras por el mismo procedimiento la hermana gemela de Diamaranta, Belianira, a la que todos creen varón, se enamora de Dorilo. Dorilo a su vez se enamora de Belianira, a la que ha visto en traje de mujer, pero creyendo que se trata de Diamaranta. Por fin la intervención del espíritu de Arsén acaba revelando el enredo y dando solución a la comedia al repartir su herencia entre todos.

Gran cantidad de motivos y situaciones ubican esta comedia en la tradición pastoril de la segunda mitad del siglo XVI y al mismo tiempo proyectan la comedia sobre las piezas pastoriles del primer Lope de Vega. Así por ejemplo, la presencia del padre o del viejo pastor patriarcal que actúa de obstáculo a la realización amorosa de los protagonistas (papel que cumplen tanto Saucino como Pinandro), si de un lado remite al *Colloquio de Camila* de Lope de Rueda o a la *Comedia pastoril de Torcato*, por el otro recuerda obras pastoriles de Lope como *Belardo furioso*, *La Arcadia* o *El verdadero amante*. El estado de pérdida de identidad, bien por desconocimiento o bien por voluntad propia o, como aquí, por decisión paterna, es una situación que provoca buena parte del enredo en las comedias de los actores-autores. Lope de Rueda transplantó este

¹⁹Remito para un análisis pormenorizado de las obras pastoriles de Lope al artículo de J. Oleza (1986).

mecanismo generador de conflicto desde las *Comedias* a los *Colloquios*. Situaciones y enredos de la misma especie son los que hemos encontrado en la *Comedia de Torcato* y en la *Comedia pastoril española*, y se encuentran también en *La pastoral de Arcadia*. El recurso sería reaprovechado asimismo por Lope en obras como *La pastoral de Jacinto*. También los encantamientos y hechizos como los del *Colloquio de Timbria* de Lope de Rueda, se mantienen como mecanismo clave del enredo en *La pastoral de Arcadia* (los ramos de ciprés que tienen el poder de estimular el enamoramiento en quien los toca), y son un recurso frecuente en las comedias pastoriles de Lope.

El juego escénico que posibilitan las riñas entre los pastores por el favor de una dama, de gran arraigo en la tradición pastoril tanto en su vertiente grotesca como seria, tiene su expresión en *La pastoral de Arcadia* a través del enfrentamiento de los pastores Dorilo y Laurindo, pero también hallaríamos encuentros similares en la *Comedia de Torcato* o en la *Comedia pastoril española*, y en *Belardo el furioso* o en *La Arcadia* de Lope. También el motivo del ofrecimiento de prendas (guirnaldas, bandas...) entre pastores y pastoras, que encontramos por ejemplo en la *Comedia de Torcato* y en la *La pastoral de Arcadia*, pasará a las comedias pastoriles y mitológicas de Lope, y lo hallamos tanto en la temprana *Pastoral de Jacinto* como en la más tardía *El Amor enamorado*. Las escenas del diálogo en eco, muy aprovechadas por la tradición pastoril desde sus orígenes cortesanos, son recogidas como hemos visto por las piezas de la segunda mitad del XVI, incluida *La pastoral de Arcadia*, y muy utilizadas de nuevo por Lope en sus comedias pastoriles. En cuanto al personaje del pastor-bobo, que se confunde con los orígenes mismos de la tradición pastoril, reaparece en *La pastoral de Arcadia*, junto con otro personaje, Iliro, que el reparto define como "pastor burlón", y que frente a la simpleza del bobo se caracteriza precisamente por todo lo contrario, por el ingenio, y recuerda muy de cerca al Cardenio de *La Arcadia* de Lope de Vega.

El recuento de todos estos elementos pone de manifiesto, en fin, la relación entre todas estas piezas pastoriles de la segunda mitad del XVI y las comedias pastoriles de Lope y demuestra que la dramaturgia pastoril, lejos de verse truncada en la mitad del siglo XVI o de desaparecer engullida por otro género literario, se presenta más bien, desde la perspectiva que he intentado trazar, como un caudal teatral vivo, capaz de readaptarse a diferentes ámbitos de producción y capaz de satisfacer gustos diversos, capaz de avanzar sin desprenderse de buena parte de sus señas

de identidad originarias, pero capaz también de incorporar influencias externas, sobre todo de la comedia italiana, que permitirían su supervivencia. Con las piezas y los espectáculos teatrales de la segunda mitad del siglo XVI se va conformando, pues, la comedia pastoril barroca tanto en su modalidad de género adaptable a los corrales, de menor porvenir una vez traspasado el umbral del siglo, como en su modalidad mitológica, cortesana y de aparato.

TRABAJOS CITADOS

Arata, Stefano, 1989. *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio* (Pisa: Giardini Editori e Stampatori).

Arata, Stefano, 1991. "Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros" en *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J. E. Varey (Londres: Tamesis), pp. 327-336.

Carballo Picazo, Alfredo, 1973. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* (Madrid: CSIC), 3 vols.

Crawford, J. P. Wickersham, 1922. *Spanish Drama before Lope de Vega* (Philadelphia: University of Pennsylvania). Reimpresión en 1975 (Connecticut: Greenwood Press). Crawford, J. P. Wickersham, 1909. Francisco de la Cueva y Silva, *Tragedia de Narciso* (Philadelphia, Series in Romanic Languages and Literatures, nº 3: University of Pennsylvania).

Ferrer Valls, Teresa, 1991. *La práctica escénica cortesana de la época del emperador a la de Felipe III* (Londres: Tamesis Books).

López Estrada, Francisco, 1974. *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, (Madrid: Gredos)

López Estrada, Francisco, 1985. "La comedia pastoril en España" , publicado en las Actas del Congreso *Origini del dramma pastorale in Europa (Viterbo 31 de Maggio-3 Giugno 1984)*, ed. M. Chiabo y F. Doglio (Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale).

Oleza, Juan, 1984a. "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI" en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, ed. J. Oleza (Valencia: Institució Alfons el Magnanim), pp. 9-41,

- Oleza, Juan, 1984b. "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el Universo de la Egloga" en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, ed. J. Oleza (Valencia: Institució Alfons el Magnanim), pp. 189-217
- Oleza, Juan, 1984c. "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores" en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, ed. J. Oleza (Valencia: Institució Alfons el Magnanim), pp. 243-257.
- Oleza, Juan, 1986. "La tradición pastoril en Lope de Vega", *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, ed. J. Oleza, coord. J.L. Canet (Londres: Tamesis Books).
- Pérez Pastor, Cristóbal, 1914. *Noticias y documentos relativos a la historia y literaturas españolas*, tomo XI de las "Memorias de la Real Academia Española" (Madrid).
- Pieri, Marzia, 1990. "Il «Pastor Fido» e i comici de'Arte", *Biblioteca Teatrale*, 17: 1-15.
- Ressot, Jean P., 1972. Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido* (Madrid: Castalia).
- Rodríguez Rodríguez, José Javier, 1990. "Literatura pastoril del siglo XVI: acercamiento a su lengua poética" *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 13 (1990), 107-22.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier, 1992. "La imitación de *Il Pastor fido* en la *Comedia de Diana y Silvestro* (El valor histórico de un texto olvidado)" en las Actas del Congreso *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma 23-26 de mayo de 1991, ed. M. Chiabò y F. Doglio (Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale), pp. 201-234.
- Rodrigo Mancho, Ricardo 1984. "Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia*" en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, ed. J. Oleza (Valencia: Institució Alfons el Magnanim), pp. 219-241.
- Romei, Giovanna, 1992. "La commedia dell'arte e la favola pastorale" en las Actas del Congreso *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma 23-26 de mayo de 1991, ed. M. Chiabò y F. Doglio (Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale), pp. 191-199.
- Shergold, N. D., 1967. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon Pres.).
- Uzquiza, José Ignacio, 1982. *Comedia pastoril española*, Cáceres: Universidad de Extremadura).

Yndurain, Francisco, 1986. *Los moriscos y el teatro en Aragón. Auto de la destrucción de Troya y Comedia pastoril de Torcato* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico). Publicada anteriormente en *Segismundo*, 19-20, vol. X, 1-2 (1965) 195-356.