La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana

Elvezio Canonica
Universidad de Friburgo

LA FINGIDA ARCADIA EN EL CONTEXTO DE LAS RELACIONES ENTRE LOPE Y TIRSO

La composición de *La fingida Arcadia*, que Kennedy sitúa hacia finales de 1622[1], se coloca dentro de un período en el que la admiración del discípulo hacia el maestro sufre grandes cambios. En efecto, es todavía muy reciente la exclusión de Tirso del «Jardín de los poetas» que aparece en *La Filomena* lopesca, publicada el año anterior (1621) y en el que figura el nombre de un dramaturgo menor como Salucio del Poyo. Al año siguiente, con ocasión de las *Justas* de San Isidro, en las que Lope actuó como miembro del jurado, Tirso no recogió ningún premio. Ello es muy sorprendente si se considera que, en este mismo concurso poético incluso una niña de cinco años, Antonia de Nevares, mereció una corona de laureles. No se olvide, por otra parte, que ya en 1620 Lope, al dedicar su comedia *Lo fingido verdadero* a fray Gabriel Téllez, afirmaba que a los envidiosos les parecía «imposible simpatía» la que demostraba hacia las obras del fraile mercedario, y según Menéndez Pelayo «quizás tuvieran razón los envidiosos»[2]. Además, en esta misma dedicatoria, el Fénix mostraba conocer tan sólo «algunas historias divinas» de Tirso, o sea algunas comedias de santos, mientras que sabemos que desde 1615 conocía una de las comedias más célebres del mercedario, *Don Gil de las calzas verdes*, que Lope en una carta al duque de Sesa, fechada a 25 y 26 de agosto de 1615, tilda

---

1 Ver Ruth L. Kennedy, «On the Date of Five Plays by Tirso de Molina», *Hispanic Review*, X, 1942, pp. 191-97.

2 Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, segunda serie, en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, 1912, tomo II, p. 167.

de «desatinada»[3]. Esta dedicatoria revelaba también otros motivos de desacuerdo entre los dos poetas, que se concentran en la actitud pública frente al poder político. En efecto, Lope retrasó voluntariamente la publicación de la comedia dedicada a Tirso (*Lo fingido verdadero*) en la *Parte XVI* para poder dedicar ésta al nuevo hombre fuerte, el conde-duque de Olivares, notorio enemigo de Tirso, quien había permanecido fiel al «antiguo régimen» de Felipe III. Finalmente, en 1624 Lope vuelve a dedicar su *Circe* al conde-duque y en 1625 sus *Triunfos humanos y divinos* a su mujer, la condesa de Olivares. A esta frialdad del maestro para con el discípulo, que frisa en la ingratitud, hay que oponer los elogios entusiastas de Tirso hacia Lope en estos mismos años: el vibrante homenaje de *Los cigarrales* (aprobación del 8 de octubre de 1621) y la profunda admiración expresada en *La villana de Vallecas* de 1620. No es de extrañar, por lo tanto, que hacia 1622-1623 la actitud de Tirso para con su mentor de entusiasta y admirativa se convierta en crítica y finamente irónica. Una buena muestra de este cambio de rumbo la tenemos en la comedia *Antona García* (1622) en la figura del séptimo castellano en la venta de Mollorido, el cual se declara de profesión mercader de envidia

> pues véndese ahora tanta [...]
> que hay hombre que haciendo versos
> a los demás se adelanta;
> y aunque más fama le den,
> es tal, la verdad os digo,
> que quita el habla a su amigo
> cada vez que escribe bien

A la pregunta si su pluma es satírica, el mismo personaje contesta por la negativa, porque con «lo que he impreso y lo que he escrito, / por modo y estilo nuevo / solemnizo a quien no debo / buenas obras», evidente alusión a los homenajes calurosos hacia el maestro antes mencionados tan mal recompensados. A continuación, Tirso, por boca de este personaje, expresa su derecho a la independencia de juicio: «ni lo alabo todo / ni de todo digo mal», a lo que otro personaje, el primer portugués, concluye:

> De bobos es alabarlo
> todo, y todo despreciarlo,
> de perverso natural;
> mas castigad su porfía
> hablando bien siempre de ellos,

---

3 Lope relata a su ilustre destinatario una escena de celos especialmente violenta que un comediante desempeñó «con tantos donayres, vozes y desatinos que se llegava más auditorio que aora tienen con *Don Gil de las calzas verdes*, desatinada comedia del Merçedario» (*Epistolario de Lope de Vega*, ed. Agustín de Amezúa, Madrid, 1935-1943, tomo III, p. 206).

que esto para convencellos
es socarrona ironía

He aquí un programa para la estrategia que seguirá Tirso en el futuro: zaherir a su ingrato maestro empleando con buen criterio el arma de la ironía. En otras palabras, de aquí en adelante los elogios hacia el Fénix habrá que tomarlos con mucho *grano salis*. Bien es verdad que Lope mencionará a Tirso en su *Laurel de Apolo* (1629) aunque su elogio, en palabras de Menéndez Pelayo[4]

> contrasta, por lo rápido y vulgar, con las nubes de incienso que allí se queman en honor de cualquier poetastro que había escrito un soneto o pensaba escribir una comedia

Coherente con su postura irónica, Tirso utiliza algunos materiales de una comedia de Lope, *La portuguesa y dicha del forastero* para la composición de su obra *El amor médico*, en la que, mediante la onomástica, hace un repaso crítico de la entera biografía del Fénix, insistiendo en especial sobre sus amoríos sacrílegos con Marta de Nevares. Además, la farsa de Serafina incluida en *El vergonzoso en palacio* derivaba directamente de la misma comedia lopesca y constituía un claro homenaje al maestro. En *El amor médico*, la misma obra lopesca vuelve a ser imitada, pero con la intención opuesta: Tirso se acordó de su juvenil acto de fe tan mal recompensado y decidió volver a trabajar el texto que había representado su modelo dramático y en el que había creído hasta el punto de imitarlo en una de sus obras más exitosas, componiendo ahora una imitación callada pero esta vez de signo contrario[5]. Por último, la ironía se transforma en omisión deliberada: Tirso no participa en el homenaje fúnebre a Lope de Vega. Su ausencia de la *Fama póstuma de Lope*, en la que Pérez de Montalbán reunió composiciones de 153 poetas, es muy llamativa y «da mucho que pensar», según Menéndez Pelayo. En efecto, siempre según don Marcelino, «los poetas que en la *Fama póstuma* se echan de menos son, por lo común, adversarios de Lope, y aun declarados enemigos suyos»[6].

LA FINGIDA ARCADIA FRENTE A *LA ARCADIA*

Dentro de este contexto polémico hay que situar, por lo tanto, la composición de *La fingida Arcadia*, hacia finales de 1622. Dicho entorno nos tiene

---

4 *Estudios de crítica literaria*, p. 166.

5 Para todos estos datos, ver mi artículo «Tirso contra Lope: imitación irónica de *La portuguesa y dicha del forastero* en *El amor médico*», en *Revista de Literatura*, LII, 104, 1990, pp. 375-407.

6 *Estudios de crítica literaria*, p. 165.

que abrir los ojos hacia los pretendidos elogios que Tirso en esta comedia dispensa hacia la obra lopesca, puesto que como lo hemos visto, éstos pertenecen a una época en la que ya le ha declarado una guerra combatida principalmente a base de «socarrona ironía». Nuestro enfoque pretende superar el punto de vista demasiado unilateral que la crítica anterior a la edición de Blanca de los Ríos había formulado. *La fingida Arcadia* no puede considerarse sólo como un «tributo de admiración y respetuoso homenaje a su gran Maestro Lope de Vega», como afirmaba Emilio Cotarelo en su edición de las comedias del mercedario[7], afirmación que ha sido repetida por Francisco López Estrada, según el cual la obra de Tirso es una «declaración de fervor de fray Gabriel Téllez por Lope de Vega» y que ha condicionado la postura de su breve intervención[8]. No entra en este debate el trabajo de Fiorigio Minelli, quien se hace eco de las principales vertientes críticas acerca de esta comedia y que en su opinión se pueden resumir «en un elogio a Lope y un ataque a sus enemigos»[9]. El enfoque de Minelli es muy otro y consiste en desentrañar el «tema central» de la comedia, que este crítico identifica en «la búsqueda de un ideal de perfección»[10] y en la superación de las antinomias renacentistas entre Naturaleza y Arte, que se plasman en esta comedia en los polos corte y campo y genio e ingenio.

Por un lado es indudable que la presencia física de las obras lopescas (*Están todas las obras de Lope en un estante*, reza la primera acotación) tiene el valor de apoyo al Lope atacado por Torres Rámila y los suyos. Como se recordará, Tirso cita todas y cada una de las obras lopescas que en *La Filomena* le servían a Lope para su autodefensa. Sin embargo, hay un cambio significativo: Tirso omite el *Triunfo de la fe*, «prosa historial» que Lope compuso para celebrar los mártires del Japón, y en su lugar cita *La Dragontea*, poema épico sobre las correrías del pirata inglés Francis Drake y que rezuma el odio hacia los ingleses. Se trata de una obra temprana, publicada en 1598, y que no tuvo mucho éxito, puesto que, aparte su inclusión en las *Rimas* de 1602, no volvió a editarse hasta 1776. Creemos que este cambio no es casual, puesto que al preferir el Lope épico de *La Dragontea* al Lope piadoso y edificante de *El triunfo de la fe* Tirso expresa claramente su desagrado hacia esta segunda obra, que era de publicación muy reciente (1618). En efecto, dicha obra lopesca «fue obra de encargo, que su autor cumplió de modo análogo a como un

---

7 *Comedias de Tirso de Molina*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, Madrid, 1906, p. LVIII.

8 Ver «*La Arcadia* de Lope en la escena de Tirso», *Estudios*, 32, 1949, pp. 303-20 (cita en p. 305).

9 Ver «Estructura y tema de *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina», *Estudios*, 34, 122, 1978, pp. 399-418 (cita en p. 399).

10 Ver «Estructura y tema», p. 400.

corresponsal de un periódico desempeña su crónica diaria»[11]. Añadimos que es también la única obra citada por Lope en *La Filomena* que fue compuesta después de 1614, año en el que tomó los hábitos.

Como podemos apreciar, Tirso no aprobó la frialdad profesional con la que Lope, ya ordenado sacerdote, había tratado una temática tan candente. La sustitución de una obra reciente por una que refleja el brío juvenil de Lope puede leerse como una crítica, sutil y callada, de la obra sustituida.

Por otra parte, nos tenemos que preguntar hasta qué punto pueden tomarse al pie de la letra las desmedidas manifestaciones de entusiasmo hacia la obra lopesca que se encuentran en boca de la condesa Lucrecia, en especial hacia las composiciones poéticas contenidas en su novela pastoril *La Arcadia* (1598), que recita con devoción. Blanca de los Ríos ha sido la primera en poner en tela de juicio dichas manifestaciones y había insistido, a mi parecer con buen juicio, acerca de algunas réplicas que contienen una buena dosis de ironía y quizás también de amargura[12]. Así, por ejemplo, cuando Lucrecia compara a Lope con Salomón, su criada le advierte: «Compara con proporción / que no es Lope Salomón»[13]. Dentro del contexto polémico que venimos describiendo, la elección de esta figura, símbolo de la equidad, no es seguramente casual. Más adelante, al comparar Lucrecia a Lope con Cicerón, Ovidio, y Boccaccio, su criada observa: «Si él ese favor oyera, / ¡qué bien te correspondiera!», afirmación que muy bien puede leerse en el sentido de que Lope de hecho desoía los favores de sus admiradores. La mención de Boccaccio enlaza con otra figura que está muy presente en Tirso: la de Cervantes. En efecto, en el *Cigarral segundo* Tirso define al manco de Lepanto como «nuestro español Boccaccio»[14]. Efectivamente, *La fingida Arcadia* puede considerarse como una parodia del género pastoril en el espíritu cervantino, y podemos afirmar que *La Arcadia* de Lope desempeña el mismo papel que el de los libros de caballería en el *Quijote*. Esto queda explícito en las palabras de Ángela, la criada de Lucrecia:

> ¡Miren aquí qué provecho
> causan libros semejantes!

---

11 Ver H. Rennert y A. Castro, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, p. 239.

12 Ver «Preámbulo» a su edición de *La fingida Arcadia*, Madrid, Aguilar, 1946, vol. 2, pp. 1375 y ss.

13 Las citas de *La fingida Arcadia* proceden de la edición de Blanca de los Ríos (*Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2, pp. 1390 y ss.). No nos ha sido posible consultar la más reciente edición de Fiorigio Minelli, publicada en la revista *Estudios*, 1980.

14 «Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Boccaccio, quiero decir, Miguel de Cervantes» (*Cigarrales de Toledo*, Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1994, p. 241).

Después de muerto Cervantes,
la tercera parte ha hecho
de *Don Quijote*. ¡Oh civiles
pasatiempos de estos días!
Libros de caballerías
y quimeras pastoriles
causan estas pesadumbres,
y, asentando escuela el vicio,
o destruyen el juicio
o corrompen las costumbres

Sin embargo, la locura de la condesa Lucrecia, comparada con la de Alonso Quijano, es mucho más efímera y funciona sobre todo como máquina narrativa. En efecto, a partir del momento en que su amante español regresa a Italia, se vale de este medio para realizar su unión con él, obstaculizada por los nobles pretendientes italianos. La Arcadia se convierte pues en una máscara, que permite a los dos enamorados satisfacer sus pasiones y ridiculizar a los demás pretendientes, que tienen que seguirle el humor a la condesa, disfrazándose de pastores.

En otros episodios, los flechazos mordaces de Tirso no se dirigen específicamente al mundo pastoril lopesco, sino que se refieren a temas y motivos más tradicionales, como es el caso de la sátira de la medicina, cuya práctica en esta comedia es puesta en ridículo por el criado de don Felipe, quien se finge médico para permitir a su amo estar en contacto con su amada Lucrecia, la loca fingida. No estamos lejos del ambiente que se respira en *El amor médico*, y quizás la insistencia en este motivo sea un indicio de la proximidad de las fechas de composición de estas dos comedias, que se situarían alrededor de 1622[15]. Otro episodio de corte satírico-burlesco deriva explícitamente de un pasaje de *La Arcadia* de Lope y es de contenido metaliterario. En la obra lopesca, Anfriso, guiado por el nigromante Dardanio, había visitado una galería de mármoles que representaban a las grandes figuras de la historia romana y española. En Tirso, en cambio, los personajes que forman parte de la galería son poetas, quienes se reparten en los tres senos o lugares de este Parnaso poético, que se divide en «gloria, infierno y purgatorio». El más poblado, como era de esperar, es el infierno, que se divide a su vez en dos habitaciones: la de la derecha es la del Parnaso crítico, y la otra es la del Parnaso cómico. Se trata, evidentemente, de una sátira de los poetas cultos, cuyo «primer dogmatizante», o sea Góngora, está irremediablemente condenado a las penas infernales, mientras que sus discípulos están provisionalmente en el purgatorio, donde tienen que purgarse de sus pecados, es decir eliminar de sus obras las voces

15 Se confirmaría así la hipótesis de Blanca Oteiza quien, en su reciente edición crítica de *El amor médico* (Pamplona-Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997), afirma: «casi todos ellos [i. e. los restantes datos] apuntan a los años inmediatamente anteriores a 1622» (p. 29).

cultas. Los poetas que pueblan el Parnaso cómico, en cambio, son los que «venden a todo representante comedias falsas» y los que «tienen deslomadas a las Musas» con el exceso de tramoyas. Se trata de una crítica doble: por un lado, Tirso condena de esta manera a los falsarios, es decir, los que vendían por suyas comedias ajenas, y por otro lado se alza en contra del uso excesivo y artificioso de la maquinaria teatral, que como sabemos iba tomando pie en aquellos años y culminará en la obra dramática calderoniana. Dentro de este segundo grupo de réprobos, destaca la figura de un poeta «oficial [...] que cose lo que le corta el maestro»: Blanca de los Ríos reconoció en este pasaje una alusión a Agustín Castellanos, el famoso poeta sastre de Toledo, notorio amigo de Lope. El hecho de condenarle al infierno lo interpreta doña Blanca como «otra fina sátira disparada a Lope»[16], porque éste se mostró tan complaciente con un sastre analfabeto hasta el punto de colaborar con él, mientras que con Tirso siempre se había mostrado injusto e ingrato. Sin embargo, la figura de Apolo, que está sentado en la Gloria, representa una clara defensa de la poética lopesca, cuyo *Arte nuevo* cita Tirso casi literalmente, cuando afirma que Apolo sabe premiar al que «escribiendo dulce y fácil [...] entretiene al auditorio / dos horas, sin que le gaste / más de un billete, dos cintas, un vaso de agua o un guante». Con todo, advertimos en esta comedia de Tirso una contradicción entre la teoría y la práctica. En efecto, pese a su diatriba en contra de las tramoyas, Tirso se vale de un artificio semejante para conseguir el desenlace de su comedia. Cuando, en la penúltima escena de la obra, Lucrecia está a punto de casarse con Carlos, la acotación nos informa de que *baja don Felipe en una nube y quédase abajo, y al mismo tiempo arrebata otra a Carlos y vuela arriba*. Esta solución final es muy sorprendente: en efecto, puede verse como una concesión a los «tramoyistas» enemigos de Lope y estaría en abierta contradicción con la defensa de la comedia nueva que acabamos de citar. Según F. Minelli[17]

> Tirso reconoce, pues, que a pesar de la crítica contra el uso *excesivo* de tramoyas, no se puede negar su valor en el movimiento rápido de una comedia

Creemos, por nuestra parte, que la operación de Tirso es más atrevida de lo que parece y presenta un carácter ya claramente «moderno».

En efecto, el criado Pinzón, frente a la aparición de este *deus ex machina* exclama: «hoy por mi industria baja / porque no falten tramoyas / a desenlazar marañas». Como afirma Ernst Rudin «Pinzón en su comentario a esta intervención, pone la maquinaria del teatro en primer plano, un recurso que ha vuelto a ponerse de moda en nuestro siglo»[18]. Efectivamente, Tirso se da

---

16 *Obras dramáticas completas*, vol. 2, p. 1382.

17 «Estructura y tema», p. 418.

18 Ver «Variedades de teatralidad en Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadia*», en I. Andres, J. M. López de Abiada, P. Ramírez, eds., *El*

cuenta de la «artificiosidad» inherente al teatro, y entiende que de nada sirve ocultar su esencia ficticia como pretendía Lope en su defensa de la «comedia nueva», en nombre de la sacrosanta verosimilitud. Una vez más Tirso muestra su independencia de criterio y su menor rigidez frente a unas «normas» que percibe como un freno a su libre creatividad: acatarlas a pies juntillas convertía a Lope en otro «dogmatizante» a la par de Góngora.

Como se ha visto, al transformar la ficción pastoril en intriga narrativa Tirso está negando la credibilidad de todo un género, en el que las quimeras pastoriles pierden su valor de dulces mentiras. Este uso puramente «artificial» de la materia pastoril queda puesto en evidencia por el acertado empleo de la onomástica, que permite mantener separadas la historia de la ficción. En efecto, los nombres pastoriles –que proceden todos de *La Arcadia* lopesca– intervienen únicamente en la ficción de segundo grado, o sea en la porción «fingida» de la Arcadia de Tirso, mientras que en la ficción de primer grado, o sea la comedia propiamente dicha, los personajes no sólo tienen otros nombres sino que además algunos de estos nombres son históricos. En efecto, se ha establecido con toda seguridad que esta comedia de Tirso es una obra de encargo. Según los resultados de un estudio de Kennedy[19], *La fingida Arcadia* la escribió Tirso para celebrar las bodas del capitán español Felipe Centellas, que estaba al servicio del duque de Feria en Milán, con una condesa italiana llamada Lucrecia, de apellido aún no identificado. Ahora bien: en la obra de Tirso, el pretendiente español de la condesa italiana Lucrecia se llama precisamente Felipe Centellas y se nos dice que era íntimo amigo de Jerónimo Pimentel, «el mejor huésped que honró en nuestro siglo a Italia... famoso Pimentel, sol de las armas y blasón de Benavente». Se trata, una vez más, de otro personaje histórico, y de cierta importancia, ya que algunos años más tarde, en 1625, será nombrado virrey de Cerdeña. Su padre, Juan Alonso Pimentel, octavo conde de Benavente, había sido virrey de Nápoles y había tomado una parte importante en la organización del matrimonio de Felipe III con Margarita de Austria en Valencia en 1599. Como sabemos, Tirso estaba especialmente vinculado con esta familia, y en *Los cigarrales*, como se recordará, incluye «un poema escrito en honor del matrimonio de su hija, Teresa Pimentel y Bazán con uno de la familia de Sástago de Aragón»[20]. Si las coordenadas temporales muestran bien a las claras el contraste entre la realidad histórica y la ficción pastoril, lo mismo podemos decir en cuanto a las coordenadas espaciales, puesto que el lugar de la

---

teatro dentro del teatro: *Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 111-26 (cita en p. 122).

19 Ver Kennedy, «*La prudencia en la mujer* y el ambiente en que se concibió», *Estudios*, 32, 1949, pp. 223-95.

20 Kennedy, «*La prudencia en la mujer*», pp. 284-85. Sobre las relaciones de Tirso con la casa de Sástago, Luis Vázquez acaba de descubrir y editar el *Panegírico a la casa de Sástago (poema inédito)*, Pamplona-Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.

acción, la ciudad de Valencia del Po, posee una realidad geográfica bien concreta. Se trata de una pequeña ciudad italiana, ubicada hoy en día en la provincia del Piamonte y que pertenecía en esta época al ducado de Milán y por lo tanto estaba gobernada por los españoles. Como vemos, el hecho de acudir a realidades históricas, si puede explicarse con el encargo, tiene también una función estructural en la comedia, la de acentuar la separación entre los dos mundos, el pastoril, totalmente ficticio y convencional, y el de la realidad histórica, representada por dichos personajes. Como sabemos, se trata de un fenómeno previsto en el género pastoril, en el que los nombres de los personajes de la ficción suelen ocultar el de los personajes de la realidad: en *La Arcadia* de Lope, Edwin Morby ha identificado a la gran mayoría de los personajes históricos que llevan nombres pastoriles ligeramente disfrazados[21]. Sin embargo, en *La fingida Arcadia* dicha identificación es explícita, porque los personajes históricos llevan sus propios nombres y apellidos. En un caso, además, Tirso va aún más lejos, puesto que cuando el galán español don Felipe Centellas se disfraza de jardinero para estar cerca de su dama sin llamar la atención, adopta el nombre de «Tirso», de lo cual dedujo doña Blanca de los Ríos que el autor quiso así dar a conocer su origen noble. Creemos que esto guarda una estrecha relación con la aparición del mismo fenómeno en *La Arcadia* lopesca, en la que el Fénix aparece con su habitual seudónimo de Belardo. Una vez más, en lugar de ocultarse detrás de la cómoda convención pastoril, Tirso prefiere dar la cara, utilizando su propio nombre –que encaja muy bien en este contexto pastoril, hay que decirlo– insinuando de esta manera una oposición entre la verdad histórica y la convención pastoril. Creemos que Tirso, a través de este refinado empleo de la onomástica, le está dando a Lope una lección de discreción, una vez más llevada a cabo por el ofendido con las mismas armas de su ofensor. Además, consigue restablecer el equilibrio en la balanza del debe y del haber, puesto que si fue excluido, junto con Cervantes, del «Jardín de los poetas» de *La Filomena*, con *La fingida Arcadia* Tirso, como bien ha visto Ernst Rudin «reintroduce al manco de Lepanto y a sí mismo en el mundo lopesco»[22].

En este contexto, es posible que incluso el título de la comedia de Tirso, *La fingida Arcadia*, guarde alguna relación polémica con el de la comedia que le había dedicado Lope, *Lo fingido verdadero*. En efecto, también aquella comedia de Lope se fundaba en el contraste entre ficción y realidad, y el juego entre ficción de primer grado y de segundo grado alcanzaba allí un nivel de complicación realmente asombroso, puesto que el protagonista de la comedia era un actor famoso, el futuro San Ginés, el santo patrono de los comediantes. Sin embargo, el contraste entre ficción y realidad adquiría en esta comedia de

---

21 Ver el estudio introductorio a su edición de *La Arcadia* de Lope, Madrid, Castalia, 1975.

22 «Variedades de teatralidad en Tirso de Molina», p. 125.

Lope un tono claramente providencial, puesto que giraba alrededor de los polos de inmanencia y de trascendencia, siendo la primera el lugar de la ficción y la segunda el de la verdadera realidad, la del más allá. Tirso, al condenar en su *Fingida Arcadia* la artificiosidad de la ficción pastoril cultivada por Lope, podría estar reprochándole su incoherencia con los postulados edificantes de la comedia que le había dedicado[23].

No obstante, en opinión de Serge Maurel, *La fingida Arcadia*, más que una venganza de Tirso, es una muestra de la independencia del discípulo frente al maestro y por ende de la oposición entre dos concepciones dramáticas[24]. En efecto, Tirso asume deliberadamente la materia lopesca pero la trata a su manera, negándose a fingir la emoción de la ficción pastoril y riéndose de ella. Con todo, más que del propio Lope, Tirso se ríe de un género, el pastoril, en el que no cree. En efecto, concibe su reelaboración con toda la libertad creadora y con ello da muestras de su independencia frente al maestro. Como en *Don Gil*, también los personajes de *La fingida Arcadia* presentan una identidad múltiple: don Felipe, por ejemplo, es a la vez «Tirso» y «Anfriso», además de tener dos identidades históricas reales, la del capitán Felipe Centellas y la del propio autor Tirso de Molina. Dicho artificio que, como sabemos, es un rasgo característico de una parte importante y sin duda la más popular y exitosa de la producción tirsiana, una vez más no acata una de las principales reglas del *Arte nuevo* lopesco, la de la verosimilitud, la de la verdad humana. Creemos, con Maurel, que es precisamente esta emancipación de Tirso frente a los dictámenes del maestro el principal motivo de la rivalidad entre los dos poetas. Por un lado, al afirmar su independencia, Tirso se niega a convertirse en un imitador servil, a pesar de haber sido un discípulo entusiasta. Por el otro, el orgulloso Fénix se negaría a aceptar una desviación de las normas que él mismo, en principio enemigo de todas reglas dramáticas, había establecido. El que Tirso se haya negado a no ser más que un epígono suyo debió de irritar a Lope y explicaría en buena parte su actitud poco favorable y su ingratitud.

LA FINGIDA ARCADIA DE TIRSO REVISITADA POR MORETO Y CALDERÓN

Tras haber rastreado las relaciones, a veces conflictivas, que unen la obra de Tirso con la de Lope, podemos pasar a una segunda fase en la recepción de *La Arcadia* lopesca, que a su vez se funda en la reelaboración tirsiana. Se trata de una comedia de idéntico título que la de Tirso y que fue compuesta por tres autores, a uno por acto. Esta práctica de la composición colectiva es un fenómeno bastante frecuente en la época para el género dramático, y en ella se

---

23 Ver mi artículo «De la verdad de la ficción a la ficción de la verdad en *Lo fingido verdadero*», en I. Andres, J. M. López de Abiada, P. Ramírez, eds., *El teatro dentro del teatro*: *Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, pp. 99-111.

24 Ver el capítulo «Tirso et la *comedia nueva*», en *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971, pp. 17-30.

especializaron algunos autores, como Pedro Rosete Niño. Conocemos incluso un caso en el que una comedia fue compuesta por nueve ingenios, a tres por acto, una suerte de prefiguración de los experimentos surrealistas y que estamos seguros le hubiese encantado a un Jorge Luis Borges[25]. En el caso que nos ocupa, sólo conocemos a dos de los autores: Agustín Moreto para la primera jornada y Calderón de la Barca para la tercera, mientras que el responsable de la segunda queda desconocido. El nombre de Agustín Moreto no debe sorprendernos, puesto que es bien conocida su afición hacia la refundición (y las malas lenguas hablan en algunos casos de plagio) de obras tirsianas, como en el caso más conocido en el que Moreto, al titular *La ocasión hace al ladrón* su refundición de *La villana de Vallecas*, comete un bonito *lapsus calami*.

Volviendo a la comedia que nos ocupa, su texto apareció por primera vez en la *Parte veinte y cinco de comedias nuevas*, que salió a la luz en Madrid en el año de 1666. Se reimprimió varias veces en el siglo XVIII, en general a nombre de Moreto, mientras que la única publicación «moderna» es la que ha llevado a cabo Hartzenbusch a mediados del siglo pasado en su edición de las comedias de Calderón que ocupa el tomo XIV de la Biblioteca de Autores Españoles (1850). Su derivación de la comedia de Tirso queda patente ya desde el título, pero al faltar el contexto polémico que caracterizaba a aquélla, su intencionalidad es totalmente distinta. Nos proponemos pues desentrañar la originalidad de esta nueva comedia con relación a las dos versiones que acabamos de estudiar, la de Lope y la de Tirso. El resultado de esta confrontación nos podrá orientar acerca de la trayectoria de la materia pastoril y de su tratamiento por los tres máximos dramaturgos del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Al tratarse de una obra poco conocida, vamos a dar primero un breve resumen del argumento.

La acción discurre en la isla de Chipre, donde la heredera del trono, Porcia, tras la muerte de su padre, es criada por su tío paterno Filiberto. Llega el momento en que tiene que encontrar a un marido, que se convertirá en el nuevo rey de Chipre. Entre tanto, Porcia se ha enamorado del hijo del rey de Nápoles, Enrique. Éste desafía a otro pretendiente, Federico, brazo derecho del tío Filiberto. Por este motivo Enrique queda descartado y se manda llamar al príncipe de Sicilia, Carlos. Sin embargo, en su viaje a Chipre éste sufre un naufragio y es el propio Enrique, el pretendiente rechazado, quien le salva la vida. Cuando se entera del motivo de su llegada, Enrique se pone celoso y quiere regresar a Nápoles. Mientras tanto, el tío Filiberto, aprovechando la

25 Se trata de la comedia *La luna africana*, estudiada por María Soledad Carrasco Urgoiti en su artículo «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», en *Papeles de Son Armadans*, núm. 96, 1964, pp. 255-98, luego reproducido en su libro *El moro retador y el moro amigo. (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*), Granada, Universidad, 1996, pp. 245-77. Sobre este volumen, ver mi reseña publicada en *Revista de Filología Española*, LXXVII, 1997, pp. 348-53.

afición que tiene Porcia por la lectura de libros pastoriles, idea un plan a fin de matarla y hacerse con el trono. Le manda a Federico, su brazo derecho, que le haga leer a Porcia un papel con versos pastoriles escritos con una tinta muy tóxica que, al penetrar por los ojos, ocasiona en breve la muerte del malhadado lector. Ocurre que Federico, como se ha dicho, está enamorado de Porcia, y no puede obedecer semejante orden. Sin embargo, finge entregarle el papel a Porcia, no sin haberle primero explicado toda la maquinación. Ella decide entonces fingirse loca y vivir en una fingida Arcadia, imputando su improvisa locura a un efecto no previsto del tóxico, que en lugar de la muerte causaría la pérdida del juicio. Aquí también, como en la comedia de Tirso, todos los pretendientes tienen que seguirle el humor y disfrazarse de pastores, cambiando los nombres, que aquí también derivan todos de *La Arcadia* lopesca. Enrique, al ver a Porcia enloquecida y al no saber que está fingiendo, se desenamora de ella y pasa a cortejar a Casandra, la confidente y mejor amiga de Porcia. Esta última asiste a la escena y decide vengarse del ingrato e inconstante Enrique. Entre tanto el tío Filiberto, al constatar la locura de su sobrina, se apresura a pedir la corona de Chipre para sí mismo. Pero en su ausencia Federico, el cual sigue enamorado de Porcia, le hace firmar a ésta una cédula en la que ella confirma que está en su pleno juicio y que está fingiendo la locura. Al regresar el tío Filiberto y al enterarse de la existencia de la cédula quiere leerla. Federico saca entonces el papel escrito con tinta tóxica y Filiberto muere. Porcia se casa con Federico, su más firme y constante pretendiente y Enrique se casa con Casandra.

Como puede apreciarse por este resumen, los puntos de contacto con la obra homónima de Tirso se sitúan principalmente en la adopción de la ficción de segundo grado –es decir la Arcadia fingida– como máquina narrativa, lo que le permite a la protagonista conocer los verdaderos sentimientos de sus pretendientes y al mismo tiempo desengañarse acerca del hombre del que estaba enamorada. Con todo, el elemento histórico está totalmente ausente, puesto que la acción discurre en la isla de Chipre, o sea en un lugar del todo convencional y altamente previsible en ámbito pastoril y mitológico. Además, en una obra de composición colectiva, quedan prácticamente excluidas posibles identificaciones de los personajes pastoriles con personajes históricos o con los propios autores. Al privilegiar el aspecto de la intriga narrativa, la materia pastoril no es objeto de ningún enjuiciamiento por parte de los autores y ello se debe sin duda a la falta de una unidad de composición. Sin embargo, existe una coherencia argumental a lo largo de las tres jornadas, y el paso de un acto al otro se hace de manera muy natural. Si a esto añadimos la notable uniformidad de estilo, tenemos que admitir que los tres ingenios han salido airosos del envite y de hecho tenemos la impresión de que, de no conocer de antemano las circunstancias de su composición, no dudaríamos en atribuir esta obra a una sola pluma. A este respecto, creo que no es ninguna casualidad que Calderón se hiciera cargo de la tercera jornada. En efecto, es la parte más efectista y en la

que el autor tiene que esmerarse mayormente: como se recordará, según los cánones del *Arte nuevo* lopesco, «la solución no se permita / hasta que llegue la postrera escena». Con todo, el hallazgo de la letra envenenada –motivo del que no conozco precedentes y que es una prefiguración de la biblioteca maldita de *El nombre de la rosa*– es obra de Moreto, y Calderón sabe explotarlo de manera muy convincente, al preparar previamente el terreno con la introducción de otro papel inocuo, la cédula firmada por Porcia.

CONCLUSIÓN: LA EVOLUCIÓN DEL TRATAMIENTO DE LA MATERIA PASTORIL EN EL DRAMA, DESDE LOPE HASTA CALDERÓN, PASANDO POR TIRSO

La confrontación entre estas tres obras de temática pastoril muestra bien a las claras la evolución de este género en la literatura dramática del Siglo de Oro y corre parejas con la de otros géneros literarios, como por ejemplo el romancero y la lírica de cancionero. Desde 1598 hasta 1666, la misma materia ha sufrido importantes cambios en su enfoque. A partir de una postura totalmente convencional como la que encontramos en *La Arcadia* de Lope, que sigue modelos clásicos, tanto italianos (Sannazaro) como españoles (*La Diana* de Montemayor)[26] Tirso, siguiendo el ejemplo cervantino, se hace portador de una visión ya totalmente desengañada. Su Arcadia es un mundo completamente artificial, en el que no cree, pero que recupera como posibilidad narrativa. Esto se debe en parte al contexto polémico en el que Tirso compuso la obra, pero creemos que refleja una actitud plenamente consciente: en efecto es ésta la única vez en que Tirso trata, en su teatro, la materia pastoril, al contrario de Lope, que había escrito varias obras en este género (no se olvide que refundió su novela en una comedia de idéntico título, publicada en 1620 en la *Parte XIII*). Esta concepción meramente narrativa de la materia pastoril ha encontrado un eco favorable en una comedia escrita casi por juego y que se sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, o sea hacia el final del llamado Siglo de Oro. En este caso, percibimos una actitud igualmente desengañada frente a la materia pastoril, aunque ésta no sea la preocupación central. Aquí el objetivo de los tres autores fue el de componer una comedia de intriga coherente, como si se tratase de una obra escrita por un único autor. Dicho objetivo, desde este punto de vista, ha sido plenamente alcanzado y francamente no se podía pretender más.

---

26 Sobre las fuentes de *La Arcadia* de Lope, ver Rafael Osuna, «*La Arcadia*» *de Lope de Vega*: *génesis, estructura y originalidad*, Anejo XXVI del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1973.