

ORÁCULOS Y ENIGMAS EN CALDERÓN Y EL DRAMA PASTORAL ITALIANO

Isabel Hernando Morata

Si el oráculo de Delfos se hubiera expresado con claridad, Edipo habría sabido enseguida que él era el asesino que buscaba y Sófocles se hubiera quedado sin argumento para su tragedia.¹ Pero los dioses suelen comunicarse de manera enigmática, con sentencias oscuras y misteriosas, y el protagonista de *Edipo Rey* tuvo que esperar para conocer la dura realidad. Solo aquellos dotados con el don de la interpretación divina, como el ciego Tiresias, pueden comprender las palabras de Apolo, Júpiter o Venus. Los oráculos no solo son frecuentes en la literatura de la Antigua Grecia, sino que llegan hasta el teatro de los siglos XVI y XVII. De hecho, desempeñan un papel importante en el drama pastoral que florece en Italia tras el éxito de la *Aminta* de Torquato Tasso, estrenada en la corte de Ferrara en 1573.² También se hallan oráculos en las comedias de Lope y Calderón, sobre todo en las de argumento mitológico. Los dramaturgos de ambos países, por tanto, advirtieron las posibilidades dramáticas de estos elementos, que generaban intriga y misterio y evocaban el ambiente mágico de la Antigüedad pagana.

El objetivo de este trabajo es analizar la presencia y la función de los oráculos en Calderón y en el teatro pastoral italiano, si bien se atenderá sobre todo a una obra de este género, *Il pastor fido*, de Giovanni Battista Guarini. Esta «tragicomedia» se imprimió en 1589, aunque su meticuloso autor, al parecer siempre insatisfecho con su gran obra, realizó otra versión definitiva, que dio a la prensa en 1602 acompañada de anotaciones propias.³ Con la *Aminta* de Tasso y la *Filli di*

1 La autora de este trabajo es beneficiaria de una ayuda para la formación postdoctoral de la Xunta de Galicia, modalidad B, de la convocatoria 2018. Pertenece al Grupo de Investigación Calderón, dirigido por Santiago Fernández Mosquera en la Universidad de Santiago de Compostela.

2 Marzia Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*. Padova: Liviana 1983, p. 175, señala que los oráculos son un elemento típico de los dramas pastorales.

3 Sobre las primeras representaciones, ver Pieri, *La scena boschereccia*, p. 213. La primera edición lleva como fecha en el frontispicio 1590, aunque se estampó en diciembre de 1589; ver Elisabetta Selmi, «L'autore e l'opera. Nota al testo», en: Battista Guarini: *Il pastor fido*. Ed. Elisabetta Selmi e introducción de Guido Bal-

Sciro, estrenada en 1605, de Guidubaldo Bonarelli, forma la tríada de dramas pastorales más célebres.⁴ *Il pastor fido* logró un éxito notable y una difusión sorprendente en Europa.⁵ Calderón la tuvo en sus manos y, a buen seguro, admiró su «matemática perfecta». No es casual que, inspirado en *Il pastor fido*, escribiese un auto sacramental homónimo, *El pastor fido*, y una comedia palaciega de idéntico título en colaboración con Antonio de Solís y Pedro Coello, que se puso en escena por primera vez en 1654 o 1656.⁶ Aquí no se comparará esta versión

dassarri. Venezia: Marsilio 2014 [¹1999], p. 35. En la edición de 1602, Guarini adjuntó, además de las *Annotazioni*, un *Compendio di poesia tragicomica*, síntesis de su teoría literaria. Una bibliografía actualizada sobre esta obra se encuentra en Lorenzo Geri, «Cosi balbo talor tra noi ragiona». Allegorie della Provvidenza nel genere pastorale da Guarini a Bonarelli», en: Elisabetta Selmi/ Enrico Zucchi (eds.), *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*. Bologna: Emil 2016, p. 65, n. 1.

- 4 «La storia della letteratura selezionerà, infine, tra la moltitudine di pastorali, la triada *Aminta*, *Pastor fido*, *Filli di Sciro*» (Laura Riccò: «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*. Roma: Bulzoni 2004, pp. 186-187). Esta obra se imprimió por primera vez en 1607 (Gambarin, en Guidubaldo, Conte de Bonarelli, *Filli di Sciro: discorsi e appendice*. Ed. Giovanni Gambarin. Bari: Laterza e figli 1941, p. 321). Ofrece bibliografía sobre esta pieza teatral Geri, «Cosi balbo talor tra noi ragiona», p. 79, n. 60.
- 5 Aikin J. Popovich, «Guarini's *Il pastor fido* in Germany: Allegorical and Figural Aspects», *Studi germanici* 16 (1978), p. 125. En el siglo XVII, la obra se tradujo al alemán, inglés, francés, español e incluso al latín. Cristóbal Suárez de Figueroa trasladó *Il pastor fido* al español en 1609; se conoce una versión de peor calidad, fechada en 1602, a nombre de Cristóbal Suárez, aunque la crítica ha dudado de que se trate del mismo autor (James P. W. Crawford, *The Life and Works of Christóbal Suárez de Figueroa*. Philadelphia: University of Pennsylvania 1907, pp. 21-29).
- 6 Se publicó en la *Octava Parte de Escogidas* (1657), fols. 106-134. Sobre esta adaptación, ver Francisco López Estrada, «La recreación española de *Il pastor fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en: *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger 1987, pp. 419-427, y Francisco López Estrada, «Del *dramma pastorale* a la «comedia española» de gran espectáculo: la versión española de *Il pastor fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», en: Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 de agosto 1986 (Berlín)*. T. 1. Frankfurt am Main: Vervuert 1989, pp. 535-542. También ha de verse Marcella Trambaioli, «La escritura en colaboración en *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón», en: Manfred Tietz/ Gero Arnscheidt (eds.), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*. Stuttgart: Franz Steiner 2011 (Archivum Calderonianum 12), pp. 493-521. Este trabajo recoge testimonios de la influencia de la obra de Guarini en España. Asimismo puede consultarse Ángel J. Valbuena Briones, «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini»,

española con su original italiana, sino, como se ha indicado, el empleo y función de los oráculos y enigmas en el drama pastoral de Guarini y las comedias de Calderón.

Conviene recordar con brevedad el argumento de la obra. Los habitantes de la Arcadia debían sacrificar cada año una joven a la diosa Diana, quien les había impuesto tal castigo para vengar la infidelidad de la ninfa Lucrina. Los arcadios preguntan al oráculo cómo pueden librarse de tal tributo y obtienen esta respuesta:

Antes no tendrá fin lo que os ofende
que junte amor dos líneas celestiales,
y de ninfa infiel el yerro antiguo
l'alta piedad d'un fiel pastor emiende [sic]
(*El pastor fido*, pp. 20-21)⁷

El sacerdote Montano interpreta estas palabras: los jóvenes elegidos son su hijo Silvio y la hija de Titiro, Amarilli. En efecto, él descende del linaje de Hércules, mientras que Amarilli proviene de Pan. Como asegura el pastor Ergasto, aun así la sentencia del oráculo no acaba de entenderse, pues se desconoce a qué se refiere «la alta piedad de un pastor fiel». Con todo, Ergasto cree que se podrá aclarar una vez se celebre la boda. Silvio y Amarilli, por tanto, deben contraer matrimonio para calmar por fin a la enfurecida Diana: ahora bien, Silvio solo está interesado en la caza y en su adorado perro Melampo, mientras que Amarilli quiere a Mirtillo y es correspondida por él. Por otra parte, la ninfa Corisca está enamorada de Mirtillo y urde una trampa para ven-

Bulletin of Hispanic Studies 70 (1993), pp. 165-173, que, además de comentar la comedia en colaboración, señala otras obras en las que aprecia la influencia de Guarini en Calderón, como *La vida es sueño*, *Andrómeda* y *Perseo* y *La púrpura de la rosa*. Ya Walter Cohen, «The Politics of Golden Age Spanish Tragicomedy», en: Nancy K. Maguire (ed.), *Renaissance Tragedy. Explorations in Genre and Politics*. New York: AMS Press 1987, p. 170, apuntó la impronta de *Il pastor fido* en *La vida es sueño* (citado en Valbuena Briones, «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini», p. 166).

- 7 La traducción española se toma de Baptista [sic] Guarini, *El pastor fido. Tragicomedia pastoral*. Trad. Cristóbal Suárez de Figueroa. Valencia: Pedro Patricio Mey 1609, que se moderniza aquí. Se sigue el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria, signatura 38.M.96, digitalizado en Google Books. Para el texto italiano, se utiliza la edición Guarini Battista, *Il pastor fido*. Ed. Elisabetta Selmi e introducción de Guido Baldassarri. Venezia: Marsilio 2014 [¹1999]: «Non avrà prima fin quel che v'offende, / che duo semi del ciel congiunga Amore, / e di donna infedel l'antico errore / l'alta pietà d'un pastor fido ammente» (I,2, vv. 508-511).

garse de su rival amorosa. Por el pérfido plan de Corisca y la intervención casual del Sátiro, Amarilli y Mirtillo son sorprendidos juntos en una cueva. La joven va a ser sacrificada, pues tal es la ley que debe aplicarse a las mujeres infieles en la Arcadia, pero Mirtillo se ofrece a morir en su lugar. Cuando el cuchillo de Montano está a punto de poner fin a su vida, aparece Carino, supuesto padre de Mirtillo, y descubre que, en realidad, el joven es hijo de Montano, quien lo había dado por muerto después de que lo arrastrara una inundación cuando era un niño. El ciego adivino Tirenio, trasunto del Tiresias de Sófocles, aclara entonces el oráculo: el pastor fiel no es Silvio, sino Mirtillo, quien ha mostrado su fidelidad amorosa por Amarilli y, al ser hijo de Montano, pertenece también a un linaje divino. La obra concluye felizmente con la boda de los dos jóvenes, con la que se pone fin al castigo de Diana. Por su parte, Silvio se ha enamorado de Dorinda, que hasta ahora lo amaba sin obtener más que desprecio a cambio, después de herirla por accidente con una flecha. La malvada Corisca, escarmentada, decide al final que es mejor cambiar de vida.

La intriga de *Il pastor fido* surge, por tanto, de la interpretación errónea del oráculo: el pastor fiel aludido por este no es Silvio sino Mirtillo. Sin embargo, precisamente la incomprensión de la voz divina inicia la acción necesaria para que se descubra quién es el verdadero pastor fiel y pueda cumplirse el vaticinio. Para ello es preciso que Mirtillo se ofrezca a morir por Amarilli, y esto solo es posible porque la joven ha sido condenada a muerte, y a su vez es así porque ha sido capturada en la cueva a la que la ha llevado la malvada Corisca con la falsa promesa de que allí encontraría a Silvio con otra ninfa, motivo que alegraría Amarilli para anular la indeseada boda. A su vez, la anagnórisis final se produce porque Carino, que acaba de volver a Arcadia, se topa con la ceremonia de sacrificio de su supuesto hijo Mirtillo. Carino detiene el acto para salvar la vida del joven y, a partir de ahí, se revela que este es en realidad el primogénito de Montano.

No es de extrañar que Calderón se sintiera atraído por la finura y cuidado con que Guarini entretejió la trama de su obra, por cómo las palabras del oráculo confunden a los personajes, les hacen confiar, desconfiar, lamentarse y confabularse contra la profecía y, solo al final, gracias al ciego Tirenio, descubren quién es el «pastor fido». En efecto, las actitudes de los arcadios con respecto al oráculo varían. Titiro, padre de Amarilli, recela de la interpretación otorgada al oráculo: ¿cómo se va a unir su hija a Silvio, si no se aman? A Montano le avisa sobre los peligros de una comprensión errónea:

Los oráculos siempre más oscuros
 de lo qu'alguno piensa van saliendo,
 y sus palabras son como el cuchillo
 que si le tomas por aquella parte
 donde para uso humano
 se acomoda la mano,
 es bueno para obrar, mas si le ases
 por el corte, te corta, y quizá mata
 (*El pastor fido*, p. 29)⁸

Montano trata de convencer a Titiro de que su lectura del oráculo es acertada: Silvio no corresponde aún a Amarilli porque es «un muchacho» (p. 30), pero lo hará con el tiempo. Para el sacerdote no hay vuelta atrás:

el Hado fue instrumento deste ñudo,
 y ten fe, qu'a su tiempo,
 saldrán verdades los presagios todos
 (*El pastor fido*, p. 31)⁹

Amarilli vacila desde la entrega honesta al vaticinio, por el que no puede corresponder a su querido Mirtillo, a la duda sobre por qué el destino no se corresponde con el amor:

¿Por qué, cruel destino,
 si nos enlaza amor, tú nos apartas?
 ¿Y tú, por qué nos juntas,
 si el hado nos aparta, amor tirano?
 (*El pastor fido*, p. 114)¹⁰

8 «Vagliami il ver, Montano: i' so che parlo / a chi di me più intende. Oscuri sempre / sono assai più gli oracoli di quello / ch'altri si crede, e le parole loro / sono come il coltel, che, se tu'l prendi / in quella parte ove per uso umano / la man s'adatta, a chi l'adopra è buono; / ma chi'l prende ove fere, è spesso morte» (*Il pastor fido*, I,4, vv. 690-697). Más adelante, cuando Amarilli es condenada a muerte, se duele del fin al que han conducido los «engañosos / no entendidos oráculos» (*El pastor fido*, p. 218); «fallaci / e male intesi oracoli» (*Il pastor fido*, V,2, vv. 206-207). Aunque en esta ocasión habla con un mensajero, apostrofa a Montano, a quien reprocha la mala interpretación de la voz divina.

9 «per man del Fato è questo nodo ordito; / e tutti sortiranno, abbi pur fede, / a suo tempo maturi anco i presagi» (*Il pastor fido* I,4, vv. 739-741).

10 «Perché, crudo destino, / ne disunisci tu, s'Amor ne strigne? / E tu, perché ne strigni, / se ne parte il destin, perfido Amore?» (*Il pastor fido*, III,4, vv. 515-518).

Al cabo, Amarilli trata de oponerse al pronóstico y para ello, como se ha visto, se fía de la estratagema de Corisca.¹¹ Los hombres parecen incapaces de ver los designios de los dioses. Es precisamente el ciego Tirenio el único que puede desvelar el significado de las oscuras palabras oraculares. Avivado por su descubrimiento, increpa a Montano:

¡Oh, ceguedad d'humanos pensamientos!
 ¡En cuál profunda noche, en qué tinieblas
 se hallan nuestras almas sumergidas
 cuando no las ilustras, sumo Febo!

(*El pastor fido*, p. 252)¹²

La ambigua predicción del oráculo permite, por tanto, el desarrollo de una trama donde pueden exponerse los temas barrocos de la limitación del conocimiento, la ilusión y el engaño de los sentidos.¹³ El devenir de los hechos necesarios para que se cumplan los hados se asemeja a un intrincado laberinto: los personajes viven sucesos alegres o contrarios sin percibir con claridad dónde les lleva su hado. De hecho, la metáfora del laberinto parece evocarse en las palabras finales de Carino:

¡Eternos dioses,
 oh, cómo son diversas
 aquellas encumbradas
 inaccesibles sendas
 por donde vuestras gracias

11 En nota a su edición, Selmi, III, vv. 515-518 (p. 380), ya observa que «l'insistito richiamo ai paradossi dell'ordine fatale manifesta il diverso atteggiarsi di ciascuno di fronte alle apparenti incoerenze del destino».

12 «Oh cecità de le terrene menti! / In qual profonda notte, / in qual fosca caligine d'errore / son le nostr'alme immerse, / quando tu non le illustri, o sommo Sole!» (*Il pastor fido*, V,6, vv. 1039-1043). La crítica ha reparado en la relación de Tirenio con el Tiresias de Sófocles; por ejemplo, Norbert Jonard, «Le baroquisme du *Pastor fido*», *Studi secenteschi* 10 (1969), p. 12. Sobre esta obra de Guarini y *Edipo Rey*, ver Franca Angelini, «Eros e nomos nel *Pastor Fido* di Guarini», en: Silvia Carandini (ed.), *Teatri barocchi: tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*. Roma: Bulzoni 2000, p. 398.

13 Al respecto puede consultarse Jonard, «Le baroquisme du *Pastor fido*». Nicolas J. Perrella: «Fate, Blindness and Illusion in the *Pastor fido*», *The Romanic Review* 49 (1958), pp. 252-268, analiza con detalle la presencia de la ceguera en *Il pastor fido*. Según Daniela Dalla Valle, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal «Pastor Fido» al dramma pastorale francese*. Ravenna: Longo 1973, p. 89, la obra trata sobre la incompreensión humana de lo divino. También alude a la incapacidad humana de leer correctamente «i «segnì» del volere divino» Geri, ««Cosi balbo talor tra noi ragiona»», p. 75.

a nosotros descenden
 d'aquellas engañosas
 y torcidas, por donde
 al cielo suben nuestros pensamientos!

(*El pastor fido*, pp. 258-259)¹⁴

Curiosamente, con la imagen del laberinto expresa Narete una idea similar al final de la *Filli di Sciro*:

Mira,
 se le vie de li Dei
 sono oscure, e ritrose.
 Chi'l crederebbe? In somma
 è'l Cielo un laberinto, in cui si perde
 chiunque va per ispiarne i fati

(*Filli di Sciro*, V,9, p. 169).¹⁵

Ceguera, confusión, ilusión, engaño: solo los dioses saben a dónde caminan los hombres. En el caso de *Il pastor fido*, los habitantes de la Arcadia se dirigen hacia un final feliz. En realidad, la importancia del oráculo en la tragicomedia de Guarini es aún mayor, pues en más ocasiones los personajes demandan consejo a las divinidades o son estas

14 «Eterni numi, oh come son diversi / quegli alti, inaccessibili sentieri, / onde scendono a noi le vostre grazie, / da que'fallaci e torti, / onde i nostri pensier salgono al Cielo!» (*Il pastor fido*, V,6, vv. 1206-1211). Carino parece aludir aquí a la Providencia divina, a la cual se había referido también Tirenio (V,6, v. 1117). Se ha señalado que en esta obra se sustituye el hado de la tragedia griega por la benevolencia de la Providencia cristiana (Louise G. Clubb, «The Pastoral Play: Conflations of Country, Court and City», en: Maristella de Panizza Lorch (ed.), *Il teatro italiano del Rinascimento*. Milano: Edizioni di Comunità 1980, p. 69).

15 Se sigue la edición facsímil de la *princeps* de 1607: Guidubaldo Bonarelli, *Filli di Sciro*. Introducción de Raffaele Manica. Roma: Vecchiarelli 2001. No existe, hasta donde se sabe, traducción española de la obra. A propósito de estos versos, observa Agnès Morini, «Schegge pastorali: la *Filli di Sciro* del Bonarelli (1607) nella genealogia romanzesca», en: Danielle Boillet/ Alessandro Pontremoli (eds.), *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino, 14-15 marzo 2005*. Firenze: Olschki 2007, pp. 72-73: «Solo allora, in un quadro di questo tipo, umanissimo, la Provvidenza può imbrogliare o sbrogliare i fili a piacimento». Aunque no se refiere a la metáfora del laberinto, Geri, «Cosi balbo talor tra noi ragiona», p. 91, observa que la obra de Bonarelli imita la conclusión de *Il pastor fido*, pues su mensaje final es similar: es necesario confiar en los dioses, que llevan adelante sus propósitos a pesar de que los hombres desconozcan el modo.

las que intervienen sin previa petición, como se verá en seguida.¹⁶ Es conveniente observar ahora el significado que adquieren los oráculos para Calderón. La lista de comedias en que se hallan estos elementos elaborada por Emilio Pascual Barciela trasluce que al dramaturgo no le resultaban indiferentes:

Los dioses y las diosas oraculares que ejercen su saber mántico con funcionalidad en el desarrollo de la fábula trágica aparecen, siguiendo una ordenación cronológica, en las siguientes obras: *La hija del aire* (Venus), *Amado y aborrecido* (Venus), *Ni Amor se libra de amor* (Venus, Júpiter), *La fiera, el rayo y la piedra* (Parcas), *El monstruo de los jardines* (Marte), *Apolo y Climene* (Apolo), *El hijo del sol*, *Faetón* (Apolo), *Eco y Narciso* (este sería un caso particular porque no es la divinidad, sino el adivino Tiresias), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (Júpiter, Minerva) y *La estatua de Prometeo* (Prometeo, Apolo, Minerva).¹⁷

Como puede observarse, Calderón no solo echó mano del diálogo con las divinidades en su teatro mitológico, pues tanto *La hija del aire* como *Amado y aborrecido* escapan a esa clasificación. También se hallan

16 Ergasto cuenta a Mirtillo que los arcadios preguntaron al oráculo cómo podían aplacar a Diana (*El pastor fido*, pp. 17-18). Debido a que la diosa no se ha sosegado, la consulta se repite al cabo de un año (pp. 19-20). Como cuenta Mirtillo, en Élide el oráculo había indicado a su padre Carino que, si su hijo quería curarse de su mal de amor, debía regresar a la Arcadia (p. 59) y más adelante esta voz señala que vaya él a este lugar, donde será feliz con Mirtillo (p. 212). También Dameta había recurrido al oráculo de Júpiter cuando buscaba al hijo que Montano había perdido en la inundación (pp. 242 y 243).

17 Emilio Pascual Barciela, «Templos y profecías en el teatro mitológico español del Barroco (1597-1674)», *Castilla. Estudios de Literatura* 7 (2016), p. 14. En este artículo se compara la función de los oráculos en Calderón y Lope de Vega; del primero, se atiende a *La hija del aire*, *Amado y aborrecido* y *Eco y Narciso*. Los diálogos de los dioses con los mortales han atraído también la atención de Alicia Vara López, «Entre cuevas, monstruos y secretos: el arte de la ocultación en las fiestas mitológicas calderonianas», *Iberoromania* 80 (2014), pp. 153 y 154. Ángel Valbuena Briones, «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini», *Bulletin of Hispanic Studies* 70 (1993), pp. 171-172, sugiere la posible influencia del oráculo de Guarini en los de las comedias calderonianas. Fausta Antonucci, «*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo», en: Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica 2008, pp. 33-35, se interesa por la relación entre *Edipo Rey* y *La vida es sueño*, obra que «no trata solo de un dramático enfrentamiento por el poder entre padre e hijo; trata, también, de cómo puede llegar a vencerse esa «sentencia del cielo» (v. 3236) que es el horóscopo». Ver también Jorge Brioso, «¿Cómo hacer cosas con los enigmas? *La vida es sueño* o el drama del desengaño», *Bulletin of the Comediantes* 56 (2004), pp. 55-75.

oráculos en *La gran Cenobia*, que puede considerarse un drama historial, aunque en él se presenten de forma diferente a la acostumbrada: los mensajes de los dioses no se revelan en los templos que les están dedicados, por petición de quienes desean averiguar cómo poner fin a una situación angustiosa. En esta comedia (puesta en escena ya en 1625 y publicada en 1636),¹⁸ Astrea transmite a los demás los mensajes que Apolo descubre solo a ella.¹⁹ Así, disuelve el conflicto levantado entre los dos bandos del ejército tras la muerte del emperador Quintilio, pues, «inspirada / del oráculo de Apolo», les hace saber que el sucesor será Aureliano (p. 315). Más adelante, antes de la batalla contra Cenobia, Astrea indica a Aureliano:

Hoy dichoso fin colijo,
que el dios que en tu ayuda viene
la vitoria te previene,
pues el oráculo dijo:
«Irás y vencerás; no
serás vencido en la guerra»

(*La gran Cenobia*, pp. 347-348)

Pero las cosas se tuercen en la contienda y Aureliano se encara con Astrea, a quien reprocha que lo haya alentado con «engaños de Apolo» (p. 348). La mujer reconoce entonces que ha malinterpretado al dios:

Mal
el oráculo entendí,
porque otro sentido encierra,
que entonces no entendí yo:

18 Don W. Cruickshank, «Pedro Calderón de la Barca», en: Pablo Jauralde Pou (dir.)/ Delia Gavela/ Pedro C. Rojo Alique (coords.): *Diccionario filológico de la literatura española (siglo XVII)*. Madrid: Castalia 2010, p. 202. Se imprimió en la *Primera parte de comedias* de Calderón (1636). Todas las fechas de las primeras representaciones y ediciones de las comedias mencionadas se toman de este trabajo. Las citas de *La gran Cenobia* siguen la edición: Pedro Calderón de la Barca, *La gran Cenobia*, en: *Comedias, I. Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2006.

19 Sobre los personajes femeninos llamados Astrea en el teatro calderoniano, resulta fundamental la monografía de Frederick De Armas, *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*. Pamplona/ Madrid/ Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert 2016, cuyo tercer capítulo (pp.103-144) está dedicado a *La gran Cenobia*. Esta monografía es una traducción, ampliada y revisada, de Frederick De Armas, *The Return of Astraea: an astral-imperial myth in Calderón*. Lexington: The University Press of Kentucky 1986.

«Irás, y volverás no;
serás vencido en la guerra»

(*La gran Cenobia*, p. 348)

En esta comedia, por tanto, se ha equivocado la intérprete: no ha deducido mal el referente de las palabras del oráculo, como en *Il pastor fido*, sino el significado establecido por la entonación. Aquí, además, la sentencia del oráculo permite a Calderón un juego de ingenio, pues el cambio de las pausas produce un significado opuesto. Para vengarse de la «profetisa mentirosa» (p. 349), Aureliano la arroja a una cueva, desde la cual Astrea vaticina a Cenobia que triunfarán sobre ella un «alevoso traidor» y un «tirano emperador» (p. 350). La valerosa Cenobia desconfía de las extrañas voces que acaba de oír, a las que llama «eco temeroso» e «Ilusión» (p. 350), aunque este vaticinio no dejará de atormentarla ni siquiera cuando sea emperatriz de Roma. El anuncio de Astrea se cumple: Cenobia es traicionada por Libio y entregada al déspota emperador Aureliano. También había anunciado Astrea a Decio que sería emperador, lo que se verifica al final de la comedia, cuando este personaje mata al cruel Aureliano y los soldados le entregan el imperio de Roma.

Mayor similitud con *Il pastor fido* guarda el oráculo de *La dama y galán Aquiles* [*El monstruo de los jardines*], comedia mitológica publicada en la *Cuarta parte de comedias* de Calderón, de 1672.²⁰ Ulises llega a Egnido para consultar el oráculo de Marte, pues necesita la confirmación de que este dios le ayudará en la lucha contra Troya. En el templo, el «horrible acento» (v. 421) del dios de la guerra responde a Ulises con claridad, como testimonia después este personaje:

Troya será destruida
y abrasada por los griegos
si va a su conquista Aquiles
a ser homicida de Héctor.
Aquiles, humano monstruo
de aquestos montes, en ellos
un risco...

(*La dama y galán Aquiles*, vv. 422-428)

20 Tatiana Alvarado Teodorika, «Introducción», en: Pedro Calderón de la Barca: *La dama y galán Aquiles* [*El monstruo de los jardines*]. Ed. Tatiana Alvarado Teodorika. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert 2013, p. 53, asegura: «1660 es la fecha que más se aproxima a la más temprana representación de la comedia: julio de 1661». Todas las citas siguen esta edición.

Pero el mensaje es interrumpido por un terremoto y todos los asistentes se dispersan aterrorizados. Ulises deduce que este portento ha sido provocado por Venus, contraria a los griegos, para que no pueda descifrar el anuncio de Marte.²¹ Ahora bien, los intentos de Venus por alterar el hado son inútiles, como también los de Tetis, madre de Aquiles, quien, para evitar que se cumpliera la profecía de que su hijo participaría en «la más fiera / lid, la más dura batalla» (vv. 1227-1228), no le permite salir de una cueva. Tetis, sin embargo, ya sabe que finalmente se cumplirá el destino de Aquiles, y ella misma reconoce: «¡Cuánto yerra / quien al poder de los dioses / previene hacer resistencia!» (vv. 1244-1245). Así sucede: su hijo se empeña en ir tras los pasos de la bella Deidamia y ella admite que es inútil retenerlo cuando lo arrastran tan poderosas fuerzas. Con todo, Tetis intentará enfrentarse al destino para que su hijo no vaya a la guerra:

Y siendo así que tu hado
y su oráculo convengan,
a tiempo que tú vencido
te ves de pasión tan ciega
que el retirarte a que vivas
es retirarte a que mueras,
¿qué mucho que yo al delirio
de una imaginada idea
procure hacer tiempo que hado,
amor y oráculo venzas?

(*La dama y galán Aquiles*, vv. 1266-1275)

A Tetis se le ocurre disfrazar a su hijo de mujer para evitar que sea reconocido. Será así un «monstruo», porque tendrá al mismo tiempo naturaleza masculina y femenina; como cantan las ninfas:

Veamos si sus hados
vence, cuando sea
monstruo en los jardines
quien lo fue en las selvas

(*La dama y galán Aquiles*, vv. 1412-1415)

Pero no, Aquiles no vence a sus hados. Decidido a encontrarlo, el astuto Ulises se disfraza de mercader de joyas, entre las cuales hay una

21 Como más adelante le dirá Tetis a su hijo Aquiles, debido a los portentos naturales causados por Venus, el oráculo dejó «declarada la noticia / y dudosa la certeza» (*La dama y galán Aquiles*, vv. 1264-1265).

espada, un sombrero con plumas y un escudo. Por supuesto, el fiero Aquiles, aunque esté vestido de doncella, no puede refrenar el guerrero que lleva dentro y escoge las armas y el sombrero. Ulises descubre así al «monstruo de los jardines». El vaticinio del oráculo siempre se cumple, en fin, por grandes que parezcan los obstáculos impuestos en el devenir de la trama.

Como en *El monstruo de los jardines* e *Il pastor fido*, también en *Andrómeda* y *Perseo*,²² el oráculo, en esta ocasión de Júpiter, es célebre por resolver «los arduos casos» (p. 34). El templo dedicado a este dios se sitúa en Acaya, adonde llegan Fineo desde Trinacria y Lidoro desde África: el primero quiere preguntarle a Júpiter el remedio para vencer al monstruo que asuela su tierra; similar es la inquietud del segundo, cuya región es castigada por Medusa. La respuesta del oráculo no resulta clara. De hecho, Fineo y Lidoro han de repetir las palabras de Júpiter ante Políditas, rey de Acaya, que en el templo no había logrado captar el sentido de la revelación:

FINEO	«Ofrecida al monstruo muera Andrómeda; que esto escusa de Trinacria la ira fiera».
LIDORO	«De la sangre de Medusa uno y otro alivio espera» (<i>Andrómeda y Perseo</i> , p. 80).

Políditas concluye que «uno de otro haya de ser / el remedio» y manda a Fineo y Lidoro que vuelvan a sus respectivas patrias. Pero en esta comedia, como en la obra pastoral de Guarini, la acción emprendida por los hombres para satisfacer la profecía no se corresponde con la predispuesta por los dioses. De vuelta en Trinacria, Fineo se niega a dar noticia del vaticinio para que Andrómeda, de la que está enamorado, no sea ofrecida al monstruo. A la isla arriba por azar Perseo, cuya embarcación ha perdido el rumbo en una tormenta. Por un malentendido, Fineo teme que el recién llegado le arrebatase a su amada y prefiere ahora que Andrómeda sea sacrificada, por lo que comunica por fin el designio del oráculo. En África, Lidoro y sus hombres han

22 La obra se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro en 1653. Se imprimió en la *Parte XXI de Escogidas*, de 1663 y, veinte años más tarde, en la *Sexta parte de comedias* de Calderón. Todas las citas siguen la edición Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, en: *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*. Ed. José María Viña Liste. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2010.

ingeniado un método para vencer a Medusa: tentarla con un cebo, que no es otro sino el desgraciado gracioso Bato, y asaetarla cuando se aproxime a él. No serán ellos quienes maten a Medusa sino Perseo, animado a acometer tal empresa por Palas y Mercurio. Con la cabeza sanguinolenta de Medusa a la vista, Lidoro se pregunta cómo pueden cumplirse ahora las palabras del oráculo:

de la sangre de Medusa
dijo que había de formarse
el remedio de otras ruinas;
mas, aunque el creerlo es fácil,
no es fácil el verlo, pues
aunque su sangre derrames,
¿adónde el remedio está
que della puede esperarse?

(*Andrómeda y Perseo*, p. 127)

En ese momento se abre la tierra (es decir, en la puesta en escena, un escotillón en el tablado) y aparece Pegaso, el caballo alado que llevará a Perseo hasta Trinacria, donde derrotará al monstruo marino y rescatará a Andrómeda. En suma, la profecía se ha cumplido, aunque no de la manera prevista por los hombres, que hasta bien avanzada la acción no comprenden con nitidez las palabras de la divinidad. Como afirma el gracioso Bato con cierta ironía metateatral:

Yo no entiendo aquestos dioses
que andan siempre con mosotros [*sic*]
en oráculos, habrando
allá por sus circunloquios,
que nadie hay que los entienda

(*Andrómeda y Perseo*, pp. 77-78)

En parte gracias a esta ambigüedad, los oráculos tienen un notable potencial para generar intriga y tensión dramática.²³ Son enigmáticos, es decir, constituyen un desafío para la comprensión de los personajes y, claro está, también para los receptores.²⁴ No por casualidad estas re-

23 Lo observa también Pascual Barciela, «Templos y profecias», p. 6.

24 Esta es una característica esencial de estas revelaciones prodigiosas; como subraya Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*. New York: St. Martin's Press 1999, p. 15: «The workings of this oracular language-game are simple enough. All it requires is a hypocritical speaker who lies all the more successfully as he utters

velaciones suelen situarse al comienzo: los oráculos crean un horizonte de expectativas, pues se sabe de antemano que se van a verificar, por muy desencaminada que vaya la interpretación de los hombres o por extraños que resulten los caminos que tome la acción de la obra. El planteamiento no está muy alejado, por tanto, de la comedia de capa y espada, en la que el espectador sabe que la boda de los protagonistas, pase lo que pase, se confirmará al final. En Calderón, a diferencia de lo que ocurría en *Il pastor fido*, no se presenta expresamente el tema de la ceguera humana para conocer los designios divinos, al menos en las comedias analizadas, sino que parece más relevante el problema de la utilidad de la oposición al destino. En cualquier caso, sin entrar en estas delicadas cuestiones interpretativas (que exigirían el análisis de los oráculos y profecías en otras obras calderonianas), puede señalarse como característico del dramaturgo la variedad con que se utilizan estos elementos ominosos: baste recordar el empleo de la intermediaria y el juego verbal con el mensaje de Apolo en *La gran Cenobia* y la interrupción de Júpiter por el terremoto que provoca Venus en *La dama y galán Aquiles*.

Los dioses no solo se comunican con los hombres mediante sentencias enigmáticas, muchas veces reveladas en los templos después de la celebración de un sacrificio. Tanto en *Il pastor fido* de Guarini como en numerosas comedias calderonianas, las divinidades anuncian su destino a los personajes mediante una forma de gran curiosidad e interés: el eco responsivo. Ya Marcella Trambaioli ha estudiado la relación entre esta técnica en la pastoral italiana y en Calderón.²⁵ Conviene ahora exponer en qué consiste y observar su presencia en otras piezas teatrales del dramaturgo español, que, como se verá, complica y renueva este recurso, a veces de manera ingeniosa.²⁶

nothing but the truth, and a gullible audience blinded by willful deciphering who chooses the wrong interpretation, only to change their minds and be illumined by the right understanding when it is too late. Riddle, amphibology and ironic misunderstanding are the three moments of the process».

- 25 Marcella Trambaioli, «Valores poéticos y funciones escénicas del *eco* en las fábulas mitológicas de Calderón», en: Manfred Tietz (ed.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. XII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Leipzig, 14-18 de julio de 1999*. Stuttgart, Franz Steiner 2001 (Archivum Calderonianum, 9), pp. 181-200.
- 26 Trambaioli, «Valores poéticos», p. 181, señala que el eco responsivo se remonta ya a la literatura helénica y que en la pastoral italiana no solo tiene valor poético, sino también simbólico, teatral y musical. Observa que «Calderón parte de esta

En *Il pastor fido*, Amor anuncia al casto Silvio por medio del eco que pronto se enamorará de la ninfa Dorinda. Así, cuando Silvio se vanagloria de su desinterés por el amor, alude a Cupido como «vil y débil muchacho» (*El pastor fido*, p. 192) y el increpado enseguida interviene repitiendo algunas de sus palabras:

ad alta voce il dico:
la ferza a gastigarti
sola mi basta. —*Basta*—.
Chi se' tu che rispondi?
Eco, o più tosto Amor, che così d'Eco
imita il sòno —*Sono*—.

(*Il pastor fido*, IV,8, vv. 1030-1035)

en voz bien alta digo
que para castigarte
un azote me basta. —*Basta*—
¡Oh, tú que me respondes! ¿Eres eco,
o acaso amor qu'imitas el son de él? —*Él*—

(*El pastor fido*, p. 192)

Pronto le hace saber al pastor que se vengará de él al convertirlo en enamorado de Dorinda:

E di me, che ti sprezzo, che farai,
se'l cor più duro ho di diamante? —*Amante*—.
Amante me? Se' folle!
Quando sarà che'n questo cor pudico
amor alloggi? —*Oggi*—.
Dunque sì tosto s'innamora? —*Ora*—.
E qual sarà colei
che far potrà ch'oggi l'adori? —*Dori*—.
Dorinda forse, o bambo,
vuoi dir in tua mozza favella? —*Ella*—.

(*Il pastor fido*, IV,8, vv. 1059-1068)

tradición para luego elaborarla y transformarla a su antojo» (p. 184) y analiza el empleo del eco en *Eco y Narciso*, *Andrómeda* y *Perseo*, *El golfo de las sirenas*, *La estatua de Prometeo*, *Celos aun del aire matan*, *Fieras afemina Amor*, *Apolo y Climene*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Amado y aborrecido* y *El laurel de Apolo*.

¿O que harás de mí que te desprecio
 si tengo el corazón como diamante? —*Amante*—.
 ¿Amante a mí? ¡Oh, loco!
 ¿Cuándo será, qu'en este
 tan casto corazón amor albergue?
 ¿Yo amante? ¿Y en qué tiempo
 diferente seré de lo que hoy? —*Hoy*—.
 ¿Cómo? ¿Tan presto s'enamora? —*Hora*—.
 Pues dime, ¿cuál será la poderosa
 que me podrá forzar a que l'adore? —*Dore*—.
 ¿Dorinda por ventura
 quiere decir esa tu lengua torpe
 que lo claro escurece y atropella? —*Ella*—.
 (*El pastor fido*, pp. 193-194).

En efecto, en la siguiente escena Silvio dispara una flecha por error a Dorinda, a quien confunde con un animal. La joven herida lo conmueve y, finalmente, Silvio cede al amor. El eco funciona por tanto como un nuevo oráculo, ya que sirve de vehículo a la predicción de Cupido.²⁷ En Calderón, en ocasiones, «la voz ultraterrenal, que avisa, aconseja, amenaza, según las circunstancias, a los personajes, transgrede rotundamente las leyes del fenómeno acústico de repetición apocopada de palabras»,²⁸ es decir, los personajes calderonianos emplean la palabra «eco» para referirse a voces misteriosas cuyo origen desconocen, repitan o no el final de sus intervenciones. Basten solo dos ejemplos para mostrar cómo el dramaturgo complica el recurso que Guarini había empleado con ortodoxia. En *Andrómeda y Perseo*, el eco reproduce la última palabra de cada intervención de Andrómeda, que ha sido ofrecida al monstruo marino y, desesperada, pide ayuda a Venus:

¿Habrás, digo, en este estado
 —por que digas que no apura
 mi voz tu poder— algún
 consuelo, esperanza alguna?

27 En las *Annotazioni* con que acompañó la edición definitiva de su obra en 1602, Guarini comenta la función del eco como oráculo, como recuerda Selmi en una nota de su edición de *Il pastor fido*, IV,8, v. 424 (p. 425): «È questa la funzione che l'eco guariniana svolge rispetto agli sviluppi drammatici della parte episodica, raffigurandosi, a livello strutturale, come l'equivalente dell'oracolo che governa il rivolgimento della vicenda principale di Mirtillo e Amarilli».

28 Trambaioli, «Valores poéticos», p. 188.

En tanto que ella representaba estos versos y los ecos respondían sus oráculos voces distantes, se vio en el mar un monstruo que, empezando pequeño en lo último, a cada vuelta que daba atravesando las ondas, parecía mayor.

ECOS	Cantan. Una.
ANDRÓMEDA	Una el eco me responde; mas, ¡ay!, que no es piedad suya sino delicto, pues siempre algo de lo que oye hurta. Y así, por mi desconsuelo, volver pretendo a la duda. ¿Qué más puede ser que sea mi infelice desventura?
ECOS	Ventura.

(*Andrómeda y Perseo*, p. 140)

Andrómeda se da cuenta de que las cuatro palabras pronunciadas por el eco forman la sentencia: «*una ventura hay segura*» (p. 141), vaticinio de su inmediata salvación por Perseo, que aparecerá en Trinacria por el aire a lomos de Pegaso.²⁹

Calderón renueva este recurso aún con más agudeza e ingenio: no siempre son los dioses los que dialogan con los hombres mediante estos ecos, sino que otras veces las palabras pronunciadas por otros personajes en el espacio «dentro» son interpretadas también como «oráculos». Podrían llamarse «vaticinios por acaso». Estas singulares profecías en realidad pertenecen a un diálogo con sentido propio, pero el personaje que las oye, ajeno a su contexto, considera que responden a la pregunta que acaba de formular o a la duda que le preocupa. Por ejemplo, en *El Faetonte* (impresa en la *Cuarta parte de comedias*, 1672), una intervención «dentro» de la villana Silvia parece contestar a Tetis, que quisiera conocer el destino de Faetón:

[TETIS]	Pues siendo así que quedaron pendientes cosas tan varias, esta sola es el deseo de saber en lo que para. [...]
---------	--

29 Vara López, «Entre cuevas», pp. 163-164, repara ya en este tipo de anuncios.

- ¿A quién lo preguntaremos
que nos responda?
- SILVIA *Dentro.* Mal haya
ambición, diré mil veces,
que a más que lo que es se ensalza.
- TETIS ¿Qué voz es ésta, que suena
a oráculo?
- DORIS Una villana
riñendo con un soldado.
Del monte a esta parte pasan.
No del acaso hagas caso.
- TETIS ¿Cómo quieres no le haga,
si al preguntar qué habrá nuevo,
a responder se adelanta?
- (*El Faetonte*, p. 759)³⁰

En seguida aparecen Silvia y Bato, y la villana explica que sus palabras eran un reproche a su compañero, quien le había dado su fe de esposo y ahora quiere marcharse en busca de mejor fortuna. No obstante, sus versos, fuera de ese contexto, también funcionan como anuncio de la ambición desmedida de Faetón, por cuya causa se despeñará con el carro del Sol.³¹

Tanto en *El pastor fido* como en las comedias calderonianas, para comunicarse con los hombres los dioses emplean todavía otros métodos: los portentos y señales físicas, como los terremotos,³² y los sueños

30 La cita sigue la edición: Pedro Calderón de la Barca, *El Faetonte*, en: *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*. Ed. Sebastian Neumeister. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2010.

31 Más «vaticinios por acaso» se hallan, por ejemplo, en *El monstruo de los jardines*, vv. 1412-1431, vv. 1741-1747, y vv. 1969-1973.

32 Cuenta el mensajero de *El pastor fido* que, cuando Amarilli fue condenada a muerte, hubo horribles señales: «Suda sangre la diosa, / tiembla la tierra, y la caverna sacra / de no vistos aullidos / y funestos gemidos / toda resuena y brama» (p. 221). Estos episodios abundan en las comedias de Calderón; baste el ejemplo de la salva con la que Marte saluda a Jasón en *Los tres mayores prodigios*, como anuncia Absinto: «Un prodigio sin ejemplo / hasta ahora sucedido. / A ver el fiero semblante / del dios de las lides fuerte / llegó apenas mi inconstante / huésped, cuando al mismo instante / todo el templo se convierte / en un confuso rumor / de armas, de asombro y horror, / salva que hacia la tierra / a la deidad de la guerra» (p. 1017). Se cita por la edición: Pedro Calderón de la Barca, *Los tres mayores prodigios*, en: *Comedias, II. Segunda parte de comedias*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2007.

proféticos.³³ El análisis de los oráculos y los ecos en ambos autores basta ahora para establecer ciertas conclusiones, algunas ya adelantadas. La presencia de los oráculos en el teatro tiene un importante valor dramático, pues supone un anuncio de algo que va a suceder y, al mismo tiempo, dada su usual forma enigmática, un desafío para la comprensión de los espectadores. Calderón varía el uso de estos elementos, pues, como se ha visto en las comedias analizadas, en ocasiones emplea un intermediario o se interrumpen por la intervención de una deidad enemiga. La misma tendencia a la innovación y diversidad se advierte en el recurso del eco. Si tal como se presenta en Guarini esta técnica resulta especialmente virtuosa, Calderón la aprovecha con ingenio y originalidad, como prueba la destreza con que ajusta las intervenciones de los personajes fuera de escena a la pregunta retórica que otro acaba de formularse ante los espectadores. Además, oráculos y enigmas permiten el desarrollo de temas arraigados en la ideología del barroco, tanto en España como en Italia: la dificultad del hombre para percibir la realidad como es, los límites de los sentidos y la percepción del mundo como laberinto. No es de extrañar, en suma, que se sirvan de ellos con frecuencia y de diversos modos tanto Calderón como su admirado Guarini.

Bibliografía

- BONARELLI, Guidubaldo (Conte de): *Filli di Sciro: discorsi e appendice*. Ed. Giovanni Gambarin. Bari: Laterza e figli 1941.
- *Filli di Sciro*. Introducción de Raffaele Manica. Roma: Vecchiarelli 2001.

33 Montano le cuenta a Titiro un sueño que ha tenido, en el que un anciano le devolvía al hijo que había perdido en la tormenta y le pide que no lo mate (*El pastor fido*, pp. 31-34). Esta premonición se cumple, pues en la escena quinta del acto quinto Carino le hará saber que Montano es el hijo que se llevó la inundación y detendrá su sacrificio. En Calderón también son frecuentes este tipo de presagios: recuérdese el caso de la comedia *La vida es sueño*, en la que, como es bien sabido, Basilio cuenta que su esposa soñó con «un monstruo en forma de hombre» (p. 34). Se sigue la edición Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, en: *Comedias, I. Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2006.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Andrómeda y Perseo*, en: *Comedias*, VI. *Sexta parte de comedias*. Ed. José María Viña Liste. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2010.
- *El Faetonte*, en: *Comedias*, IV. *Cuarta parte de comedias*. Ed. Sebastian Neumeister. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2010.
- *La dama y galán Aquiles* [*El monstruo de los jardines*]. Ed. Tatiana Alvarado Teodorika. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert 2013.
- *La gran Cenobia*, en: *Comedias*, I. *Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2006.
- *La vida es sueño*, en: *Comedias*, I. *Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2006.
- *Los tres mayores prodigios*, en: *Comedias*, II. *Segunda parte de comedias*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2007.
- GUARINI, Baptista [*sic*]: *El pastor fido. Tragicomedia pastoral*. Trad. Cristóbal Suárez de Figueroa. Valencia: Pedro Patricio Mey 1609.
- GUARINI, Battista: *Il pastor fido*. Ed. Elisabetta Selmi e introducción de Guido Baldassarri. Venezia: Marsilio 2014 [1999].

-
- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana: «Introducción», en: Pedro Calderón de la Barca: *La dama y galán Aquiles* [*El monstruo de los jardines*]. Ed. Tatiana Alvarado Teodorika. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert 2013, pp. 11-99.
- ANGELINI, Franca: «Eros e nomos nel *Pastor Fido* di Guarini», en: Silvia Carandini (ed.): *Teatri barocchi: tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*. Roma: Bulzoni 2000, pp. 395-406.
- ANTONUCCI, Fausta: «*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo», en: Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica 2008, pp. 7-107.

- BRIOSO, Jorge: «¿Cómo hacer cosas con los enigmas? *La vida es sueño* o el drama del desengaño», *Bulletin of the Comediantes* 56 (2004), pp. 55-75.
- CLUBB, Louise G.: «The Pastoral Play: Conflations of Country, Court and City», en: Maristella de Panizza Lorch (ed.): *Il teatro italiano del Rinascimento*. Milano: Edizioni di Comunità 1980, pp. 65-73.
- COHEN, Walter: «The Politics of Golden Age Spanish Tragicomedy», en: Nancy K. Maguire (ed.): *Renaissance Tragedy. Explorations in Genre and Politics*. New York: AMS Press 1987, pp. 155-176.
- CRAWFORD, James P. W.: *The Life and Works of Christóbal Suárez de Figueroa*. Philadelphia: University of Pennsylvania 1907.
- CRUICKSHANK, Don W.: «Pedro Calderón de la Barca», en: Pablo Jauralde Pou (dir.)/ Delia Gavela/ Pedro C. Rojo Alique (coords.): *Diccionario filológico de la literatura española (siglo XVII)*. Madrid: Castalia 2010, pp. 172-232.
- DALLA VALLE, Daniela: *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal «Pastor Fido» al dramma pastorale francese*. Ravenna: Longo 1973.
- DE ARMAS, Frederick: *The Return of Astraea: an Astral-Imperial Myth in Calderón*. Lexington: The University Press of Kentucky 1986.
- *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*. Pamplona/ Madrid/ Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert 2016.
- GERI, Lorenzo: ««Così balbo talor tra noi ragiona». Allegorie della Provvidenza nel genere pastorale da Guarini a Bonarelli», en: Elisabetta Selmi/ Enrico Zucchi (eds.): *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*. Bologna: Emil 2016, pp. 65-93.
- JONARD, Norbert: «Le baroquisme du *Pastor fido*», *Studi secenteschi* 10 (1969), pp. 3-18.
- LECERCLE, Jean-Jacques: *Interpretation as Pragmatics*. New York: St. Martin's Press 1999.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: «La recreación española de *Il pastor fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en: *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger 1987, pp. 419-427.

- «Del *dramma pastorale* a la «comedia española» de gran espectáculo: la versión española de *Il pastor fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», en: Sebastian Neumeister (ed.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 de agosto 1986 (Berlín)*. T. 1. Frankfurt am Main: Vervuert 1989, pp. 535-542.
- MORINI, Agnès: «Schegge pastorali: la *Filli di Sciro* del Bonarelli (1607) nella genealogia romanzesca», en: Danielle Boillet/ Alessandro Pontremoli (eds.): *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino, 14-15 marzo 2005*. Firenze: Olschki 2007, pp. 65-79.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio: «Templos y profecías en el teatro mitológico español del Barroco (1597-1674)», *Castilla. Estudios de Literatura* 7 (2016), pp. 1-37.
- PERELLA, Nicolas J.: «Fate, Blindness and Illusion in the *Pastor fido*», *The Romanic Review* 49 (1958), pp. 252-268.
- PIERI, Marzia: *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*. Padova: Liviana 1983.
- POPOVICH, Aikin J.: «Guarini's *Il pastor fido* in Germany: Allegorical and Figural Aspects», *Studi germanici* 16 (1978), pp. 125-148.
- RICCÒ, Laura: «*Ben mille pastorali*». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*. Roma: Bulzoni 2004.
- SELMI, Elisabetta: «L'autore e l'opera. Nota al testo», en: Battista Guarini: *Il pastor fido*. Ed. Elisabetta Selmi e introducción de Guido Baldassarri. Venezia: Marsilio 2014 [1999], pp. 25-74.
- TRAMBAIOLI, Marcella: «Valores poéticos y funciones escénicas del *eco* en las fábulas mitológicas de Calderón», en: Manfred Tietz (ed.): *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. XII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Leipzig, 14-18 de julio de 1999*. Stuttgart: Franz Steiner 2001 (Archivum Calderonianum, 9), pp. 181-200.
- «La escritura en colaboración en *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón», en: Manfred Tietz/ Gero Arnscheidt (eds.): *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*. Stuttgart: Franz Steiner 2011 (Archivum Calderonianum 12), pp. 493-521.

- VALBUENA BRIONES, Ángel J.: «Calderón y su relación con la tragico-media de Guarini», *Bulletin of Hispanic Studies* 70 (1993), pp. 165-173.
- VARA LÓPEZ, Alicia: «Entre cuevas, monstruos y secretos: el arte de la ocultación en las fiestas mitológicas calderonianas», *Iberoromania* 80 (2014), pp. 149-167.