

## LA ESTRUCTURA VERBAL DE LA PASTORAL DE JACINTO DE LOPE DE VEGA

Ana María PORTEIRO CHOUCIÑO

Universidade da Coruña

### RESUMEN

*Una de las características más destacadas de las comedias pastoriles de Lope de Vega es la primacía de la palabra sobre la acción. Si bien las seis piezas que conforman este género en la producción del Fénix presentan abundantes muestras de dicha condición, La pastoral de Jacinto fundamenta su enredo en una construcción verbal basada en una cadena de equívocos lingüísticos que conducirán al protagonista a la locura de amor y la progresiva pérdida de identidad. Su estudio constituye el objetivo de este artículo.*

**Palabras clave:** comedias pastoriles, Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, equívocos lingüísticos, pérdida de identidad.

### ABSTRACT

*One of the most outstanding characteristics of Lope de Vega's pastoral comedies is the predominance of the words over the action. Even though the six works that make up this genre in the Fénix's productions show different examples of this condition, La pastoral de Jacinto bases its comedy of errors on verbal constructions consisting of a series of slips of the tongue which lead the main character to suffer from love madness and an increasing loss of identity. His study is the object of this article.*

**Keywords:** pastoral comedies, Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, slips of the tongue, loss of identity.

## ARTÍCULO

### 1. INTRODUCCIÓN

Lope de Vega se acerca al género pastoril en los primeros años de su producción dramática (Rodrigo Mancho, 1984: 165-187)<sup>1</sup>. Cuatro de las seis piezas que componen este ciclo —*Belardo el furioso* (1586-1595), *El verdadero amante* (1588-1595), *Los amores de Albanio e Ismenia* (1590-1595) y *La pastoral de Jacinto* (1595-1600)— fueron escritas antes de la primera lista de *El peregrino en su patria*. Son las denominadas *comedias mixtas*, puesto que se sitúan a medio camino entre las piezas propiamente cortesanas y las de corral. Se definen por un predominio de la densidad verbal frente a la acción, una libertad de construcción basada en ágiles sucesiones de escenas autónomas, o una comicidad individualizada y cristalizada en muchas ocasiones en núcleos independientes cercanos a los entremeses internos. *La Arcadia* (1615) marca la transición entre una y otra modalidad porque, aunque es una obra tardía con respecto a las anteriores, supone un nuevo acercamiento del género a la cortesанизación de la que bebe la tradición pastoril, enriquecida por la influencia de la escenografía italiana y el manejo fluido de la palabra y el concepto en el teatro barroco. Por su parte, *La selva sin amor* (1627) confirma esa evolución al convertirse en exponente de un teatro de la palabra, caracterizado por dilatados parlamentos, amplios

---

<sup>1</sup> El primer Lope de Vega recibe el influjo del elemento populista, procedente de la tradición de los actores-autores, del teatro religioso y de las compañías italianas, pero también de la teatralidad cortesana del siglo XVI, incluida la segunda mitad, con obras como la *Comedia pastoril de Torcato*, *La gran pastoral de Arcadia* o la *Comedia pastoril española*, también llamada *Comedia de Diana* y *Silvestro*. El resultado de la combinación de estas influencias desemboca en sus piezas marcadamente cortesanas, desde *Adonis* y *Venus* hasta *La selva sin amor*, y en otras adaptadas a las necesidades del teatro de corral. Por lo tanto, al contrario de lo que sostiene Crawford (1922), la temática pastoril se mantuvo vigente también durante la segunda parte del siglo, lo que justifica su reelaboración por parte de Lope y otros autores.

y frecuentes monólogos, un retoricismo artificioso y una importante presencia del componente musical<sup>2</sup>.

*La pastoral de Jacinto* recrea con singularidad los rasgos distintivos arriba mencionados. La fineza del verso sostiene una construcción temática que procede del equívoco, hábilmente inserto en el diálogo, a través de la creación de situaciones ambiguas o malinterpretadas, con un protagonista *doble*. La obra no sólo mantiene la supremacía de la palabra sobre el movimiento sino que carece propiamente de acción, consolidando la estructura verbal como factor determinante en el acercamiento a la significación última del texto. Por eso, el objetivo de este estudio se cifra en el análisis del enredo lingüístico a través de la progresiva pérdida de identidad de Jacinto, el personaje principal de la comedia.

## 2. JACINTO: PÉRDIDA DE IDENTIDAD Y JUEGO VERBAL

La obra se abre con el regreso del pastor Jacinto, después de dos años, al lugar donde vio por primera vez a Albania, y en el que se enamoró de ella. Al encontrarse de nuevo con la joven, vuelve a expresarle sus sentimientos y cree advertir en ella señales evidentes del mismo afecto. No obstante, pide que le confiese la identidad de la persona amada y ella opta por una manifestación velada, recurriendo a un sencillo juego de palabras muy utilizado en la teatralidad cortesana<sup>3</sup>:

---

<sup>2</sup> El estudio de las comedias pastoriles de Lope de Vega no ha suscitado un gran interés por parte de la crítica. Marcelino Menéndez Pelayo recogió los seis textos, junto con las piezas mitológicas, en un volumen editado en el año 1965, *Comedias pastoriles y comedias mitológicas*. Desde entonces, hemos de esperar hasta la década de los 80 para encontrar algunos trabajos de carácter general sobre el tema, entre los que destacan dos obras coordinadas por Joan Oleza en 1984 y 1986, *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano y Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, respectivamente.

<sup>3</sup> El gusto cortesano por lo juegos de salón emerge en Lope de Vega como una concepción teatral compartida por los dramaturgos de la escuela valenciana. Las adivinanzas de nombres a través del deletreo de sus grafías o el libro de los secretos con recetas para todo tipo de problemas son ejemplo de ello. Pese a la reelaboración operada por el Fénix en sus comedias pastoriles, estas piezas mantienen vigente un

Jacinto           pero, Albania, di: ¿quién es,  
                          para humillarme a los pies  
                          del más bienaventurado  
                          que lleva al Tajo ganado?  
Albania           Tiene tres sílabas.  
Jacinto           ¿Tres?  
                          Dime una letra siquiera.  
Albania           Una I grande es la primera.  
Jacinto           ¿Y luego?  
Albania           Luego una A  
                          C, I, N, T, O.  
Jacinto           ¡Ya!  
                          Jacinto.  
Albania           Ese adoro

(Vega Carpio, 1997: vv. 170-179)<sup>4</sup>.

La pastora excluye de su discurso el pronombre personal, privilegiando el antropónimo. Esquiva, de esta forma, la declaración abierta. Jacinto parece comprender en un primer momento las palabras de Albania. Sin embargo, la duda no tarda en aflorar:

Mas por favor tan sucinto  
ya tan alegre me pinto;  
¡cosa que hubiese en el valle  
otro de más brío y talle  
que se llamase Jacinto!  
Que ella no me dijo más  
de que a Jacinto quería

(vv. 195-201).

En efecto, la estructura verbal elegida por Albania transmite una ambigüedad que generará la cadena de conflictos sobre la que descansa el enredo. Su ausencia del valle durante un período prolongado de tiempo le impide descubrir de inmediato que no existe

---

universo bucólico codificado, compuesto por las reglas, los tópicos, los juegos y las situaciones características del género. Son elementos procedentes de una literatura de salón, recreo y autoafirmación de los gustos cortesanos.

<sup>4</sup> En adelante, citaremos siempre por esta edición.

otro pastor con su mismo nombre. El desconocimiento del contexto es aprovechado por Doriano y Frondelio, que traman un engaño fundamentado en una sucesión de equívocos derivados de las posibilidades que la ambigüedad del propio lenguaje natural les ofrecen. Para ello, le confirman la aparición de un homónimo y misterioso rival que desencadenará los celos y la desafortunada locura de amor del protagonista<sup>5</sup>. Esta situación dará lugar a una serie de enfrentamientos y debates metalingüísticos en los que los personajes tratan, sin lograrlo, de resolver los malentendidos provocados por los enunciados equívocos. Estos intentos producen aún más confusiones. Se multiplican las escenas de *accusatio* y *defensio*, de recriminaciones e incomprensiones (Rodríguez, 1990: 1091-1095). Adviértase en los parlamentos entre Jacinto y Flórida (vv. 1649-1669); Albania y Flórida (vv. 1866-1890); o Jacinto y su padre, Calcidonio (vv. 3050-3075).

Esta estructura depende, pues, de la solidez del equívoco que nace de la convergencia, en la mente del protagonista, del mismo antropónimo, es decir, del mismo signo, con dos referentes distintos. Su obcecación celosa le impide desprenderse de las manipulaciones de sus rivales y le empuja a alimentar interpretaciones erróneas y perjudiciales para sus intereses y esperanzas. El pastor no consigue establecer la oposición discursiva entre su propia identidad y la de un posible segundo Jacinto.

La ambigüedad lingüística que sostiene la acción se evidencia especialmente en los monólogos que presiden la obra<sup>6</sup>. La parte central de la comedia se caracteriza por una exposición libre de las pasiones alrededor de la pareja de amantes, en una equilibrada sucesión de

---

<sup>5</sup> La locura o enfermedad de amor es propia del amante triste cuyas quejas se deben al sentimiento no correspondido o a los celos innecesarios. En particular, la melancolía se convierte en un medio de representación de estos trastornos emocionales que abundan en las comedias pastoriles de Lope. Entre los síntomas de dicho desequilibrio destacan: el insomnio, el miedo paralizante, la búsqueda de aislamiento social, la desesperación sin causa determinada, las alucinaciones, la ira irracional, el pensamiento obsesivo, las sospechas infundadas, el abatimiento... Véase Morros (1999) y Casa *et alii* (2002: 169-170).

<sup>6</sup> El soneto inicial reúne los principales motivos inspiradores del enredo al establecer, junto con los otros tres sonetos incluidos en el texto, un desarrollo lírico y dramático del amor-ciego, el amor-olvido y el amor-celos.

---

monólogos apoyada por una coherente elección métrica que proporciona continuidad y cohesión a la pieza. En el caso de Jacinto, el entrecortamiento de la expresión, las interrogaciones retóricas o las exclamaciones constituyen indicios de un estado de ánimo alterado y de un creciente abatimiento que se traduce en una gran intensión lírica. Uno de los recursos más sobresalientes al respecto es la repetición del enunciado “¡Fuego, fuego!” (véanse los versos 1915, 1931 y 1943) a modo de ritornelo, ilustrando así la conducta y el pensamiento obsesivos del protagonista. A ello se añaden las referencias a los celos, la locura de amor y la muerte, reveladas en su discurso a través de figuras como la iteración, la derivación, la antítesis o la paradoja en torno a su propia identidad. Esta situación comienza tras el primer encuentro entre la pareja, cuando Jacinto entona un soliloquio *ad fantasmam* (Rodríguez, 1990: 1083) en el que suplica a Albania:

Vuelve a decirme mejor  
las letras que he de estudiar,  
que soy tan niño en tu amor  
que no sé deletrear.  
Vuelve, y júntame estas partes  
porque de mí no te apartes,  
si es que te agradan las mías;  
que el alma donde escribías,  
cuando te partes me partes  
(vv. 182-189).

El término *parte*, que se repite insistentemente y multiplica su valor semántico a lo largo de la obra, subraya la noción de división e incluso escisión y pérdida progresiva de la identidad. Jacinto comienza por pedir a Albania “júntame estas partes”, refiriéndose a la fragmentación de su propio nombre realizada por la pastora momentos antes. Asistimos, de esta forma, al desmoronamiento de su antropónimo a través de una representación gráfica y acústica que es reflejo del debilitamiento de su ser.

Por otro lado, la dualidad hombre / nombre manifiesta la dicotomía entre genericidad y especificidad, fundamental en la contienda amorosa. Jacinto no se identifica con el hombre sino con el

nombre: “¿Por qué, ya que amaste un hombre, / para más tormento triste / le buscaste de mi nombre?” (vv. 534-536). Al inicio del tercer acto, Albania se declara “de Jacinto esposa” (v. 2431), sin lograr convencer al pastor de la sinceridad de sus sentimientos. Por eso, decide dejar de luchar (“te aborrezco desde aquí”, v. 2596), mientras que el amante, despechado, rechaza, además, su propio nombre, buscando una nueva identidad unitaria en la que materia y forma coincidan: “Hombre soy, este es mi nombre” (v. 2601). Pero ni siquiera el abandono de dicho nombre lo libera de la obsesión por la existencia del otro: “Albania se ha casado / con el cruel Jacinto, / a quien yo imito en nombre solamente” (v. 3009-3011). En una última fase de degradación y paralelamente a la pérdida de identidad y de nombre, también acaba por desvanecerse la imagen del protagonista:

¿Soy yo vuestro Jacinto,  
o ya perdí la forma?  
¿Soy espíritu, o cuerpo?  
¿Soy insensible, o alma?  
Mirad que estoy sin mí, y en otro vivo  
(vv. 1100-1104).

Y, hacia el término del segundo acto, cuando el pastor se encuentra con el fingido Jacinto —Frondelio—, aún en su discurso los opuestos semánticos diseminados en la comedia para ceder finalmente su ser al rival con el que se encuentra:

Y ansí, tú eres para mí,  
cuando en ti mi forma dejo,  
como a la mona el espejo,  
que teme de verse a sí.  
Que puesto que en ti me veo,  
temo de verme a mí mismo  
(vv. 2204-2209).

### **3. LA SUPERACIÓN DEL CONFLICTO**

La creciente pérdida de identidad de Jacinto se debe, en efecto, a la experiencia amorosa del protagonista. La idea del cambio que el amor puede originar en las personas subyace en el fondo del conflicto. Es este sentimiento el causante de la inseguridad del pastor. El

---

concepto mismo de transformación se encuentra implícito en el nombre del personaje y en el mito que lo acompaña<sup>7</sup>:

Entre pastores hay fama  
que una hierba, que se llama  
Jacinto, fue un joven fuerte  
que el sol ama en vida y muerte,  
como de Dafnes la rama

(vv. 325-329).

La introducción de los mitos clásicos en el género pastoril obedece a una necesidad estructural. Además de servir de puente entre la cultura antigua y la moderna, su reelaboración constituye un efectivo instrumento al servicio del enredo y plantea múltiples y flexibles conflictos dramáticos. Los autores utilizan la mitología según las exigencias de cada comedia. No dudan, para ello, en alterar su historia y adecuarla a los propósitos de la trama. Nos encontramos, según Joan Oleza, “en pleno desmontaje contrarreformista de la mitología clásica” (Oleza, 1986: 327). Por eso, Frondelio ahonda en la dimensión legendaria del personaje principal. Finge ser el mítico Jacinto redivivo para ayudar a su amigo Doriano a conquistar a Albania, sembrando la confusión entre esta y su enamorado:

Frondelio       ¿Qué es lo que dices?  
                  ¡Yo padre! ¿Tú no sabes, como es público,  
                  que de una flor he sido yo engendrado?  
Flórida         ¡Anda, que son aquesas cosas fábula!  
                  Humano eres, Jacinto, y padre tienes,  
                  que ha venido en tu busca.  
Frondelio       ¡Vive Júpiter,  
                  que del otro Jacinto es éste padre!  
                  (vv. 2794-2800).

Ambos personajes se refieren a Calcidonio, padre del verdadero Jacinto, pero la invocación a Júpiter establece una conexión intrínseca

---

<sup>7</sup> Una de las características que define la comedia pastoril es la combinación de lo bucólico y lo mitológico. Por eso, la presencia de dioses u otras figuras míticas en estas piezas es habitual. Esta ósmosis ya se daba en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina y Lope la retoma en *La pastoral de Jacinto*.



y tácita con el episodio en el que el dios se convierte en padre de dos gemelos, uno humano y otro divino. Como se puede apreciar, el proceso de desdoblamiento del protagonista es detenidamente recreado y dramatizado en la obra. No obstante, su recuperación se produce de forma mucho más repentina. El autor resuelve el conflicto acudiendo a uno de los tópicos más representativos del género: la amenaza de suicidio (Pérez Priego, 2004: 13-37)<sup>8</sup> y la locura de amor que, para la mayoría de los pastores del valle, es consecuencia de un hechizo practicado por Albania. El mismo Jacinto subraya las tres causas de su locura: “¡Loco y muerto soy, pastores, / celos, hechizos y amores!”<sup>9</sup> (vv. 1723-1724), que coinciden, a su vez, con los temas fundamentales del género pastoril. También él cree que su estado se debe a algún hechizo:

¿Soy yo Jacinto, o quién soy?  
O estoy sin entendimiento  
o en otro mudado estoy  
por algún encantamiento.  
¡Oh tierra de hechizos llena!

(vv. 1678-1681).

En efecto, la magia y los encantamientos constituyen una de las características fundamentales de la comedia pastoril. En *La pastoral de Jacinto*, el autor acude a este componente para originar el enredo y mantener el conflicto dramático hasta el final. Pero Lope deja claro que la magia más poderosa reside en el amor verdadero. De hecho, este sentimiento se erige como un personaje más -el de mayor repercusión en la obra-, que cambia el destino de las personas y las une indisolublemente. Sólo este tiene el poder de capturar almas y

---

<sup>8</sup> Desde la *Égloga de tres pastores* de Juan de Encina, el suicidio por amor se convierte en un tópico recurrente en la tradición pastoril. Este motivo integra con frecuencia las obras de Lope de Vega sin llegar a ejecutarse nunca de manera efectiva. En ocasiones, recibe un tratamiento cómico o paródico y, en otras, los amantes desesperados piensan en él como una posible solución a sus males. A él se asocia el tema de la locura de amor, que entra en el panorama literario renacentista de la mano del *Orlando furioso* de Ariosto. Lope lo incorpora a la mayoría de sus piezas pastoriles y transforma al pastor enamorado en un esclavo o mártir de sus propios sentimientos.

<sup>9</sup> La cursiva es mía.

voluntades. Se trata, entonces, de un *amor mago* al que ya Ficino se refería de la siguiente forma:

Pero, ¿por qué imaginamos al amor *mago*? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza [...]. Por esto, ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios (Ficino, 1986: 153-155).

Y será el amor el que triunfe final y absolutamente ante la confesión última de Frondelio, que resuelve los equívocos que se habían generado a lo largo de toda la obra. A partir de este momento, el pastor ve restaurado su equilibrio de manera apresurada, fruto de ello es el paso, en su discurso, de la tercera a la primera persona: “Jacinto lo está mejor. / Pues salí del laberinto / donde el alma presa estaba” (vv. 3187-3189). La imagen del laberinto de amor<sup>10</sup> como recorrido íntimo e iniciático hacia el conocimiento profundo de uno mismo a través de la vivencia amorosa resume la trayectoria de Jacinto. Este término aparece en varias ocasiones a lo largo de la comedia con el significado de confusión mental (véanse los versos 283 y 3136). A él se une otro vocablo, *centro* (véanse los versos 136-139), que pone de manifiesto la necesidad de estabilidad que el alma busca y halla en el objeto de su amor. Para alcanzar ese equilibrio permanente es preciso aceptar antes el cambio. Si la finalidad última del laberinto radica en una pérdida de orientación inicial que favorece el reencuentro posterior, Jacinto realiza un viaje hacia el interior de sí mismo para recuperar de nuevo la unidad.

#### 4. CONCLUSIÓN

Toda la obra se rige por la lucha del protagonista consigo mismo o, mejor dicho, con un alter ego que el propio Jacinto ha enriquecido a

---

<sup>10</sup> Lope volverá a abordar el tema en una de sus piezas de asunto mitológico, *El laberinto de Creta*, fechada entre 1612 y 1615, y publicada en la *Parte XVI* de las comedias del autor, en 1621.

partir de la trampa inicial de Doriano y Frondelio. Construye en su mente un doble, una proyección de sus propios miedos. Lope acude a este recurso, teatralmente muy eficaz, desarrollado por un personaje real e intercambiable cuya presencia se ve fortalecida por las intrigas verbales de los demás interlocutores. El *Anfitrión* de Plauto ejerce una notable influencia en el diseño de este procedimiento (Vega, 1997: 31-32). Al igual que en la comedia del autor latino, Lope presenta dos personajes superpuestos, uno “vivo y verdadero” (v. 481), a juicio de Albania, y otro “transformado / en flor por estos valles conocida, / siendo una tarde de tus pies pisado” (v. 722-724). Así, en el recorrido laberíntico del protagonista, este se convierte en prisionero de su propia locura e incertidumbre. Jacinto está “celoso de sí mismo”, tal y como reza el título de la primera redacción de la comedia. La composición definitiva de la obra incluye leves modificaciones que afectan no sólo a su contenido sino también a su rótulo, cuya importancia se desplaza de *Los Jacintos* a *La pastoral de Jacinto*, acentuando la relevancia de la naturaleza y el didactismo de la pieza. La vivencia amorosa del protagonista introduce la idea de cambio desde sus comienzos, con el soneto de apertura: “luego no será justo que me espante / que mude parecer el pecho humano, / pasando el tiempo que los montes muda” (vv. 12-14). Este último terceto anuncia que si un monte se puede transformar en llanura, también el estado de ánimo del hombre puede variar ante determinadas circunstancias. De ahí que el término *pastoral* adquiera un valor connotativo mayor, pues aúna su sentido de drama bucólico y su dimensión religiosa como escrito o discurso que un prelado dirige a sus diocesanos para corregir errores. De la combinación de ambos, surge la religión del amor en el universo pastoril, que sugiere la idea de un cambio necesario para superar el estado de crisis del personaje.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASA, F. *et alii* (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- CRAWFORD, J. P. W. (1922). *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- FICINO, M. (1986). *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Madrid: Tecnos.
- MORROS, B. (1999). *La enfermedad de amor y otras enfermedades afines. Conceptos médicos e imágenes literarias desde la Antigüedad a la época moderna*. Madrid: Cátedra.
- OLEZA, J. (1984). *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- (1986a). *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. Londres: Tamesis Books Limited.
- (1986b). “La tradición pastoril en Lope de Vega”. En *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Oleza, J. (Ed.), 325-343. Londres: Tamesis Books.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (2004). *El teatro en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, J. J. (1990). *La comedia pastoril española del siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- RODRIGO MANCHO, R. (1984). “La teatralidad pastoril”. En *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Oleza, J. (Ed.), 165-187. Valencia: Institució Alfons El Magnànim.
- VEGA CARPIO, L. de (1965). *Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, Menéndez Pelayo, M. (Ed.). Madrid: Atlas.
- (1997). *La pastoral de Jacinto*, Ambrosi, P. (Ed.). Kassel: Reichenberger.