

Gianni Ferracuti

*La letteratura spagnola
nel suo contesto interculturale
Volume II: dal barocco all'Ottocento*



Dipartimento di Lingue e Letterature dei Paesi del Mediterraneo
Università di Trieste
2004

Il Bolero di Ravel
www.ilbolerodiravel.org

*"Si avvisa la gentile clientela
che fuori ci sono i vigili a fare le multe"
(Autentica comunicazione
in una Coop di Udine,
Autunno 2001)*

Tutti i testi originali pubblicati dal *Bolero di Ravel* sono liberamente riproducibili nei termini chiariti dalla seguente

Licenza d'uso

1. Il diritto d'autore dei testi pubblicati dal *Bolero di Ravel* appartiene ai rispettivi autori ed è tutelato dalle leggi vigenti. Gli autori concedono a chiunque la facoltà di riprodurre e redistribuire il testo, in qualunque forma, nel rispetto dei limiti stabiliti dagli articoli seguenti.
2. Il testo non può essere alterato, né plagiato, né attribuito ad altro autore.
3. Ogni copia del testo, comunque realizzata e comunque redistribuita, in forma gratuita o a pagamento, deve essere a sua volta liberamente riproducibile e redistribuibile ad opera di chiunque, negli stessi termini stabiliti nella presente licenza.
4. Qualora tale vincolo non venga rispettato (ad esempio in un'edizione a stampa che vieti la fotocopia, la digitalizzazione del testo o l'inclusione in cd, e simili), la riproduzione del testo e la sua redistribuzione sono da intendersi come illegittime e non autorizzate, e verranno perseguite in base alle norme previste dalle leggi che tutelano il diritto d'autore.
5. Ogni copia del testo, comunque riprodotta e redistribuita, deve contenere il testo integrale della presente licenza d'uso.



Quadro storico

Nel 1598 muore Filippo II, cui succede Filippo III, e si stipula la pace tra Spagna e Francia. Vi sarebbero dunque le possibilità per una riorganizzazione economica della Spagna, ma il nuovo governo non riesce a sfruttarle. Filippo III è un personaggio debole e di scarsa intelligenza, che lascia il potere effettivo nelle mani dei suoi ministri (*privados*), in particolare del potente duca di Lerma. I *privados* badano semplicemente al proprio arricchimento personale: non hanno alcun progetto politico per governare il Paese, ma in compenso si abbandonano a vere e proprie faide tra potentati e signori feudali. La crisi economica, che aveva funestato la seconda metà del Cinquecento, si aggrava, causando l'impovertimento della piccola nobiltà, la miseria negli strati popolari, e un forte flusso migratorio interno, dalle campagne verso le città, che le strutture produttive non sono in grado di assorbire.

Salvo una breve parentesi durante il regno di Carlo V, per influenza dal magistero di Erasmo, le classi dirigenti spagnole non avevano superato la mentalità feudale, e non avevano saputo sviluppare a livello delle altre nazioni europee l'imprenditorialità e il commercio, nonostante la fusione con il dinamico regno di Aragona, così si trovano a fronteggiare con una mentalità obsoleta l'agguerrita concorrenza di paesi che avevano lasciato crescere la classe media nazionale, sviluppando l'artigianato, le attività mercantili, l'impresa. Da qui la perdita progressiva di mercati a vantaggio di Francia, Inghilterra e Olanda.

C'è un'evidente coerenza tra questa mentalità antiquata e la cultura che, in qualche modo, la giustifica e la sostiene presentandola come una forma di fedeltà alla tradizione, anche se bisogna dire che il tradizionalismo del Seicento (spagnolo e non solo) consiste in un plateale equivoco: la tradizione europea non aveva mai avuto in passato le forme storiche e la mentalità che si diffondono a partire dalla controriforma - questa, anzi, reinterpreta il passato tradizionale europeo, proiettando all'indietro i suoi conflitti e le sue scelte. L'assolutismo politico, l'integralismo religioso, quale si struttura a seguito del concilio di Trento, il controllo inquisitoriale sulla vita personale e sociale, sono elementi che nessuna fase precedente della storia europea aveva conosciuto o accettato, pertanto sono elementi che non possono essere chiamati "tradizionali". In particolare in Spagna, con l'introduzione di una monarchia unitaria, centralista, esplicitamente razzista e tesa alla cacciata dei mori dalla Penisola Iberica, i re cattolici avevano realizzato una vera e propria distruzione della tradizione precedente: non restaurano il *regno dei goti*, né si fanno carico della tolleranza vigente da secoli, e distruggono dovunque possono le tradizionali istituzioni autonome della società.

Nessuno ha svolto un'azione modernizzatrice più devastante di quella svolta dai re cosiddetti cattolici, da Filippo II, e i suoi successori ostentatamente al

servizio della controriforma. Il sistema delle autonomie sociali del medioevo, i cosiddetti *fueros*, la pluralità delle culture, i delicati equilibri politici e giuridici che limitavano il potere regio, furono abbattuti pezzo dopo pezzo: la tradizione stava semmai là dove aragonesi e catalani difendevano strenuamente le loro autonomie, o dove Cervantes metteva in ridicolo l'ignoranza del popolaccio antisemita. Neanche per amor di tesi si potrebbe sostenere che un millennio e mezzo di tradizione cristiana fosse minimamente tenuto presente da un "tradizionalista" come Quevedo nello scrivere *Política de Dios y Gobierno de Cristo*, e per rendersene conto non si dovrebbe far altro che compiere l'esperimento mentale di immaginare un onesto conservatore come Juan Manuel in mezzo ai potenti malfattori che occupavano ogni posto di potere, nel processo che gli storici hanno chiamato "rifeudalizzazione", all'epoca di Filippo III: il disagio di Juan Manuel sarebbe stato esplicito ed evidente.

Se ne ha la riprova notando quanto sia diffusa, nella Spagna del Seicento, la figura del *moralista* che, pur salvando il valore dell'istituzione monarchica e di un ordinamento presuntivamente tradizionale, attacca violentemente il comportamento indegno e immorale dei nobili che non sarebbero fedeli ai valori del proprio ceto: lo stesso Quevedo, in parte Lope de Vega, Tirso de Molina (o comunque l'autore del *Burlador de Sevilla*) si situano su questa linea. Rappresentano, per usare una metafora imprecisa ma abbastanza espressiva, una sorta di contestazione "da destra", laddove la critica "da sinistra" è pressoché inesistente, dopo la distruzione del variegato ambiente riformista ed erasmista. Questo spirito sanamente conservatore non ispira solo singoli individui delusi o emarginati, ma si fa anche orientamento politico e trova il suo riferimento in personaggi importanti: ad esempio nella regina Margherita d'Austria e nel confessore del re Luis de Albiaga. Sotto l'apparente uniformità di pensiero c'è una lotta politica che non si svolge nelle piazze, ma nei corridoi, e non si avvale di comizi, ma di complotti: quando la regina Margherita muore, il marchese di Siete Iglesias viene accusato di averla fatta avvelenare, e tuttavia non si riesce neanche a processarlo prima che muoia anche Felipe III.

A parte questo, la riorganizzazione della Spagna non avviene, anche perché il periodo di pace dura poco. Nel 1618 inizia la guerra dei Trent'anni. La morte di Felipe III, nel 1621, non produce cambiamenti significativi. Il successore, Felipe IV, lascia il potere effettivo nelle mani del conte duca di Olivares, militarista convinto e, al tempo stesso, uomo di scarsa intelligenza politica, sicché si ripete una storia già nota: le truppe spagnole colgono lusinghieri successi sui campi di battaglia, senza produrre benefici per il paese, incapace di giovare sul piano politico ed economico, e avviato al disastro per l'inarrestabile diminuzione della produzione. Nel 1630 si ha la geniale trovata del cosiddetto *resello*: si ordina ai privati di consegnare le monete in loro possesso, e poi gli si restituisce una quantità dimezzata, ma con valore nominale raddoppiato: un decreto che non avrebbe fatto nemmeno Sancio Panza governando la sua Insula Barataria.

Nel 1640 la Catalogna, che non si era mai rassegnata alla perdita dell'indipendenza e aveva resistito anche con una tenace guerriglia (o "banditismo", come diceva il governo di Madrid), si ribella, iniziando una vera e propria guerra che durerà fino al 1652: al termine vedrà riconosciuto il suo diritto di conservare i suoi ordinamenti autonomi e i privilegi tradizionali: *privilegio* è inteso qui nel senso originario del termine, cioè come un sistema di norme giuridiche che fissano i diritti e i doveri di un soggetto sociale (una corporazione, un comune, una regione: ciò che oggi chiameremmo uno statuto di autonomia). Si ribellano anche il Portogallo, l'Andalusia, la Navarra, Valencia, reagendo alla politica centralista di Olivares, che perde il potere nel 1643. Quattro anni dopo lo stato spagnolo dichiara la bancarotta, e ancora un anno dopo, nel 1648, la pace di Vestfalia mette fine all'egemonia spagnola nel continente europeo. Né vanno dimenticate le catastrofi, in parte naturali, in parte favorite dalle condizioni di vita peggiorate dalla miseria: nel 1647, a Siviglia, una terribile pestilenza causa la morte della metà della popolazione.

In questo processo interminabile di crisi e decadenza vi fu chi vide con chiarezza i mali e individuò dei rimedi plausibili, ma senza che il mondo politico gli prestasse credito: sono i cosiddetti *arbitristas*. *Arbitristas*, cioè suggeritori, erano detti coloro che analizzavano le cause dei mali spagnoli, proponendo dei rimedi o suggerendo delle riforme. In generale avevano individuato le conseguenze negative dell'importazione di metalli preziosi dal Nuovo Mondo, che davano un'illusione di ricchezza mentre favorivano l'abbandono della produzione e non entravano nel ciclo produttivo come investimenti; suggerivano perciò di stimolare la produzione interna, favorendo la nascita di un ceto imprenditoriale, di ridurre le spese statali per il mantenimento della corte e della burocrazia, di riformare l'agricoltura abolendo il latifondo. Nulla di tutto questo venne tenuto in considerazione.

Dopo la caduta di Olivares, il buon senso avrebbe suggerito un radicale cambiamento politico, ma non fu così. Felipe IV fece sedare le ribellioni interne (Barcellona venne espugnata nel 1652), ma non ottenne alcun vantaggio politico: dovette accettare le autonomie amministrative e i privilegi fiscali di Catalogna, Aragona e Valencia. Di conseguenza, il costo economico della guerra con il Portogallo ricadde interamente sulle spalle della Castiglia, provocando una crisi spaventosa: tra il 1650 e il 1680 scompaiono dalla circolazione le monete d'argento e si succedono le svalutazioni. Nel 1680, una manovra disperata per riportare la stabilità monetaria ebbe come contraccolpo un crollo dei prezzi di circa il 45% in due anni, che per molti rappresentò la rovina. In tali condizioni di instabilità crollano anche gli investimenti: la Spagna perde il controllo del suo commercio estero e assiste alla scomparsa della piccola proprietà terriera.

Felipe IV era morto nel 1665, e forse solo i bordelli di Madrid avevano rimpianto la sua dipartita. Lasciava un figlio di cinque anni, Carlo II. Poco all'altezza del suo nome, il nuovo re era un personaggio crepuscolare, malaticcio e perennemente moribondo: circa la sua successione si discuteva già

negli ultimi anni del Seicento. Al compimento del secolo, nel novembre 1700, Carlos morì, lasciando erede delle sue corone un altro Filippo, nipote del re di Francia Luigi XIV. Luigi non restò a guardare il boccone che gli passava sotto il naso, e la guerra di successione scoppiò di lì a poco.

La scoperta del barocco

La parola *barocco* (*barroco*) sembra derivare dal portoghese *barroco*, che indicava una perla irregolare, difettosa e di scarso valore. In spagnolo era presente il termine *berrueco*, riportato da Covarrubias, che lo collega a *verruca*, e dal *Diccionario de Autoridades*, che non sembra condividere tale collegamento. Un'altra etimologia è da *baroco*, termine con cui gli scolastici chiamavano un tipo di sillogismo: premessa maggiore universale affermativa, premessa minore e conclusione particolari negative (in sigla A, O, O - gli scolastici costruivano delle parole sulla base di queste sigle, per ricordare le complesse classificazioni della logica aristotelica; l'iniziale B, ad esempio, indica che tale tipo di sillogismo è riconducibile al primo dei quattro modi della prima figura del sillogismo, in cui tutte e tre le proposizioni sono universali affermative: A, A, A, da cui il termine mnemotecnico *barbara*). Un esempio del sillogismo *baroco* è: "tutti i pesci sono ovipari [universale affermativa]; alcuni animali marini non sono ovipari [particolare negativa]; dunque alcuni animali marini non sono pesci [particolare negativa]". È piuttosto arduo scoprire quale legame vi possa essere tra il sillogismo *baroco* e il barocco, anche perché non si può considerarlo falso, benché sia certo più astruso di altri.

Per molto tempo il barocco è stato svalutato in blocco e il Settecento, con il suo classicismo e il culto della razionalità, ne provò orrore. La sua riscoperta ha inizio verso la fine dell'Ottocento, con gli studi di Heinrich Wölfflin, di Werner Weisbach e altri che, in questa fase iniziale, si occupavano soprattutto delle arti figurative.

Wölfflin teorizzava una contrapposizione tra rinascimento e barocco su alcuni punti essenziali: prevalenza nel barocco degli elementi pittorici, di contro alla preferenza rinascimentale per il disegno lineare; prevalenza della profondità sulla superficie; forme aperte, tendenza al movimento e, apparentemente, all'asistematicità. Tra rinascimento e barocco vi sarebbero dunque, sostanzialmente, delle differenze di stile. Weisbach, invece, teorizzò un collegamento tra lo stile barocco e una precisa visione del mondo e della vita - insomma, una vera e propria fase della civiltà europea. Lo stile nuovo sarebbe il prodotto di una nuova sensibilità, dominata dalle preoccupazioni per gli eterni e angosciosi problemi umani, tornati al centro del dibattito culturale a seguito della controriforma. In effetti, se è accettabile che un mutamento di stile si possa collegare a una diversa sensibilità e a mutate condizioni culturali, sociali o politiche, risulta un po' riduttivo pensare a un legame così stretto tra *arte*

barocca e senso controriformista della vita (che, peraltro, è già di suo una nozione vaga). Non è neppure corretto pensare che una serietà barocca sia contrapposibile a un atteggiamento rinascimentale frivolo e non preoccupato per i soliti eterni e angosciosi problemi umani (i quali sono appunto problemi, non soluzioni: può sentirne la preoccupazione anche uno che non sia cattolico apostolico romano tridentino).

In modo più equilibrato, René Wellek, pur accettando che esista un'interazione tra stile e visione del mondo, nota che nel barocco c'è un complesso di atteggiamenti esistenziali, e di stili, molto variegato e, a prima vista, contraddittorio. Questo sarebbe appunto il grave problema del barocco: c'è contraddizione, e qualunque definizione lascia fuori degli elementi (indubbiamente barocchi) che la smentiscono. Così la critica ha finito per accettare come definizione, o nozione di barocco, i termini stessi del problema: il barocco è l'arte della contraddizione, della compresenza dei contrari, dell'esaltazione ricercata delle contrapposizioni, del primato del dettaglio sull'insieme, del continuo cambiamento che stupisce con la sua imprevedibilità... Insomma qualcosa che rischia di fare dell'artista barocco una specie di farfallone, un gagà della figura o della parola, che provoca stupore come un fuoco d'artificio e, con la stessa velocità, sparisce dalla scena: una descrizione insoddisfacente.

In una successiva fase, alcuni critici tentarono di fornire del barocco un'interpretazione più profonda, considerandolo una vera e propria categoria. Eugenio D'Ors interpreta il barocco come una "costante storica", cioè qualcosa che si ritrova in molte civiltà o cicli di civiltà, e che segue regolarmente le fasi di classicismo: diciamo, semplificando, che si parla del rapporto tra un'epoca di equilibrio e quella successiva in cui tale equilibrio viene meno. Questa interpretazione (in fondo molto vicina alla sensibilità e alla teoria estetica tedesche di fine Ottocento) risulta piuttosto discutibile. Una successione *logica* di nozioni (equilibrio-squilibrio) non è necessariamente anche una successione *storica*, per di più costante e categoriale. Non c'è alcuna ragione per cui una fase artistica caratterizzata da equilibrio debba cambiare, cioè debba vedere l'avvento di nuovi stili, solo a seguito di una rottura dell'equilibrio. Certamente, i cambiamenti avvengono sempre nel corso della storia: è verosimile pensare che, anche se non ci fosse stata la controriforma, la poesia d'amore in stile petrarchista non sarebbe durata ancora per altri quattro secoli, e le forme della poesia cinquecentesca non sarebbero arrivate intatte fino ai giorni nostri; la noia stessa della ripetizione dei modelli poetici avrebbe portato a cambiare stile, ma questo bisogno di novità sul piano della forma non obbliga a un rifiuto dei valori di dignità e umanità propri del petrarchismo e del rinascimento, né obbliga necessariamente a una "rottura" che, di fatto, non impone uno stile, ma un'assenza di stili. D'altro canto, anche ipotizzando una situazione storica in cui si rompe un equilibrio, ad esempio nello scontro tra riforma e controriforma (che per la verità nascono da modi di intendere il cristianesimo che non sono mai stati "in equilibrio"), non consegue affatto che si debba cambiare stile

artistico: si pensi sul piano personale (che pure conta) alla differenza di vite, di idee e di conflitti tra Garcilaso e *fray Luis*, che pure scrivono poesie che non sembrano appartenere a universi poetici inconciliabili. E infine: perché mai D'Ors dà per scontato che, di fronte all'equilibrio rinascimentale (che in realtà ci fu solo in parte) il barocco sarebbe un disordine e uno squilibrio?

Riguardo al rapporto tra barocco e controriforma, la critica più recente ha visto che non si può sostenerlo in maniera esclusiva, e ha cercato di collegare i cambiamenti della sensibilità (e di conseguenza dello stile) all'evoluzione generale della società europea del Seicento. Ora, c'è un primo modo di prendere questa affermazione, che è sbagliato, e va messo da parte: pensare che si cambi modo di scrivere, o di dipingere, scolpire, ecc., a seguito di cambiamenti nelle condizioni di vita materiali: c'è la crisi, c'è la fame, quindi si scrive in modo diverso. Questa è una fesseria: la crisi e la fame influenzano certamente ciò che si scrive, le idee che si espongono, ma non hanno alcuna possibilità di influenzare il modo in cui si scrive. Tuttavia è evidente che l'artista è una persona concreta, storica, e che vive in un mondo avendo esperienza di problemi e vicende che, in qualunque maniera, sono come la materia grezza di cui si serve per la sua arte: è evidente che non può non interagire col suo tempo, ed è *possibile* che, in questa interazione, si senta spinto a cercare un nuovo modo stilistico, nuove forme di espressione.

In effetti, alla controriforma non darei un'importanza maggiore di quella (non piccola) che bisogna assegnare al committente di un'opera d'arte: può decidere lui il soggetto, pretendere uno stile, scegliere l'artista, ma tutto questo avviene a posteriori: accorda le sue preferenze a una tendenza estetica piuttosto che a un'altra, ma non è stato lui ad elaborare le tendenze estetiche. La controriforma, oltre a una generica preferenza per il realismo (tra l'altro da contestualizzare) è interessata più che altro all'effetto che l'opera d'arte produce sui fedeli. Questo interesse per l'effetto è certamente un dato importante che l'artista trova nella sua circostanza storica, ma è forse l'unico punto in cui la controriforma va a condizionare un cambiamento di stile. Bisogna dire che l'effetto, a volte, lo cercava anche l'artista medievale: a proposito di autori di epoche diverse possiamo parlare di virtuosismo o di effettismo, però tra un virtuosismo barocco e uno medievale ci sono molte differenze. Risulta pertanto perciò insufficiente definire il barocco come stile che "ricerca dell'effetto", perché questa caratteristica non gli appartiene in esclusiva. Si può ammettere che, nel barocco, la ricerca dell'effetto, di ciò che colpisce il lettore o spettatore, è più spinta e più frequente che nel rinascimento o nel medioevo, ma allora lo specifico del barocco sarà nella ragione per cui l'artista ricorre con maggior frequenza al virtuosismo.

Dopo tutto, un artista come Bernini scolpisce straordinariamente, e con lo stesso erotismo, tanto *l'Apollo e Dafne* quanto *l'Estasi di santa Teresa*. Neanche un intero concilio di cardinali, o di pastori riformati, avrebbe mai potuto immaginare *l'Estasi*. *L'Estasi* è realmente un simbolo della mentalità barocca: Bernini concepisce la fusione di due mondi che, nella mentalità cattolica, non

potrebbero essere più opposti: l'eroticismo e la mistica, la carne e lo spirito, il luogo più mondano del mondo e il luogo più trascendente. Orbene, quando si parla del barocco come arte *contraddittoria*, bisognerebbe tornare a questa scultura del Bernini e chiedersi: in che cosa è contraddittoria? in che cosa viene meno alla sua unità? C'è contraddizione nell'opera, o siamo noi che non sappiamo cogliere l'unità e il punto di fusione tra questi due mondi antagonisti? Io credo che l'unità stia nella *costruzione della metafora* che permette di unificare elementi eterogenei: Bernini ha creato un'opera di straordinaria bellezza immaginando che la massima intensità dell'amore umano e carnale potesse essere la metafora della massima esperienza mistica, cioè dell'unione con Dio, e ha fatto quello che solo un uomo del barocco poteva fare: ha dato una carne a questa esperienza dello spirito. Detto di passata, ha anche riunito varie dimensioni della persona umana che erano state distinte e separate troppo in fretta, ma questo è un tema che ora non interessa trattare. Sul piano artistico, l'essenza barocca dell'opera sta nell'aver messo insieme due "cose", non perché sono differenti, ma perché sono l'una espressione dell'altra, in perfetta unità. Tutto il resto della scultura - movimento, posa, scenario - dipende da questa idea di fondo o si mantiene coerente con essa.

Riguardo poi alla generale crisi del XVII secolo, è evidente che esiste un rapporto tra un'epoca storica e uno stile o complesso di stili, ma questa constatazione non ci dice un gran che. La crisi storica non è la causa delle scelte stilistiche, ma dobbiamo conoscerla per rispondere a una domanda più semplice e più pertinente: quali sono le condizioni storiche nelle quali vive l'artista, che elabora il suo stile? Bisognerebbe evitare di cadere in un equivoco formulabile così: siccome non riusciamo a dare una concettualizzazione coerente degli stili artistici dell'epoca barocca, e siccome esiste sempre un rapporto tra l'arte e il periodo storico, andiamo a guardare il periodo storico, osserviamo che in questo periodo c'è una crisi spaventosa, e concludiamo che il barocco è una risposta a tale crisi: si tratta di un sofisma. Se guardiamo le condizioni di vita della maggior parte della popolazione, non cambia molto dal 1570 al 1630, ma se guardiamo l'arte e la letteratura, cambia tutto. Allora il barocco avrebbe potuto nascere dieci o vent'anni prima, o dopo. E perché si diffonde anche dove la crisi è minore? e perché diventa un fenomeno europeo e coinvolge la fabbricazione di chiese e palazzi (cioè un ceto possidente che non risentiva molto della crisi)? perché gode di un'eccellente favore popolare? E ancora: nel Seicento ci sono decine di trattatisti che denunciano la crisi, senza creare alcuno stile degno di essere incluso in un'antologia, e ci sono centinaia di opere letterarie di buon livello, che non fanno mai riferimento alla crisi e alle sue conseguenze: fino a che punto la crisi è un tema letterario? E perché differenze di condizioni sociali dovrebbero spiegare che il *Guzmán de Alfarache* è scritto in modo diverso dal *Lazarillo de Tormes*?

José Antonio Maravall, dalla cui interpretazione del barocco prenderemo molti punti, ritiene che il barocco sia una «risposta, più o meno per tutto il XVII secolo, data da gruppi attivi in una società entrata in una dura e difficile crisi, in

relazione con le fluttuazioni critiche dell'economia dello stesso periodo». Messa così, la cosa appare un po' troppo dogmatica. Gli storici dell'arte, anch'essi alle prese con il problema della definizione del barocco, vedono con chiarezza due punti talmente ovvi, che vi si scivola sopra senza accorgersene:

- a) il barocco viene dopo il manierismo;
- b) il manierismo è caratterizzato da una relativa uniformità stilistica, mentre è difficile trovare un comun denominatore tra i vari e vitali stili barocchi.

Dovremmo cercare di capire le ragioni estetiche di questo passaggio (rinascimento - manierismo - barocco), perché forse l'arte si evolve più per le sue ragioni interne che per gli eventi che accadono in politica, nell'economia o nella società: le ragioni interne determinano il cambiamento dello stile, la crisi storica determina i temi affrontati con quello stile. O almeno: bisogna capire come interagiscono le ragioni interne e quelle, per così dire, esterne. Che interagiscano, lo hanno detto tutti. In che modo, non è molto chiaro.

La questione politica

La creazione estetica avviene nella società. Se la società è travolta da una crisi, la creazione estetica può essere usata per rispondere a tale crisi, oppure no; se risponde, può farlo inventando uno stile nuovo, o recuperandone uno vecchio, o continuando a creare con lo stile in uso. Ora, nel Seicento europeo è molto forte l'ostentazione di un atteggiamento conservatore, se non proprio reazionario. La Chiesa ostenta un ritorno al medioevo (sia pure presentando un'immagine fortemente reinterpretata del medioevo stesso), mentre il potere politico è protagonista di un processo di rifeudalizzazione. Invece le forme dell'arte barocca sono innovative, interessanti, stupefacenti.

Quando Lope concepisce una «commedia nuova», è influenzato dalla crisi sociale o dall'evoluzione della commedia rinascimentale? Senza dubbio, è a quest'ultima che dà una risposta, ma la commedia rinascimentale, una volta creata e diffusa, era diventata un importante elemento della vita sociale, talmente importante che il potere politico interviene, e ne fa strage nell'Indice dei libri proibiti del 1559. È pensabile che Lope, pur dando una risposta alla commedia rinascimentale, non abbia tenuto in alcun conto il mutato atteggiamento politico verso tale commedia? I teatri sono divenuti stabili: questo consente di progettare uno spettacolo più complesso, che prima non si poteva realizzare girando da una piazza all'altra, ma al tempo stesso è aumentato il controllo politico sulla rappresentazione. Questo elemento non crea un legame tra arte e crisi sociale, ma *tra arte e politica*, ed è un legame che va ad incidere sulle forme della composizione dell'opera. Alla crisi sociale l'intellettuale ha poco da rispondere: usa la parola, il ragionamento, l'arte. Se la

crisi sociale si aggrava, i suoi strumenti restano gli stessi e, se si evolvono, dipende da ragioni artistiche. Ma se invece cambia il quadro politico, che *determina ciò che si può dire o non si può dire*, allora sì che l'evoluzione delle arti risulta coinvolta e condizionata. Orbene, il quadro politico non è "la crisi sociale", ma è il comportamento di coloro che affrontano, gestiscono, provocano o subiscono le crisi sociali: è determinato da coloro che hanno il potere. A livello di coloro che hanno potere, i cambiamenti rispetto al periodo rinascimentale sono enormi. Maravall li descrive ottimamente:

Rafforzamento degli interessi e dei poteri signorili, come piattaforma su cui si erge la monarchia assoluta, garante a sua volta di tale assetto signoriale. E come strumento per dare forza al sistema, la sublimazione dello stesso negli ideali nobiliari e di eccellenza del XVII secolo. Anche la Chiesa include nel suo codice di morale sociale "cristiana" questi modi di comportamento purificati dagli interessi aristocratici, modi che probabilmente diedero forma al quadro meno cristiano della Chiesa di Roma lungo tutta la sua storia.

Il nuovo assetto dei poteri (politici e religiosi) nasce *contro* le innovazioni del periodo rinascimentale e ha un orientamento decisamente ostile alla modernità. Proviamo ora a riassumere alcuni punti.

1) Evidentemente l'arte barocca è *una questione di forme e di stili*, e su questo ha ragione Wölfflin: se non fossero avvenuti cambiamenti estetici, non ci sarebbe il problema e non discuteremmo.

2) La creazione di un nuovo stile è un'operazione artistica e si fa per produrre un'opera d'arte; nondimeno, l'arte non vive fuori dal mondo, fa parte della vita umana e tematizza il mondo reale, le persone e le loro condizioni: questo accade nell'epoca barocca come in ogni altra epoca della storia.

3) Esiste dunque una relazione tra arte e società, ma non possiamo affermare che una certa situazione sociale è causa di un cambiamento a livello estetico. Noi sappiamo che l'artista barocco ha i suoi motivi per elaborare una nuova estetica e vive in una società in forte crisi.

4) Questo artista barocco non è però libero di fare, dire e pensare quello che vuole, ma è condizionato da una situazione politica volta ad arrestare il processo di trasformazione culturale e sociale iniziato con l'umanesimo: c'è una svolta epocale, che non esclude alcun ambito della vita privata, e le forche stanno in piazza per dimostrarlo. Tuttavia è anche vero che non basta un cenno della mano per arrestare un processo come quello messo in moto dall'umanesimo. La società del Seicento è conflittuale e spaccata.

Questa lacerazione non dipende dal fatto che turbe di gente affamata vanno all'assalto dell'ordine costituito: questo tipo di conflitto sociale non è lo specifico dell'età barocca, nella quale, peraltro, esistono ribellioni per motivi concreti, ma non contestazioni dell'ordine costituito. Nessun ribelle affamato

sogna di fondare una repubblica o di rivoluzionare l'ordine sociale. Il conflitto che lacera la società del Seicento è molto più profondo: i suoi poteri forti, in grande misura, tentano di contrastare un processo storico, che comunque prosegue, e di cui questi stessi poteri "reazionari" debbono giovare.

Faccio un esempio, solo per chiarire di cosa sto parlando. La cultura cattolica è naturalmente ostile a Machiavelli e alle sue teorie politiche, però non è in grado di rispondere culturalmente alle serrate argomentazioni del Fiorentino (un Ribadeneira, posto in confronto con Machiavelli, ha un valore aneddotico, fermo restando che uno può essere pienamente d'accordo con le sue idee), e dunque fa due cose: anzitutto condanna Machiavelli dogmaticamente; in secondo luogo, pratica il machiavellismo di nascosto (Filippo II aveva i suoi sicari regolarmente stipendiati). C'è una sostanziale ipocrisia, che arriva al paradosso. Lo dico con una battuta: lo sforzo reazionario è il tentativo di far rispettare una legge secondo cui deve essere il sole a muoversi attorno alla terra.

Il primo succo di questo conflitto è che, forse per la prima volta, l'Europa è vittima di una vera frattura ideologica. Era sembrato prima che le idee, diffuse sull'onda dell'umanesimo e del rinascimento, dovessero dominare incontrastate e diventare il fondamento della vita sociale; ora si scopre che questo progetto piace agli intellettuali, ma non piace al potere né, a dire il vero, a gran parte del popolo. Se il rinascimento aveva visto la saldatura tra intellettuali e potere (gli elementi più creativi erano stati accolti nelle corti) ora questa sorta di alleanza non c'è più. Ed esiste una ragione precisa per cui non c'è più: l'alleanza tra cultura umanistica e potere, così ovvia in Italia, non c'era stata in Spagna. Dopo l'epoca di Juan II, con Isabel la Spagna adotta una politica statalista e razzista che emargina i suoi migliori intellettuali. Dopo la parentesi di Carlo V e lo spazio dato agli erasmisti, con Filippo II si torna ad una cultura ufficiale fortemente ideologizzata, ed è questa cultura spagnola, molto ostile alla modernità, a condizionare il concilio di Trento e i suoi sviluppi, imponendo un eccesso di dogmatizzazione di cui ancora oggi paghiamo le conseguenze. Il mondo cattolico si arrocca e, per lo meno sul piano dell'immagine, si presenta al popolo come una fortezza incrollabile, salda, sicura di sé, capace di ammaestrare, e non disposta a tollerare dissensi.

La controriforma

Il concilio di Trento si svolge in varie riprese dal 1545 e il 1563, e determina il nuovo assetto della Chiesa cattolica sia sul piano dogmatico sia come istituzione che dirige i comportamenti individuali e sociali e, amministrando un proprio Stato, fornisce un modello politico. È ciò che costituisce la cosiddetta *controriforma*, termine entrato nell'uso abituale, e tuttavia ritenuto scorretto da molti storici, che preferiscono l'espressione "riforma cattolica". In effetti, ciò che esce da Trento non è un puro ritorno alla Chiesa del medioevo, ma è

un'istituzione radicalmente innovata, già nell'interpretazione originale del complesso passato medievale. C'è una risposta alla riforma protestante, c'è il recupero di elementi della tradizione, c'è la definizione di aspetti che, per 15 secoli, non erano stati definiti, c'è il recupero di istanze di riforma presenti nel seno stesso della Chiesa romana prima ancora della rottura di Lutero, e ci sono sviluppi inediti nel campo dell'ecclesiologia, nel rapporto tra Chiesa e società, nella gestione degli affari politici, nell'irrigidimento gerarchico, che tendono a farne un'istituzione totalizzante.

La vita sociale, non solo le espressioni religiose, subisce un forte controllo; aumenta la pressione sui principi cattolici per condizionare l'uso del loro potere, e in quest'ottica si accetta e si sostiene l'assolutismo; si recupera un'idea medievale (peraltro non universalmente accettata) del papato inteso come monarchia religiosa che, oltre a trasmettere la verità, governa imponendola e costringendo la società ad accettare determinati comportamenti.

Per realizzare il recupero del prestigio e del controllo la Chiesa adotta tutte le tecniche moderne di cui può disporre. Già Unamuno aveva sottolineato la modernità degli esercizi spirituali di sant'Ignazio di Loyola rispetto alle forme tradizionali della mistica, e aveva detto che riforma e controriforma erano due facce contrapposte della modernità. L'uso della razionalità nelle scuole teologiche raggiunge livelli mai visti, e si perviene a una capillare definizione del lecito e dell'illecito, della verità e dell'eresia. Si fa ricorso a strategie per la costruzione della propria immagine e per il condizionamento dei fedeli: strategie molto ben adeguate a una situazione sociale che, per molti versi, rappresenta la prima società di massa della storia europea. Così assumono grande importanza le cerimonie religiose pubbliche, le forme visibili della religiosità e dei riti. Si cerca, anzi, di uniformare il cerimoniale, eliminando progressivamente ogni forma di culto popolare o folklore locale. Contemporaneamente si ha cura che la cerimonia e il rito, oltre al valore strettamente religioso, siano anche condizionanti sul piano emotivo: la pietà popolare viene spinta verso forme di devozione progettate dalla gerarchia, con il ricorso ad elementi che, in altri tempi, sarebbero stati definiti superstiziosi. Viene riorganizzata l'inquisizione, che dal 1542 prende il nome di Sacra Congregazione dell'Inquisizione Romana e Universale, o Sant'Uffizio.

Si afferma un atteggiamento di intolleranza, che accomuna cattolici e protestanti, unito a un'invidiabile spregiudicatezza politica. Il potere temporale del papa assume le forme della monarchia assoluta, e Roma diviene la città simbolo dell'azione religiosa, politica e diplomatica della Chiesa. Questo conduce ad uno sviluppo notevole dell'architettura e delle arti, per migliorare l'immagine della città. Al tempo stesso, la nuova Chiesa emergente dalla controriforma non trascura l'educazione e l'istruzione: la tolleranza umanista viene messa in secondo piano, a vantaggio di un insegnamento il cui fine primario è il rafforzamento della cultura cattolica, con tratti di un vero e proprio indottrinamento.

Altra novità della Chiesa controriformista è la centralità delle attività di assistenza e sostegno alla società. Non esistevano all'epoca istituti paragonabili a quelli dell'odierno stato sociale e l'intervento a sostegno dei soggetti bisognosi avveniva attraverso la carità dei singoli o di congregazioni votate all'assistenza. Ora la Chiesa organizza capillarmente l'assistenza sociale, sempre attraverso le sue istituzioni: creazione di ospedali, confraternite che si prendono cura delle fasce sempre più ampie di disagio sociale e di emarginazione, pii istituti... Questa vocazione sociale della Chiesa controriformista va presa con estrema serietà: è vero infatti che, attraverso le iniziative assistenziali, la Chiesa riesce a controllare quel disagio neutralizzando, con un'azione preventiva, proteste e sollevazioni popolari, ma è anche vero che sarebbe riduttivo dare a questo impegno assistenziale una motivazione esclusivamente politica. L'assistenza sociale è un tema che entra nella riflessione teologica e conduce la cultura cattolica ad elaborare, per la prima volta, una vera e propria dottrina sociale e una cultura dei diritti. In precedenza questi temi non erano certamente assenti, ma ora ricevono una concettualizzazione esplicita e chiara, anche per la necessità di formulare una concezione del diritto naturale antitetica a quella protestante. In questo ambito la seconda scolastica riuscirà ad elaborare documenti di eccezionale spessore, che resteranno il punto di riferimento principale del mondo cattolico fino al Concilio Vaticano II. Non poteva la Chiesa sottrarsi al dibattito sul diritto naturale, sull'autonomia dei corpi sociali, sulle limitazioni del potere e persino sulla questione della legittimità del tirannicidio, anche se la Chiesa stessa fu il soggetto che meno di ogni altro applicò al suo interno i principi sociali che andava elaborando.

In un certo senso la Chiesa tende a fornire una tutela completa alle classi popolari, facendosi carico di problemi reali, assumendone la rappresentanza in esclusiva, ma anche organizzandone il pensiero, la cultura e la sensibilità: fornisce modelli pedagogici attraverso il culto dei santi, decide cosa si può o non si può leggere, si frappone tra il testo sacro e il semplice fedele impedendo la lettura diretta della Bibbia, e fa uno sforzo sistematico di produzione della cultura *per* il popolo, attraverso i predicatori, la pittura sacra, la festa religiosa, il teatro: tutta questa azione mira a persuadere, a rafforzare la fede, ad escludere ogni forma di spirito critico.

Emerge qui l'aspetto più evidente del carattere antirinascimentale della cultura cattolica della controriforma: vengono eliminate le scuole pubbliche laiche e sono create scuole gestite direttamente da enti ecclesiastici e ordini religiosi. Ma una cultura antirinascimentale non è automaticamente una cultura antimoderna: potrebbe infatti essere una diversa forma di modernità. Come ha scritto Ortega y Gasset in *En torno a Galileo*:

Il nemico del protestantesimo, sant'Ignazio di Loyola, creerà per combatterlo un Ordine *opposto a quelli tradizionali*. Questi ultimi si proponevano di portare l'uomo da questa vita all'altra attraverso il cammino più breve. (...) I gesuiti, al contrario, partono dall'altra vita per

occuparsi di questa, per battersi nella mondanità e preferibilmente là dove il mondano è più denso: le corti, le scuole, la politica. È il primo *Ordine moderno*, ed ha tutti i sintomi della nuova vita cismondana. Per questo la sua organizzazione prende come modello appunto l'istituto più secolare che esista, il più lontano dal misticismo: l'esercito. La Compagnia di Gesù è un *tercio* castigliano in versione divina. Opposta al protestantesimo, coincide con esso nel vettore della sua ispirazione, con ciò rivelando l'identità dell'epoca a cui appartengono (*mio corsivo*).

Se paragoniamo la realtà della società medievale (non la sua idealizzazione ideologica) con l'azione sociale della Chiesa controriformista, le diversità vengono subito alla luce: la controriforma non è affatto un ritorno alle condizioni di vita del medioevo (che, ad esempio, non avrebbe mai accettato l'assolutismo), ed è piuttosto la creazione di una società nuova nelle forme, fondata su un nucleo di idee che, in parte, erano già presenti nel medioevo, insieme a tante altre idee diverse e persino opposte. La società della controriforma è un poderoso sforzo di modernizzazione della società medievale, realizzato però secondo una linea di pensiero alternativa a quella dell'umanesimo e del rinascimento. Quegli stessi poteri che, da un punto di vista ideologico, si arroccano sull'assolutismo e la negazione dei valori umanistici, sono gli stessi che rinnovano le città europee con criteri certamente moderni e razionali: sviluppano un'efficiente rete burocratica, potenziano i servizi e le comunicazioni, aprono strade ampie e regolari, concepiscono il singolo edificio come una unità integrata in una struttura complessiva, caratterizzata dall'interdipendenza tra vie e palazzi.

Il principale punto di rottura è forse il ruolo assegnato all'individuo, alla sua autonomia, al suo senso critico e, conseguentemente, all'autonomia dei corpi e delle istituzioni attraverso cui si organizza la società. Per quanto le altre confessioni cristiane non possano definirsi propriamente libertarie, la Chiesa cattolica pone forti restrizioni all'autonomia del singolo e della società, imponendo un ordinamento che non può essere criticato perché deriva dalla volontà divina e non da quella umana. Da qui la promozione di una cultura quanto più possibile uniforme e unanime, e quindi l'orientamento verso una sorta di pensiero unico.

La rivoluzione scientifica

Sull'altro piatto della bilancia bisogna porre l'evoluzione del pensiero umanista e rinascimentale in direzione della scienza moderna, del razionalismo e dei loro derivati. Al metodo controriformista, basato sull'accettazione della Verità rivelata, o dedotta dalla ragione teologica, si contrappone il metodo scientifico moderno. Galileo (1564-1642) rivoluziona l'idea stessa di natura; Cartesio (1596-1650) rivoluziona l'idea stessa di filosofia (il *Discorso sul*

metodo è del 1637); sul finire del secolo, nel 1687, Newton pubblica i *Principi matematici della filosofia naturale*, proclamando il primato metodologico dell'osservazione della natura e dell'adozione di modelli meccanici nella spiegazione della realtà: è aperto lo scontro tra la verità sperimentale e il principio di autorità. Si teorizzano nuove forme di stato e società, in parte basandosi sul diritto naturale (Grozio scrive il *De belli ac pacis* nel 1625): Hobbes (1588-1679) teorizza uno stato che, pur mantenendo tutti i caratteri dell'assolutismo, non ha però un'origine provvidenziale, e nasce dal bisogno di sicurezza nella vita sociale, che spinge i singoli ad un "contratto", cioè ad accordarsi in qualche modo sulle leggi e sull'esercizio del potere. E se l'insegnamento scolastico è praticamente precluso ai maestri del pensiero più progressista, nascono nuovi luoghi per ragionare di arte, letteratura, scienza e filosofia: le accademie. Sorgono a Padova, a Venezia, a Parigi, a volte legate a personaggi del calibro di Cartesio o Spinoza, e si sviluppano, passando da riunioni informali tra poche persone ad istituzioni dotate di statuto, organizzazione e scopi precisi. In Spagna sarà importante l'Accademia di Belle Arti, nata a Siviglia nel 1660.

Questa cultura, che chiamiamo *moderna* per eccellenza, dovrebbe essere considerata in realtà una "seconda modernità", rispetto a quella rinascimentale del Quattro e Cinquecento. Nella famosa *querelle* degli antichi e dei moderni il mondo intellettuale (escludendo ora, ovviamente, l'area controriformista) si sente molto più interessato al nuovo che alla celebrazione del culto del passato. Scema il peso dell'imitazione dei classici, e anche nel rapporto con gli autori canonici si vede un conflitto tra autorità e ragione. Un eccessivo intellettualismo (con ciò indicando la passione filologica e la bibliofilia dei rinascimentali) viene svalutato in quanto allontana dalla vita pratica.

Questa "seconda modernità" va sotto il segno della tecnica: la usa, la vuole, la progetta; sente il bisogno di controllare la natura in modo più efficace di quanto facesse la magia del Cinquecento, e si sente in grado di riuscire nell'impresa. La figura del "tecnico" inizia il cammino che lo porterà a sostituire il mago e il sacerdote. Si ha dunque una sensibile trasformazione del sapere che, con la grande innovazione umanista e rinascimentale, *ha un rapporto di continuità e discontinuità analogo a quello che la controriforma ha con il medioevo*. È infatti evidente che la rivoluzione scientifica ha un debito con la cultura rinascimentale: il platonismo difese con forza la concezione eliocentrica e l'interpretazione matematico-geometrica della struttura della realtà; l'abbandono del principio di autorità ha le sue radici nell'umanesimo; l'idea di un universo infinito si radica nella tradizione magico-ermetica. Tuttavia è anche evidente che, nel complesso mondo rinascimentale, esistevano sicuramente elementi di modernità che spingevano verso una direzione diversa da quella scientifico-razionalista: ad esempio, non era obbligatorio, per essere moderni, presupporre un pessimismo antropologico come quello di Hobbes e usarlo come giustificazione di uno statalismo teso a proteggere gli affari della classe media.

Non vado a ripercorrere il dibattito filosofico del Seicento, che chiunque può studiare in un buon manuale, ma prendo in considerazione un esempio cruciale. Quando si contesta il principio di autorità, si deve, evidentemente, trovare un criterio alternativo per accertare la verità. La prima proposta in tal senso è quella di Galileo: integrare l'esperienza con criteri razionali che garantiscano il rigore delle osservazioni. Di suo l'osservazione è fallace, ma se avviene all'interno di condizioni rigorose, riproducibili, al punto che l'osservazione può essere constatata da diversi individui, allora il risultato di questa osservazione o esperienza è affidabile fino a prova contraria. Naturalmente, nel formulare questo metodo Galileo sottintendeva che era *scientifico*, cioè che non si occupava di teologia e materia di fede, ma solo dei fenomeni intramondani: non la natura divina e umana di Cristo, ma solo le leggi del movimento di una botte che rotola su un piano inclinato. Galileo prescinde dal problema religioso: gli sta bene che il mondo sia stato creato da Dio, ma si chiede se, in questo mondo creato dal Dio biblico, sia il sole a girare attorno alla terra o la terra attorno al sole. Si scopre poi che è vera la seconda ipotesi, e questo contrasta con una pagina della Bibbia che lascerebbe presumere il contrario. Per noi, oggi, questo apparente contrasto non è più un problema: la Bibbia espone verità di fede, ma l'autore sacro si esprime attraverso la cultura del tempo, usando frasi e concetti abituali, soprattutto là dove non sono in ballo questioni di particolare trascendenza. Nel Seicento, però, questa posizione non era così ovvia, soprattutto in una situazione storica che vedeva i protestanti sostenere la liceità del libero esame delle Scritture.

Dunque, Galileo limita il campo di applicazione del suo metodo al terreno della scienza: se vogliamo essere sinceri fino in fondo, dovremo riconoscere che in questo Bellarmino, il suo inquisitore, poteva dichiararsi perfettamente d'accordo - non era infatti questo il punto di dissenso. Galileo, grazie anche alla limitazione del suo metodo, osserva i fenomeni e scopre che sono traducibili in termini matematici. Più ancora: questa espressione del fenomeno in termini matematici lo rende non solo riproducibile, ma anche prevedibile: possiamo sapere a che ora sorgerà il sole in un giorno qualunque da qui alla Parusia. Questa "matematizzazione" dell'esperienza è semplicemente l'espressione di "ciò che si vede" con un linguaggio fatto di numeri: orbene, Galileo dice che questa espressione o traduzione "è" la *legge di natura*. In altre parole, è *la verità* del fenomeno. Vi si arriva per gradi: l'esperienza fonda la teoria e la convalida; l'esperimento è un'interrogazione attiva della natura. Però, qui c'è un problema.

Da come Galileo mette le cose, la legge fisica non è affatto evidente: evidente è il fenomeno, non la sua spiegazione, che invece è solo teoria, ipotesi. Su questo punto, come ebbe a riconoscere in seguito, Galileo sbagliava e aveva ragione Bellarmino: in fisica non è possibile certezza assoluta, ma solo verosimiglianza; e benché questo non ostacoli affatto lo sviluppo della scienza, risulta di capitale importanza laddove c'è bisogno di accertare la verità. Lo scontro tra Galileo e Bellarmino, al di là dei luoghi retorici, non ha conseguenze storiche di particolare rilievo, ma è straordinario nella sua capacità di

rappresentare un'intera epoca, al punto da diventare quasi una raffigurazione mitica delle contraddizioni dell'epoca barocca. Galileo esce dall'incontro con Bellarmino, dove ha dovuto firmare un'abiura delle sue tesi, osservando: "*Eppur si muove!*". Questo "*eppure*" è la divisa non scritta su cui si regge tutta la scienza moderna: la scienza *funziona*, ma non è *vera*, cioè non può dire nulla sui significati ultimi della vita. Sul fronte apposto sta Bellarmino: piegando Galileo e costringendolo ad ammettere che il suo sapere ha un valore ipotetico, e nulla di più, riporta una vittoria, ma a quale prezzo? Salva il principio di autorità, salva la forza pregnante di tutti i significati, il senso dell'esistenza che la Chiesa può garantire al fedele, però lo sa anche lui che *la terra si muove* e che il sapere pratico gli sta sfuggendo di mano. Ecco perché il principio di autorità diventa autoritarismo: dopo la riforma protestante, dopo il rinascimento, la Chiesa ha paura che la diffusione generalizzata dello spirito critico e del relativismo sarebbe un disastro. La Chiesa si basa sulla fede, e nulla può dimostrare: al massimo può mostrare miracoli. Perciò se prende piede il libero esame o la libera critica, la Chiesa rischia di sparire.

Oggi dovremmo sapere che non era così: i paesi protestanti non si sono dissolti, ed anzi hanno sviluppato un maggior senso dell'etica e della correttezza nella vita sociale, ma all'epoca la Chiesa ebbe paura: non metto in dubbio che Bellarmino credesse sinceramente nello Spirito Santo, ma sospetto che, in fatto di efficacia, desse maggior credito alle capacità operative del diavolo. Perciò si impone contro un avversario che, nel suo specifico, ha sostanzialmente ragione: non è un atto ipocrita, è una *dissimulazione*. E anche Galileo sa di avere ragione, benché gli manchi la dimostrazione, ma non lo può dire. Perciò lascia all'avversario le ragioni e si tiene i fatti: "*eppure*" si muove... Si può dare una situazione più ambigua, più dissimulata, più barocca?

La maschera

Con ciò entriamo in un campo delicato. Si è detto che il barocco è una prima forma di società di massa, quindi tende all'uniformità, alla standardizzazione dei comportamenti. Si è detto che c'è una tendenza al pensiero unico, all'interno di ciascuno stato e soprattutto nei paesi cattolici, e questo spinge ad uniformare idee, giudizi e pareri. Si è detto che ci si muove in una situazione di controllo (relativamente all'efficienza dell'apparato repressivo del tempo), di repressione del dissenso, contro la quale non esiste alcuna forma di opposizione organizzata, né è possibile alcuna tutela giuridica o sociale: ebbene, avere idee difformi, in questa situazione, è grave, pericoloso e sconsigliabile. In piccole cerchie si riesce ancora a parlare liberamente, ma nell'azione pubblica è bene conformarsi e ostentare la propria adesione alla cultura dominante. Non uno qualunque, ma Paolo Sarpi, scrive in una lettera del 1609: «Io porto come una

maschera, ma per forza, poiché senza di quella nessun uomo può vivere in Italia».

Non c'è più il cortigiano che si relazionava alla pari con il signore: ora lo sostituisce il segretario, che è nettamente subordinato. C'è un clima totalizzante, e bisogna tenerne conto. L'imperativo diventa il «viver cauto». In Italia, Torquato Accetto teorizza la liceità, per uno spirito non rassegnato, di non far conoscere in pubblico i suoi ragionamenti: *«Presupposto che nella condizion della vita mortale possano succeder molti difetti, segue che gravi disordini siano al mondo quando, non riuscendo di emendarli, non si ricorre allo spediente di nasconder le cose che non han merito di lasciarsi vedere, o perché son brutte o perché portan pericolo di produrre brutti accidenti»*. Cartesio aveva come motto: *Larvatus prodeo*, cioè «procedo mascherato», e in una lettera del 1634 scrive a Marin Mersene, scienziato e traduttore di Galileo, a proposito del processo allo stesso Galileo: *"So benissimo che si potrebbe dire come tutto ciò che gli inquisitori di Roma hanno deciso [= le affermazioni contenute nell'abiura fatta firmare a Galileo] non è per questo articolo di fede incontenente e che è necessario prima il benessere del concilio, ma io non sono tanto innamorato delle mie idee da volermi servire di tali eccezioni per avere il modo di mantenerle. Il desiderio che nutro di vivere in riposo e di continuare la vita che ho incominciato prendendo la divisa bene vixit qui bene latuit [= è vissuto bene chi si è nascosto bene], fa sì che io sia più contento di esser liberato dal timore di acquistare un maggior numero di conoscenze di quanto desidero, per mezzo del mio scritto, di quanto rimpianga di aver perduto il tempo e la fatica che ho messo a comporlo"*. Pertanto si crea una sorta di frattura tra l'apparenza esteriore e le autentiche emozioni, che vengono tenute nascoste, segrete, all'interno.

In Spagna questo atteggiamento trova una teorizzazione autorevole in Baltasar Gracián (1601-1658), in particolare nel suo *Oráculo manual y arte de prudencia*. Vi afferma la necessità di «mantenere in dubbio gli altri sulle proprie qualità», di «non lasciar penetrare il fondo del proprio pensiero», di «non professare inclinazioni screditate», di «pensare come i meno e parlare come i più» (sono titoli dei piccoli paragrafi che compongono il testo). Naturalmente, c'è una differenza tra la strategia della dissimulazione e ciò che oggi chiameremmo un volgare conformismo: per gli spiriti liberi del Seicento conformarsi nelle apparenze è un modo di sopravvivere difendendo l'ultima ridotta della propria libertà; scrive infatti Gracián: *"Il pensiero è libero e non si può né si deve violentare; si rifugia nel sacro asilo del silenzio, e se talvolta si rivela, lo fa all'ombra di pochi prudenti e saggi"*.

Qui si può notare una singolare convergenza che fa della dissimulazione, della prudenza, della discrezione un atteggiamento che caratterizza l'intera epoca, spingendo a cercare l'autenticità nella propria interiorità. Nella filosofia, dopo il barocco, prenderà corpo una forte istanza razionalista, che poggia però sull'attenzione per la vita interiore e su un diffuso soggettivismo. La *cogitatio* a cui allude il *cogito ergo sum* di Cartesio non consiste esclusivamente

nell'esercizio del dubbio razionale metodico: *cogitatio* è, primariamente, ogni atto interiore: un pensiero, un'emozione, un sentimento... La ragione diventerà poi preminente, ma all'origine c'è la fiducia che l'uomo possa trovare *in se stesso*, nella sua costituzione soggettiva, il fondamento non effimero per il suo sapere. Da parte cattolica, poi, l'interiorità assume un valore fondamentale, sia pure in termini diversi: l'epoca barocca è quella dell'*esame di coscienza*, centrale nell'etica gesuitica, o del *cuore* di Pascal. È chiaro che in Cartesio e nel pensiero cattolico non si pretende di ridurre l'interiorità a *mascheramento*, tuttavia il mascheramento è un altro modo di non esporre in primo piano il *se stesso* interiore e privato, per proteggerlo. E tutto concorre, ancora una volta, a produrre un carattere unitario ed epocale, pur attraverso contrastanti posizioni culturali, religiose, ideologiche: si tende ad accentuare una frattura tra emozioni, sentimenti, interiorità e ambito esteriore, vita sociale, azione pubblica. Se il barocco è la prima epoca di massa della storia occidentale, fatalmente è anche la prima *civiltà dell'immagine*.

Quando si dice del barocco come *società di massa*, bisogna intendere: come società in cui è fondamentale il controllo sociale. Da qui, per il singolo, la necessità di dissimulare, mimetizzarsi. Un forte strumento di controllo sociale è la comunicazione. Ma le masse non si colpiscono con una comunicazione austera ed elegante: richiedono novità e sorprese che attirino l'attenzione e causino uno stupore sempre nuovo. Al tempo stesso, emergere in una società di massa, tendente al pensiero unico, è compito che non può realizzarsi attraverso la critica dei fondamenti della società, mentre è possibile farlo attraverso l'invenzione geniale, il concetto ardito, la trovata spiazzante, che appunto stupisca e crei il successo. Si aggiunga che le forme dell'arte e della letteratura rinascimentali erano ormai consuete, ripetitive, e che è normale per un artista cercare l'autenticità della sua arte attraverso espressioni che siano le proprie e non siano mere imitazioni di scuola: tutto converge, dunque, verso la creazione di un'arte fatta di esagerazioni, rottura di equilibri, artificiosità, tensione tra opposti, metafore violente, sensazioni forti.

Una manifestazione di questa tendenza, in letteratura, è il *concettismo*: una creazione dell'*ingenio*, cioè della *genialità*, una sottigliezza, un concetto difficile da decifrare. Il concettismo non è solo la frase ad effetto, ma è anche l'occultamento e la moltiplicazione dei significati, è il ricorso all'intertestualità: lo scrittore barocco è colto e fa costantemente riferimento alla sua cultura, non solo per mostrare erudizione, ma anche per complicare, fornendo sottili fili d'Arianna a chi sia in grado di seguirlo nella complessa trama dei riferimenti e delle allusioni. Qui abbiamo il punto in cui il barocco si presenta come stile, o complesso di stili, originale. Altro elemento presente negli stili barocchi è il *cultismo*, termine che deriva da *culto*, italianismo che significa limato, raffinato, dotto, elitario. Il termine darà luogo a una serie di varianti burlesche per intendere l'eccesso di questi elementi colti: *culteranismo*, *cultiparlante*, *cultero*... in riferimento soprattutto a Góngora, alle sue metafore e alla latinizzazione del linguaggio.

Si tratta di elementi stilistici con cui sono affrontati i temi più tipici dell'epoca (che a volte sono originali, altre volte erano già presenti nella cultura del Cinquecento): la fugacità, la morte, la vanità, l'instabilità, la disillusione, l'anormalità, la deformità, l'unione ambigua della bellezza e dell'orrido... Tutto questo è trattato in modo personale, senza che si crei uno stile unitario: come potrebbe accadere il contrario se al fondo vi è la ricerca della trovata geniale, della novità continua, dell'inedito quotidiano? D'altronde il barocco è preceduto da una fase in cui l'estetica rinascimentale entra in crisi e si assiste all'avvento delle poetiche e degli stili individuali: è ciò che si chiamava *maniera*, e che dà vita alla fase cosiddetta *manierista*. Esistendo già un "individualismo stilistico" (per così dire), il barocco vi aggiunge di suo l'esigenza del nuovo e dello stupore. L'artista ne ha bisogno per distinguersi, potendo operare - almeno apparentemente - solo sulle forme e non sul contenuto, che è soggetto al controllo politico: i poteri forti ne hanno bisogno per un controllo dolce e preventivo dell'animo popolare. Se ne hanno prove evidenti in un'arte come la scultura, che è costosa e deve riflettere il punto di vista del committente: in Spagna, nella scultura religiosa, si ha una forte accentuazione del realismo delle espressioni e della gestualità che effettivamente causano impressioni profonde (ad esempio le sculture di Gregorio Fernández, come il *Paso del Crocifisso: paso* è una statua lignea usata per le processioni).

Insomma, o per una scelta deliberata dell'artista, o per il ruolo dei committenti, l'arte barocca vuole colpire le emozioni del lettore o spettatore e vuole manipolarle. È un'arte che illude, stupisce, e al tempo stesso controlla la mentalità dei destinatari, soprattutto nello spettacolo e nelle arti figurative, che sono accessibili alle masse. Chiese e poteri civili se ne servono, ma non va dimenticato che non la creano: alla fin fine, anche loro debbono fidarsi di un artista che, come tutti nel mondo barocco, è un dissimulatore e un infido. Di fronte all'*Estasi di santa Teresa*, già citata, è stato condizionato l'artista o è stato buggerato il committente? O, piuttosto, la dissimulazione ha creato un effettivo spazio per l'arte, per cui non c'è imbroglio né condizionamento, ma c'è un grande capolavoro sotto una compiacente "copertura ideologica" (una sorta di dissimulazione al quadrato)?

La controriforma preferisce un'arte realista alle celebrazioni nostalgiche del mito cavalleresco? Ecco qui l'esaltazione dei corpi, avvolti nella natura, in lotta con la luce, ecco carni martoriate ma anche forme bellissime, ecco dipinti di sante martiri che, se ignorassimo il titolo del quadro, ci sembrerebbero fanciulle sensualissime e languide. Ecco la deformazione, ma al tempo stesso ecco che il brutto e il deforme non sono più oggetto di rappresentazione burlesca, ma sono un tema come un altro, né più né meno artistico di un soggetto regale... e non è questo un atto "sovversivo"? Non è un'innovazione sorprendente dell'idea di bellezza? Come ha efficacemente sintetizzato Giulio Ferroni:

Le carni si offrono nella loro bellezza, si svelano e si nascondono, promettono segreti piaceri e si dileguano come inafferrabili, immerse in un senso di languore e di sfinimento. Erotismo e sensualità si fondono

ambiguamente con le tensioni religiose e mistiche: l'osservatore viene chiamato a contemplare le forme corporee della divinità, a partecipare con i sensi alla visione stessa di Dio. È ossessiva la curiosità per il disfarsi dei corpi e della materia terrena, costante il gusto per le scene funebri e catastrofiche, per la putrefazione e la morte. L'orrore, il brutto, il deforme non vengono più assunti soltanto in chiave comica (come avveniva in passato), ma divengono componenti di un nuovo paradossale tipo di bellezza: ecco figure femminili del tutto fuori dai canoni dell'estetica classica, accostamenti inattesi tra il nobile e il vile, tra il grazioso e l'osceno, tra il prezioso e il povero; ecco bellezze vestite di stracci o segnate da deformità fisiche, ecco pulci e altri insetti infiltrarsi tra vesti lussuose e carni profumate. Si porge attenzione alle forme più banali della quotidianità, allo squallore e alla volgarità che si insinuano anche nelle esistenze più nobili: alle figure di compiuta e composta perfezione si preferiscono i particolari insoliti, che possono rivelare sia il lusso più sontuoso, sia la sordidezza del mondo reale.

Per dirla in una sola parola, sia per lo stile, sia per i temi il barocco è *spiazzante*. Lo spirito barocco non è mai lì dove sembra che sia: non è nel soggetto, nel tema, perché l'artista avrebbe potuto usarne un altro, opposto, per trasmettere lo stesso significato, che ovviamente non sta nel titolo dell'opera o nel senso letterale; non è nella forma, perché è arbitraria; non sta nei valori che propaganda, perché c'è la dissimulazione; non sta in un'affermazione qualunque, perché ogni affermazione sottintende il suo opposto - quando non convive con il suo opposto. E se mi è consentito un paradosso, che forse è l'unico modo per accostarsi al barocco, direi: noi notiamo con ogni evidenza l'espressione erotica nella già citata statua del Bernini, perché sappiamo che ha per titolo "L'estasi di santa Teresa"; ma se avesse per titolo "L'orgasmo di Dulcinea", noteremmo, in quello stesso volto scolpito, un'indubbia emozione religiosa. Questo nell'arte rinascimentale non era possibile. Il barocco è la scoperta estetica che *lo rende possibile*. In questo senso non è affatto la reazione a una crisi, perché l'arte non è un'associazione sindacale, ma è un esercizio di assoluta creatività, che si esplica in un contesto politico, sociale, culturale, storico insomma, con cui non può non avere relazioni.

Ora, tanto il contesto, quanto le ragioni intrinseche dell'evoluzione delle arti e della letteratura, convergono verso un principio che, certamente, esisteva anche in passato, ma non era mai stato centrale, assolutamente centrale: che *le sole regole a cui un'opera d'arte o letteraria deve obbedire sono quelle che l'artista fissa individualmente e arbitrariamente*, decidendo lui che cosa è la sua arte, che cosa è la sua bellezza, che relazione instaurare con il contesto in cui vive. E spesso il risultato di questa libera decisione converge verso un altro principio: che *non esiste nulla che non possa essere il tema o il soggetto di un'opera d'arte*; non ci sono temi più o meno importanti, ma solo *temi*. È l'artista che crea il tema e la "maniera", spesso sfidando il volgo, o facendo

dell'arte un vero e proprio gioco, qualcosa che, di suo, non ha alcuna solennità o moralità. Un tema è solenne se l'artista lo vuole; se non lo vuole, è ridicolo, che il destinatario lo capisca o no.

Un esempio di ciò è il famoso *desengaño*, la disillusione. Juan Luis Alborg, commentando argutamente questo tema, dice che in ogni epoca della letteratura risuona il lamento per la vanità della vita, la fugacità, la perdita della bellezza in un breve lasso di tempo, per cui non si può assegnare il pessimismo in esclusiva al barocco, né si può concluderne che, in queste forme, il lamento dipende dalla crisi sociale dell'epoca. Al contrario, il *vanitas vanitatum* risuonava fino alla nausea già nell'epoca del rinascimento ad opera di mistici e predicatori, mentre nel XVII secolo spagnolo la letteratura mistica e religiosa decade fin quasi a sparire. Commenta allora Alborg:

Ci sembra dunque che l'insistenza su questi motivi della vanità della realtà terrena, e della rosa fugace, sia piuttosto una sopravvivenza del secolo precedente. Ciò che accade è che il tema, per così dire, *si secolarizza*; dalle pagine degli asceti era passato alla scena teatrale, ai versi dei poeti, alle tele dei pittori. Ma non si creda che questo presupponga un'intensificazione del tema, bensì il contrario. Un *corral* di commedie, con una bella attrice sul palco, non era il posto più adeguato per meditare sulla vanità della realtà terrena, anche se invitava lo spettatore con splendide decime. I predicatori si lamentavano troppo spesso, e non solo per mestiere, che il teatro si portava via la parrocchia, per non ammettere che dicessero la verità. Il pessimismo nel barocco si trasformava in teatro e in retorica lirica; era un bel tema che dava serietà a molti discorsi; lo si era talmente assorbito nel secolo precedente, che faceva parte del linguaggio comune e persino di ogni pensiero abituale, anche se forse non impegnava troppo i vissuti. Ed è possibile che quel pessimismo retorico, che si alternava nelle commedie con maggiori disinvolture, fosse un buon alleato contro l'attacco dei moralisti.

Per approfondire

B. Benassar, *La España del siglo de oro*, Crítica, Barcelona 1983.

A. Castro, *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid 1976.

J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona 1981.

E. Orozco, *Introducción al barroco*, Universidad de Granada, 1988.

G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1992.

Il teatro barocco

Nella seconda metà del Cinquecento cominciano ad organizzarsi i teatri stabili, che inizialmente sono soltanto degli spazi all'aperto destinati "stabilmente" al teatro e attrezzati di conseguenza. La loro nascita è legata alle attività caritatevoli delle confraternite (*cofradías*) religiose: nel 1565 si costituisce a Madrid la *Cofradía de la Pasión*, che chiede il monopolio dell'organizzazione degli spettacoli teatrali, in cambio della costruzione di un ospedale. La prima notizia di un teatro stabile a Madrid risale al 1568. In seguito, quando i ricavi dei teatri non sono più sufficienti per finanziare ospedali e opere caritatevoli, il teatro viene municipalizzato: a Madrid questo accade nel 1615.

Teatro stabile è, come si diceva, uno spazio, un *corral*, cioè un cortile chiuso su tre lati da case di abitazione, che in qualche modo risultano inglobate, con una nuova funzione, nello spazio teatrale: le finestre prospicienti diventeranno palchi per la clientela più danarosa, o saranno utilizzate dagli attori per uscire dalla scena. Il palcoscenico viene montato sul lato scoperto del cortile, viene poi coperto da una tettoia, vi si aggiungono progressivamente spazi riservati agli attori e alle scenografie. Scrive Maria Grazia Profeti:

Il *corral* è luogo emblematico, dove si riuniscono e si stratificano senza mescolarsi i vari livelli sociali: il popolo minuto (servi, operai, soldati di ritorno dalle varie campagne, fino alla marmaglia di stampo picaresco), in piedi; gli artigiani e i piccoli industriali, i commercianti, gli appartenenti alle organizzazioni delle arti e dei mestieri sono invece seduti su panche (*bancos*), alcune delle quali al coperto (*gradas*); i ceti medi occupano i *desvanes* e gli *apostentos* più bassi (specie di gallerie o palchi ricavati dalle stanze delle case vicine). Alcuni *desvanes*, nella parte più alta del *corral*, erano abitualmente occupati da sacerdoti, frati e "dotti", usi a scambiarsi commenti durante la rappresentazione, tanto che la zona dove si riunivano, privilegiata quanto al prezzo d'ingresso, si chiamò *tertulia* (conversazione). Ai ceti più elevati spettavano gli *apostentos altos* e le *rejas* (speciali palchi chiusi da schermi traforati, spesso occupati da dame di rango); affittati dalla nobiltà a volte per l'intera stagione, non era raro il caso di nobili che poi trascuravano di pagare il prezzo corrispondente. A parte le dame, che vedevano la rappresentazione con la famiglia negli *apostentos* o *rejas* loro spettanti, per tutte le altre donne è previsto un luogo riservato (*cazuela*), cui accedono attraverso entrate separate.

Da questa distribuzione del pubblico risulta con chiarezza che lo spettacolo teatrale interessa l'intera comunità cittadina ma, al tempo stesso, l'organizzazione dello spazio è anche una regolamentazione ideologicamente condizionata: la fruizione dello spettacolo viene disciplinata già al livello della distribuzione del pubblico, con un forte distanziamento dalle forme dello spettacolo di piazza. La stabilità del teatro ha lo svantaggio del controllo (oltre che del pagamento dell'ingresso), e il vantaggio di una progressiva complicazione delle scene e delle macchine teatrali, che migliorano la qualità degli spettacoli. Questi si svolgono nel pomeriggio, alla luce del sole, e sono introdotti da una *loa*, cui segue la commedia. Nella classica struttura in tre atti, tra il primo e il secondo si introduce una breve farsa (*entremés* o *sainete*), tra il secondo e il terzo un ballo; conclude una *mojiganga* (farsa con personaggi mascherati in modo burlesco) e un vivace finale. La durata è di circa tre ore.

Secondo una famosa descrizione fornita da Agustín de Rojas nel *Viaje entretenido*, c'è una grande varietà nella composizione delle compagnie. Non manca l'attore solitario e girovago, che va di paese in paese, o i gruppi di due o tre, ma le compagnie vere e proprie sono composte da un numero rilevante di uomini e donne.

[Solano] Pues sabed que hay ocho maneras de compañías y representantes, y todas diferentes.

[Ramírez] Para mí es tanta novedad ésa como esotra.

[Rojas] Por vida de Solano, que nos la digáis.

[Solano] Habéis de saber que hay *bululú*, *ñaque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *bojiganga*, *farándula* y *compañía*. El *bululú* es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna *loa*: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos y él súbese sobre un arca y va diciendo: «agora sale la dama» y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio.

Ñaque es dos hombres (que es lo que Ríos decía agora ha poco de entrambos); éstos hacen un *entremés*, algún poco de un *auto*, dicen unas *octavas*, dos o tres *loas*, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo (que es lo que hacíamos yo y Ríos); viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos.

Gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos

entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados.

[Ríos] ¿Por qué razón?

[Solano] Porque jamás cae capa sobre sus hombros. *Cambaleo* es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una *comedia*, dos *autos*, tres o cuatro *entremeses*, un lío de ropa que le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama y el que tiene amistad con la huéspedada da un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna. Éstos, a mediodía, comen su olla de vaca y cada uno seis escudillas de caldo; siéntanse todos a una mesa y otras veces sobre la cama. Reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla: porque entre todos tienen una servilleta o los manteles están tan desviados que no alcanzan a la mesa con diez dedos.

Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Éstos llevan cuatro *comedias*, tres *autos* y otros tantos *entremeses*; el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras y la hambre por arrobas. Hacen particulares a gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa y a doce reales una fiesta con otra.

En la *bojiganga*, van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado: y habiendo cualquiera de éstos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Éstos traen seis *comedias*, tres o cuatro *autos*, cinco *entremeses*, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua (conforme hiciere cada uno la figura y fuere de provecho en la chacota). Suelen traer, entre siete, dos capas, y con éstas van entrando de dos en dos, como frailes. Y sucede muchas veces, llevándose la el mozo, dejarlos a todos en cuerpo. Éstos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche, y las fiestas de día,

cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias en unos hoyos en los corrales o caballerizas; y si es en ventas en el campo (que es lo más seguro), poniendo su seña para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de bojiganga es peligrosa, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en frontera (y esto es si no tienen cabeza que los rija).

Farándula es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay laumedones de «ojos, decídselo vos», que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año.

En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos, aunque de esto Ríos y Ramírez saben hartos, y así es mejor dejarlo en silencio, que a fe que pudiera decir mucho.

Le opere vengono recitate per pochi giorni: ciò che oggi chiamiamo *cartellone* cambia velocemente, ed è quindi necessaria una certa organizzazione per avere a disposizione testi sempre nuovi per soddisfare i bisogni di un numero elevato di rappresentazioni. Questo contribuisce a spiegare la quantità di testi attribuiti agli autori maggiori: restano circa 500 commedie di Lope de Vega e 200, tra commedie e *autos*, di Calderón; inoltre si hanno conseguenze sul modo di scrivere. A noi è pervenuto un corpus molto vasto di opere difficili da catalogare e non sempre di sicura attribuzione, a volte scritte in collaborazione. Tuttavia una classificazione minuziosa non è ora necessaria.

Basti ricordare che esiste una produzione di testi di argomento serio (sia tragedie, sia commedie) e una di carattere comico. Quest'ultima è composta prevalentemente dalle *commedie di cappa e spada*, con personaggi del ceto cavalleresco e intrigo amoroso, *commedie de figurón*, basate su un protagonista comico grottesco (spesso un provinciale, anche della piccola nobiltà, o uno sciocco), *commedie palatine*, che hanno per protagonisti personaggi della nobiltà, e *commedie burlesche*.

La critica ha distinto, forse troppo nettamente, due scuole o cicli, capeggiati da Lope de Vega e da Calderón, ma la natura stessa della produzione teatrale del Seicento sembra impedire ogni classificazione troppo netta o minuziosa. L'aspetto più straordinario di questa produzione è infatti la sua capacità di operare con tecniche moderne e spregiudicate (adeguate, peraltro, ai bisogni reali dell'allestimento di spettacoli). Molti procedimenti di uso comune nel teatro barocco sono usati ancor oggi nel cinema e nella televisione: la creazione di filoni tematici, il *remake*, o ammodernamento di commedie che in passato avevano avuto successo, il riutilizzo di scene, parti di opere o situazioni, nel quadro di una produzione del testo quasi imprenditoriale e finalizzata alla messa in scena, la serialità. In questi casi è del tutto inadeguato parlare di plagio, perché il plagio presuppone un contesto diverso in cui la genialità dell'individuo autore è centrale e protetta. Nel teatro del barocco, invece, fatta eccezione in parte per le opere dei grandi autori famosi, questa centralità manca: sia perché, come avveniva per la poesia tradizionale, gli autori attingono a un inesauribile repertorio comune e sentito come collettivo, sia perché la scrittura teatrale si pone come una scrittura di tipo diverso da quella poetica o dalla prosa d'arte. Non voglio dire che la scrittura teatrale sia considerata non artistica, ma che, accanto a chi vede nel teatro un campo in più nel quale esercitare l'arte letteraria, c'è chi vede nel teatro essenzialmente uno spettacolo in cui il testo è solo un ingrediente, e non sempre il più importante.

Se si aggiunge che il "regista" o capocomico (all'epoca lo si chiamava, significativamente, *auctor*) aveva la tranquilla libertà di modificare il testo come voleva per l'allestimento dello spettacolo, si comprende che scrivere per il teatro è un modo diverso di scrivere: ci sono storie, o testi preesistenti, che si possono adattare, ad esempio cambiando la cronologia o la sequenza dei fatti, o si può adeguare un testo alle capacità del pubblico, alle condizioni oggettive del luogo in cui si rappresenta, o degli attori disponibili, alle esigenze del mercato e, ovviamente, alle opportune valutazioni circa i possibili interventi della censura. Il teatro del barocco è la prima grande forma di *industria dell'intrattenimento*, e si avvale della collaborazione del grande scrittore, ma anche del *tecnico della scrittura*, di colui che conosce *il mestiere* di scrivere e sa *confezionare* un dramma.

Dal punto di vista del retore o del letterato romantico (in senso proprio e in senso lato), questa forma di scrittura seriale o professionale può essere vista come una decadenza rispetto alla grande arte individuale di un Rojas o di un Alighieri, ma questo giudizio nasce da un punto di vista inadeguato e

incompleto. Anche la grande letteratura d'autore ha sempre avuto un rapporto stretto con lo spettacolo e l'intrattenimento: cos'altro è, infatti, la recitazione palatina di un canto dell'Ariosto che pone dinanzi all'immaginazione degli ascoltatori la trovata geniale di Astolfo che vola sulla luna a cavallo dell'ippogrifo? Questa letteratura individuale intratteneva, conosceva la serialità (i ripetuti duelli sparsi nei vari canti del poema epico), l'organizzazione della materia in cicli... insomma faceva uno spettacolo in cui tutto era pensato, gestito e realizzato dall'autore. Con un teatro che, sia pure rapportandosi ai tempi, si può avvalere di un pubblico *di massa* e grandi spazi, l'allestimento dello spettacolo diventa una macchina più complessa e, conseguentemente, si dota degli strumenti che gli servono: non è detto che gli serva il capolavoro letterario. Fuori da ogni romanticismo, il teatro va giudicato in base a ciò che è, cioè in base allo spettacolo finale realizzato: chi ha qualche esperienza in merito, sa che a volte un capolavoro letterario, essendo destinato a una lettura individuale, può non avere grande teatralità, mentre uno spettacolo straordinario può basarsi su un testo che, riportato nudo e crudo sulla carta, non sembrerebbe mostrare particolari doti di eccellenza. Abbiamo dunque, nella produzione teatrale moderna, una nuova forma di scrittura, che segue le regole adeguate ai suoi scopi, e che si aggiunge alle forme di scrittura tradizionali, così come, più avanti nel tempo, avverrà per le sceneggiature dei film, per gli sceneggiati televisivi, per i testi radiofonici, i teleromanzi e persino con le vituperate *telenovelas*.

In tutti questi casi la scrittura può fare a meno di ciò che lo spettatore vede direttamente: ad esempio, della descrizione paesaggistica quando le scene sono dipinte appositamente per mostrare il luogo, o della descrizione dei movimenti, quando questi sono compiuti dagli attori sul palcoscenico o nella pellicola, e deve invece dire ciò che non si vede, ad esempio quando il testo viene recitato alla radio. Naturalmente, tornando al teatro barocco, un'attività creativa di questo tipo tende, in qualche misura, a standardizzare certe forme, e quindi si definisce, attraverso l'uso, un linguaggio, un codice di simboli, una serie di strumenti comunicativi che, diventando abituali, vanno a costituire le convenzioni del genere: per esempio, nel testo della commedia si tende ad evitare la rappresentazione dell'adulterio, e pertanto vi saranno allusioni o immagini che la sostituiscono. Questo complesso di convenzioni rappresenta un ostacolo per il lettore odierno, che deve ricostruire il contesto culturale, perché oggi viviamo immersi, in modo del tutto spontaneo, in un sistema di convenzioni diverso.

Come si diceva, questo spettacolo di massa viene controllato socialmente e ideologicamente. La cosa non deve essere stata facile (ed anzi, la mia idea personale è che chiunque abbia voluto sottrarsi al controllo, lo ha fatto con relativa facilità); ci furono molte discussioni che misero in dubbio nientemeno che la liceità del teatro, e si giunse a sospendere gli spettacoli nel 1646. Come scrive Juan de Ulloa nel suo *Discurso sobre la prohibición o aprobación de las comedias y lección de poetas en libros fabulosos honestos*:

De los que acusan y de los que defienden las comedias, pocos tratan la materia con tenplança, antes igualmente apasionados los más en el calor de la disputa. Husan tales encarecimientos que con ellos mismos desacreditan sus opiniones. Unos dizen que la comedia es parte de la república, maestra de los vicios y fuente de todos los males, condenada por decretos, por leyes del derecho romano, de las *Partidas* y del reyno por santos y do[c]tores graves y prohibida en el Reynado del señor don Filippe segundo, desterradas de la república romana y no admitidas en la de Platón, que los lacedemonios no tenían leyes contra los adúlteros, diziendo que entre ellos no los podía haver porque no permitían comedias. [...]

La parte que defiende las comedias apasionadamente se oppone si no con más razón no con menores encarecimientos. Dizen que la comedia es espejo de la vida, madre de las buenas costumbres, avisadora de los vicios, predicadora de la virtud, y en esta parte sustituye a las sátiras antiguas que se rrecitavan en público y se llamavan sermones, que su diversión ocupa la ociosidad, alienta las fatigas, recrea los ánimos, afloja la querda tirante de la vida, en que es tan necesaria como el sueño.

L'efficacia delle misure coercitive - a parte la drastica chiusura dei teatri - è molto dubbia. Per antica tradizione e inveterata abitudine al dissenso, sembra che i guitti siano inevitabilmente portati ad aggirare le censure di ogni tipo, che d'altronde si esercitano spesso sul puro testo e non riescono a controllare ogni singolo spettacolo dal vivo. Bisognerebbe sempre considerare il testo teatrale come l'unica parte dello spettacolo che arriva fino a noi (a parte i dati che pervengono agli attori da una vera e propria tradizione di rappresentazioni, dati che la critica letteraria spesso ignora - e fa male). *La parte scritta dello spettacolo* è al centro di tensioni contrastanti ed è spesso in equilibrio tra il dire e il non dire. Il teatro è una macchina diabolica: possiamo avere un testo che *non dice nulla* di particolarmente grave (dal punto di vista del censore), e poi, sulla scena, questo testo si anima con gesti e rimandi non testuali, fino a diventare dissacratorio. Perciò, se da un lato l'idea di sopprimere il teatro risulta irrealizzabile, dall'altro si sviluppa, nel periodo barocco, qualcosa di molto moderno (nonostante le apparenze), che ha tutta l'aria di una cura di anticorpi: il recupero e il potenziamento del teatro religioso.

La forma principale del teatro religioso nel Seicento è l'*auto sacramental*, che era effettivamente un *auto*, cioè una rappresentazione teatrale (sacra), e al tempo stesso era processione e rito religioso collettivo. Non si può dunque considerarlo come una noiosa opera di indottrinamento clericale. Scrive Maria Grazia Profeti a proposito dell'*auto sacramental*:

Il luogo dello spettacolo, la strada e la piazza, ne determina di per sé il significato, inglobando nella rappresentazione lo spazio della città, sposando la scenografia urbana fissa alla scenografia effimera della festa.

E alla "festa", all'allegro tumulto che appare tutto intorno al carro, si fa riferimento talora nella *loa*: l'attore mostra agli altri attori gli spettatori stessi che si accalcano festanti, e che diventano dunque *attori*, in uno scambio volontario di ruoli. Il teatro e la festa barocca trovano così una loro commistione; si "partecipa" alla processione e si "assiste" all'*auto*; ma si è anche "coinvolti" in esso; e non solo come spettatori cui è delegata la decodifica e in più la ricostruzione del testo letterario, ma anche anticipandolo, attraverso le rime in eco, per esempio, o cantando alla fine il *Te Deum* all'unisono con i musicisti. L'attitudine non è insomma diversa da quella di chi partecipa oggi a un concerto rock.

Infine, il teatro barocco ha un ulteriore tipo di rappresentazione nella corte, inizialmente per spettacoli privati, dove lo schema elaborato a partire dalla pianta del *corral* viene modificato, adattato a spazi diversi, e diventa una costruzione molto più vicina ai teatri attuali: è uno spazio chiuso e totalmente coperto, che dunque richiede un'illuminazione artificiale e permette giochi di luce impossibili all'aperto; viene adottato il sipario, che non esiste nel *corral*, e nel palcoscenico compaiono le quinte dipinte, per rappresentare ambienti adeguati al testo.

Ci si può chiedere ora, dopo questa brevissima panoramica sulle forme dello spettacolo teatrale barocco, cosa rimanga vivo della tradizione teatrale rinascimentale e, soprattutto, della cultura della piazza a cui tanti autori europei del Cinquecento si sono ispirati. Non si può dire che tutto si perda; anzi, rimane molto, benché confinato in un genere difficile da studiare e classificare: la farsa, o il teatro breve. All'interno della commedia vera e propria la farsa rappresenta una sorta di inserzione di uno spazio "altro": ne abbiamo molti documenti, ma in questa letteratura, essenzialmente comica, era determinante il ruolo della mimica o il riferimento alle circostanze concrete, cui le battute sono fatalmente vincolate - è il destino della comicità: una battutaccia sul Presidente del Consiglio ci fa ridere finché tale presidente è in carica; dopo la sua caduta politica, non fa ridere più, e deve almeno strutturarsi come aneddoto per essere presa in considerazione. Ciò non toglie che il vasto corpus delle farse rappresenti una miniera di testi importanti letterariamente e storicamente.

Credo che la farsa barocca possa essere vista come un compromesso (abbastanza precario) tra una forte istanza censoria e l'insopprimibile esigenza del riso, della satira, del rovesciamento dei valori. Ne abbiamo diverse forme teatrali.

Anzitutto la *loa*: si è già visto che la *loa* è il prologo delle commedie, che serve per richiamare l'attenzione del pubblico. Nel rinascimento era spesso recitata da un pastore grottesco, che non si risparmiava battute e salaci doppi sensi. Era di fatto estranea alla vicenda narrata dalla commedia, e serviva a introdurre il tema, oltre che a lusingare il pubblico, che era piuttosto rumoroso. In seguito evolve in un colloquio tra pastori. C'è poi l'*entremés*, la farsa classica, erede diretta del *paso* di Lope de Rueda. Quando però i personaggi

sono ruffiani, prostitute, malavitosi, che parlano con il loro gergo, abbiamo la *jájara*: inizialmente era un monologo, ed ha anch'essa precedenti rinascimentali. Infine la già citata *mojiganga*, con maschere burlesche e ballo.

La farsa, o *pieza corta*, crea all'interno della commedia barocca uno spazio in cui sopravvivono la comicità e il linguaggio della piazza; ma va precisato che non si tratta dell'irruzione dello spirito popolare puro, carnevalesco, dentro uno spettacolo sottoposto a controllo: la farsa rinascimentale, infatti, era a sua volta l'interpretazione (o il recupero) che gli artisti del rinascimento avevano dato della vita di piazza e della sua comicità spontanea. Ciò che abbiamo è quasi un gioco di scatole cinesi: uno spettacolo barocco contiene esempi di spettacolo rinascimentale, il quale a sua volta contiene *estratti* di scene popolari, ormai abbastanza tipizzate e, in qualche modo, familiari e metabolizzate. Voglio dire che, dopo un secolo abbondante, la carica sovversiva di un personaggio femminile con uno sfrenato erotismo era venuta meno: rimaneva un *topos*, un luogo comune, uno strumento come tanti, familiare, per situazioni comiche. Il potere non doveva averne alcun timore.

Questo spiega forse l'apparente contraddizione tra l'istanza moralista, che vuol controllare lo spettacolo teatrale, e la presenza delle farse, coi loro temi satirici e osceni, che la commedia non avrebbe potuto trattare. Dunque ha ragione chi, come Maria Grazia Profeti, ritiene che, per la comprensione della farsa barocca, non sia indispensabile il ricorso alla nozione di "cultura popolare" elaborata da Bachtin. Nondimeno questa depotenziata presenza della farsa nello spettacolo barocco (cui prima alludevo parlando di compromesso instabile) non deve essere riduttivamente intesa come un semplice contentino per il popolo o una valvola di sfogo per le sue esigenze. Anzitutto è un dato estetico di primario rilievo, perché rappresenta comunque una mescolanza di stili e di linguaggi. Poi è uno spazio, e in particolare uno spazio comico, cioè un luogo in cui si mette in primo piano la risata (se si vuole: la risata fine a se stessa); perciò è uno spazio più libero, quanto alla scelta dei temi e delle forme. Dopodiché è evidente che questo spazio può essere usato in vario modo: per la semplice risata o per l'attacco giullaresco. Se arriva un Cervantes, che sostituisce le situazioni tipiche con situazioni nuove e scottanti, come nell'*entremés* del *Retablo de las maravillas*, la satira si rianima, tutte le mediazioni e il depotenziamento scompaiono, e il testo torna graffiante come nei momenti migliori della dissacrazione popolare e dell'*abbassamento* carnevalesco di cui parla Bachtin. Il vero problema sta nel capire quand'è che effettivamente avviene proprio questo: per saperlo avremmo bisogno di assistere alla rappresentazione e non di limitarci al suo scheletro, che è il nudo testo.

Per approfondire:

O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid 1977.

J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid 1972

M. G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, La Casa Usher, Firenze 1994.

Id. (ed.), *L'età d'oro della letteratura spagnola: il Seicento*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

Lope de Vega Carpio

Lope Félix de Vega Carpio nacque a Madrid nel 1562. Ebbe una formazione di livello universitario, ma ancora di più imparò dalla sua vita, inquieta e ricca di grandi passioni amorose che, rivisitate letterariamente, vengono trasposte nella sua prosa e nella sua poesia. Un primo, e molto vivace, amore con Elena Osorio finisce con un processo per calunnie e la condanna di Lope all'esilio per quattro anni. Successivamente Lope sposa Isabel de Urbina, che canterà nei suoi versi con il nome poetico di *Belisa*, e vive con lei a Valencia, negli anni 1588-1589. In questo biennio ha rapporti molto stretti con l'ambiente letterario valenciano e soprattutto con i drammaturghi: Valencia era uno dei centri in cui maggiormente si elaborava un teatro nuovo e più complesso di quello rinascimentale. Nel 1605 diventa segretario del duca di Sessa, incarico che svolge fino alla vecchiaia, senza mai riuscire a liberarsene. Il duca non era uno stinco di santo né un modello di onestà e capacità, e Lope è costretto spesso, nei suoi servizi, a oltrepassare i limiti della complicità. La sua inquietudine esplose, successivamente, nella forma di una acuta crisi religiosa, che lo porta nel 1614 a vestire l'abito sacerdotale; tuttavia questo non interrompe la serie dei suoi amori: lo si vede ben presto convivere con una donna sposata, Marta de Nevares, che in effetti diventa l'amore più stabile della sua vita: la canterà letterariamente con i nomi di *Amarilis* e *Marcia Leonarda*, e avrà da lei una figlia amatissima.

Il successo di Lope fu immenso: nel teatro, nella poesia, nella prosa, Lope era un modello, e "*es de Lope*" era diventato un modo di dire per indicare che una cosa era perfetta. Ma questo non valse a sottrarlo alla precarietà né gli permise di accedere alla sfera della nobiltà, come avrebbe desiderato: in generale, la figura di Lope non fu accettata negli ambienti della Corte. I suoi ultimi anni sono piuttosto malinconici, segnati dalla malattia di Marta, dalla morte di una figlia, dal peso del servizio al duca di Sessa e da problemi economici. La sua fama resta tuttavia intatta e, quando muore nel 1636, il suo funerale è una cerimonia sfarzosa e colossale, a cui partecipa tutta Madrid.

Il corpus delle opere lasciato da Lope è molto vasto e presenta problemi di attribuzione e di cronologia. Per quanto strano possa sembrare, in Lope c'è ancora molto da studiare, come in molti altri autori barocchi.

Opere teatrali

Lope dichiarò di essere l'autore di 1.400 opere teatrali: a noi ne sono giunte 476, non tutte attribuibili a lui con certezza. È sempre stato un problema

classificare i suoi drammi, e forse l'unico schema valido consiste nell'evidenziare una prima fase giovanile di formazione, poi una seconda fase più matura, relativa agli anni 1590-1604, e infine una terza fase, in cui la composizione delle commedie segue le teorie nuove da lui stesso elaborate ed esposte in un'operetta intitolata *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Tra i titoli più importanti della seconda fase sono da segnalare: *Los locos de Valencia* e *La viuda valenciana*. Tra le opere della fase matura si trovano i migliori capolavori di Lope, tra cui: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1605-12); *Los melindres de Belisa* (1606-08); *El villano en su rincón* (1611); *Fuenteovejuna* (1612-14); *La dama boba* (1613); *El perro del hortelano* (1613-15); *El caballero de Olmedo* (1620-25); *El mejor alcalde el rey* (1620-25); *La hermosa fea* (1630-32); *El castigo sin venganza* (1631).

Altri titoli da ricordare: una commedia storica, come *El bastardo Mudarra y siete infantes de Lara*, che utilizza come fonte di ispirazione il *romancero* o le cronache storiche. Lope amava molto questo genere ed ha ambientato molte commedie nel medioevo spagnolo, alle origini del regno di Castiglia, o nel periodo dei re cattolici. Ad esempio *Las almenas de Toro*, che ricrea la figura del Cid, lasciando molto margine all'immaginazione, o *Los jueces de Castilla*, *El primer rey de Castilla*, *El conde Fernán González*. Non poteva mancare l'ambientazione moresca: *El remedio en la desdicha* si basa sulla storia dell'*Abencerraje y la hermosa Jarifa*.

Lope è, infine, un apprezzato autore di commedie di tipo comico, soprattutto di cappa e spada: *La francesilla*, *La discreta enamorada*, *El acero de Madrid*...

Poesia

Lope pubblicò in vita 45 libri di poesia, cui va aggiunto il postumo *La vega del Parnaso*. Coltivò la poesia tradizionale (*romances* e *cancioncillas*) e i metri italiani. Di particolare interesse il ciclo di 30 *romances moriscos* in cui racconta la storia della sua relazione con Elena Osorio e le successive vicende dell'esilio. In questo caso, come in altri nel corso della sua esistenza, Lope ha fatto della sua vita e della sua storia personale un grande tema d'arte, trasfigurandole in un mito letterario.

Il *romance* torna anche in un'altra importante raccolta, il *Romancero espiritual* del 1619, dedicata a temi religiosi. Naturalmente, molti *romances* di Lope si trovano sparsi nelle varie raccolte del tempo, a testimonianza della sua popolarità come poeta, oltre che come drammaturgo.

Lope dedicò attenzione anche alle forme metriche italiane. Scrisse poemi sul modello dell'Ariosto o del Tasso, come *La hermosura de Angélica* (1602), la *Dragonetea* (pubblicato in *Rimas* nel 1602, insieme ai suoi sonetti, e il cui protagonista è il pirata inglese Francis Drake, descritto come nemico della Spagna e della fede cattolica), *La Jerusalén conquistada* (1609), i due poemi *Filomena* e *Andrómeda* (pubblicati in *La Filomena con otras diversas rimas*,

nel 1621). Pubblicò ancora *La Circe, con otras rimas y prosas* (1624), una raccolta miscellanea (genere molto gradito all'epoca) comprendente tre poemi, tre novelle e sonetti, e *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), immaginario autore di cui Lope si finge editore: si tratta di una raccolta in cui abbondano i componimenti burleschi, tra cui una *Gatomaquia*, sugli amori di due gatti. Lope si diverte a fare la parodia delle convenzioni letterarie petrarchiste, ma non rinuncia del tutto al tono lirico.

Nei sonetti, cui si alludeva a proposito di *Rimas*, Lope raggiunge risultati di grande intensità, soprattutto quando affronta la tematica amorosa, in componimenti dedicati a Filis (Elena Osorio) e a Camila Lucinda (Micaela de Luján). I sonetti dedicati a Camila Lucinda rappresentano il gruppo più numeroso, e sembrano essere stati concepiti come un canzoniere organico, alla maniera petrarchesca.

Nell'ambito della poesia religiosa, oltre al *Romancero espiritual*, pubblicò nel 1614 le *Rimas sacras*, raccolta di sonetti e componimenti di vario genere, che ebbe un grande successo all'epoca, e i *Triunfos divinos con otras rimas sacras* (1625), un poema religioso in cinque canti.

Lope ha coltivato ogni genere di poesia, da quella colta alla popolare, da quella spagnola a quella italiana, esprimendosi in una varietà di stili, dal petrarchismo al cultismo gongorino. Tra le qualità della poesia di Lope i commentatori hanno sottolineato la presenza, nei suoi versi, di tutta la sua traboccante umanità: Dámaso Alonso parla di una vera e propria irruzione della vita nell'arte. Questa caratteristica è molto importante, perché implica una concezione nuova della scrittura. Certamente Lope non è stato il primo a trarre dalla sua autobiografia la materia della sua poesia, e forse si può dire che non vi è scrittore che, in ultima analisi, non metta in versi la sua esperienza o che non racconti temi autobiografici. Però la forma della scrittura può variare molto. Nel medioevo era facile trovare chi cercava di distanziarsi nel massimo grado possibile dal fatto vissuto e dal dato biografico: una poesia provenzale di amor cortese si caratterizza per l'elaborata versificazione e il sofisticato uso del linguaggio, e non certo per una descrizione realistica della donna amata. In seguito, ad esempio nella poesia petrarchista, l'amore, che è certamente un'esperienza personale del poeta, viene descritto attraverso l'adozione di un repertorio di immagini, di un linguaggio poetico già dato, di una tradizione letteraria. Con Lope, invece, si afferma che l'esperienza personale può essere tema d'arte, senza la necessità di modellarla sui topici e sugli schemi di una scuola preesistente: è come se saltasse la necessità di ogni mediazione e la poesia attingesse alla vita e alle sue vicende.

Detto questo, bisogna anche precisare che, quando si parla di irruzione della vita nella scrittura, non si intende dire che l'esperienza personale è, così come si trova e senza alcuna elaborazione, opera d'arte: non si tratta di raccontare la propria vita in modo cronachistico e veridico, bensì di fare del dato biografico il punto di partenza di *un'altra elaborazione* letteraria. Nel petrarchismo il poeta racconta la sua esperienza prendendo le distanze e idealizzando la realtà; in Lope c'è la rinuncia a questo tipo di idealizzazione, a vantaggio della creazione

di personaggi più vicini alle persone reali - ma si tratta pur sempre di *creare personaggi* e dare vita a un mondo letterario. A noi interessa poco sapere che Marta de Nevares è la persona concreta che Lope descrive nel personaggio di Marcia Leonarda: noi non conosciamo Marta, e non possiamo giudicare in che modo Lope ne ha elaborato in chiave artistica le sue caratteristiche. Per noi esistono solo Marcia Leonarda, o Amarilis, o Dorotea, che sono personaggi letterari, figure create secondo un progetto letterario diverso da quelli del passato. E tali personaggi sono validi come figure letterarie, e non perché debbano qualcosa a qualcuno che è servito come punto di partenza per crearli.

In conclusione, l'irruzione della vita nella poesia di Lope non è da intendere come una semplice conformazione all'autobiografismo e una rinuncia all'elaborazione e alla complessità dell'opera letteraria, ma come una scrittura (e sottolineo ancora: scrittura artistica) che vuole comunicare i vissuti del poeta con una nuova formula, caratterizzabile così: testi in cui *sembra di riconoscere* la vita stessa. Questo "sembrare di riconoscere", questa illusione di "vita stessa" creata attraverso le parole di una scrittura, è l'arte di Lope.

Prosa

Abile scrittore di prosa, Lope de Vega è autore di un romanzo pastorale, *La Arcadia*, pubblicato nel 1598, e di un piacevole, e volutamente ingenuo, racconto del natale: *Los pastores de Belén*, del 1612. Giustamente ammirate sono le sue *Novelas a Marcia Leonarda*, riedizione del 1648 delle quattro novelle che aveva già pubblicato: una nella *Filomena* e tre nella *Circe*: sono considerate tra le migliori del tempo e stilisticamente esemplari. I loro titoli sono: *Las fortunas de Diana*; *El desdichado por la honra*; *La prudente venganza*; *Guzmán el bravo*.

È stato notato che queste novelle hanno una forte teatralità, al punto che, in certi casi, sembra rintracciabile una disposizione della materia che ricorda i tre atti delle commedie. Sono scritte in forma epistolare, come narrazione di un avvenimento a una persona che non vi ha assistito. Lo stile, particolarmente piacevole e diretto, adeguato al genere epistolare, è forse il vero elemento unificatore delle novelle: permette a Lope di scrivere avvicinandosi ai modi del racconto orale, inserendo divagazioni, abbondanza di episodi, ma anche commenti e note ironiche che ravvivano la narrazione. L'adesione formale a molte idee correnti all'epoca non impedisce a Lope di comunicare giudizi e valutazioni abbastanza critiche verso l'opinione comune, ad esempio sui temi dell'onore, dell'obbligo della vendetta o sui *moriscos*.

Di grande valore è *La Dorotea*, un romanzo dialogato al modo della *Celestina* che la critica considera tra i migliori del Seicento. Pubblicandolo nel 1632, Lope vi racconta, ancora una volta, la sua storia con Elena Osorio, trasfigurandola letterariamente e inserendosi in parte nel filone celestinesco. Lope dichiara di averlo scritto non molto tempo dopo i fatti narrati, ma di averlo

conservato a lungo e profondamente riveduto nel tempo. È possibile che questa insistenza sul tema stia a confermare che per Lope ispirarsi a temi della sua vita reale era importante, come scelta consapevole di una nuova forma letteraria: la revisione del testo dimostra appunto che si tratta di creare un testo, prima ancora che raccontare la propria vita.

Dorotea è comunque Elena, e Lope stesso di ritrae nel personaggio di don Fernando. Di particolare interesse il tipo della ruffiana, Gerarda, modellato certamente sulla Celestina di Rojas, ma con una notevole autonomia e una capacità di ricreare in modo originale temi e fonti. La trama è abbastanza lineare: Gerarda convince la madre di Dorotea, Teodora, a concedere la figlia al ricco don Bela, anziché al povero Fernando: ne consegue la rottura della relazione tra i due giovani e uno scandalo che spinge Fernando a lasciare Madrid. Il distacco non è sufficiente a curare la malattia d'amore, e Fernando torna a Madrid riallacciando la relazione, fino a una successiva rottura.

Bisogna sottolineare che l'essersi ispirato alle sue storie personali non ha impedito a Lope di fare un testo di grande valore letterario, che in fondo non concede nulla ad un mero autobiografismo: c'è una distanza poetica tra i fatti storici e la loro descrizione, e sapere che Fernando è il realtà Lope stesso, non aggiunge nulla al testo. Fernando, Dorotea o don Bela, sono i protagonisti autonomi di un romanzo dal meritato successo.

La commedia nuova di Lope

Lope fu il grande rinnovatore del teatro del suo tempo: il suo modello di commedia non fu certamente l'unico, ma fu il più dinamico e affascinante. Di questa sua azione innovativa ebbe piena coscienza, e ne formulò i principi basilari in un'operetta in versi: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Lope inizia l'*Arte nuevo* fissando due punti fondamentali. Il primo è *che non dovrebbe parlare di commedia chi non ne ha mai scritta una*: cioè, la teoria, la precettistica non possono essere soltanto il frutto di una riflessione astratta, ma richiedono che si abbia esperienza concreta di teatro. In effetti, se in generale è bene che si abbia esperienza del genere letterario di cui si formulano i precetti, questo vale a maggior ragione per il teatro, dove il testo è solo un ingrediente dello spettacolo, e dove bisogna tener conto di vari fattori. Dunque dice Lope: mi è stato chiesto

que un arte de comedias os escriba
 que al estilo del vulgo se reciba.
 Fácil parece este sujeto, y fácil
 fuera para cualquiera de vosotros
 que ha escrito menos de ellas, y más sabe
 del arte de escribirlas y de todo,
 que lo que a mí me daña en esta parte

es haberlas escrito sin el arte.

Una commedia che *al estilo del vulgo se reciba*, cioè che si appoggi in qualche modo al gusto del pubblico: questo è il secondo punto che Lope pone a fondamento del suo scritto. Da un lato, dunque, un ragionamento teorico bastato sull'esperienza di chi sa fare teatro, e dall'altro la scelta di campo *di tenere presente il gusto del pubblico*. Così, dice Lope:

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

È chiara la scelta di campo: scrivere con quella arte che ha dovuto trovare chi aveva come obiettivo l'applauso del pubblico, visto che il pubblico è quello che paga. Tuttavia questo non significa assecondare il pubblico nelle sue bassezze e nella sua volgarità, come vedremo: si sottolinea che l'allestimento di uno spettacolo teatrale è un'impresa economica e, pertanto, questa impresa non può esistere se non produce un reddito con cui pagare i costi. Questa posizione di Lope va a cozzare con i modi della commedia rinascimentale, e non manca infatti un attacco a Lope de Rueda (lo stesso a cui Cervantes dedica invece un elogio memorabile nell'introduzione al volume delle sue commedie e *entremeses*). La commedia è intanto imitazione realistica dei costumi del tempo, e tratta azioni umili e quotidiane, a differenza della tragedia:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto como todo género
de poema o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres,
y pintar de aquel siglo las costumbres:
También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son, plática,
verso dulce, armonía y la música,
que en esto fue común con la tragedia,
sólo diferenciándola en que *trata*
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia las reales y altas.
Mirad si hay en las nuestras pocas faltas.
Acto fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones y negocios,

Lope de Rueda fue en España ejemplo
 de estos preceptos y hoy se ven impresas
 sus comedias de prosa tan vulgares
 que introduce mecánicos oficios,
 y el amor de una hija de un herrero,
 de donde se ha quedado la costumbre
 de llamar entremeses las comedias
 antiguas, donde está en su fuerza el arte
 siendo una acción, y entre plebeya gente,
 porque entremés de rey jamás se ha visto,
 y aquí se ve que el arte por bajeza
 de estilo vino a estar en tal desprecio,
 y el rey en la comedia para el necio.

Rueda dunque sarebbe responsabile dell'involgarimento della commedia e di aver descritto ambienti e personaggi di basso livello sociale. Lope de Vega considera che il legame della commedia rinascimentale con la vita della piazza e la cultura popolare sia il frutto di una decadenza, e non un ritorno alle origini dello spirito comico e dionisiaco. Questa sua posizione ha tuttavia un valore positivo, perché mostra come Lope de Vega, nel momento stesso in cui afferma la necessità di seguire il gusto del popolo, se non altro perché paga lo spettacolo, afferma anche che *questo gusto va in qualche modo educato*: altrimenti non vi sarebbe ragione di criticare Rueda, che ebbe grande successo, accusandolo di volgarità. Occorre insomma un punto di incontro, un termine medio tra le esigenze dello spettatore, generalmente incolto, e quelle del decoro e dell'arte. Proprio questa mediazione allontana Lope dal pericolo di essere un autore *commerciale* e di basso livello, pur consentendogli di restare effettivamente *popolare*. E si noti una cosa importante: gli autori rinascimentali e Lope convengono sulla necessità di essere *popolari*, però divergono sul significato del termine "popolare". Per Lope si tratta, in fondo, di "piacere al popolo", conservando però il controllo della materia e dell'espressione; negli autori rinascimentali, e in Rueda in particolare, il rapporto era diverso: si trattava *di trarre ispirazione dal popolo* stesso, nutrirsi della cultura della piazza, e restare "del" popolo - non semplicemente fare uno spettacolo "per" il popolo.

Seguono quindi alcuni consigli sulla struttura del testo teatrale. Occorre un soggetto, ovviamente, ma è necessario sceglierlo in modo accurato. Lope non approva la presenza del re tra i personaggi protagonisti, perché questo sminuisce il valore dell'autorità. Il soggetto, o tema, va svolto in maniera lineare, senza perdersi per storie secondarie che complicano la vicenda e la rendono incomprensibile alla gente; il tempo dell'azione deve essere adeguato ai fatti, cioè coerente con i tempi reali; la lunghezza della commedia viene fissata in tre atti. Il tema va diviso in due parti tra loro connesse (ad esempio, in *Fuenteovejuna*, la vicenda che avviene nel paese e la guerra tra i re cattolici e Alfonso di Portogallo). La divisione appare fin dal principio, ma solo nel finale

le due azioni trovano la loro unità, in modo che rimanga desta la curiosità del pubblico. Il linguaggio deve essere casto, benché adeguato ai personaggi e alle situazioni. La trama deve svolgersi tra eventi realistici, perché "*sólo ha de imitar lo verosímil*". La versificazione deve essere adeguata alle varie situazioni.

Quanto agli argomenti, Lope non dà imposizioni, tuttavia esprime la sua preferenza per i casi d'onore ("*son mejores*") perché suscitano un'emozione forte nel pubblico e perché hanno un alto valore pedagogico. Nella concezione di un teatro non volgare, Lope vuol perseguire un decoro morale, mettendo il *teatro al servizio di un'azione formativa* che, almeno nella commedia, era estranea al teatro del rinascimento. Questo non esclude che vi siano momenti satirici nella commedia, ma si vede chiaramente che i tempi sono cambiati e che la libertà di cui ancora poteva godere lo spettacolo popolare del rinascimento è ormai scomparsa. Da qui l'invito, perfettamente barocco, a non essere espliciti nei propri attacchi, restando su un piano generale, che non produca danno per la propria fama:

En la parte satírica *no sea*
claro ni descubierto, pues que sabe,
 que por ley se vedaron las comedias
 por esta causa en Grecia y en Italia.
 Pique sin odio, que si acaso infama,
 ni espere aplauso ni pretenda fama.

Sembra dunque di notare che Lope vada cercando un modello di teatro che, in molti aspetti, rappresenti un punto di equilibrio tra istanze diverse. La prima è la volontà dello scrittore di avere successo, cioè di misurarsi con la legge dello spettacolo e non dedicarsi a scrivere commedie per pochi eletti che amano la lettura individuale. In quest'ottica il gusto del pubblico non può essere ignorato. È anche vero che non ci si può affidare solo ad esso: Lope sottintende costantemente che si sta parlando di come scrivere testi *di qualità*: in caso contrario non si avrebbe ragione di discostarsi dalle farse popolari di Lope de Rueda. Questi due elementi, il successo e la qualità, sono inscindibili, ed è estremamente interessante notare che Lope ha impostato qui una discussione che dura anche ai giorni nostri e si applica non tanto al teatro, ormai diventato un luogo per minoranze, ma agli spettacoli dei mezzi di comunicazione di massa, come il cinema e la televisione: è la necessità, attualissima, di cercare il giusto mezzo tra il successo con spettacoli spazzatura e l'opera di alto valore artistico che, pur essendo destinata alla gente, è tuttavia troppo difficile perché la gente possa capirla, o troppo lontana dai suoi gusti.

A questo problema, che accompagnerà l'intera modernità fino ad oggi, e che è, in definitiva, ineluttabile per l'artista che opera in una società di massa, se ne legano altri. Sembra evidente che Lope abbia, di suo, una concezione morale del teatro, ed è anche vero che questa concezione è propria del suo tempo, in particolare delle classi dominanti all'epoca. Perciò, come ogni artista barocco,

Lope deve posizionarsi nei confronti del potere e, con ogni evidenza, pone un secondo problema che arriva fino ai nostri giorni: il conflitto tra la necessità di *restare compatibili* con gli orientamenti del potere e la libertà di parola che l'artista, e in particolare il comico, hanno sempre avuto o preteso. In un certo senso, aver proclamato il valore etico dello spettacolo teatrale equivale a coprirsi le spalle e a non entrare in conflitto con la cultura dominante: poi saranno le singole opere a dimostrare se effettivamente questo conflitto è stato evitato, se l'artista ha saputo essere indipendente o se invece ha prodotto solo elogi del potere e piaggeria. Senza questo riscontro con le opere, l'eticità del teatro non è nulla di più che una pia intenzione o una dichiarazione di facciata.

È importante che Lope non escluda la satira dalla commedia: il suo problema sembra piuttosto la necessità di raccorderla con un teatro che, volendo essere di successo, popolare e di qualità, ha dovuto accettare certi valori dominanti e ha dovuto far dichiarazione di non belligeranza con la cultura ufficiale. La satira, dunque, non può essere scoperta, non può essere un'accusa diretta, con nomi e cognomi. La motivazione prima che Lope adduce per questa autolimitazione è di estrema importanza: dice che una satira scoperta e senza limiti ha causato la proibizione per legge delle commedie in Grecia e in Italia. Solo come seconda motivazione si aggiunge che infamare qualcuno non produce successo né fama. Dunque siamo ancora di fronte a un elemento caratteristico della situazione dell'individuo nella società del Seicento, con la necessità di articolare le ragioni forti dell'affermazione personale con i condizionamenti di un potere che tende al pensiero unico e al conformismo generale: è del tutto evidente, e strategicamente indiscutibile, che, se la satira diventa troppo violenta, il potere chiude i teatri e scompare uno dei principali luoghi di comunicazione con le masse. Detto in altri termini: nelle circostanze del Seicento, forzare la mano criticando diventa controproducente, perché si rischia un intervento censorio spropositato, dopo il quale non può parlare più nessuno.

Anche questo è un conflitto che continuiamo a vivere nel mondo odierno, soprattutto là dove la libertà di parola è meno ampia di quando non sia in Occidente: è utile poter parlare, ma dicendo quasi nulla, o non è preferibile acuire lo scontro e spingere il potere alla censura e, quantomeno, alla perdita della sua immagine? La posizione di Lope sembra ancora una volta ricercare un punto di equilibrio: moderando la satira e sfumandone l'aggressività si ottiene certamente una diminuzione del potenziale critico del teatro, però si può pensare che Lope compensi, in qualche misura, questa limitazione proprio con l'azione formativa che attribuisce alla commedia: se questa formazione è per lui importante, è coerente che la sua prima preoccupazione sia che non vengano chiusi i teatri per un eccesso di mordacità. D'altra parte ci si dovrebbe anche chiedere se la satira, oltre a far ridere e a scatenare la censura, serva anche a produrre cambiamenti e progresso sociale, cosa che risulta poco credibile a più di una persona.

Certamente, quando Lope formula questa idea di teatro, ha in mente dei contenuti etici a cui lo spettacolo dovrebbe conformarsi, e non si ha difficoltà a dire che si tratta di contenuti di segno conservatore: Lope era un conservatore e

ragionava in base al suo modo di vedere la vita e la società - ne aveva tutto il diritto. Però questo non significa necessariamente che Lope fosse anche un conformista o un "servo del potere", perché, ai suoi tempi, chi era conservatore, aveva più di una ragione per lagnarsi e cercare un cambiamento. La storia ci impedisce di immaginarci Lope come un rivoluzionario, e tuttavia sarebbe quantomai semplicistico ridurre la sua personalità e la sua opera ad un ruolo subalterno nei confronti di un potere (peraltro non particolarmente intelligente) al quale Lope, sia pure con la tecnica del non essere *claro né descubierto*, non si è conformato mai.

Bisogna infine dire che la grandezza del teatro di Lope non risiede certo sulla precettistica che ha adottato, ma sulla sua capacità di costruire spettacoli di grande successo. Lope comprese quanto potesse essere teatrale un conflitto d'onore, e ne portò moltissimi sulla scena, o quanto potesse essere importante ai fini del successo la costruzione dei personaggi e il sapiente dosaggio di tensione e comicità. In particolare, Lope ha dato una forma perfetta al personaggio del *gracioso*, che è spesso presente nel teatro del Seicento. Il *gracioso* è il contrappeso dell'eroe, è il personaggio spesso grossolano, che si incarica delle battute umoristiche, legate alla fame e alle necessità elementari, o, a seconda dei casi, riporta sulla scena la realtà, dimenticata da un personaggio protagonista perso tra le nuvole di un amore ideale. Un po' picaro, un po' legato alle vecchie figure di pastori rozzi e sciocchi della commedia rinascimentale, un po' personaggio reale da osteria popolare, la figura del *gracioso* cambia in relazione a quella del personaggio (in genere il suo padrone) di cui rappresenta l'opposto, ed è proprio in questa opposizione che sta la possibilità di creare situazioni comiche disseminate lungo tutta la commedia.

Fuenteovejuna

Bisogna anzitutto inquadrare *Fuenteovejuna* nella cultura del suo tempo, per evitare di cadere in equivoci ed anacronismi pacchiani. *Fuenteovejuna* racconta la storia del Commendatore dell'Ordine di Calatrava - antico e prestigioso ordine cavalleresco - Fernán Gómez de Guzmán, autentico filibustiere che perseguita il suo popolo, e soprattutto le donne del suo popolo, e viene ucciso in una più che giustificabile rivolta popolare. Questa vicenda si svolge sullo sfondo della guerra tra i re cattolici Fernando e Isabel, da una parte, e Alfonso di Portogallo dall'altra: i contendenti aspirano al trono spagnolo. Il Commendatore è schierato dalla parte del re portoghese, e questo è un elemento importante, perché toglie legittimità al suo potere, facendone un traditore (il dramma assume come premessa che la legittimità stia dalla parte dei re cattolici); contemporaneamente, tale scelta politica mette gli abitanti di Fuenteovejuna in una particolare situazione giuridica: non sono governati da un'autorità legittima, sono all'interno di un feudo ribelle alla monarchia, non hanno insomma la presenza immediata di un re alla cui giustizia possano

appellarsi. Sono elementi importanti della situazione giuridica. Bisogna anche tener presente che Lope non concepisce che, in un testo teatrale, si possa muovere una critica al re: dunque, nelle commedie, il re non compare come personaggio negativo; se occorre affrontare una critica del potere (ad esempio prendere posizione sull'assolutismo e i limiti del potere regio), Lope non lo fa attaccando il re, ma presentando un personaggio potente, anche se di rango inferiore.

Come è noto, al termine della vicenda messa in scena, Isabel e Fernando restaurano l'ordine politico legittimo e, quando debbono giudicare il caso della morte del Commendatore, non pronunciano alcuna condanna. L'anacronismo starebbe dunque nel pensare che la democrazia ha vinto e che il popolo abbia fatto giustizia: nel Seicento questa idea non poteva venire in mente nemmeno ai più sfrenati utopisti. Quello che invece poteva venire in mente, e che il testo richiama in modo molto preciso, è il dibattito sulla liceità o meno del tirannicidio: questione spinosa, che i teologi della seconda scolastica affrontavano in modo minuzioso, giungendo spesso a rispondere che effettivamente il tirannicidio era lecito. Vediamo dunque lo sviluppo della vicenda, per poi tornare su questa problematica.

L'opera si apre con un imbroglio politico del Commendatore, che spinge il giovane Maestro dell'ordine di Calatrava (suo superiore) a schierarsi contro Isabel e Fernando. Ironicamente il personaggio del Commendatore, che verrà caratterizzato dall'assoluta mancanza di cortesia e moralità, rimprovera l'assenza di cortesia del Maestro dell'Ordine, Rodrigo. Si stabilisce l'equazione *cavalleria* = *cortesia*, che non serve solo a caratterizzare in modo ironico il personaggio, ma richiama anche un valore morale che entra in questione nel corso di tutta l'opera. Si vede chiaramente che il maggior peccato di Gómez, il Commendatore, è calpestare l'onore delle fanciulle di Fuenteovejuna, paese che è sotto la sua giurisdizione, vuoi seducendole, vuoi con la violenza, eliminando ogni ostacolo che si opponga alla sua brama. Non poteva esserci un contrasto maggiore tra questo comportamento e l'ideale che, almeno nella teoria, si richiede a un cavaliere.

Dopo l'incontro tra il Commendatore e il Maestro, l'azione si sposta a Fuenteovejuna. Entrano in scena Pascuala e Laurencia, che mostrano l'altro volto del Commendatore, parlando delle molestie che subiscono e delle molte fanciulle del paese che sono già state ingannate. La giustapposizione di queste due scene è molto efficace teatralmente, perché delinea la maschera e il volto del personaggio negativo, ma anche i veri termini del problema. Inizialmente Fernán, colto nel momento chiave di una manovra politica, descrive se stesso come cavaliere coraggioso, cortese, ligio alla monarchia (quella portoghese, di fatto, perché si schiera contro Isabel e Fernando); subito dopo, questa maschera viene strappata via in modo indiretto, dalla testimonianza delle sue vittime. Abbiamo allora un'autorità che offre di sé un'immagine splendida, ma del tutto falsa.

Alla doppiezza del carattere del Commendatore si contrappone Laurencia, che ha un carattere schietto, positivo, e mostra una perfetta coerenza tra il

comportamento e i principi. Laurencia è la persona a cui viene fatto un torto ingiustamente, dunque il suo personaggio viene costruito con tutti gli elementi che appartengono all'eroina senza macchia: onestà nei rapporti con il suo corteggiatore, con cui si fidanzerà, rispetto per il padre, sincera fede cristiana, austerità di costumi:

[Laurencia] Soy, aunque polla, muy dura
yo para su reverencia.
Pardiez, más precio poner,
Pascuala, de madrugada,
un pedazo de lunada
al huego para comer,
con tanto zalacotón
de una rosca que yo amaso,
y hurtar a mi madre un vaso
del pegado cangilón,
y más precio al mediodía
ver la vaca entre las coles
haciendo mil caracoles
con espumosa armonía;
y concertar, si el camino
me ha llegado a causar pena,
casar un berenjena
con otro tanto tocino;
y después un pasatarde,
mientras la cena se aliña,
de una cuerda de mi viña,
que Dios de pedrisco guarde;
y cenar un salpicón
con su aceite y su pimienta,
e irme a la cama contenta,
y al "inducas tentación"
rezalle mis devociones,
que cuantas raposerías,
con su amor y sus porffías,
tienen estos bellacones;
porque todo su cuidado,
después de darnos disgusto,
es anochecer con gusto
y amanecer con enfado.

Il mondo di Fuenteovejuna si amplia con l'ingresso in scena di altri personaggi: Frondoso, innamorato di Laurencia, e Barrildo. Sono anche loro contadini, e intavolano gustosi colloqui sul modo di parlare ipocrita, entrato

nell'uso comune. È un esempio di quella satira sottile e non aggressiva, di cui Lope parla nell'*Arte nuevo de hacer comedias...*:

[Fronoso] Dios os guarde, hermosas damas.

[Laurencia] ¿Damas, Fronoso, nos llamas?

[Fronoso] Andar al uso queremos:

al bachiller, licenciado;
al ciego, tuerto; al bisojo,
bizco; resentido, al cojo;
y buen hombre, al descuidado.

Al ignorante, sesudo;
al mal galán, soldadesca;
a la boca grande, fresca;
y al ojo pequeño, agudo.

Al pleitista, diligente;
gracioso al entremetido;
al hablador, entendido;
y al insufrible, valiente.

Al cobarde, para poco;
al atrevido, bizarro;
compañero al que es un jarro;
y desenfadado, al loco.

Gravedad, al descontento;
a la calva, autoridad;
donaire, a la necesidad;
y al pie grande, buen cimientto.

Al buboso, resfriado;
comedido al arrogante;
al ingenioso, constante;
al corcovado, cargado.

Esto al llamaros imito,
damas, sin pasar de aquí;
porque fuera hablar así
proceder en infinito.

[Laurencia] Allá en la ciudad, Fronoso,

llámase por cortesía
de esta suerte; y a fe mía,
que hay otro más riguroso
y peor vocabulario
en las lenguas descorteses.

Divagazioni come questa hanno anche un chiaro senso teatrale, fissano dei ritmi, fanno vivere i personaggi nel loro contesto. L'ambiente di Fuenteovejuna ne viene caratterizzato come pacifico, operoso, non volgare né insensibile, e dunque risalta in positivo nel contrasto tra la brutalità animalesca del

Commendatore e i rumori di guerra che vengono da Ciudad Real, dove il Maestro di Calatrava occupa e saccheggia la città. Secondo le convenzioni del teatro del tempo, i grandi fatti d'arme e gli eventi cruenti vengono descritti al pubblico e non messi in scena direttamente. Dopo la vittoria nella battaglia, il Commendatore entra a Fuenteovejuna, che lo omaggia con generosità. Contrasta con questa generosità l'atteggiamento arrogante del signore con Laurencia e Pascuala, che sono già state individuate dal pubblico come oggetto dei suoi desideri.

I *regidores* di Ciudad Real chiedono aiuto a Isabel e Fernando, denunciando l'occupazione della città. Denunciano anche il comportamento violento di Fernán Gómez. Qui la vicenda locale e quella della guerra si intrecciano. Fin dall'inizio, i due piani sono paralleli: la partecipazione alla guerra del Commendatore ha motivazioni politiche e in nessun modo è condizionata dalle sue questioni a Fuenteovejuna. Così ora, quando la protesta dei paesani arriva alla corte dei re cattolici, la prima risposta della regina è strettamente politica: Isabel consiglia di intervenire subito in questa vicenda perché il posto ha una fondamentale importanza strategica, permettendo di controllare e impedire i movimenti di Alfonso di Portogallo in Estremadura. Questa è la giustificazione, tutta politica, con cui don Manrique viene mandato contro Fernán Gómez.

Messa in moto la macchina che produrrà il completo rovesciamento della situazione, Lope torna a descrivere il Commendatore che spadroneggia e fa uso della sua abituale violenza. Dal punto di vista teatrale costruisce un efficace inganno: il pubblico si aspetta che le truppe dei re cattolici arrivino e si assumano l'incarico di fare giustizia, e sarà un vero colpo di teatro dare alla vicenda una piega inattesa, mettendo in scena la rivolta dei contadini. Il Commendatore viene minacciato di morte da Frondoso, che interviene a difendere l'onore di Laurencia. La minaccia di un nobile da parte di un plebeo era un atto grave, già di per sé drammatico: per quanto il nobile potesse aver commesso dei torti, si trattava di una grave insubordinazione, ed è chiaro che su Frondoso pende ormai una condanna definitiva. Ma l'arroganza del Commendatore non ha limiti: giunge addirittura a lamentarsi con Esteban, padre di Laurencia, per il rifiuto di costei. Mentre dal fronte giungono cattive notizie (il Maestro di Calatrava viene sconfitto dalle truppe di Isabel e Fernando), ha luogo il fidanzamento di Frondoso e Laurencia.

[Músicos] "Al val de Fuenteovejuna

la niña en cabellos baja;
 el caballero la sigue
 de la cruz de Calatrava.
 Entre las ramas se esconde,
 de vergonzosa y turbada;
 fingiendo que no le ha visto,
 pone delante las ramas.
 -¿Para qué te escondes,
 niña gallarda?

Que mis linceos deseos
paredes pasan.-

Acercóse el caballero,
y ella, confusa y turbada,
hacer quiso celosías
de las intrincadas ramas;
mas como quien tiene amor
los mares y las montañas
atraviesa fácilmente,
la dice tales palabras:
-¿Para qué te escondes,
niña gallarda?
Que mis linceos deseos
paredes pasan-."

Il Commendatore interrompe le nozze. Frondoso, che lo aveva minacciato, viene arrestato e Laurencia viene rapita dai suoi uomini, davanti agli occhi della famiglia e della gente del paese. A questo punto i villani decidono di ribellarsi, e si riuniscono per organizzare le loro azioni:

[Regidor] Ya, todo el árbol de paciencia roto,
corre la nave de temor perdida.
La hija quitan con tan gran fiereza
a un hombre honrado, de quien es regida
la patria en que vivís, y en la cabeza
la vara quiebran tan injustamente.
¿Qué esclavo se trató con más bajeza?
[Juan Rojo] ¿Qué es lo que quieres tú que el pueblo intente?
[Regidor] Morir, o dar la muerte a los tiranos,
pues somos muchos, y ellos poca gente.
[Barrildo] ¡Contra el señor las armas en las manos!
[Esteban] El rey sólo es señor después del cielo,
y no bárbaros hombres inhumanos.
Si Dios ayuda nuestro justo celo,
¿qué nos ha de costar?

È chiaro il pensiero che anima i villani: non c'è ribellione contro un signore, ma legittima difesa contro un tiranno. Di fatto, Fernán Gómez raffigura qui il potere arbitrario, il potere che è uscito fuori dai limiti e dalle norme morali che lo definiscono e lo legittimano. Rispetto a questo potere non può esserci obbedienza: "*¡Tiranos son! ¡A la venganza vamos!*". L'accusa di essere un tiranno è rafforzata con quella di tradimento verso l'ordine legittimo dei re cattolici:

[Mengo] ¡Vivan Fernando e Isabel, y mueran
los traidores! [...]
[Todos] ¡Fuenteovejuna! ¡Viva el rey Fernando!
¡Mueran malos cristianos y traidores!
[Comendador] ¿No me queréis oír? Yo estoy hablando,
yo soy vuestro señor.
[Todos] Nuestros señores
son los reyes católicos.

Anche Laurencia, rilasciata dal Commendatore, chiede giustizia e vendetta per l'oltraggio subito, che, come di consueto, il teatro del Seicento non rappresenta in modo diretto:

¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
de Fuenteovejuna el hombre.
Dadme unas armas a mí
pues sois piedras, pues sois tigres...
- Tigres no, porque feroces
siguen quien roba sus hijos,
matando los cazadores
antes que entren por el mar
y pos sus ondas se arrojen.
Liebres cobardes nacistes;
bárbaros sois, no españoles.

A rafforzare il carattere collettivo della decisione di ricorrere alla rivolta come via di giustizia, anche le donne decidono di partecipare all'assalto alla casa del Commendatore:

[Pascuala] ¿Qué es esto? ¿De qué das voces?
[Laurencia] ¿No veis cómo todos van
a matar a Fernán Gómez,
y nombres, mozos y muchachos
furiosos al hecho corren?
¿Será bien que solos ellos
de esta hazaña el honor gocen?
Pues no son de las mujeres
sus agravios los menores.
[Jacinta] Di, pues, ¿qué es lo que pretendes?
[Laurencia] Que puestas todas en orden,

acometamos a un hecho
 que dé espanto a todo el orbe.
 Jacinta, tu grande agravio,
 que sea cabo; responde
 de una escuadra de mujeres.

Una volta avvenuta l'uccisione del Commendatore, Flores ricorre ai re cattolici perché castighino i rivoltosi. Fernando promette di intervenire:

[Rey] Estar puedes confiado
 que sin castigo no queden.
 El triste suceso ha sido
 tal, que admirado me tiene,
 y que vaya luego un juez
 que lo averigüe conviene
 y castigue los culpados
 para ejemplo de las gentes.
 Vaya un capitán con él
 por que seguridad lleve;
 que tan grande atrevimiento
 castigo ejemplar requiere;
 y curad a ese soldado
 de las heridas que tiene.

Si vede qui come la posizione del re sia ostile alla popolazione di Fuenteovejuna, le cui ragioni non sono prese in considerazione. La cosa rivela una singolare mentalità del *Siglo de oro*: Fernando considera Fernán Gómez un suo nemico, e tuttavia avversari politici che appartengono alla stessa classe nobiliare fanno fronte comune quando si trovano davanti a una rivolta popolare. Viene dunque aperta un'inchiesta, nella quale i paesani decidono di affermare che il colpevole dell'assassinio del Commendatore è "Fuenteovejuna", cioè l'intero paese. Intanto il Maestro di Calatrava passa dalla parte dei Re. Lope non rinuncia a mettere in cattiva luce i rappresentanti della giustizia, facendo compiere loro atti odiosi, come la tortura di un bambino. Contemporaneamente, questa persecuzione fa risaltare il carattere eroico dei villani, che non cedono alla tortura. Al termine dell'inchiesta, Fernando riceve i cittadini di Fuenteovejuna; la soluzione del caso si trova nelle sue ultime battute: non è possibile accertare chi ha ucciso il Commendatore, perciò il delitto viene perdonato:

[Esteban] Señor, tuyos ser queremos.
 Rey nuestro eres natural,
 y con título de tal
 ya tus armas puesto habemos.
 Esperamos tu clemencia

y que veas esperamos
 que en este caso te damos
 por abono la inocencia.
 [Rey] Pues no puede averiguarse
 el suceso por escrito,
 aunque fue grave el delito,
 por fuerza ha de perdonarse.
 Y la villa es bien se quede
 en mí, pues de mí se vale,
 hasta ver si acaso sale
 comendador que la herede.
 [Fronoso] Su majestad habla, en fin,
 como quien tanto ha acertado.
 Y aquí, discreto senado,
 Fuenteovejuna da fin.

Come si vede, nessun punto del testo può essere considerato come un appello a qualche forma di democrazia, e nessun personaggio critica le istituzioni e la monarchia. Il problema messo in scena dal dramma è un altro, e tutto inserito nella cultura del Seicento: è il problema di cosa deve fare un suddito quando il signore "naturale" è un violento, un malvagio, un uomo che abusa del potere. Al più alto livello, che mi sembra quello a cui fa allusione il dramma, il problema è se e quando è possibile il tirannicidio.

Nel pensiero cattolico della controriforma, impegnato in una battaglia teorica contro il machiavellismo, il governo del regno ha principalmente una dimensione etica, e si ispira ai valori della morale cattolica. Così scrive Quevedo in *Política de Dios, gobierno de Cristo*:

Si no puede ser buen rey (imitador del verdadero Rey de los reyes) el que no diere a los suyos salud, vida, ojos, lengua, pies y libertad, ¿qué será el que les quitare todo esto? Será sin duda mal espíritu, enfermedad, ceguera y muerte.

I tratti tirannici di Fernán Gómez sono innegabili, e tuttavia il legittimo monarca non ritiene lecita la sua uccisione, ma *la perdona*, non potendosi accertare chi sia l'assassino. Nella sua sentenza ripete che "*grave fue el delito*": non vi è dunque alcuna legittimazione della rivolta. La soluzione scelta da Lope sembra una via di compromesso: da un lato l'assunzione collettiva di responsabilità non viene ammessa sul piano giuridico, e non si procede alla punizione dell'intero paese; dall'altro non si prende una posizione netta a favore del tirannicidio, né si legittimano le ribellioni causate da comportamenti vessatori. Il lieto fine è dunque assicurato da un *escamotage* che consente allo spettatore di identificarsi con i ribelli, ma salva l'idea che la ribellione popolare non sia un atto legittimo: il re perdona, ma non dà ragione, e perdona perché,

non avendo un colpevole individuale, non vuole punire in massa colpevoli e innocenti.

Però, tra i fumi della dissimulazione barocca, resta in sospeso una considerazione: se un vecchio o un bambino, nella tortura ben descritta da Lope, avesse parlato facendo il nome dell'uccisore del Commendatore, la giustizia del re Fernando avrebbe fatto il suo corso e la ribellione non sarebbe stata perdonata. Da qui l'impressione inquietante che, nel dramma, re Fernando non faccia per niente una bella figura.

El caballero de Olmedo

El caballero de Olmedo è una straordinaria opera teatrale che Lope costruisce con un sapiente gioco di atmosfere e attese. La trama, in sé, è abbastanza lineare: un giovane e valente cavaliere, Alonso, viene ucciso per gelosia da Rodrigo che in tal modo si vendica del rifiuto di Inés alla sua proposta di matrimonio. Inés e Alonso si amano ed hanno buone intenzioni, vogliono cioè sposarsi regolarmente, anche se debbono superare l'opposizione del padre di lei, Pedro. La presenza di piacevoli citazioni celestinesche e di un personaggio come Fabia, ricalcato sul modello della ruffiana, non debbono far dimenticare la diversa qualità del sentimento di Alonso e Inés, rispetto alla passione di Calisto e Melibea nell'opera di Rojas. Anche l'ambiente familiare è diverso.

Il dramma, di fatto, è tutto interiore: è la crescita del rancore e dell'invidia, infine dell'odio verso Alonso, nel cuore di Rodrigo. Per rappresentare queste emozioni Lope si serve di presentimenti, di sensazioni che i personaggi provano in modo oscuro (e gli tornano utili i tratti da fattucchiera legati come di consueto alla mezzana Fabia) e persino dell'intervento fugace di un'Ombra. Sono appunto queste apprensioni o intuizioni di una mala sorte imminente a reggere un dramma in cui l'azione, coerentemente, è ridotta al minimo. Con la consumazione dell'omicidio la vicenda finisce: resta solo lo spazio per un'ultima scena in cui i colpevoli verranno denunciati e condannati, come da convenzione del genere. Tutto è dunque affidato ai dialoghi e ai monologhi, che sono curatissimi e possono essere apprezzati anche alla sola lettura del testo. Ecco ad esempio Alonso che descrive il suo amore per la bella Inés: la descrizione della ragazza ricorre agli elementi tipici dell'ideale di bellezza, ma Lope vi infonde una grazia e un'ironia di grande gusto:

[Alonso] Escucha, así Dios te guarde.

Por la tarde salió Inés
a la feria de Medina,
tan hermosa que la gente
pensaba que amanecía;
rizado el cabello en lazos,

que quiso encubrir la liga,
porque mal caerán las almas
si ven las redes tendidas.
Los ojos, a lo valiente,
iban perdonando vidas,
aunque dicen los que deja
que es dichoso a quien la quita.
Las manos haciendo tretas,
que como juego de esgrima
tiene tanta gracia en ellas,
que señala las heridas.
Las valonas esquinadas
en manos de nieve viva;
que muñecas de papel
se han de poner en esquinas.
Con la caja de la boca
allegaba infantería,
porque sin ser capitán,
hizo gente por la villa.
Los corales y las perlas
dejó Inés, porque sabía
que las llevaban mejores
los dientes y las mejillas.[...]

Fabia, incaricata di entrare in contatto con Inés, riesce con un inganno (o meglio con un gioco di sottintesi) a consegnarle una lettera di Alonso: è un esempio piacevole del tipo di teatralità molto delicata a cui Lope ricorre, sia nelle scene intense, sia in quelle più leggere:

[Fabia] Hay en la villa
cierto galán bachiller
que quiere bien una dama;
prométeme una cadena
porque le dé yo, con pena
de su honor, recato y fama.
Aunque es para casamiento,
no me atrevo. Haz una cosa
por mí, doña Inés hermosa,
que es discreto pensamiento.
Respóndeme a este papel,
y diré que me la ha dado
su dama.
[Inés] Bien lo has pensado
si pescas, Fabia, con él
la cadena prometida.

Yo quiero hacerte este bien.
[Fabia] Tantos los cielos te den,
que un siglo alarguen tu vida. (*Lee el papel*)
[Inés] Allá dentro,
y te traeré respuesta.

Anche il rivale di Alonso, Rodrigo, è innamorato e invoca la morte, ma il suo stile è ben diverso, più retorico: descritto solo in forma indiretta, dalle sue stesse parole in varie occasioni, Rodrigo appare come un personaggio orgoglioso, vuoto, privo della generosità e della spontaneità di Alonso:

[Rodrigo] Para sufrir el desdén
que me trata de esta suerte,
pido al Amor y a la Muerte
que algún remedio me den.
Al Amor, porque tan bien
puede templar tu rigor
con hacerme algún favor;
a la Muerte, porque acabe
mi vida; pero no sabe
la Muerte, ni quiere Amor.
Entre la vida y la muerte
no sé qué medio tener,
pues Amor no ha de querer
que con tu favor acierte;
y siendo fuerza quererte,
quiere el Amor que te pida
que seas tú mi homicida.

La morte, d'altro canto, è costantemente presente, ma anche sdrammatizzata: non è solo incombente e minacciosa, come si vede da questa scena celestinesca in cui Fabia e Tello (servitore di Alonso) vanno a cercare ingredienti per le fatture:

[Tello] ¿Qué es lo que quieres?
[Fabia] Con los hombres, las mujeres
llevamos seguridad.
Una muela he menester
del salteador que ahorcaron
ayer.
[Tello] Pues, ¿no le enterraron?
[Fabia] No.
[Tello] Pues, ¿qué quieres hacer?
[Fabia] Ir por ella, y que conmigo
vayas solo a acompañarme.

[Tello] Yo sabré muy bien guardarme
de ir a esos pasos contigo.
¿Tienes seso?
[Fabia] Pues, gallina,
adonde voy yo, ¿no irás?
[Tello] Tú, Fabia, enseñada estás
a hablar al diablo.
[Fabia] Camina.
[Tello] Mándame a diez hombres juntos
temerario acuchillar,
y no me mandes tratar
en materia de difuntos.
[Fabia] Si no vas, tengo de hacer
que él propio venga a buscarte.
[Tello] ¿Que tengo de acompañarte?
¿Eres demonio o mujer?
[Fabia] Ven, llevarás la escalera;
que no entiendes de estos casos.
[Tello] Quien sube por tales pasos,
Fabia, el mismo fin espera.

Una volta che i due innamorati si sono conosciuti, la decisione di Inés è salda e irrevocabile, e la porterà a un conflitto con la volontà del padre.

A parte varie vicende su cui non è possibile dilungarsi, un altro elemento che contribuisce a far crescere la tensione e l'attesa del pubblico è l'annunciato motivo del viaggio. Alonso è di Olmedo, e la vicenda si svolge a Medina: verrà ucciso proprio durante il viaggio per un suo temporaneo ritorno presso i genitori. Ovviamente questo viaggio risulta sin dall'inizio penoso e angoscioso, sia perché implica il distacco momentaneo dei due innamorati, sia perché vi si addensano presagi negativi. Tuttavia è ben congegnata l'alternanza di atmosfere cupe con altre più leggere, che quasi sembrano allontanare il dramma.

Su Alonso si addensa un triste destino, personificato da un'Ombra: forse una premonizione, forse la stessa morte che si assicura della sua identità, forse l'immagine dell'odio di Rodrigo che cresce... certamente è una scelta felice di Lope aver dato concretezza di personaggio a una presenza misteriosa, evitando di identificarla:

[Alonso] ¿Qué es esto? ¿Quién va? De oírme
no hace caso. ¿Quién es? Hable.
¿Que un hombre me atemorice
no habiendo temido a tantos!
¿Es don Rodrigo? ¿No dice
quién es?
[Sombra] Don Alonso.
[Alonso] ¿Cómo?

[Sombra] Don Alonso.
 [Alonso] No es posible.
 Mas otro será, que yo
 soy don Alonso Manrique.
 Si es invención, meta mano.
 Volvió la espalda. *Vase la Sombra*
 Seguirle
 desatino me parece.
 ¡Oh, imaginación terrible!
 Mi sombra debió de ser,
 mas no; que en forma visible
 dijo que era don Alonso.
 Todas son cosas que finge
 la fuerza de la tristeza,
 la imaginación de un triste.
 ¿Qué me quieres, pensamiento,
 que con mi sombra me afliges?
 Mira que temer sin causa
 es de sujetos humildes.

Alonso, dunque parte e va incontro al suo destino immeritato: incontrerà Rodrigo, determinato a ucciderlo:

[Rodrigo] Yo vengo a matar, no vengo
 a desafíos; que entonces
 te matara cuerpo a cuerpo.

E così Alonso cade sotto i colpi di arma da fuoco sparati dal suo rivale.

Peribáñez y el Comendador de Ocaña

Il dramma si apre con il matrimonio tra Peribáñez e Casilda, che sono due contadini. Casilda è molto bella e i due sono molto innamorati. Durante i festeggiamenti il Comendador de Ocaña, che era caduto da cavallo, viene portato svenuto in casa di Casilda. Qui recupera i sensi ed è colpito dalla bellezza della contadina, infatuandosi di lei. Inizia dunque la catena degli eventi che portano al dramma e poi al lieto fine. Il tema ha qualche affinità con *Fuenteovejuna*, anche se non viene svolto con un'azione corale della comunità; anzi, in questo caso, sembra che Peribáñez e Casilda siano piuttosto lasciati soli ad affrontare il loro destino. Abbiamo dunque un elogio delle virtù dei *labradores*, contrapposti al comportamento immorale di nobili indegni del loro stato, e accanto, sorprendentemente, un'acuta messa in questione del tema dell'onore, soprattutto attraverso la protagonista femminile, Casilda. Il contesto

morale immediato è dato dal matrimonio dei due contadini, in cui convergono amore e rispetto per l'ordinamento morale della famiglia: questa è dunque l'istituzione legittima che subisce l'assalto del Comendador. Come di solito avviene, la passione del Comendador, che è piuttosto sensuale e non è accompagnata da alcun sentimento amoroso, si esprime nondimeno con forme cortesi:

[Comendador] Hermosa labradora,
 más bella, más lucida
 que ya del sol vestida
 la colorada aurora;
 sierra de blanca nieve
 que los rayos de amor vencer se atreve:
 parece que cogiste
 con esas blancas manos
 en los campos lozanos
 que el mayo adorna y viste
 cuantas flores agora
 Céfiro engendra en el regazo a Flora.
 Yo vi los verdes prados
 llamar tus plantas bellas
 por florecer con ellas,
 de su nieve pisados,
 y vi de tu labranza
 nacer al corazón verde esperanza.

Luján consiglia al Comendador di comprare con doni e denaro Casilda, ritendendo che il *labrador* sia un tipo umano interessato alle cose materiali e facilmente manipolabile con regalie. Intanto Casilda vuole recarsi a Toledo per una devozione. Il Comendador decide di seguirla per approfittare dell'occasione. Di fatto tutti i suoi piani sono frustrati dall'onestà della donna, che ama il marito e gli resta fedele. Un pittore viene incaricato di ritrarre Casilda a sua insaputa. Dopo il pellegrinaggio della moglie, anche Peribáñez deve recarsi a Toledo per svolgere una commissione: deve procurarsi il dipinto di un santo. Naturalmente la sua assenza sembra una buona occasione per il Comendador, che non intende rinunciare alle sue brame, ma Casilda non gli dà alcuna possibilità. Chiede anzi alla cugina Inés di passare la notte con lei, per non restare sola. Ignora che Inés è complice del Comendador. Tuttavia il tentativo di quest'ultimo di penetrare in casa non riesce: un rumore richiama l'attenzione dei lavoratori che dormono nei pressi della casa, e Casilda sembra praticamente barricata. La sua onestà viene ancora sottolineata nel colloquio, dalla finestra, col Comendatore, che inizialmente non scopre la sua identità:

[Casilda] ¿Es hora de madrugar,
 amigos?

[Comendador] Señora mía,
ya se va acercando el día
y es tiempo de ir a segar.
Demás que, saliendo vos,
sale el sol, y es tarde ya.
Lástima a todos nos da
de veros sola, por Dios.
No os quiere bien vuestro esposo,
pues a Toledo se fue
y os deja una noche. A fe
que si fuera tan dichoso
el Comendador de Ocaña
- que sé yo que os quiere bien,
aunque le mostráis desdén
y sois con él tan extraña -,
que no os dejara, aunque el Rey
por sus cartas le llamara;
que dejar sola esa cara
nunca fue de amantes ley.

[Casilda] Labrador de lejas tierras,
que has venido a nuesa villa
convidado del agosto,
¿quién te dio tanta malicia?
Ponte tu tosca antiparra,
del hombro el gabán derriba,
la hoz menuda en el cuello,
los dediles en la cinta.

Nel frattempo Peribáñez, a Toledo, scopre il ritratto della moglie commissionato al pittore e inizia ad avere non tanto gelosia, quanto un singolare problema d'onore:

[Peribáñez] No han hecho los cielos
cosa, señor, como ésta.
¡Bellos ojos! ¡Linda boca!
¿De dónde es esta mujer?

[Pintor] No acertarla a conocer
a imaginar me provoca
que no está bien retratada
porque dónde vos nació.

[Peribáñez] ¿En Ocaña?

[Pintor] Sí.

[Peribáñez] Pues yo
conozco una desposada
a quien algo se parece.

[Pintor] Yo no sé quién es, mas sé
que a hurto la retraté,
no como agora se ofrece,
mas en un naipe. De allí
a este lienzo la he pasado.

[Peribáñez] Ya sé quién la ha retratado.
Si acierto, ¿diréislo?

[Pintor] Sí.

[Peribáñez] El Comendador de Ocaña.

[Pintor] Por saber que ella no sabe
el amor de hombre tan grave,
que es de lo mejor de España,
me atrevo a decir que es él.

[Peribáñez] Luego, ¿ella no es sabidora?

[Pintor] Como vos antes de agora;
antes, por ser tan fiel,
tanto trabajo costó
el poderla retratar.

Dunque Peribáñez da un lato ha la certezza dell'innocenza assoluta di sua moglie, ma dall'altro si sente disonorato, un po' perché si ritiene in procinto di esserlo, dato che il Comendador non rinuncerà alla sua preda prima di possederla, e un po' perché ha paura che solo il dubbio di un comportamento scorretto di Casilda lo disonori di fronte alla gente. Il suo ragionamento è paradossale: anziché scaricare tutte le colpe sul Comendador, sembra pensare che la causa di tutto sia la bellezza di Casilda: se non fosse stata così bella, non avrebbe dato occasione al Comendador dell'esplosione di un così folle amore:

[Peribáñez] Él os guarde.
Tanta es la afrenta que siento,
que sólo por entrar tarde
hice aqueste fingimiento.
¡Triste yo! Si no es culpada
Casilda, ¿por qué rehuyo
el verla? ¡Ay mi prenda amada!
Para tu gracia atribuyo
mi fortuna desgraciada.
Si tan hermosa no fueras,
claro está que no le dieras
al señor Comendador
causa de tan loco amor.

Che questo atteggiamento di Peribáñez sia normale e rappresentativo della mentalità maschile dell'epoca è cosa molto dubbia. Sarebbe strano pensare che in questo capovolgimento delle responsabilità Peribáñez sia nel giusto, o

comunque esprima l'idea che a quell'epoca si aveva del giusto. È più ovvio, invece, pensare che questo strano risentimento verso la bellezza di Casilda sia una sua connotazione caratteriale, e questo significa, a tutti gli effetti, che Casilda è un personaggio assolutamente esemplare, ma Peribáñez no: ha completamente frainteso il senso dell'onore. Casilda, peraltro, appare non solo onesta, ma anche saggia, assai più del marito.

Nel frattempo il re manda a chiedere uomini per la guerra contro i mori. Il Comendador pensa di costituire un battaglione di contadini e di assegnarne il comando a Peribáñez per allontanarlo da Ocaña e avere campo libero con Casilda. Qui Peribáñez ha un'idea geniale, perché, in pratica, si fa nominare capitano, e quindi si ritrova ad essere di fatto cavaliere - cosa che giuridicamente lo mette fuori dalla condizione di villano e gli assegna una serie di diritti che prima non aveva. Naturalmente tutti i preparativi per la partenza si svolgono sullo sfondo di un'attesa per ciò che avverrà subito dopo, perché allo spettatore appare chiaro che si avrà una sorta di scontro finale tra Casilda e il Comendador, mentre non appare chiaro che cosa farà Peribáñez. Questa attesa carica di significato le parole di saluto tra i due sposi che, pur non avendo mai alluso tra loro alle intenzioni del Comendador, sembrano comunicare su due livelli contemporanei: uno esplicito, e l'altro sottinteso o allusivo:

[Casilda] ¡Ah gallardo capitán
de mis tristes pensamientos!
[Peribáñez] ¡Ah dama la del balcón,
por quien la bandera tengo!
[Casilda] ¿Vaisos de Ocaña, señor?
[Peribáñez] Señora, voy a Toledo
a llevar estos soldados
que dicen que son mis celos.
[Casilda] Si soldados los lleváis,
ya no ternéis pena dellos,
que nunca el honor quebró
en soldándose los celos.
[Peribáñez] No los llevo tan soldados
que no tenga mucho miedo,
no de vos, mas de la causa
por quien sabéis que los llevo.
Que si celos fueran tales
que yo los llamara vuestros,
ni ellos fueran donde van,
ni yo, señora, con ellos.

Peribáñez dunque parte e il Comendador si accinge a sedurre Casilda. Ma nella notte Peribáñez torna, entra in casa senza farsi vedere e si nasconde in attesa che arrivi il Comendador. Mentre Peribáñez è nascosto arriva, accompagnata da Inés, Casilda che ha sentito rumori; poi entra in scena il

Comendador, che insiste con le sue richieste, spalleggiato da Inés. Di fronte al tradimento della cugina, Casilda si ribella ancora di più e usa a suo vantaggio la nomina di Peribáñez a capitano, per trattare con il Comendador da pari a pari. Interviene Peribáñez a difendere l'onore della sua famiglia, e uccide il Comendador:

[Casilda] Mujer soy de un capitán,
 si vos sois comendador.
 Y no os acerquéis a mí,
 porque a bocados y a coces
 os haré...

[Comendador] Paso, y sin voces.

[Peribáñez] (*¡Ay honra! ¿Qué aguardo aquí?*)

Aparte

*Mas soy pobre labrador
 bien será llegar y hablalle
 pero mejor es matalle.)*
 Perdonad, Comendador,
 que la honra es encomienda
 de mayor autoridad.

[Comendador] ¡Jesús! ¡Muerto soy! ¡Piedad!

[Peribáñez] No temas, querida prenda,
 mas sígueme por aquí.

[Casilda] No te hablo de turbada.

In punto di morte il Comendador perdona Peribáñez, che ormai non può più essere assoggettato al trattamento riservato ai villani. Peribáñez si vendica anche di Luján e Inés per la complicità con il Comendador e per il tradimento. Con questo finisce, sostanzialmente, il dramma: il *labrador* onesto, che, come ricorderà lui stesso, non ha nelle vene sangue moro o ebreo, fa giustizia difendendo il suo onore, la sua famiglia legittima e, in fondo, il suo nuovo stato giuridico. Ciò che segue è la sanzione di questo ordine ristabilito, attraverso l'approvazione del re. Infatti Peribáñez si presenta al re che, precedentemente informato dei fatti, aveva deciso la sua condanna: è un atto di sottomissione all'autorità legittima, importante sul piano formale, perché indica che Peribáñez non è un ribelle che rifiuta ogni autorità, ma una persona responsabile, che ha dovuto e saputo distinguere tra la legalità e il sopruso. Al re e alla regina racconta come sono andate le cose, informandoli delle prevaricazioni subite. I sovrani, sentito il racconto, approvano senza riserve il suo operato:

REY: ¿Qué os parece?

REINA: Que he llorado,
 que es la respuesta que basta
 para ver que no es delito,
 sino valor.

REY: ¡Cosa extraña!

¡Que un labrador tan humilde
 estime tanto su fama!
 ¡Vive Dios que no es razón
 matarle! Yo le hago gracia
 de la vida. Mas ¿qué digo?
 Esto justicia se llama.
 Y a un hombre deste valor
 le quiero en esta jornada
 por capitán de la gente
 misma que sacó de Ocaña.

Come si vede, Lope prende un tema abbastanza consueto - l'oltraggio a una villana fatto da un nobile - e ne dà un'interpretazione originale e non priva di spirito critico. In primo luogo si vede che il re, Enrico III, è in questo caso più attivo di Fernando in *Fuenteovejuna*, perché non solo non punisce l'omicidio del Comendador, ma lo legittima esplicitamente, riconoscendo il diritto implicito nel comportamento di Peribáñez: la sua funzione specifica è dunque quella di riconoscere lo *jus ad rem*, cioè non tanto di creare il diritto, ma di sancire formalmente un diritto che esiste già nell'ordine stesso delle cose. Questa posizione è coerente con le teorie sulla limitazione del potere regio, che naturalmente erano contrastate da chi all'epoca ne aveva una concezione assolutista. Lope accetta qui l'idea della doppia fonte della legittimità: quella dell'origine, cioè la ragione giuridica per cui un'autorità è legittima e può comandare nel suo ambito, e quella d'esercizio, secondo cui, nel comandare nel suo ambito, un'autorità non può eccedere dai suoi limiti, che sono dati dalla morale, o dai legittimi diritti altrui.

In secondo luogo, il richiamo alla purezza del *labrador*, che all'epoca veniva abitualmente considerato come appartenente alla casta cristiana, senza "contaminazioni" col sangue ebreo o moro, sembra essere più concreto, quasi a suggerire l'idea che questo ceto dovesse essere in qualche modo nobilitato, cioè che i suoi elementi migliori potessero accedere almeno alla bassa nobiltà. Peribáñez è infatti ridisegnato in corso d'opera, ha un'evoluzione proprio quando, pur nel contesto di una trappola ordita ai suoi danni, si trova ad avere un incarico importante. È evidente che nel momento in cui chiede l'investitura formale come capitano, ha già preordinato il suo piano, decidendo di tornare nascostamente per difendere l'onore della sua famiglia: inizialmente sembrava avere un carattere piuttosto timoroso e vile, mentre poi ha piena padronanza delle sue azioni, agisce con la consapevolezza di fare giustizia, e si assume tutte le sue responsabilità presentandosi al re. Il suo è dunque un comportamento nobile, cioè Peribáñez dimostra di essere in grado di far fronte agli obblighi di quell'etica che, almeno formalmente, distingueva il nobile dal villano. È il rappresentante di un ceto che avrebbe le qualità per rafforzare la nobiltà: un ceto, tra l'altro, che storicamente contava all'epoca su soggetti molto intraprendenti, non di rado capaci di raggiungere un buon tenore di vita.

El remedio en la desdicha

È un testo basato sulla vicenda famosa del moro Abindarráez e della bella Jarifa, che era stata diffusa da un romanzo di successo ed era stata inserita come novella nella *Diana* di Jorge de Montemayor. In questa commedia Lope prende le mosse dall'inizio della storia quale Abindarráez la racconta una volta catturato: lui e Jarifa si credono fratelli, e quindi nascondono il loro amore l'uno all'altra, mascherandolo come affetto fraterno:

[Abindarráez] ¡Jarifa!
 [Jarifa] ¡Abindarráez!
 [Abindarráez] ¡Hermana!
 [Jarifa] ¡Hermano!
 [Abindarráez] Dame esos brazos dichosos.
 [Jarifa] Dadme vos los vuestros caros.
 [Abindarráez] ¡Ay, ojos bellos y claros!
 [Jarifa] ¡Ay, ojos claros y hermosos!
 [Abindarráez] ¡Ay, divina hermana mía!
 [Jarifa] ¡Ay, hermano mío gallardo!
 [Abindarráez] (*¡Qué nieve cuando más ardo!*) *Aparte*
 [Jarifa] (*¡Qué fuego entre nieve fría!*) *Aparte*
 [Abindarráez] (*¿Qué esperas, tiempo inhumano?*) *Aparte*
 [Jarifa] (*Tiempo inhumano, ¿qué esperas?*) *Aparte*
 [Abindarráez] (*¡Ah, si mi hermana no fueras!*) *Aparte*
 [Jarifa] (*¡Ah, si no fueras mi hermano!*) *Aparte*
 [Abindarráez] Señora, ¿de qué sabéis
 que hermanos somos los dos?
 [Jarifa] De lo que yo os quiero a vos,
 y vos a mí me queréis.
 Todos nos llaman así,
 y nuestros padres también;
 que, a no serlo, no era bien
 dejarnos juntos aquí.
 [Abindarráez] Si ese bien, señora mía,
 por no serlo he de perder,
 vuestro hermano quiero ser,
 y gozaros noche y día.

Abindarráez viene a sapere da Alborán che il suo vero padre è un altro: apparteneva a una stirpe distrutta per la falsa accusa di complotto, ed era stato educato senza sapere nulla degli eventi, come fratello di Jarifa. Scoperta la verità, i due giovani possono confessarsi il loro amore, che ormai non ha più alcun tratto incestuoso, e si sposano segretamente, ma debbono separarsi perché

Jarifa deve seguire il padre, richiamato al fronte. Come concertato, quando il padre di Jarifa si reca a Granada, la ragazza scrive all'amato perché la raggiunga. Abindarráez parte e, come vuole la storia, viene catturato dai cristiani mentre è in viaggio nella notte. Come un cavaliere d'altri tempi, Rodrigo, ammirato dalla vicenda del moro, gli concede tre giorni di libertà, dietro parola d'onore che tornerà a consegnarsi ai suoi uomini. Rodrigo e Abindarráez, divisi dalla guerra e dall'etnia, sono però uniti dal codice cavalleresco e dalla cortesia: il nobile moro per nulla al mondo verrà meno alla parola data, e racconta a Jarifa la vicenda, comunicandole che tornerà in campo cristiano, come promesso. Jarifa, quando viene a sapere il fatto, decide di seguirlo. Ammirato Rodrigo decide di liberare i due giovani mori.

[Jarifa] No es justo que a hombre tan noble
 la palabra le rompáis,
 sino que antes la cumpláis
 con satisfacción al doble.
 Cuando os quisierais quedar,
 no os lo consintiera yo;
 que a quien tan bien procedió
 no se le puede engañar.
 Gran valor mostró el cristiano,
 y obligó vuestro valor.
 No han hecho hazaña mayor
 César ni Alejandro Mano.
 De la herida vuestra y mía
 paciencia habré menester,
 pues es forzoso volver
 dentro del tercero día.
 Pero perdonadme vos
 si con esto os importuno;
 que si prometistes uno,
 es fuerza que le deis dos.
 Yo, que soy vuestra cautiva,
 tengo de ir con su cautivo,
 porque si en vos, mi bien, vivo,
 no es justo que sin vos viva.
 Tracemos partir a Alora
 antes que mi padre venga.

La storia che Lope mette in scena, nella sua bellezza non è neutrale: è un testo fondamentale della maurofilia letteraria, nella quale si introduce la figura, non molto popolare, del moro buono e nobile. La storia eguaglia sul piano dell'onore due personaggi che, sui piani culturale, militare e religioso, erano nemici. Lope la descrive nella sua purezza, senza introdurre alcun commento o riserva di carattere religioso, anzi sembra che in tutte le versioni di questa

vicenda il problema religioso sia totalmente ignorato. Se confrontiamo questo testo con la sua novella *El desdichado por la honra*, in cui compare un altro morisco della famiglia degli Abencerrajes, Felisardo, si vede che Lope non mostra di avere sentimenti razzisti nei confronti dei mori, inserendo il problema della loro espulsione in un contesto politico molto preciso, come se volesse limitarne l'impatto:

Con esto se embarcó Felisardo, atrevido y desatinado mancebo, cuya acción yo no puedo alabar, pues en casa de tan generoso príncipe pudiera estar seguro cuando viniera a España, que en Italia no lo había menester, aunque fuese en los reinos de Su Majestad, pues sólo pretendió echarlos de aquella parte con que presumieron levantarse, como se ve en las cartas y persuasiones del ilustrísimo patriarca de Antioquía, arzobispo de Valencia, don Juan de Ribera, de santa y agradable memoria.

L'espulsione è interpretata, cioè, come una misura militare di difesa, per prevenire ribellioni. È una riprova di come Lope si ponga costantemente in una posizione che oggi chiameremmo *moderata*, che di fatto gli consente sempre un'ambiguità di fondo: si tutela verso il potere, ossequiandolo, e nello stesso tempo si crea la sua autonomia. Felisardo gli serve come modello negativo di comportamento (infatti fa una tragica fine), per suggerire indirettamente il comportamento adeguato: saputo di essere morisco, Felisardo accetta l'espulsione con la grande illusione di compiere un atto eroico che lo faccia tornare in Spagna ammirato e in pompa magna; Lope non dà credito a questa soluzione, suggerendo l'altra: dice di non poter lodare la sua scelta, *pues en casa de tan generoso príncipe pudiera estar seguro cuando viniera a España*. Doveva cioè trovarsi una protezione e crearsi il suo spazio autonomo: soluzione straordinariamente barocca, che ci riporta al tema della dissimulazione.

Ora, come si vede, questo atteggiamento di dissimulazione comporta il compromesso, e quindi dei limiti, ma al tempo stesso il compromesso e i limiti sono garanzia di una prudente autonomia, cioè della propria libertà. Così Lope può permettersi di raccontare la storia di Abindarráez e Jarifa, sia perché è una storia straordinariamente bella ed esemplare, sia perché la sua posizione dissimulata gli consente di imporre al volgo la figura del moro buono e nobile, che questo stesso volgo disprezza nel suo razzismo e nella sua ignoranza.

La dama boba

È un esempio di commedia umoristica di Lope. Octavio ha due figlie, Finea e Nise. Nise è bella e intelligente; Finea, invece, è stupida. Per trovarle marito, il padre le dà una ricca dote che attiri i corteggiatori, in primo luogo Liseo, che dichiaratamente si fida con lei per denaro: è un giovanotto povero, e conta di sistemarsi definitivamente. Abbiamo dunque un primo tema, la

contrapposizione tra bellezza e intelligenza; poi c'è anche una sottile disamina dei pregiudizi maschili sulle donne. Si veda il giudizio che il padre dà delle due sorelle, e le sue idee sulla donna sposata:

[Octavio] Si me casara agora - y no te espante
esta opinión, que alguno lo autoriza,
de dos extremos; boba o bachillera,
de la boba elección, sin duda, hiciera.

[Miseno] ¡No digáis tal, por Dios!, que están sujetas
a no acertar en nada.

[Octavio] Eso es engaño;
que yo no trato aquí de las discretas;
sólo a las bachilleras desengaño.
De una casada son partes perfetas
virtud y honestidad.

[Miseno] Parir cada año,
no dijérades mal, si es argumento
de que vos no queréis entendimiento.

[Octavio] Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de la familia respetada,
en retirar la vista y el oído,
en enseñar los hijos, cuidadosa;
preciada más de limpia que de hermosa.

Il tema consente anche di poter fare una satira dell'avidità degli uomini, che per denaro passano sopra ogni altra considerazione. La ricca dote di Finea comincia a fare concorrenza alla bellezza di Nise: il suo corteggiatore, Laurencio, cambia idea e comincia a corteggiare Finea:

[Laurencio] Nise es una sola hermosa;
Finea las doce son;
hora de más bendición,
más descansada y copiosa.

En las doce el oficial
descansa, y bástale ser
hora entonces de comer,
tan precisa y natural.

Quiero decir que Finea
hora de sustento es,
cuyo descanso ya ves
cuánto el hombre le desea.

Denme, pues, las doce a mí,

que soy pobre, con mujer;
que dándome de comer
es la mejor para mí.

D'altro canto, non si può negare che Finea sia effettivamente sciocca: è naturalmente l'elemento chiave su cui si basa la macchina comica della commedia:

[Laurencio] Agora
conozco, hermosa señora,
que no solamente viene
el sol de las orientales
partes, pues de vuestros ojos
sale, con rayos más rojos
y luces piramidales;
pero si cuando salís
tan grande fuerza traéis,
al mediodía, ¿qué haréis?
[Finea] Comer, como vos decís;
no pirámides ni peros,
sino cosas provechosas.
[Laurencio] Esas estrellas hermosas,
esos nocturnos luceros,
me tienen fuera de mí.
[Finea] Si vos andáis con estrellas,
¿qué mucho que os traigan ellas
arromadizado así?
Acostaos siempre temprano,
y dormid con tocador.
[Laurencio] ¿No entendéis que os tengo amor,
puro, honesto, limpio y llano?
[Finea] ¿Qué es amor?
[Laurencio] ¿Amor? Deseo.
[Finea] ¿De qué?
[Laurencio] De una cosa hermosa.
[Finea] ¿Es oro, es diamante, es cosas
de éstas que muy lindas veo?
[Laurencio] No; sino de la hermosura
de una mujer como vos,
que, como lo ordena Dios,
para buen fin se procura;
y ésta, que vos la tenéis,
engendra deseo en mí.
[Finea] Y yo, ¿qué he de hacer aquí,
si sé que vos me queréis?

[Laurencio] Quererme. ¿No habéis oído
que amor con amor se paga?

[Finea] No sé yo cómo se haga,
porque nunca yo he querido,
ni en la cartilla lo vi,
ni me lo enseñó mi madre.
Preguntarélo a mi padre.

[Laurencio];Esperaos, que no es ansí!

[Finea] Pues, ¿cómo?

[Laurencio] De estos mis ojos
saldrán unos rayos vivos
como espíritus visivos,
de sangre y de fuego rojos
que se entrarán por los vuestros.

[Finea] No, señor; arriedro vaya
cosa en que espíritus haya.

[Laurencio] Son los espíritus nuestros,
que juntos se han de encender
y causar un dulce fuego
con que se pierde el sosiego,
hasta que se viene a ver
el alma en la posesión
que es el fin del casamiento;
que, con este santo intento,
justos los amores son,
porque el alma que yo tengo
a vuestro pecho se pasa.

[Finea] ¿Tanto pasa quien se casa?

Liseo, dopo aver conosciuto Finea, è intenzionato a rinunciare alle nozze. Ha come una crisi di coscienza: la sua scempiaggine è tale che non si può comprare neanche con una ricca dote. Succede però qualcosa di strano: Finea sembra migliorare a poco a poco; Laurencio lo spiega con l'opera dell'amore. Nise rimprovera Laurencio, per aver mutato il suo amore per denaro, preferendole Finea. Laurencio nega vilmente, ma senza grandi risultati. La situazione evolve, perché Liseo ha una crisi: non sopporta la stupidità di Finea e comincia a corteggiare Nise. Non sapendo del cambiamento di intenzioni di Laurencio, vede in lui un rivale: ne nasce una serie di equivoci che portano addirittura a un duello. L'equivoco si chiarisce in tempo ma intanto, con perfetta simmetria, le due sorelle si stanno contendendo Laurencio.

Laurencio si fa promettere dalla sciocca Finea, con una beffa alla sua stupidità, di essere sua sposa. In realtà Nise continua ad amare Laurencio, e Liseo si pente di aver rotto la promessa di matrimonio con Finea, diventata sempre più discreta. Per risolvere la situazione, Finea escogita un rimedio geniale: tornerà, per finta, ad essere sciocca, per allontanare da sé Liseo e poter

restare con Laurencio. Finea conferma il suo matrimonio con Laurencio e ci si avvicina al lieto fine: anche Nise accetterà di sposarsi con Liseo.

Per approfondire:

Lope de Vega, *La Dorotea*, Castalia, Madrid 1968.

Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. digitale, in www.ilboleroDiravel.org.

Lope de Vega Carpio, *Obras escogidas: Poesías líricas, poemas, prosa, novelas*, ed. di F. C. Sainz de Robles, Aguilar, Madrid 1946

A. Sánchez Romeralo (ed.) *Lope de Vega: el teatro*, Taurus, Madrid, 1989, 2 voll.

D. Alonso, "Lope de Vega, símbolo del barroco", in *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid 1962.

J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid 1990.

I testi delle commedie di Lope de Vega sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>

a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham [JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Pedro Calderón de la Barca

Pedro Calderón de la Barca nasce a Madrid nel 1600. Fa studi regolari, frequentando l'università di Alcalá de Henares. Il successo come autore teatrale arriva abbastanza presto, e negli anni Trenta del secolo è il poeta favorito della corte. Nel 1636 pubblica la *Primera parte de comedias*, quando ha già rappresentato, tra l'altro, *El alcaide de sí mismo*; *La dama duende* (1629); *La vida es sueño* (1635); *El médico de su honra* (1635); *El alcalde de Zalamea*. L'anno successivo viene edita la seconda parte. Nel 1637 riceve l'abito di cavaliere di Santiago, prestigioso ordine cavalleresco spagnolo. A questo periodo segue un decennio problematico: le difficoltà politiche della Spagna, la chiusura dei teatri dal 1644 al 1649 (in segno di lutto per la morte della regina Isabel, prima, e del principe Baltasar Carlos, poi), si riflettono nella produzione di Calderón, e forse nel suo atteggiamento di fronte alla vita. Nel 1650 si ordina sacerdote, limitando la sua attività alle feste di corte e agli *autos sacramentales*. Muore nel 1681.

Le opere di Calderón sono state pubblicate sia in vita dell'autore sia postume. Le prime sono giunte nell'edizione delle commedie in quattro parti (1636, 1637, 1644, 1672); inoltre una quinta parte è stata ripudiata da Calderón stesso per gli errori e le alterazioni; a queste va aggiunto un volume che raccoglie gli *autos* (1677). Altri quattro volumi sono stati pubblicati dopo il 1681, e presentano problemi testuali e di attribuzione. Complessivamente si tratta di circa 120 commedie, 70 *autos*, una dozzina di opere in collaborazione, e una raccolta di *entremeses*. La critica ha individuato due fasi nel teatro di Calderón. La prima va da *Amor, honor y poder* (1623) fino alla chiusura dei teatri; la seconda è posteriore alla sua ordinazione come sacerdote. Nella prima fase sono più numerose le commedie comiche rappresentate nei *corral*, mentre la seconda vede il predominio del teatro religioso e delle commedie rappresentate a corte. Calderón ha coltivato molto la tragedia, prendendo i temi dalla religione, dalla storia o dalla mitologia.

Tra le commedie a carattere religioso, una delle opere considerate migliori del genere è *El mágico prodigioso*, del 1637, ispirata alla vita dei martiri Cipriano e Justina. È la storia di Cipriano, un pagano dedito alla meditazione nei boschi di Antiochia, che viene tentato dal demonio, da lui precedentemente sconfitto in una disputa filosofica. La tentazione è rappresentata dalla bella Justina, e colpisce nel segno, in quanto Cipriano se ne innamora; tuttavia, Justina non vuol saperne e rifiuta ogni corteggiamento. Cipriano, allora, vende la sua anima al diavolo, pur di possedere la ragazza, ma il diavolo non può presentargli altro che un'immagine, quasi un fantasma, di Justina, che si mostrerà subito nel suo vero aspetto di scheletro. Da qui la rinuncia di Cipriano

al patto, la sua conversione e il successivo martirio. A parte le tematiche strettamente religiose e teologiche, come la valutazione positiva della ragione come via per arrivare alle verità di fede, il dramma ha la sua forza nella rappresentazione e negli aspetti propriamente teatrali, come la trasformazione della fanciulla in scheletro, che, se da un lato è un esempio eclatante del gusto barocco per il tema del *desengaño*, dall'altro è anche un'eccellente mostra degli aspetti "notturni" del teatro barocco, che ama molto il macabro, la magia, le situazioni emotivamente forti e coinvolgenti, che producano una forte impressione sullo spettatore: per molti versi il tema del *desengaño* è spesso una parodia, un gioco, quando non un luogo comune; ma in certe occasioni, soprattutto in teatro, rappresenta un eccellente strumento per produrre colpi di scena e imprevedibili cambiamenti che stupiscono lo spettatore e lo coinvolgono completamente. Inoltre, nel caso di Calderón, bisogna sottolineare anche l'importanza della scenografia e del ricorso a trucchi e macchine, che rendono il suo teatro altamente spettacolare: nel caso del *Mágico prodigioso*, il diavolo appare e scompare sulla scena, e cavalca un mostruoso animale ottenuto con un'impalcatura meccanica.

Un altro tema che Calderón affronta con maestria è quello dell'onore, che generalmente ha un finale tragico. Il codice di comportamento imposto dall'onore viene visto come pesante da coloro stessi che sono oltraggiati e debbono vendicarsi; inoltre l'onore serve a ristabilire una buona reputazione, una buona immagine di fronte all'opinione pubblica, una volta che essa sia venuta meno: e ha poca importanza che venga meno per una colpa reale o per l'accettazione facile di apparenze ambigue. Il comportamento d'onore è come una sorta di processo oggettivo imposto dalla pressione sociale e subito dall'individuo come una condanna a difenderlo.

Questa tematica si trova in alcune commedie tra le più famose di Calderón: *A secreto agravio, secreta venganza*; *El médico de su honra*; *El pintor de su deshonra*. Nel *Médico de su honra*, il protagonista Don Gutierre ha i tratti di un vero paranoico geloso che uccide per semplici sospetti, spalleggiato dal re Don Pedro il Crudele. Anche nel *Pintor de su deshonra* l'omicidio per gelosia viene perdonato dal re, nonostante fin dall'origine la vittima sia stata ingannata dal marito: si è sposata, infatti, essendole stato fatto credere che il suo innamorato fosse morto. In *A secreto agravio secreta venganza*, l'omicidio è l'evento che interrompe un'evoluzione dei fatti che procede verso l'adulterio, quasi una forma di precauzione, ed è segreto per evitare che si conosca pubblicamente un disonore rimasto nascosto. Dunque, in queste opere, il tema dell'onore non è soltanto una sorta di follia collettiva che si impone ai singoli, ma è anche a senso unico: è un onore maschile, centrato esclusivamente sul possesso sessuale della donna, e infinitamente distante da ciò che poteva costituire un motivo d'onore per un guerriero o un cavaliere medievale, impegnati soprattutto ad essere all'altezza del loro valore, e a pretendere un trattamento conseguenziale.

Più corposo è il tema dell'onore che interviene in un'altra famosa opera di Calderón: *El alcalde de Zalamea*; qui però non si tratta solo di una questione di

relazioni familiari, ma anche di una denuncia del sopruso e dell'aggressione: Isabel viene infatti rapita e violentata dal capitano di una compagnia di passaggio per Zalamea. Il padre, Crespo, la libera e viene nominato *alcalde*: con questa nuova autorità fa arrestare il capitano e, non avendo ottenuto il suo consenso a sposare Isabel, lo condanna a morte, con approvazione del re Felipe II. Su questa vicenda molto semplice, Calderón costruisce un dramma molto intenso e complesso, che autorizza molte interpretazioni. Importante è anche il paragone con Lope, che tratta lo stesso tema nella commedia omonima, ma in modo diverso. In Lope c'è una figura di padre autorevole e attivo, che cerca di impedire la violenza, e poi si incarica della vendetta; invece in Calderón il padre è debole, e si vendica solo dopo aver acquistato potere. Questa debolezza permette a Calderón una più complessa analisi psicologica e la costruzione di rapporti ambigui tra i personaggi, in quanto manca un ruolo di guida autorevole e indiscussa che gestisca gli eventi. Insomma, nel caso di Calderón non si tratta solo di un dramma sentimentale, ma anche di un dramma politico.

Tra le commedie di cappa e spada vi sono alcuni dei maggiori successi di Calderón. In *La dama duende* (1629) Don Manuel riceve regali e messaggi da una *dama duende* che non riesce a vedere: Ángela, sorella del suo ospite don Luis, che i fratelli tengono praticamente rinchiusa per la sua vedovanza: interpretata anche come commedia seria, sembra in realtà un'opera basata sull'intreccio e il movimento scenico, oltre che sull'ingegnosità dei personaggi.

Nella seconda fase della sua attività teatrale Calderón lavora a corte e può contare su mezzi più ricchi di quelli offerti dal teatro dei *corral*. Pensa dunque un teatro che sfrutti meglio le scenografie, le macchine, i giochi di luce, e che possa dare spazio sia alla poesia sia alla musica: insomma, un teatro altamente spettacolare, che evolve anche verso la *zarzuela*, alternando parti recitate e cantate. Ne sono un esempio *El laurel de Apolo* o *El hijo del Sol*, oppure, di tipo più tradizionale, *El jardín de Falerina*. Non va inoltre dimenticata la produzione calderoniana di teatro breve: farse divertenti, ma anche esempi di tecnica teatrale, che dimostrano la piena padronanza degli strumenti dello spettacolo da parte di Calderón e la maturità della sua scrittura teatrale.

Riguardo agli *autos*, bisogna ricordare che Calderón è forse l'autore che meglio ha interpretato questo genere, considerandolo come la trasposizione in azione di questioni teologiche complesse e non facilmente comprensibili ai credenti non specialisti nella teologia; questa azione, però, si svolge in un clima di festa e con una scenografia sfarzosa: non è solo un teatro didattico, ma un vero e proprio spettacolo, anche se a tesi. Il materiale per queste rappresentazioni è tratto dalle scritture e dalla storia, naturalmente, ma non mancano i temi mitologici, liberamente rielaborati. Alcuni titoli di testi interessanti sono *La vida es sueño*, trasposizione in auto della commedia dallo stesso titolo; *Gran teatro del mundo*; *Los encantos de la culpa*.

La vida es sueño

La vida es sueño, del 1635, è abitualmente considerata una vera e propria difesa della cultura contro una vita selvaggia e vissuta fuori dal consorzio umano. In realtà bisogna precisare bene *contro cosa* viene sostenuta la necessità della cultura e dell'educazione: non tanto contro la spontaneità naturale, quanto contro un intreccio perverso di *natura abbandonata a se stessa* e pregiudizi radicati in una *cultura falsa*.

Attraverso una specie di erta spiaggia, Rosaura (vestita da uomo) e il *gracioso* Clarín entrano in Polonia. Colti dalla notte, vedono da lontano un edificio che ha apparenze inquietanti: la porta, aperta, sembra una bocca funesta da cui nasce la notte, e si odono rumori di catena. Si sente dall'interno della casa il lamento di Segismundo.

¡Ay mísero de mí, y ay infelice!
 Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratáis así,
 qué delito cometí
 contra vosotros naciendo.
 Aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido;
 bastante causa ha tenido
 vuestra justicia y rigor,
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido.
 Sólo quisiera saber
 para apurar mis desvelos
 -dejando a una parte, cielos,
 el delito del nacer-,
 ¿qué más os pude ofender,
 para castigarme más?
 ¿No nacieron los demás?
 Pues si los demás nacieron,
 ¿qué privilegios tuvieron
 que no yo gocé jamás?

Segismundo è stato imprigionato nella torre subito dopo la nascita da suo padre Basilio, re di Polonia, perché una profezia ha rivelato che egli sarebbe stato un tiranno crudele che avrebbe fatto soffrire il regno con la sua brutalità. Il fato, dunque, è l'unica colpa del giovane principe, che viene isolato da ogni rapporto sociale, ad eccezione della presenza di Clotaldo, che lo accudisce nelle sue necessità elementari. Tuttavia, educato come una fiera in gabbia, Segismundo non è una bestia: in lui sono presenti emozioni umane, pur non essendo presente l'educazione che consente di manifestarle e gestirle. Lo si

vede dalle sue reazioni alla presenza di Rosaura, di cui subisce il fascino, nonostante la ragazza sia vestita in abiti maschili:

[Segismundo] Tu voz pudo enternecerme,
 tu presencia suspenderme,
 y tu respeto turbarme.
 ¿Quién eres? Que aunque yo aquí
 tan poco del mundo sé,
 que cuna y sepulcro fue
 esta torre para mí;
 y aunque desde que nací
 -si esto es nacer- sólo advierto
 ese rústico desierto
 donde miserable vivo,
 siendo un esqueleto vivo,
 siendo un animado muerte.

Segismundo è al tempo stesso uomo e fiera: uomo per nascita, fiera per la segregazione che lo ha privato di tutto ciò che è umano in quanto è sociale. Questo è un aspetto importante del dramma. Da una parte sta il ruolo del destino, secondo il cui decreto Segismundo sarà un tiranno; dall'altra abbiamo il ruolo della sua segregazione, che lo disumanizza. Il che significa, esprimendosi al contrario, che abbiamo un ruolo ben definito assegnato all'educazione alla responsabilità: essa è la fonte, o almeno una delle fonti, dell'umanità e del senso civile.

Arrivano le guardie che custodiscono Segismundo. I due arrivati sono arrestati; Rosaura consegna la sua spada a Clotaldo, che la riconosce: è il segnale che avrebbe dovuto portare suo figlio per rivelarsi e dimostrare la sua origine. Clotaldo però non si rivela come padre, perché è dubbioso: un decreto del re stabilisce che sia ucciso chiunque violi il segreto della torre, scoprendo l'esistenza del carcerato. Questo decreto è ovvio e giuridicamente rilevante: siamo in regime di monarchia ereditaria, e dunque il recluso Segismundo è il *legittimo erede* al trono; non solo, ma, essendo stato rinchiuso fin dalla nascita, è un prigioniero del tutto incolpevole. Dunque la sua esistenza in vita rende illegittima qualunque altra successione a re Basilio.

L'esistenza di Segismundo è dunque segreta. Perciò, essendo il re avanti negli anni, si discute sulla sua successione, e pretendenti al trono sono i nipoti Astolfo ed Estrella; sono figli di due sorelle di Basilio: Estrella della maggiore, Astolfo della minore; l'una fa valere come diritto la maggiore età della madre, l'altro invece fa valere la sua appartenenza alla linea maschile. Entrambi sono stati convocati da Basilio che intende risolvere tale questione. Ecco dunque che Basilio rivela per la prima volta l'esistenza di Segismundo, e spiega perché lui, considerato uomo dotto e conoscitore dei segreti della natura, si era risolto ad un gesto così estremo come l'imprigionarlo:

Yo, acudiendo a mis estudios,
en ellos y en todo miro
que Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más crüel
y el monarca más impío,
por quien su reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones
y academia de los vicios;
y él, de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí
las plantas, y yo, rendido,
a sus pies me había de ver
- ¡con qué congoja lo digo! -
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío.

Per evitare le conseguenze del suo comportamento e la catastrofe del regno, Basilio, illudendosi che si possa mutare un decreto del destino, aveva fatto spargere la voce che Segismundo fosse nato morto, e lo aveva rinchiuso nella torre, con l'assistenza del solo Clotaldo, che lo aveva istruito come poteva. È questo un passo importante perché mostra che Segismundo non è un ignorante completo, ma ha ricevuto, pur nei limiti della sua condizione, un insegnamento: si potrebbe dire che ha ricevuto la teoria che regola la condotta di vita, anche se non ha avuto la possibilità di vivere e di metterla in pratica; ha ricevuto un sapere fatto di parole e non di esperienze.

Basilio, prima di ogni altra cosa, vuol sapere se, con questa lunga segregazione, è riuscito a mutare il corso del destino e se Segismundo è in grado di governare: il libero arbitrio della persona può infatti opporsi al decreto di un destino avverso. Qui sta una delle radici del dramma: è infatti vero che Segismundo è dotato di libero arbitrio, come ogni uomo, ma è anche vero che esercita la sua libertà in una condizione eccezionale e vittima, in fondo, di un trattamento disumano. Il re decide comunque di portare Segismundo a corte e mettergli in mano tutto il potere, per vedere quale sarà il suo comportamento. Se sarà un buon re, saranno smentite le previsioni e la Polonia avrà il suo signore legittimo. Se sarà crudele, tornerà in carcere, e la segregazione sarà stata una giusta misura preventiva. In tal caso governeranno i due nipoti insieme, uniti in matrimonio. Naturalmente, una volta svelato il segreto, cade la condanna per Rosaura, che, su consiglio di Clotaldo, abbandona la veste maschile ed entra al servizio di Estrella.

Viene dunque attuato il piano di Basilio. Si introduce qui il tema del sogno, o meglio dell'interpretazione a posteriori come sogno di esperienze che sono state vissute, o si ricorda di aver vissuto. Segismundo verrà addormentato con

una droga e si sveglierà a corte, dove sarà re. Se non supererà la prova, verrà di nuovo addormentato e ricondotto in prigione, dove crederà di aver sognato. Così in effetti avviene il risveglio di Segismundo:

[Segismundo] ¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
 - Válgame el cielo! ¿Qué miro?
 Con poco espanto lo admiro,
 con mucha duda lo creo.
 ¿Yo en palacios suntuosos?
 ¿Yo entre telas y brocados?
 ¿Yo cercado de criados
 tan lucidos y bríosos?
 ¿Yo despertar de dormir
 en lecho tan excelente?
 ¿Yo en medio de tanta gente
 que me sirva de vestir?
 ¡Decir que es sueño es engaño!
 Bien sé que despierto estoy.
 ¿Yo Segismundo no soy?
 Dadme, cielos, desengaño.
 Decidme, ¿qué pudo ser
 esto que a mi fantasía
 sucedió mientras dormía,
 que aquí me he llegado a ver?
 Pero sea lo que fuere,
 ¿Quién me mete en discurrir?
 Dejarme quiero servir,
 y venga lo que viniere.

Il tema del sogno introduce un elemento di ambiguità nella vicenda, non tanto nel senso interpretato ad esempio da Unamuno, che la vita sia un sogno, ma nel senso che ad uno dei personaggi - vittima di una macchinazione - manca il parametro di riferimento per distinguere il sogno dalla realtà. Vive in un mondo oscillante, sulla cui natura resta incerto, e questa particolare condizione lo condurrà gradualmente a superare la sua condizione di uomo-fiera e a scoprire in sé l'umanità. Non sapendo se ciò che vive ha valore di realtà, Segismundo non saprà a cosa attenersi, e quindi dovrà mettere in discussione tutti i suoi criteri di giudizio, compreso quello della violenza che gli viene spontaneo per la rabbia accumulata per gli anni di prigionia. Per prima cosa gli viene rivelata la verità.

La reazione di Segismundo è furibonda, né si poteva prevederne una diversa: la sua reclusione è stato un atto di tradimento verso la Polonia, in quanto il paese è stato privato del suo principe legittimo:

[Segismundo] Pues, vil, infame, traidor,

¿qué tengo más que saber,
después de saber quien soy,
para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?
¿Cómo a tu patria le has hecho
tal traición, que me ocultaste
a mí pues que me negaste,
contra razón y derecho,
este estado?

[Clotaldo] ¡Ay de mí, triste!

[Segismundo] Traidor fuiste con la ley,
lisonjero con el rey,
y crüel conmigo fuiste.
Y así el rey, la ley y yo,
entre desdichas tan fieras,
te condenan a que mueras
a mis manos.

Di fronte alla giustificazione che Clotaldo ha agito come carceriere non di sua iniziativa, ma obbedendo ad un ordine del re, Segismundo risponde molto nettamente:

[Segismundo] En lo que no es justa ley
no ha de obedecer al rey;
y su príncipe era yo.

Su questo non ha affatto torto: è evidente che ha subito un'ingiustizia. Ora, però, questa ingiustizia determina in lui un comportamento astioso e crudele, una tracotanza che lo trasforma in despota e tiranno. Potrebbe far piacere il trattamento ostile che riserva ad Astolfo, che non è certo il personaggio del simpatico, ma in realtà questo trattamento segnala che Segismundo non intende rispettare le regole della vita politica civile: Astolfo è un signore importante del regno, e merita un trattamento, diciamo così, "di protocollo", per la sua funzione e il suo rango, prima ancora che per la sua persona privata:

[Astolfo] ¡Feliz mil veces el día,
oh príncipe, que os mostráis
sol de Polonia, y llenáis
de resplandor y alegría
todos estos horizontes
con tan divino arrebol;
pues que salís como el sol
de debajo de los montes!
Salid, pues, y aunque tan tarde
se corona vuestra frente

del laurel resplandeciente,
tarde muera.

[Segismundo] Dios os guarde.

[Astolfo] El no haberme conocido
sólo por disculpa os doy
de no honrarme más. Yo soy
Astolfo. Duque he nacido
de Moscovia, y primo vuestro.
Haya igualdad en los dos.

[Segismundo] Si digo que os guarde Dios,
¿bastante agrado no os nuestro?
Pero ya que, haciendo alarde
de quien sois, de esto os quejáis,
otra vez que me veáis,
le diré a Dios que no os guarde.

Il comportamento tirannico di Segismundo si fa più evidente quando, per futili motivi, getta dal balcone un servitore, uccidendolo. Basilio ne viene informato:

[Basilio] Pésame mucho que cuando,
príncipe, a verte he venido,
pensado hallarte advertido,
de hados y estrellas triunfando,
con tanto rigor te vea,
y que la primera acción
que has hecho en esta ocasión,
un grave homicidio sea.
¿Con qué amor llegar podré
a darte agora mis brazos,
si de sus soberbios lazos,
que están enseñados sé
a dar muertes? ¿Quién llegó
a ver desnudo el puñal
que dio una herida mortal,
que no temiese? ¿Quién vio
sangriento el lugar, adonde
a otro hombre dieron muerte,
que no sienta? Que el más fuerte
a su natural responde.
Yo así, que en tus brazos miro
de esta muerte el instrumento,
y miro el lugar sangriento,
de tus brazos me retiro;
y aunque en amorosos lazos

ceñir tu cuello pensé,
sin ellos me volveré,
que tengo miedo a tus brazos.

Si può dire che il principe risponda per le rime, e non ha tutti i torti, perché la sua natura di "fiera" è, a suo dire, il risultato del trattamento ricevuto. È vero che esiste un libero arbitrio, ma Segismundo accusa il padre di essere stato un "tiranno del suo libero arbitrio", cioè di averlo gravemente leso e limitato:

[Segismundo] Sin ellos [= brazos] me podré estar
como me he estado hasta aquí;
que un padre que contra mí
tanto rigor sabe usar,
que con condición ingrata
de su lado me desvía,
como a una fiera me cría,
y como a un monstruo me trata
y mi muerte solicita,
de poca importancia fue
que los brazos no me dé,
cuando el ser de hombre me quita.

Segismundo si dichiara perfettamente consapevole del suo stato, che vede non come il frutto della natura malvagia e del destino, ma come risultato di ciò che ha subito. Dice: "*sé que soy / un compuesto de hombre y fiera*". Resta tuttavia presente la sua parte umana, che ancora una volta emerge in presenza di Rosaura: qui il principe sembra addolcirsi, ma quando Rosaura lo rifiuta, la fiera ha di nuovo il sopravvento: gli manca infatti la capacità di gestire gli istinti, che si forma con l'educazione e con la vita in un contesto sociale in cui si impara ad accettare l'altro.

Segismundo, furioso, tenta di uccidere Clotaldo, intervenuto a difesa di Rosaura, e poi duella con Astolfo. A seguito di questo suo comportamento violento, viene di nuovo addormentato ed è riportato nella torre. Si risveglia, ed effettivamente si convince di aver sognato. L'incertezza tra veglia e sogno diventa ora la condizione psicologica del principe ed è, più in generale, un classico esempio del gusto barocco per le contraddizioni e le ambiguità:

[Segismundo] ¿Soy yo por ventura? ¿Soy
el que preso y aherrojado
llego a verme en tal estado?
¿No sois mi sepulcro vos,
torre? Sí. ¡Válgame Dios,
qué de cosas he soñado!

[Clotaldo] (*A mí me toca llegar,
a hacer la desecha agora*).

(*Aparte*)

[Segismundo] ¿Es ya de despertar hora?

[Clotaldo] Sí, hora es ya de despertar.

¿Todo el día te has de estar
durmiendo? ¿Desde que yo
al águila que voló
con tarda vista seguí
y te quedaste tú aquí,
nunca has despertado?

[Segismundo] No.

Ni aun agora he despertado;
que según, Clotaldo, entiendo,
todavía estoy durmiendo,
y no estoy muy engañado;
porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que, rendido,
pues veo estando dormido,
que sueñe estando despierto.

[Clotaldo] Lo que soñaste me di.

[Segismundo] *Supuesto que sueño fue,*

no diré lo que soñé;

lo que vi, Clotaldo, sí.

Yo desperté, y yo me vi,
-¡qué crueldad tan lisonjera!-
en un lecho, que pudiera
con matices y colores
ser el catre de las flores
que tejió la primavera.
Aquí mil nobles, rendidos
a mis pies nombre me dieron
de su príncipe, y sirvieron
galas, joyas y vestidos.
La calma de mis sentidos
tú trocaste en alegría,
diciendo la dicha mía;
que, aunque estoy de esta manera,
príncipe en Polonia era.

[Clotaldo] Buenas albricias tendría.

[Segismundo] No muy buenas; por traidor,

con pecho atrevido y fuerte
dos veces te daba muerte.

[Clotaldo] ¿Para mí tanto rigor?

[Segismundo] *De todos era señor,*

y de todos me vengaba;

sólo a una mujer amaba...
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto sólo no se acaba.

Segismundo estrae dal presunto sogno una lezione solo apparentemente paradossale: almeno per quando si sogna, reprimere la furia e l'ambizione, perché ha scoperto di vivere (come forse viviamo tutti) in un mondo in cui solo nel sogno l'uomo riesce ad essere veramente ciò che è. Ognuno è un personaggio che recita nel teatro del mondo: il re sogna di essere re, fin quando la morte non lo converte in cenere. Tuttavia, se la vita è l'illusione, il sogno di essere qualcuno, la morte diventa un risveglio: se Calderón sembra svalutare la vita, attraverso le disingannate parole di Segismundo che la considera una parvenza di realtà, allora, automaticamente, acquista maggior senso la morte, che comunque è un risveglio dall'illusione del sogno:

[Segismundo] Es verdad; pues reprimamos
 esta fiera condición,
 esta furia, esta ambición,
 por si alguna vez soñamos;
 y sí haremos, *pues estamos*
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.
 Sueña el rey que es rey, y vive
 con este engaño mandando,
 disponiendo y gobernando;
 y este aplauso, que recibe
 prestado, en el viento escribe,
 y en cenizas le convierte
 la muerte, ¡desdicha fuerte!
 ¿Que hay quien intente reinar,
 viendo que *ha de despertar*
en el sueño de la muerte!
 Sueña el rico en su riqueza,
 que más cuidados le ofrece;
 sueña el pobre que padece
 su miseria y su pobreza;
 sueña el que a medrar empieza,
 sueña el que afana y pretende,
 sueña el que agravia y ofende,
 y *en el mundo, en conclusión,*
todos sueñan lo que son,

*aunque ninguno lo entiende.
 Yo sueño que estoy aquí
 de estas prisiones cargado,
 y soñé que en otro estado
 más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.*

Tuttavia, la vicenda di Segismundo ha un risvolto imprevisto. Infatti, una volta svelata l'esistenza di un principe legittimo, una parte del regno non intende accettare che sia esautorato dei suoi diritti e insorge per liberarlo e metterlo sul legittimo trono. Il terzo atto del dramma si apre con la liberazione del principe. Naturalmente Segismundo resta perplesso, e non si fida più della sua certezza. Non sa se sta sognando ancora oppure no, e quindi deve darsi un criterio di azione per affrontare la situazione:

[Segismundo] ¿Otra vez? ¿Qué es esto cielos?

*¿Queréis que sueñe grandezas
 que ha de deshacer el tiempo?
 ¿Otra vez queréis que vea
 entre sombras y bosquejos
 la majestad y la pompa
 desvanecida del viento?
 ¿Otra vez queréis que toque
 el desengaño os el riesgo
 a que el humano poder
 nace humilde y vive atento?
 Pues no ha de ser, no ha de ser.
 Miradme otra vez sujeto
 a mi fortuna; y pues sé
 que toda esta vida es sueño,
 idos, sombras, que fingís
 hoy a mis sentidos muertos
 cuerpo y voz, siendo verdad
 que ni tenéis voz ni cuerpo;
 que no quiero majestades
 fingidas, pompas no quiero,
 fantásticas ilusiones
 que al soplo menos ligero
 del aura han de deshacerse,
 bien como el florido almendro,*

que por madrugar sus flores,
sin aviso y sin consejo,
al primero soplo se apagan,
marchitando y desluciendo
de sus rosados capillos
belleza, luz y ornamento.

Ya os conozco, ya os conozco,
y sé que os pasa lo mismo
con cualquiera que se duerme;
para mí no hay fingimientos;
que, desengañado ya,
sé bien que la vida es sueño.

[Soldado 2º] Si piensas que te engañamos,
vuelve a ese monte soberbio
los ojos, para que veas
la gente que aguarda en ellos
para obedecerte.

[Segismundo] Ya
otra vez vi aquesto mesmo
tan clara y distintamente
como agora lo estoy viendo,
y fue sueño.

[Soldado 2º] Cosas grandes
siempre, gran señor, trujeron
anuncios; y esto sería,
si lo soñaste primero.

[Segismundo] Dices bien. Anuncio fue
*y caso que fuese cierto,
pues la vida es tan corta,
soñemos, alma, soñemos
otra vez; pero ha de ser
con atención y consejo
de que hemos de despertar
de este gusto al mejor tiempo;*
que llevándolo sabido,
será el desengaño menos;
que es hacer burla del daño
adelantarle el consejo.
Y con esta prevención,
de que cuando fuese cierto,
*es todo el poder prestado
y ha de volverse a su dueño,*
atrevámonos a todo.
Vasallos, yo os agradezco
la lealtad; en mí lleváis

quien os libre, osado y diestro,
 de extranjera esclavitud.
 Tocad al arma, que presto
 veréis mi inmenso valor.
 Contra mi padre pretendo
 tomar armas, y sacar
 verdaderos a los cielos.
 Presto he de verle a mis plantas...
(Mas si antes de esto despierto, Aparte
¿no ser bien no decirlo,
supuesto que no he de hacerlo?)

Ogni potere è *prestato*: la condizione di ricchezza e benessere è transitoria, e comunque sarà soggetta a fine. Perciò non c'è altro rimedio che prendere atto delle proprie limitazioni e operare bene:

[Segismundo] Que estoy soñando, y que quiero
 obrar bien, pues no se pierde
 obrar bien, aun entre sueños.
 (...)

[Segismundo] A reinar, Fortuna, vamos;
 no me despiertes, si duermo,
 y si es verdad, no me duermas.
 Mas, sea verdad o sueño,
 obrar bien es lo que importa.
 Si fuere verdad, por serlo;
 si no, por ganar amigos
 para cuando despertemos.

Ora Segismundo muove guerra contro il padre, per prendere in mano l'impero. Si avvera dunque la profezia di un regno diviso e oppresso da una guerra fratricida, ma Segismundo non è più un tiranno: paradossalmente, si può dire che il destino si è compiuto, nonostante lo stratagemma di Basilio, ma si può anche dire (è forse una tipica contraddizione barocca), che Basilio, con la sua sciagurata idea di rinchiudere Segismundo nella torre, ha fatto compiere un destino di cui porta la responsabilità.

Rosaura intanto chiede a Clotaldo di vendicarla per il comportamento di Astolfo: ne deriva un intricato caso giuridico di onore, perché Rosaura non sa che Clotaldo è suo padre: Clotaldo, infatti, dovrebbe dare la morte ad Astolfo, che però gli ha salvato la vita opponendosi a Segismundo. La soluzione proposta da Clotaldo è che Rosaura si ritiri in convento, ma la ragazza non accetta e chiede allora aiuto a Segismundo. Al principe, sempre sensibile al suo fascino, racconta la sua storia. La presenza di Rosaura sconcerta Segismundo,

perché chiaramente la riconosce e sa di averla vista in precedenza, in ciò che ritiene un sogno:

[Segismundo] (*Aparte*)

(Cielos, si es verdad que sueño,
 suspendedme la memoria,
 que no es posible que quepan
 en un sueño tantas cosas.
 ¡Válgame Dios, quién supiera,
 o saber salir de todas,
 o no pensar en ninguna!
 ¿Quién vio penas tan dudosas:
*Si soñé aquella grandeza
 en que me vi, ¿cómo agora
 esta mujer me refiere
 unas señas tan notorias?
 Luego fue verdad, no sueño;
 y si fue verdad -que es otra
 confusión y no menor-,
 ¿cómo mi vida le nombra
 sueño? Pues, ¿tan parecidas
 a los sueños son las glorias,
 que las verdaderas son
 tenidas por mentirosas,
 y las fingidas por ciertas?*
 ¡Tan poco hay de unas a otras
 que hay cuestión sobre saber
 si lo que se ve y se goza
 es mentira o es verdad!
 ¿Tan semejante es la copia
 al original, que hay duda
 en saber si es ella propia?
*Pues si es así, y ha de verse
 desvanecida entre sombras
 la grandeza y el poder,
 la majestad, y la pompa,
 sepamos aprovechar
 este rato que nos toca,
 pues sólo se goza en ella
 lo que entre sueños se goza.*
 Rosaura está en mi poder;
 su hermosura el alma adora;
 gocemos, pues, la ocasión;
 el amor las leyes rompa
 del valor y confianza

con que a mis plantas se postra.
 Esto es sueño; y pues lo es,
 soñemos dichas agora,
 que después serán pesares.
 Mas *¿con mis razones propias*
vuelvo a convencerme a mí!
 Si es sueño, si es vanagloria,
 ¿quién por vanagloria humana
 pierde una divina gloria?
 ¿Qué pasado bien no es sueño?

"Con le mie proprie ragioni": dice Segismundo nel prendere la deliberazione di comportarsi da principe, vincere l'impulso passionale che vorrebbe fargli possedere Rosaura e decidere di difendere il proprio onore: è, in un certo senso, la vittoria del libero arbitrio, ma non come astratta facoltà che si esercita senza alcun condizionamento da parte delle circostanze storiche, bensì come faticoso cammino di scoperta, di crescita di un'umanità che non vuole solo reprimere gli impulsi animaleschi, bensì vuole viverli al modo umano, che è anche un modo sociale. Questa fortissima esaltazione dell'esperienza storica dell'uomo, un uomo che si muove a tentoni nella realtà, sempre incerto tra illusione e cinismo, tra fede e dubbio, rappresenta la vera condanna del comportamento di Basilio. Alla fine, il re aveva impostato male il problema della profezia, del destino e della libertà, dimenticando che la storia la fanno gli uomini: non da soli, certamente, ma la fanno loro, sospesi tra una provvidenza che aiuta e una tentazione che dannava. E questo significa che il problema non era una questione giuridica da risolvere con un ragionamento: era piuttosto un compito da risolvere con una scelta, una decisione, insomma con una costruzione del proprio destino. Basilio, sconfitto dalle truppe lealiste, commenta: queste sono battaglie in cui ha ragione chi vince. Lui lo dice in un altro senso, perché comunque si sente vittima di un tiranno, ma il senso vero delle parole lo dà il lieto fine, che mostra la conquistata saggezza di Segismundo.

Il fato triste di Segismundo ha una vaga giustificazione teologica: se Dio decreta qualcosa, avverrà sicuramente. Tuttavia si vede nel dramma come la decisione di Segismundo di adottare un'etica metta in secondo piano il problema del fato. Poiché Segismundo decide contro se stesso, cioè contro i suoi bassi istinti, che il fato esista o non esista non ha alcuna importanza: il principe ha conquistato la sua libertà nel momento stesso in cui ha deciso di esercitarla accettando se stesso e gli altri, il sogno e la realtà, l'incertezza e il dubbio.

È dunque, questo di Calderón, un dramma che ha il suo centro non tanto sull'insicurezza della realtà, quanto sulla responsabilità di decidere nelle incerte occasioni che viviamo, forse sognandole, perché questa decisione *crea* veramente il personaggio che ciascuno è. Si tratta di una riflessione grande sulla condizione umana e sul rischio inerente alla vita. Ma dietro questa possente visione cristiana dell'uomo e della storia, sta una tesi implicita, che si

potrebbe formulare con una domanda piuttosto pericolosa per i tempi di Calderón: se l'educazione trasforma un nobile in una fiera selvaggia, non potrebbe trasformare un plebeo in una natura nobile? Se il selvaggio Segismundo trova in sé, con le sue proprie ragioni, il giusto comportamento, non sarà che il comportamento nobile e cortese è razionale, non istintivo, e quindi non viene trasmesso dal sangue, ma nasce nella razionalità del consorzio civile? La provvidenza, il cielo, hanno voluto che uno nasca figlio di re e un altro figlio di un povero: va bene, ma da questo può conseguire, oltre alla differente dignità della loro condizione sociale, anche un differente valore morale dei due individui? Alla fine, se le virtù di cui dà prova Segismundo al termine del suo percorso ascetico sono state da lui conquistate, il sangue che cosa trasmette? Queste sono le domande che oggi per noi non hanno più attualità, ma che erano probabilmente temi scottanti nel Seicento: non certo perché Calderón si ponesse in una posizione critica nei confronti del sistema, ma certo perché inseriva nel sistema una complessa e cristiana dialettica che, fermo restando l'ordine costituito, poneva in primo piano la responsabilità dei comportamenti individuali e il diritto di non obbedire agli ordini contrari alla morale e alla natura.

La dama duende

Luis segue una dama coperta col mantello e non riconoscibile: vuole sapere la sua identità; la dama, però, non vuole farsi conoscere e prega Manuel e il servitore Cosme, incontrati casualmente, di trattenere il suo inseguitore, permettendole di mettere al sicuro se stessa e il proprio onore. Naturalmente, in casi del genere si va subito alle discussioni e si mette mano alle spade; fortunatamente, l'arrivo di Juan e donna Beatriz mette fine alla zuffa. In realtà, Juan, Luis e Ángela, la dama coperta, sono fratelli e sorella. Ángela, è una bella vedova che i suoi due fratelli tengono segregata, un po' per proteggerla e un po' per un maniacale senso dell'onore:

[Isabel] Señora, no tiene duda
 de que mirándote viuda,
 tan moza, bizarra y bella,
 tus hermanos cuidadosos
 te celen, porque este estado
 es el más ocasionado
 a delitos amorosos.
 Y más en la corte hoy
 donde se han dado en usar
 unas viuditas de azahar;
 que al cielo mil gracias doy
 cuando en las calles las veo

tan honestas, tan fruncidas,
 tan beatas y aturdidas,
 y en quedándose en mateo
 es el mirarlas contento,
 pues sin toca y devoción
 faltan más a cualquier son
 que una pelota de viento.

Y este discurso doblado
 para otro tiempo, señora,
 como no habemos agora
 en el forastero hablado
 a quien tu honor encargaste
 y tu galán hoy hiciste.

Naturalmente Luis non sa che la dama coperta è sua sorella Ángela. Nel frattempo Ángela è incuriosita dal nuovo arrivato, Manuel, al quale aveva chiesto aiuto. Isabel le rivela che può vederlo attraverso una specie di armadio a muro che, in realtà, nasconde una porta, che dà nella sua stanza. Le due donne entrano nella stanza di Manuel e cominciano a curiosare tra i suoi bagagli. Ángela gli lascia una lettera. Manuel, dopo aver letto il biglietto lasciato da Ángela, crede che costei sia la donna di Luis. Capisce che deve esistere un modo per entrare e uscire dalla stanza, e decide di rispondere al biglietto di Ángela, che le chiedeva assicurazioni sulla sua salute. Luis invece è innamorato di Isabel, ed è fatale che sia geloso di Manuel, vedendo in lui un possibile competitore. La commedia procede tra piacevoli equivoci e un eccellente movimento scenico. Cosme, servitore di Manuel, trova Isabel nella stanza, e Calderón ne approfitta per descrivere una scena classica della comicità delle commedie di situazione: i due attori che si muovono al buio, l'uno ignorando l'altro che invece cerca di fuggire:

[Isabel] Fuera están, que así el criado
 me lo dijo. Ahora es tiempo
 de poner este azafate
 de ropa blanca en el puesto
 señalado. ¡Ay de mi, triste!
 Que como es de noche tengo
 con la grande oscuridad
 de mí misma asombro y miedo.
 ¡Válgame Dios, que temblando
 estoy! El duende primero
 soy que se encomienda a Dios.
 No hallo el bufete. ¿Qué es esto?
 Con la turbación y espanto
 perdí de la sala el tiento.
 No sé donde estoy ni hallo

la mesa. ¿Qué he de hacer, cielos?
Si no acertase a salir
y me hallasen aquí dentro,
dábamos con todo el caso
al traste. Gran temor tengo,
y más agora, que abrir
la puerta del cuarto siento;
y trae luz el que la abre.
Aquí dio fin el suceso
que ya ni puedo esconderme
ni volver a salir puedo.

Sale Cosme con luz

[Cosme] Duende mi señor, si acaso
obligan los rendimientos
a los duendes bien nacidos,
humildemente le ruego
que no se acuerde de mi
en sus muchos embelecocos,
y esto por cuatro razones.
La primera, yo me entiendo.

Va andando e Isabel detrás de él huyendo de que no la vea

La segunda, usted lo sabe.
La tercera, por aquello
de que al buen entendedor.
La cuarta, por estos versos.
"Señor, dama duende, duélase de mi
que soy niño y solo y nunca en tal me vi."

[Isabel] Ya con la luz he cobrado
el tino del aposento,
y él no me ha visto. Si aquí
se la mato, será cierto
que mientras la va a encender
salir a mi cuarto puedo;
que cuando sienta el rüido
no me verá por lo menos
y, a dos daños el menor.

[Cosme] ¿Qué gran músico es el miedo!

[Isabel] Esto ha de ser de esta suerte.

Dale un porrazo y mátale la luz

[Cosme] *¡Verbo caro fiteor Deo!*
¡Que me han muerto!
[Isabel] Ahora podré
escaparme.

Al querer huir Isabel , sale don Manuel

Manuel si allontana dalla casa, dando al servo l'incarico di lasciare lettere di spiegazione. Naturalmente il servo se ne dimentica, e Manuel deve tornare d'improvviso nella notte per rimediare la mancanza. Qui sorprende Ángela:

[Ángela] Isabel, pues recogida
está la casa y es dueño
de los sentidos el sueño,
ladrón de la media vida,
y sé que el huésped se ha ido,
robarle el retrato quiero
que vi en el lance primero.
[Isabel] Entra quedo, y no hagas ruido.
[Ángela] Cierra tú por allá fuera
y hasta venirme a avisar
no saldré yo, por no dar
en más riesgo.
[Isabel] Aquí me espera.

Vase Isabel, cierra la alacena y salen, como a escuras, don Manuel y Cosme

[Cosme] Ya está abierto.
[Manuel] Pisa quedo,
que si aquí sienten rumor
será alboroto mayor.
[Cosme] ¿Creerásme que tengo miedo?
Este duende bien pudiera
teneros luz encendida.
[Ángela] La luz que truje escondida,
porque de aquesta manera
no se viese, es tiempo ya
de descubrir.

Ellos están apartados y ella saca una luz de una linterna que trae cubierta

[Cosme] Nunca ha andado
el duende tan bien mandado.

¡Qué presto la luz nos da!
Considera agora aquí
si te quiere bien el duende
pues que para ti la enciende
y la apaga para mí.

[Manuel] ¡Válgame el cielo! Ya es
esto sobrenatural;
que traer con prisa tal
luz, no es obra humana.

[Cosme] ¿Ves
como a confesar viniste
que es verdad?

[Manuel] ¡De mármol soy!
Por volverme atrás estoy.

[Cosme] Mortal eres. Ya temiste.

[Ángela] Hacia aquí la mesa veo
y con papeles está.

[Cosme] Hacia la mesa se va.

[Manuel] ¡Vive Dios! Que dudo y creo
una admiración tan nueva.

[Cosme] ¿Ves como nos va guiando
lo que venimos buscando,
sin que veamos quién la lleva?

*[Doña Ángela] saca la luz de la linterna, pónela en un candelero que
habrá en la mesa, y toma una silla y siéntase de espaldas a los dos)*

[Ángela] Pongo aquí la luz y agora
la escribanía veré.

Ángela riesce a fuggire con uno stratagemma: promette a Manuel di rivelargli tutto e lo manda per precauzione a chiudere le porte: nel frattempo Isabel le apre la porta segreta per scappare. Ángela concede un incontro a Manuel, e sempre coperta gli conferma di non essere la donna di Luis e sostiene di non potersi scoprire per il momento. Luis arriva improvvisamente e Manuel deve essere nascosto. Al termine di una serie di equivoci e colpi di scena, tutti giocati sul ritmo e sulle possibilità di mutare situazioni attraverso il passaggio delle donne per la porta segreta, il mistero della *dama duende* viene rivelato e la commedia consegue il giusto lieto fine.

El alcalde de Zalamea

Il dramma è già preannunciato nelle parole scambiate tra Álvaro, capitano di una compagnia di soldati, e il Sergente (notare l'atteggiamento tutto maschilista nei confronti della donna):

[Álvaro] ¿Y dónde estoy alojado?

[Sargento] En la casa de un villano,
que el hombre más rico es
del lugar, de quien después
he oído, que es el más vano
hombre del mundo, y que tiene
más pompa y más presunción,
que un infante de León.

[Álvaro] Bien a un villano conviene
rico aquesa vanidad.

[Sargento] Dicen, que esta es la mejor
casa del lugar, señor;
y si va a decir verdad,
yo la escogí para ti,
no tanto porque lo sea,
como porque en Zalamea
no hay tan bella mujer...

[Álvaro] Di.

[Sargento] ...como una hija suya.

[Álvaro] Pues,
¿por muy hermosa y muy vana
será más que una villana
con malas manos y pies?

[Sargento] ¡Que haya en el mundo quien diga
eso!

[Álvaro] ¿Pues no, mentecato?

[Sargento] ¿Hay más bien gastado rato
- a quien amor no le obliga,
sino ociosidad no más -
que el de una villana, y ver,
que no acierta a responder
a propósito jamás?

[Álvaro] Cosa es que en toda mi vida,
ni aun de paso, me agradó;
porque en no mirando yo
aseada y bien prendida
una mujer, me parece
que no es mujer para mí.

[Sargento] Pues para mí, señor, sí,
cualquiera que se me ofrece.
Vamos allá; que por Dios,

que me pienso entretener
con ella.

[Álvaro] Quieres saber
¿cuál dice bien de los dos?
El que una belleza adora,
dijo, viendo a la que amó,
"Aquella es mi dama," y no,
"Aquella es mi labradora."
Luego si dama se llama
la que se ama, claro es ya,
que en una villana está
vendido el nombre de dama.

Crespo, padre di Isabel, è un onesto lavoratore, prudente e saggio. Impone alla figlia di non mostrarsi ai soldati che alloggeranno nella sua casa. Ma Álvaro, il Capitano, viene a sapere che le due donne si sono nascoste e inventa uno stratagemma per entrare nella loro stanza. Finge di litigare con Rebolledo (un suo soldato), per entrare nella stanza inseguendolo. Così trova Isabel e sua cugina nascoste alla loro vista. Giunge però anche Crespo con l'altro figlio, che sospetta la malafede del Capitano. In effetti il piano escogitato dal Capitano viene scoperto in quanto il suo superiore Don Lope, con una rapida indagine, costringe Rebolledo a confessare la tresca. Álvaro viene allontanato, ma continua a corteggiare la donna. Lope e Crespo, ciascuno a insaputa dell'altro, escono e aggrediscono i soldati che portavano serenate e messaggi a Isabel per conto di Álvaro. Non si riconoscono e cominciano a duellare tra loro, dopo aver messo in fuga i soldati.

[Lope] ¿Es Pedro Crespo?
[Crespo] Yo soy.
¿Es don Lope?
[Lope] Sí, es don Lope.
¿Que no habíais, no dijisteis,
de salir? ¿Qué hazaña es ésta?
[Crespo] Sean disculpa y respuesta
hacer lo que vos hicisteis.
[Lope] Aquesta era ofensa mía,
vuestra no.
[Crespo] No hay que fingir;
que yo he salido a reñir
por haceros compañía.

Álvaro vuole comunque incontrare Isabel, benché la ragazza non abbia dato alcun segnale di accettare la sua corte. A questo punto le sue intenzioni sono molto chiare: rapiscono Isabel. Crespo cerca di proteggerla, ma non riesce a evitare il rapimento.

Isabel si lamenta della violenza subita: è stata abbandonata e, vagando sul monte scopre suo padre, che i soldati complici di Álvaro hanno abbandonato legato. Gli racconta l'accaduto: la violenza subita, l'arrivo insperato del fratello, che ferisce Álvaro, e la fuga incerta nei monti:

[Isabel] ¡Mal hay el hombre, mal haya
 el hombre que solicita
 por fuerza ganar un alma!
 Pues no advierte, pues no mira,
 que las victorias de amor
 no hay trofeo en que consistan,
 sino en granjear el cariño
 de la hermosura que estiman;
 porque querer sin el alma
 una hermosura ofendida,
 es querer una belleza
 hermosa pero no viva!
 ¡Qué ruegos, qué sentimientos,
 ya de humilde, ya de altiva,
 no le dije! Pero en vano;
 pues - ¡calle aquí la voz mía! -
 soberbio - ¡enmudezca el llanto! -
 atrevido - ¡el pecho gima! -
 descortés - ¡lloren los ojos! -
 fiero - ¡ensordezca la envidia! -
 tirano - ¡falte el aliento! -
 osado - ¡luto me vista!...
 y si lo que la voz yerra,
 tal vez el acción explica.
 De vergüenza cubro el rostro,
 de empacho lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,
 el pecho rompe de ira.
 Entiende tú las acciones;
 pues no hay voces que lo digan.

Crespo viene nominato alcalde, e in questa veste ha l'autorità per amministrare la giustizia nel paese. In paese viene anche portato Álvaro per curarsi la ferita. La ferita di Álvaro si rivela poca cosa ma Crespo coglie l'occasione per intervenire nella sua nuova veste. Anzitutto propone ad Álvaro di sposare Isabel, con ricchissima dote, affinché un matrimonio riparatore possa salvare l'onore della famiglia offesa:

¿Qué os pido? Un honor os pido,
 que me quitasteis vos mesmo;

y con ser mío, parece,
según os lo estoy pidiendo
con humildad, que no os pido
lo que es mío, sino vuestro.
Mirad, que puedo tomarle
por mis manos, y no quiero,
sino que vos me los deis.

Álvaro rifiuta l'offerta, anzi tratta il vecchio con disprezzo, e Crespo allora lo fa arrestare, deciso ad applicare la legge:

[Álvaro] Tratad con respeto.

[Crespo] Eso
está muy puesto en razón.

Al Escribano

Con respeto le llevad
a las casas en efeto
del concejo, y con respeto
un par de grillos le echad
y una cadena, y tened
con respeto gran cuidado,
que no hable a ningún soldado.
Y a todos también poned
en la cárcel, que es razón,
y aparte, porque después
con respeto a todos tres
les tomen la confesión.

Aparte a don Álvaro

Y aquí, para entre los dos
si hallo harto paño, en efeto
con muchísimo respeto
os he de ahorcar, ¡juro a Dios!
[Álvaro] ¡Ah, villanos con poder!

Astutamente Crespo fa arrestare anche suo figlio Juan, che aveva ferito il Capitano. Fa firmare una regolare denuncia a sua figlia, anche se questo significa rendere pubblico l'accaduto. Crespo, in realtà, ha capito che l'unico modo di uscirne con onore, sottoponendo a processo un ufficiale soggetto alla giurisdizione militare, è un'indagine trasparente, che stabilisca le colpe in modo rigoroso e pubblico. Lope infatti viene a reclamare la liberazione del Capitano, sostenendo che è soggetto alla giurisdizione militare:

[Crespo] ¿Sabéis por qué le prendió?

[Lope] No; mas sea lo que fuere
justicia la parte espere
de mí; que también sé yo
degollar si es necesario.

[Crespo] Vos no debéis de alcanzar,
señor, lo que en un lugar
es un alcalde ordinario.

[Lope] ¿Será más de un villanote?

[Crespo] Un villanote será
que, si cabezudo da,
en que ha de darle garrote,
¡par Dios!, se salga con ello.

[Lope] No se saldrá tal, ¡par Dios!,
y si por ventura vos,
si sale o no, queréis vello,
decidme dó vive o no.

[Crespo] Bien cerca vive de aquí.

[Lope] Pues a decirme vení
quién es el alcalde.

[Crespo] Yo.

[Lope] ¡Voto a Dios, que lo sospecho!

[Crespo] ¡Voto a Dios, como os le he dicho!

[Lope] Pues, Crespo, lo dicho dicho.

[Crespo] Pues, señor, lo hecho hecho.

[Lope] Yo por el preso he venido
y a castigar este exceso.

[Crespo] Pues yo acá le tengo preso
por lo que acá ha sucedido.

[Lope] ¿Vos sabéis que a servir pasa
al Rey, y soy su juez yo?

[Crespo] Vos sabéis que me robó
a mi hija de mi casa?

[Lope] ¿Vos sabéis que mi valor
dueño de esta causa ha sido?

[Crespo] ¿Vos sabéis cómo atrevido
robó en un monte mi honor?

[Lope] ¿Vos sabéis cuánto os prefiere
el cargo que he gobernado?

[Crespo] ¿Vos sabéis que le he rogado
con la paz y no la quiere?

[Lope] Que os entráis no es bien, se arguya,
en otra jurisdicción.

[Crespo] Él se me entró en mi opinión

sin ser jurisdicción suya.

[Lope] Yo os sabré satisfacer
obligándome a la paga.

[Crespo] Jamás pedí a nadie que haga
lo que yo me pueda hacer.

[Lope] Yo me he de llevar el preso;
ya estoy en ello empeñado.

[Crespo] Yo por acá he sustanciado
el proceso.

[Lope] ¿Qué es proceso?

[Crespo] Unos pliegos de papel,
que voy juntando, en razón
de hacer la averiguación
de la causa.

[Lope] Iré por él
a la cárcel.

[Crespo] No embarazo
que vais, solo se repare
que hay orden que al que llegare
le den un arcabuzazo.

Giunge a tempo giusto il re, che vuole informarsi dei fatti: in conclusione, accetta le argomentazioni di Crespo, e dispone che egli resti alcalde a vita nel paese. Per Isabel invece è pronta l'ospitalità di un convento.

Per approfondire:

Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid 1966, 2 voll.

A. L. Cilveti, *El significado de La Vida es Sueño*, Castalia, Valencia 1971.

C. Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander 1982.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>

a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham

[JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Tirso de Molina

Gabriel Tellez, che diventerà famoso con lo pseudonimo *Tirso de Molina*, dovrebbe essere nato a Madrid nel 1579. Nel 1600 entrò nell'ordine della Merced, vivendo a Salamanca, Toledo e Guadalajara. Si recò anche nel Nuovo Mondo, a Santo Domingo, tornando in Spagna, a Toledo, nel 1518. La sua prima opera, *Los cigarrales de Toledo*, è pubblicata nel 1624, ma già da qualche anno si mettono in scena le sue commedie, e Tirso partecipa attivamente alla vita letteraria di Madrid. *Los cigarrales de Toledo*, è un'opera miscelanea che include anche commedie e il breve romanzo *Los tres maridos burlados*: si tratta del racconto, molto ben strutturato, di tre burle che tre donne fanno ai rispettivi mariti, scritto in modo vivace e spesso col ritmo della farsa.

Nel 1625 la Junta de Reformación, che si occupa di moralizzazione dei costumi, lo censura per la sua attività di religioso autore di testi profani, ma sostanzialmente tale censura rimane lettera morta. Nondimeno, da quel momento Tirso intensifica la stesura di opere erudite. Al 1632 risale *Deleitar aprovechando*, che segue uno schema analogo al *Decameron*, utilizzandolo a scopi didattici; nominato cronista dell'Ordine scrive una *Historia general de la Orden de la Merced*, terminata nel 1639. La sua morte risale al 1648.

Le sue commedie sono state pubblicate in cinque parti, durante la sua vita, anche se questo non ha impedito la presenza di errori e notizie non affidabili. I problemi maggiori riguardano la *Segunda parte*, pubblicata a Madrid nel 1635 (singolarmente, un anno dopo la pubblicazione della terza parte), e dove sembrerebbe che Tirso si dichiarò autore solo di quattro delle dodici commedie incluse nel testo, senza specificare quali:

Dedico, de estas doce comedias, quatro, que son más, en mi nombre; y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas), las que restan.

La dichiarazione è ambigua: conoscendo ciò che accadeva all'epoca si può pensare che otto commedie corressero a suo nome, senza essere sue, o che di otto commedie, inizialmente dovute alla sua penna, siano circolate versioni molto diverse dall'originale, magari per le rielaborazioni apportate dagli impresari teatrali, che abitualmente intervenivano sui testi. Gli unici dati certi sono che una delle dodici commedie non è di Tirso, mentre almeno tre appartengono alla sua penna: *Amor y celos hacen discretos*; *Por el sótano y el torno*; *Esto sí que es negociar*. Complessivamente abbiamo di Tirso

un'ottantina di testi, su circa quattrocento che dichiara di aver scritto, e i dubbi, dal punto di vista quantitativo, non sono maggiori di quelli suscitati dal corpus delle opere di altri autori del Seicento. Il problema è che riguardano anche opere molto importanti, come *El burlador de Sevilla*, che introduce la figura di Don Giovanni, ripresa poi nel teatro e nell'opera lirica e diffusa in tutta Europa.

In generale, Tirso si muove nel quadro definito da Lope nella "commedia nuova", anche se accentua gli elementi popolari: un maggiore erotismo, maggior presenza di personaggi rustici, atmosfera comica e giocosa. Non mancano, naturalmente, i drammi religiosi, biblici, le commedie di santi, o quelle a tema storico; in particolare *La prudencia en la mujer* e la trilogia dedicata ai Pizarros: *Todo es dar en una cosa*, sulla gioventù di Francisco Pizarro e la sua nascita che si presumeva illegittima (nel testo viene data per assodata l'origine nobile); *Amazonas en las Indias*, testo esotico, ambientato in America, in cui le amazzoni giocano un ruolo analogo al coro delle tragedie greche; *La lealtad contra la envidia*, apologia di Fernando Pizarro. Buone sono le commedie ad intreccio, come *El vergonzoso en palacio*; *Marta la piadosa*; *Don Gil de las calzas verdes*.

El vergonzoso en palacio descrive il tentativo di Mireno, giovane pastore, di migliorare la sua condizione sociale. Diventato segretario di Madalena, figlia del duca di Aveiro, e da lei corteggiato, finirà con l'accettare i suoi inviti e per richiederla in moglie proprio quando si scopre la sua vera origine: non è un pastore, ma un rampollo dell'alta nobiltà. La vicenda è costruita sul contrasto tra la disinvoltura della donna e la timidezza del giovane, che però non è un elemento della sua psicologia, ma solo la conseguenza del fatto che, credendosi un pastore, sente il peso di una forte disparità sociale.

In generale Tirso viene accreditato come creatore della "commedia di carattere", e il suo teatro viene visto come il prodotto di analisi psicologiche piuttosto complesse, ma questo è vero solo in parte: gli stati d'animo descritti da Tirso sono, per lo più, ben inseriti nella situazione precisa della trama, sono cioè strettamente dipendenti da ciò che sta accadendo in un certo punto dell'intreccio, e non vogliono essere un vero e proprio studio delle personalità. Ciò che vale per Mireno, vale anche per Rogerio in *El melancólico*, (che deve la sua tristezza all'assenza dell'amata Leonisa), o per Marta, di *Marta la piadosa*, che non è un'ipocrita, ma ha finto un voto di castità per sottrarsi a un matrimonio a lei sgradito.

El burlador de Sevilla

Come si diceva, esistono problemi e discussioni sulla paternità dell'opera più famosa attribuita a Tirso: *El burlador de Sevilla*. L'attribuzione è chiara e, apparentemente, inequivocabile nel volume miscelaneo in cui viene

pubblicata per la prima volta: *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, stampato a Barcellona nel 1630. Il problema nasce dal fatto che esiste una redazione abbreviata, intitolata *¿Tan largo me lo fiáis?*, stampata come commedia singola e attribuita a Calderón. La critica è divisa tra chi considera questa redazione precedente il *Burlador*, e chi la considera posteriore; per quanto riguarda il *Burlador* stesso, non esiste parere unanime circa la paternità. A complicare le cose, esiste una relazione stretta tra il *Burlador* e un'altra commedia, *El condenado por desconfiado*, che fa parte di quelle commedie di incerta attribuzione pubblicate nella *Segunda parte*, del 1635.

Come si vedrà, nulla lascia presagire nel testo di Tirso la fortuna che il personaggio di Don Juan avrebbe avuto in Europa. Maria Grazia Profeti ha messo in evidenza che la commedia denuncia la superficialità di fronte al tema della morte e del giudizio, ed è proprio questa superficialità, più che gli inganni e i tradimenti, a dannare Don Juan, e ha concluso:

La novità, dunque, se novità ci fu, è nella proposta di un modello 'contrario' rispetto alla *comedia de santos*: in essa un personaggio negativo, titanico in tutto e nella stessa perseveranza del male, si salva per un supremo atto di pentimento; nel *Burlador*, invece, il protagonista si dannava per una sua incapacità a capire la grandezza della morte e l'ineluttabilità del peccato. E questa dannazione si verifica sulla scena, di fronte agli occhi dello spettatore: forse è da questa evidenza perturbante che l'elaborazione mitica riceve il suo incentivo.

Bisogna aggiungere che il dramma non contiene solo la vicenda di don Juan come personaggio isolato, ma di Don Juan come membro di una casta sociale e inserito in un contesto che, se non è certo responsabile in prima persona delle sue malefatte, è tuttavia complice, se non altro perché le copre o le dimentica. Don Juan approfitta del suo potere, della sua condizione e dei suoi privilegi, e la descrizione attenta di queste situazioni e della rete di complicità è stata letta come un forte elemento di critica sociale.

Nel palazzo reale di Napoli, la duchessa Isabela ha un appuntamento galante notturno con il duca Octavio: in realtà, si tratta di una trappola e, al posto del duca, si presenterà don Juan Tenorio, per approfittare di lei. Si vede qui la prima caratteristica del comportamento di don Juan che, nella versione di Tirso, non è affatto ciò che chiameremmo un *tombeur de femmes*, ma un imbroglione. Infatti nell'opera non c'è nessuna donna che gli si conceda per il gusto della trasgressione o per una passione suscitata da una tecnica di seduzione, ma tutte vengono imbrogliate, o attraverso lo scambio di persona (nel senso che non pensavano affatto di trovarsi con lui), o rassicurate da una solenne promessa di matrimonio, che poi non viene mantenuta. In questo caso la duchessa Isabela non aveva affatto intenzione di spassarsela con don Juan:

[Isabela] Duque Octavio, por aquí
podrás salir más seguro.
[Juan] Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.
[Isabela] Mi gloria, ¿serán verdades
promesas y ofrecimientos,
regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades?
[Juan] Sí, mi bien.
[Isabela] Quiero sacar
una luz.
[Juan] Pues, ¿para qué?
[Isabela] Para que el alma dé fe
del bien que llevo a gozar.
[Juan] Mataréte la luz yo.
[Isabela] ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?
[Juan] ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.
[Isabela] ¿Que no eres el duque?
[Juan] No.
[Isabela] ¡Ah de palacio!
[Juan] Detente.
Dame, duquesa, la mano.
[Isabela] No me detengas, villano.
¡Ah del rey! ¡Soldados, gente!

Sale el Rey de Nápoles, con una vela en un candelero

REY: ¿Qué es esto?
[Isabela] ¡Favor! ¡Ay, triste,
que es el rey!
REY: ¿Qué es?
[Juan] ¿Qué ha de ser?
Un hombre y una mujer.
REY: (*Esto en prudencia consiste.*) *Aparte*
¡Ah de mi guarda! Prendé
a este hombre.
[Isabela] ¡Ay, perdido honor!

Si tratta di un caso non semplice. È evidente che c'è stata violenza, più che seduzione, e che, dato il luogo, sono coinvolte persone dell'alta nobiltà: il re sceglie una linea prudente. Non interviene di persona, dando così la possibilità di una gestione discreta dello scandalo, e si allontana, lasciando l'accertamento dei fatti a don Pedro Tenorio, zio di Juan. Don Juan Tenorio si consegna allo

zio, dopo aver chiesto l'allontanamento delle guardie, e spera in un trattamento di favore:

[Juan] Tío y señor,
 mozo soy y mozo fuiste;
 y pues que de amor supiste,
 tenga disculpa mi amor.
 Y pues a decir me obligas
 la verdad, oye y diréla.
 Yo engañé y gocé a Isabela
 la duquesa.

Don Juan è recidivo: è appunto fuggito a Napoli per evitare le conseguenze di un altro scandalo simile in Spagna. Pedro decide di lasciarlo fuggire. Naturalmente, don Pedro deve riferire al re, e la sua copertura del nipote è totale: dice infatti che il responsabile dello scandalo è fuggito prima che si riuscisse a fermarlo. Isabela, interrogata, non ha il coraggio di dire la verità e, per evitare uno scandalo, dichiara che si trovava in compagnia del duca Octavio. Tra i due esiste effettivamente una relazione, e Octavio è sinceramente innamorato di lei. Il re, però, ordina che Octavio sia incarcerato e ne incarica Pedro:

[Pedro] A prenderos me ha enviado
 el rey. No os alborotéis.
[Octavio] ¿Vos por el rey me prendéis?
 Pues, ¿en qué he sido culpado?
[Pedro] Mejor lo sabéis que yo,
 mas, por si acaso me engaño,
 escuchad el desengaño,
 y a lo que el rey me envió.
 Cuando los negros gigantes,
 plegando funestos toldos
 ya del crepúsculo huían,
 unos tropezando en otros,
 estando yo con su alteza,
 tratando ciertos negocios,
 porque antípodas del sol
 son siempre los poderosos,
 voces de mujer oímos,
 cuyos ecos medio roncós,
 por los artesones sacros
 nos repitieron "¡Socorro!"
 A las voces y al rüido
 acudió, duque, el rey propio,

halló a Isabela en los brazos
de algún hombre poderoso;
mas quien al cielo se atreve
sin duda es gigante o monstruo.
Mandó el rey que los prendiera,
quedé con el hombre solo.
Llegué y quise desarmalle,
pero pienso que el demonio
en él formó forma humana,
pues que, vuelto en humo, y polvo,
se arrojó por los balcones,
entre los pies de esos olmos,
que coronan del palacio
los chapiteles hermosos.
Hice prender la duquesa,
y en la presencia de todos
dice que es el duque Octavio
el que con mano de esposo
la gozó.

[Octavio] ¿Qué dices?

[Pedro] Digo
lo que al mundo es ya notorio,
y que tan claro se sabe,
que a Isabela, por mil modos,
[presa, ya lo ha dicho al rey].
Con vos, señor, o con otro,
esta noche en el palacio,
la habemos hallado todos.

Naturalmente Octavio, che è un amante cortese e leale, sa di non essere stato con la donna, e quindi ne conclude che lei lo ha tradito. Pedro, che ha tutto l'interesse ad alimentare l'equivoco per coprire don Juan, gli offre la possibilità di sparire, rifugiandosi in Spagna: l'azione si svolge in modo un po' semplicistico, e sembra che la solidarietà della classe nobiliare non sappia trovare altri rimedi che una pronta fuga.

Segue un improvviso, e abbastanza brusco, cambio di scena: viene introdotta Tisbea, che vive in un villaggio di pescatori. È il personaggio della fanciulla povera ma onesta, disegnato in modo un po' semplicistico, al punto che è facile prevedere gli sviluppi dell'azione. In effetti si sentono grida di aiuto e invocazioni al soccorso. Sono, guarda caso, don Juan e il suo servitore, che, fuggiti per la nota vicenda della duchessa, erano naufragati. Tisbea si innamora di Juan, che pur di ingannarla, promette solennemente di unirsi con lei in matrimonio - cosa che, almeno nell'ottimistico mondo letterario, equivaleva ad un'unione matrimoniale effettiva.

[Tisbea] Mancebo excelente,
gallardo, noble y galán.
Volved en vos, caballero.

[Juan] ¿Dónde estoy?

[Tisbea] Ya podéis ver,
en brazos de una mujer.

[Juan] Vivo en vos, si en el mar muero.

Ya perdí todo el recelo
que me pudiera anegar,
pues del infierno del mar
salgo a vuestro claro cielo.

Un espantoso huracán
dio con mi nave al través,
para arrojarme a esos pies,
que abrigo y puerto me dan,
y en vuestro divino oriente
renazco, y no hay que espantar,
pues veis que hay de amar a mar
una letra solamente.

[Tisbea] Muy grande aliento tenéis
para venir sin aliento,
y tras de tanto tormento,
mucho contento ofrecéis;
pero si es tormento el mar,
y son sus ondas crüeles,
la fuerza de los cordeles,
pienso que os hacen hablar.

Sin duda que habéis bebido
del mar la ración pasada,
pues por ser de agua salada
con tan grande sal ha sido.

Mucho habláis cuando no habláis,
y cuando muerto venís,
mucho al parecer sentís,
plega a Dios que no mintáis.

Parecís caballo griego,
que el mar a mis pies desagua,
pues venís formado de agua,
y estáis preñado de fuego.

Y si mojado abrasáis,
estando enjuto, ¿qué haréis?
Mucho fuego prometéis,
plega a Dios que no mintáis.

[Juan] A Dios, zagala, pluguiera
 que en el agua me anegara,
 para que cuerdo acabara,
 y loco en vos no muriera;
 que el mar pudiera anegarme
 entre sus olas de plata,
 que sus límites desata,
 mas no pudiera abrasarme.
 Gran parte del sol mostráis,
 pues que el sol os da licencia,
 pues sólo con la apariencia,
 siendo de nieve abrasáis.

[Tisbea] Por más helado que estáis,
 tanto fuego en vos tenéis,
 que en este mío os ardéis,
 plega a Dios que no mintáis.

Ancora una volta don Juan non mostra affatto l'arte del seduttore ed anzi, a dispetto dell'etica cavalleresca che dovrebbe seguire, si avvale di un banale inganno, con l'aggravante che la differenza di stato sociale tra il bel nobile e la fanciulla povera vale già a dare alle parole di don Juan ben più del peso che avrebbero di per sé. Don Juan, in effetti, ama più che altro ingannare, *burlar*, secondo un suo antico costume. Ciò che lo muove non è l'amore, né forse la semplice passione, ma il gusto di possedere la donna con l'inganno: inganno, tuttavia, di basso livello - la letteratura drammatica può contare su ben altri stratagemmi che quelli messi in campo da don Juan.

[Tisbea] El rato que sin ti estoy
 estoy ajena de mí.

[Juan] Por lo que finges ansí,
 ningún crédito te doy.

[Tisbea] ¿Por qué?

[Juan] Porque si me amaras
 mi alma favorecieras.

[Tisbea] Tuya soy.

[Juan] Pues, di, ¿qué esperas?
 ¿O en qué, señora, reparas?

[Tisbea] Reparo en que fue castigo
 de amor el que he hallado en ti.

[Juan] Si vivo, mi bien, en ti,
 a cualquier cosa me obligo,
 aunque yo sepa perder
 en tu servicio la vida,
 la diera por bien perdida,

y te prometo de ser
tu esposo.

[Tisbea] Soy desigual
a tu ser.

[Juan] Amor es rey
que iguala con justa ley
la seda con el sayal.

[Tisbea] Casi te quiero creer,
mas sois los hombres traidores.

[Juan] ¿Posible es, mi bien, que ignores
mi amoroso proceder?
Hoy prendes con tus cabellos
mi alma.

[Tisbea] Ya a ti me allano,
bajo la palabra y mano
de esposo.

[Juan] Juro, ojos bellos,
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.

[Tisbea] Advierte,
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.

[Juan] ¡Qué largo me lo fiáis!
Ojos bellos, mientras viva
yo vuestro esclavo seré,
ésta es mi mano y mi fe.

Don Juan è spergiuro, e non ha alcun riguardo per la morale: il suo *tan largo me lo fiáis* viene ripetuto spesso nel testo proprio a sottolineare questo aspetto del suo carattere, su cui vale la pena di precisare un particolare: la frase indica un credito che viene dilazionato molto a lungo nel tempo; dunque Juan non si ribella titanicamente all'ordine morale, ma sta semplicemente disinteressandosene, perché ritiene che per pentirsi ci sia sempre tempo. Non si tratta di un miscredente che sfida il cielo e la società, presentandosi come personaggio, per quanto negativo, di spessore e di forza d'animo; si tratta invece di un giovanotto superficiale, fatuo, incapace di rendersi conto della gravità dei suoi gesti, privo del senso della responsabilità e, in fondo, abbastanza stupido:

Sevilla a voces me llama
el burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor.

La scena si sposta poi a Siviglia, dove si cerca di rimediare alle turbolenze di don Juan, con l'intervento del re, un re che non sembra avere grandi problemi politici, visto con cosa perde il tempo. A Siviglia arriva anche Octavio, in cerca di giustizia, e qui s'incontra con Juan, ignorando, a quel che sembra, che da costui derivano tutti i suoi guai. Juan, naturalmente non perde occasione per continuare a creare situazioni imbarazzanti, e questo dà luogo a una certa ripetitività delle scene. Con uno stratagemma si sostituisce al marchese della Mota, riuscendo ad incontrare e a possedere donna Ana al posto suo: nel putiferio che ne segue, fuggendo uccide don Gonzalo. Poiché don Juan ha usato, per non farsi riconoscere, il mantello del marchese della Mota, questi viene accusato dell'assassinio, e Juan fugge ingloriosamente. Ancora si ripetono i meccanismi già visti: il baldo eroe capita in un paese dove si sta per celebrare un matrimonio tra villani. Qui, approfittando del suo stato, e di nuovo promettendo solennemente di sposarsi, seduce Aminta, sottraendola al suo fidanzato Batricio. La corrispondenza è pressoché perfetta: sostituzione al vero amante nel caso delle donne nobili, promessa di matrimonio in malafede nel caso delle donne plebee.

Il dramma si avvia alla conclusione: Juan e il servitore Catalinón arrivano al sepolcro di don Gonzalo. Il giovane ha parole di disprezzo verso la sua statua, invitandola a cenare e sfidandola a cercare la vendetta. Com'è noto, il fantasma di don Gonzalo si presenterà la sera a cena:

[Juan] ¿Quién va?
 [Gonzalo] Yo soy.
 [Juan] ¿Quién sois vos?
 [Gonzalo] Soy el caballero honrado
 que a cenar has convidado.
 [Juan] Cena habrá para los dos,
 y si vienen más contigo,
 para todos cena habrá,
 ya puesta la mesa está.
 Siéntate.
 [Catalinón] ¡Dios sea conmigo,
 San Panuncio, San Antón!
 Pues ¿los muertos comen? Di.
 Por señas dice que sí.
 [Juan] Siéntate, Catalinón.
 [Catalinón] No señor, yo lo recibo
 por cenado.
 [Juan] Es desconcierto.
 ¿Qué temor tienes a un muerto?
 ¿Qué hicieras estando vivo?
 Necio y villano temor.
 [Catalinón] Cena con tu convidado,

que yo, señor, ya he cenado.
[Juan] ¿He de enojarme?
[Catalinón] Señor,
¡vive Dios que huelo mal!
[Juan] Llega, que aguardando estoy.
[Catalinón] Yo pienso que muerto soy
y está muerto mi arrabal.

L'idea del convitato di pietra ha in sé una forte teatralità, ma l'autore se la gioca male, duplicando ancora una volta gli episodi e introducendo, dopo la prima cena col fantasma, una seconda cena, stavolta nella cappella del cimitero:

[Juan] ¿Quién es?
[Gonzalo] Yo soy.
[Catalinón] Muerto estoy.
[Gonzalo] El muerto soy, no te espantes,
no entendí que me cumplieras
la palabra, según haces
de todos burla.
[Juan] ¿Me tienes
en opinión de cobarde?
[Gonzalo] Sí, que aquella noche huiste
de mí, cuando me mataste.
[Juan] Huí de ser conocido,
mas ya me tienes delante,
di presto lo que me quieres.
[Gonzalo] Quiero a cenar convidarte.
[Catalinón] Aquí excusamos la cena,
que toda ha de ser fiambre
pues no parece cocina
[si al convidado le mate].
[Juan] Cenemos.

Don Juan non ha alcuna intenzione di cambiare atteggiamento, e la morte lo coglie così in peccato mortale. Sarà dunque scaraventato all'inferno senza possibilità di confessione, e l'opera si conclude con un lieto fine, abbastanza singolare, nel quale tutte le persone da lui ingannate trovano una soddisfacente sistemazione.

Come si diceva, il personaggio di don Juan avrà fortuna in tutta Europa, ma in questa prima opera di Tirso, o chi per lui, sembra piuttosto un personaggio mal riuscito: psicologicamente inconsistente, non manifesta alcuna motivazione credibile per il suo comportamento e la lezione che sembra trarsi dall'opera è, sostanzialmente, moralista: l'autore mette in scena un individuo

che, per mera superficialità, non ha alcuna preoccupazione morale, e non tiene conto che la morte giunge all'improvviso: ad essa si accompagna il giudizio divino, con la salvezza o la dannazione. Quando il tema verrà ripreso da altri autori, il conflitto tra ordine e disordine, tra etica e passione, sarà approfondito e complicato, ma in questa prima opera sembra che tutto si riduca a un messaggio morale e, forse, a una critica verso gli eccessi della nobiltà. Infatti, non si può ignorare che dietro i difetti compositivi dell'opera sta comunque un giudizio sulla classe dirigente: don Juan sembra, in fondo, incarnare un certo tipo, molto diffuso, di nobile che vive superficialmente, senza onore, senza alcuna serietà, preoccupato solo del suo piacere della sua arroganza. Più ancora: è un tipo di nobile tollerato dalle alte gerarchie dello stato, almeno fin quando è possibile occultare gli scandali e mettere riparo discretamente alle malefatte.

Questa denuncia potrebbe sembrare blanda e poco efficace: in fondo, don Juan viene condannato per il suo "disordine" (così viene definito nel testo il suo comportamento, alludendo a un disordine morale), ma resta implicitamente confermata la validità dell'ordine sociale che esprime personaggi del suo calibro; perciò il fatto che la condanna sia, per così dire, delegata alla giustizia divina potrebbe apparire più come un invito alla consolazione che all'indignazione. È pur vero che è possibile anche un'altra lettura: se è un morto a vendicarsi di don Juan e a punirlo trascinandolo all'inferno, ciò accade perché chi doveva amministrare la giustizia, e cioè la classe nobiliare e il re in primo luogo, è venuto meno al suo compito, cercando prima di tutto un accomodamento: delegare la punizione alla giustizia divina, attraverso la figura di un fantasma, può essere indice della delusione causata da un intero assetto sociale che non si è in grado di cambiare. In questo caso la condanna riguarderebbe l'intero ordinamento.

Don Gil de las calzas verdes

Juana racconta a Quintana perché si è messa in cammino vestita da uomo:

[Juana] Dos meses ha que pasó
la pascua, que por abril
viste bizarra los campos
de felpas y de tabís,
cuando a la puente, que a medias
hicieron, a lo que oí,
Pero Anzures y su esposa,
va todo Valladolid.
Iba yo con los demás,
pero no sé si volví,

a lo menos con el alma,
 que no he vuelto a reducir,
 porque junto a la Vitoria
 un Adonis bello vi
 que a mil Venus daba amores
 y a mil Martes celos mil.
 Diome un vuelto el corazón,
 porque amor es alguacil
 de las almas, y temblé
 como a la justicia vi.
 Tropecé, si con los pies,
 con los ojos al salir,
 la libertad en la cara,
 en el umbral un chapín.
 Llegó, descalzado el guante,
 una mano de marfil
 a tenerme de su mano.
 ¡Qué bien me tuvo! ¡Ay de mí!
 Y diciéndome: "Señora,
 tened; que no es bien que así
 imite al querub soberbio
 cayendo, tal serafín",
 un guante me llevó en prendas
 del alma, y si he de decir
 la verdad, dentro del guante
 el alma que le ofrecí.

Juana, dunque, sta cercando di ritrovare il suo innamorato, Martín, che l'ha sedotta ed è sparito. Intanto Martín, che ha cambiato nome ed ora si fa chiamare don Gil, cerca di combinare il matrimonio con Inés. Non è una cosa semplice, visto che Inés a sua volta è innamorata di Juan, ma può contare sull'appoggio del padre della ragazza, Pedro, che reputa Martín/Gil un partito migliore.

[Pedro] Esposo tienes mejor;
 detén al deseo la rienda.
 No te pensaba dar cuenta
 tan presto de lo que trazo,
 pero con tal prisa intenta
 cumplir tu apetito el plazo,
 no sé si diga en tu afrenta,
 que, aunque mude intento, quiero
 atajarla. Aquí ha venido
 un bizarro caballero,

[que es muy] rico, y bien nacido,
de Valladolid. Primero
que le admitas le verás.
Diez mil ducados de renta
hereda y espera más,
y corre ya por mi cuenta
el sí que a don Juan le das.

[Inés] ¿Faltan hombres en Madrid
con cuya hacienda y apoyo
me cases sin ese ardid?
¿No es mar Madrid? ¿No es arroyo
deste mar Valladolid?

Pues por un arroyo, ¿olvidas
del mar los ricos despojos?
¿O es bien que mi gusto impidas,
y entrando amor por los ojos,
dueño me ofrezcas de oídas?

Si la codicia civil
que a toda vejez infama
te vence, mira que es vil
defeto. ¿Cómo se llama
ese hombre?

[Pedro] Don Gil.

[Inés] ¿Don Gil?
¿Marido de villancico?
¿Gil? ¡Jesús, no me le nombres!
Ponle un cayado y pellico.

[Pedro] No repares en los nombres
cuando el dueño es noble y rico;
tú le verás, y yo sé
que has de volver esta noche
perdida por él.

[Inés] Sí haré.

[Pedro] Tu prima aguarda en el coche
a la puerta.

[Inés] Ya no iré
con el gusto que entendí.
Denme un manto.

[Pedro] Allá ha de estar,
que yo se lo dije así.

[Inés] ¿Con Gil me quieren casar?
¿Soy yo Teresa? ¡Ay de mí!

Juana, sempre vestita da uomo, cerca di far innamorare Inés; è infatti convinta che sia il modo più efficace per sabotare i piani di Gil (Martín) e riconquistarlo. Per poter manovrare meglio la situazione a suo favore, dice di chiamarsi Gil.

- [Juana] Besando a vuestas mercedes
 las manos, licencia pido,
 por forastero siquiera,
 para gozar el recreo
 que aquí tan colmado veo.
- [Clara] Faltando vos, no lo fuera.
- [Inés] ¿De dónde es vuesa merced?
- [Juana] En Valladolid nací.
- [Inés] ¿Cazolero?
- [Juana] Tendré así
 más sazón.
- [Inés] Don Juan, haced
 lugar a este caballero.
- [Juan] Pues que mi lado le doy,
 con él cortesano estoy.
(Ya de celos desespero.) Aparte
- [Inés] *(¡Qué airoso y gallardo talle! Aparte*
¡Qué buena cara!)
- [Juan] *(¡Ay de mí! Aparte*
¿Mírale doña Inés? Sí.
¡Qué presto empiezo a envidialle!)
- [Inés] ¿Y que es de Valladolid
 vuesarced? ¿Conocerá
 un don Gil, también de allá,
 que vino agora a Madrid?
- [Juana] ¿Don Gil de qué?
- [Inés] ¿Qué sé yo?
 ¿Puede haber más que un don Gil
 en todo el mundo?
- [Juana] ¿Tan vil
 es el nombre?
- [Inés] ¿Quién creyó
 que un "don" fuera guarnición
 de un "Gil," que siendo zagal
 anda rompiendo sayal
 de villancico en canción?
- [Caramanchel] El nombre es digno de estima,
 a pagar de mi dinero,
 y si no...

[Juana] Calla, grosero.

[Caramanchel] Gil es mi amo, y es la prima
y el bordón de todo nombre.
Y en Gil se rematan mil,
que hay perejil, toronjil,
cenojil, porque se asombre
el mundo de cuán sutil
es [él], que rompe cambray,
y hasta en Valladolid hay
puerta de Teresa Gil.

[Juana] Y yo me llamo también
don Gil, al servicio vuestro.

[Inés] ¿Vos [don] Gil?

[Juana] Si en serlo nuestro
cosa que no os esté bien
o que no gustéis, desde hoy
me volveré a confirmar.
Ya no me pienso llamar
don Gil; sólo aquello soy
que vos gustéis.

[Juan] Caballero,
no importa a las que aquí están
que os llaméis Gil o Beltrán;
sed cortés y no grosero.

[Juana] Perdonad si os ofendí,
que por gusto de una dama...

[Inés] Paso, don Juan.

[Juan] Si se llama
don Gil, ¿qué se nos da aquí?

[Inés] (Éste es sin duda el que viene
a ser mi dueño; y es tal
que no me parece mal.
¡Extremada cara tiene!)

[Juana] Pésame de haberos dado
disgusto.

[Juan] También a mí,
si del límite salí;
ya yo estoy desenojado.

[Clara] La música en paz os ponga.

Aparte

Abbiamo dunque un primo don Gil, che in realtà è don Martín e un secondo don Gil, che in realtà è Juana (viene indicata come *Gil de las calzas verdes*). Grazie a questa omonimia avviene l'equivoco: sia Juan sia Inés pensano che il promesso sposo sia Gil dalle calze verdi (in realtà, una calzamaglia: quando le

attrici interpretavano parti vestite da uomo, la indossavano, scoprendo le gambe e, verosimilmente, suscitando l'entusiasmo del pubblico maschile).

Intanto anche Clara si innamora di Juana/Gil. Inés dichiara al padre di accettare le nozze con don Gil. Quando Pedro le presenta Gil/Martín, Inés cade dalle nuvole:

[Martín] Señora, no sé a quién pida
méritos, obras, palabras
con que encarecer la suerte
que a tanto bien me levanta.
¿Posible es que sólo el verme
en la calle os diese causa
a tanto bien? ¿Es posible
que me admitís, prenda cara?
Dadme...

[Inés] ¿Qué es esto? ¿Estáis loco?
¿Yo por vos enamorada?
Yo a vos, ¿cuándo os vi en mi vida?
(¿Hay más donosa maraña?)

Aparte

[Pedro] Hija, Inés, ¿perdiste el seso?

[Martín] ¿Qué es esto, cielos?

[Pedro] ¿No acabas
de decir que a don Gil viste?

[Inés] ¿Pues bien?

[Pedro] ¿Su talle no ensalzas?

[Inés] Digo que es un ángel, pues.

[Pedro] ¿No le ofreces sí y palabra
de esposa?

[Inés] ¿Qué sacas deso,
que de mis quicios me sacas?

[Pedro] ¡Que a don Gil tienes presente!

[Inés] A quién?

[Pedro] Al mismo que alabas.

[Martín] Yo soy don Gil, Inés mía.

[Inés] ¿Vos don Gil?

[Martín] Yo.

[Inés] ¡La bobada!

[Pedro] Por mi vida, que es el mismo.

[Inés] ¿Don Gil tan lleno de barbas?

Es el don Gil que yo adoro
un Gilito de esmeraldas.

[Pedro] Ella está loca, sin duda.

[Martín] Valladolid es mi patria.

[Inés] De allá es mi don Gil también.

[Pedro] Hija, mira que te engañas.
[Martín] En toda Valladolid
no hay, doña Inés de mi alma,
otro don Gil, sino es yo.
[Pedro] ¿Qué señas tiene ése?
[Inés] Aguarda.
Una cara como un oro,
de almíbar unas palabras,
y unas calzas todas verdes,
que cielos son, y no calzas.
Agora se va de aquí.
[Pedro] ¿Don Gil de cómo se llama?
[Inés] Don Gil de las calzas verdes
le llamo yo, y esto basta.
[Pedro] Ella ha perdido el juicio.
¿Qué será esto, doña Clara?
[Clara] Que a don Gil tengo por dueño.
[Inés] ¿Tú?
[Clara] Yo, pues, y en yendo a casa
procuraré que mi padre
me case con él.
[Inés] El alma
te haré yo sacar primero.
[Martín] ¡Hay tal don Gil!
[Pedro] Tus mudanzas
han de obligarme...
[Inés] Don Gil
es mi esposo; ¿qué te cansas?
[Martín] Yo soy don Gil, Inés mía;
cumpla yo tus esperanzas.
[Inés] Don Gil de las calzas verdes
he dicho yo.
[Pedro] Amor de calzas
¿quién le ha visto?
[Martín] Calzas verdes
me pongo desde mañana
si esta color apetece.
[Pedro] Ven, loca.
[Inés] ¡Ay, don Gil del alma!

Juana riprende i vestiti da donna. Affitta una casa vicino quella di Inés, che le diventa amica perché somiglia al Gil di cui si è innamorata. Chiede alla serva Quintana di fingersi la moglie di Martín, e di dire che lo sta cercando. Juan va intanto a cercare don Gil/Martín per ammazzarlo, su istigazione di

Inés, che in tal modo vuol salvare il Gil finto. Inés va a trovare Juana che, vestita da donna, ha preso il nome di Elvira. Juana/Elvira racconta la sua finta storia:

En Burgos, noble cabeza
de Castilla, me dio el ser
don Rodrigo de Cisneros
y sus desgracias con él.
Nací amante, ¡qué desdicha!,
pues desde la cuna amé
a un don Miguel de Ribera,
tan gentil como cruel.
Correspondió a los principios
porque la voluntad es
cambio que entra caudaloso
pero no tarda en romper.
Llegó nuestro amor al punto
acostumbrado, que fue
a pagar yo de contado
fiada en su prometer.
Diome palabra de esposo.
¡Mal haya la simple, amén,
que no escarmienta en palabras
cuando tantas rotas ve!
Partióse a Valladolid:
cansado debió de ser.
Estaba sin padres yo;
súpelo, fuime tras él;
engañóme con achaques,
y ya sabes, doña Inés,
que el amor que anda achacoso
de achaques muere también.
Dábale su casa y mesa
un primo que don Miguel
tenía, mozo y gallardo,
rico, discreto y cortés;
llamábase éste don Gil
de Albornoz y Coronel,
de un don Martín de Guzmán
amigo, pero no fiel.
Sucedió que al don Martín
y a su padre, don Andrés,
les escribió desta Corte,
tu padre pienso que fue,

pidiéndole para esposo
de una hermosa doña Inés
que, si mal no conjeturo
tú sin duda debes ser.
Había dado don Martín
a una doña Juana fe
y palabra de marido;
mas no osándola romper
ofreció este casamiento
al don Gil; y el interés
de tu dote apetecible
alas le puso a los pies.
Diole cartas de favor
el viejo, y quiso con él
partirse al punto a esta Corte,
nueva imagen de Babel.
Comunicó intento y cartas
al amigo don Miguel,
mi ingrato dueño, ensalzando
la hacienda, belleza y ser
de su pretendida dama
hasta los cielos; que fue
echar fuego al apetito
y su codicia encender.
Enamoróse de oídas
don Miguel de ti: al poder
de tu dote lo atribuye,
que ya amor es mercader;
y atropellando amistades,
obligación, deudo y fe,
de don Gil le hurtó las cartas
y el nombre, porque con él
disfrazándose, a esta Corte
vino, pienso que no ha un mes.
Vendiéndose [por] don Gil,
te ha pedido por mujer.
Yo, que sigo como sombra
sus pasos, vine tras él,
sembrando por los caminos
quejas, que vendré a coger
colmadas de desengaños,
que es caudal del bien querer.
Sabiedo don Gil su agravio
quiso seguirle también,

y encontrámonos los dos,
 siendo fuerza que con él
 caminase hasta esta Corte,
 habrá nueve días o diez,
 donde aguardo la sentencia
 de mi amor, siendo tú el juez.
 Como vine con don Gil
 y la ocasión siempre fue
 amiga de novedades,
 que basta en fin ser mujer,
 la semejanza hechicera
 de los dos pudo encender,
 mirándose él siempre en mí,
 y yo mirándome en él,
 descuidos. Enamoróse
 con tantas veras...

[Inés] ¿De quién?

[Juana] De mí.

[Inés] ¿Don Gil de Albornoz?

[Juana] Don Gil, a quien imité
 en el talle y en la cara,
 de suerte que hizo un pincel
 dos copias y originales
 prodigiosas esta vez.

Juana si dichiara sposata a don Miguel de Ribera, il don Gil finto della sua storia. Le due donne si accordano su un punto: Inés disprezzerà don Gil/Miguel, e Juana non corteggerà don Gil delle calze verdi. Intanto, complice di Juana, Quintana comunica a Martín che Juana stessa si è rifugiata incinta in un convento, e quindi non ha potuto seguirlo. Martín viene a sapere che Juana è incinta e ha qualche rimorso.

Arriva nel frattempo Juan che lo sfida a duello. Inés racconta al padre la verità di Gil/Martín: si tratta naturalmente della storia che le ha raccontato Juana/Elvira. Inoltre Juana ha trovato delle lettere cadute a Martín, e se ne servirà per i suoi fini: si tratta di una lettera di cambio e di lettere di raccomandazione per il padre di Inés: Juana stessa glielne consegnerà, vestita da uomo, nei panni di Gil dalle calze verdi. Con perfetto tempismo, la serva Quintana interrompe il suo colloquio con Pedro, per farla uscire poco prima che arrivi Gil/Martín. Questi, naturalmente sta cercando le lettere che ha perduto, e si becca tutti i rimproveri di don Pedro:

[Pedro] ¿Es digno de un caballero,
 don Miguel, el enredar
 con disfraces de embustero?

¿Es bien que os finjáis don Gil
de Albornoz si don Miguel
sois, y con astucias mil,
siendo ladrón de un papel,
queráis por medio tan vil
usurparle a vuestro amigo
el nombre, opinión y dama?

[Martín] ¿Qué decís?

[Pedro] Esto que digo,
y guardaos que desta trama
no os haga dar el castigo
que merecéis. Si os llamáis
vos don Miguel de Cisneros,
¿para qué nombres trocáis?

[Martín] ¿Yo? No acabo de entenderos.

[Pedro] ¡Qué bien lo disimuláis!

[Martín] ¿Yo don Miguel?

[Inés] Ya sabemos
que sois de Burgos.

[Martín] ¡Mentira
solene!

[Inés] ¡Buenos extremos!
Cumplid la fe a doña Elvira,
o a la justicia diremos
cuán grande embelecador
sois.

[Martín] ¡Pues habéisme cogido
los dos de muy buen humor
en ocasión que he perdido
seso y escudos! Señor,
¿quién es el autor cruel
de quimera tan sutil?

[Pedro] Sabed, señor don Miguel,
que el verdadero don Gil
se va agora de aquí, y dél
tengo la satisfacción
que vuestro crédito pierde.

[Martín] ¿Qué don Gil o maldición
es éste?

[Pedro] Don Gil el verde.

[Inés] Y el blanco de mi afición.

[Pedro] Id a Burgos entretanto
que él se casa, y haréis bien,
y no finjáis ese espanto.

[Martín] ¡Válgate el demonio, amén,
por don Gil o por encanto!
¡Vive Dios, que algún traidor
os ha venido a engañar!
Oíd.

[Inés] Pasito, señor,
que le haremos castigar
por archiembelecador.

Martín viene a sapere che un Gil vestito di verde ha incassato il denaro della lettera di cambio che aveva perduto. Inoltre Quintana gli porta la notizia (finta) della morte di Juana: Martín ne rimane molto scosso. Aggiunge che la sua anima in pena è stata vista vestita da uomo, con abiti di colore verde.

[Martín] ¿Pues qué es lo que allá se dice?

[Quintana] Temo que te escandalice;
pero no hay persona en casa
de mi señor [tan] osada
que duerma sin compañía,
si no fui yo, desde el día
que murió la mal lograda
porque se les aparece
con vestido varonil
diciendo que es un don Gil,
en cuyo hábito padece,
porque tú con este nombre
andas aquí disfrazado
y sus penas has causado.
Su padre, en traje de hombre,
todo de verde, la vio
[una] noche, y que decía
que a perseguirte venía,
y aunque el buen viejo mandó
decir cien misas por ella
afirman que no ha cesado
de aparecerse.

[Martín] El cuidado
causé yo de su querella.

[Quintana] ¿Y es verdad, señor, que aquí
te llamas don Gil?

[Martín] Mi olvido
y ingratitud ha querido
que me llame, amigo, ansí.
Vine a esta Corte a casarme,

y ofendiendo su belleza
 codiciando la riqueza
 de una doña Inés, que a darme
 el justo castigo viene
 que mi crueldad mereció.
 En don Gil me transformó
 mi padre; la culpa tiene
 destas desgracias, Quintana,
 su codicia y interés.

[Quintana] Pues no dudes de que es
 el alma de doña Juana
 la que por Valladolid
 causa temores y miedos
 y dispone los enredos
 que te asombran en Madrid.
 Pero, ¿piénsaste casar
 con doña Inés?

[Martín] Si murió
 doña Juana, y me mandó
 mi avaro padre intentar
 este triste casamiento,
 no concluirle sería
 de algún modo afrenta mía.

[Quintana] ¿Cómo saldrás con tu intento,
 si una alma del purgatorio
 a doña Inés solicita
 y la esperanza te quita
 que tienes del desposorio?

[Martín] Misas y oraciones son
 las que las almas amansan,
 que, en fin, con ellas descansan.
 Vamos, que en esta ocasión
 en el Carmen y Vitoria
 haré que se digan mil.

[Quintana] (*A puras misas, don Gil,
 os llevan vivo a la gloria.*)

Aparte

Ancora inganni di Juana, per far venire suo padre da Valladolid. Ma la faccenda si complica. Clara dichiara il suo amore a Juana/Gil; Inés li sorprende mentre parlano e si ingelosisce. Juana/Gil, per liberarsene, promette a Clara di sposarla, Inés che li sente si infuria. Per salvarsi, Juana deve di nuovo trasformarsi in Elvira: dirà di essersi travestita da don Gil de las calzas verdes:

[Inés] Éste es don Gil, el que engaña
de tres en tres las mujeres.

Don Miguel, véngame dél;
tu esposa soy.

[Juana] Oye, mira...

[Inés] ¡Muera este don Gil cruel,
don Miguel!

[Juana] ¡Que soy Elvira!
¡Lleve el diablo a don Miguel!

[Inés] ¿Quién?

[Juana] Doña Elvira ¿En la voz
y cara no me conoces?

[Inés] ¿No eres don Gil de Albornoz?

[Juana] Ni soy don Gil, ni des voces.

[Inés] ¿Hay enredo más atroz?

¿Tú doña Elvira? ¿Otro engaño?
Don Gil eres.

[Juana] Su vestido
y [semejanza] hizo el daño.
Si esto no te ha persuadido,
averigua el desengaño.

[Inés] ¿Pues qué provecho interesa
tu embeleco?

[Juana] ¡Vive Dios,
que no ser don Gil me pesa
por ti, y que somos las dos
pata para la traviesa!

[Inés] En conclusión, ¿he de darte
crédito? No vi mayor
semejanza.

[Juana] Por probarte
y ver si tienes amor
a don Miguel pudo el arte
disfrazarme y es así
que una sospecha cruel
me dio recelos de ti.
Creyendo que a don Miguel
amabas, yo me escribí
el papel que aquel criado
te enseñó, creyendo que era
don Gil quien se le había dado,
y dije que te le diera
por modo disimulado
y que advirtiese por él

tus celos, y si intentabas
usurparme a don Miguel.

[Inés] ¡Extrañas industrias!

[Juana] Bravas.

[Inés] ¿Qué tú escribiste el papel?

[Juana] Y a don Gil pedí el vestido
prestado, que está por ti
de amor y celos perdido.

[Inés] ¿De amor y celos por mí?

[Juana] Como el suceso ha sabido
de don Miguel, cuya soy,
no apetece prenda ajena.

[Inés] Confusa y dudosa estoy.

[Juana] Ingeniosa traza.

[Inés] Buena,

y de suerte que aún no doy
crédito a que eres mujer.

[Juana] Pues cómo haremos que quedes
segura?

[Inés] Así se ha de hacer:
vestirte en tu traje puedes,
que con él podremos ver
cómo te entalla y te inclina.
Ven y pondráste un vestido
de los míos; que imagina
mi amor en ése fingido
que eres hombre, y no vecina.
Ya se habrá ido doña Clara.

[Juana] ¡Buena irá!

[Inés] (¡Qué varonil
mujer! Por más que repara
mi amor dice que es don Gil
en la voz, presencia y cara.)

Aparte

Juana promette al servo Caramanchel che vedrà insieme Elvira e Gil. Juan invece fa la posta per ammazzare indifferentemente l'uno o l'altro dei due. Ma Elvira e Inés sono al balcone. Inés sente camminare e crede che sia Gil; è invece Juan che finge di essere Gil:

[Juan] Don Gil soy, que en fe
de que en vos busco mi abril,
en viéndoos, señora mía,
mi calor pude templar.

[Inés] Eso es venirme a llamar,

por gentil estilo, fría.
 [Caramanchel] Muy grueso don Gil es éste.
 El que sirvo habla atiplado,
 si no es ya que haya mudado
 de ayer acá.
 [Juan] Manifieste
 el cielo mi dicha.
 [Inés] En fin,
 ¿que a un tiempo os abraso y hielo?
 [Juan] Quema amor; hiela un recelo.
 [Juana] (Sin duda que es don Martín *Aparte*
 el que habla. ¡Qué en vano pierdes
 el tiempo, ingrato, sin mí!)
 [Inés] (No parece él.) ¿Sois, decí, *Aparte*
 don Gil de las calzas verdes?
 [Juan] Luego, ¿no me conocéis?
 [Caramanchel] Ni yo tampoco, par Dios.
 [Inés] Como me pretenden dos...
 [Juan] Sí. Mas vos, ¿a cuál queréis?
 [Inés] A vos, aunque en el hablar
 nuevas dudas me habéis dado.
 [Juan] Hablo bajo y rebozado,
 que es público este lugar.

Arriva anche Martín, vestito di verde: vedendo Juan che finge di essere Gil, crede che si tratti dell'anima di Juana, che ritiene morta, secondo quanto gli aveva raccontato Quintana.

[Juan] Don Gil el blanco o el verde,
 ya se ha llegado la hora
 tan deseada de mí
 y tan rehusada de vos.
 [Martín] (Conocídoma ha por Dios; *Aparte*
 y quien rebozado así
 sabe quién soy no es mortal,
 ni salió mi duda vana:
 el alma es de doña Juana.)
 [Juan] Dad de vuestro amor señal,
 don Gil, que es de pechos viles
 ser cobarde y servir dama.
 [Caramanchel] ¿Don Gil estotro se llama?
 A pares vienen los Giles.
 Pues no es mi don Gil tampoco,
 que hablara a lo caponil.

[Juan] Sacad la espada don Gil.

[Caramanchel] O son dos o yo estoy loco.

[Inés] Otro don Gil ha venido.

[Juana] Debe de ser don Miguel.

[Inés] Bien dices, sin duda es él.

[Juana] (¿Ya hay tantos de mi apellido?

No conozco a este postrero.)

Aparte

[Juan] Sacad el acero, pues,
o habré de ser descortés.

[Martín] Yo nunca saco el acero
para ofender los difuntos,
ni jamás mi esfuerzo empleo
con almas, que yo peleo
con almas y cuerpos juntos.

[Juan] Eso es decir que estoy muerto
de asombro y miedo de vos.

[Martín] Si estáis gozando de Dios,
que así lo tengo por cierto,
o en carrera de salvaros,
doña Juana, ¿qué buscáis?
Si por dicha en pena andáis,
misas digo por libraros.

Mi ingratitud os confieso,
y ¡ojalá os resucitara
mi amor, que con él pagara
culpas de mi poco seso!

[Juan] ¿Qué es esto? ¿Yo doña Juana?
¿Yo difunto? ¿Yo alma en pena?

[Juana] (¡Lindo rato, burla buena!)

[Caramanchel] ¿Almitas? ¡Santa Susana!
¡San Pelagio! ¡Santa Elena!

Aparte

[Inés] ¿Qué será esto, doña Elvira?

[Juana] Algún loco; calla y mira.

[Caramanchel] ¿Almas de noche y en pena?
¡Ay Dios!, todo me desgrumo.

[Juan] Sacad la espada, don Gil,
o haré alguna hazaña vil.

[Caramanchel] ¡Oh quién se volviera en humo
y por una chimenea
se escapara!

Martín va via. Juana lascia Inés, mentre entra in scena Clara, vestita da uomo: è gelosa, e vuole sorprendere Gil mentre fa la corte a Inés:

[Clara] Gente a la ventana está;
llegarme quiero hacia allá,
por si acaso doña Inés
a don Gil está esperando;
que él me tengo de fingir
por si puedo descubrir
los celos que estoy temblando.
¡Ah del balcón! Si merece
hablaros, bella señora,
un don Gil que en vos adora,
en fe que el alma os ofrece,
don Gil de las calzas soy
verdes, como mi esperanza.

[Caramanchel] ¿Otro Gil entra en la danza?
Don Giles llueve Dios hoy.

[Inés] (Éste es mi don Gil querido,
que en el habla delicada
le reconozco. Engañada
de don Juan, sin duda, he sido,
que es, sin falta, el que hasta aquí
hablando conmigo ha estado.)

Aparte

[Juan] El don Gil idolatrado
es éste.

[Inés] (¡Triste de mí!
que temo que ha de matalle
este don Juan atrevido.)

Aparte

Llégase don Juan a doña Clara

[Juan] Huélgome que hayáis venido
a este tiempo y a esta calle,
señor don Gil, a llevar
el pago que merecéis.

[Clara] ¿Quién sois vos que os prometéis
tanto?

[Juan] El que os ha de matar.

[Clara] ¿Matar?

[Juan] Sí, y don Gil me llamo,
aunque vos habéis fingido
que es don Miguel mi apellido.
A doña Inés sirvo y amo.

[Clara] (El diablo nos trujo acá.
Aquí os matan, doña Clara.)

Aparte

Doña Juana, de hombre

[Juana] A ver vengo en lo que para
tanto embeleco, y si está
doña Inés a la ventana
todavía, la he de hablar.

Sale Quintana [y habla a un lado con doña Juana]

[Quintana] Ahora acaba de llegar
tu padre a Madrid.

[Juana] Quintana,
persuadido que me ha muerto
don Martín en Alcorcón,
a tomar satisfacción
vendrá [aquí].

[Quintana] Ténlo por cierto.

[Juana] Gente hay en la calle.

[Quintana] Espera,
reconoceré quién es.

[Clara] ¿Don Gil sois?

[Juan] Y doña Inés
mi dama.

[Clara] ¡Buena quimera!

[Juana] ¡Ah caballeros! ¿Hay paso?

[Juan] ¿Quién lo pregunta?

[Juana] Don Gil.

[Caramanchel] Ya son cuatro, y serán mil.
¡Endiablado está este paso!

[Juan] Dos don Giles hay aquí.

[Juana] Pues conmigo serán tres.

[Inés] ¿Otro Gil? ¡Cielos! ¿Cuál es
el que vive amante en mí?

[Juan] Don Gil el verde soy yo.

[Clara] (Ya he vuelto mi miedo en celos.
A doña Inés ronda. ¡Cielos!
Sin duda que me engañó.
Dél me tengo de vengar.)

Aparte

A ellos

Don Gil de las calzas verdes
soy yo sólo.

La cosa precipita in zuffa, e Juana ferisce Juan. Arriva di nuovo Martín. Poi Quintana con il padre di Juana, Diego, e ci si avvia alla conclusione della commedia:

[Quintana] Éste es el don Gil fingido
a quien conoce su patria
por don Martín de Guzmán,
y el que ha muerto a doña Juana,
mi señora.

[Diego] ¡Oh, quién pudiera
teñir las prolijas canas
en su sangre sospechosa,
que no es noble quien agravia!
Llegad, señor, y prendelde.

[Alguacil] Dad, caballero, las armas.

[Martín] ¿Yo?

[Alguacil] Sí.

[Martín] ¿A quién?

[Alguacil] A la justicia.

[Martín] ¿Qué es esto? ¿Hay nuevas marañas?

Dalas

¿Por qué culpas me prendéis?

[Diego] ¿Ignoras, traidor, la causa,
después de haber dado muerte
a tu esposa malograda?

[Martín] ¿A qué esposa? ¿Qué malogros?
De esposo le di palabra;
partíme luego a esta Corte.
Dicen que quedó preñada.
Si de malparir una hija
se murió, estando encerrada
en San Quirce, ¿tengo yo
culpa desto? Tú, Quintana,
¿no sabes la verdad desto?

Arrivano i cugini di Clara, chiamati a difendere il suo onore contro don Gil. Naturalmente si scagliano contro Martín:

[Antonio] Ése es don Gil. En las calzas
verdes le conoceréis.

[Celio] Sí, que éstos don Gil lo llaman.
La palabra que le distes

a mi prima doña Clara,
señor don Gil, por justicia,
ya que vuestro amor la engaña,
venimos a que cumpláis.

[Diego] Ésa es sin duda la dama
por quien a su esposa ha muerto.

[Martín] ¿Queréis volverme esa daga?
Acabaré con la vida
pues mis desdichas no acaban.

[Antonio] Doña Clara os quiere vivo
y como a su esposo os ama.

[Martín] ¿Qué doña Clara, señores?
Que no soy yo.

[Antonio] ¡Buena estaba
la excusa! ¿No sois don Gil?

[Martín] Ansí en la Corte me llaman,
más no el de las calzas verdes.

[Antonio] ¿No son verdes esas calzas?

[Celio] O habéis de perder la vida
o cumplir palabras dadas.

[Diego] Quitarásela el verdugo,
levantando en una escarpia
su cabeza enredadora
antes de un mes en la plaza.

[[Celio]] ¿Cómo?

[Alguacil] Mató a su mujer.

[Celio] ¡Oh, traidor!

[Martín] ¡Oh, si llegara
a dar remate a mis penas
la muerte que me amenaza!

[Salen] Fabio y Decio

[Fabio] Ése es el que hirió a don Juan
en la pendencia pasada.
Con él está un alguacil.

[Decio] La ocasión es extremada.
Poned, señor, en la cárcel
a este hidalgo.

[Martín] ¿Hay más desgracias?

[Alguacil] Allá va, pero ¿por qué
prenderle los dos me mandan?

[Fabio] Hirió a don Juan de Toledo
anoche junto a las casas

de don Pedro de Mendoza.

[Martín] ¿Yo a don Juan?

[Quintana] ¡Miren si escampa!

Con l'arrivo del padre, Juana rivela tutte le sue macchinazioni, e riconquista il suo amato Martín. Arriva, infine, anche Caramanchel, che non ha capito più nulla, ed era scappato via a cercare candele e santini per cacciare il diavolo:

[Caramanchel] ¿Hay quien rece por el alma
de mi dueño, que penando
está dentro de sus calzas?

[Juana] Caramanchel, ¿estás loco?

[Caramanchel] ¡Conjúrote por las llagas
del hospital de las bubas,
abernuncio, arriedro vayas!

[Juana] Necio, que soy tu don Gil.
Vivo estoy en cuerpo y alma.
¿No ves que trato con todos
y que ninguno se espanta?

[Caramanchel] Y ¿sois hombre o sois mujer?

[Juana] Mujer soy.

[Caramanchel] Esto bastaba
para enredar treinta mundos.

Il *Don Gil* è naturalmente una commedia simpatica, ben costruita e ben scritta, ma non si può fare a meno di considerarla anche come una grande satira della dissimulazione, della finzione che dominava nella vita sociale barocca, ed era anche teorizzata come opportuna dai principali trattatisti dell'epoca.

Per approfondire:

Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Aguilar, Madrid 1952, 3 voll.

Maria Grazia Profeti (ed.), *Teatro del Siglo de Oro*, Garzanti, Milano 1991.

Jesús Menéndez Peláez (ed.), *Historia de la literatura española: Renacimiento y barroco*, Everest, Madrid 1999, 330-680

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>

a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham

[JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Guillén de Castro

Valenciano e amico di Lope, Guillén de Castro nasce nel 1569 da una nobile famiglia del regno di Valencia. Nel 1618 pubblica a Valencia la *Primera parte* delle sue commedie, seguita dalla *Segunda parte* nel 1625, per un totale di ventiquattro testi. Successivamente si trasferisce a Madrid, e continua a scrivere commedie di successo, che vengono pubblicate postume (in alcuni casi però l'attribuzione è dubbia). Nel 1623 è cavaliere di Santiago. Vive, a parte gli ultimi suoi anni, sempre in precarie condizioni economiche. Muore nel 1631.

Castro è tra i migliori autori teatrali del XVII secolo, dopo la triade Lope, Tirso, Calderón: della sua abbondante produzione di testi rimane una cinquantina di commedie, dedicate a vari temi: biblici, agiografici, storici, cavallereschi, di costume

Prevalentemente le sue commedie sono serie. Le più famose sono *Las mocedades del Cid*, basata sui *romances* cidiani, *El conde Alarcos* e *El conde de Irlos*. *El amor constante* e *El perfecto caballero* si basano su temi di invenzione, ed esplorano il rapporto tra la libertà e la tirannia, tema molto caro a Castro. Al genere comico appartengono *Los malcasados de Valencia* e *El Narciso en su opinión*. Vi sono poi testi che si ispirano a temi trattati da Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, *El curioso impertinente*, *La fuerza de la sangre*.

Il suo teatro maturo assimila le forme delle commedie lopesche, che segue anche nell'ispirazione al *romancero* e ai temi tradizionali della cultura spagnola, e nell'attenzione al profilo psicologico dei personaggi. Castro è un autore originale e sorprendente, ama le situazioni forti che emozionano il pubblico, ma anche le posizioni provocatorie, come la liceità del tirannicidio, o l'ostilità verso il matrimonio.

Las Mocedades del Cid

L'azione inizia con l'investitura cavalleresca di Rodrigo ad opera del re. Poco dopo scoppia una lite a corte tra il padre del Cid, Diego Laínez e il Conte di Orgaz che lo insulta per la sua età avanzata. Diego riceve uno schiaffo e vuole vendicare l'affronto subito. Essendo anziano, e non potendo vendicarsi da solo, affida la sua vendetta al figlio Rodrigo. Orgaz, a sua volta, è il padre di Ximena, amata da Rodrigo. Si intuisce subito che il tema della commedia è un intricato caso d'onore, dove il Cid si trova al centro di due contrastanti obblighi: quello di rendere giustizia a suo padre e quello che gli viene dall'amore per Ximena,

con il conseguente rispetto per lei e per la sua famiglia. Rodrigo si trova in una situazione senza apparenti vie d'uscita.

Il re tenta una conciliazione, ma Orgaz non accetta per non sentirsi lui, a sua volta, disonorato. All'interno del sistema di comportamento dettato dall'onore, le argomentazioni di Orgaz non sono prive di motivazione, il che aumenta l'interesse e la drammaticità del caso:

[Conde] Tengo condición de honrado.

[Perans] Y con ella ¿has de querer perderte?

[Conde] ¿Perderme? No, que los hombres como yo tienen mucho que perder, y ha de perderse Castilla antes que yo.

[Perans] ¿Y no es razón el dar tú...?

[Conde] ¿Satisfacción? ¡Ni dalla ni recibilla!

[Perans] ¿Por qué no? No digas tal. ¿Qué duelo en su ley lo escribe?

[Conde] El que la da y la recibe, es muy cierto quedar mal, porque el uno pierde honor, y el otro no cobra nada; el remitir a la espada los agravios es mejor.

[Perans] Y ¿no hay otros medios buenos?

[Conde] No dicen con mi opinión. Al dalle satisfacción ¿no he de decir, por lo menos, que sin mí y conmigo estaba al hacer tal desatino, o porque sobraba el vino, o porque el seso faltaba?

[Perans] Es así.

[Conde] Y ¿no es desvarío el no advertir, que en rigor pondré un remiendo en su honor quitando un girón del mío? Y en habiendo sucedido, habremos los dos quedado, él, con honor remendado, y yo, con honor perdido.

Y será más en su daño
remiendo de otro color,
que el remiendo en el honor
ha de ser del mismo paño.

No ha de quedar satisfecho
de esa suerte, cosa es clara;
si sangre llamé a su cara,
saque sangre de mi pecho,
que manos tendré y espada
para defenderme dél.

[Perans] Esta opinión es cruel.

[Conde] Esta opinión es honrada.

Procure siempre acertalla
el honrado y principal;
pero si la acierta mal,
defendella, y no emendalla.

Le potenzialità drammatiche della situazione sono ben sfruttate dall'autore, che esalta gli aspetti paradossali del caso d'onore. Rodrigo porta a termine la vendetta, e Ximena chiede giustizia al re. Anche in lei c'è un conflitto lacerante: quello tra l'amore per Rodrigo, che non è venuto meno, e l'amore per il padre e l'onore della sua famiglia, che la spingono a chiedere giustizia.

[Ximena] ¡Señor, a mi padre han muerto!

[Diego L.] Señor, matóle mi hijo;
fue obligación sin malicia.

[Ximena] Fue malicia y confiança.

[Diego L.] Hay en los hombres vengança.

[Ximena] ¡Y habrá en los Reyes justicia!
¡Esta sangre limpia y clara
en mis ojos considera!

[Diego L.] Si esa sangre no saliera
¿cómo mi sangre quedara?

[Ximena] ¡Señor, mi padre he perdido!

[Diego L.] ¡Señor, mi honor he cobrado!

[Ximena] Fue el vasallo más honrado.

[Diego L.] ¡Sabe el cielo quién lo ha sido!

Il re ordina di catturare Rodrigo al figlio Sancho. Rodrigo, a sua volta, vuole consegnarsi a Ximena, che non trova via d'uscita dal suo personale conflitto. La soluzione del caso viene preparata restituendo a Rodrigo l'immagine originaria di grande condottiero: egli va in esilio a combattere contro i mori per recuperare il favore del re. Ne ottiene effettivamente il perdono, dopo le sue gesta valorose, ma Ximena non cambia la sua posizione: Rodrigo dunque torna nuovamente in

esilio. Nel frattempo il principe Sancho emerge come figura crudele, che minaccia soprattutto la sorella Urraca: alla morte del re, che divide il territorio della corona tra i figli, Sancho non accetterà la decisione.

Per tentare di superare la ferma volontà di giustizia di Ximena, il re le fa credere che Rodrigo sia morto, ma l'inganno viene scoperto e Ximena si rafforza nella sua richiesta: si ha qui la netta impressione che la posizione di Ximena sia dettata non tanto da una sua convinzione, quanto da un obbligo, più o meno imposto dall'opinione dominante, di comportarsi in un certo modo. Non è il valore effettivo che conta, ma l'opinione della gente. Castro sottolinea spesso la decadenza del codice d'onore, ridotto a mero conformismo che tutti impongono e nessuno vuole. "*¡Ay, honor, cuánto me cuestas!*" - dice Ximena, impegnandosi ad andare fino in fondo nel suo desiderio di vendetta.

La vicenda sembra orientarsi verso un finale tragico, già alluso nei dialoghi: il compimento del proprio onore porterà Rodrigo e Ximena alla distruzione. Castro, invece, esce dal labirinto con un discreto intervento soprannaturale: Rodrigo aiuta un povero, che risulta poi essere San Lázaro, che gli profetizza gloria e onori e lascia immaginare un percorso nuovo, organizzato dalla provvidenza. Infatti, per risolvere un conflitto tra Castiglia e Aragona viene proposto un duello tra due campioni dei rispettivi regni. Si scontreranno dunque Rodrigo, per la Castiglia, e Martín González per l'Aragona. Stavolta il rischio per Rodrigo, cavaliere ancora giovane, è altissimo, e la paura della sua morte farà breccia nel cuore di Ximena, che infine accetta di rinunciare alla vendetta e di sposarsi con il Cid.

Come si vede, la commedia di Castro si basa su un caso particolare del codice d'onore: la casistica è d'altronde una delle grandi invenzioni del Seicento, e se ne servono abbondantemente gesuiti e autori teatrali. Tuttavia, a parte l'aspetto drammatico del conflitto tra due comportamenti diversi e contraddittori dettati dallo stesso codice d'onore, si può notare nella commedia che Castro mette in discussione qualcosa di più di un caso. L'onore obbliga a determinati comportamenti ai quali non è consentito sottrarsi senza risultare disonorati. Lo si vede già nella scena iniziale, quando Diego Laínez viene schiaffeggiato, dando il via alla serie delle conseguenze necessarie, che conducono Rodrigo e Ximena in un labirinto senza via d'uscita. La soluzione della vicenda è interessante. Castro scarta quella semplice di una riconciliazione favorita dal re e opta per un vero e proprio cambiamento del corso degli eventi. L'incontro col santo pellegrino (che Castro trova nelle sue fonti, cioè nel ciclo dei *romances* cidiani) indica, verosimilmente, che il resto della vicenda seguirà un ordine provvidenziale, grazie al quale il caso d'onore verrà relativizzato e, in fondo, dimenticato o superato da una logica nuova, la cui immagine più eloquente è la riconciliazione tra Rodrigo e Ximena. Questo significa che Castro pone un'incompatibilità tra la logica provvidenziale, che porta al trionfo dell'amore, e la logica umana del conflitto d'onore, che porta alla divisione e allo scontro: i conflitti d'onore non hanno via d'uscita.

Non credo che sia senza significato il fatto che, sullo sfondo della vicenda principale, Castro ponga un altro conflitto, alludendovi appena (era d'altronde materia che anche lo spettatore incolto conosceva grazie al *romancero*): quello che si scatena alla morte di Ferdinando, dopo che il re ha diviso il regno tra i suoi figli. Sancho, il primogenito, intende restaurare l'unità del regno e scatena la guerra con i fratelli e le sorelle. La morte di Sancho spianerà la strada di Alfonso, il sesto di tale nome, che ebbe relazioni con il Cid storico. Nella commedia Castro mette in evidenza il dissenso di Sancho sulla spartizione del regno e il suo crescente conflitto con Urraca, personaggio peraltro positivo all'interno della vicenda principale.

Come dicevo, questa linea storica non viene seguita nello svolgimento dell'azione, ma semplicemente allusa in modo veloce, facendo risaltare soprattutto il comportamento arrogante di Sancho: nel suo caso, come in quello del conte di Orgaz, è un'arroganza che nasce dall'orgoglio e da un esacerbato senso dell'onore. Dunque aver alluso a questa vicenda storica complessa, come sfondo su cui si muovono i protagonisti di un singolo caso d'onore, può significare che quel caso non è solo un episodio isolato e costruito apposta per avere una trama di commedia, ma è l'esempio di una mentalità che non produce unità sociale.

Los malcasados de Valencia

Valerián corteggia Hipólita, moglie del suo amico Álvaro; costei resiste, ma la sua unione non è felice: al ritorno di Álvaro lo accoglie con un'assillante gelosia. D'altro canto il marito qualche colpa ce l'ha: è un donnaiolo, e per di più si è portato in casa Elvira, vestita da paggio. Di Álvaro è innamorata anche Eugenia, moglie di Valerián, ma in questo caso l'amore non viene ricambiato, perché, secondo Álvaro, entra in conflitto con l'amicizia e il rispetto dovuto a un amico. La donna però non è disposta ad accettare questo limite, e diventa piuttosto intraprendente:

[Eugenia] (*¡Ay, ocasión, cuánto puedes!*) *Aparte*

[Don Álvaro] Pues, señora, ¿hate pasado
el cansancio?

[Eugenia] Agora es más;
tócame el pulso, y verás
cómo lo tengo alterado.

Llega, toca.

[Don Álvaro] Ya estoy viendo
que anda libre, y que es liviano.

[Eugenia] ¡Ay de mí!... dame la mano,
y verás que estoy ardiendo.

[Don Álvaro] Cosa extraña ¡Ya esto pasa
de límite! Mala estás,
y eres mala.

[Eugenia] Aprieta más,
si no es que mi ardor te abrasa.

Valerián incarica Elvira, sempre vestita da paggio (=Antonio) di dare una lettera a Hipólita. Poco dopo anche Eugenia la incarica di dare una lettera ad Álvaro. Anche personaggi minori, come lo scudiero Galíndez e il paggio francese Pierres si affideranno alla sua mediazione per far arrivare lettere alle donne che corteggiano. Attraverso lo scambio delle lettere Elvira guida l'azione.

Eugenia, per vincere la resistenza di Álvaro, fa credere a Valerián e a Hipólita che Álvaro la corteggia e che, quindi, non si sta comportando da amico. Valerián, sentendosi tradito, decide di intensificare il corteggiamento di Hipólita, non più solo per amore della donna, ma anche per vendicarsi di Álvaro. Hipólita invece chiede conferma a Elvira, la quale decide di sostenere il gioco di Eugenia, sperando di trarne vantaggio nella sua relazione segreta con Álvaro. Don Álvaro chiarisce che la lettera non è sua e non è destinata ad Eugenia: è anzi destinata alla stessa Hipólita (infatti è opera di Valerián). Così Álvaro, indirettamente, scopre il tradimento dell'amico; tuttavia, ufficialmente, tutti decidono di dissimulare, in attesa che la situazione si faccia più chiara. Elvira, incaricata ancora da tutti i protagonisti della commedia di consegnare lettere d'amore, decide di scambiarle di nuovo. Valerián riceve allora la lettera di sua moglie, destinata ad Álvaro.

Álvaro affronta Elvira e si fa confessare di aver scambiato le lettere per gelosia. Mentre si abbracciano (Elvira è sempre vestita da uomo) li vede Galíndez:

[Galíndez] ¿Esto es España o Sodoma?

¡Oh sagrada Inquisición!

Mi amo y Antonio son
licenciados de Mahoma.

Por este agujero quiero
de la llave verlo bien
¡mas taparánle también,
por sólo que es agujero!

¡Bien, a fe, por Dios, que luchan!,

¿si es engaño o son antojos?

Ya se hablan con los ojos,
ya con las bocas se escuchan.

Con razón llaman nefando
a este pecado de fuego.

Sale Hipólita.

[Hipólita] ¡Qué mal seguro sosiego!
Galíndez, ¿qué estáis mirando?
[Galíndez] ¡Ay, señora! Grande mal.
Es nuestro amo...
[Hipólita] ¿Qué?
[Galíndez] Señora:
es mal hombre.
[Hipólita] ¿Cómo?
[Galíndez] Agora está...
[Hipólita] ¿Dónde? ¿hay cosa igual?
[Galíndez] Es al fin...
[Hipólita] ¿Qué?
[Galíndez] Mal cristiano.
[Hipólita] ¿Por qué? ¡Ay, triste!
[Galíndez] Porque imita...
[Hipólita] ¿A quién? ¿Qué hay?
[Galíndez] Es sodomita.
[Hipólita] ¿Qué dices, loco villano?
[Galíndez] Que es mi amo un buja...
[Hipólita] ¡Calla!
[Galíndez] Pues que me cierras la boca,
los ojos abre.
[Hipólita] Estoy loca
de pesar. ¡Oh vil canalla!
¡Oh enemigos no excusados!
¡Oh criados! ¡Oh traidor!

Hipólita incontra Elvira, che crede l'amante maschio di suo marito:

[Elvira] Por ser tu ventura poca,
mi lástima ha sido mucha:
del alma te la he tenido,
y un aviso quiero darte:
sabe que quiere matarte
tu marido.
[Hipólita] ¿Mi marido?
[Elvira] No tiembles.
[Hipólita] ¡Ay, Dios!
[Elvira] Y acude
al remedio, que es mejor.
[Hipólita] (*¿Si me miente este traidor?
Que esto tema y que esto dude
me aconseja el alma mía.*)

Aparte

¿Por qué me mata, si sabes?...

[Elvira] No serán las causas graves.

[Hipólita] Porque soy suya, ¿podría matarme?

[Elvira] Por su mujer
quizá que te viene el daño;
y si piensas que te engaño,
en esto lo puedes ver:

él fingirá que se parte
esta noche, y ha de ser
con intento de volver,
sobre seguro, a matarte.

Tú, si vieres que se va,
y verte con vida quieres,
en tu cama no lo esperes,
que en ella te matará.

En otro cuarto estarás
lo que durare su ausencia,
y darásle a la experiencia
lo que quizá no me das,
que es crédito.

Hipólita chiede aiuto al fratello Leonardo, che promette di portarle giudici e sbirri. Intanto Elvira continua la tresca basata su false notizie. Dispone che Hipólita starà in una stanza per evitare che suo marito torni a ucciderla; Eugenia starà in un'altra, aspettando Don Álvaro, secondo quanto promesso da Elvira. In realtà il piano di Elvira prevede che Valerián ed Eugenia si ritrovino nella stessa stanza, perché Álvaro possa ucciderli per vendicarsi. Nel frattempo altre due persone stanno complicando il gioco: secondo le promesse di Elvira, aspettano di avere il loro incontro galante anche Galíndez e Pierres, vestito da donna:

[Eugenia] No os dé pena,
que ya viene Madalena.

[Galíndez] A vuestro lado será
gracia todo cuanto pase,
y si queréis heredar
de Madalena el lugar,
sin permitir que me abraze
mientras viene, podéis vos
darme gusto.

[Eugenia] Bien, a fe.
¿Y si viniere?

[Galíndez] Seré
muy hombre para las dos.

[Eugenia] Tenéis buenas intenciones.

[Galíndez] Mejores obras veréis.

[Eugenia] Y decidme, ¿dais o hacéis
a las mujeres doblones?

[Galíndez] De vuestra malicia
estoy al cabo, aunque más os sobre:
como poderoso y pobre,
ni los hago ni los doy.

Yo sé mi negocio bien,
pues que soy, señora, os juro,
para no doblarme duro,
y para no dar también.

[Eugenia] Respondió extremadamente:
al fin sois viejo y matrero.

[Galíndez] Y para vuestro me quiero.

Le cose non vanno secondo i piani: Álvaro torna e va nella sua stanza, dove pensa di trovare Hipólita; invece vi si trova Eugenia, anche se non si accorge dello scambio. Poco dopo, seguendo le indicazioni di Elvira, entra in camera Valerián, che spera di incontrarsi con Hipólita. Giunge anche Leonardo, con rinforzi in soccorso. Succede un parapiglia.

[Alguacil] Teneos al Rey.

[Don Álvaro] ¿No miráis...?

[Leonardo] ¡Teneos, hermano!

[Don Álvaro] ¿No veis
que en el honor me ofendéis
si a mi ofensor amparáis?

[Alguacil] Bastará tenelle asido.

[Don Álvaro] Déjame que el seso pierdo.

[Alguacil] Tened sosiego, sed cuerdo,
y decí en qué os ha ofendido.

[Don Álvaro] Por ti quiero hacello agora,
mas perdóname después.
Vino a mi casa el que ves,
con una intención traidora.
Estaba en la cama yo
con mi mujer.

[Leonardo] ¿Con mi hermana?

[Don Álvaro] Y el traidor...

[Leonardo] ¡Suerte inhumana!

[Don Álvaro] En mi aposento se entró.

[Alguacil] Entrad vos, señor Leonardo,
y a vuestra hermana sacad.

Vase.

[Don Álvaro] Que se apure esta verdad,
para dalle muerte, aguardo.

Salen Leonardo y doña Eugenia, pensando que era Hipólita.

[Leonardo] Salid presto.

[Eugenia] He de perder
la vida.

[Don Álvaro] ¡Cielo! ¿Qué veo?
¿Es posible? Aún no lo creo.

[Valerián] ¡Ay, cuitado, es mi mujer!

Sale Pierres, como mujer, con su manto, luchando con Galíndez.

[Pierres] Pardiu que aus tinc de matar,
al billaco bujiarrón.

[Alguacil] ¿Qué es esto? ¡Figuras son
que son muy para mirar!
¡Teneldos! Parece sueño
lo que se ha ofrecido aquí.

Per risolvere la situazione, Elvira confessa di essere uomo e racconta la verità. Con questo colpo di scena e con la scoperta che Álvaro e Hipólita non possono essere marito e moglie per mancanza di una dispensa papale, la commedia si avvia al lieto fine.

El conde Alarcos

È una commedia costruita su una passionalità perversa che si scatena in personaggi dotati di potere. Margherita è rimasta incinta del conde Alarcos, partito per la guerra, e ha partorito in segreto. Come racconta lei stessa ad Alarcos, una volta tornato, ha affidato il bambino all'Infanta, perché lo protegga. Alarcos non ha alcun problema a sposare Margarita: ne è innamorato ed è contento di avere un figlio da lei. Però sa che l'Infanta gli ha più volte mostrato di essere innamorata di lui, e dunque ne teme la gelosia. In effetti l'Infanta organizza un piano subdolo per separare i due innamorati: dice al conte che Margarita lo ha ingannato e che, in realtà, ha avuto un figlio dal Principe di Ungheria, suo cugino, presente a corte. La cosa è assolutamente falsa e il conte non le crede, ma con un abile stratagemma l'Infanta riesce a costruire apparenze

sfavorevoli a Margarita. È interessante il gioco di ambiguità che usa, costruendo ad arte apparenze ingannevoli: l'Infanta sa che il Principe la ama; finge dunque di riceverlo e chiede a Margarita di accoglierlo a farlo entrare di notte: questa appunto la scena vista dal Conte, che non può non dubitare della buona fede della sua amata:

[Margarita] Mi príncipe.
 [Príncipe] Mi señora.
 [Margarita] La puerta he dejado abierta.
 [Príncipe] Dichoso yo.
 [Margarita] Ve a la puerta;
 ya te espera quien te adora.

Éntrase Margarita y el Príncipe se va.

[Conde] ¡Ojos que la causa vistes
 de la pena a quien resisto!
 ¿Es verdad lo que habéis visto?
 ¡Ojos ciegos, ojos tristes!
 Cielo, decídmelo vos,
 si es verdad o son antojos,
 y, pues tenéis tantos ojos,
 mirad si se engañan dos.
 Si es esto verdad o engaño,
 con todos ellos mirad;
 pero sin duda es verdad,
 pues ha de ser en mi daño.
 ¿Que me supiese engañar
 Margarita pudo ser?
 ¡Ah, voluntad de mujer,
 ligera espuma en el mar,
 torre con falso cimiento
 que la pierde quien la hace,
 nube que al sol se deshace,
 humo que se esparce al viento;
 anuncio cierto del mal,
 voz de engañosa sirena,
 agua echada sobre arena,
 que apenas deja señal,
 luz que haciendo mejor cara
 muestra que morir se quiere,
 fuego que atizado muere,
 piedra que en su centro para,
 al sol derretida nieve,

aire en redes recogido,
 villano amigo corrido
 que no os habla porque os debe,
 rayo que abrasando pasa;
 rigor, engaño, traición,
 laberinto, confusión
 desta Troya que se abrasa!

Il piano dell'Infanta non riesce pienamente: Margarita e il Principe capiscono che si è tramato un inganno. Ma intanto, incautamente, credendosi tradito, il Conte ha dato il suo consenso alle nozze con l'Infanta. Quando il piano dell'Infanta viene definitivamente scoperto, Alarcos, affiancato dal Principe, si reca dal re per chiedere il consenso alle sue nozze con Margarita. Di fronte a questa svolta, la follia dell'Infanta esplode: minaccia Margarita di ucciderle il figlio se accetterà le nozze, ma costei non cede al ricatto. L'Infanta giura vendetta. Ormai la macchina tragica è in moto, e Castro si può permettere di rallentare i tempi e aumentare la tensione, inserendo un dialogo in cui le parole dell'Infanta, non comprese ovviamente dal conte, sono però correttamente interpretate dal pubblico come conferma dell'insano crimine commesso:

[Conde] Hoy este oficio he de hacer,
 pues tú me quieres honrar.

[Rey] Sí, que bien puedes lavar
 manos que te han de valer.

Da el Conde aguamanos al Rey.

[Conde] Por esa merced las beso.
 También te suplico a ti
 que me honres en esto.

[Infanta] Así
 no quiero emplearte, en eso.

[Conde] Esta merced me has de hacer.

[Infanta] No pienso lavarme hoy.

[Conde] ¿Porque yo el agua te doy?

[Infanta] ¿Sabes que la he menester?

[Conde] Ya vi que en cosas tan graves
 emplearme no querrías.

[Infanta] ¿En que me lave porfías?
 ¿Alguna mancha me sabes?

[Príncipe] (*¡Oh falso pecho traidor!*)

Aparte.

[Infanta] Yo misma, que a saber vengo
 adónde la mancha tengo,
 sabré lavalla mejor.

[Conde] No te quiero porfiar.

[Infanta] Pero, por pagarte, sabe

que el agua con que se lave,
a tu esposa quiero dar,
y quedarásme obligado.

[Margarita] Correr me quieres.

[Infanta] ¿Por qué?

Las manos te lavaré
por la mano que te ha dado.

[Conde] Más corrido quedo yo,
pues ha venido a mostrarse
que habrá menester lavarse
quien la mano me tocó.

[Infanta] Si esto es correrte, por ti
también corrida he quedado,
pues de lo que ella ha tocado
me queda la mancha a mí,
y así, pues en mí quedó,
del tocarte ella también,
como ella se lave bien
quedaré sin mancha yo.

Una agua le quiero dar
que es más limpia, y no tan clara,
colada por alquitara.

[Príncipe] (*Esto se puede esperar.*)

Aparte.

[Infanta] No es de rosa ni de flor,
aunque flor y fruto ha sido,
y el fuego en que se ha cocido,
cuando menos, es de amor.

Será de color de grana,
y de polvo que es más fina.

[Conde] (*¿Esta falsa, qué imagina?*)

Aparte.

[Margarita] (*¿Qué pretende esta villana?*)

Aparte.

Sale el Criado que envió la Infanta con un jarro de plata y un plato cubierto con otro.

[Infanta] Ya viene.

[Margarita] Tu esclava soy,
señora.

[Infanta] Ten, por mi amor,
pues pienso cobrar honor
con el honor que te doy.

[Margarita] ¿Quién con tal grandeza nace
que merezca merced tanta?

[Rey] Dejad hacer a la infanta,

que ella sabe lo que hace.

[Margarita] A servirte me acomodo.

[Príncipe] ¡Ay, enemiga sin ley!

Aparte.

[Conde] El fiel vasallo a su rey
ha de obedecer en todo.

Toma la Infanta el jarro y da aguamanos a Margarita con la sangre de su hijo.

[Infanta] No te turbes, toma.

[Margarita] ¡Ay triste!

[Infanta] ¿Qué miras? ¿Qué reconoces?

¿Es tuya y no la conoces?

[Margarita] ¿Qué miro?

[Conde] ¡Ay, cielo!

[Rey] ¿Qué hiciste?

[Infanta] De vertella te ofrecí *[A Margarita.]*

si te casabas con él,

y las palabras, cruel,

tienen de cumplirse así.

Agora que te has lavado
estos principios te doy,
Descubre un plato y en él un corazón.

que, como tu amiga,

te guardé el mejor bocado.

Muy bien le puedes comer,
cómele, no tengas miedo,
y esta sangre con que quedo,
por ser tuya, he de beber.

Y porque más te destruya
aún más que ésta bebería;
que es celos mi hidropesía
que dan sed de sangre tuya.

Questo autentico dramma della follia viene improvvisamente portato da Castro su un piano inatteso, e diventa un dramma del potere. Infatti, contrariamente ad ogni logica aspettativa, l'Infanta fa imprigionare il conte con l'approvazione del Re, mentre Margarita è costretta a fuggire presso suo cugino, il Principe d'Ungheria. Invano si recano a chiedere pietà per Alarcos, perché i raggiri dell'Infanta non hanno termine: dirà infatti al Re che Alarcos l'aveva corteggiata e le aveva fatto una promessa di matrimonio, che poi non aveva mantenuto. La follia omicida è dunque inserita (falsamente) in una logica d'onore che la giustifica agli occhi del Re. E, al colmo della sventura, Alarcos è privo di difese: aveva pur promesso di sposare l'Infanta quando si era creduto

ingannato da Margarita. Il Conte è dunque condannato ad eseguire la sentenza di morte di Margarita, mentre l'Infanta cerca di impedire che il Principe possa ostacolare l'esito della vicenda. Giunti in un luogo appartato, il Conte si accinge ad eseguire l'infame ordine del Re:

[Margarita] ¿Qué habemos de hacer, amigo,
en lugar tan despoblado?

[Conde] Siéntate, que aquí sentado
quiero descansar contigo,
que tengo en el corazón
una gran congoja.

[Margarita] ¡Ay, triste!
Y ¿cuándo tú la tuviste
en mi presencia?

Alarcos vorrebbe uccidersi; Margarita dice che se uno dei due deve morire sarà lei: c'è un po' di insistenza su questo momento di particolare effetto, ma poi, alla fine, Alarcos la strangola e fugge via sconvolto. Resta Elena, la figlia che il conte aveva prima di sposare Margarita, che va ad avvertire il Principe. Hortensio, il servitore che aveva assistito di nascosto, porta via il corpo di Margarita. Quando il conte torna, non trova più nessuno. Si reca allora dal Re, che gli impone il matrimonio con l'Infanta. A questo punto interviene il Principe, giustamente infuriato, e chiama le cose col loro nome: il re è stato un tiranno, i suoi ordini sono inaccettabili, e Alarcos non avrebbe dovuto obbedire. Di fatto, però, la commedia evolve verso un finale meno truculento. All'inizio del terzo atto entrano in scena Hortensio e Margarita, che non è morta. Si viene anche a sapere che nemmeno il bambino era stato ucciso: sono passati alcuni anni, e lo ritroviamo cresciuto con la madre e il servitore. Anche l'altra figlia di Alarcos viene ritrovata da Margarita e racconta la sua storia. Come per un appuntamento, arrivano sul posto anche il Re, l'Infanta e il Conte in una battuta di caccia. La vicenda si avvia alla conclusione. Rimasto solo, il Conte ormai impazzito crede di vedere Margarita, che in effetti è presente, ma si mostra e si nasconde, non volendo correre rischi; i due figli di Alarcos si incontrano casualmente e proprio su di loro, non riconoscendoli, si getta il padre nella sua pazzia, anche se non ha il coraggio di far loro alcun male. Intanto l'Infanta va a trovare il Principe racchiuso in prigione. Questi decide di fingerle amore per poter uscire dal carcere. Il suo intento è però soprattutto vendicarsi, e, una volta fuori dal carcere, cercherà di farlo, proprio mentre Margarita, con lo stesso intento, aggredisce il Re. Non riusciranno nell'intento, e la soluzione della vicenda starà nel pentimento dell'Infanta, che confessa le sue trame e permette ad Alarcos e Margarita vivere insieme.

Il brusco cambiamento di atmosfera del testo, dalla tragedia del primo e secondo atto alla commedia del terzo, può stupire e dare l'impressione che manchi una vera unità; bisogna però tener presente che si tratta di uno

spettacolo che esemplifica bene alcuni elementi del gusto barocco: la contraddizione, le situazioni forti, la compresenza di elementi contraddittori. Se vediamo il testo appunto come spettacolo barocco, non possiamo negare che abbia una sua forza e che riesca bene a suscitare emozioni intense e contrastanti. Forse il punto debole è nella coerenza ideologica della vicenda: è chiaro infatti che l'Infanta non cessa di essere un personaggio negativo solo perché gli omicidi da lei ordinati non sono stati compiuti. Probabilmente a Castro, in questo caso, interessava descrivere un recupero collettivo della legittimità più che affrontare il tema della punizione del tiranno; la scoperta che nessuno è stato ucciso è come la causa di un'illuminazione che cura ciascuno dalla sua follia: il conte rinsavisce, e di una vera guarigione si può parlare anche a proposito dell'Infanta. Questa guarigione, che in fondo è una liberazione dai lati oscuri della mente e dalle passioni negative dell'orgoglio e del potere, permette a sua volta di riscoprire l'ordine legittimo: la famiglia di Alarcos viene ricomposta e il Principe verrà aiutato a riconquistare il suo regno: l'incoerenza che notiamo nel testo, partendo noi da altri presupposti estetici e da un'altra visione dei rapporti giuridici, forse è più un nostro pregiudizio che un difetto di composizione per un testo barocco.

Comedia de don Quijote de la Mancha

Cardenio e Lucinda si amano: lei cade da cavallo proprio tra le sue braccia e, in questa occasione, dichiara il suo sentimento. La loro conversazione è però interrotta dalle grida del Duca che, a caccia, è stato attaccato da un orso e ha bisogno di aiuto. Cardenio corre in soccorso e salva il Duca, rimanendo ferito. In questa occasione, il Marchese, figlio del Duca, si comporta invece da vile. Il Marchese ama Dorotea, che invece non ne vuole sapere. Ascoltando un discorso tra il Duca e il Marchese, Lucinda scopre che Cardenio, diversamente da quanto si credeva, è di umili origini. Mentre il Marchese insiste nel corteggiamento di Dorotea, diventando impertinente, arriva Don Chisciotte:

[Don Quijote] Caballero andante soy
 tan bueno como Amadís,
 el del Febo y Belianís.
 Con bravo coraje estoy,
 y busco las aventuras,
 y desfago los agravios,
 y he de desfacer los labios
 que sandeces y locuras
 han hablado.

[Marqués] Si mis pajes
 te han visto, guardarte puedes.

[Don Quijote] Pues agora lo veredes,
que esto mismo dijo Agrajes.

¡Ea, follón, sacad la espada,
y a fuer de buen español,
partiré entre tanto el sol
de la primer cuchillada!

[Dorotea] Guárdate, señor, de un loco.

[Marqués] ¡Que hasta los locos sean malos
para mí!... Matalde a palos.

Nella commedia di Castro i tratti di pazzia di Don Chisciotte sono molto accentuati, e il nostro eroe è diventato una vera maschera teatrale, fonte di scene comiche, soprattutto nei suoi classici duetti con Sancho.

Il Marchese rivela il suo volto di personaggio fatuo e sleale, che ha ingannato Dorotea. Non volendo rispettare la sua promessa di matrimonio, decide di maritarla con Cardenio e Dorotea. Si comincia intanto a intuire il mistero che si cela dietro il rapporto tra Cardenio e il Marchese:

[Marqués] ¿De qué te afliges?

[Cardenio] De ver
que contigo no aproveche
el haberme dado el ser
la que a ti te dio la leche
que yo le dejé al nacer,
ni el regalo, ni el amor
con que doce años honraste
la casa de un labrador,
donde engañado pensaste
ser yo tu hermano mayor,
ni haberte después servido
otros tantos de criado,
para haber de mí pensado
que el no ser tan bien nacido
me quita el ser tan honrado.

Il nuovo amore del Marchese è appunto Lucinda, che a sua volta non vuol saperne di lui. Cardenio rivela al Marchese di essere innamorato di Lucinda, suscitando immediatamente le sue gelosie. Lucinda viene a sapere che suo padre ha combinato il matrimonio col Marchese, e si dispera. Dorotea, invece, vestita da uomo, vuole vendicarsi del Marchese: s'incontrano di sera, senza che Lucinda la riconosca. Lucinda incarica Dorotea di correre ad avvertire Cardenio del pericolo che corre: vogliono sposarla quella sera stessa con il Marchese. Dorotea capisce che è anche nel suo interesse correre per impedire le nozze:

[Dorotea] Presto, presto.

[Lucinda] Corre, corre.

Lo mejor se me olvidaba...

¡loca estoy!

[Dorotea] No te congojes:

acaba, que han de matarnos

a los dos tus dilaciones.

[Lucinda] Dile que pondré una luz

en lo alto desta torre,

porque, si de noche llega,

pueda servirle de norte.

Que si la viere encendida,

que mis esperanzas logre,

mas que si muerta la ve,

que yo lo estoy, que perdone:

habráme muerto este acero.

Que me estime y no me llore,

y en peligro no se ponga.

[Dorotea] Presto, presto.

[Lucinda] Corre, corre.

No te vayas. Dile más:

¡muerta soy!

[Dorotea] No te congojes:

abrevia con tanta flema,

que me matas; no me ahogues.

[Lucinda] Que no repare en privanzas

y que pague dilaciones:

no piense en las que a un honrado

cuando se casa le corren.

Pues cuando falte piedad

en los pechos de los hombres,

para darnos una cueva

entrañas tienen los montes,

que allí estaré más contenta,

cuando mis ojos le gocen,

que si me hiciera señora

[Dorotea] Presto, presto.

[Lucinda] Corre, corre.

Escucha: estoy temerosa,

amigo.

[Dorotea] No me congojes.

(¡Reniego de ti! Quien soy *Aparte.*

estoy por decirle a voces.)

[Lucinda] Como te hablé tan turbada,

¿hasme entendido? Responde,
 porque temo no te olvides
 de alguna cosa que importe,
 y pierdas por un descuido,
 lo que granjeaste entonces.

[Dorotea] No temas que tus palabras
 de mi memoria las borre.
 Alas me has puesto en los pies
 y en el corazón azogue,
 y hará, pues mi pecho es fuego,
 que como rayo me arroje.

[Lucinda] Mira, pues...

[Dorotea] ¡No puedo más!

[Lucinda] Corre.

[Dorotea] Vuelo.

[Lucinda] Corre, corre.

Cardenio e Dorotea arrivano troppo tardi: Lucinda è stata condotta al matrimonio. I due assistono di nascosto alla celebrazione, quand'ecco che avviene il colpo di scena:

Desmáyase Lucinda.

[Marqués] ¿De dónde han salido
 dos voces con desconcierto?

[Teodoro] ¡Llegad! ¡Cielo soberano!
 En el pecho... ¿hay cosa igual?
 tiene un papel... y un puñal
 en la manga y en la mano.

[Marqués] ¿Qué es eso?

[Lucinda] ¡Cobarde anduve,
 que una herida no me di
 agora!... Mas ya perdí
 la ocasión que entonces tuve.

[Teodoro] ¡En qué me pone esta exenta!
 Ya no hay mal que no me rinda.

[Marqués] ¡Esta villana Lucinda!...
 Ya no hay desdén, sino afrenta.
 ¡He de quitarle mil vidas!

[Teodoro] ¿Qué te obliga? Aún es temprano...

[Lucinda] ¡Mátame, que de tu mano
 no he de llevar sino heridas!

[Marqués] ¡Todo el cielo te destruya!

[Lucinda] De mártir llevaré la palma.

Si rischia uno scontro tra gli uomini del Marchese e quelli di Teodoro, e Lucinda riesce a fuggire. L'accaduto viene raccontato al Duca, che rivela i nobili natali di Cardenio:

[Duque] No te parezca que voy
yo tan fuera de camino.
Fulgencio, en mi edad florida
anduve yo enamorado
de un ángel, que fue mi vida:
no era como yo en estado,
mas era tan bien nacida.
Mi padre, que grande era,
hija de grande quería,
y adoréla de manera
que la hice esposa mía,
sin que nadie lo supiera.
Mi padre, al cabo de un año,
procuró ver cómo andaba:
supo mi gloria en mi daño,
que un gusto presto se acaba
y dura poco un engaño.
Hube de ausentarme yo,
y en un monasterio ella
quedó preñada, y parió
este hijo de mala estrella,
y un religioso le dio
de Lisardo a la mujer,
entonces recién parida
de Cardenio. Hubo de ser
esto durante la vida,
o el enojo y proceder
que mi padre me dejó,
hasta pasados doce años,
que el cielo se lo llevó.
Mi esposa, tras tantos daños,
me truje a mi casa yo,
y trajéronme después
de su casa de Lisardo
a Cardenio y al Marqués.
Veo que el uno es gallardo
y el otro villano es.
Es Cardenio de mí amado
y el Marqués aborrecido,

¡mira, siendo desdichado,
si harta ocasión he tenido
de dudar lo que he dudado!

Nel frattempo Teodoro, padre di Lucinda, trova un biglietto in cui costei dichiara che Cardenio è il suo sposo. Ma intanto Dorotea è stata rapita dal Marchese. Tutti si recano dal Duca a chiedere giustizia, e qui arriva anche Lucinda. Cardenio viene ritrovato dal Curato e dal Barbiere, e Dorotea gli chiarisce l'equivoco: Lucinda è innamorata di lui. Come nel testo di Cervantes, il gruppo si unisce a don Chisciotte, al Curato e al Barbiere, per riportare a casa il Cavaliere: il Duca organizza il lieto fine, con il ricongiungimento delle coppie.

Con questa commedia Guillén de Castro costruisce uno spettacolo di sicuro successo, offrendo al pubblico la figura burlesca di Don Chisciotte, inteso come un folle e come una fonte di gag. Il cavaliere dalla triste figura interviene a tratti, spezzando lo svolgimento della narrazione principale. D'altronde, anche nel romanzo di Cervantes Don Chisciotte viene relegato in secondo piano durante la vicenda di Lucinda, Cardenio e Dorotea: Castro ha potuto così seguire una trama abbastanza lineare, servendosi di Don Chisciotte, ma senza diventare schiavo del personaggio.

Riguardo alla vicenda, tornano, evidentemente, i temi cari a Castro: la legittimità, il limite morale, l'onore come valore reale piuttosto che come apparenza e obblighi formali; questi temi sono però uniti alla concezione della nobiltà di sangue. Il sangue trasmette le virtù, e nel caso di Cardenio questo è evidente, tant'è che il suo vero padre ha come la sensazione che sia suo figlio, prima ancora di scoprirlo. Questa idea, largamente accettata nel Seicento, è però interpretata in modo originale da Guillén de Castro. Infatti, esser figli di nobili dà il diritto di occupare un certo gradino della scala sociale, ma dà anche l'obbligo di comportarsi in modo degno, etico, nobile appunto. Quando ciò non avviene, non abbiamo solo un nobile indegno, ma anche una sorta di bastardo, di personaggio che si comporta da plebeo, e del quale quindi si potrebbe sospettare l'illegittimità.

Per approfondire:

Castro Guillén de, *Obras de d. G. D. C.*, ed. E. J. Martínez, Real Academia Española, Madrid 1925-27.

Castro Guillén de, *Las mocedades del Cid*, ed. L. García Lorenzo, Castalia, Madrid 1976.

García Lorenzo L., *El teatro de Guillén de Castro*, Planeta, Barcelona 1976.

Delgado M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Puvill, Barcelona 1984.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html> a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham [JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Mira de Amescua

Nato in provincia di Granada verso il 1574, Antonio Mira de Amescua fa studi regolari, ordinandosi poi sacerdote verso la fine del secolo. Nel 1610 si reca a Napoli, al seguito del conte di Lemos, e vi rimane forse per sei anni, dopo i quali torna a Madrid. Qui frequenta Góngora, Lope, Tirso de Molina e altri autori teatrali del tempo, da cui viene in genere stimato. Muore nel 1644.

È autore di un poema mitologico, *Fábula de Acteón y Diana*, e di interessanti frammenti lirici, ma la sua importanza come autore si deve alla produzione drammatica. Poco interessato al genere comico, Mira è più incline alla commedia seria, dal contenuto morale. A volte si ispira a episodi biblici (*El clavo de Jael; El arpa de David*) o alle vite dei santi (*La mesonera del cielo; El esclavo del demonio*), altre volte a storie e leggende straniere o nazionali (*El ejemplo mayor de la desdicha; La rueda de la Fortuna; La desdichada Raquel; Obligar contra su sangre*). Non mancano le commedie palatine o di costume: *Galán valiente y discreto; El palacio confuso; La Fénix de Salamanca; La tercera de sí misma; No hay burlas con las mujeres*.

El esclavo del demonio, scritta prima del 1612, è stata considerata come un'anticipazione di temi che vengono poi sviluppati da Tirso de Molina, e che probabilmente sono legati a storie popolari e al folclore. È la storia di un eremita, Don Gil, che sorprende il nobile Don Diego mentre sta per salire sul balcone di Lisarda: lo convince a desistere dal suo proposito e ad abbandonare i peccati della carne, ma poi cede lui stesso alla tentazione e, sostituitosi a Don Diego, approfitta di Lisarda. Inizia allora una vita di peccatore e fuorilegge, insieme alla stessa Lisarda, che fugge dalla famiglia perché si oppone alle nozze che suo padre le ha organizzato. Nel finale Lisarda si pente delle sue colpe, mentre Don Gil vende l'anima al diavolo per godere di Leonor, sorella di Lisarda: si pentirà solo quando, abbracciando l'immagine della donna prodotta dal diavolo, si ritroverà in mano uno scheletro.

A parte questa interessante tematica, la commedia è stata giudicata poco riuscita. In generale il teatro religioso di Mira de Amescua è appesantito dall'intento didattico, che prevale sulla costruzione dei personaggi e sull'azione. Mira ottiene invece migliori risultati nel genere comico, forse proprio perché è libero dalla necessità di sostenere una tesi. È pur vero che questo nostro giudizio contrasta con quello dei contemporanei, che invece ammiravano in Mira la complessità degli intrecci, i continui colpi di scena, i dialoghi impegnati e, insomma, gli aspetti più intellettuali del suo teatro.

Nel teatro profano (circa una cinquantina di commedie), Mira cerca argomenti complessi e spettacolari, con scene violente e di forte impressione: i suoi personaggi sono nobili e il suo teatro evita le situazioni quotidiane della

vita. Prende temi storici e personaggi altisonanti, ma poi tratta gli argomenti con grande libertà, senza restare legato alle vicende reali.

La Fénix de Salamanca

La scena si apre su Don Carlos, che in realtà è Mencía, vestita da uomo con l'abito dei cavalieri di San Juan e accompagnata dalla sua serva Leonor. Da sei mesi Mencía è in cerca di Don Garcerán, di cui è innamorata, ma dal quale è stata sedotta e abbandonata. Garcerán è praticamente un mentecatto. Sostiene di aver lasciato Mencía per una questione d'onore.

Alejandra deve nascondersi mentre è in imprudente colloquio con Horacio, perché vede arrivare il fidanzato Beltrán e il fratello Juan. Horacio incarica Garcerán e il suo scudiero di trattenere i due. Scoppia una lite. Mencía, che ovviamente non viene riconosciuta, teme che la lite sia per una questione d'amore di Garcerán: la risposta ambigua di quest'ultimo (*fue cumplir mi obligación y amparar [a] una mujer*) sembrerebbe confermare l'equivoco, ma poi si chiarisce la situazione. Torna Horacio, e Garcerán racconta la sua storia:

[Garcerán] Digo que vi un mujer,
 viuda, hermosa y bella
 más que el sol y que los cielos;
 mas no quiero encarecerla,
 que todo será afilar
 la espada que me degüella,
 y despertar la memoria
 que me aflige y atormenta.
 Sólo diré que venía
 en un coche con dos dueñas,
 tocada de honestidad
 y vestida de vergüenza.
 Apeóse y oyó misa,
 y aquel rato que en la iglesia
 estuvo, me vi en la gloria,
 gozando de su presencia.
 Volvió a ponerse en su coche,
 y yo, que estaba a la puerta,
 al pasar, todo turbado,
 la hice un reverencia.
 Miróme, e hizo lo mismo,
 fuese, y dejóme en tinieblas,
 naciendo de aquestas vistas
 mi cuidado y su querella.

Hasta llegar a su casa
 la seguí, supe quién era,
 con que se aumentó el deseo
 de mi temeraria empresa;
 que fue casada esta dama
 con un tal don Saavedra,
 que de un choque de un caballo
 murió, entrando en una fiestas;
 y tan principal señora,
 que de Guzmán y Fonseca
 tenía la mejor sangre,
 y más de seis mil de renta.
 Con estas partes divinas,
 otras le dio el cielo, anejas
 a su mucha calidad,
 tanto, que por excelencia,
 como a otra Safos un tiempo
 la llamó "el milagro" Grecia,
 "la Fénix de Salamanca"
 llamaban todos a ésta.
 Procuré hablarla y servir
 mujer de partes tan bellas,
 sin que pasase mi amor
 los límites de quien era.
 Diome el tiempo la ocasión,
 la Ocasión su corta greña;
 asíla y entré en su casa;
 con mi término agradéla.
 Querer decir sus favores
 será contar las estrellas.

[Mencía] (*¡Ay de mí, si este villano
 se atreve a mi fama honesta!,
 que si de lo que no hizo
 se alaba, esta daga fiera
 le sacará el corazón,
 y haré que rabiando muera*).

Aparte

[Garcerán] Mas pongo a Dios por testigo
 que fue con tanta limpieza
 que no la toqué una mano.

[Mencía] (*¡Ay, Garcerán! Bien pudieras...
 Hoy mi vida te consagro,
 y mil, si tantas tuviera;
 y, ¿qué mujer no da el alma
 a un hombre de buena lengua?*)

Aparte

Mencía si ritrova senza alloggio: è stato requisito per un ambasciatore del re (in realtà è una macchinazione di Beltrán, geloso, che non vuol vedere Don Carlos nei dintorni della sua dama). Garcerán le offre ospitalità nel suo. Naturalmente staranno insieme i due servitori, Solano e Leonor, vestita anche lei da uomo (ha assunto il nome di Jaramillo):

[Leonor] Bien has comido, Solano.

[Solano] Y bebido, Jaramillo;
que el clarete y el tintillo
andaban de mano en mano;
pero, por Dios, que no estabas
despacio, a mi parecer,
si después de bien comer,
los huesos mundos chupabas.

[Leonor] Todos comimos, Solano,
pero en el beber me diste
quince y falta...

[Solano] Bien dijiste;
mas soy montañés, hermano,
y como la tierra es fría,
en naciendo nos dan vino,
y con esto y con tocino
medra el muchacho y se cría;
y así, aunque beba del santo,
que es lo que alborota más,
borracho no me verás,
alegre sí tanto cuanto.

[Leonor] Luego, ¿no lo estás, Solano?

[Solano] Algo siento en la cabeza,
mas remedio esta flaqueza
con acostarme temprano;
pero si duermo tan mal
como anoche, en cuatro días
las triste lágrimas mías
en piedras harán señal.

[Leonor] El nuevo huésped lo haría;
mala noche te habré dado.

[Solano] ¡Qué! Ya estoy acostumbrado
a dormir con compañía;
mas no sé yo qué sentí,
que estuve muy inquieto;
mas si te guardo secreto,
¿no me dirás?

[Leonor] (*¡Ay de mí!* *Aparte*)

*Si sabe que soy mujer,
perdida soy).*

[Solano] No te alteres.

[Leonor] ¿Yo? ¿De qué? (*¡Pobres mujeres!*) *Aparte*

[Solano] No hay que negar.

[Leonor] ¿Qué he de hacer?

[Solano] (*Verdad es lo que sospecho*). *Aparte*

De hoy más podrá Jaramillo
buscar ama.

[Leonor] (*Que un ovillo
me hiciese tan sin provecho*). *Aparte*

[Solano] Que no es delito, señor,
que por muchos buenos pasa,
que el remedio tiene en casa
y la untarilla mejor;
que una sarna se repara
con mucha facilidad.

[Leonor] ¿Yo, sarna?

[Solano] ¿Y es calidad
mentir en cosa tan clara?

[Leonor] En mi vida la he tenido.
¿Hay tan fiero pensamiento?

[Solano] Luego, ¿yo soy el que miento?
Muestra.

Mírale las manos

Mal he presumido;
limpio estás.

[Leonor] ¿Y era, Solano,
aquéste el secreto?

[Solano] Sí.

¿De qué te ríes?

[Leonor] De mí;
suelta, déjame la mano.

Don Beltrán sfida Horacio a duello. Mencía propone di rifiutare la fida, per non rendere pubblico il disonore di Alejandra; per evitare che questo rifiuto disonori Horacio, Mencía propone di rispondere alla lettera di sfida di Beltrán fingendo di non aver capito che contiene una sfida a duello. Mentre Alejandra sta parlando con Mencía (don Carlos), arriva Juan con il solito Beltrán, con gelosia paranoica. Per non farsi trovare come "uomo" in casa di Alejandra, Mencía si veste da donna.

[Alejandra] ¿Hay tal? El talle es pintado.

[Mencía] ¿Parezco bien?

[Alejandra] ¡Bien, a fe!

[Mencía] Yo soy muy lindo y bien hecho.

[Alejandra] ¡Qué buenas piernas y pies!

[Mencía] Esto para ti no es
ni de gusto ni provecho.

Esconde aquestos despojos
pues con éstos me renuevo.

[Alejandra] (*¡Ay, Dios; qué gentil mancebo!* *Aparte*
Tras él se me van los ojos).

[Mencía] ¿Hay chapines?

[Alejandra] Sí.

[Mencía] Pues muestra,

Vístese Mencía y pónese manto y chapines

[Alejandra] ¿Caerás con ellos?

[Mencía] No haré;
que tiento da al que no ve
la necesidad maestra.

¿Ando bien?

[Alejandra] Tiénesme loca.
De tu destreza me espanto;
¿quieres toca?

[Mencía] No, que el manto
me podrá servir de toca.
¿Puede alguno, por ventura,
juzgarme por hombre?

[Alejandra] No,
porque el cielo igual te dio
el ingenio y la hermosura.
¡Qué bien te está el traje!

[Leonardo]: Aviso;
que suben ya la escalera.

[Alejandra] Oigo.

[Leonardo]: ¡Jesús!

[Alejandra] ¿Qué te altera?

[Leonardo]: Ver un ángel de improviso,
que el hábito y el semblante
al más tentado provoca.

[Alejandra] Leonardo, sella la boca
con este rico diamante.

Colpo scena e di fulmine: Juan si innamora di Mencía (che Leonardo e Alejandra credono sia uomo). Intanto Garcerán e Horacio hanno deciso di parlare a Beltrán, invece di scrivere. Alejandra prevede che finirà a duello e Mencía si reca all'incontro cercando di gestire la situazione. Naturalmente i molti ruoli di Mencía cominciano a generare equivoci.

Salen doña Mencía y Alejandra, cubiertas con mantos y Leonor detrás en su hábito de hombre

[Juan] Alejandra, ¿qué es aquesto?

[Horacio] ¿Don Carlos?

[Garcerán] ¿Doña Mencía?

¿Señora?

[Mencía] Paso, estáis ciego;

¿no me conocéis?

[Garcerán] ¡Ay, triste!

Perdonad, que estoy sin seso;

que como dentro del alma

traigo, don Carlos, impreso

aquel Fénix de hermosura,

y sois su retrato vello,

toda el alma se alborota

cuando de repente os veo;

y más en aqueste traje,

que en sólo verle ardo y tiemblo.

¿Qué os parece de esto, conde?

[Horacio] Tiéneme el caso suspenso.

[Mencía] Aquesto, conde, ha de ser

vuestro principal remedio;

disimulad, que después

veréis si fue de momento

aquesta transformación.

[Garcerán] Es admirable su ingenio.

[Beltrán] ¿Qué es esto, Alejandra, ingrata?

¿Vienes a darme veneno

con tu vista, y encender

más mi cólera y mi fuego?

[Alejandra] No vengo sino a excusar,

tío y señor, lo que temo,

que es mi honor el que padece

y yo soy la que más pierdo.

No quiera mi suerte avara

que pierda con el suceso

hermano que tanto amo

y tío que tanto quiero.

[Beltrán] ¿Tú me quieres?

[Juan] ¿Tú me estimas?

[Mencía] Señor capitán, dejemos
las cosas que traen consigo
desengaños verdaderos,
y sed amigo del conde.

[Beltrán] ¿Yo, amigo?

[Mencía] Sí, yo os lo ruego;
y a vos, señor, os suplico
que me seáis buen tercero.

[Juan] ¿Cómo podré disponer
de voluntad que no tengo,
que, si es vuestra, ya no es mía?

[Mencía] No respondo a quien no entiendo.

[Juan] Pues reparad en mis ojos,
que ellos dirán lo que siento;
que, como lenguas del alma,
a voces lo están diciendo.

[Mencía] Bien está, ya os he entendido
este negocio acabemos,
sosegad a vuestro tío;
que después nos hablaremos.

Evitano il duello. Intanto aumentano i sospetti di Solano nei confronti di Jaramillo (Leonor), che si comporta in modo strano per essere un uomo:

[Garcerán] ¿Qué sospechas?

[Solano] Lo que temo
que es hermafrodito.

[Garcerán] ¡Extraño
jüicio!

[Solano] Pues, no es extraño;
que es hermafrodito o memo.

[Garcerán] ¿Qué dices?

[Solano] Buena es la risa.

[Garcerán] Necias imaginaciones.

[Solano] Si se acuesta con calzones,
y se cose la camisa,
y se viste con estrellas,
y se entra en la cama a oscuras,
¿son muestras éstas seguras
para presumir bien de ellas?

[Garcerán] Pues, ¿quieres tú condenar

lo que es recato y limpieza?
¡Bueno estás de la cabeza!

Juan vuol sapere tutto su Mencía (vestita da femmina); lei stessa, vestita da uomo, lo convoca. Arriva anche una lettera di Mencía da Salamanca, per Garcerán: è una richiesta di incontro e una dichiarazione di amore.

Salen doña Mencía, en hábito de viuda, y Leonor en el dicho

[Mencía] Dime si salgo bien puesta.

[Leonor] Tú te los sabes; el alba
pareces cuando despierta
y a las puertas del sol llama.

[Horacio] Volved, Garcerán, los ojos;
veréis entre nubes blancas
prodigiosos resplandores
y maravillas extrañas.

[Garcerán] Muerto soy, conde, a traición;
que quien con la vista mata,
con un rayo poderoso
me ha muerto por las espaldas.
Doña Mencía, señora,
de mi libertad esclava,
reina de mis pensamientos,
natural que no bastarda,
¿es posible que te veo?
¿Es posible que me amas?
Mas no puede ser posible
porque me escuchas y callas.

[Solano] ¿Y es, don Garcerán, posible
que un hombre con tantas barbas
no echa de ver que es don Carlos,
y no mujer, con quien habla?

Si ritrovano tutti in casa di Mencía. Arriva anche Tello, zio di Mencía.

[Mencía] Tío, de muy buena gana.

[Garcerán] ¿Qué es esto que estoy mirando?
¿Doña Mencía se llama,
caballero, esta señora,
y no don Carlos?

[Tello] ¡Qué gracia!

[Horacio] ¿Qué decís, señor? ¿Mujer
es el que habláis?

- [Tello] ¿Esta casa
es de locos o de cuerdos?
Sobrina, ¿es torre encantada?
¿Qué es lo que estos caballeros
ponen en duda?
- [Mencía] Más larga
relación pide, señor,
su admiración.
- [Solano] (*¿Inventara Aparte*
Satanás mayor embuste?
Pero, ¿qué ingenio se iguala
al de mujeres? ¿Qué enredos
ni quién como ellas los traza?)
- [Mencía] Después os diré, señor,
mi historia en breves palabras.
Baste, señor, por agora
que me halláis, si no casada,
concertada por lo menos,
con un hombre en quien se hallan
gentileza y gallardía,
lealtad, amor, fe, constancia;
y sólo vuestra venida
aguardé, porque me honrara
la generosa presencia
y respeto de tus canas.
- [Tello] ¿Y quién es el caballero,
señora, con quien te casas?
- [Mencía] El señor don Garcerán.
- [Garcerán] ¿Qué hombre mortal alcanza
tanto bien? Dame tus brazos
[mi fénix de Salamanca].
- [Mencía] Y el alma, señor, con ellos.

Nel frattempo si scopre che la curia di Roma non dà a Beltran la dispensa per sposare Alejandra, che è sua nipote e si accomoda il matrimonio con Horacio.

Per approfondire:

Antonio Mira de Amescua, *Teatro*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid 1957-1960, Clásicos Castellanos, 2 voll.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:
<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>
a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham
[JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Juan Ruiz de Alarcón

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza nasce in Messico da una famiglia spagnola nel 1580 o 1581. Alcuni critici hanno visto nella sua opera e nel suo carattere elementi tipici del mondo americano (a volte con una certa venatura negativa: si è parlato di una sua "sinuosità india", benché non si veda la ragione per cui un indio debba essere "sinuoso"), ma il suo "messicanismo" sembra essere inesistente. Ventenne, si reca in Spagna per studiare, tornando in Messico nel 1608. Cinque anni dopo torna di nuovo in Spagna e si stabilisce a corte, anche se i suoi rapporti con gli ambienti letterari non sono dei migliori. Di corporatura deforme, deve subire burle pesanti. Muore nel 1639, lasciando una ventina di commedie, la cui nota principale è un moralismo molto aggressivo nei confronti della società del suo tempo.

Le sue trame sono molto razionali e danno poco spazio alle passioni e ai conflitti. Sono scritte con un linguaggio privo di immagini brillanti e concettismi, teso ad una moderazione che rischia di diventare anche un difetto, in quanto conduce a volte a una certa monotonia. Tuttavia, il linguaggio è adeguato al tipo di teatro che Alarcón vuole mettere in scena: la misura dell'espressione è legata alla misura nella costruzione dei personaggi e delle vicende, e alla misura della morale che si trae da esse: non una morale religiosa, ma piuttosto un insegnamento di buon senso, con l'implicito elogio della capacità di essere pratici nella vita e anche un po' laici.

Della sua opera resta una trentina di titoli, non molto in confronto con la produzione torrenziale dei suoi colleghi, ma si tratta di opere curate e originali, che con facilità si discostano dalle soluzioni abituali e dagli schemi più accreditati. Alarcón preferisce studiare i caratteri dei personaggi e farli agire in circostanze quotidiane: da qui l'impressione di modernità prodotta spesso dal suo teatro. Di successo furono le commedie di cappa e spada: *La verdad sospechosa*; *Las paredes oyen*; *No hay mal que por bien no venga*. Scrisse anche commedie di tema magico (*La cueva de Salamanca*) e di argomento religioso (*El anticristo*). Non mancano i temi eroici (*Los pechos privilegiados*; *Ganar amigos*; *El tejedor de Segovia*).

La verdad sospechosa

García, benché sia ormai uomo maturo, è un impenitente bugiardo. Superficiale e farfallone, si vanta di qualunque cosa, senza alcun ritegno, per il

solo gusto di apparire e suscitare ammirazione. Si reca a corte, accompagnato dal servo Tristán.

[Tristán] ¿Eres tierno?

[García] Mozo soy.

[Tristán] Pues en lugar entras hoy
donde Amor no vive ocioso.

Resplandecen damas bellas
en el cortesano suelo,
de la suerte que en el cielo
brillan lucientes estrellas.

En el vicio y la virtud
y el estado hay diferencia,
como es varia su influencia,
resplandor y magnitud.

Las señoras, no es mi intento
que en este número estén,
que son ángeles a quien
no se atreve el pensamiento.

Sólo te diré de aquellas
que son, con alma livianas
siendo divinas, humanas;
corruptibles, siendo estrellas.

Bellas casadas verás,
conversables y discretas,
que las llamo yo planetas
porque resplandecen más.

Éstas, con la conjunción
de maridos placenteros,
influyen en extranjeros
dadivosa condición.

Otras hay cuyos maridos
a comisiones se van,
o que en las Indias están,
o en Italia, entretenidos.

No todas dicen verdad
en esto, que mi taimadas
suelen fingirse casadas
por vivir con libertad.

Verás de cautas pasantes
hermosas recientes hijas;
éstas son estrellas fijas,
y sus madres son errantes.

Hay una gran multitud
de señoras del tusón,

que, entre cortesanas, son
de la mayor magnitud.

Síguense tras las tusonas,
otras que serlo desean,
y, aunque tan buenas no sean,
son mejores que busconas.

Éstas son unas estrellas
que dan menor claridad;
mas, en la necesidad,
te habrás de alumbrar con ellas.

La buscona, no la cuento
por estrella, que es cometa;
pues ni su luz es perfeta
ni conocido su asiento.

Por las mañanas se ofrece
amenazando al dinero,
y, en cumpliéndose el agüero,
al punto desaparece.

Niñas salen que procuran
gozar todas ocasiones;
éstas son exhalaciones
que, mientras se queman, duran.

Pero que adviertas es bien,
si en estas estrellas tocas,
que son estables muy pocas,
por más que un Perú les den.

No ignores, pues yo no ignoro,
que un signo el de Virgo es,
y los de cuernos son tres:
Aries, Capricornio y Toro.

Y así, sin fiar en ellas,
lleva un presupuesto solo,
y es que el dinero es el polo
de todas estas estrellas.

García aiuta Jacinta a rialzarsi da una caduta. Dicendo bugie, García afferma di amare Jacinta da un anno e di essere un uomo molto ricco, giunto dalle Indie. Escono le dame. Juan e Félix intanto parlano di una festa della sera precedente in onore di una dama, e García si spaccia per l'autore della festa. Questo suscita le gelosie di Juan che è innamorato di Jacinta. Nel frattempo, Beltrán, padre di García, intende combinare il matrimonio di questi con Jacinta, ma la giovane è innamorata di Don Juan, che non può sposare per un impedimento che non è ben chiaro nel testo. Però accetterebbe di sposare il giovane "indio" incontrato al mattino: non può infatti immaginare che è proprio il marito che vogliono darle. Così si arriva a scoprire la prima menzogna.

Quando Beltrán dice al figlio che vuole sposarlo con Jacinta, lui si rifiuta: ha scambiato Jacinta con la sua amica Lucrecia e, per salvarsi dal matrimonio, si dichiara appunto sposato con costei. Nel frattempo Juan, geloso, lo sfida a duello, ma si riesce a evitare lo scontro e si scopre anche la seconda bugia di García, relativa alla cena offerta a Jacinta. Quando poi García si reca all'appuntamento con Lucrecia, non sa che in realtà sta parlando con Jacinta:

[García] ¿Es Lucrecia?

[Jacinta] ¿Es don García?

[García] Es quien hoy la joya halló
 más preciosa que labró
 el cielo en la Platería.

Es quien, en llegando a vella,
 tanto estimó su valor,
 que dio, abrasado de amor,
 la vida y alma por ella.

Soy, al fin, el que se precia
 de ser vuestro, y soy quien hoy
 comienzo a ser, porque soy
 el esclavo de Lucrecia.

Habla aparte Jacinta a Lucrecia

[Jacinta] Amiga, este caballero
 para todas tiene amor.

Ovviamente, data la sua fama di mentitore, Jacinta non crede nel suo amore. D'altronde, a seguito dello scambio di persone, García non può essere credibile: Jacinta, velata, lo fa parlare e lui, che non la riconosce, dichiara tutto il suo amore... per Lucrecia:

[Jacinta] ¿Pues Jacinta, ¿no es hermosa?

¿No es discreta, rica y tal
 que puede el más principal
 desealla por esposa?

[García] Es discreta, rica y bella;
 mas a mí no me conviene.

[Jacinta] Pues, decid, ¿qué falta tiene?

[García] La mayor, que es no querella.

[Jacinta] Pues yo con ella os quería
 casar, que esa sola fue
 la intención con que os llamé.

[García] Pues sería vana porfía;
 que por haber intentado
 mi padre, don Beltrán, hoy

lo mismo, he dicho que estoy
en otra parte casado.

Y si vos, señora mía,
intentáis hablarme en ello,
perdonad, que por no hacello
seré casado en Turquía.

Esto es verdad, ¡vive Dios!,
porque mi amor es de modo
que aborrezco aquello todo,
mi Lucrecia, que no es vos.

[Lucrecia] (*¡Ojalá!*)

Aparte

[Jacinta] Que me tratáis
con falsedad tan notoria!
Decid, ¿no tenéis memoria,
o vergüenza no tenéis?
¿Cómo, si hoy dijisteis vos
a Jacinta que la amáis,
ahora me lo negáis?

[García] Yo a Jacinta? ¡Vive Dios!,
que sola con vos he hablado
desde que entré en el lugar.

[Jacinta] Hasta aquí pudo llegar
el mentir desvergonzado.
Si en lo mismo que yo vi
os atrevéis a mentirme,
¿qué verdad podréis decirme?
Idos con Dios, y de mí
podéis desde aquí pensar
--si otra vez os diere oído--
que por divertirme ha sido;
como quien, para quitar
el enfadoso fastidio
de los negocios pesados,
gasta los ratos sobrados
en las fábulas de Ovidio.

García si è veramente innamorato, ma, dati i precedenti, si dubita della sua sincerità. Intanto suo padre vuole che egli faccia venire sua moglie, per conoscerla. García, per salvarsi, inventa che è incinta.

Lucrecia è in chiesa con Jacinta e le dà da leggere una lettera di García. García, che sta osservando, si presenta e si scopre l'equivoco: lui ha sempre amato Jacinta, ma ha sempre creduto, fin dal primo incontro, che si trattasse di Lucrecia.

[Jacinta] Cúbrete, pues no te ha visto,

y desengáñate agora.

[Lucrecia] Disimula y no me nombres.

[García] Corred los delgados velos
a ese asombro de los cielos,
a ese cielo de los hombres.

¿Posible es que os llevo a ver,
homicida de mi vida?

Mas, como sois mi homicida,
en la iglesia hubo de ser.

Si os obliga a retraer
mi muerte, no hayáis temor,
que de las leyes de amor
es tan grande el desconcierto,
que dejan preso al que es muerto
y libre al que es matador. [...]

[Jacinta] ¿Conocéisme?

[García] ¡Y bien, por Dios!

Tanto, que desde aquel día
que os hablé en la Platería,
no me conozco por vos;
de suerte que, de los dos,
vivo más en vos que en mí;
que tanto, desde que os vi,
en vos transformado estoy,
que ni conozco el que soy
ni me acuerdo del que fui.

[Jacinta] Bien se echa de ver que estáis
del que fuisteis olvidado,
pues sin ver que sois casado,
nuevo amor solicitáis.

[García] ¡Yo casado! ¿En eso dais?

[Jacinta] ¿Pues no?

[García] ¡Qué vana porfía!
Fue, por Dios, invención mía,
por ser vuestro.

[Jacinta] O por no sello;
y si os vuelven a hablar de ello,
seréis casado en Turquía.

[García] Y vuelvo a jurar, por Dios,
que en este amoroso estado,
para todas soy casado
y soltero para vos.

Aparte a Lucrecia

[Jacinta] ¿Ves tu desengaño?
 [Lucrecia] (*¡Ah, cielos!* *Aparte*
¿Apenas una centella
siento de amor, y ya de ella
nacen volcanes de celos?
 [García] *Aquella noche, señora,*
que en el balcón os hablé,
¿todo el caso no os conté?)
 [Jacinta] ¿A mí en balcón?
 [Lucrecia] (*¡Ah, traidora!*) *Aparte*
 [Jacinta] Advertid que os engañáis.
 ¿Vos me hablasteis?
 [García] ¡Bien, por Dios!
 [Lucrecia] (*¿Habláisle de noche vos,* *Aparte*
y a mi consejos me dais?)
 [García] Y el papel que recibisteis,
 ¿negaréislo?
 [Jacinta] ¿Yo, papel?
 [Lucrecia] (*¡Ved qué amiga tan fiel!*) *Aparte*
 [García] Y sé que lo leísteis.
 [Jacinta] Pasar por donaire puede,
 cuando no daña, el mentir;
 mas no se puede sufrir
 cuando ese límite excede.
 [García] ¿No os hablé en vuestro balcón,
 Lucrecia, tres noches ha?
 [Jacinta] (*¿Yo Lucrecia? Bueno va;* *Aparte*
toro nuevo, otra invención.
A Lucrecia ha conocido,
y es muy cierto el adoralla,
pues finge, por no enojalla,
que por ella me ha tenido).
 [Lucrecia] (*Todo lo entiendo. ¡Ah Traidora!* *Aparte*
Sin duda que le avisó
que la tapada fui yo,
y quiere enmendallo agora
con fingir que fue el tenella,
por mí, la causa de hablalla).

García permane nell'equivoco pensando che Jacinta sia Lucrecia, e che abbia voluto nascondersi per non far conoscere le sue questioni alla dama che le era accanto coperta (e che era la vera Lucrecia). Tristán gli consiglia di risolvere la situazione trattando direttamente il matrimonio. Intanto Beltrán scopre che il figlio non è affatto sposato. García si discolpa dicendo di averlo inventato per non essere costretto a disobbedirgli quando aveva organizzato le nozze con

Jacinta, e dice che vuole sposare Lucrecia. Intanto, venuti meno gli impedimenti, Don Juan può ora portare a conclusione il matrimonio con Jacinta. Arrivano anche Beltrán e García per trattare il matrimonio di Lucrecia, che viene combinato. Quando finalmente le due donne sono presenti insieme a viso scoperto, di fronte a tutti, si scopre l'equivoco perché tanto Juan quanto García vanno verso Jacinta per riverirla.

[Juan de S.] ¿Adónde vais, don García?

Veis allí a Lucrecia hermosa.

[García] ¿Cómo Lucrecia?

[Beltrán] ¿Qué es esto?

A Jacinta

[García] Vos sois mi dueño, señora.

[Beltrán] ¿Otra tenemos?

[García] Si el nombre

erré, no erré la persona.

Vos sois a quien yo he pedido,

y vos la que el alma adora.

[Lucrecia] Y este papel engañoso,

Saca un papel

que es de vuestra mano propia,

¿lo que decís no desdice?

[Beltrán] ¡Que en tal afrenta me pongas!

[Juan de S.] Dadme, Jacinta, la mano,

y daréis fin a estas cosas.

[Sancho] Dale la mano a don Juan.

A don Juan de Sosa

[Jacinta] Vuestra soy.

[García] Perdí mi gloria.

[Beltrán] ¡Vive Dios, si no recibes

a Lucrecia por esposa,

que te he de quitar la vida!

[Juan de L.] La mano os he dado agora

por Lucrecia, y me la disteis;

si vuestra inconstancia loca

os ha mudado tan presto,

yo lavaré mi deshonra

con sangre de vuestras venas.

[Tristán] Tú tienes la culpa toda;

que si al principio dijeras
la verdad, ésta es la hora
que de Jacinta gozabas.
Ya no hay remedio, perdona,
y da la mano a Lucrecia,
que también es buena moza.
[García] La mano doy, pues es fuerza.
[Tristán] Y aquí verás cuán dañosa
es la mentira; y verá
el senado que, en la boca
del que mentir acostumbra,
es la verdad sospechosa.

Per approfondire:

Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, ed. A. Millares Carlos, FCE, México 1957-59.

Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. di A. V. Ebersole, Cátedra, Madrid 1971.

Mancini Guido, *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, Roma 1953.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>

a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham

[JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Francisco de Rojas Zorrilla

Francisco de Rojas Zorrilla nasce a Toledo nel 1607. Apprezzato poeta, debutta nel teatro con *Persiles y Sigismunda*, commedia ispirata all'opera di Cervantes. Scrittore pungente, viene ferito in un duello provocato da una sua satira. Ha un successo notevole, e questo lo aiuta per la concessione, nel 1643, del cavalierato di Santiago (con dispensa papale, date le origini non nobili della famiglia, e avendo superato qualche problema sulla sua *limpieza de sangre*). Muore nel 1648. Il suo teatro ci è giunto in due parti da lui stesso pubblicate, la *Primera parte de las comedias* nel 1640, e la *Seguda parte* nel 1645; una terza parte, annunciata, non fu pubblicata. Con altri testi sparsi, il corpus della sua opera arriva a 35 commedie, più altre 15 in collaborazione, 11 *autos* e un *entremés*.

Rojas cerca un teatro d'effetto, preferendo temi tragici e forti, di cui spesso vengono sottolineati gli eccessi e le stravaganze. Di queste caratteristiche viene data a volte una spiegazione di tipo ideologico, poco convincente, come se l'autore volesse rafforzare l'immagine della sua *limpieza de sangre* con un'adesione ai temi più nazionali e conservatori del teatro. In realtà bisognerebbe sia discutere sul carattere genericamente conservatore del teatro spagnolo del *siglo de oro* (che è più un'invenzione della critica ottocentesca che una realtà), sia sul carattere stesso di Rojas Zorrilla, che non di rado colpisce il pubblico con soluzioni molto anticonformiste, indulgiando spesso su un certo erotismo, o presentando figure femminili forti e autonome: Américo Castro metteva in relazione questo femminismo di Rojas con le correnti erasmiste, che ancora sopravvivevano. La cosa più importante, però, è che Rojas Zorrilla ebbe un ruolo importante come rinnovatore del teatro in un momento in cui le formule cominciavano ad essere ripetitive. Tra le sue innovazioni è l'invenzione del genere *de figurón*, con *Entre bobos anda el juego*, con l'introduzione di personaggi grotteschi e deformati iperbolicamente. Altre opere apprezzate dalla critica sono: *Abre el ojo* e *Lo que son mujeres*, che si avvicinano alla comicità delle farse; *No hay amigo para amigo*, *Sin honra no hay amistad*, *Don Diego de la Noche*, testi ameni e piacevoli da leggere.

La produzione seria annovera tragedie ispirate a temi classici, all'onore coniugale o ai conflitti tra contrastanti doveri. Tra le più famose: *Progne y Filomena*; *Morir penando matar*; *Los encantos de Medea*; *Del rey abajo, ninguno*; *No hay ser padre siendo rey*.

Entre bobos anda el juego

Il padre di Isabel, Antonio, concerta il matrimonio della figlia con Lucas. Isabel non conosce l'uomo, che è ricco, ma non è certo l'uomo adatto a lei. La serva Andrea non si fida della velocità con cui sono state combinate le nozze, e men che meno degli uomini in genere:

[Andrea] Puede ser que éste lo sea,
 pero no hay marido bueno.
 Ver cómo se hacen temer
 a los enojos menores,
 y aquel hacerse señores
 de su perpetua mujer;
 aquella templanza rara
 y aquella vida tan fría,
 donde no hay un "¡alma mía!"
 por un ojo de la cara;
 aquella vida también
 sin cuidados ni desvelos,
 aquel amor tan sin celos,
 los celos tan sin desdén,
 la seguridad prolija
 Y las tibiezas tan grandes,
 que pone un requiebro en Flandes
 quien llama a su mujer "hija."
 ¡Ah! Bien haya un amador
 de estos que se usan agora,
 que está diciendo que adora
 aunque nunca tenga amor.
 Bien haya un galán, en fin,
 que culto a todo vocablo,
 aunque una mujer sea diablo,
 dice que es un serafín.
 Luego que es mejor se infiera,
 haya embuste o ademán,
 aunque más finja un galán
 que un marido, aunque más quiera.

Isabel è corteggiata in modo asfissante da un don Luis, che lei aborrisce:

[Isabel] Ese hombre me ha de matar;
 ha dado en no me dejar
 en casa, calle ni Prado
 con una asistencia rara.
 Si a la iglesia voy, allí

oye misa junto a mí;
si para el coche, él se para;
si voy a andar, yo no sé
cómo allí se me aparece;
si voy en silla, parece
mi gentil hombre de a pie;
y, en efeto, el tal señor,
que mi libertad apura,
visto es muy mala figura,
pero escuchado es peor.

Lo sposo, don Lucas, dispone che Isabel lo raggiunga subito, mandandole un messaggio attraverso il servitore Cabellera:

[Isabel] Excelente nombre tiene
para galán de entremés.
¿Vos le servís?

[Cabellera] No quisiera,
mas sírvole.

[Andrea] ¡Buen humor!

[Cabellera] Nunca le tengo peor.

[Isabel] ¿Cómo os llamáis?

[Cabellera] Cabellera.

[Isabel] ¡Qué mal nombre!

[Cabellera] Pues yo sé
que a todo calvo aficiona.

[Isabel] ¿No me diréis qué persona
es don Lucas?

[Cabellera] Sí, diré.

[Isabel] ¿Hay mucho que decir?

[Cabellera] ¡Mucho!
Y más espacio quisiera.

[Andrea] Tiempo hay harto, Cabellera.

[Cabellera] Pues atended.

[Isabel] Ya os escucho.

[Cabellera] Don Lucas del Cigarral,
cuyo apellido moderno
no es por su casa, que es
por un cigarral que ha hecho,
es un caballero flaco,
desvaído, macilento
muy cortísimo de talle,
y larguísimo de cuerpo;
las manos, de hombre ordinarios;
los pies, un poquillo luengos,

muy bajos de empeine y anchos,
 con sus Juanes y sus Pedros;
 zambo un poco, calvo un poco,
 dos pocos verdimoreno,
 tres pocos desaliñado
 y cuarenta muchos puerco;
 si canta por la mañana,
 como dice aquel proverbio,
 no sólo espanta sus males,
 pero espanta los ajenos;
 si acaso duerme la siesta,
 da un ronquido tan horrendo,
 que duerme en su cigarral
 y le escuchan en Toledo;
 come como un estudiante
 y bebe como un tudesco,
 pregunta como un señor
 y habla como un heredero;
 a cada palabra que habla,
 aplica dos o tres cuentos,
 verdad es que son muy largos,
 mas para eso no son buenos;
 no hay lugar donde no diga
 que ha estado, ninguno ha hecho
 cosa que le cuente a él
 que él no la hiciese primero;

Dopo questo ritratto Cabellera confessa che vive grazie alla generosità di don Pedro, suo cugino, di cui tesse le lodi. Però don Primo è povero, mentre Lucas è ricco, benché taccagno. Isabel rifiuta il matrimonio. Il padre insiste, vista l'entità della dote. Lucas vuole che Isabel lo raggiunga mascherata a Torrejoncillo. Don Pedro, suo cugino, è incaricato di accompagnarla. Pedro è un cavaliere che Isabel ha visto una volta e di cui si è innamorata: nell'occasione in cui si erano visti, lui le aveva salvato la vita. Da preciso uomo d'affari, Lucas ha lasciato per Antonio, padre di Isabel, regolare ricevuta scritta riguardo alla consegna della figlia:

"Recibí de don Antonio de Salazar una mujer, para que lo sea mía, con sus tachas buenas o malas, alta de cuerpo, pelimorena y doncella de facciones, y la entregaré tal y tan entera, siempre que me fuere pedida por nulidad o divorcio. En Toledo, a [7] de septiembre de [1625] años. --Don Lucas del Cigarral, Toledo"

[Isabel] ¿Para mí carta de pago?

[Antonio] Don Pedro, este caballero,

¿piensa que le doy mujer
o piensa que se la vendo?

Si recano dunque a Torrejoncillo, dove li aspetta Lucas. Lucas non è certo un campione di gentiluomo. Ad ogni modo appare chiaro che Pedro spasima per Isabel, che riconosce quando, giunti a destinazione, si toglie la maschera, mentre a Torrejoncillo spasima per lui Alfonsa, sorella di Lucas. Mentre nella notte Pedro va verso la camera di Isabel per parlarle, costei esce con la serva Andrea, per lamentarsi della sua sorte. Pedro le ascolta e capisce che Isabel è innamorata di lui. Nel frattempo l'arrivo di don Luis costringe la compagnia a nascondersi. Don Luis bussa alla porta di Alfonsa, credendo che sia quella di Isabel, di cui è innamorato. Al buio costei crede che si tratti di Pedro che parla dissimulando la sua voce per non farsi riconoscere dagli altri ospiti della locanda. Prima che l'equivoco di entrambi possa chiarirsi, Lucas si sveglia. Don Luis va via indignato perché pensa che Lucas stava in camera con Isabel; Lucas, a sua volta, geloso, vuole andare da Isabel, dove intanto è nascosto Pedro, per controllare la situazione. Il servo Cabellera lo trattiene, ma Lucas vede movimento quando Pedro fa per allontanarsi, e si reca furente con Cabellera nella stanza di Isabel. Aiutato dal buio, Pedro si nasconde nella stanza.

[Lucas] Alumbra, mozo.

[Cabellera] Ya alumbro.

[Lucas] ¿Quién está en este aposento?

[Isabel] ¿Qué es esto, señor don Lucas:

¿Cómo vos, tan descompuesto,
alteráis de mi quietud
el recatado silencio?

[Lucas] ¿Qué hacéis, Isabel, vestida,
a estas horas?

[Isabel] En el lecho
desvelada, y no desnuda,
estaba esperando el tiempo
de partir; y vos, airado
y ciego... ¿Cómo resuelto
os entráis de esta manera?

[Lucas] ¿Y qué hombre estaba aquí dentro?

[Isabel] ¿Estáis en vos?

[Lucas] Sí, señora,
y estoy en vuestro aposento,
y le he de ver de pe a pa.
Alumbra, hermano; miremos
detrás de aquesta cortina.

[Cabellera] Has dicho muy bien, yo llego.

Cae en el suelo Cabellera, fingiendo que tropezó, y mata la luz

Ne segue una situazione intricata ed equivoca, con gelosie incrociate e proclami di innocenza molti sospetti, finché tutti i protagonisti si ritrovano in una stanza:

[Lucas] Escuchad.
 El señor don Luis, que veis,
 me ha contado que es galán
 de doña Isabel, y dice
 que con ella ha de casar,
 porque ella le dio palabra
 en Illescas, y...

[Cabellera] No hay tal,
 que yo en Illescas, anoche,
 le vi a una puerta llamar,
 y con doña Alfonsa habló
 por Isabel. ¿No es verdad
 que tú la sentiste anoche?
 ¿Tú no saliste a buscar
 un hombre, con luz y espada?
 Pues él fue.

[Luis] ¿Quién negará
 que tú saliste y que yo
 me escondí? Pero juzgad
 que yo hablé con Isabel,
 no con Alfonsa.

[Alfonsa] Aguardad.
 Yo fui la que allí os hablé,
 pero yo os llegaba a hablar
 pensando que era don Pedro.

[Pedro] (*¡Amor, albricias me dad!*)

[Isabel] ¿Lo entendiste?

[Pedro] Sí, Isabel.

[Lucas] Esto está como ha de estar;
 ya está este galán a un lado,
 con esto me dejará.
 Pues vamos al caso agora,
 porque hay más que averiguar.
 Doña Alfonsa me ha contado
 que, traidor y desleal,
 queréis a Isabel...

Aparte

Naturalmente, tutto si chiarisce per il lieto fine, in cui ogni personaggio può coronare il suo desiderio di amore.

Per approfondire:

Francisco de Rojas Zorrillas, *Comedias escogidas*, ed. Mesonero Romanos, B. A. E., Madrid 1952, vol. LXIV.

J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid 1977, vol. II: "Francisco de Rojas Zorrilla", 738-780.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>

a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham

[JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Agustín Moreto

Agustín Moreto nasce nel 1618 da una famiglia di origine italiana; frequenta studi regolari all'università di Alcalá de Henares, ordinandosi poi sacerdote. Pubblica una *Primera parte* delle sue commedie nel 1656. Muore nel 1669.

Moreto vive in un periodo in cui l'esuberanza barocca volge al termine e comincia a diffondersi un'esigenza di razionalità e di ordine che, in teatro, si riflette come ricerca di nuove formule. Da questa ricerca, che a volte recupera intrecci del passato, nascono le sue opere migliori, come i perfetti intrecci di *El desdén con el desdén*, o *El lindo don Diego*, *El parecido en la corte*, *No puede ser el guardar una mujer*.

El lindo don Diego

Tello attende l'arrivo di due cugini che debbono sposarsi con le sue figlie: Mendo e Diego, che sposeranno rispettivamente Leonor e Inés. Di Inés, però, è innamorato Juan. Questi, informato da Tello, che gli dà il matrimonio come già avvenuto, si sente tradito; ha una lite con Inés, ma quando risulta chiaro che la ragazza non sapeva nulla, si comincia a cercare un rimedio. Interviene Mosquito, che descrive i due fidanzati:

[Inés] ¿Y don Diego?

[Mosquito] Ése es un cuento
sin fin pero con principio;
que es lindo el don Diego y tiene,
más que de Diego, de lindo.
Él es tan rara persona
que, como se anda vestido,
puede en una mojiganga
ser figura de capricho.
Que él es muy gran marinero
se ve en su talle y su brío
porque el arte suyo es arte
de marear los sentidos.
Tan ajustado se viste,
que al andar sale de quicio,
porque anda descoyuntado
del tormento del vestido.

De curioso y aseado
tiene bastantes indicios
porque, aunque de traje no,
de sangre y bolsa es muy limpio.
En el discurso parece
ateísta y lo colijo
de que, según él discurre,
no espera el día del juicio.
A dos palabras que hable
le entenderás todo el hilo
del talento, que él es necio
pero muy bien entendido.
Y porque mejor te informes
de quién es y de su estilo,
te pintaré la mañana
que con él hoy he tenido.
Yo entré allá y le vi en la cama,
de la frente al colodrillo
ceñido de un tocador,
que pensé que era judío.
Era el cabello, hecho trenzas,
clin de caballo morcillo,
aunque la comparación
de rocín a rüin ha ido.
Con su bigotera puesta
estaba el mozo jarifo,
como mulo de arriero
con jáquima de camino;
las manos en unos guantes
de perro, que por aviso
del uso de los que da,
las aforra de su oficio.
De este modo, de la cama
salió a vestirse a las cinco
y en ajustarse las ligas
llegó a las ocho de un giro.
Tomó el peine y el espejo
y, en memoria de Narciso,
le dio las once en la luna;
y en daga y espada y tiros,
capa, vueltas y valona
dio las dos y después dijo,
"Dios me vuelva a Burgos,
donde sin ir a visitas vivo,
que para mí es una muerte

cuando de priesa me visto.
 Mozo, ¿dónde habrá agora misa?"
 Y el mozo, humilde, le dijo,
 "A las dos dadas, señor,
 no hay misa sino en el libro."
 Y él respondió muy contento,
 "No importa, que yo he cumplido
 con hacer la diligencia.
 Vamos a ver a mi tío."
 Éste es el novio, señora,
 que de Burgos te ha venido;
 tal que primero que al novio
 esperara yo un novillo.

[Inés] ¡Ay, don Juan! Con estas nuevas
 es menos ya el temor mío,
 pues mi padre no es posible
 que me entregue a este martirio.

Arriva il momento dell'incontro tra le due coppie di fidanzati:

[Tello] Hablad a Inés.

[Diego] Eso intento.
 Lo primero que habla un novio,
 dicen todos los discretos
 que es necedad; pues aposta
 he de hablar yo poco y bueno.
 Señora, ya os habrán dicho
 que sois mía y yo soy vuestro,
 mas os puedo asegurar
 que en mí os da mi tío un dueño
 que hay muchas que le toman
 con dos cantos a los pechos.
 Con decir una verdad
 se excusa uno de ser necio.

[Inés] (*¡Muerta estoy!*) *Aparte*
 En mí, señor,
 la voluntad que yo tengo
 es de mi padre y no mía,
 y vuestra, por su precepto.
 (*¿Qué hombre ¡cielos! es aquéste* *Aparte*
tan torpe, exquisito y necio?)

[Diego] (*¡Alto! Clavóse hasta el alma.* *Aparte*
Ya por mí perderá el seso).

[Mosquito] (*Si ella se casa contigo,* *Aparte*
que le perderá es bien cierto).

Mosquito viene in aiuto ai due innamorati disperati, Juan e Inés, con uno stratagemma per mandare a monte il matrimonio con Diego: gli presenteranno una finta contessa, cugina di Juan, pensando che, nella sua vanagloria, Diego la corteggerà, rinunciando a Inés. Infatti, stimolato nel suo fatuo orgoglio, Diego crede veramente che la contessa (Beatriz) sia innamorata di lui:

[Diego] El cielo guarde esa aurora.

[Beatriz] La vuestra sea bien venida.

[Diego] (*No he visto en toda mi vida
mejor bulto de señora*). *Aparte*

[Beatriz] ¿Qué intento os lleva neutral
a mis coturnos cortés?

[Diego] (*¡Jesús, cuál habla! Esto es
estilo de sangre real*). *Aparte*

Señora, bueno he venido.

[Mosquito] (*Qué quieres te preguntó*). *Aparte*

[Diego] Estar bueno quiero yo;
luego bien he respondido.

[Beatriz] (*De risa me estoy cayendo
y disimular no sé*). *Aparte*

[Diego] (También me parece que *Aparte*
va la condesa cayendo).

[Beatriz] En fin ¿venís rutilante
a mi esplendor fugitivo,
para ver si yo os esquivo
a mi consorcio anhelante?

[Diego] ¿No ves, Mosquito, al hablarme,
con qué gracia me enamora?

[Mosquito] Pues ¿qué es lo que dijo agora?

[Diego] Todo aquesto es alabarme.

Si yo aquí os he parecido
como vos significáis,
cierto que no lo arriesgáis
porque soy agradecido.

[Beatriz] Explicaos de una vez.

[Diego] Hablaros de espacio intento.

[Beatriz] Pues apropinquad asiento.

[Diego] Mosquito, ya pica el pez.

[Mosquito] Ya yo le he visto tragar.

[Diego] Yo soy cebo de mujeres.

[Mosquito] (*Ahora digo que tú eres
linda caña de pescar*). *Aparte*

[Diego] Hablarla importa con frases
de un estilo levantado.

[Mosquito] (*Sí, que el estilo acostado es para cuando te cases*). *Aparte*
 [Diego] Vuestra fama sonora,
 con curso, no de estudiante,
 sino de trompa volante...
 (*¡Bravo pedazo de prosa!*) *Aparte*
 [Mosquito] (Bueno va; adelante pasa). *Aparte*
 [Diego] ...desde Burgos me ha traído
 a daros en mí un marido
 que sea honor de vuestra casa.
 [Beatriz] Súbito, no meditado,
 vuestro pretexto colijo.

La cosa però si mette male: casualmente Diego vede Beatriz e Mosquito che si abbracciano felicitandosi della recita precedente. Beatriz cerca di rimediare:

[Beatriz] ¡Villano!
 ¿Tú a mí engañarme querías?
 ¡Viven los cielos, traidor,
 que en ti he de vengar mis iras!
 [Mosquito] (*¿Qué haces, mujer del demonio?*) *Aparte*
 [Beatriz] ¡Traidor! ¿Tú a engañarme ibas?
 ¡A una mujer de mi estado
 le finges alevosías!
 [Diego] (*¡Viven los cielos, que es ella!*) *Aparte*
 Señora, pues, ¿qué os irrita
 este pícaro, que os hallo
 en una acción tan indigna
 y en tan indecente traje?
 [Beatriz] Siendo vuestra la malicia,
 ¿lo dudáis, mal caballero,
 que con alevos caricias
 engañáis nobles mujeres?
 ¿Es bien robarme la vida
 prometiendo ser mi esposo,
 estando con vuestra prima
 para desposaras hoy?

Altra complicazione: Tello vede Diego parlare con Beatriz, che intanto si nasconde. Diego si rifiuta di far vedere la dama (Beatriz) a Tello. Nasce un parapiglia, i due mettono mano alla spada, e arrivano anche Inés e Juan (che Diego crede sia il cugino della contessa Beatriz). Diego cerca di salvarsi dicendo che sta nascondendo una dama di Juan. Di conseguenza Inés si sente tradita dal suo innamorato. Juan cerca di avere una spiegazione da Diego. L'arrivo di Mendo è usato da Diego per tirarsi fuori dai pasticci: gli fa credere

che Juan corteggia Leonor, il che obbliga Mendo a sfidare Juan a duello. L'intervento di Tello evita lo scontro. Nel tentativo di spiegarsi con Inés, Juan parla a Leonor: li vede Mendo e si riaccende la rissa. Fortunatamente ora interviene Inés stessa, che chiarisce a Mendo di amare Juan da anni. Mendo, rassicurato, promette a Inés di fare in modo che non avvenga il suo matrimonio con Diego. Anche i sospetti di Inés verso Juan vengono risolti. Dopo un'altra serie di equivoci, con il solito parapiglia conclusivo, Tello permetterà il matrimonio di Inés con Juan e Leonor con Mendo.

Per approfondire:

Agustín Moreto, *Comedias escogidas*, ed. L. Fernández-Guerra y Orbe, B. A.E., Madrid 1950, vol. XXXIX

Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*, ed. F. Rico, Castalia, Madrid 1971.

Agustín Moreto, *El lindo don Diego*, ed. M. G. Profeti, Taurus, Madrid 1983.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>

a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham [JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

Altri autori teatrali

La valutazione degli autori cosiddetti "minori" del teatro spagnolo del barocco è tutt'altro che compiuta, e certamente uno studio attento può portare a nuova luce molte personalità finora sottovalutate. È stato il caso di ANDRÉS CLARAMONTE (1580-1562), che un'attribuzione non accettata unanimemente dalla critica ritiene autore del *Burlador de Sevilla* e del *Condenado por desconfiado*. Al di là di questa questione, Claramonte è una figura di notevole spessore, soprattutto se lo si considera come un capocomico, "confezionatore" di spettacoli, abile nel rimaneggiare i testi. Agustín de Rojas Villandrando lo menziona nel *Viaje entretenido* come autore di farse. Della sua opera restano quindici commedie di vario genere, dove mescola temi sacri e profani, con una evidente ricerca della spettacolarità.

Tra le sue opere più apprezzate c'è una commedia a tema religioso, *Púsoseme el sol, salióme la luna, o Famosa comedia de santa Teodora*, una commedia a soggetto leggendario, *Deste agua no beberé*, legata alla figura di Pedro el Cruel.

Deste agua no beberé

Don Pedro si presenta in scena tra presagi di morte e punizione per la sua crudeltà. Il re non comprende i segni premonitori e pensa anzi che siano di stimolo a uccidere i suoi fratelli. Inoltre è colto da irresistibile amore per Mencía, la quale è stata maritata con Gutierre Alfonso Solís, già promesso a Juana a sua volta promessa a Fernando. Juana chiede aiuto e vendetta a suo fratello Diego. Il re si reca di notte in camera di Mencía: la trova vestita ma addormentata:

[Rey] Un criado me guió
hasta el cuarto de Mencía;
que a dádivas y porfía
pocos han dicho de no.
Mas ¡ay de mí! que no está
acostada, que vestida
se ha quedado, y sostenida
la cara en la mano está,
y bañados de arrebol
los ojos, con los que ofrecen,
los dedos rayos parecen,

y las mejillas el sol.
 Pero cuando me desvela,
 y en sus rayos indio he sido,
 vengo a hallar el sol dormido
 a los rayos de una vela.
 ¡Válgame Dios! ¿Quién pensara
 que el sol del cielo durmiera,
 y que así se escureciera,
 que una vela le alumbrara?
 ¿Qué haré para despertalla?
 Fingir que se me ha caído
 la espada, y haré ruido
 pues todo me escucha y calla.

[Mencía] ¡Ay de mí! ¿Quién está aquí?

[Rey] Gente de paz.

[Mencía] Arma, cierra;
 que aquesta es hora de guerra,
 no de paz.

[Rey] No hay guerra aquí;
 de paz vengo.

[Mencía] Si venís
 de paz, dadme nombre.

[Rey] El rey.

[Mencía] Aquí no arrima su ley;
 y si el nombre no decís,
 es imposible pasar,
 aunque el rigor os asombre;
 teneos, si no dais el nombre.

Mencía si ribella alla violenza e accorre gente. Ma non denuncia il re: dice che il re è accorso alle sue grida di aiuto perché era entrato un ladro. Il giorno dopo il re va via. Viene la notizia che Gutierre, marito di Mencía, sta tornando. Diego racconta al re il caso di Gutierre, che si è sposato in Portogallo nonostante la promessa fatta a sua sorella Juana. Il re intravede la possibilità di vendicarsi mettendo Diego contro Gutierre. Gli ordina di uccidere sua moglie. Gutierre non vuole uccidere Mencía. Diego allora la fa prendere dai suoi uomini. Rientrerà poi in scena annunciandone la morte. In realtà Gil, incaricato di uccidere Mencía, la nasconde, secondo un espediente molto sfruttato nelle trame teatrali. Vi sono nuovi presagi sinistri.

Il re ordina a Gutierre di compiere la sua parola con Juana. Si scopre però che Gutierre non aveva preso alcun impegno. Diego, smascherato, viene ferito da Gutierre in un duello.

[Gutierre] ¿Qué es aquesto?

Mujer, ¿qué es lo que me pides?

¿Qué pides, hombre? No entiendo
la palabra que me pides
ni tal palabra te debo.
Muerta mi esposa Mencía,
¿tú mi mujer? ¿Tú mi dueño?
¿Yo te he gozado? ¿Qué dices?
Hago al cielo juramento
que no te he hablado palabra
por donde obligarme puedo,
y el cielo es desto testigo.

[Diego] ¡Vive Dios! Pues que nos vemos
en la campaña, remite
las palabras al acero.

[Gutierre] No me des, don Diego, causa
a que te pierda el respeto.

[Diego] Estas lo han de averiguar.

Hiere Gutierre a don Diego, y cae.

Tente, por Dios, que me has muerto.

[Gutierre] Bien ves que tengo razón.

[Diego] Que la tienes te confieso.

Diego decide di rifugiarsi presso Enrique, Fratello di Pedro. Tra i due è in corso una guerra. Lo vede Mencía e si nasconde. Aveva scritto il suo nome sulla sabbia, e Gutierre lo vede:

[Gutierre] Cansado de pelear,
y con los continuos bríos,
salgo ahora a descansar,
haciendo los ojos ríos,
pues descanso con llorar.
¿Qué importa arbolar pendones,
ni vencer los baluartes
de las moriscas naciones,
ni abatir sus estandartes,
añadiendo al rey blasones,
ni hacer perder los resabios
a sus intenciones locas,
trocando el color en labios,
si son mis heridas bocas
para contar mis agravios?
¿Qué importa, brazos, vencer,
en esta campal batalla,
si remedio no ha de haber

para el alma, que no halla
 medio a tanto padecer?
 Que, como mi bien perdí,
 jamás alivió mi pena.
 Unas letras hay aquí
 escritas en el arena.
 Mencía dice, ¡ay de mí!
 ¿Estoy loco o es ilusión?
 ¿Qué es esto, cielo inhumano?
 Aquestas seis letras son
 de la hermosísima mano
 que robó mi corazón.
 ¿Quién pudo escribir aquí
 nombre de tanta alegría?
 ¿Quién pudo escribir *Mencía*?

[Mencía] Mencía.

Tutti abbandonano il Re, e lo stesso Gutierre rifiuta di aiutarlo. Successivamente il Re, sopravvissuto, lo accuserà di averlo ferito. Intanto la battaglia è stata vinta da Enrique. Il re fugge, e incontra Mencía, che nonostante tutto, lo aiuta, dimostrandogli il valore della lealtà, contro le sue tirannie. Arrivano Diego e Gutierre. Diego offre la sua amicizia, sapendo ormai che Juana mentiva circa le promesse di Gutierre. Anche il re verrà a sapere delle menzogne di Juana, e questo avvia verso il lieto fine e la riconquista della legittimità.

LUIS BELMONTE BERMÚDEZ nasce a Siviglia, intorno al 1587, ma ne parte molto giovane per il Messico, iniziando così una serie di viaggi che racconta nella sua *Historia del descubrimiento de las regiones australes hecho por el general Pedro Fernando de Quirós*. Una volta tornato in Spagna, a Siviglia, si dedica al teatro, scrivendo preferibilmente testi su temi storici ed eroici. La sua opera più apprezzata è *El mayor contrario amigo y diablo predicador*, che dovrebbe essere un elogio dell'ordine francescano e della carità, anche se ha fatto pensare ad una parodia, dato che il demonio, vestito da frate, ottiene una gran quantità di elemosine e collabora alla costruzione di un convento. Belmonte Bermúdez collabora anche con Moreto e Martínez de Meneses, seguendo la moda delle commedie in collaborazione, che si diffuse per un certo periodo. In particolare si può ricordare al riguardo *La renegada de Valladolid*. Muore nel 1634.

El diablo predicador
(El mayor contrario amigo y diablo predicador)

Luzbel (Lucifero) si lamenta che, mentre quasi tutte le nazioni del mondo

por las justas permisiones
 del Criador eterno yacen
 a mi obediencia conformes,

in Europa si pratica la vera fede, soprattutto ad opera dei francescani. Incarica allora il diavolo Asmodeo di corromperli, mentre lui rimane a Lucca, dove Octavia deve sposare, suo malgrado, Ludovico. Octavia, però, è innamorata di Feliciano, cavaliere fiorentino amico dello sposo. Luzbel tenta Ludovico insinuandogli sospetti sull'onestà di Octavia. Entrano due frati francescani, Antolín e il guardiano a chiedere elemosina. Ludovico non li sopporta e li caccia. Con le sue tentazioni Luzbel impedisce che i frati abbiano elemosina in città, e anche il governatore si scaglia contro di loro invitandoli a lasciare la città. I frati sono costretti a fuggire. Interviene però la provvidenza: appaiono Gesù Bambino e san Michele: Luzbel è dunque condannato ad agire come un buon frate, e in tale veste comincia con una solenne reprimenda ai frati deboli:

[Luzbel] No temen, y esténme atentos.

Orden traigo de Dios mismo
 a boca de reprehenderles
 la poca fe que han tenido
 los que siguen la bandera
 del gran alférez de Cristo.
 ¿La plaza que les entrega
 desamparan fugitivos?
 No ha dos días naturales
 que puso en contrario el sitio.
 ¿Cómo desmaya tan presto
 de vuestra esperanza el brío?
 Los que debieran ser rocas,
 de corazones impíos
 a los embates, ¿qué oponen,
 siendo culpa lo indeciso,
 a riesgos amenazados,
 temores ejecutivos?
 Sabiendo que a nuestro padre
 prometió Dios que a sus hijos
 no faltaría el sustento,
 ¿incurren en un delito
 tan grande como el pensar

que pueda lo que Dios dijo
faltar? (*¡Que yo tal pronuncie!*) *Aparte*

Vanno di nuovo in cerca di elemosina col diavolo. Naturalmente il convento si riempie di elemosine e procede la costruzione del nuovo spedimento, tra lo stupore dei frati, che considerano Luzbel mandato dal cielo, ma non riescono a inquadrare chi sia veramente. Solo Ludovico non cede e non dà elemosine. Intanto Feliciano cerca di giocarsi le ultime carte con Octavia che, benché sposata contro voglia, non vuol venire meno ai suoi doveri. Ludovico assiste di nascosto a una loro discussione e viene a sapere la verità. Naturalmente medita vendetta, nonostante la perfetta innocenza di Octavia. Arriva a questo punto il diavolo costretto a fare il contrario del suo mestiere e a proteggere Octavia: Ludovico lascia la città con la moglie, per sottrarsi al finto frate. Procede con i suoi piani per uccidere Octavia:

[Luzbel] Tente, blasfemo;
que si permisión tuviera
de quien por fuerza obedezco,
yo solo te convirtiera
en cenizas con mi aliento.

[Ludovico] Tus descompuestas palabras
confirman que tus portentos
son en virtud del demonio;
pero lograré mi intento,
a tu pesar, con su muerte.

[Luzbel] La tuya verás muy presto
si no le pides perdón
a Dios, y repartes luego
en los pobres tus tesoros,
pues tienen más parte en ellos
que tú.

[Ludovico] ¡De cólera rabio!
Encantador, embustero,
¿dónde te escondes?

Dopo varie vicende, il bene trionferà, grazie all'abilità del diavolo nel favorire il pentimento anche dei peccatori più ostinati.

JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN (1602-1638) discepolo molto amato da Lope, e scomparso prematuramente dopo una malattia che lo conduce alla pazzia, Pérez de Montalbán ha lasciato una cinquantina di commedie (e altre di dubbia attribuzione) che lo mostrano buon autore di teatro, attento non solo alle formule usate da Lope, ma anche all'evoluzione imposta da Calderón.

Nel 1624 pubblica *Orfeo en lengua castellana*, poema in quattro canti, che i maligni attribuiscono a Lope, costringendo lo stesso Montalbán a intervenire pubblicamente per difendere la paternità della sua opera. Nello stesso anno dà alle stampe una raccolta di otto novelle, *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*, che scandalizzarono la critica settecentesca per il loro carattere licenzioso, se non proprio scabroso. Nel 1633 ha successo con un'opera miscellanea, il *Para todos: exemplos morale, humanos y divinos*. Si tratta di un'opera divisa in sette parti, una per ciascun giorno della settimana, durante il quale una compagnia di cavalieri e dame tratterà temi di erudizione, terminando la giornata con la lettura di una commedia. L'opera consta dunque di una parte didattica, erudita ed enciclopedica, e una parte letteraria.

I suoi scritti migliori appartengono al teatro. Tra le commedie di Cappa e spada si segnalano opere di ottimo livello come *La toquera vizcaína* e *La doncella de Labor*, mentre nell'ambito della commedia palatina ebbe successo con *No hay vida como la honra* e *La más constante mujer*.

La monja alférez

Incontro segreto tra Guzmán e Ana. Guzmán infatti ha deciso di partire da Lima per andare in guerra a Callao, e Ana gli svela il suo amore e il dispiacere per la sua assenza. Tuttavia la distanza non è grande, e Guzmán promette di tornare a vederla ogni volta che può. Successivamente Guzmán incontra l'amico Diego, dal quale si congeda. Si scambiano dei doni, ma il servitore di Diego, Tristán, ha notato Ana che stava andando verso la chiesa: Diego ne è innamorato. Intanto a Miguel, che si trova a Callao, arriva una lettera del padre, dalla Spagna, che in punto di morte gli rivela che sua sorella Catalina ha lasciato la famiglia, vestita da uomo: questa fuga è considerata naturalmente un affronto alla famiglia. Risale a 13 anni prima. Miguel è infuriato. Proprio in questo frangente è importunato da una discussione tra un Alférez e Guzmán.

[Alférez] Sepa, señor soldado,
que esta fuerza, es fuero ya asentado,
que paguen los bisoños la patente.

[Guzmán] Pues yo que no lo soy, no solamente
no tengo de pagarla,
mas de quien me la pida, he de cobrarla,
que soy Alonso de Guzmán.

[Machín]: ¿Qué es esto?

[Alférez] Sabed, Miguel de Arauso, que el soldado
que miráis, más cerril que desbarbado
nos niega la patente.

[Guzmán] (¡O santo cielo!

Éste es mi hermano.)

Aparte

Effettivamente Guzmán è Catalina de Arauso, la sorella di Miguel. Lo stesso Miguel ha dei dubbi al riguardo. C'è una lite mentre giocano a carte, e Guzmán prende le difese di Miguel, i cui sospetti aumentano.

[Miguel] Si ofrecen los afectos naturales
de la oculta verdad claras señales,
¿qué conjetura, o presunción más llana,
de que es ésta mi hermana,
que el repentino ardor, y ciega furia
con que dio fuego al golpe de mi injuria?
Del natural amor, y sentimiento,
fue aquel involuntario movimiento,
que con la lengua respondió, y la mano,
al soy mejor que vos, mentís villano;
más con otra experiencia
tengo de confirmar por evidencia
mi sospecha, y podré determinarme
sin declarar mi afrenta, a declararme.

Guzmán/Catalina si reca da donna Ana, anche perché è ormai senza soldi e spera di avere qualcosa da lei. Ana intanto è combattuta tra l'amore per Guzmán, illustre sconosciuto e un matrimonio di convenienza con Diego,

[Guzmán] ¿Aquí estás, hermoso dueño?
Mi cuidado preveniste.

[Ana] El pecho, en que amor asiste,
da breve tributo al sueño.

[Guzmán] Tu desvelo ha adivinado
la necesidad que tengo
de abreviar puntos, que vengo
en confianza obligado
a que la Aurora ha de hablarme
en mi prisión.

[Ana] ¿Estás preso?

[Guzmán] Hice, señora, un exceso,
que pienso que ha de costarme
cuidado, y desasosiego,
y dinero.

Ana vuole che il suo amato entri in casa. Naturalmente l'invito così esplicito di Ana mette Guzmán in un certo imbarazzo: decide di fuggire: dirà poi che, avendo sentito arrivare gente, ha preferito proteggere l'onore di Ana. Arriva in effetti il geloso Diego, che vede fuggire Guzmán e poi sente donna Ana che

apre la porta: Ana prende la mano di Diego, al buio, pensando che si tratti di Guzmán, e camminano a tentoni.

Miguel per smascherare Guzmán finge che sono stati sfidati a duello dall'Alférez con cui avevano avuto la precedente discussione. Si recano dunque sul luogo del presunto scontro, dove ovviamente non c'è nessuno. Miguel cerca di indurre Guzmán a parlare e si avvicina, Guzmán invece vuole tenere le distanze:

[Miguel] Guzmán, Guzmán, todas esas
son ficciones, que fabrica
para ocultar la verdad
vuestro pecho, que imagina
que la ignoro; hablemos claro.
Yo tengo cierta noticia
de vuestro mentido traje,
de Vizcaya me lo avisan
con señas, y con retratos,
que vuestro engaño averiguan;
aquí los truje, que quiero,
que entre los dos se decida
el remedio con secreto.
Poned en esto la mira,
sin perder tiempo en negar,
lo que a no ser tan precisas
las probanzas que lo muestran,
vuestros temores publican.

[Guzmán] Ni entiendo vuestros intentos,
ni alcanzo vuestros enigmas.
Mas pues las razones muestran,
que vuestro pecho delira,
quiero dejaros por loco.

Si battono a duello, poi Guzmán fugge. Passano tre anni: il padre di Ana è morto e Guzmán torna e si reca ancora da lei: le racconta della fuga la sera in cui avevano appuntamento e del successivo duello con Miguel. Ana, a sua volta, racconta cosa è accaduto la sera del loro ultimo incontro, quando lei aveva fatto entrare Diego, per equivoco.

[Ana] Después que de la ventana
me aparté, Guzmán, y muertas
las luces, mi casa toda
ocuparon las tinieblas.
A cumplir lo concertado
contigo, volví a la puerta
de la calle, abrí, y dos hombres

hallé parados en ella.
Tú y Machín, érades dos;
¿quien recelarse pudiera,
si en número conforman,
y en aguardarme concuerdan?
Dame la mano, y los dos
me seguid, dije, y apenas
lo pronunciaron mis labios,
cuando tan callados llegan.
Me dan la mano, y me siguen,
que si mil causas tuviera
de recelarme, esto sólo
desmintiera las sospechas.
Mientras las confusas sombras,
hasta mi cuarto penetran;
la obscuridad, y el silencio
sus engaños lisonjean.
A mi retrete llegamos,
cierro muy quedo la puerta,
y el que tengo por mi dueño
dentro conmigo se queda,
dejando al que imaginaba
que era tu criado, fuera
con Inés, por darla a solas
a nuestro amor más licencia.
El traidor nada cobarde,
las persuasiones empieza,
por las obras, y a las manos
da el oficio de la lengua.
Es verdad que me tenía
el amor tuyo tan ciega,
que fuera en mi rendimiento
fingida la resistencia.
Mas al abrazo primero,
su persona corpulenta,
de la tuya delicada
me ofreció la diferencia;
y para certificarme,
tócole el rostro, y las señas
varoniles, hallo en él,
que tu poca edad te niega.
Entonces, ay desdichada,
cada vez que se me acuerda,
entre nuevas turbaciones,
faltan al pecho las fuerzas,

como a la mísera nave
en la confusa tormenta,
mortal naufragio amenazan,
ya las olas, ya las peñas,
encontrados pareceres
me animan, y me refrenan,
cada vez más afligida,
cada vez menos resuelta.
Si me doy por entendida
del engaño ha de ser fuerza
resistir, aunque aventure
la vida en la resistencia,
que rendirme, confesando
que no le conozco, fuera
consintiendo mi deshonra,
confesarle mi flaqueza.
Si resisto, si doy voces,
si llamo mi padre, es cierta,
como su agravio, mi muerte,
como su culpa, mi afrenta.
Demás que en su edad caduca,
y en sus ya débiles fuerzas,
dos hombres, cuya osadía
se conoce en lo que intentan.
¿Qué muerte no ejecutaran?
Y más donde las tinieblas
facilitan su delito,
y aseguran su defensa.
Al fin tras discursos varios,
si discurre quien se anega,
y camina quien sin luz
tropieza en troncos, y peñas.
Por menor daño tuvieron
mis temores que me hiciera,
no entendida del engaño,
que entendida de la ofensa,
que no pudiendo vengarla,
pierde menos quien se muestra,
ignorante con disculpa,
que sentido con afrenta.

Ana non sa chi ha abusato di lei, ma ha conservato i suoi guanti nella speranza di poterlo un giorno identificare. Guzmán riconosce i guanti che aveva donato a Diego. Si reca da lui, mostrandoglieli; gli confessa che era lui (lei) a fuggire la sera in cui Ana lo aveva fatto entrare in casa, tuttavia spiega che non

deve essere geloso, e dichiara la sua vera natura, raccontando la sua storia. Guzmán è, in realtà, Catalina de Arauso, nata da nobile famiglia di San Sebastián, cresciuta sempre con interesse per il mondo virile e per le armi. Si tratta di un personaggio storico: l'intera commedia si basa su una vicenda vera.

En la edad, pues, si se escucha,
que es cuando la lengua apenas
dicciones distintas forma,
juzgaba naturaleza
violenta en mí, pues desnuda
de la mujeril flaqueza
en acciones varoniles
me ocupaba, haciendo afrenta
a Palas, cuando vio a Venus
pasar los muros de Grecia.

Venne perciò messa in convento dal padre, ma ne fugge dopo undici mesi. Dopo varie peripezie,

En la Armada me embarqué
indiana, llegué a la tierra
que a España la fertiliza
de oro que cría en sus venas.
Hubo con el araucano
soberbio sangrienta guerra;
halléme en ella, mostré
el valor que en mí se encierra
yo sola en la escaramuza
que vi trabada primera,
maté..., mas esta alabanza
díganlo bocas ajenas,
que yo no te diré más

Catalina non vuole che per il momento sia scoperta la sua vera identità. Lasciato Diego, Guzmán viene attaccato dall'Alférez, e lo uccide in duello, ma viene catturato. Processata, Catalina è condannata a morte, ma anche in questo frangente rifiuta di svelare la sua vera natura: la rivelazione del suo sesso porterebbe alla sospensione della condanna.

[Alcalde] Vístase la ropa, amigo.

[Guzmán] Qué ropa? Yo soy soldado, [...] y en mi traje han de llevarme.

[Religioso] No mire en puntos, hermano, que va a morir, y es cristiano.

[Guzmán] (Pues yo que dejo quitarme *Aparte*

la vida por no decir,
 que soy mujer, ni traer
 faldas, había de querer
 llevarlas para morir?)
 [Religioso] Advierta, que los perdones
 del hábito perderá.
 [Guzmán] Misas hay, todo será
 un año más de tizones.
 [Religioso] ¡Qué terrible obstinación!
 [Guzmán] (Por no parecer mujer, *Aparte*
 todo lo quiero perder
 fuera del alma.)

È francamente stupefacente il carattere di questo personaggio che spinge la fedeltà alla sua vocazione fino all'estremo, e non accetta l'abito femminile nemmeno dopo che, contro il suo volere, Diego rivela il segreto e la condanna viene sospesa.

[Juan] La sentencia ha suspendido
 el Virrey, porque ha sabido
 de vuestro amigo don Diego
 que sois mujer.
 [Guzmán] ¿Mujer yo?
 Miente, mande su excelencia
 ejecutar la sentencia,
 que don Diego se engañó
 por excusarme la muerte.
 [Machín]: ¡Vive Cristo que has de ser,
 aunque no quieras mujer,
 y líbrate de esa suerte,
 que después ello dirá.
 [Religioso] Si lo tiene por afrenta,
 sin fruto negarlo intenta,
 que el caso es público ya.
 [Juan] Y de todos viene a ser
 el mayor daño morir.
 [Guzmán] ¿Para qué quiero vivir
 si saben que soy mujer?

Successivamente, racconta Diego, Catalina dà un'altra versione della notte dell'incontro con Ana e dell'onore di Diego:

Ya yo, don Diego, soy otra,
 que fui, porque de la muerte
 he visto la horrible sombra.

Yo no soy quien de esa dama
perdió la ocasión dichosa,
que por engaño alcanzaste,
otro amante es quien la goza.
Ser conocidos por míos
los guantes, y ser notoria
al mundo mi valentía,
hizo que en mis manos ponga
esa dama su remedio;
era la causa piadosa,
ella mujer, yo mujer,
dádivas quebrantan rocas.
Todo junto me obligó
a que en favor suyo rompa
la ley de vuestra amistad,
y a engañaros me disponga.
Mas ya que os debo la vida,
y arrepentida me exhorta
la confesión a la enmienda,
no es bien que os quite la honra.

Diego allora decide di andarsene in Spagna, per incontrarsi di nuovo con Catalina, perché vuol sapere la verità su Ana. Qui ritroviamo Catalina che non si smentisce, e non vuole vestirsi da donna, per un vero e proprio rifiuto della sua sessualità. Dice infatti a Sebastián, che la ospita, Catalina:

[Guzmán] Si os he dicho,
y os dice mi vida, cuánto
mi propio ser aborrezco.
Si de mis padres, y hermanos
troqué la amada presencia
por el indómito arauco;
si recibí mil heridas,
y si de Miguel de Arauso
mi mismo hermano vertió
la sangre mi airada mano,
si del último suplicio,
viendo ya el lugar infausto,
me dejaba dar la muerte
en un infame teatro,
todo por no publicar
que soy mujer, no es en vano
querer que me vista ahora
de lo que aborrezco tanto?
[Sebastián] Por vuestro gusto habéis hecho

excesos tan mal pensados,
 quizá porque no tuvisteis
 quién supiese aconsejaros.
 Mas ya que yo os aconsejo,
 y que el nombre me habéis dado
 de amigo, tengo de ver,
 si con vos, Alférez, valgo
 más que vuestra inclinación,
 y si queréis por un rato
 de disgusto, que me tenga
 por hombre poco avisado
 el Oidor si a su presencia,
 que ha de respetarse tanto
 os llevo en traje indecente.

[Guzmán] Pues decid, ¿que desacato
 se hace a su autoridad,
 si ya por ello el Vicario
 de Madrid me tuvo presa,
 y por haberle informado
 de mis hazañas, me dio
 por libre?

[Sebastián] Pues publicado
 con ello que sois mujer,
 ¿qué perderéis en mudaros
 por dos horas en su traje?

[Guzmán] Dos horas son dos mil años,
 y no quiero parecerlo,
 ya que no puedo negarlo.

D'improvviso si sentono grida e rumori di duello, e Catalina molla tutto per andare a combattere, seguendo in fondo *la sua natura, o la sua vocazione*, anche se non coincide con i modelli di comportamento stabiliti dalla società e dalla morale corrente (e questo sembra il tema di fondo del dramma).

[Sebastián] El reducirla es en vano,
 porque tiene solamente
 de mujer lo porfiado.

Catalina presenta tutta la documentazione che dimostra il suo valore: vuole essere autorizzata a vestire sempre da uomo. Vuole, cioè, un riconoscimento giuridico della sua differenza, in un'epoca in cui il vestito, la divisa, testimonia l'essere sociale, il ceto di appartenenza e il ruolo di ogni persona:

[Sebastián] ¿A qué remuneración
 os inclináis?

[Guzmán] Si podréis
para Flandes negociar
una ventaja, me holgara
que su Majestad premiara
mis hechos con emplear
en sus servicios estas manos,
que rabian ya por saber,
si pueden también vencer
flamencos como araucanos.
Pero si al fin conquistar
no podéis merced ninguna,
pretended al menos una,
que es muy fácil de alcanzar.

[Sebastián] ¿Cuál es?

[Guzmán] Que me consienta
andar siempre de varón,
que con esta permisión
quedo pagada, y contenta.

[Sebastián] Pues sin tenerla te pones
en su traje, ¿qué te inquieta?

[Guzmán] No quiero vivir sujeta
a enfados, y vejaciones.

[Sebastián] Por advertido me doy,
mas trata de prevenirte,
que es hora ya de partirte,
que en casa el Vizconde voy.

Infine Catalina e Ana si incontrano nuovamente. Catalina insiste a non voler confessare che Ana non ha altri amanti. Arriva Diego. Si scopre il motivo della menzogna di Catalina: era una vendetta perché Diego aveva rivelato il suo vero sesso per salvarla:

[Guzmán] El celo
de librarme, no era justo
que os obligase a romperlo,
habiéndoos yo prevenido,
que sintiera mucho menos
la muerte, que publicar
que era mujer; y así viendo
que a descubrirlo os movió
de casaros el deseo,
quise con aquel engaño
impediros el efecto,
y el fruto que conseguir
pensastes de haberlo hecho.

Hasta que viéndome libre
 de prisiones, y volviendo
 a vestir varonil traje,
 y a ceñir marcial acero,
 de los agravios, afrentas,
 infamias, y vituperios,
 que desde entonces acá
 he padecido, y padezco,
 por haberme vos guardado
 la palabra del secreto,
 tomará así la venganza,
 y os dará justo escarmiento.

Alla fine Catalina si deciderà a riconoscere che l'onore di Ana è intatto e che nessun altro amante insidia il suo rapporto con Diego.

Pérez de Montalbán Juan, *Comedias*, ed. Mesonero Romanos, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid 1951, vol. XLV.

Profeti M. G., *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*, Università di Pisa 1970.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:

<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>

a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham

[JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE (1593-1651) fu un prolifico e apprezzato autore di *entremeses*, di cui pubblicò una scelta nel 1645 col titolo *Jocosería: burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*. Questa raccolta contiene meno di cinquanta testi, tra *entremeses*, *loas* e *jajaras*, ma le raccolte contemporanee gliene attribuiscono un altro centinaio; la *Colección* edita da Emilio Cotarelo ne comprende 142, ma si dice che ne avesse scritti 900. Questi *entremeses* erano scritti per autori di commedie e per le compagnie, che li inframezzavano tra un atto e l'altro, e potevano essere sia in prosa sia in verso. Il genere era coltivato anche da autori importanti, come Cervantes, Calderón e Quevedo e poteva trattare qualunque tema, compreso anche un vero e proprio sperimentalismo linguistico.

A Quiñones viene attribuita la creazione del personaggio di Juan Rana, *alcalde* di paese, che poi si ritrova nelle situazioni più disparate come medico, *letrado*, torero... Gli *entremeses* di Quiñones sono spesso dei gioiellini di tecnica teatrale, come *El gorigori*, *Los cuatro galanes*, *La barbera de amor*, *La malcontenta*.

Los muertos vivos

Cosme nega a Juan Rana la mano di sua sorella e i due litigano:

[Juan] Hazme favor de darme...
[Cosme] Con un palo.
[Juan] Has de darme la mano...
[Cosme] Si la quieres de azotes, tome, hermano.
[Juan] De amistades perfetas...
[Cosme] ¡Válgate Barrabás!, y lo que aprietas...
[Juan] Dándome por mujer tu hermana hermosa.
[Cosme] ¿Eso es?
[Juan] Claro está.
[Cosme] ¿No es otra cosa?
[Juan] Qué habíades pensado?
[Cosme] Lo que vos, si os hubieran requebrado.
[Juan] Yo pido a vuesa hermana en casamiento.
[Cosme] ¿Queréis que os la dé luego?
[Juan] Ese es mi intento.
[Cosme] ¿Bien puesta y bien vestida?
[Juan] Eso deseo.
[Cosme] Con buen dote?
[Juan] Parece que lo veo.
[Cosme] ¿Qué os la saque el padrino y la madrina,
que reviente de cena la cocina,
que haya baile, haya jira, haya locura,
y que os tome las manos luego el cura,
oliéndome las suyas a bautismo?
¿Esto es lo mismo que queréis?
[Juan] Lo mismo,
y que me habléis muy claro y sin reparo.
[Cosme] Pues no os la quiero dar. Veislo ahí bien craro.
[Juan] ¡Valga el diablo el cencerro!
¡Vive Cristo!; ¿y mi espada?

Per risolvere la situazione, Isabel, sorella di Cosme gli fa credere che è morto:

[Criada] ¡Que matan a mi señor!
¡Salga vuested, presto, presto!
[Isabel] ¡Ay, hermano de mi vida!
¿Quién te ha muerto, quién te ha muerto?
[...]

[Cosme] ¡Hola! Yo só vueso hermano.
[Isabel] Cegóme el dolor que tengo.
 ¿Quién te ha muerto, hermano mío?
 ¿Quién me dejó sin consuelo?
[Cosme] ¡Juro a Cristo que está vivo!
[Isabel] No lo creo, no lo creo.
[Cosme] Ni Dios te lo deje creer
[Isabel] Ana, trae un candelero
 con una luz, y algún paño
 con que amortajar el cuerpo.
[Cosme] ¿Estás borracha, demonio?
[Criada] ¡Ay, señora!; voy por ello.

Cosme viene steso coperto da un lenzuolo, mentre Isabel cerca elemosine per il funerale:

[Isabel] Para el ánima deste hombre,
 que sin confesión le han muerto.
[Sánchez] ¿Quién le mató?
[Isabel] Un hombre.
[Cosme] Una hambre.
[Sánchez] No llevo que dar dinero;
 mas tomad para su ofrenda
 pan y vino.

Váselo a dar, y Cosme se levanta el medio cuerpo y se lo quita

[Cosme] ¡Oh, santo viejo,
 que los muertos resucitas!
[Sánchez] ¡Conjúrote! ¡Vade retro!

Anche Juan si finge morto: i due si ritrovano nella stessa tomba:

[Cosme] Señor muerto, estése quedo.
 Tengamos la muerte en paz
 o le pegaré dos muertos.
[Juan] Yo en mi sepoltura estoy:
 hablemos de bueno a bueno.

Échanse los dos y hablan

[Cosme] Habremos muy en buen hora.
 ¿De qué murió, caballero?
[Juan] De tercianas.
[Cosme] Yo de hambre.

Y ¿adónde está?
[Juan] En el infierno.

Naturalmente la farsa finisce con il lieto fine e con il matrimonio dei due innamorati.

I testi riportati sono tratti dal sito "Comedia", all'indirizzo:
<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>
a cura di Vern G. Williamsen [vwilliam@u.arizona.edu] e J. T. Abraham
[JABRAHAM@ccit.arizona.edu]

FELIPE GODÍNEZ (1585-1659), apprezzato da Cervantes e poi dimenticato, è stato oggetto di una rinnovata attenzione da parte della critica. Fu attaccato da Quevedo per le sue origini ebraiche, e venne accusato nel 1624 di giudaizzare, cioè di praticare in segreto la religione ebraica, e venne condannato a un anno di prigione e sei di esilio. L'atto di accusa dell'inquisizione si sofferma anche su due sue commedie a carattere religioso, *La arpa de David* e *La reina Ester*, di cui sono criticate alcune affermazioni teologiche. Scontata la pena, probabilmente non per intero, Godínez torna a Madrid, dove diventa un personaggio di primo piano nella vita culturale. Le sue commedie (una ventina) sono dedicate soprattutto ai temi biblici e alle vite di santi. Tra le più note: *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*; *La traición contra su dueño*; *Aun de noche alumbra el sol*. Quest'ultima è una commedia basata sul conflitto tra onore e tirannia, con il principe Carlos che, desideroso di conquistare Sol, ordina di uccidere il marito Juan: se non presenta novità di rilievo nella trama, ha tuttavia una forte tensione etica.

ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN (1596-1661) dichiara di aver scritto un centinaio di commedie, sia di tipo eroico, molto apprezzate all'epoca, sia di cappa e spada, più apprezzate dalla critica odierna. La sua opera più conosciuta, ma forse non la più rappresentativa, è *Las muñecas de Marcela*, con un intreccio complesso, raffinato e di puro intrattenimento. Sulla stessa linea anche *El señor de Noches Buenas*.

Per approfondire

R. Mesonero Romanos (ed.), *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, B. A. E., Madrid, vol. XLV.

M. G. Profeti, *Montalbán: un comediografo dell'età di Lope*, Università di Pisa 1970.

LA PROSA BAROCCA

Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo y Villegas nasce a Madrid nel 1580 da una famiglia della bassa nobiltà. Legato al duca di Osuna, per il quale svolge importanti incarichi diplomatici, viene coinvolto nella caduta politica del nobile e si ritrova in esilio e in carcere. Tornato a corte, si lega ad Olivares e ad altri personaggi importanti. Carattere polemico e poliedrico, scrive testi di ogni genere, burlesco, morale, politico, erudito, senza mai cessare di attaccare i suoi avversari. Per ragioni non chiare, torna in carcere dal 1639 al 1643. Muore due anni dopo.

Parte delle opere di Quevedo ha avuto una diffusione manoscritta, prima ancora che fosse pubblicata a stampa, e di conseguenza si sono prodotti molti problemi testuali, soprattutto nei suoi testi poetici.

Quevedo ha una personalità complessa e contraddittoria. Da un lato ostenta ammirazione per Seneca e vuole essere considerato un neostoico (si veda *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*), dall'altro il suo atteggiamento pubblico è molto lontano da quello del sapiente impassibile di fronte alla mutevolezza della sorte: è anzi aggressivo, caustico, circondato da nemici, ostile e alquanto nevrotico.

Nella sua opera tornano costantemente alcuni temi: il *desengaño*, che lo porta ad una condanna astiosa e violenta di tutto ciò che è apparenza, ipocrisia, falsità; lo scetticismo e la sfiducia verso la razionalità umana, che lo porta a considerare vana ogni cosa, in una sorta di nichilismo o di perenne insoddisfazione vitale; la presenza incombente della morte e la velocità con cui fugge il tempo, che ha condotto Ramón Gómez de la Serna a vedere in Quevedo un uomo che aveva la vocazione da morto. Per Quevedo, e a dispetto del suo cattolicesimo molto (troppo) ostentato, l'esistenza è una malattia: Américo Castro afferma che in lui il valore della vita viene negato, non a vantaggio dell'altra vita dopo la morte, come avviene nei mistici e negli uomini religiosi, ma in assoluto. Il tema religioso è assente dalla maggior parte dei testi in cui parla della morte. Questo non deve portare alla conclusione che Quevedo non credesse nei dogmi cristiani e ostentasse la sua fede solo per conformismo: probabilmente era un cattolico di provata ortodossia che, come tutti i buoni cristiani, aveva molti momenti di dubbio. Da intellettuale, teneva le due cose separate: da una parte la teologia, dall'altra la scrittura letteraria.

In ogni caso, che vi sia contraddizione in Quevedo è chiaro quando si analizza ogni aspetto della sua personalità che si sottrae alle definizioni. Per un certo periodo fu considerato un autore "progressista", relativamente alla situazione in cui viveva, mentre oggi lo si ritiene piuttosto conservatore, quando non reazionario, e probabilmente entrambe le etichette sono unilaterali. È fuor di dubbio che lui, uomo della piccola nobiltà in decadenza, avesse nostalgia del sistema feudale medievale e difendeva una concezione gerarchica e aristocratica, però, proprio in vista di questa concezione, che presupponeva una qualità etica nella nobiltà, avversava i nobili del suo tempo, che considerava indegni del loro ruolo. Così, volendo usare una classificazione anacronistica, potremmo definirlo non tanto un conservatore, quanto un oppositore di destra al regime in cui viveva: un tradizionalista, che fa riferimento a un modello politico ideale, o meglio a un passato idealizzato, alla luce del quale svaluta il presente per la sua degenerazione; tuttavia non intende chiudere i ponti con questo presente e accettare che vada in rovina, magari dando una mano a cambiarlo, come avrebbe fatto ad esempio un William Blake qualche tempo dopo.

Da questo suo atteggiamento tradizionalista e aristocratico derivano una ferma avversione verso la borghesia, verso il culto del denaro (ma non si pone il problema di come utilizzare le ricchezze che venivano dalle Indie in modo più proficuo) e un feroce antisemitismo: ostile ai mercanti, favorevole al rafforzamento della casta spagnola cui assegna una vocazione militare, nazionalista, tuttavia, nella sua attività pratica, Quevedo si trova sempre al fianco di politici di larghe vedute, appoggiando il duca di Osuna e poi Olivares, che si presentava con un programma riformatore. Fu lo stesso Olivares a farlo incarcerare, forse proprio per il suo carattere indipendente: legato alla sua visione tradizionalista e al culto del sistema feudale, Quevedo non doveva amare troppo la successiva svolta militarista e centralista di Olivares.

A parte le considerazioni sulla sua persona, o sul suo personaggio, Quevedo entra nella letteratura per i suoi straordinari meriti di scrittore, capace di rivoluzionare l'uso del linguaggio e di creare una scrittura di imprevedibile modernità.

Gracias y desgracias del ojo del culo

Quien tanto se precia de servidor de vuesa merced, ¿qué le podrá ofrecer sino cosas del culo? Aunque vuesa merced le tiene tal, que nos lo puede prestar a todos. Si este tratado le pareciere de entretenimiento, léale y pásele muy despacio y a raíz del paladar. Si le pareciere sucio, límpiese con él, y béseme muy apretadamente. De mi celda, etcétera.

No se espantarán de que el culo sea tan desgraciado los que supieren que todas las cosas aventajadas en nobleza y virtud, corren esta fortuna de ser despreciadas de ella, y él en particular por tener más imperio y veneración que los demás miembros del cuerpo; mirado bien es el más perfecto y bien colocado dél, y más favorecido de la naturaleza, pues su

forma es circular, como la esfera, y dividido en un diámetro o zodíaco como ella. Su sitio es en medio como el del sol; su tacto es blando: tiene un solo ojo, por lo cual algunos le han querido llamar tuerto, y si bien miramos, por esto debe ser alabado, pues se parece a los cíclopes, que tenían un solo ojo y descendían de los dioses del ver. El no tener más de un ojo es falta de amor poderoso, fuera de que el ojo del culo por su mucha gravedad y autoridad no consiente niña; y bien mirado es más de ver que los ojos de la cara, que aunque no es tan claro tiene más hechura. Si no, miren los de la cara, sin una labor, tan llanos que no tienen primor alguno, como el ojo del culo, de pliegues lleno y de molduras, repulgo y dobladillos, y con una ceja que puede ser cola de algún matalote, o barba de letrado o médico. Y así, como cosa tan necesaria, preciosa y hermosa, lo traemos tan guardado y en lo más seguro del cuerpo, pringado entre dos murallas de nalgas, amortajado en una camisa, envuelto en unos dominguillos, envainado en unos gregüescos, abahado en una capa, y por eso se dijo: "Bésame donde no me da el sol". Y no los de la cara, que no hay paja que no los haga caballeriza, ni polvo que no los enturbie, ni relámpago que no los ciegue, ni palo que no los tape, ni caída que no los atormente, ni mal ni tristeza que no los enternezca. Lléguese al reverendo ojo del culo, que se deja tratar y manosear tan familiarmente de toda basura y elemento ni más ni menos; demás de que hablaremos que es más necesario el ojo del culo solo que los de la cara; por cuanto uno sin ojos en ella puede vivir, pero sin ojo del culo ni pasar ni vivir.

La poesia

La poesia di Quevedo è molto originale e varia, e se il poeta non ebbe simpatia per lo stile di Góngora, tuttavia seppe rinnovare il linguaggio poetico ed essere un vero caposcuola, sia pure muovendosi verso un'altra direzione.

A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano

Lo que me quita en fuego, me da en nieve
 La mano que tus ojos me recata;
 Y no es menos rigor con el que mata,
 Ni menos llamas su blancura mueve.
 La vista frescos los incendios bebe,
 Y volcán por las venas los dilata;
 Con miedo atento a la blancura trata
 El pecho amante, que la siente aleve.
 Si de tus ojos el ardor tirano
 Le pasas por tu mano por templarle,
 Es gran piedad del corazón humano;

Mas no de ti, que puede al ocultarle,
 Pues es de nieve, derretir tu mano,
 Si ya tu mano no pretende helarle.

Quevedo è certamente un grande poeta nel gioco concettista, nella satira, nell'imitazione petrarchista e nella sua distruzione in senso burlesco, nei temi morali e religiosi.

I suoi versi furono pubblicati nelle maggiori antologie del tempo, e ne venne poi intrapresa la raccolta, partendo dai quaderni manoscritti. Quevedo, al momento della morte, stava preparando un'edizione delle sue poesie, che vede la luce nel 1648 col titolo *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas*. La raccolta verrà completata con l'aggiunta, nel 1670, dell'ultima parte: *Las tres musas últimas castellanas*. Si raggiungono in tal modo circa ottocento poesie, per lo più sonetti e componimenti in metro tradizionale spagnolo. Nell'edizione critica curata da Blecua (1963) le poesie di Quevedo sono classificate in base ai temi.

Si è già accennato alla morte, alla fugacità del tempo, all'inconsistenza della vita e al *desengaño*: bisogna aggiungere che Quevedo fu anche autore di versi d'amore.

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
 Sombra que me llevare el blanco día,
 Y podrá desatar esta alma mía
 Hora, a su afán ansioso lisonjera;
 Mas no de esotra parte en la ribera
 Dejará la memoria, en donde ardía:
 Nadar sabe mi llama el agua fría,
 Y perder el respeto a ley severa.
 Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
 Venas, que humor a tanto fuego han dado,
 Médulas, que han gloriosamente ardido,
 Su cuerpo dejará, no su cuidado;
 Serán ceniza, mas tendrá sentido;
 Polvo serán, mas polvo enamorado.

Naturalmente era ferocemente misogino (il contrario avrebbe stupito), e il suo matrimonio fu fallimentare, eppure le sue poesie d'amore sono belle e sincere, e si legano al petrarchismo e al neoplatonismo.

A fugitivas sombras doy abrazos;
 en los sueños se cansa el alma mía;
 paso luchando a solas noche y día
 con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos,
y viendo mi sudor, se me desvía,
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame, y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos;
y como de alcanzarla tengo gana,
hago correr tras ella el llanto en ríos.

Tra i versi d'amore, quelli dedicati a Lisi, sono un vero e proprio canzoniere petrarchesco di pregevole fattura.

Retrato de Lisi que traía en una sortija

En breve cárcel traigo aprisionado,
Con toda su familia de oro ardiente,
El cerco de la luz resplandeciente,
Y grande imperio del Amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
Las Fieras altas de la piel luciente;
Y a escondidas del Cielo y del Oriente,
Día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
Perlas que en un diamante por rubíes,
Pronuncian con desdén sonoro hielo,

Y razonan tal vez fuego tirano
Relámpagos de risa carmesíes,
Auroras, gala y presunción del Cielo.

Uomo nato per la battuta pungente, Quevedo ha scritto molti componimenti in versi a carattere satirico e burlesco, elogiando la vita tranquilla e attaccando donne, vecchie, tipi umani di ogni risma, ebrei e nemici personali: in questi versi riesce a trasformare in scrittura piacevole e divertente anche i lati peggiori del suo carattere e del suo universo intellettuale.

Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone

Si no duerme su cara con Filena,
Ni con sus dientes come y su vestido
Las tres partes le hurta a su marido,
Y la cuarta el afeite le cercena,

Si entera con él come y con él cena,
Mas debajo del lecho mal cumplido

Todo su bulto esconde, reducido
 A Chapinzanco y Moño por almena,
 ¿Por qué te espantas, Fabio, que abrazado
 A su mujer, la busque y la pregone,
 Si, desnuda, se halla descasado?
 Si cuentas por mujer lo que compone
 A la mujer, no acuestes a tu lado
 La mujer, sino el fardo que se pone.

Accanto a questo vanno collocati poemi burleschi, demistificatori, osceni, sorprendenti per originalità e creatività.

A un hombre de gran nariz

Érase un hombre a una nariz pegado,
 Érase una nariz superlativa,
 Érase una alquitara medio viva,
 Érase un peje espada mal barbado;
 Era un reloj de sol mal encarado.
 Érase un elefante boca arriba,
 Érase una nariz sayón y escriba,
 Un Ovidio Nasón mal narigado.
 Érase el espolón de una galera,
 Érase una pirámide de Egipto,
 Los doce tribus de narices era;
 Érase un naricísimo infinito,
 Frisón archinariz, caratulera,
 Sabañón garrafal morado y frito.

La prosa: i Sueños

Per quanto riguarda la sua produzione in prosa, Quevedo è autore di alcuni tra i testi migliori del Seicento, di una miriade di brevi scritti burleschi e giocosi, e alcuni trattati severi e francamente di scarso rilievo, come la *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás*, e altri testi di normale propaganda controriformista.

Di particolare interesse un'opera la cui prima edizione nota è quella di Barcellona del 1627: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, opera che appare poco dopo a Saragozza, con notevoli cambiamenti, e col titolo *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*. Si tratta di due edizioni apparentemente non autorizzate di un'opera scritta sei anni prima, e in genere nota con il titolo breve di *Sueños*, o *Sueños y discursos de todos los diablos*. Quevedo ne preparerà una versione, per così dire, ufficiale nel 1631, col titolo *Juguete de la niñez y*

travesuras del ingenio, ma si tratta di un'opera in cui l'inquisizione impone molti cambiamenti.

L'opera è composta dai seguenti testi:

a) *Sueño del juicio final*, detto anche *Sueño de las calaveras*, (1606 o 1607) descrizione della resurrezione dei morti e del giudizio finale, in chiave satirica: vi compaiono personaggi rappresentativi dei vari vizi e dei vari peccati, compresi professionisti di vario livello sociale, dai giudici e i medici agli osti e ai sarti. Il *Juicio final* è un capolavoro di umorismo nero e descrizioni macabre, giochi di lingua concettisti, che non risparmiano nessuno.

b) *El alguacil endemoniado* (scritto tra il 1605 e il 1608), dialogo con un diavolo che è stato cacciato da un indemoniato con un esorcismo. Il diavolo, che adotta un atteggiamento moralista, si lamenta del fatto che gli sia toccato vivere dentro un *alguacil*, che ritiene essere un individuo non umano, tanto che rivendica per sé la condizione di *demonio enalguacilado*: i giudici, come i demoni, fanno di tutto per condannare i poveri cristiani, ma almeno il demonio non ha bisogno di farlo per guadagnarsi di che vivere.

- ¿Qué es esto?- le pregunté espantado.

Respondióme:

- Un hombre endemoniado-, y al punto, el espíritu que en él tiranizaba la posesión a Dios, respondió:

- No es hombre, sino alguacil. Mirad cómo habláis, que en la pregunta del uno y en la respuesta del otro se ve que sabéis poco. Y se ha de advertir que los diablos en los alguaciles estamos por fuerza y de mala gana; por lo cual, si queréis acertar, debéis llamarme a mí demonio enalguacilado, y no a éste alguacil endemoniado. Y avenísos tanto mejor los hombres con nosotros que con ellos cuanto no se puede encarecer, pues nosotros huimos de la cruz y ellos la toman por instrumento para hacer mal. ¿Quién podrá negar que demonios y alguaciles no tenemos un mismo oficio, pues bien mirado nosotros procuramos condenar y los alguaciles también; nosotros que haya vicios y pecados en el mundo, y los alguaciles lo desean y procuran con más ahínco, porque ellos lo han menester para su sustento y nosotros para nuestra compañía. Y es mucho más de culpar este oficio en los alguaciles que en nosotros, pues ellos hacen mal a hombres como ellos y a los de su género, y nosotros no, que somos ángeles, aunque sin gracia. Fuera desto, los demonios lo fuimos por querer ser más que Dios y los alguaciles son alguaciles por querer ser menos que todos. Así que por demás te cansas, padre, en poner reliquias a este, pues no hay santo que si entra en sus manos no quede para ellas. Persuádetes que el alguacil y nosotros todos somos de una orden, sino que los alguaciles son diablos calzados y nosotros diablos recoletos, que hacemos áspera vida en el infierno.

c) *Sueño del infierno*, (1608) nuova satira su vari tipi umani condannati alla pena eterna. È il più lungo dei *Sueños* e il più complesso. Il giudizio finale è

rappresentato dalla visione allegorica di due strade, la via del bene, in cui si procede con difficoltà, e la via della perdizione, larga, comoda e piacevole. Attraverso quest'ultima si giunge all'inferno, che viene descritto con una successione di quadri, dove ancora una volta dominano l'umorismo macabro e lo spirito di dissacrazione.

d) *El mundo por de dentro*, (1610 o 1612) descrizione grottesca di viandanti che sfilano nella "via dell'Ipocrisia", messi a nudo da Desengaño. È forse il sogno più amaro: l'autore avanza smarrito nel mondo, senza guida, finché non incontra la Disillusione che gli mostrerà il vero volto del mondo.

- ¿Y cómo se llama -dije yo- la calle mayor del mundo, donde hemos de ir?

- Llámase -respondió- Hipocresía, calle que empieza con el mundo y se acabará con él; y no hay nadie casi que no tenga, si no una casa, un cuarto o un aposento en ella. Unos son vecinos y otros paseantes, que hay muchas diferencias de hipócritas, y todos cuantos ves por ahí lo son. ¿Y ves aquel que gana de comer como sastre y se viste como hidalgo? Es hipócrita, y el día de fiesta, con el raso y el terciopelo y el cintillo y la cadena de oro, se desfigura de suerte que no le conocerán las tijeras y agujas y jabón, y parece tan poco a sastre, que aun parece que dice verdad. ¿Ves aquel hidalgo con aquel que es como caballero? Pues debiendo medirse con su hacienda ir solo, por ser hipócrita y parecer lo que no es, se va metiendo a caballero, y por sustentar un lacayo, ni sustenta lo que dice ni lo que hace, pues ni lo cumple ni lo paga, y la hidalguía y la ejecutoria le sirve solo de pontífice en dispensarle los casamientos que hace con sus deudas, que está más casado con ellas que con su mujer. Aquel caballero, por ser señoría no hay diligencia que no haga, y ha procurado hacerse Venecia, por ser señoría; sino que como se fundó en el viento, para serlo se había de fundar en el agua. Sustenta, por parecer señor, caza de halcones, que lo primero que matan es a su amo de hambre con la costa, y luego el rocín en que los llevan, y después, cuando mucho, una graja o un milano. Y ninguno es lo que parece. El señor, por tener acciones de grande se empeña, y el grande remeda cosas de rey. ¿Pues qué diré de los discretos? ¿Ves aquel aciago de cara? Pues siendo un mentecato, por parecer discreto y ser tenido por tal, se alaba de que tiene poca memoria, quéjase de melancolías, vive descontento y préciase de mal regido, y es hipócrita, que parece entendido y es mentecato. ¿No ves los viejos hipócritas de barbas, con las canas envainadas en tinta, querer en todo parecer muchachos? ¿No ves a los niños preciarse de dar consejos y presumir de cuerdos? Pues todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas ¿no la hay la mayor del mundo? El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado; el botero, sastre del vino, que le hace de vestir; el mozo de mulas, gentilhomme de camino; el bodegón, estado, el bodegonero, contador; el verdugo se llama miembro de la justicia y el corchete criado; el fullero, diestro; el ventero, güésped; la

taberna, ermita; la putería, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; los cornudos, honrados. Amistad llaman el mancebamiento, trato a la usura, burla a la estafa, gracia la mentira, donaire la malicia, descuido la bellaquería, valiente al desvergonzado, cortesano al vagamundo, al negro moreno, señor maestro al albardero y señor doctor al platicante. Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman, hipócritas en el nombre y en el hecho. ¿Pues unos nombres que hay generales? A toda pícara, señora hermosa; a todo hábito largo, señor licenciado; a todo gallofero, señor soldado; a todo bien vestido, señor hidalgo; a todo fraile motilón o lo que fuere, reverencia y aun paternidad; a todo escribano, secretario. De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examinéis, si no es que, ignorante como tú, crea las apariencias. ¿Ves los pecados? Pues todos son hipocresía, y en ella empiezan y acaban, y della nacen y se alimentan la Ira, la Gula, la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Pereza, el Homicidio y otros mil.

e) *Sueño de la muerte* (1622): Quevedo incontra in sogno la Morte, descritta come donna che da un lato è giovane e dall'altro vecchia, ed è proprio la morte a ragionare sull'essenza della vita umana, consistente nella coincidenza di vivere e morire: la morte inizia già al momento della nascita, e la vita non è altro che un vivere morendo. Con la Morte Quevedo scenderà nel regno delle tenebre, dove avrà le solite visioni ciniche e umoristiche.

A questa serie va aggiunto il *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*, (1627) che nei *Jugetes* è incluso in versione ritoccata e intitolata *El entremetido, la dueña y el soplón*: qui il consueto tema satirico contro i vizi e le professioni viene integrato da una riflessione sul potere e la politica.

Di carattere affine ai *Sueños* è un altro testo, indipendente dalla serie, che tratta temi politici e satirico-morali: *La hora de todos y la fortuna con seso*, pubblicata nel 1650. Qui la Fortuna è chiamata da Giove a ristabilire la giusta gerarchia tra le persone, mettendo ciascuno non nel posto che occupa nella società, ma in quello che effettivamente merita. Nella seconda parte l'opera è una satira su vari personaggi politici dell'attualità. Il testo include un altro brano satirico scritto in forma indipendente, *La isla de los monopantos*: ha carattere antisemita ed è stato interpretato come un attacco alla politica di Olivares, favorevole ai cosiddetti marrani.

È abbastanza stucchevole interrogarsi sull'unità dei vari *Sueños* come insieme organico, mentre è più interessante cercare di capire l'intenzione di questo interesse cinico per la morte e il giudizio finale e il suo significato. La prima nota evidente è quella morale, che rimanda al dichiarato impegno cattolico dello scrittore, e tuttavia il fatto che i *Sueños* trattino un tema morale non significa immediatamente che siano un'opera apologetica o che si risolvano in un'omelia letteraria: altrettanto ovvio ed evidente è infatti il loro aspetto stilistico, insieme alla priorità della dimensione letteraria del testo. I *Sueños* hanno prioritariamente uno scopo satirico e, in qualche modo, si servono del tema morale come di uno scudo protettivo. Quando Quevedo si pone come

obiettivo di trattare il tema morale per il suo valore intrinseco e in chiave apologetica, lo fa con opere serie, e spesso noiose, rispettando gli standard della trattatistica del tempo. Quando invece mette in primo piano le straordinarie capacità della sua scrittura creativa, produce una prosa scoppiettante, dove l'unica cosa che conta è il gioco linguistico per il quale il punto di partenza (in questo caso il tema morale) è semplicemente un'occasione.

El Buscón

Oltre ai *Sueños*, l'altro capolavoro della prosa di Quevedo è la *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, pubblicato nel 1626 a Saragozza, ufficialmente senza il consenso dell'autore, che ebbe a definirla opera giovanile, distanziandola da sé. Naturalmente nulla esclude che si tratti di un depistaggio: l'opera può essere stata scritta in un lasso di tempo che va dal 1603 al 1626 e, anche anticipando al massimo la data di composizione, non ne risulta automaticamente che il testo non sia stato più ripreso o che sia stato abbandonato a se stesso.

Il *Buscón* è la geniale reinterpretazione del tipico schema del romanzo picaresco: racconta le disastrose avventure di Don Pablos de Segovia alla caccia di una minima stabilità sociale e di un rimedio definitivo alla fame. Lo schema del romanzo picaresco, col succedersi di episodi e figure sociali, consente a Quevedo di esercitarsi nella sua arte satirica presentando personaggi caricaturali e grotteschi che, insieme ai fallimenti del picaresco, costituiscono l'elemento di spicco di un umorismo nero e cattivo, cinico e spietato, che non sembra salvare nessuno.

Ma il *Buscón* rappresenta forse la pagina migliore del concettismo di Quevedo: è un romanzo che sembra interamente costruito sulla metafora e sul gioco linguistico, tanto che a volte, con ogni evidenza, l'autore non inventa il gioco linguistico all'interno di un episodio, ma costruisce l'episodio a partire da un gioco linguistico. Naturalmente non è mancato chi, sulla scorta di chiare affermazioni dello stesso Quevedo, ha creduto che l'opera avesse un'intenzione morale e servisse da ammonimento ai reprobri: fortunatamente non mancano gli uomini coraggiosi in questo mondo.

Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo (Dios le tenga en el cielo). Fue el tal, como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría dé que le llamasen así diciendo que él era tundidor de mejillas, y sastre de barbas. Dicen, que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer. Estuvo casado con Andolza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal.

Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja (aun viéndola con canas y rota), aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus

pasados, esforzaba que descendía de la Gloria. Tuvo muy buen parecer, y fue tan celebrada, que en el tiempo que ella vivió todos los copleros de España harían cosas sobre ella. Padebió grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros. Probósele que a todos los que hacía la barba a navaja, mientras le daba con el agua levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermano de siete años les sacaba, muy a su salvo, los tuétanos de las faldriqueras. Murió el angélico de unos azotes que le dieron en la cárcel. Sintiólo mucho mi padre (buen siglo haya), por ser tal, que robaba a todos las voluntades.

Por estas y otras niñerías estuvo preso, aunque, según a mí me han dicho después, salió de la cárcel con tanta honra; que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaba eminencia. Las damas diz que salían por verle a las ventanas, que siempre pareció bien mi padre a pie y a caballo. No lo digo por vanagloria, que bien saben todos cuán ajeno soy della.

¡Mi madre, pues, no tuvo calamidades! Un día, alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a todos cuantos la trataban; sólo diz que le dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público. Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos y encubría canas. Empreñaba piernas con pantorrillas postizas. Y, con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas cubría, porque hacía cabelleras. Poblaba quijadas con dientes. Al fin, vivía de adornar hombres y era remedona de cuerpos. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros, y cuál, tejedora de carnes, y por mal nombre alcagüeta y flux para los dineros de todos. Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos, era para dar mil gracias a Dios. No me detendré en decir la penitencia que hacía. Tenía su aposento, donde sola ella entraba (y algunas veces yo, que, como era chico, podía), todo rodeado de calaveras, que ella decía eran para memorias de la muerte, y otros, por vituperarla, que para voluntades de la vida. Su cama estaba armada sobre sogas de ahorcado, y decíame a mí:

- ¿Qué piensas? Con el recuerdo desto aconsejo a los que bien quiero que, para que se libren dellas vivan con la barba sobre el hombro, de suerte que ni aun con mínimos indicios se les averigüe lo que hicieren.

Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio; mas yo, que siembre, tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué ni a uno ni a otro. Decíame mi padre:

- Hijo, esto de ser, ladrón no es arte mecánica, sino liberal.

Y de allí a un rato, habiendo suspirado, decía de manos:

- ¿Cómo a mi sustentado?- dijo ella con gran cólera, que le pesaba, que yo no me aplicase a brujo - Yo os he sustentado a vos y sacádoos de las cárceles con industria, y mantenido en ellas con dinero. Si no

confesábades, ¿era por vuestro ánimo, o por las bebidas que yo os daba? Gracias a mis botes. Y si no temiera que me habían de oír en la calle, yo dijera lo que cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado.

Más dijera, según se había encolerizado, si con los golpes que daba no se desensartara un rosario, de muelas de difuntos, que tenía. Metílos en paz, diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente y ir con mis buenos pensamientos adelante; y así, que para esto me pusiesen a la escuela, pues sin leer ni escribir no sé podía hacer nada.

Parecióles bien lo que yo decía, aunque lo gruñeron un rato entre los dos. Mi madre se entró dentro y tornó a ocuparse en sarta las muelas, y mi padre fue a rapar a uno (así lo dijo él), no sé si la barba o la bolsa; lo más ordinario era una y otra. Yo me quedé solo, dando gracias a Dios que me hizo hijo de padres tan hábiles y celosos de mi bien.

In Pablos Quevedo non pone nessun conflitto tra onore e disonore, né vengono problematizzate le sue qualità o le possibilità di redimere la sua vita: Quevedo, come autore, non si sente solidale col personaggio, non ha pietà per lui e non desidera salvarlo; lo descrive come personaggio privo di sentimenti e di umanità. Inoltre Quevedo non dà spazio a digressioni morali, che non avrebbero nessuna utilità, data la mancanza della dialettica tra picaro autore e picaro protagonista. Di fatto il romanzo è prima di ogni altra cosa un'opera basata sull'ingegno, un vero e proprio pezzo di bravura nell'uso della lingua.

Tra i saggi seri di Quevedo hanno una notevole importanza gli scritti influenzati dallo stoicismo. Quevedo, sul cui zelo controriformista personalmente ho più di un dubbio, più che alle manifestazioni della chiesa trionfante e all'ostentazione di pompa e gloria, era interessato allo stoicismo e alle possibilità di creare o potenziare uno stoicismo cristiano. Importante in tal senso è *La cuna y la sepultura: para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (1635).

Infine, tra i vari generi frequentati da Quevedo, non poteva mancare il teatro. Qui il Nostro ha esiti disuguali: incapace di creare sulla scena una dialettica tra varie prospettive, o un conflitto che consenta alle sue commedie di esistere, è invece piacevole negli *entremeses* e nel teatro breve, dove può far valere le sue grandi capacità di scrittore satirico e burlesco.

Per approfondire:

Francisco de Quevedo, *Obra poética*, a cura di J. M. Bleca, Planeta, Barcelona 1981.

Id., *El Buscón*, ed. P. Jauralde, Castalda Madrid 1990.

Id., *Obras festivas*, ed. P. Jauralde, Castalda, Madrid 1981.

Id., *Los sueños*, ed. I. Arellano, Cátedra, Madrid 1991.

Lázaro Carreter F., *Quevedo y la invención por la palabra*, in Aa. Vv., *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1982, 9-24.

Profeti M. G., *Quevedo, la scrittura e il corpo*, Bulzoni, Roma 1984.

Mateo Alemán

Mateo Alemán nasce a Siviglia nel 1547 da una famiglia di conversi; suo padre era medico nel carcere della città, e questa circostanza permette al figlio di conoscere il mondo delinquenziale per esperienza diretta. Inizia a studiare medicina a Siviglia, trasferendosi poi a Salamanca e in seguito ad Alcalá de Henares, tuttavia non eserciterà mai tale professione e non è neppure chiaro se abbia portato a termine gli studi. La morte del padre (1567) causa difficoltà economiche alla famiglia. Alemán torna a Siviglia, si sposa con Catalina de Espinosa, matrimonio infelice che sfocerà nella separazione, e svolge vari lavori per sopravvivere. In realtà i mezzi economici che riesce a procurarsi sono sempre insufficienti per il tenore di vita che mantiene, tanto che nel 1580 finisce in carcere per debiti. Un suo tentativo di trasferirsi nelle Indie fallisce a causa della sua origine conversa.. Si trasferisce quindi a Madrid e vive un'esistenza picaresca, tornando di nuovo in carcere per debiti nel 1602. Nel 1608 riesce finalmente a ottenere il permesso per recarsi in Messico, dove dovrebbe essere morto poco dopo il 1613.

L'atteggiamento di Alemán, quale traspare dalla sua opera, è profondamente pessimista: il mondo sociale gli appare ostile e gli altri uomini gli sembrano pericolosi nemici. Bisogna però considerare che l'autore esprime il suo punto di vista attraverso un personaggio che non coincide completamente con lui. È chiaro che il pessimismo riguarda soprattutto il sistema sociale in cui Alemán si vede immerso, e del quale dà un giudizio negativo: difende infatti con forza l'idea di una eguaglianza tra tutti gli uomini.

La sua opera principale è il *Guzmán de Alfarache*, la cui prima parte viene pubblicata nel 1599 a Madrid; la seconda vedrà la luce nel 1604, dopo la continuazione apocrifia dovuta a Mateo Luján de Sayavedra. Guzmán è un picaro, anzi, a rigor di termini, è il picaro per eccellenza: non si tratta solo del recupero del personaggio nato con il *Lazarillo de Tormes* circa mezzo secolo prima, ma anche, per così dire, della sua formalizzazione definitiva in un tipo.

Le caratteristiche del romanzo picaresco sono state descritte nel primo volume del presente manuale. Riassumendo, secondo un'efficace sintesi di Rodríguez Puértolas (*Historia social...*), gli elementi principali sono i seguenti:

- 1) Nel romanzo picaresco si narra sempre la storia di un vagabondo diseredato dalla fortuna, il cui ruolo nella vita si riduce a soddisfare, in qualunque modo, le sue necessità più elementari. Forse la fame è il movente principale del picaro, e per soddisfarla lavorando il meno possibile fa di tutto senza essere nulla di definito: serve vari padroni, fa il mendicante, ruba, inganna. Intorno al picaro l'intera umanità sembra non avere un fine più elevato del suo, e quando *sembra* averlo, ci viene detto subito che è solo vanità e

apparenza. Di fronte agli eroi delle precedenti narrazioni, il picaresco è un antieroe, l'incarnazione più bassa della realtà umana; a sua volta il mondo in cui si muove il picaresco è il più basso ed opposto al mondo ideale immaginario, puro e nobile dell'epica, dei romanzi cavallereschi e del romanzo pastorale. 2) La seconda caratteristica formale e imprescindibile è che le avventure del picaresco sono narrate sempre in forma autobiografica.

Il picaresco è un uomo solo, esiliato dalla società che diffida di lui tanto quanto lui diffida del consorzio umano: ne diffida perché la conosce per esperienza diretta, e ha constatato sulla sua pelle (in genere fin dalla nascita illegittima o conversa) la differenza tra l'immagine che il bel mondo offre di sé e il suo vero volto, fatto di cinismo, meschinità, egoismo e ipocrisia. Forte di questa esperienza diretta del vero volto della società, il picaresco giudica tutto e tutti in base al suo esclusivo punto di vista, che si propone come metro di giudizio, e che condanna gli uomini:

Così, anche se quando viveva la sua vita di picaresco ogni avventura gli serviva per scoprire, *a posteriori*, l'inganno del mondo, il romanzo di questa vita è pensato *a priori* come esempio di *desengaño*.

Il *Guzmán de Alfarache* è il romanzo in base al quale è stato elaborato lo schema teorico che identifica il genere picaresco, dal carattere autobiografico alla sequenza di avventure collegate come perle di una collana, dal cinismo al racconto della nascita, che è il necessario prologo di tutto il dramma personale del protagonista, alla disillusione, che consiste sempre nel guardare il mondo in profondità, nel non accontentarsi della superficie.

Naturalmente la sua trama è difficilmente riassumibile (tra l'altro si tratta di un'opera di dimensioni notevoli), tuttavia le vicende che si succedono sono collegate dalla figura del protagonista, nel suo disperato tentativo di sottrarsi alla precarietà. Guzmán lascia Siviglia alla morte del padre, giungendo a Madrid, dopo aver subito vari imbrogli, senza alcun mezzo di sussistenza. Viene derubato e ingannato dal capitano di una compagnia di soldati a cui si voleva aggregare, poi da alcuni parenti che raggiunge a Genova. A Roma diventa mendicante; un cardinale, impietositosi per le sue finte malattie, lo accoglie al suo servizio, ma Guzmán perde questa occasione per assicurarsi una vita dignitosa. Dopo altre vicende negative, si procura denaro barando al gioco e torna in Spagna, dove si sposa. Il matrimonio ha esiti disastrosi, e non meno catastrofico sarà un secondo matrimonio, dopo la morte della prima moglie. Finirà condannato come galeotto a vita per aver tentato un furto e, successivamente, un'evasione. Qui si pente della sua condotta di vita e scrive le sue memorie; alla fine si riscatta rivelando un complotto di forzati che miravano a impadronirsi della nave, e ottenendo come ricompensa la libertà. Si tratta, naturalmente, di un esito molto ambiguo, perché la delazione con cui ottiene la libertà rappresenta un "bel gesto", un gesto degno di premio, solo dal punto di vista degli aguzzini e dei carcerieri, e del sistema che li esprime; dal punto di vista dei forzati delle galere, invece, rappresenta un tradimento. In tal senso, la conclusione del *Guzmán de Alfarache* ricorda quella del *Lazarillo de*

Tormes: in entrambi i casi il picaresco riesce a sopravvivere e a conquistare un minimo di autonomia attraverso il compromesso morale che da un lato sembra un'accettazione e un riconoscimento della società con il suo assetto di potere, ma dall'altro è anche l'acquisizione di una maschera, dietro la quale si trova una minima possibilità di essere liberi.

Come si può vedere, l'opera definisce in forma quasi canonica lo schema tipico dei romanzi picareschi: è un racconto autobiografico, strutturato come una serie di monologhi, nei quali il protagonista descrive la sua vita a partire dallo stato conclusivo, che è negativo. La situazione finale rappresenta la chiave di lettura degli episodi (almeno la lettura ufficiale): il picaresco autore rinnega le malefatte del picaresco personaggio, giudicandole appunto a partire dalle loro conseguenze.

Tutto è unilaterale nel romanzo: Guzmán racconta la sua storia, dal suo punto di vista, contemplando gli eventi che hanno avuto lui come protagonista, artefice o vittima di malefatte, e che, ovviamente, essendo passati, sono come una catena inesorabile di avvenimenti irreversibili che vanno dritti alla conclusione. Questa struttura autobiografica e monologante non viene utilizzata per un'analisi psicologica del personaggio, che non appartiene agli scopi del romanzo picaresco, ma come una grande cornice nella quale si inseriscono larghe digressioni morali, ma anche racconti e aneddoti di varia provenienza: secondo Francisco Rico il tessuto di elementi narrativi estranei all'azione principale e i temi morali fanno parte del progetto stesso del *Guzmán*.

Le novelle incluse nel *Guzmán* hanno certo lo scopo di spezzare il ritmo della narrazione principale: può trattarsi di brevi racconti divertenti, di storie che contengono un insegnamento morale in sintonia con il tono generale del romanzo, ma vi sono anche novelle più complesse, come ad esempio quella di *Ozmín y Daraja*, che si inserisce nel genere moresco e, con le caratteristiche tipiche della novella idealista, descrive un mondo di bellezza e di valori morali perfettamente antitetico sia a quello del picaresco sia a quello della società in cui il picaresco vive. È possibile dunque rintracciare vari piani su cui si costruisce la narrazione picaresca: il primo piano è quello della società in cui vive il picaresco, ipocrita e ingiusta: il picaresco le toglie la maschera, la facciata di rispettabilità e la mostra nel suo vero volto; il secondo piano è quello dell'etica individuale del picaresco, che è fatta di cinismo, di nichilismo, di disprezzo di tutti i valori (falsi) della società che lo ha escluso (in genere l'esclusione avviene già alla nascita); il terzo piano è quello della morale - diciamo così - teorica: il picaresco autore, a partire dalla situazione conclusiva, spiega quale dovrebbe essere il giusto comportamento morale e in questo modo, di fatto, condanna nello stesso tempo la condotta del picaresco protagonista e della società; infine vi è il piano dell'ideale vero, rappresentato dal mondo letterario delle novelle, che consiste nella descrizione di situazioni opposte a quelle degradate della linea narrativa principale.

Las mesas estaban puestas. Vinieron sirviendo manjares. Brindáronse los huéspedes. Y cuando ya vi que se les calentaba la sangre a todos y andaba la conversación en folla tratando de varias cosas, antes de dar aguamanos ni levantar los manteles, lleguéme por un lado a el capitán y díjele a el oído un famoso disparate. Él se rió de lo que le dije y, viéndose obligado a responderme con otro, me hizo bajar la cabeza para decírmelo a el oído. Y así en secreto nos pasaron ciertas idas y venidas.

Y cuando me pareció tiempo a propósito, levanté la voz muy sin él, diciendo con rostro sereno, cual si fuera verdad que de lo que quería decir hubiéramos tratado y dije:

-¡No, no, esto no, señor capitán! Si Vuestra Merced se lo quiere decir, muy enhorabuena, pues tiene lengua para ello y manos para defenderlo; que no son buenas burlas ésas para un pobre mozo como yo y tan servidor del señor dotor como el que más en el mundo.

Mi amo y los más huéspedes dijeron a una:

-¿Qué es eso, Guzmanillo?

Yo respondí:

-¡No sé, por Dios! Aquí el señor capitán, que tiene deseo de verme de corona, me ordena los grados y anda procurando cómo el señor dotor y yo nos cortemos las uñas metiéndonos en pendencia.

El capitán se quedó helado del embeleco y, no sabiendo en lo que había de parar, se reía sin hablar palabra. Mas el embajador de España me dijo:

-Guzmán amigo, por mi vida, ¿qué ha sido eso? Sepamos de qué te ríes y enojas en un tiempo, que algo debe tener de gusto.

-Pues Vuestra Señoría metió su vida por prenda, dirélo, aunque muy contra toda mi voluntad. Y protesto que no digo nada ni lo dijera con menos fuerza, si me sacaran la lengua por el colodrillo. Sabrá Vuestra Señoría que me mandaba el señor capitán que hiciese a el señor dotor una burla, picándole algo en el corte de la barba. Porque dice que la trae a modo de barba de pichel de Flandes y que la mete las noches en prensa de dos tabletas, liada como guitarra, para que a la mañana salga con esquinas, como limpiadera pareja y tableada, los pelos iguales, cortados en cuadro, muy estirada porque alargue, para que con ella y su bonete romano acrediten sus letras pocas y gordas, como de libro de coro. ¡Cual si fuera esto parte para darlas y no se hubiesen visto caballos argeles, hijos de otros muy castizos; y muy grandes necios de falda, mayores que la de sus lobas! Y son como melones, que nos engañan por la pinta: parecen finos y son calabazas. Esto quería que yo le dijese como de mío. Por eso digo que se lo diga él o haga lo que mandare.

Santiguábase riendo el capitán, viendo mi embuste, y todos también se reían, sin saber si fuese verdad o mentira que tal nos hubiese pasado. Mas el señor dotor, con su entendimiento atestado de sopas, no sabía si

enojarse o llevarlo en burlas. Empero, como lo estaban los más mirando, asomóse un poco y, haciendo la boca de corrido, dijo:

-Monsiur, si mi profesión diera lugar a la satisfacción que pide semejante atrevimiento, crea Vuestra Señoría que cumpliera con la obligación en que mis padres me dejaron. Mas, como Vuestra Señoría está presente y no tengo más armas que la lengua, daráseme licencia que pregunte a el señor capitán y me diga la edad que tiene. Porque, si es verdad lo que dice, que se halló en servicio del emperador Carlos quinto en la jornada de Túnez, ¿cómo no tiene pelo blanco en toda la barba ni alguno negro en la cabeza? Y si es tan mozo como parece, ¿para qué depone de cosas tan antiguas? Díganos en qué Jordán se baña o a qué santo se encomienda, para que le pongamos candelitas cuando lo hayamos menester. Aclárese con todos. Tenga y tengamos. Pues ha salido de un triunfo, hagamos ambos bazas; que no será justo, habiendo metido prenda, que la saque franca.

Todos los convidados volvieron a refrescar la risa, en especial mi amo, por haberse tratado de dos cosas que le causaban enfado y deseaba en ellas reformación. Y viendo lo que había pasado, me dijo:

-Di agora tú, Guzmanillo, ¿qué sientes desto? Absuelve la cuestión, pues propusiste el argumento.

Yo entonces dije:

-Lo que puedo responder a Vuestra Señoría sólo es que ambos han dicho verdad y ambos mienten por la barba.

Per approfondire:

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Planeta, Barcelona 1983.

Aa. Vv., *Pa picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Actas del I congreso internacional sobre la picaresca, ed. M. Criado de Val, Fundación universitaria española, Madrid 1977.

M. Bataillon, *Pícaros y picaresca*, Taurus, Madrid 1982.

J. A. Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus, Madrid 1986.

M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca 1972.

A. Parker, *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1559-1753)*, Gredos, Madrid 1971.

J. Talens, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid 1975.

(texto tratto dall'edizione elettronica presente nel sito: www.cervantesvirtual.com - Universidad de Alicante)

TRA PICARESCA E INTRATTENIMENTO

Luis Vélez de Guevara

Luis Vélez de Guevara nasce a Écija nel 1578 o 1579. Divenuto *bachiller*, entra al servizio del cardinale e arcivescovo di Siviglia, Rodrigo de Caro; fa anche esperienze come soldato in Italia, prima di trasferirsi a Madrid, dove vive con notevoli difficoltà economiche, non risolte dai suoi matrimoni (forse tre). Muore nel 1644.

Vélez è certamente tra i maggiori commediografi del Seicento, ma non fece pubblicare le sue commedie, che sono andate in gran parte perdute. Ne restano circa ottanta delle quattrocento che pare abbia scritto, dedicate a temi storici e leggendari, che hanno dato luogo a varie interpretazioni. Da una parte si è messa in risalto la sua presunta ascendenza ebraica, e il rapporto dei suoi testi con la sua vita, che spiegherebbero un certo atteggiamento da ribelle di Vélez; dall'altra si è invece accentuato il carattere umoristico e scanzonato del suo teatro, che sarebbe divertente e aproblematico. È stata anche rilevata una costante attenzione al mondo nobiliare, che viene spesso elogiato nelle commedie. È pur vero che la perdita della maggior parte delle sue opere, soprattutto delle commedie di cappa e spada, non consente una valutazione equilibrata.

Dei testi rimasti, che sono in maggioranza seri, possiamo dire che ricorrono spesso al tono lirico, introducendo canzoncine tradizionali o glosse di poesie popolari, o a scene crude, che costruiscono uno spettacolo a tinte forti. Maria Grazia Profeti vede l'elemento centrale del teatro di Vélez nell'attenzione per gli aspetti tecnici e formali della rappresentazione, che conduce alla massima attenzione per il linguaggio (ad esempio nell'uso dei dialetti non stereotipati, ed anzi aderenti alla realtà: si veda *El amor en vizcaíno*), al minore peso dei temi dell'onore, al gioco dell'affabulazione.

L'uso straordinario, e spesso giocoso, della lingua si trova anche nel suo romanzo *El diablo cojuelo*, opera classificata come appartenente al genere picaresco o a quello satirico e pubblicata nel 1641.

Tra i testi teatrali più considerati di Vélez c'è *Reinar después de morir*, una tragedia che punta più sulla bellezza poetica che sull'intreccio drammatico: è la leggenda di Inés de Castro, moglie del re don Pedro di Portogallo, assassinata per ragion di stato, di cui Vélez mette in scena soprattutto i sentimenti e i vissuti personali. Un'altra tragedia, *La serrana de la Vera*, si ispira a materiali folclorici ripresi anche da altri autori, tra cui Lope de Vega in un'opera

omonima. La protagonista, Gila, è una montanara che ha intrapreso una vita banditesca, fuggendo dalla famiglia che si opponeva al suo matrimonio. Disonorata dal capitano di una compagnia di passaggio, si vendica uccidendo tutti gli uomini che incontra. Vélez scrisse l'opera tenendo presente già l'attrice che l'avrebbe interpretata, Jusepa Vaca, che era specializzata nel ruolo della donna forte: questa annotazione mostra, ancora una volta, il carattere particolare della scrittura teatrale, nella quale gli elementi extratestuali giocano un ruolo importantissimo. Quando di una commedia abbiamo solo il testo, come è inevitabile per tutto ciò che precede almeno l'invenzione della radio, allora abbiamo sempre un'opera incompleta.

Il motivo della donna che si vendica del disonore subito si ritrova in altre opere di Vélez: *La montañesa de Asturias* e *El amor en vizcaíno*. Questa insistenza sul tema (che, tra l'altro, ha qualche tratto di realismo: le donne del Seicento si difendevano come potevano dalla violenza, e cominciano a circolare piccole pistole da borsetta riservate proprio a loro), mostra il modo originale, e in qualche misura dissidente, con cui Vélez tratta il tema dell'onore. L'onore cavalleresco - o maschile, per così dire - non è per lui molto interessante; gli piace di più analizzare l'intero complesso del comportamento d'onore partendo dal punto di vista della donna forte, in cui i tratti eroici non annullano caratteri prettamente femminili come la bellezza e la delicatezza.

Quando affronta in modo più apparentemente tradizionale il tema dell'onore, come in *A lo que obliga el ser rey*, Vélez sembra affermare che l'onore non è riservato alla sola classe nobiliare, ma appartiene a chi vive in modo corretto, all'interno di qualunque ceto sociale.

Tra le commedie di ambiente palatino vanno ricordate *Virtudes vencen señales*, commedia a cui non ha giovato il paragone, inopportuno, con *La vida es sueño*, di Calderón; *El príncipe viñador*, che si ispira direttamente al *Don Duardos* di Gil Vicente. Più legate all'intreccio e allo spettacolo sono *El embuste acreditado y el disparate creído*, che ha molti tratti burleschi, e *El diablo está en cantillana*.

El diablo cojuelo

El diablo cojuelo è un romanzo originale e divertente, che mescola elementi del romanzo picaresco con tratti satirico-burleschi. Pubblicato, come si diceva, nel 1641, era stato scritto negli anni precedenti, tra il 1636 e il 1640. È diviso in dieci capitoli, detti *trancos* o saltelli, passi zoppicanti, in riferimento, appunto, al diavolo zoppo che dà il titolo all'opera. Narra la storia di Don Cleofás che, fuggendo inseguito dalla Giustizia perché accusato di aver disonorato una donna, finisce in casa di un astrologo, dove libera un diavolo rinchiuso in una bottiglia di vetro. Come ricompensa, il diavolo gli mostrerà dall'alto tutti gli abitanti di Madrid, che appariranno nel loro vero volto, al di là delle simulazioni: questa la macchina narrativa che consente una satira sociale

divertente, ma anche pungente, cogliendo nobili e plebei in momenti inattesi e privati:

- Mira allí - prosiguió el Cojuelo - cómo se está quejando de la orina un letrado, tan ancho de barba y tan espeso, que parece que saca un delfín la cola por las almohadas. Allí está pariendo doña Fáfula, y don Toribio su indigno consorte, como si fuera suyo lo que paría, muy oficioso y lastimado; y está el dueño de la obra a pierna suelta en ese otro barrio, roncando y descuidado del suceso. Mira aquelpreciado de lindo, o aquel lindo de los máspreciados, cómo duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebillo en las manos, y guantes descabezados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hacer colación en él toda la cuaresma que viene. Allí, más adelante, está una vieja, grandísima hechicera, haciendo en un almirez una medicina de drogas restringentes para remendar una doncella sobre su palabra, que se ha de desposar mañana. Y allí, en aquel aposentillo estrecho, están dos enfermos en dos camas, y se han purgado juntos, y sobre quién ha hecho más cursos, como si se hubieran de graduar en la facultad, se han levantado a matar a almohadazos. Vuelve allí; y mira con atención cómo se está untando una hipócrita a lo moderno, para hallarse en una gran junta de brujas que hay entre San Sebastián y Fuenterrabía, y a fe que nos habíamos de ver en ella si no temiera el riesgo de ser conocido del demonio que hace el cabrón, porque le di una bofetada a mano abierta en la antecámara de Lucifer, sobre unas palabras mayores que tuvimos; que también entre los diablos hay libro de duelo, porque el autor que le compuso es hijo de vecino del infierno.

Accanto alla satira è presente il tema del *desengaño*, che molto frequentemente le si accompagna nel periodo barocco. Il *desengaño*, la disillusione, può essere inteso in molti modi, e probabilmente non va definito in modo unilaterale. Nel fondo, si tratta di un'osservazione diretta della realtà, una volta caduto il velo della dissimulazione. Questo schema, che già si trovava nella letteratura precedente in varie forme, dalla danza della morte al *Lazarillo de Tormes*, può essere utilizzato sia in senso religioso, sia in senso satirico o umoristico: nel primo caso è una forma del *vanitas vanitatum*, la constatazione amara che tutto è falso e privo di valore nella vita terrena, e che solo nella fede e nell'esperienza religiosa si possono trovare certezze e significati autentici; nel secondo caso può essere sviluppato in vario modo, dalla satira sociale a quella misogina. Naturalmente è anche possibile che le due linee siano intrecciate. Nel caso di Vélez, la critica sociale è un elemento (forse non il più importante) presente insieme ad altri: soprattutto un gusto per la descrizione, e di conseguenza per il gioco linguistico, l'intreccio abile del tema del realismo con quello della visione o del sogno. In effetti Vélez non è mai pienamente realista: dalla tradizione picaresca eredita tra l'altro la satira verso tipi umani anziché verso singole persone (anche se non bisogna dimenticare che l'intero assetto

ideologico del barocco spingeva le masse a modellare il proprio comportamento su alcuni tipi, e non a personalizzarsi cercando originalità e autenticità di vita).

El diablo está en Cantillana

Il re don Pedro ordina a don Lope di non amare più donna Esperanza, perché interessa a lui. Tuttavia, il re non disdegna altre storie, elemento che rafforza il carattere tirannico della sua personalità. Il re vuole che Esperanza vada a vivere a corte. Lope convince Esperanza a scrivere al re, accettando il suo amore. Nel frattempo corrono voci di fantasmi a Cantillana.

[Rey]. Confusa imaginación
que los sentidos despiertas,
para la guerra del alma
hagamos un poco treguas.
Divirtámonos un poco,
que no es razón que sin ellas
de una vez se pierda todo,
que es muy de casa la guerra.
Rey soy, y tengo poder,
cuando el mundo lo impidiera,
para gozar de Esperanza.
Tratemos de otra materia;
¿qué hay de nuevo en Cantillana?

[García] Hay una cosa nueva
que trae, señor, el lugar
sin seso.

[Rey]. ¿De qué manera?
[García] Dicen que de pocas noches
acá, que a las doce y media,
mucha gente de la villa,
como tan tarde se acuestan
por ser verano, ha encontrado,
arrastrando una cadena
y dando tristes gemidos,
una fantasma tan fiera
que a la casa de la villa
más alta con la cabeza
igual, y aun sobrepuja;
y por esta causa mesma
hay mil enfermos de espanto.

[Rey]. Siempre tuve por quimera,

don García, estas fantasmas.
 [Álvaro] Bien puede ser que lo sea.
 [Rey]. Estas suelen siempre ser
 fábulas de las aldeas,
 que es la ignorancia inventora
 y amiga de cosas nuevas.
 Acuérdome que decía,
 hablando en esta materia,
 un hombre de muy buen gusto
 y no menos experiencia,
 que tres cosas en su vida
 no supo jamás lo que eran
 ni dio crédito, que son:
 leguas, duendes y doncellas.

Esperanza ha scritto nella lettera il contrario di ciò che chiedeva Lope, ribadendo il suo amore per lui; il re si ritiene oltraggiato dal rifiuto. Lope viene esiliato. Esperanza non si dà pace. Una notte sogna Lope, e poi lo ritrova al risveglio:

[Lope] ¿Qué empresas sigues
 Esperanza de este modo? *(Despierta.)*
 [Esperanza] ¡Ay!, ¿quién eres?
 [Lope] Yo soy.
 [Esperanza] ¿Finge
 esto el sueño todavía?
 ¿O eres sombra, que te vistes
 del original que adoro?
 [Lope] Si duermes, despierta, y ciñe,
 mi vida, esos dulces lazos
 a quien te adora tan firme
 como tú misma.
 [Esperanza] ¿Qué es esto,
 mi bien?
 [Lope] Venir a servirte,
 venir a verte y adorarte.
 [Esperanza] Señor, parece imposible;
 ¿por dónde entraste?
 [Lope] Por ese
 balcón, que de oriente sirve
 a tus ojos, cuando quieres
 dar a los campos abriles.
 Que como ladrón de casa,
 por aquella parte vine
 que asegura el sordo Betis

que duerme entre juncia y mimbres,
 que con la fama y recelo
 de esta fantasma que dicen
 no hay envidioso que escuche
 ni malicioso que mire.

[Esperanza] Con música en esta calle,
 al Rey encontrar pudiste.

[Lope] Primero se fueron todos.

[Esperanza] Don García me persigue
 por el Rey.

[Lope] Será mandado;
 es fuerza que determines
 ir entreteniéndolo al Rey,
 que importa a los dos; resiste
 a tu misma condición,
 que haber escrito tan libre
 y con tantos desengaños,
 como pienso que escribiste,
 pudo ser causa, Esperanza,
 de mi muerte...

Ancora voci sul fantasma:

[Carrasca] Antón Crespo,
 de escuchar desde su cama
 el ruido, habrá tres días,
 y serán cuatro mañana,
 que no come y que se sale
 como tinaja quebrada.

[Rodrigo] Pasará gran pesadumbre,
 si de esa suerte lo pasa;
 ¿y en qué figura, en efecto,
 aparece esta fantasma,
 por que estemos prevenidos?

[Zalamea] Todos cuantos de ella hablan,
 diferencian en el modo:
 unos dicen que es muy blanca
 y tan alta, que pasea
 los tejados con la cara;
 otros, que es un bulto negro;
 otros, que es como una vaca,
 con tres cabezas, echando
 por todas tres humo y llamas;
 mas ninguno se conforma
 con el otro.

[Rodrigo] Enigma extraña;
esta noche lo veremos;
alerta no se nos vaya
de las manos.

Si odo rumori che fanno pensare a un'apparizione; in realtà non si tratta di un fantasma, ma del re che va sotto il balcone di Esperanza. Viene però affrontato da Perafán, che lo riconosce, e fugge ignominiosamente. Il giorno dopo distrugge la lettera che documenta il matrimonio di Lope con Esperanza ed esilia Perafán e Juan.

Il re si reca ancora di notte sotto il balcone di Esperanza. Donna María lo segue vestita da uomo per coglierlo in flagrante. Mentre parla con Esperanza si sentono i rumori del fantasma:

[Rey]. Vuestros negros ojos bellos
son dueños del alma mía.

(Suena ruido de cadenas dentro.)

Pero ¿qué es esto?

[Esperanza] ¿Ay de mí!

[Rey]. ¿Qué es lo que tenéis? ¡Decid,
luz del sol y sol del día?

(Vuelven a sonar.)

[Esperanza] ¿No escucháis, señor?

[Rey]. Ya escucho
unas cadenas; ¿qué importa?

[Esperanza] Vuestro valor os reporta.

[Rey]. Aquí no es menester mucho.

(Quéjanse dentro.)

[Esperanza] ¿Los gemidos no escucháis?

[Rey]. Pues ¿de quién son los gemidos?

[Esperanza] ¿No ha llegado a los oídos
vuestros, el tiempo que estáis
en Cantillana, esta fiera
fantasma?

[Rey]. Es burla, por Dios.

[Esperanza] El Cielo quede con vos,
que el alma el temor me altera.
y perdonadme. *(Vase.)*

Arriva don Lope vestito da fantasma, e inizia a duellare con il Re. Soprattutto, Lope, che non è stato ancora riconosciuto, chiede pietà e ottenutala si scopre e racconta la storia del fantasma:

[Rey]. ¿Quién eres?

[Lope] Don Lope
Sotelo.

[Rey]. ¿De esta manera?

[Lope] Fuerza de amor pudo tanto,
que desde la noche mesma
que me pediste a Esperanza
para dejarme sin ella
-porque imaginé, señor,
que teniendo algunas muestras
de mi voluntad, habías
de condenarme a su ausencia-,
por prevenirlo tracé
esta fantasma, que intenta
amor imposibles cosas
contra el poder y la fuerza.
Cuando dejar me mandaste
de Archidona por la guerra
a Cantillana, señor,
no estuve una legua apenas
ausente del bien que adoro;
y la misma estratagema
usando todas las noches,
entraba a gozarla y verla.
Hallóme don Juan, su hermano,
y Perafán de Ribera
con ella, y queriendo darme
muerte los dos, por la ofensa
hecha a su casa y honor,
enseñó Esperanza bella
una firma de mi mano.
Fueron a hablarte con ella;
vine a saber el suceso,
encontróme vuestra Alteza;
a su invencible valor
no bastó mi estratagema.
Esa es mi historia, mi culpa,
mis celos y vuestra ofensa;
si no me disculpa amor
aquí tenéis mi cabeza.

Così la commedia arriva al lieto fine, con il permesso concesso dal re per il matrimonio tra Lope ed Esperanza.

Per approfondire:

Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. E. Miralles, Planeta, Barcelona 1986.

S. Mazzardo, "El diablo cojuelo: un viaggio dello sguardo", in Aa. Vv., *Raccontare nella Spagna dei secoli d'oro*, Alinea, Firenze 1996, 145-178.

Vicente Espinel

Vicente Espinel nasce a Roma nel 1550. Le notizie sulla sua vita non sono molto precise. Inizia gli studi a Salamanca, ma non si sa se li porta a termine. Di fatto, le uniche notizie sulla sua vita sono quelle contenute nella sua opera, però non sappiamo se si tratta di informazioni vere, o se invece non si sia inventato un'autobiografia del tutto falsa. Si sa comunque che è in Spagna verso la metà degli anni Ottanta e gode di grande prestigio: risalirebbe a lui l'introduzione della quinta corda della chitarra e il perfezionamento dello schema metrico della decima. Nel 1587 è ordinato sacerdote e, nel 1599, è nominato maestro di musica a Madrid. Muore nel 1624.

Oltre alle *Rimas*, pubblicate nel 1591, scrive la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, sorta di (dubbia) autobiografia in stile picaresco, che pubblica nel 1618. Lo schema dell'opera è abbastanza consueto: il vecchio scudiero Marcos de Obregón ripercorre il suo passato, avendo così la possibilità di fare la satira di vari tipi umani, come il medico e la dama dai facili costumi. Poi Espinel abbandona la scrittura autobiografica e la narrazione avviene nel corso di un colloquio con un eremita (peraltro un interlocutore che svolge un ruolo modesto), al quale racconta le sue esperienze di studente, soldato, scudiero, schiavo dei mori ad Algeri, fino ad arrivare al momento presente, cioè la situazione finale da cui Marcos aveva iniziato il racconto.

Si è naturalmente discusso se il *Marcos de Obregón* sia effettivamente un romanzo picaresco (questo problema, in realtà, si è posto per quasi tutti i romanzi picareschi): la questione non è di capitale importanza. È naturale pensare che, una volta creato un personaggio e un insieme di tematiche in cui si muove, ciascun autore possa poi interpretare a suo modo tale repertorio tematico. Prendendo come riferimento l'opera di Alemán, risulta evidente che il *Marcos de Obregón* ha un tono molto meno pessimista e più disincantato, e il suo protagonista suscita simpatia nel lettore: non è un reietto o un emarginato che rifiuta la società, anche se quasi tutto il materiale narrativo dell'opera si lega al mondo picaresco.

Un altro elemento importante è la mancanza della conclusione cinica. Tanto nel *Lazarillo*, quanto nel *Guzmán de Alfarache* il protagonista ottiene una sorta di accettazione sociale solo a seguito di un pesante compromesso. Nel *Lazarillo* è l'accettazione di un matrimonio col quale "copre" la relazione tra sua moglie e il prete che lo protegge; nel *Guzmán* si tratta, sostanzialmente, di fare la spia svelando il complotto di alcuni galeotti con i quali (premesse molte cose, come le loro condizioni di vita, la giustizia disuguale e la società piuttosto corrotta) più di una mente libera sarebbe piuttosto solidale. Mancando il finale ipocrita, che serve anche a rendere relative le ostentate dichiarazioni morali del picaro autore e le condanne della condotta del picaro protagonista, Espinel non ha ragione di appesantire la sua opera con la digressione morale: si limita, per rispetto alle convenzioni che definiscono il genere, ad inserire dei consigli pratici, basati soprattutto sulle regole della prudenza e della ragionevolezza.

Un fraile, aunque no muy docto, bien intencionado, preguntando en un escrutinio si sabía faltas, o descuido de sus compañeros, respondió que no, porque si las había oído, o no había reparado en ellas, o las había dejado olvidar, y si venían por relación, no las había oído, o no las había creído. Y otro, habiendo desacreditado a todos los compañeros, por acreditarse a sí en el escrutinio, salió más culpado que todos.

Este almacén de palabras he traído, para decir el recelo que mi ama debía tener, pareciéndole que podía revelar su secreto, o que a lo menos lo quería tener, como dicen, el pie sobre el pescuezo, y así, prosiguiendo en su intento, dijo, que por buen término y trato, quisiera perpetuarme en su casa, para tenerme en lugar de padre, queriéndome casar con una parienta suya, doncella, y de muy buena gracia, y de poca edad; y declarándose con su marido y conmigo, encareciendo la bondad y virtud de la moza, y cuan bien me estaría para el regalo de mi vejez casarme con ella, yo le dije: «Señora, no haré eso por todas las cosas del mundo, porque quien se casa viejo presto da el pellejo»; y riéndose ella, proseguí diciendo, que en Italia traen un refrancete a este modo, que el que casa viejo tiene el mal del cabrito, o que se muere presto, o viene a ser cabrón. «¡Jesús!» dijo mi ama, «¿pues eso ha de imaginar un hombre tan honrado como vos?». «Señora, dije yo, lo que veo, y he visto siempre es que al viejo que se casa con moza, todos los miembros del cuerpo se le van consumiendo, sino es la frente, que le crece más. Las mozas son alegres de corazón, y regocijadas en compañía, andan siempre jugando y saltando como ciervas, y los maridos como ciervos, siendo viejos. No es tan perseguida la liebre de los galgos, como la mujer del viejo de los paseantes: no hay mozo en todo el lugar que no sea su pariente, ni vieja rezadera que no sea su conocida: en todas las iglesias tiene devociones, o por huir del marido, o por visitar las comadres: si es pobre el marido, se anda quejando de él: si es rico, a pocas vueltas le deja como el invierno a la cornicabra, con solo el fruto en la frente. He rehusado en mi mocedad tomar esa carga sobre mis hombros, ¿y la había de tomar ahora sobre mi

cabeza? Dios me guarde mi juicio, bien me estoy solo: ya me sé gobernar con la soledad, no quiero entrar en nuevos cuidados, a fuera consejos vanos».

Per approfondire:

Vicente Espinel, *Marcos de Obregón*, ed. S. Carrasco, Castalia, Madrid 1972.

A. Navarro, *Vicente Espinel, músico, poeta y novelista andaluz*, Universidad de Salamanca 1977.

(ed. Á. Valbuena Prat, in *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid 1946)

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo

Apprezzato dalla critica ben al di sotto dei suoi meriti, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, nato a Madrid nel 1581, è un geniale narratore che potremmo definire "commerciale", cioè attento al gusto del pubblico. Nel che non c'è niente di male, e anzi molto vi è di positivo, considerati i tempi: siamo nella fase in cui gli scrittori si inventano un nuovo rapporto con il pubblico e tentano di costruire la loro autonomia sulla capacità di vendere un prodotto di qualità, come avevano fatto le arti figurative sostituendo la figura del mecenate con quella del committente.

Salas Barbadillo fu dunque autore di romanzi brevi ben costruiti e pungenti, come *El caballero puntual*, *La hija de Celestina*, *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, *El sagaz Estacio*, *marido examinado* (che chiama commedia in prosa), *Don Diego de Noche*, *La estafeta del dios Momo* (epistolario burlesco), *El curioso y sabio Alejandro fiscal y juez de vidas ajenas* (galleria di personaggi caricaturali), *La peregrinación sabia* (serie di favole esopiche) ...

Salas Barbadillo ama gli ambienti marginali, le storie di truffe, i temi picareschi e, in generale, tutto ciò da cui una persona per bene dovrebbe stare alla larga. Certamente non usa questi temi per un attacco diretto, e quasi sovversivo, all'ordine costituito, e non affonda i colpi come l'autore del *Lazarillo de Tormes* (peraltro con il risultato di farsi cancellare dall'inquisizione): colpisce piuttosto di fioretto, e tuttavia colpisce, e anche nei punti giusti. La sua scrittura è piacevole, e i romanzi si leggono anche oggi con gusto, a differenza di opere più blasonate dalla critica, ma molto più noiose, come ad esempio il *Guzmán de Alfarache*.

La hija de Celestina, pubblicata nel 1612, poi nuovamente nel 1614 con il titolo *La ingeniosa Elena*, vede una donna come protagonista del racconto picaresco, un racconto che è già un imbroglio nel titolo, perché Elena, la protagonista appunto, non ha niente a che vedere con la *Celestina* di Fernando de Rojas, ma è semplicemente figlia di una schiava di Granada che di

soprannome è chiamata Celestina. È accompagnata da un picaro complice, Montúfar, che si finge suo fratello e che poi la sposerà: è un personaggio che ha qualche tratto in comune con il Rampín della *Lozana andaluza*. L'opera non ha alcun serio intento morale, anche se il finale è tragico: Elena sarà giustiziata, mentre Montúfar viene ucciso da uno dei tanti amanti (paganti) della donna. Però non esiste quasi legame tra il tono dell'opera e questo finale, togliendo il quale il racconto appare come una vera e propria esaltazione della vita depravata: il finale serve dunque a dare a tutto il racconto un'interpretazione diversa, come esempio morale *a contrario*, cioè mostrare il bene attraverso la descrizione dell'esito negativo della cattiva condotta, e direi che non serve ad altro.

A differenza di altri testi picareschi, *La hija de Celestina* è un dialogo e non si attiene alla forma strettamente autobiografica; inoltre i due protagonisti sono indipendenti e non vanno al servizio di alcun padrone. Si può dunque dire che, dal punto di vista del contenuto, si tratta di una fusione tra elementi picareschi ed elementi della *Celestina* di Rojas.

Tan abrasado estaba del fuego desta nueva Elena nuestro Antonio, ya segundo Paris, que con tales pensamientos se entretenía. Acompañóla hasta su posada y ella hízole entrar; rogóle favoreciese una silla, y al obedecella él y sentarse, cayósele la daga de la vaina, y si no acudiera el remedio con prontitud, estuvo acerca de clavarse en ella; pero, volviéndola a su lugar, dijo:

- Cualquier daño que me sucediera, justamente lo merecía, pues ya que esta noche tuve antojo de ponerme un aderezo de espada y daga de los muchos que tiene el desposado, escogí éste que se le dio el mal aconsejado viejo de su tío y mi amo, día dé San Pedro, este verano pasado, en una jornada que hizo a la Montaña; que bastaba ser don de manos tan avarientas para recelar dél, cualquiera, mal suceso.

- ¡Ay Jesús - dijo ella -: hame querido dar vuestra merced pesadumbre! ¡Ténganme, tengan, ténganme, que me cairé muerta! ¡A fe que se me ha ausentado el alma, y más lejos de lo que parece! ¡Quítese esa daga luego, que no quiero que, por lo menos esta noche, la traiga consigo!

Y así como lo dijo, ella misma ejecutó su voluntad y se la tomó con su propia mano, que él - aprovechando la ocasión -besó y ella no defendió, preguntándole que a qué hora sería el desposorio, porque determinaba ir embozada, si en Toledo, por la vecindad de la Corte, en semejantes ocasiones se permitía.

- Tarde - respondió-. Pienso que serán más de las once de la noche: porque esperan que llegue de Madrid un señor de título, muy cercano pariente de entrambas partes y por cuyo medio y buenos oficios ha tenido este casamiento efeto. Y, según dijo un criado suyo que llegó a Toledo a las cuatro de la tarde, vendrá muy de noche, porque no podía salir de Madrid hasta después de mediodía. Y si vuestra merced me diese licencia, me volvería a ver a mi viejo, que le dejo en la cama, y me la concedió

limitada por un hora; y yo, obligado de la mucha que de vuestra merced indignamente reconozco haber recibido, he alargado la facultad de un hora a tres, que a mí me han parecido un breve instante. Y téngame lástima por amor de Dios, pues pierdo el regalo de su dulce conversación por la de un caduco impertinente, templado al tiempo del conde Fernán González, más hidalgo que Laín Calvo, y tan montañés que me dice infinitas veces esta vanidad: «que la Causa de Austria deja de ser la más ilustre de todas cuantas hoy hay en el mundo solamente por no haber tenido sus principios en las Montañas de León». Es persona que vive y se gobierna por las pragmáticas de los varones antiguos; respeta a las mujeres como cosa sagrada; a todos los hombres bien nacidos - aunque sean tan pobres que no les cubra otra capa sino la del cielo - iguala con su persona; tiene en la memoria las sentencias del sabio Catón, qué andan en bocadillos de oro, y refiérelas con mucho respeto y veneración. Y a fe que hay no poco trecho desde este mesón del Carmen hasta las casas del conde de Fuensalida, adonde está aposentado el señor don Rodrigo de Villafañe, mi amo; no sé yo cómo me estoy tan descuidado en el verde, dándome uno y otro floreo; y más, que esta noche, como han de acudir a la casa de la novia, donde se ha de celebrar el desposorio, es fuerza que le dejen solo. Al fin, señora: voyme, y quedo con vuestra merced tan presente, que será más fácil dejar el alma el amistad y compañía del cuerpo, que la de vuestra merced y compañía de sus hermosos ojos.

Así razonaba, cuando oyendo ella golpes a la puerta, dijo:

- Ay dicha mía, ¿cuándo seréis vos buena? ¡Tarde! ¡Nunca! ¡Esto me teníades guardado agora! A la vejez, cuando no hay muelas, el pan más duro. ¡Señor, ánimo y al remedio! ¡Escóndase presto!

Y diciendo esto, metióle por la mano en otro aposentillo más adentro, donde, torciendo la llave, se le dejó olvidado por más horas de las que él pensaba.

(ed. Á. Valbuena Prat, in *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid 1946)

El caballero puntual, pubblicato nel 1614 e, nella seconda parte, nel 1619, si ispira alla figura di Don Chisciotte (tra l'altro Salas era amico di Cervantes): il protagonista, Juan de Toledo, crede di essere nobile e si comporta come tale, diventando oggetto di scherzi e prese in giro.

El sagaz Estacio, marido examinado (1620) è un dialogo nel quale Marcela cerca di capire quale tipo umano può meglio svolgere la finzione di marito cornuto e contento in un matrimonio che serva come mera copertura della sua vera attività di prostituta. Risulterà poi che il personaggio apparentemente più adatto la tirerà fuori dal mestiere. In quest'opera si può certamente vedere un contenuto morale, ma si tratta anche di una deliziosa descrizione di costumi e ambienti del tempo.

El sutil cordobés Pedro de Urdemalas (1620) recupera un personaggio folclorico con tratti picareschi, ma è anche l'occasione per una lettura d'intrattenimento, basata su brevi racconti e poesie. Questa mescolanza dei generi letterari è piuttosto consueta in Salas. Un valido esempio, una delle sue opere più riuscite, è *Don Diego de Noche* (1623), che contiene nove racconti di avventure e un epistolario satirico, e mescola versi e prosa.

Ironia, varietà di temi, giochi di parole, satira sono anche le note dominanti de *La estafeta del Dios Momo* (1627), un finto epistolario di 64 lettere, che contiene anche una novella di tipo picaresco. La caricatura di tipi umani della società contemporanea è invece il tema di *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, (1634).

Salas Barbadillo ha scritto molti testi, usando in genere la stessa formula di scrittura: stile piacevole, ironico, descrizioni di ambienti marginali, certamente visti con umorismo e utilizzati come miniera di argomenti piccanti o divertenti (tuttavia mai condannati in modo esplicito), satira, e insomma tutti gli ingredienti di un umorismo disincantato, pungente, e molto moderno.

Per approfondire:

- Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*, ed. J. Costas Ferrandis, Instituto de estudios llerdenses, Lérida 1988.
- T. Hanrahan, *La mujer en la novela picaresca*, Porrúa Turanzas, Madrid 1967, 2 voll.
- A. Rey Hazas, *Novela picaresca y novela cortesana: La Hija de Celestina de Salas Barbadillo*, in "Edad de Oro", II, 1983, 137-156.
- M. Vitse, *Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III*, in "Crítico", XI, 1980, 1-142.

Francisco López de Úbeda

Francisco López de Úbeda è l'autore, nel 1605, del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, opera di piacevolissima lettura, che inserisce un personaggio femminile come protagonista di una novella picaresca. In López de Úbeda il gioco picaresco si fa scoperto: l'autore si disinteressa quasi completamente della "copertura" morale: anzi le sue affermazioni moraliste sono talmente prive di credibilità che sembrano messe apposta per fare dell'ironia, al punto di far convivere la vita picaresca di Justina con il suo intento di preservare la propria verginità. Opera che non piaceva a Menéndez Pelayo, che non aveva molto il senso dell'ironia e il gusto della provocazione, *La pícara Justina* ha una straordinaria ricchezza linguistica ed è un testo molto innovativo, con la deliberata volontà di uscire fuori misura e di giocare con la lingua.

Viene muy a cuento el de un sastre, natural de la provincia de Picardía, el cual vino a ser rico y se llamó Pimentel, y puso en la portada de su casa un muy fanfarrón escudo de piedra y en él las armas de los Pimenteles. Tuvo soplo de esto la justicia, que quizá fue la fragua símbolo de la justicia, porque la una y la otra cosa se gobierna a soplos, y mandóle que borrara la pimentelada, o declarase la causa de haberse armado caballero tan de cal y canto y puesto las venerables veneras de los Pimenteles, no habiendo para ello otro fundamento que el haber sacado la piedra de la cantera de su rollo.

Respondió el caballero sastre:

- Señor; las razones que me han movido a que lo escrito sea escrito son tres: la primera, que el cantero las puso; la segunda, porque me costó mi dinero; la tercera, que lo mandé hacer por mi devoción y en memoria de las muchas veneras que traje en mi sombrero, yendo y viniendo en romería a Santiago tres veces, en los cuales viajes me hice rico con limosnas, y en agradecimiento y reconocimiento pongo estas veneras. Y el que me quisiere quitar mi devoción no está dos dedos de hereje.

El juez, que era cristiano temeroso, respondió:

-¡A la Inquisición, chitón!

Y el sastre se salió con lo que quiso.

Mi tercer abuelo de parte de padre alcanzó buen siglo. Fue de los primeros que trajeron el masicoral y tropelías a España. Casó con una volteadora, gran oficiala de todas vueltas y larga de tarea, la cual, con morir de más de cincuenta años, después de un año tísica, murió volando. Su marido no quiso casarse más, por no ver volar más mujeres. Ganó tanto dinero al oficio, que hombres muy honrados y muy estirados le quitaban el sombrero. Y es esto tanta verdad, que un hombre, tan honrado que le sobraba un palmo de honra sobre la cabeza, y tan estirado que murió en la horca, un día quitó a mi tatarabuelo el sombrero de tal modo, que por pocas le quitará la vida a vueltas del sombrero. Fue el cuento que mi tatarabuelo estaba un día haciendo una tropelía llamada los nueve pasajes de embudón, y por donaire, que era amigo de decirlos, dijo a fuer de gitano:

- ¡Garda la bulza! [= guarda la bolsa].

Y armó cierta mamona a una faltriquera.

Oyólo el hombre, que era honrado, por parte de su mujer, y creyendo que de veras había montería de bolsas, dio un torniscón a mi tropelista en la cámara de popa que le derribó solas dos muelas que le habían quedado de resto en el juego de los encías y, de recudido, el sombrero que tenía en la cabeza, y dentro dél la mitad del oficio. Era desgraciado en riñas, que de ahí ha poco en una se le cayeron todos los dientes; y fue el caso que por decir otra gracia, le sucedió otra desgracia, en que a cierto Roldanillo ratero se le deslizó un punto de dedos, y como habían de dar en otra parte, le dio en los dientes y quedaron vacantes las encías. El pobre tropelista, como aun para hablar entre dientes no tenía resto, viendo que no le podían

entender palabra de las arengas, más que si las tropelías fueran arábigas, se fue, de corrido, a una granja de Guadalupe, donde entendía en pasar higo, y el sol de Guadalupe, como le vio un día en una higuera redondico, arrugado y negro, pensó que era higo pollino y pasóle de esta vida a la otra. Tres días después de muerto le tuvo el sol en la higuera holgándose con él, y los tordos gorjeando alrededor, que no tuvo otros parientes más llegados que celebrasen sus exequias.

De los otros abuelos de parte de padre no sé otra cosa más que eran un poco más allá del monte Tabor, y uno se llamó Taborda. Y así, si no se hallaren en este catálogo, hallarse han en el que hizo el presidente Cirino, que ellos y los chuzones están en una misma hoja.

Los parientes de parte de madre son cristianos más conocidos, que no hay niño que no se acuerde de cuando se quedaron en España, por amor que tomaron a la tierra y las muestras que dieron de cristianos, y con qué gracia respondían al cura a cuanto les preguntaba. Luego les besarás las manos.

Ves aquí el abolengo parlón, de nació Justina parlona. Sólo les hago ventaja a mis abuelos, que ellos parlaban cuando el oficio lo pedía; yo a los oficios mudos hago parleros.

Aprovechamiento

No hay perdición ni libertad cuyo principio y fomento no sea la demasiada parlería.

(ed. Á. Valbuena Prat, in *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid 1946)

Per approfondire:

Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, ed. B. Damiani, Porrúa Turanzas, Madrid 1982.

Ed. J. M. Oltra, Cátedra, Madrid 1991.

A. Rey Hazas, *Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en la Pícaro Justina*, in "Edad de Oro", III, 1984, 2001-2225.

Alonso de Castillo Solórzano

Alonso de Castillo Solórzano, vissuto tra il 1584 e il 1648, è uno degli scrittori più piacevoli e validi del Seicento. Il suo atteggiamento, nei confronti del materiale narrativo e del pubblico, è affine a quello di Salas Barbadillo: è uno scrittore che si sente libero di maneggiare i suoi temi come meglio crede, e

che non dà alcuna importanza ai contenuti morali. Per lui la letteratura è narrazione e descrizione, stile ameno e di piacevole lettura.

La niña de los embustes - Teresa de Manzanares (1632) è la storia, in forma autobiografica, di una donna che vuole uscire dalla povertà, attraverso una serie di matrimoni, avventure galanti e imbrogli. *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) ha come protagonista un picaro imbrogliatore, che termina la sua carriera con la morte: opera ben costruita e varia, è una delle migliori di Castillo.

La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas (1642) è la sua opera meglio riuscita. Racconta le avventure di Rufina, la figlia di Trapaza, che cerca di usare il fascino femminile e la sua intelligenza per sottrarsi alla povertà. Tutti i personaggi maschili che le passano vicino sono imbrogliati, in una divertente vendetta letteraria del mondo femminile (Castillo afferma di scrivere a vantaggio delle donne che non vogliono farsi imbrogliare), resa non monotona anche dall'inclusione di versi e di tre novelle alla maniera italiana. Si tratta comunque di un testo che non prende nulla sul serio e ride di tutto, senza eccezioni.

Algún sobresalto mostró la dama, cogiéndola descuidada aquellas razones; mas cobrándose, aunque no conoció por entonces a quien se las decía, le respondió: «No cae sobre suceso de ausencia ni algún cuidado el haber cantado esta letra, y así, os excusaré la diligencia de dar a ningún ausente nuevas de que es favorecido». «¿Qué certeza puedo yo tener deso -dijo don Alejandro-, cuando en lo penoso del deajo conozco pasión en vuestro pecho?». «¿Qué os puede importar tenerla?». -dijo ella-. «Ya mucho -dijo él-, que no es tan flojo el hechizo de vuestra voz que no haya hecho sus efectos en este oyente, y así, solicita el cuidado seguridades para vivir en su empleo gustoso». Causóle risa a la dama oír esto a don Alejandro, y díjole: «¡Qué bien hacen las mujeres que son lisonjeadas en no creer a los hombres, pues nunca les tratan verdad!». «¿En qué juzgáis que no son verdaderos?». -dijo él-. «En que si como vos encarecen sus finezas -replicó ella-, habiendo tan poco tiempo que aquí estáis, ¿cómo les deben dar entero crédito? Pues por solemnizarme lo mal que he cantado ponderáis que es hechizo mi voz, haciendo quien la oye mucho con su cortesía en esperarla tres coplas de un tono». «No os arrojéis por el suelo ni despreciéis mi verdad -dijo él-, dándola otro nombre; vuestra voz es singular; los accidentes con que habéis cantado lo serán también, pues es cierto se dirigen a la causa de la letra; sólo le faltó por colmo otra de celos, si no es que viváis tan segura que no os los podrá dar». Mejoróse de lugar la dama para hablar más de propósito con don Alejandro, aunque no le conocía, por pensar que con algún fundamento lo hablaba tan misterioso, y así le dijo: «Si lo que ponderáis el hechizo es tan verdadero como vuestra sospecha, bien puedo afirmarme en que sois de profesión lisonjero, y así, os suplico, por mi abono lo digo, que la aflicción de una necia melancolía no la atribuyáis a pena de ausencia, que nunca he sabido qué es tenerla por nadie, ni tampoco la pienso tener». «Diera yo por que

eso fuera cierto -dijo él- cuanto poseo». «¿Y es mucho?». -dijo ella-. «Poco es -replicó él-, respecto del sujeto por quien lo ofrezco, mas lo mismo fuera ser señor del mundo, que todo lo diera por bien empleado». «Sin duda que hoy me levanté con buen pie -dijo la dama-, pues oigo en mi favor tantos que me dejaran envanecida si pensara que tenía partes para sin ser vista enamorar, y a fe que a verme de día no aconfirmárades lo dicho con tanto afecto». «Con lo oído -dijo él- no me puedo engañar, y así, por fe presumo que quien en esa gracia es tan consumada lo será también en las demás de que carezco por serme poco favorable la noche; y pues no os digo esto de rayos y esplendores, de que se valen los que halagan con las palabras y lisonjean con los mentidos afectos, ¿creeréis de mí que comienzo a amaros con verdades?». «Ahora bien, yo os quiero comenzar a creer si me decís quién sois» -dijo ella-. «Mereceré primero con mis finezas -replicó él-, para que su valor supla el que me falta en la calidad». «Ahora os tengo por hombre de partes -dijo ella-, pues esa desconfianza tenéis de vos, y habréisme de perdonar, que me llaman para una visita y es fuerza irme por no dar nota con que me hallen aquí». «¿Pues seréis servida -dijo don Alejandro- de dejaros ver mañana en este puesto a estas horas?». «No sé si podré -dijo ella-, mas venid, que eso es merecer, aunque yo no salga». «Yo estaré aquí -replicó el ya aficionado galán- más fijo que los sillares que sustentan este cielo que os atesora». «Mucho llevo que pensar en eso de encarecer -dijo ella-; para otra vez venid enmendado de hipérboles, que no soy amiga, de oírlos, por tener por fabulosos a todos los que en ellos tratan y más con el conocimiento que tengo de lo poco que valgo».

Le doti di Castillo come narratore sono evidenti anche nelle sue raccolte di novelle, pubblicate con un buon ritmo. Nel 1625 pubblica *Tardes entretenidas e Tiempos de regocijo y carnestolendas de Madrid*. Sono racconti molto vari, che includono anche descrizioni realistiche e burlesche, cui fa seguito una serie di pubblicazioni: *Jornadas alegres*, del 1626, *Tiempo de regocijo*, 1627, *Escarmientos de amor moralizados*, 1628, *Lisardo enamorado*, 1629, *Las harpías de Madrid y coche de estafas*, 1631, *Noches de placer*, 1631, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, 1632, *Los amantes andaluces*, 1633, *Fiestas del jardín*, 1634. In realtà molto spesso queste narrazioni sono veri e propri romanzi brevi, costruiti sull'intreccio di vari racconti, che includono anche versi e piccole farse.

Muy ufano quedó Horacio con pensar que la había engañado, más era que no entendía el caso. De todo lo que se trataba tenía aviso la madre, y así esta venida fue para prevención de lo que adelante se dirá. Subió arriba y dijo a Feliciano lo que con su madre había pasado, y ella aprobó la buena ficción. Aquel día se pasó en prevenir varias cosas para la partida, y sólo aguardaban que los vestidos se acabasen. Cerca de la hora de las Ave Marías, he aquí vuelve el coche de Teodora a la casa de

Horacio; supo de uno de sus criados como estaba en casa, y mandóle llamar; no quisiera el milanés que hubieran dicho que estaba allí, hubo de bajar, dejando a Feliciano con una fingida turbación de que supo hacer el papel razonablemente. Ya Teodora estaba apeada en el zaguán cuando Horacio bajó. Díjole que dónde estaba el cuarto de su sobrina.

- Mi señora -dijo él- su merced no ha vuelto desde esta mañana a casa, enviándome a decir que se quedaba en casa de una amiga suya y que en su coche vendría.

- ¡Bueno es eso!, dijo Teodora; que queráis negármela, sabiendo yo que está en casa. Yo la tengo de ver y llevármela conmigo, que las doncellas tan principales como mi sobrina no han de tener voluntad para hacer su gusto. Basta la que ha tenido hasta aquí, tan en daño de su reputación.

Comenzó Horacio a porfiar con Teodora que no estaba doña Blanca en casa, y esto a voces, porque arriba lo oyesen y se escondiesen. Fue entendido y al punto Feliciano y la dueña, guiadas de un criado de Horacio, se pasaron por el jardín a la otra casa; subió Teodora y no dejó rincón en la de Horacio que no buscase, certificándole con esto que le había dicho verdad, con que mostraba gran sentimiento de que a aquella hora su sobrina no hubiese venido. Persuadióla Horacio que la aguardase, hízolo cosa de una hora, pero como vio que aguardaba en balde, quiso saber en casa de qué amiga había ido. Llamaron al cochero de Horacio, pero estaba avisado que no pareciese. Con esto Teodora se volvió al coche, diciendo al milanés:

- Señor Horacio, mi sobrina vendrá a pesar suyo a mi poder y sabrá cómo ha de proceder de aquí adelante; sus primos sabrán esto, y pienso que son hombres que no la consentirán estas liviandades.

Mostró grande enojo y fuese, dejando a Horacio con un poco de cuidado temiendo la venida de los fingidos primos. No pasaron dos horas que, por orden de Teodora, no viniesen dos conocidos suyos a casa de Horacio preguntando por él. Había el tal avisado que le negasen diciendo que cenaba fuera. Así se les dijo, mas ellos dijeron que habían de aguardarle allí hasta la media noche si fuese necesario; estuvieron en la calle paseándose a la vista de Horacio y Feliciano, que se afligía mucho diciendo ser aquellos sus dos primos. Túvose cuidado por aquella noche con las puertas, y esotro día Horacio salió por la casa que había tomado y hizo pasar a ella a Feliciano. En aquel día negoció todo cuanto había que hacer para su despacho; despidióse de sus amigos y para esotro día en la tarde previno coche y mulas para Barcelona.

Ya había llegado el medio día y comido con mucho gusto, aguardando la ocasión del salto Feliciano. Esta fue que Horacio se le había olvidado despedirse de un religioso algo deudo suyo del Carmen Descalzo y quiso llegarse al convento de un salto, que estaba muy cerca. En tanto, había dejado a Feliciano un cofrecillo de joyas y dineros que valía más de dos mil escudos lo que tenía: éste era el lance que la moza aguardaba, no más

porque Horacio no se le había fiado hasta aquel punto. Pues como se viese señora de lo que pretendía, sin aguardar a más, ella, su dueña y el escudero que le apareció en aquella ocasión, cargaron con el cofrecillo y con una maleta de vestidos de Feliciano y por la puerta de la otra casa se pusieron con brevedad en casa de doña Estefanía, su amiga, que vivía cerca de allí. Volvió Horacio de su visita y previniendo al cochero le mandó que pasase el coche a la puerta de la otra casa, donde se pensaba que estaría Feliciano. Llegó el coche a ella y, entrándose por el jardín allá, la buscó en toda la casa y no la halló; llamó a su ama y preguntándole por la dama, le dijo que ella la había enviado a ver desde la ventana cuándo volvía del convento y que de camino servía de espía por si sus primos viniesen.

Comenzóse a afligir el milanés, buscóla de nuevo otra vez, y visto que no parecía, resolvióse a preguntar a los vecinos si la habían visto salir. Fue en ocasión tan buena su salida que nadie reparó en ella, con que no pudo informarse Horacio. Él que estaba en esto, fuele un criado a decir que preguntaban por él dos caballeros con dos o tres criados que les acompañan. Pensóse Horacio que eran los primos de la dama, y temiendo una desdicha si venían por ella, no quiso aguardar a verse en tal lance y así, tomando una mula de las que eran para sus criados, se partió a Alcalá mandando que le siguiese el coche. Llegó a aquella antigua villa muerto de pena, no sabiendo qué se presumir de Feliciano, si se había ido por robarle o de miedo de sus primos. Como quiera que ello fue, él se quedó sin más de dos mil escudos y lo gastado en vestidos, obligándole el robo a detenerse en Alcalá cuatro días y enviar a Madrid por dineros y hacer de nuevo diligencia si parecía la dama. No halló rastro della, y teniendo creído que los primos le seguirían hasta Alcalá, se partió a Barcelona y allí se embarcó a su tierra, quitándosele el amor de la fingida doña Blanca, la cual se quedó con lindas joyas y monedas, saliendo bien con su empresa.

(Las harpías de Madrid y coche de estafas, ed. Á. Valbuena Prat, in La novela picaresca española, Aguilar, Madrid 1941)

La scrittura di Castillo Solórzano, come si diceva, è molto piacevole, veloce, dotata di buona ironia: è un prodotto accattivante, che riesce a coniugare bene il gusto del pubblico (quindi l'aspetto commerciale di opere che ormai cominciano ad avere un mercato) con la qualità artistica.

Per approfondire:

M. Pérez Erdelyi, *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano*, Universal, Florida 1979.

María de Zayas y Sotomayor

I dati biografici su María de Zayas sono pochi; tuttavia le sue opere forniscono molte indicazioni sul suo carattere e sulla sua personalità eccezionale. Nasce a Madrid nel 1590; dovrebbe essere stata in Italia quando aveva tra i 20 e i 26 anni. Nel 1637 appare a Saragozza la prima parte delle *Novelas amorosas y ejemplares*. Non ci sono altre notizie fino alla pubblicazione, nel 1647 a Barcellona, dei *Desengaños amorosos. Parte Segunda del sarao y entretenimiento honesto*. Della sua opera rimane anche una commedia, *La traición en la amistad*.

La figura di María de Zayas ha da tempo attirato l'attenzione della critica per la sua complessità e per la ricchezza e la qualità della sua opera, certamente tra le meglio riuscite della prosa barocca. Colpisce la difesa della donna e della sua dignità, accompagnata da una netta avversione, che nella seconda raccolta di novelle si inasprisce, nei confronti degli uomini, considerati falsi e opportunisti. Ciò ha dato l'occasione alla diffusione di alcuni giudizi troppo netti, come l'idea di un "femminismo" in María de Zayas. Femminismo, in realtà, è un termine che non può essere applicato al Seicento senza cambiare profondamente il suo significato abituale: nella nostra scrittrice esiste certamente una difesa della donna, molto forte e più marcata di quanto non avessero normalmente fatto gli umanisti (uomini) che avevano condannato la misoginia dal Quattrocento al Seicento, però non sembra che questo dia adito a qualche forma di ideologia o di teoria politica. Anzi, sembra di notare in María de Zayas che la denuncia della condizione della donna non comporti una denuncia del sistema in cui tale condizione viene prodotta.

...supuesto que la hermosa Lisis manda que sean casos verdaderos los que se digan, si acaso pareciere que los desengaños aquí referidos, y los que faltan, los habéis oído en otras partes, será haberle contado quien, como yo y las demás desengañadoras, lo supo por mayor, mas no con las circunstancias que aquí van hermoseados, y no sacados de una parte a otra, como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la primera parte de nuestro sarao. Diferente cosa es novelar sólo con la inventiva un caso que ni fue, ni pudo ser, y ése no sirve de desengaño, sino de entretenimiento, a contar un caso verdadero, que no sólo sirva de entretener, sino de avisar. Y como nuestra intención no es de sólo divertir, sino de aconsejar a las mujeres que miren por su opinión y teman con tantas libertades como el día de hoy profesan, no les suceda lo que a las que han oído y oirán les ha sucedido, y también por defenderlas, que han dado los hombres en una opinión, por no decir flaqueza, en ser contra ellas, hablando y escribiendo como si en todo tiempo no hubiera habido de todo, buenas mujeres y

buenos hombres, y, al contrario, malas y malos, que se verá un libro y se oirá una comedia y no hallarán en él ni en ella una mujer inocente, ni un hombre falso. Toda la carga de las culpas es al sexo femenino, como si no fuese mayor la del hombre, supuesto que ellos quieren ser la perfección de la naturaleza. Luego, mayor delito será el que hiciese el perfecto que el imperfecto; más pesada es la necedad del discreto que del necio; y así, es bien se sepa que, como hay mujeres livianas, hay hombres mudables, y como interesadas, engañosos, y como libres, crueles, y si se mira bien, la culpa de las mujeres la causan los hombres. Caballero que solicite la doncella, déjala, no la inquietes, y verás cómo ella, aunque no sea más de por vergüenza y recato, no te buscará a ti. Y el que busca y desasosiega la casada, no lo haga, y verá cómo, cuando no la obligue la honestidad, el respeto y temor de su marido, la hará que no te solicite ni busque. Y el que inquieta a la viuda, no lo haga, que no será ella tan atrevida que aventure su recato, ni te busque, ni pretenda. Y si las buscas y las solicitas y las haces caer, ya con ruegos, ya con regalos, ya con dádivas, no digas mal de ellas, pues tú tuviste la culpa de que ellas caigan en ella. Esto es en cuanto a las mujeres de honor; que las que tratan de vivir con libertad, ¿qué quieres sacar de ellas sino lo que pretendes, que es entretenerse y ella quitarte tus dineros, que para eso te admite? Y pues ya lo sabes, ¿para qué las culpas que hacen su hacienda y destruyen la tuya, y luego te quejas que te engañan?, que vosotros os queréis engañar.

In ogni caso María de Zayas sembra avere preferenze per una vita più libera, meno condizionata dal matrimonio, poco interessata al moralismo, critica anche verso il modo maschile in cui è stato elaborato il concetto dell'onore. È assai probabile che l'apparente rispetto delle istituzioni, che caratterizza le sue novelle, rappresenti l'abituale maschera barocca che sempre salva le apparenze, per poter creare un margine di libertà accessibile ad una lettura più meditata, ma anche più interpretativa e non immediatamente dimostrabile.

Per approfondire:

María de Zayas y Sotomayor, *Aventurarse perdido: estragos que causa el vicio*, ed. A. Valbuena, Apolo, Barcelona 1940.

María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares o Decamerón español*, ed. E. Rincón, Alianza, Madrid 1968.

María de Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto (Desengaños amorosos)*, ed. A. Yllera, Cátedra, Madrid 1983.

A. Melloni, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Quaderni Ibero-americani, Torino 1976.

P. J. Smith, *The Body Hispanic: Tender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Clarendon Press, Oxford 1989.

Altri prosatori barocchi

Carlos García

Inizialmente si pensò che Carlos García fosse uno pseudonimo, ma poi è stata provata la sua esistenza: era un medico, viveva a Parigi, dove pubblicò la sua opera, a seguito di una condanna all'esilio. Il suo romanzo, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, pubblicato nel 1619, ha come tema principale la professione del ladro, narrata e descritta dal protagonista Andrés, che ne chiarisce ogni varietà, o specializzazione. Si tratta di un romanzo che ebbe più successo in Francia e Inghilterra che in Spagna, e che andrebbe rivalutato per il suo valore letterario.

Todos hurtamos, y, por nuestros pecados, unos lavan la lana y otros tienen la fama. Dichosos los que hurtan hipócritamente, quiero decir, como médicos, cuyas faltas cubre la tierra, sin podelles acusar ni pedir restitución de la vida y dineros que hurtaron públicamente y a ojos vistas. Y, aunque éstos hay unos a lo divino y otros a lo humano, todos se encuentran y dan en un mesmo blanco. Que sanguijuelas hay también que chupan dulcemente, saboreando el mundo con un buen semblante, rostro macilento y cuello torcido, colorando con endiosadas palabras sus ambiciosos intentos; y por esto se dijo que tras de la cruz está el diablo. Y otros hay también que, aunque no tuercen el cuello ni hablan tanto de Dios, tuercen con todo eso la jurisdicción de su oficio al que más diere; los cuales, estando murados con ciertas ropas largas, anchas y de respeto, no hay hombre que ose decilles una palabra, ni aun mostralles por señas la mala satisfacción que dello se tiene. Pero el desdichado que no tiene a Dios en la lengua, ni escorza en que engastarse, si no fuere muy prudente y discreto, todas las persecuciones del mundo le embisten de tropel, escupiéndole todos en la cara y siendo el terrero de todas las afrentas del mundo. Así que vuesa merced no vitupere a bulto nuestra arte, porque ofendería a todo el mundo y por ventura a sí mesmo, pues *nemo sine crimine vivit*. Quanto más, que si vuesa merced supiese la dulzura que trae consigo coger el fruto que un hombre no ha plantado y hallar la cogida en su granero, sin tener campo ni viña, se mamaría los dedos. ¿Es poco, le suplico, amanecer un hombre sin blanca ni cornado, ni aun saber de dónde lo sacará aquel día para sustentar su familia, y al anochecer se hallará con cien ducados, sin saber de dónde vinieron? ¿Es poca suerte, en el mayor descuido y nesidad, hallar vestidos hechos y derechos, sin pagar

el paño, sastre ni hechuras? ¿Hay nobleza en el mundo como ser caballero sin renta, y tener los bienes ajenos tan propios, que puede disponer dellos a su gusto y voluntad, sin que le cueste más que el tomallos? ¿Estima vuesa merced en poco el ser mercader sin caudal, ganar docientos por nada, sin pasar el mar, ni entremeterse en ferias o mercados, ni tener cuidado si el mercader hará banco roto, o el año será más estéril o abundante, caro o barato? Y si, por vía de reputación o crédito lleva vuesa merced nuestro oficio, ¿le parece que es poco hallar crédito de la vida, y tener a nuestra devoción uno y mil alguaciles, que nos fien los azotes, galeras, el tormento y la horca, sólo con una simple y mal segura promesa de que le satisfaremos con las ganancias del primer hurto; y que no sólo haga esto por nosotros, sino también por nuestros amigos, parientes y conocidos? Desemplútese vuesa merced, y conozca que no hay vida más quieta y segura en este mundo que la nuestra, porque, por un desplacer que tengamos, hay infinitos gustos y contentos que gozar. Y esto hay, cuanto a mi vacación y oficio».

(ed. Á. Valbuena Prat, in *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid 1946)

Jerónimo de Alcalá Yáñez

Jerónimo de Alcalá Yáñez, medico sivigliano vissuto tra il 1563 e il 1632, pubblica nel 1624 *El donado hablador, vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos*, opera che ebbe un successo notevole. Si tratta, ancora una volta, di un romanzo picaresco atipico, rispetto al modello fornito dal *Guzmán de Alfarache*: condivide con gli altri testi simili il carattere autobiografico e la satira, ma il protagonista è più uno sciocco che un imbroglione; la stessa critica sociale è piuttosto di maniera e non c'è pessimismo. Alcalá Yáñez preferisce la descrizione di ambienti e di settori della società alla descrizione del picaresco protagonista, e questo spiega il gran numero di padroni di cui è servitore. Anche la dimensione morale del testo sembra essere sincera e non strumentale.

[Alonso] Con no poca pesadumbre, imaginativo y suspenso me vi a la orilla del río de Sevilla, considerando mi contraventura, la mala traza que tenía de vivir, el modo que había de guardar para adelante, adónde me podría acomodar, para no dar al traste con el poco dinero que me había quedado, cuando, volviendo la cabeza, hallé cerca de mí un hombre de gentil presencia, bien aderezado, cuyo hábito obligaba a tenerle algún género de respeto. Miróme con alguna afición, y viéndome melancólico, me preguntó: «Hidalgo, ¿es desta tierra?». «Sí soy - le respondí -, y poco ha que llegué a esta ciudad, pues como desgraciado aunque vine en la flota, lo que ella viene de rica estoy yo de necesitado y pobre, y tanto, que habré de buscar a quién servir, pues no tengo otro remedio, y no será de

nuevo para mí el saberlo hacer, pues en este ejercicio he gastado mucha parte de los años que tengo, y no con disgusto de los amos que he tenido». «Pues no llega a mal tiempo - dijo el gentil hombre-, porque soy autor de una compañía de amigos que traigo conmigo en la representación, y si gusta, podrá servirme para tener cuenta en el vestuario con la ropa y vestidos de la comedia; que dejando aparte que le trataré y pagaré muy bien, podría ser que fuese de tan buena gracia, que se quedase con nosotros por uno de los representantes». Yo, padre, que tenía alguna noticia del modo de vivir y trato con que se pasa en la comedia, no me pareció mal su ofrecimiento; y por no perder tan buena ocasión, e respondí: «Antes, señor, recibiré mucha merced en quedar por su criado, y creo tengo de ser de más provecho que otro, porque soy buen escribano, leo bien y hago (aunque malos) algunos versos, peste que se me pegó de cuando fui un tiempo estudiante de Salamanca».

[Vicario] Tan bien avenidos los veo, que poco será menester para concertarlos.

[Alonso] Así es, padre; porque diciéndole yo gustaba mucho de servirle, y habiéndome concertado con él de que me daría doce reales cada mes, nos fuimos los dos a la posada, y en el camino me leyó la cartilla de lo que había de hacer, y fue el escribir cada día los carteles, ir a la una a guardar la puerta hasta que mi amo llegase a cobrar, y después acudir al vestuario a tener cuenta con los cofres y ropa que había de servir en la comedia. Parecióme trabajo moderado, y que para mi condición y natural había de ser muy llevadero. Prometí de hacerlo como se me proponía, y después luego empecé a ejercitar mi nuevo oficio. ¡Oh cuánto puedes, necesidad, y a cuánto obligas! ¡Qué de torres has echado por el suelo, y cuántas dificultades has allanado! ¡Qué de voluntades has torcido, y a qué de ignorantes has enseñado! Haces hablar los mudos, humillar los soberbios, das ánimo a los flacos; y a mí que poco tiempo ha me vi en el cuerno de la luna, y que para que hablase una palabra era menester primero ser lisonjeado, me trujiste a la miseria y desdicha a que pudo venir un hombre para quien era poco la riqueza que en sus entrañas encierra la tierra, usurpa el mar y el sol engendra en los más ocultos e inhabitables montes. A todo me hube de poner: unas veces servía de dragón en algunas comedias de santos, otras veces de muerto, si había representación de alguna tragedia; tal vez de bailarín, cuando el baile era de a seis; que metido entre otros, razonablemente podía pasar con mis malas piernas; en los entremeses también hacía mi figura, procurando siempre dar gusto a mi amo, porque, si va a decir verdad, él lo merecía, y yo me preciaba de hombre bien y agradecido. No se podía decir por mí lo que de otro mozo, a quien alababa su señor por no conocerle, su condición ni saber el intento con que hablaba con él. Pero pareceme que salgo de la materia; quédese para otro día.

Vida y hechos de Estebanillo González

La *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo* viene publicada ad Amberes nel 1646. Si ammette generalmente che Estebanillo González sia esistito e sia stato un buffone di corte; la sua opera avrebbe un fondo autobiografico. La *Vida* racconta alcuni eventi politici importanti e vissuti da testimone dall'autore, ma li coglie nel loro aspetto buffonesco, caricaturale e tuttavia, come ci assicura Estebanillo, assolutamente vero. La narrazione presenta qualche tratto picaresco, ma l'intenzione generale e lo stile sono evidentemente estranei alla satira e alla denuncia sociale. Tuttavia è interessante la critica dell'eroismo nella parte in cui Estebanillo partecipa alla guerra dei Trent'anni.

Con estos discursos llegamos a la aldea a la una de la tarde, y hallamos en su plaza dos compañías de labradores, la una de moros con ballestas de bodoques, otra de cristianos con bocas de fuego. Tenían hecho de madera, en la mitad de su dicha plaza, un castillo de mediana capacidad y altura, adonde habían de estar los moros; y el día venidero, cuando la procesión llegase a su vista, la compañía, de los cristianos le había de dar asalto general, y después de haberlo ganado a los moros, los habían de llevar cautivos y maniatados por todas las calles, dando muchas cargas de arcabuzazos en señal de la vitoria. Tenían dos danzas, la una de espadas y la otra de cascabel gordo, y cuatro toros que correr; por lo cual estaba el anchuroso distrito todo lleno de andamios, y todas las entradas de sus calles cerradas con talanqueras.

Estaba toda la puerta de la iglesia colgada de paramentos, y pendientes dellos veinte y cuatro premios para premiar los veinte y cuatro mejores sonetos que se hiciesen en alabanza y pintura de una rosa, que al alba es botón y capullo, a mediodía flor y a la tarde despojo. Los premios eran cintas, guantes, bolsillos y un par de ligas de color. Había, al tiempo que llegamos a esta académica colgadura, más de veinte sonetos de estudiantes y de personas de don y rumbo, que asimismo habían venido a ver la fiesta.

Yo, por ser tentado de la poesía, me acerqué a leer aquella selva de variedad de musas. Era su compostura tan realzada y culta, que más me pareció prosa griega que verso castellano. Leílos todos, sin entender ninguno, y le dije a un estudiante que estaba cerca de mí, que me hiciese merced de declararme aquel género de poesía y decirme si tal lenguaje era armenio o caldeo. A lo cual me respondió que no se atrevía a declararlo, porque él tenía allí uno, que era parto de su ingenio, del cual esperaba llevar el mejor premio, y a querer darme la significación de él, se hallaría confuso y no saldría con ello, porque lo que de presente andaba valido era

el gongorizar con elegancia campanuda, de modo que pareciese mucho lo que no era nada, y que no lo entendiese el autor que lo hiciese ni los curiosos que lo leyesen. Porque en no remontándose un poeta, sino abatiéndose a raterías de escribir con lisura, pan por pan, y vino por vino, no solamente, no era estimado, pero tenían sus versos por versos de ciego.

Llamé a mis camaradas, que el uno estaba divertido en ver las danzas, el otro en darle vueltas al castillo, midiéndolo todo a pies y nivelándolo con un compás; y con achaque de beber un trago, para aliviar el cansancio del camino, los llevé a una taberna, para ver si acertaba mi pluma a remontarse sobre aquella vascuena jerigonza. Y pidiéndole a la huéspedea, un jarro de vino y recado de escribir, nos retiramos a una pequeña sala, adonde nos dieron lo que había pedido. Púseme a escribir, el ingeniero a peinarse y el otro a beber, Levanté los ojos buscando un consonante, y vi el peinado matemático, que habiendo desembaulado de una de sus faltriqueras un gran papelón de harina, se estaba rociando con ella un largo y encrespado cabello que tenía. No pudiendo detener la risa le dije que si trataba de freír la cabeza, pues la enharinaba tanto. A lo cual me respondió:

- Hermano Estebanillo, cada uno campa con su oficio y vive con su ingenio, si acaso lo tiene; y así, mientras vos queréis ganar premios con vuestros disparates de Juan de la Encina, me aseo yo para representar lo que soy y hablar al Concejo desta aldea sobre los yerros que tiene la planta y fortificación del castillo; que estoy cierto que he de sacar yo más en media hora con mi matemática, que no vos en un año con vuestra poesía.

Repliquéle que si importaba al caso, para que lo respetasen, en ir enharinado como besugo. Respondióme que no ignoraba yo que en Flandes servía aquello de gala y de secar el pelo, y que era uso de gente de porte, y que por habérsele acabado unos polvos olorosos que había traído de allá para el efeto se aprovechaba de los de la harina; y que hallaba por experiencia, y que lo había fundado en buena matemática, el ser mucho mejores y más baratos; porque siendo el trigo el rey de las legumbres y el patriarca de las plantas y yerbas, era fuerza que fuese su harina o polvo la nata y flor de todo lo referido; y que así lo pensaba dar por escrito y introducirlo cuando volviese a los Países Bajos.

Con la buena conversación o polvareda, di yo fin a mi soneto; él a su nevada peinadura; el otro, que tenía más juicio que nosotros, al jarro. Salimos todos juntos a la plaza, después de haber pagado lo que habíamos hecho de gasto, y apartándome de ellos, llegué a la puerta de la iglesia, y en el referido paramento prendí con un alfiler el soneto que había hecho, al nivel que estaban todos los demás, cuyos versos eran los siguientes:

Ebúrnea de candor, fénix pomposa,
débil botón, frondoso brujulea,
zafir mendiga, armiño golosea,

siendo dosel tribuna vaporosa.

Maravilla epigrama procelosa,
 en canícula fiesta titubea,
 pues solsticio Faetón, ninfa Febea,
 precipicios inunda jactanciosa.

¡Oh inicuo trance y trémulos fulgores!
 Contemplarse al albor regio edificio,
 y yantando en atril de ruiseñores;
 ser al ocaso incausto sacrificio,
 y sombra mustia lo que al alba flores,
 siendo de Ceres frágil desperdicio.

Apenas estaba colgado el compendioso globo de bernardinas y dislates, cuando, como si fuera cartel de justa real, se llegó todo el novelero vulgo a leerlo; y celebrándolo por no entenderlo, y ensalzándolo porque presumiesen que no lo ignoraban, sacaron más de veinte traslados dél; y por hallarse presentes los jueces académicos, me dieron por premio las referidas ligas, aunque mal dadas y peor merecidas, quedando con todos en opinión de segundo Góngora.

Antonio Enríquez Gómez

Di famiglia conversa, Antonio Enríquez Gómez nasce a Cuenca nel 1600. Ricercato dall'inquisizione, fugge in Francia nel 1635. Poi, secondo una prima versione, sarebbe morto in esilio nel 1663 o 1665; secondo una seconda versione, sarebbe tornato in Spagna verso la metà del secolo, vivendo a Siviglia sotto il falso nome di Fernando de Zarate, ma sarebbe stato scoperto e incarcerato, morendo in prigione all'inizio degli anni Sessanta. Ha lasciato una ventina di commedie, poesie liriche, il romanzo picaresco *Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, e un poema epico, *El Sansón Nazareno*.

Il romanzo picaresco è pubblicato in Francia nel 1644, ed è in realtà composto da due opere: *El siglo pitagórico*, che colloca all'interno di un sogno il racconto in versi delle trasmigrazioni di un'anima in varie epoche e personaggi di diversa condizione sociale, e la *Vida de don Gregorio Guadaña*, inserita - in prosa - tra i capitoli quinto e sesto del *Siglo*.

Gregorio è una delle reincarnazioni dell'anima protagonista del *Siglo* e racconta la sua vita in modo brillante, con giochi di parole concettisti e spesso avviati verso l'osceno. L'opera è un simpatico guazzabuglio abbastanza piacevole da leggere: ovviamente ne è stata contestata l'appartenenza al genere picaresco, come è avvenuto per quasi tutte le opere incluse in questo presunto genere.

La niña no hacía sino regalarme a vista de mis competidores, y el soldado la dijo: «No regale usted al señor don Gregorio en público pudiendo en secreto». Yo le respondí que un favorecido podía favorecer o convidar muchos, que recibiese de mi mano la parte que le concedía mi cortesía. El me respondió que no gustaba de favores por segunda mano. Yo le dije que pues no los recibía, que callase cuando: los viese en poder de su dueño. «Eso será si yo quisiere», respondió él echando mano a la daga. Yo levanté el plato, y sin ser platina, quise ser coronista de su vida, escribiendo con sangre su misma descortesía. Alborotáronse todos, y cada uno fue a tomar su espada, unos por vía de paz, otros por vía de guerra. Pero como el escribano se levantase a buscar sus armas, tinta y papel digo, y diese en el candil y nos dejase a oscuras, cada uno, daba tajos y reverses sobre la mesa, llevándose el jifero, salero y demás sabandijas. «Ténganse al rey», decía el juez. Y la vieja: «¡Ay, que se matan sobre mi sobrinica! Acudan antes que rancen y pidan suelo». El fraile con voz majestuosa, orgánica y grave, dijo que no se pudo hacer el mundo sin mujeres, notable sexo. El soldado daba voces, diciendo: «Huésped, encienda luz, buscaré a moco de candil a mi enemigo». La niña se abrazó conmigo, diciendo: «¿Qué es esto, señor don Gregorio, adónde está su prudencia de usted? Si quiere quitarme la vida, máteme a pesadumbre». Y diciendo y haciendo, se quedó desmayada en mis brazos, a tiempo que el mesonero y su mujer se pusieron a mi lado, uno con el candil y otro con una tea ardiendo. Yo estuve por desmayarme de verlos, porque me parecieron dos demonios que venían a tentar a doña Beatriz o a llevársela antes de tiempo. Acudió la vieja con un jarro de agua, roció la dama, y volvió en sí, a tiempo que el poeta acababa de pintar su desmayo en un soneto, y dijo que le pesaba hubiese vuelto tan presto, porque había empezado una canción. Ya mi juez, letrado, fraile, filósofo y estadista habían sacado fuera de la venta al soldado y reduciéndole a que fuera mi amigo. Yo lo rehusé, pero hube de casar mi amistad por fuerza, con intención de pedir divorcio cuando me pareciese. Salimos fuera de la venta, y cada uno tomó el asiento sobre su capa. Pidieron al poeta dijese el soneto, que fue el que se sigue:

Desmayábase el sol porque su tía
le puso en venta los divinos ojos,
y si fueran fingidos sus enojos,
desmayarse pudiera cada día.

Lo colorido entre la nieve ardía,
y dando amor en su coral de ojos,
bebió ciego los líquidos despojos,
que Dafne se perdió por bobería.

Marte celoso esgrime su cuchilla,
no carta de la muerte, pero rayo
de las nubes morenas de Sevilla.

Adonis pide con la silla el Bayo;
y se duda, picando a cordobilla,
cuál será jabalí de este desmayo.

Celebramos los versos, acomodóse cada uno sobre su ropa para dormir en el portal de la venta, bien que en ella había dos camas, la caballeriza y el pajar, pero las dejamos para la chusma. El poeta dijo: «No son estos colchones a propósito para las musas». «Parécense a los de mi celda», respondió el fraile. «De poco se espantan - dijo el soldado-; bien se ve que no han dormido en campaña». «¿Qué mayor campaña o guerra - replicó el poeta - que dormir en una venta en medio de Sierra Morena ?». «Dormamos - dijo el juez-, que son las noches cortas». La vieja y la niña se acomodaron junto a mi por huir del soldado. Empezaron algunos a roncar, digo, a tocar el clarín de bellota, y el que lo hacía infernalmente era el alguacil; podía ser chirimía de Lucifer. El poeta dijo: «Mal año para el órgano de Apuleyo; ¿quién ha de dormir oyendo esta música?». «¿De ésta se admira - respondió el escribano -; si el juez entonare la suya oírás maravillas». Empezó el ministro, a llevar el contrabajo al alguacil, y por más que nos tapábamos las orejas, no podíamos divertir el ruido; y sin duda nos sirvió de agüero, pues dentro de una hora dieron sobre nosotros treinta bandoleros, hermanos del ventero; los dormidos recordaron, y aun los despiertos, a tiempo que tenían atadas las manos, y aun los pies, y no tuvimos lugar de tomar armas ni de ponernos en defensa. Apartáronnos fuera de la venta un cuarto de legua del camino; doña Beatriz Iloraba, la vieja gruñía, el poeta glosaba, el soldado juraba, y todos íbamos como ovejas al matadero.

Agustín de Rojas Villandrando

Agustín de Rojas Villandrando nasce a Madrid nel 1572. Ha una formazione irregolare, in gran parte dovuta alle sue letture, e vive un'esistenza picaresca; la sua morte dovrebbe essere avvenuta nel 1635. La sua opera più famosa è il *Viaje entretenido*, del 1603, di cui sono abitualmente citate le pagine che trattano dell'organizzazione teatrale del suo tempo e dei diversi tipi di compagnia. In generale l'opera è di amena lettura: non ha alcuno scopo didattico, ma raccoglie aneddoti, casi curiosi e notizie pittoresche. Contiene anche quattro *loas*, e una novella sentimentale. La cornice che unifica questo materiale eterogeneo è quella di viaggiatori che occupano il tempo con le loro narrazioni. A parte le informazioni sul teatro, vi abbondano le descrizioni della vita quotidiana, che hanno un carattere di immediatezza e rendono il libro piacevole. Naturalmente vi sono anche pagine diverse, in cui predomina lo stile erudito, anche con una certa pedanteria.

Al vulgo.

Vesme aquí agora en la comedia, de donde te conozco por las loas que digo y lo poco que en ella represento; éstas sabes la honra que me han dado, las veces que las he dicho, los hombres de buen entendimiento que las han loado, y la mucha gente que me las ha pedido. Y aunque es verdad que los versos son malos, algunos sujetos son buenos, porque los más de ellos no son míos, y si su bondad atribuyes a mi lengua, otros las dicen: mira tú lo que parecen. Y aunque son de rábanos, como dices, quien a muchos ha de contentar, de todo se ha de valer. Para tu gusto bastan hojas de lechugas y para los discretos la voluntad del dueño. Porque la harina de los sabios comen los simples por salvado, y el salvado de los simples es harina de los filósofos. Tras todo lo que me dices, respóndeme, pues me conoces: ¿no soy humilde? ¿no aprendo de los sabios? ¿no huyo de los necios? ¿no me corrijo de muchos? ¿no tomo parecer de todos? Tú, el primero, ¿cuántas veces me habrás dicho que de estos disparates hiciese un libro? ¿No te acuerdas? No. Pero no me espanto, porque tú eres un sueño que echa modorra, un piélagos que no tiene suelo, una sombra que no tiene tomo, una fantasma que está encantada, y un laberinto que no tiene salida. Tirano vulgo, ya te conozco; a perro viejo, no cuz cuz. Si dices que no tengo ciencia, mira el natural que tengo, los trabajos que he pasado, las tierras que he visto, la experiencia de que estoy cargado, los muchos libros que he leído: y con no más de cuatro años de estudio, considera si puedo saber algo. Y cuando esta obra sea mala, (según dice Plinio) no hay libro por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena, y con una sola en que me honren, me animaré a hacer otras con que me alaben. Porque, como dice Tulio, la honra cría las artes, y no hay tan buen ingenio que no tenga necesidad de ser censurado. Porque has de saber (que tú no lo sabrás) que Sócrates fue reprendido de Platón, Platón de Aristóteles, Séneca de Aulo Gelio, Tesalo de Galeno y Hermágoras de Cicerón. Pues en los modernos, ¿quién se escapa de tu ponzoña venenosa y de tu rapante lengua, que es, como dice Séneca, comparada al perro rabioso, que él rabia, y a cuantos llegan a él hace rabiar? Mas no me espanto, porque eres un sepulcro de ignorantes, una sima de maldicientes, un tirano de virtudes, un inventor de mentiras, una mar de novedades, una cueva de traidores, un amigo de malos, un verdugo de virtuosos y un pantano donde se hunden los buenos entendimientos. No quiero que me honres; di de mí lo que quisieres: que cuando desplegaras al viento las banderas de tu lengua, sobre el muro de tu ignorancia, y asestares la mosquetería de tus palabras y los tiros de tus mentiras sobre el alcázar de mi buen celo, y desportillares la muralla de mi voluntad, asaltando la ciudad de mis intentos, saldrá la escuadra de mi humildad con las armas de mis deseos, que resistan tus balazos, derriben tus muros y entronicen mis buenos pensamientos.

Qualche anno dopo, nel 1610, Rojas Villandrando pubblicò una seconda opera miscellanea, il *Buen repúblico*, dove lo stile è meno spontaneo e il contenuto più morale. Di lui resta anche una commedia, *El natural desdichado*.

Va osservato che con questo tipo di opere nasce un nuovo modo di scrivere legato a una tematica relativamente inedita: la descrizione di situazioni tipiche della vita cittadina e dei costumi legati a una certa situazione o a tipologie di personaggi. Si può usare al riguardo la definizione di *costumbrismo*, anche se a rigore di termini il *costumbrismo* è un fenomeno letterario posteriore: in questa fase si tratta delle prime forme di descrizione dal vero di scene e ambienti sociali, tipi umani realistici, quasi sempre caratteristici o pittoreschi; È una delle tante evoluzioni del gusto per il picaresco e per il realismo: la descrizione e il bozzetto dal vero, fatti con intenzioni ironiche, preferendo la presa in giro all'attacco diretto della satira sociale. Questa tematica letteraria, col tempo, porterà alla ricerca di uno stile sempre più adeguato alla descrizione verista, semplificando il linguaggio barocco, elegante ma complesso, riducendo le preziosità concettiste e mettendo in primo piano un'espressione più diretta e apparentemente spontanea.

Antonio de Liñán y Verdugo

Antonio de Liñán y Verdugo, di cui non si conoscono le date di nascita e di morte, è autore di un libro piacevole e di notevole interesse letterario, oltre che storico: la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, pubblicata nel 1620. Si tratta di un dialogo, in cui un giovane cavaliere viene istruito sul modo di vivere a Madrid, dalla scelta dell'alloggio a quella degli amici, dalla conclusione degli affari al modo di evitare i passatempi inutili. In questa cornice sono inseriti quattordici racconti di ambientazione picaresca.

Ha ponderado tan bien - prosiguió el Maestro - el peligro de las malas y ruines amistades don Antonio, que confieso que me deja satisfecho; mas supuesto que ya me encargué de hacer el oficio de guía y centinela fiel al forastero venido de nuevo a la Corte, antes que pase a darle mayores avisos, pues le he enseñado la posada y descubírtole el pecho de los amigos, quiero enseñarle las calles, que como cosas inanimadas, parece que no prometen peligro al que las pisa de nuevo; y para decir verdad, no es menor peligro el que trae a los forasteros en la Corte el pisar las calles que no han menester; bástales andar por las que les es forzoso, para ver a aquellos de quién penden, o sus pretensiones o pleitos y para acudir a la solicitud de sus negocios, sin distraerse por las demás; porque las calles pisadas en Corte, al que pisa las que ha menester traen descanso al que le busca y provecho al que le desea; pero calles de Corte, pisadas del que no

tiene necesidad de ellas, suelen acarrear unos gastos no deseados y otros disgustos no imaginados; y podríamos decir de estas calles al revés, lo que de la albahaca, que ella cuanto más pisada huele más bien y ellas más mal.

- ¡Oh cómo habéis tocado una materia -dijo Leonardo- que la he deseado ver averiguada por algún hombre docto y versado en todo género de letras! De la albahaca he oído decir (y aun pienso que lo he leído) una cosa notable, que el olerla a menudo hace tanto daño al cerebro, que muchas veces ha causado espantosas enfermedades; pero lo que me admira más es lo que se cuenta de un hombre muy dado a criar y oler albahacas, que como padeciese tan grandes dolores de cabeza, que daba gritos y se volvía loco, viéndole los grandes tumores o forma de lobanillos, que le iban creciendo entre la dura y pía mater, se resolvieron los médicos y cirujanos que le curaban, el abrirle la cabeza, y le hallaron abriéndole, una forma de animalejo como el escuerzo o sapo, de que después el hombre a pocos días murió, conviniendo los médicos en que el continuo olor de la albahaca había hecho aquello.

- La verdad que eso tenga - respondió el Maestro - no la sé, ni si ello sucedió así o no sé a lo menos dónde podéis haber leído eso, que será o en Jerónimo Cardano, en sus libros *de Varietate rerum*, o en Juan Jacobo Vueseuro, o en Bautista Mizaldo, que no son autores de tanta verdad como vos pensáis, ni aun tengo por muy segura su doctrina: mientan o digan verdad, ora pasase eso así o no, lo que yo os podré afirmar es, que la albahaca de su naturaleza es intensamente fría, y cualquiera intensión de olor, mediante el sentido del olfato, en el cerebro ha de causar calor, y él, con la continuación, al cabo sequedad; y respecto de esto, no sería mucho, que como en la mitad de la canícula las gotas grandes de la nube, caídas de repente en la tierra seca, se convierten en sapos, se convirtiese en el cerebro esa misma continuación del olor y frialdad de la albahaca en lo propio, desecada la parte que recibe y abrasada la humedad, que juntas la frialdad y sequedad que es naturaleza de muerte, y la de ese animalejo ponzoñoso, dispuesta la materia a recibir tal forma, no sería mucho que naturaleza acudiese a introducirla y más en esas sabandijas, a donde no es necesario otro agente para engendrar su semejante. El doctor Juan Bustamante de la Cámara, catedrático de Prima de Medicina en Alcalá de Henares, un otro Aristóteles de nuestros siglos en materia de filosofía, tocó y enseñó esto maravillosamente, oyéndole yo la materia de generación y corrupción, pues tuvo Cátedra de Artes.

- ¿El doctor Cámara el médico? - dijo don Antonio - porque ya sabéis que yo concurrí con vos en esos tiempos y oí el curso de Artes del doctor Valdivieso y no me acuerdo que el doctor Cámara el médico leyese el otro curso.

- Decís bien - replicó el Maestro - que habiendo perdido la cátedra el maestro Fructuoso por la Mancha, la llevó por esta tierra (que es el lenguaje de aquella Universidad) el doctor Cubillo, colegial mayor y

natural de Sigüenza, que murió en el fin del tercer curso; y para leer el cuarto año, se opuso el doctor Cámara el médico y llevó cátedra.

- Ya me acuerdo, que así es verdad -dijo don Antonio- y el no haber leído más de ese año me deslumbró. Y volviendo a lo de la albahaca, digo que en toda mi vida la pienso oler ni dejar que se críe en mi casa.

- Yo sé - dijo el Maestro - a donde fue bien celebrada, porque fue tenida por símbolo de la virtud perseguida, y así en Italia ciertos académicos la tomaron por empresa.

- Pésame - dijo Leonardo - que os haya divertido tanto don Antonio con su pregunta y dificultad del albahaca, pues quería yo preguntar otra y temo enojaros.

- Mayor es mi paciencia - respondió el Maestro - pero sed breve que me dan gritos las calles de Madrid.

- Sólo deseo que me digáis - dijo Leonardo - pues fue vuestro maestro el doctor Cámara el médico, si es verdad lo que de él se dice, en ser tan agudo y tan discreto como publica su fama.

- Todo es poco lo que de él habéis oído para lo que él era: -respondió el Maestro- en filosofía no había quién no temblara de su argumento: su donaire era tanto, que pienso que le hizo daño para sus pretensiones: en Medicina no le vi demasiado de bien afortunado en curar, ni en la praxis de la obra, manos; pero en la profundidad de enseñar y saber lo teórico del arte, pienso que todos los que profesaron esta ciencia en su tiempo eran niños comparados con este gigante. Acuérdomme a este propósito, que le sucedió una vez una cosa de mucha risa con un médico que vino desde Coímbra a verse con él. Arguyeron los dos en escuelas toda una mañana y concluyó muchas veces el doctor Cámara al portugués; y viéndose apretado el coimbricense dijo:

-Señor doctor Cámara, curando un tabardillo me quisiera ver con vuesa merced, que en esto de metafísica confiésolle que no estoy tan adelante como vuesa merced, porque por allá no se lee.

- ¿Luego no leen allá metafísica? - dijo Cámara.

- No señor - respondió el portugués.

- Pues a Medicina sin metafísica - replicó Cámara - no la llame vuesa merced de aquí adelante Medicina, sino metamelecina.

Con que se salió el portugués de las escuelas, y fue diciendo a voces por aquellas calles diversas alabanzas de la agudeza del doctor Cámara; y pues otra vez la conversación nos ha puesto en las calles de Alcalá, tan cerca de las de Madrid, que con menos de media jornada que se camine se puede estar en ellas, prosigamos en la materia que tratábamos antes.

GONZALO DE CÉSPEDES Y MENESES - Personaggio singolare, e dalla vita turbolenta, nasce nel 1585. Il suo gusto per le avventure galanti gli procura un arresto e la condanna ai lavori forzati. Scrive opere storiche e romanzi, tra

cui il *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, romanzo in due parti (1615 e 1618), con elementi autobiografici, composto mentre era in carcere. Nel 1623 pubblica una raccolta di novelle: *Historias peregrinas y ejemplares*. Entrambe queste opere ebbero un successo notevole, come pure la *Varia fortuna del soldado Píndaro*, che mescola elementi picareschi e di avventura.

MARIANA DE CARVAJAL ha attirato l'attenzione della critica più recente con le sue raccolte di novelle *Navidades de Madrid* e *Noches entretenidas*, soprattutto per la forza e la psicologia delle protagoniste femminili delle sue novelle.

JUAN DE ZABALETA (1610-1670) svolse un'attività letteraria intensa, collaborando anche con Calderón e altri drammaturghi di scuola calderoniana. Autore di testi filosofici e didattici, ebbe successo con due opere pregevoli: *El día de fiesta por la mañana* (1654) e *El día de fiesta por la tarde* (1660). La prima descrive prevalentemente tipi e figure; la seconda ambienti, con i personaggi ad essi legati. Fatta eccezione per certe esagerazioni nelle consuete tirate moralistiche, le sue descrizioni di scene di vita quotidiana sono pagine ben scritte: Zabaleta rappresenta un momento importante nel processo di semplificazione della scrittura barocca.

CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA (1571-1644) è autore di un dialogo miscelaneo che segue il modello del *Viaje entretenido* di Rojas Villandrando: *El pasajero* (1617). Anche qui si tratta di narrazioni che avvengono durante un viaggio, per passare il tempo, tra quattro interlocutori che rappresentano diversi ceti sociali. Figueroa è autore anche di altre opere di vario genere, tra cui un romanzo pastorale: *La constante Amarilis* (1609).

Altra opera miscelanea di successo è *Día y noche de Madrid, discurso de lo más notable que en él pasa*, pubblicata nel 1663 da FRANCISCO SANTOS (1617-1700 circa). Vi si commentano, con tono satirico e umoristico, i costumi di diversi ceti sociali, intercalando racconti e versi. L'opera è famosa per le pagine dedicate alla corrida, ma in generale è di piacevole lettura. Ugualmente interessanti sono altre due opere di Santos: *Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso: pasos del hombre perdido y relación del espíritu malo* (1664) e *Periquillo el de las gallineras* (1668).

Baltasar Gracián

A differenza degli autori precedentemente trattati, Baltasar Gracián y Morales non ha scritto opere di finzione, ma saggi, molto importanti per la comprensione della visione della vita e della società del barocco spagnolo. Nato nel 1601, entrò nell'ordine gesuita nel 1619, e al suo interno svolge la sua attività intellettuale. Con l'ordine ebbe rapporti tesi: non volle mai sottoporre alla sua approvazione le opere che scriveva, come era previsto dalla regola dell'ordine, e pubblicava con lo pseudonimo Lorenzo Gracián: era sua intenzione separare nettamente la sua vita come religioso dalla sua attività squisitamente intellettuale, cui si dedicava rivendicando piena indipendenza. Il conflitto tra Gracián e l'ordine gesuita scoppia poco prima della sua morte (1658) quando viene privato della docenza.

Gracián ebbe un carattere molto forte e una visione molto realista della società del tempo, che le sue opere analizzano con lucidità. Si tratta di libri di formazione, che mirano a guidare la persona fornendole gli strumenti per operare con relativa tranquillità in una società conflittuale e, per molti versi, pericolosa.

El héroe (1637), la sua prima opera, è un manuale di condotta: il titolo non allude a chi compie grandi imprese ma a chi sa trionfare nelle relazioni sociali. La prima dote che Gracián ritiene necessaria è la dissimulazione, ovvero, come ripeterà spesso, non consentire che gli altri conoscano fino in fondo i propri pensieri e le proprie risorse. Inoltre raccomanda di controllare le reazioni impulsive, usare l'intelligenza, acquisire buon gusto, dedicarsi agli obiettivi conseguibili, non fidarsi troppo della fortuna, insomma un manuale di prudenza intelligente, non privo di una certa dose di machiavellismo. Si tratta di una delle opere che meglio descrivono la mentalità barocca, soprattutto il suo livello più alto, con la sua instabilità e la continua lotta di tutti contro tutti: nel bel mondo del Seicento il modello di comportamento non può più essere il cortigiano rinascimentale; Gracián prende atto della realtà e cerca di fornire i mezzi per sopravvivere nelle mutate condizioni e magari ottenere anche un successo personale.

El político Don Fernando el Católico (1640) affronta l'analisi della politica attraverso l'apologia di Fernando, ed è coerente con la visione esposta nell'*Héroe*. Altro testo analogo all'*Héroe* è *El discreto* (1646): *discreto* è, in epoca barocca, l'uomo che possiede la discrezione, cioè la capacità del discernimento, della valutazione delle situazioni, e l'abilità di trarne il massimo vantaggio. L'opera ha una scrittura molto varia, essendo composta da dialoghi, lettere, discorsi, che tuttavia seguono un'ispirazione unitaria. *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) è una raccolta di trecento aforismi, che spiegano ancora una volta la giusta tattica che l'uomo deve seguire per vivere con prudenza nella società:

Llevar sus cosas con suspensión. La admiración de la novedad es estimación de los aciertos. El jugar a juego descubierto ni es de utilidad ni de gusto. El no declararse luego suspende, y más donde la sublimidad del empleo da objeto a la universal expectación; amaga misterio en todo, y con su misma arcanidad provoca la veneración. Aun en el darse a entender se ha de huir la llaneza, así como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos. Es el recatado silencio sagrado de la cordura. La resolución declarada nunca fue estimada; antes se permite a la censura, y si saliere azar, será dos veces infeliz. Imítese, pues, el proceder divino para hacer estar a la mira y al desvelo. [...]

Obrar de intención, ya segunda, y ya primera. Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagacidad con estratagemas de intención. Nunca obra lo que indica, apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. Echa una intención para asegurarse de la émula atención, y revuelve luego contra ella venciendo por lo impensado. Pero la penetrante inteligencia la previene con atenciones, la azecha con reflejas, entiende siempre lo contrario de lo que quiere que entienda, y conoce luego cualquier intentar de falso; deja pasar toda primera intención, y está en espera a la segunda y aun a la tercera. Augméntase la simulación al ver alcanzado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad: muda de juego por mudar de treta, y hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez. Acude la observación inteniendo su perspicacia, y descubre las tinieblas revestidas de la luz; descifra la intención, más solapada cuanto más sencilla.

Nel 1648 Gracián dà alle stampe un'opera che può essere considerata un vero e proprio manifesto dell'estetica barocca, in particolare del concettismo: *Agudeza y arte de ingenio*. L'opera è composta dalla revisione di un opuscolo uscito un paio di anni prima col titolo *Arte de ingenio* e dall'aggiunta di un *Tratado de los estilos*; quanto al contenuto, difende l'acutezza dei concetti, che si esprime attraverso la ricercatezza delle metafore: l'opera consiste in commenti ad esempi concreti di concettismo, per la maggior parte tratti da Góngora.

La sua opera maggiore, quella che ha provocato la sua rottura definitiva con l'ordine dei gesuiti, ha per titolo *El Criticón*, ed è pubblicata in tre parti tra il 1651 e il 1657. Si tratta di una raccolta di "crisis", nel senso greco del termine, cioè di diversi giudizi e analisi, all'interno di una narrazione che funge da contenitore. Nella prima parte (*En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud*), Critilo naufraga nell'isola di Sant'Elena ed è salvato dal selvaggio Andrenio: il tema di fondo è dunque dato dalla contrapposizione tra le due diverse forme di vita: quella naturale di Andrenio e quella civilizzata di Critilo. Lungi dall'affermare senza eccezioni la superiorità della vita civilizzata, il testo

sottolinea che la civiltà da un lato permette una vita superiore a quella basata sugli istinti, ma dall'altro produce anche la falsità, l'ipocrisia e tutto ciò che di negativo vi è nella vita sociale. Il cammino di Critilo e Andrenio alla scoperta del mondo, con i suoi pregi e i difetti, si articola attraverso varie vicende e l'incontro con personaggi reali o allegorici, come Ragione, nella prima parte e nelle successive (*Juiciosa y cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad* e *En el invierno de la vejez*).

In generale *El criticón* è considerato una lunga opera allegorica il cui tema di fondo è il *desengaño* inteso nel senso della scoperta che il mondo umano non è affidabile, la società è pericolosa, gli altri uomini sono potenzialmente ostili. Si tratta di una visione che non è più collegata ad una finalità ascetica, come quando, nel tardo medioevo, il disvelamento della natura illusoria e ipocrita della felicità mundana era propedeutico alla fuga dal mondo e all'ascesi: in Gracián, secondo una linea di condotta già vista, il *desengaño* è sostanzialmente la denuncia del carattere ostile e pericoloso della vita sociale, a cui bisogna contrapporre una strategia di comportamento, una tattica di lotta e di sopravvivenza, per arrivare al successo. Non si tratta dunque di fuggire dal mondo rivelatosi illusorio, ma di acquistare la capacità di convivere con esso, senza farsi travolgere o, si potrebbe dire, senza farsi scoprire. Gracián vive dentro una prospettiva moderna, antitetica a quella di Quevedo, e, pur con dissensi riguardo alla morale, si sente nella linea delle riflessioni di Machiavelli e del Castiglione; scrive però in tempi molto diversi da quelli dei trattatisti italiani, e insiste sul fatto che la condotta di vita da questi teorizzata non sarebbe più applicabile senza pregiudizio o danno.

Per approfondire:

Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Castalia, Madrid 1969.

Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. A. Santos, Cátedra, Madrid 1980.

F. C. Lacosta, *El conceptismo barroco de B. Gracián en Agudeza y Arte de Ingenio*, in "Romanic Review", LV, 1964, 85-90.

La poesia nell'epoca barocca

Alcune caratteristiche della poesia barocca sono state anticipate nell'introduzione generale al periodo. Inoltre si è già parlato di grandi poeti come Lope de Vega e Quevedo. L'elemento più appariscente è la varietà degli stili e dei tempi, la loro mescolanza (ad esempio le contaminazioni tra lingua colta e temi burleschi), la ricerca di una lingua poetica raffinata, e al tempo stesso il gusto per la poesia popolare (*romances* e canzoni), tendenza al *conceptismo* e al *culteranismo*.

Góngora

Don Luis de Góngora y Argote nasce a Cordova nel 1561, da una famiglia appartenente alla nobiltà locale. Prende gli ordini minori per poter ereditare le rendite ecclesiastiche della famiglia, quindi si trasferisce a Salamanca, dove comincia a farsi notare come poeta e anche a farsi rimproverare dall'ambiente ecclesiastico per la sua passione per le corride e la scarsa attenzione ai suoi doveri religiosi, per i quali forse non aveva alcuna vocazione. Nel 1603 si reca a Valladolid, dove si è stabilita la corte, e qui inizia la sua inimicizia con Quevedo. Successivamente si trasferisce a Cordova, poi a Madrid. La sua situazione economica è sempre piuttosto precaria: è costantemente assillato dai debiti e in cerca di mecenati che non trova, così come non trova, in vita, la vera consacrazione come poeta nel successo di pubblico. Muore a Cordova nel 1627.

Come è accaduto a molti poeti del barocco, l'opera di Góngora non è stata pubblicata a stampa durante la sua vita: i suoi versi circolavano manoscritti, ed erano copiati a scopo commerciale da stampatori non autorizzati; poche poesie erano state incluse in antologie, in particolare dodici *romances* e 37 poesie di vario genere.

Los rayos le cuenta al Sol
Con un peine de marfil
La bella Jacinta un día
Que por mi dicha la vi
En la verde orilla
De Guadalquivir.
La mano oscurece al peine;
Mas qué mucho, si el abril
La vio oscurecer los lilios

Que blancos suelen salir
 En la verde orilla
 De Guadalquivir.

Los pájaros la saludan,
 Porque piensa (y es así)
 Que el Sol que sale en oriente
 Vuelve otra vez a salir
 En la verde orilla
 De Guadalquivir.

Por sólo un cabello el Sol
 De sus rayos diera mil,
 Solicitando invidioso
 El que se quedaba allí
 En la verde orilla
 De Guadalquivir.

Accanto ai metri tradizionali spagnoli, Góngora coltiva con molta maestria anche i metri italiani:

Al tramontar del Sol, la ninfa mía,
 De flores despojando el verde llano,
 Cuantas troncaba la hermosa mano,
 Tantas el blanco pie crecer hacía.

Ondeábale el viento que corría
 El oro fino con error galano,
 Cual verde hoja de álamo lozano
 Se mueve al rojo despuntar del día.

Mas luego que ciñó sus sienes bellas
 De los varios despojos de su falda
 (Término puesto al oro y a la nieve),

Juraré que lució más su guirnalda
 Con ser de flores, la otra ser de estrellas,
 Que la que ilustra el cielo en luces nueve.

Tuttavia le discussioni suscitate dal suo modo di scrivere avevano procurato a Góngora una fama notevole, anche se non un apprezzamento unanime: contro i molti avversari e denigratori, i suoi seguaci lo consideravano già un poeta classico, e l'anno stesso della sua morte vede la luce un'edizione dei suoi versi col titolo: *Obras en verso del Homero español*, cui faranno seguito altre edizioni di opere complete.

Per molto tempo la poesia di Góngora è stata classificata in due grandi categorie: la poesia di tipo popolare, semplice e spontanea, e la poesia colta, più ambiziosa e impegnativa, ma in realtà di carattere più oscuro e di difficoltosa comprensione. Dámaso Alonso, in *La lengua poética de Góngora*, ha cercato di

ridurre la distanza tra queste due fasi, o stili, mostrando come tra loro vi sia una continuità e non una contrapposizione. Successivamente la critica ha constatato la complessità dell'opera gongorina: il poeta esplora i diversi generi e adatta alla sua scrittura i linguaggi tipici di ognuno. In effetti sembra che l'ideale massimo di Góngora sia scrivere in una *lingua poetica*, cioè una lingua costruita appositamente per la poesia e non utilizzabile per la comunicazione ordinaria: Góngora non amava la poesia semplice e chiara di Lope de Vega, che considerava quasi al livello di prosa.

In questa sua ricerca stilistica Góngora presta molta attenzione al suono delle sillabe, all'aspetto musicale del verso, cercando di stabilire delle corrispondenze tra la sonorità delle parole e il tema trattato. Inoltre cerca di potenziare le potenzialità comunicative della lingua prendendo nuovi termini dal latino o dall'italiano. Questo aspetto *cultista* non è un'invenzione di Góngora, in quanto si tratta di un processo che avveniva già prima di lui; certamente Góngora lo intensifica, anche se bisogna dire che le sue scelte rivelano sempre un eccellente gusto poetico. È stato constatato che un grande numero di "gongorismi" è stato poi accolto dalla lingua comune.

Accanto al *cultismo*, che interessa anche la sintassi, si colloca la grande ricchezza delle metafore, che fanno della poesia gongorina un perfetto esempio del gusto per il concettismo.

Poesia di tipo popolare

Góngora è uno degli autori che hanno dato i migliori contributi al *romancero artístico*, cioè a *romances* non appartenenti alla tradizione popolare, ma scritti da poeti colti imitando i caratteri formali delle composizioni tradizionali. Particolarmente riusciti sono i *romances moriscos*, con l'idealizzazione del mondo arabo, abituale nell'ambiente colto, ma poco amata dal popolino, e i *romances* di pastori o di temi cavallereschi. Di particolare interesse i suoi *romances* burleschi, che comprendono anche parodie dei vari tipi di poesia o di temi classici, come la storia di Ero e Leandro. In questo tipo di componimenti Góngora rivela tutta la sua anima anticlassicista, divertente, antieroica, picaresca e ribelle, continuando tuttavia a scrivere grande poesia, come nel caso della *Fabula de Píramo y Tisbe*, del 1618: si tratta della versione burlesca degli amori di Piramo e Tisbe narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi*.

L'elemento mitologico torna nella *Fabula de Polifemo y Galatea*, che rappresenta una delle opere maestre di Góngora, considerata un grande poema dell'esaltazione dell'amore pagano.

1

Estas que me dictó, rimas sonoras,

Culta sí aunque bucólica Talía,
Oh excelso Conde, en las purpúreas horas
Que es rosas la alba y rosicler el día,
Ahora que de luz tu niebla doras,
Escucha, al son de la zampona mía,
Si ya los muros no te ven de Huelva
Peinar el viento, fatigar la selva.

2

Templado pula en la maestra mano
El generoso pájaro su pluma,
O tan mudo en la alcándara, que en vano
Aun desmentir el cascabel presume;
Tascando haga el freno de oro cano
Del caballo andaluz la ociosa espuma;
Gima el lebrél en el cordón de seda,
Y al cuerno al fin la cítara suceda.

3

Treguas al ejercicio sean robusto,
Ocio atento, silencio dulce, en cuanto
Debajo escuchas de dosel agosto
Del músico jayán el fiero canto.
Alterna con las Musas hoy el gusto,
Que si la mía puede ofrecer tanto
Clarín -y de la Fama no segundo-,
Tu nombre oirán los términos del mundo.

4

Donde espumoso el mar siciliano
El pie argenta de plata al Lilibeo,
Bóveda o de las fraguas de Vulcano
O tumba de los huesos de Tifeo,
Pálidas señas cenizoso un llano,
Cuando no del sacrílego deseo,
Del duro oficio da. Allí una alta roca
Mordaza es a una gruta de su boca.

5

Guarnición tosca de este escollo duro

Troncos robustos son, a cuya greña
 Menos luz debe, menos aire puro
 La caverna profunda, que a la peña;
 Caliginoso lecho, el seno obscuro
 Ser de la negra noche nos lo enseña
 Infame turba de nocturnas aves,
 Gimiendo tristes y volando graves.

Lo stile di Góngora raggiunge però la sua espressione massima nelle due *Soledades*, la cui diffusione a corte provoca l'ammirazione entusiasta ma anche l'aspra avversione nei confronti della rivoluzione operata dal poeta nel linguaggio. Se ne veda un esempio in questo frammento della *Soledad primera*:

Era del año la estación florida
 En que el mentido robador de Europa
 -Media luna las armas de su frente,
 Y el Sol todos los rayos de su pelo-,
 Luciente honor del cielo,
 En campos de zafiro pace estrellas,
 Cuando el que ministrar podía la copa
 A Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 - Náufrago y desdeñado, sobre ausente-,
 Lagrimosas de amor dulces querellas
 Da al mar; que condolido,
 Fue a las ondas, fue al viento
 El mísero gemido,
 Segundo de Arión dulce instrumento.
 Del siempre en la montaña opuesto pino
 Al enemigo Noto
 Piadoso miembro roto
 - Breve tabla - delfín no fue pequeño
 Al inconsiderado peregrino
 Que a una Libia de ondas su camino
 Fió, y su vida a un leño.
 Del Océano, pues, antes sorbido,
 Y luego vomitado
 No lejos de un escollo coronado
 De secos juncos, de calientes plumas
 -Alga todo y espumas-
 Halló hospitalidad donde halló nido
 De Júpiter el ave.
 Besa la arena, y de la rota nave
 Aquella parte poca
 Que le expuso en la playa dio a la roca;

Que aun se dejan las peñas
Lisonjear de agradecidas señas.

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido
Restituir le hace a las arenas;
Y al Sol le extiende luego,
Que, lamiéndole apenas
Su dulce lengua de templado fuego,
Lento lo embiste, y con suave estilo
La menor onda chupa al menor hilo.

No bien, pues, de su luz los horizontes
- Que hacían desigual, confusamente,
Montes de agua y piélagos de montes-
Desdorados los siente,
Cuando -entregado el mísero extranjero
En lo que ya del mar redimió fiero-
Entre espinas crepúsculos pisando,
Riscos que aun igualara mal, volando,
Veloz, intrépida ala,
- Menos cansado que confuso- escala.

Vencida al fin la cumbre
- Del mar siempre sonante,
De la muda campaña
Árbitro igual e inexpugnable muro-,
Con pie ya más seguro
Declina al vacilante
Breve esplendor de mal distinta lumbre:
Farol de una cabaña
Que sobre el ferro está, en aquel incierto
Golfo de sombras anunciando el puerto.

«Rayos -les dice- ya que no de Leda
Trémulos hijos, sed de mi fortuna
Término luminoso.» Y -recelando
De invidiosa bárbara arboleda
Interposición, cuando
De vientos no conjuración alguna -
Cual, haciendo el villano
La fragosa montaña fácil llano,
Atento sigue aquella
- Aun a pesar de las tinieblas bella,
Aun a pesar de las estrellas clara-
Piedra, indigna tiara
- Si tradición apócrifa no miente -
De animal tenebroso cuya frente

Carro es brillante de nocturno día:
 Tal, diligente, el paso
 El joven apresura,
 Midiendo la espesura
 Con igual pie que el raso,
 Fijo -a despecho de la niebla fría-
 En el carbunclo, Norte de su aguja,
 O el Austro brame o la arboleda cruja.
 El can ya, vigilante,
 Convoca, despidiendo al caminante;
 Y la que desviada
 Luz poca pareció, tanta es vecina,
 Que yace en ella la robusta encina,
 Mariposa en cenizas desatada.

Considerato presto un classico, Góngora fu altrettanto rapidamente dimenticato e la sua riscoperta si deve ai poeti della cosiddetta Generazione del 27, che ne celebrarono la figura proprio nel tricentenario della morte, nel 1927, e che fecero del suo stile una vera e propria bandiera letteraria.

Per approfondire:

Luis de Góngora y Argote, *Antología*, ed. A. Carriera, Castalda, Madrid 1986.
 Id., *Soledades*, ed. J. R. Beverley, Cátedra, Madrid 1980.
 Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, CSIC, Madrid 1961.

Altri poeti barocchi

Tra i poeti influenzati direttamente dalla poesia gongorina, JUAN DE TASSIS conte di Villamediana, nato a Lisbona nel 1582 e morto assassinato a Madrid nel 1622, non si sa bene se per motivi politici (a causa delle sue violente satire), o per il suo amore per la regina, che avrebbe ingelosito il re, o se a causa di rapporti omosessuali. Le sue *Obras* vengono pubblicate postume nel 1629 e, ampliate, nel 1635.

È autore di poesie d'amore di tipo petrarchista, poesie dichiaratamente gongorine, favole mitologiche, versi satirici e morali. È anche autore di una commedia, *La gloria de Niquea*. La più ambiziosa tra le sue opere è la *Fábula de Faetón*, che ricorre ai modi poetici del *Polifemo* di Góngora, ma mostra di conoscere anche l'*Adone* di Giambattista Marino (di un idillio del Marino dà una libera traduzione nella *Fábula de Europa*).

PEDRO SOTO DE ROJAS (1584-1658), poeta serio con influenze garcilasiane e poi gongorine, pubblica *Desengaños de amor en rima*, *Los rayos de Faetón*, e *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Quest'ultimo poemetto è pienamente gongorino e descrive il giardino granadino di Soto. Scritto verso il 1611, viene pubblicato nel 1623 e, in una successiva edizione, nel 1652, integrato con i *Fragmentos de Adonis*. Soto vi canta l'ideale della natura coltivata, cioè artificiosa, come rifugio e consolazione per il senso di *desengaño* che opprime la vita.

ANASTASIO PANTALEÓN DE RIBERA (1600-1629) è autore di opere burlesche sul modello gongorino, ricche di comicità e doppi sensi. Le sue *Obras* vennero pubblicate nel 1670 ed ebbero un grande successo, venendo poi dimenticate fino ai tempi odierni. In particolare si segnalano tre *fábulas* burlesche, dedicate a *Proserpina*, *Europa*, e *Alfeo y Aretusa*.

Al genere burlesco di ispira anche SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA (1603-1676), autore di un volume miscellaneo, *Las academias del Jardín* (1630) e *El buen humor de las musas* (1637), influenzato dalla scrittura burlesca di Góngora e di Quevedo. Ottimi esempi di concettismo burlesco anche nella *Fábula de Apolo y Dafne* (1634).

Letteratura spagnola del Settecento

La Spagna e la cultura illuminista

La costruzione del poderoso sistema di propaganda e controllo sociale della controriforma è probabilmente uno dei maggiori motori della secolarizzazione e della laicizzazione dell'Europa: infatti, almeno a livello di *élites*, appare chiaro che quel castello è in buona misura uno strumento di potere, che poco ha da spartire con la religione vera. Così, se per il popolo le condizioni di vita non cambiano, o cambiano poco e lentamente, negli ambienti più colti e benestanti si sviluppano i germi di una critica che va a sviluppare la filosofia e la scienza del Seicento e si incontra con le istanze più liberali del pensiero protestante. D'altronde è ovvio che la filosofia razionalista, diciamo quella di un Cartesio, può spiegare bene un atteggiamento critico, antidogmatico, e persino agnostico sul piano religioso, ma per spiegare le forme più feroci di anticlericalismo bisogna considerarle come reazione agli eccessi politici e mondani della Chiesa. In tal modo, da quella "seconda modernità", che era stata, nel Seicento, la frattura tra una religione ideologizzata e una scienza che tracima nella filosofia e nella metafisica, si passa ad una nuova fase, quasi una "terza modernità", sotto il segno della laicizzazione del sapere: è la fase che porterà, nella seconda metà del Settecento, alle rivoluzioni e alla fine dell'Antico Regime.

Il principale motore di questa nuova fase è l'illuminismo, del quale si può dire tutto il bene che si vuole (anche nelle forme retoriche e rituali a cui ormai siamo abituati) a condizione di riconoscere che il trionfo dei "lumi" non risolve affatto la frattura ideologica del secolo precedente, né rappresenta l'ultima parola nel tormentato cammino della tradizione europea. Ciò che avviene è piuttosto un rovesciamento che, nel corso del secolo, porterà nelle posizioni dominanti, in politica, nella cultura, nella gerarchia sociale, soggetti che prima erano in posizione subordinata di fronte all'autorità delle chiese. Ma questi nuovi gruppi dominanti, queste nuove *élites*, che avevano giustamente difeso i diritti della ragione e della libertà, dello spirito critico e dell'autonomia, di contro a un dogmatismo esasperato, non sapranno farsi carico dell'irrazionale (religioni, fede, ma anche passioni e sentimenti di attaccamento e appartenenza): cercheranno quasi di prescindere o rimuoverlo, e non sapranno trovare una loro continuità col passato. È come se restasse un conto aperto, di cui il romanticismo si incaricherà di chiedere il pagamento.

Bisogna dire che del gran dibattito culturale che si svolge nel XVIII secolo in Europa la Spagna coglie solo alcuni temi marginali: sostanzialmente ne resta all'esterno e, se recepisce alcuni temi, non si può certo dire che partecipi attivamente all'elaborazione teorica, come fanno la Francia, la Germania o

l'Inghilterra: di fatto la Spagna rimane un baluardo della cultura controriformista.

Anche nel campo sociale si nota un ritardo: lo sviluppo del capitalismo si arresta, e non si verifica nulla di paragonabile alla rivoluzione industriale; nelle campagne permane la struttura feudale basata sui braccianti e sul latifondo, la rete stradale e i mezzi di trasporto non si modernizzano, penalizzando l'industria. Bisogna però evitare l'idea di una società immobile: sul finire del Seicento si nota un aumento degli scambi, della produzione, e un incremento della popolazione, e se la borghesia spagnola non si costituisce come soggetto economico solidale e consapevole di sé, tuttavia si nota una crescita delle attività e una produzione di ricchezza; permane però la tendenza a investirla nell'acquisto di terra, più che nella produzione stessa.

Il potere monarchico, ora nelle mani della dinastia dei Borbone, cerca di riorganizzare la struttura dello stato. Felipe V (1700-1746) e Fernando VI (1744-1759) cercano di ricreare una classe dirigente e di stimolare attività economiche e culturali, e il successivo re Carlos III (1759-1788) cerca di mettere mano a progetti di riforma, orientandosi verso un "dispotismo illuminato", ma le resistenze ai cambiamenti sono fortissime, così come perdura il mito della *limpieza de sangre*. Probabilmente il progetto di centralizzare quanto più possibile l'amministrazione, ispirato dai Borbone, non era la scelta migliore per un paese come la Spagna: di fatto risultò ancora una volta penalizzante per le zone più dinamiche. L'ascesa al trono di Felipe non era stata indolore: vi era stata una guerra internazionale tra i sostenitori dei Borbone e quelli degli Asburgo, che era sfociata in una guerra civile tra la Castiglia da un lato, e dall'altro Aragona, Catalogna e Valencia, schierate al fianco degli Asburgo. La Catalogna difendeva, come sempre nella sua storia, le sue autonomie, e riuscì a conservarne una buona parte, nonostante la sconfitta militare, ma lo schieramento vincitore costituì un blocco politico che mirava al massimo controllo all'interno del paese: l'inquisizione riprese vigore, tanto che le campagne antisemite nei primi decenni del secolo furono violentissime.

La stessa vittoria di Felipe era stata ottenuta a caro prezzo, comportando tra l'altro la perdita di territori importanti come Napoli, la Sicilia, Gibilterra e Menorca. Nel tentativo di recuperare le posizioni nel Mediterraneo, la flotta spagnola venne distrutta. È solo con il regno di Fernando che la Spagna cerca di sottrarsi ad eccessivi impegni militari e di mettere mano a riforme interne per risollevarle le condizioni del paese e delle casse dello stato completamente vuote. Il successore, Carlos III, cercherà di aprirsi, con estrema cautela, all'Europa e alle nuove istanze culturali che si diffondevano, prima tra tutte l'illuminismo. Il modello era la Francia, anche per l'organizzazione dello stato: si cercava di limitare il grande potere della nobiltà e del clero a vantaggio del potere centrale. Carlos III restituì alla Catalogna e all'Aragona i privilegi soppressi da Felipe V e si preoccupò di risanare le finanze e l'amministrazione; le dogane interne furono abolite e le tasse razionalizzate. Buon cattolico, ma anche sostenitore di una autonomia dello stato, Carlos espulse i gesuiti dalla

Spagna nel 1767, come già avevano fatto Francia e Portogallo. Le università non seppero cogliere questa occasione per modernizzarsi, tuttavia il livello dell'insegnamento migliorò con la fondazione di nuove scuole tecniche. Purtroppo il suo successore, Carlos IV (1788-1808), non era all'altezza. Fanatico in materia religiosa, dominato da una regina inqualificabile, pensò bene di chiudere le frontiere pirenaiche per impedire che giungessero in Spagna opere di ispirazione rivoluzionaria. Lasciò le redini della politica a Manuel Godoy, favorito della regina, e uomo dalle grandi ambizioni, che condusse la Spagna in nuovi conflitti, mostrandosi poi incapace di controllarli. Godoy portò il paese alla rovina; Carlos IV abdicò in favore dell'erede al trono Fernando, ma Napoleone invase la Spagna, assegnando il trono a suo fratello Giuseppe Bonaparte.

Per approfondire:

Iris M. Zavala, *Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII español*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", XX, 1971, 341-360.

Scrittori spagnoli del Settecento

Negli ultimi anni molti studiosi hanno indagato a fondo la produzione letteraria spagnola del Settecento, per superare pregiudizi molto radicati circa il suo valore generale. Bisogna dire che queste indagini hanno portato effettivamente a una migliore conoscenza del periodo, con la conseguente attenuazione di giudizi negativi divenuti abituali; tuttavia, da un altro punto di vista, hanno anche confermato che, nel Settecento, i capolavori dimenticati da riscoprire francamente non ci sono. Per un manuale di primo livello come il presente, orientato ai testi e alla definizione di un canone interessante per il lettore odierno, si può dire che sono cambiate poche cose e che buona parte degli autori riproposti dalla critica all'attenzione degli studiosi interessano appunto gli specialisti e la lettura professionale.

Tra le figure da ricordare di questo periodo, che comunque non è tutto negativo, va messo in primo piano BENITO JERÓNIMO FEIJOO Y MONTENEGRO (1676-1764), dell'ordine dei benedettini. La sua opera principale è il *Teatro crítico*, pubblicato in otto volumi tra il 1726 e il 1739 (ampliato nel 1740), contenente oltre un centinaio di saggi. Inoltre, tra il 1742 e il 1760 pubblica cinque volumi di *Cartas eruditas y curiosas*. Si tratta di opere miscellanee, che raccolgono alcune centinaia di testi, di varie discipline scientifiche e umanistiche: un'opera, dunque, a carattere enciclopedico, il cui scopo principale è quello di criticare le credenze sbagliate circa gli argomenti

trattati. Da qui l'uso di uno stile chiaro e rivolto al pubblico non specialista, che ha spinto qualche critico a considerare Feijoo il primo saggista moderno.

Dal punto di vista filosofico, Feijoo è un eclettico, antiaristotelico, che cerca di mettere insieme tutto ciò che gli sembra accettabile; è uno spirito tollerante e pacifista, che si stacca dalla cultura spagnola del tempo e dal suo carattere dogmatico. Non per questo, però, rinuncia alla sua ortodossia cattolica. Nondimeno le sue posizioni filosofiche e scientifiche suscitavano aspre reazioni. Feijoo è, forse, il segno tangibile della possibilità di un'altra modernità, fondata sull'armonia tra ragione e fede, su una critica che sa essere spietata nel suo terreno, ma che sa anche disegnare un terreno altro, nel quale riconosce di non aver titolo a parlare. Fatalmente era destinato a ritrovarsi contro sia i tradizionalisti, sia gli innovatori più estremi.

Dal punto di vista letterario è più importante la figura di DIEGO DE TORRES Y VILLARROEL, narratore inquieto e dal carattere ribelle, difficilmente classificabile. Nasce nel 1694; studia in modo irregolare a Salamanca, città in cui insegnerà astrologia e poi matematica. Scrive libelli polemici e irrispettosi, che suscitano aspre reazioni, come *El viaje fantástico* e le *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*, del 1727.

Yo gozaba en el éxtasis tirano del sueño todas las quietudes que pueden hacer dichoso a un dormido. Pero duró muy poco la sucesión de mis tranquilidades; pues a un breve rato que estaba en su poder, sentí que se descargaba sobre mis orejas una voz entre aullido y tiple desagradablemente desentonada, a manera de aquel desapacible ruido que resulta del vuelco de un talego de calderilla, y que me repitió tres o cuatro veces el campanudo apellido de Torres, Torres. ¡Jesús mil veces! Creo por entonces que desperté y que había visto que me estaba estorbando la respiración echado de bruces sobre mi almohada un semblante que calzaba sus veinte puntos de facciones hinchadas con la violencia de la postura. Las melenas, que parecían ramal de penitente, cabellos cilicios entre púa y pelote, tan rucios como rodados, servían de limpiadera de mis barbas. Por bigotes tenía dos mecheros de velón, y una pera como un rabo de cochino y tan larga, que le hacía roscas en la golilla; los ojos entre vidrios, y sus antojos y los míos formaban tan aguda su vista, que me pareció que me miraba con dos chuzos; el gesto tan abribonado, que partían a medias su ceño lo despegado y lo burlón. En fin, informaba su semblante un espíritu de los que los gitanos llaman conchudos, que son los que saben más que ellos y entienden toda la gramática parda y jerga pajiza del calorré, chai, mistorró y el parnié, que es el dios sobre todo de la bribia.

Luego que me advirtió desvelado, retiró la estatura a su natural erección. Yo me incorporé; y estregándome los ojos con los nudos de los dedos, me pareció que entre medroso y dormido, renqueando con las voces, con la pronunciación a gatas y el idioma en cluquillas, le dije:

- Sombra, fantasma o bulto de los espacios imaginarios, pues no te creo parto físico, sino aborto de su confusión, ¿quién eres? ¿Qué buscas en mí y en mi cuarto?

- Recoge al corazón el aliento - me dijo-, sosiégate y no des tantos vaivenes con las razones. Abre estos ojos y mira, que soy don Francisco de Quevedo y Villegas.

- Ven acá, sabio de los siglos, veneración mía, pasmo de la esfera, padre de la verdad, gracioso y prudente despreciador del mundo; llégate, aunque me chamusques; abrázame, aunque me tuestes; ven, que ya sólo tu nombre me ha borrado el horror a lo difunto.

Una sua *Vida natural y católica* del 1730 deve esser emendata per ordine dell'inquisizione. Dopo varie vicissitudini, tra cui un esilio in Portogallo, si ordina sacerdote nel 1745 e inizia la pubblicazione delle sue opere complete (14 volumi), finanziandola con una sottoscrizione popolare. L'opera che più ha suscitato l'interesse della critica è la sua *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres y Villaroel*, pubblicata tra il 1743 e il 1758, che fu subito presa come un romanzo picaresco. Torres però protestò, assicurando sul carattere autobiografico dell'opera. Come scrive Rodríguez Puértolas:

La *Vida* è l'autobiografia di un piccolo borghese *parvenu*, che ottiene un successo senza precedenti, sfruttando la credulità del volgo e le sue superstizioni, nelle quali non crede. Afferma che i fantasmi e gli altri esseri soprannaturali gli provocano solo risa... In altre parole non crede nel soprannaturale, lo utilizza a scopo di lucro.

Personaggio contraddittorio, dove il "genio e sregolatezza" è mitigato da uno stile di vita abbastanza borghese, Torres muore nel 1770, lasciando dietro di sé una straordinaria fama. Aveva saputo trovare lo stile giusto per comunicare con il pubblico del suo tempo: una borghesia che non aveva formazione universitaria, ma non era digiuna di lettere, e alla quale piaceva l'inserimento del linguaggio colloquiale nella cultura scritta, un realismo non grottesco, la descrizione di scene di vita e usanze, e aneddoti legati a una morale pratica e abbastanza ingenua.

Yo tengo dos varas y siete dedos de persona; los miembros que la abultan y componen tienen una simetría sin reprehensión; la piel del rostro está llena, aunque ya me van asomando hacia los lagrimales de los ojos algunas patas de gallo; no hay en él colorido enfadoso, pecas ni otros manchones desmayados. El cabello (a pesar de mis cuarenta y seis años) todavía es rubio; alguna cana suele salir a acusarme lo viejo, pero yo las

procuro echar fuera. Los ojos son azules, pequeños y retirados hacia el colodrillo. Las cejas y la barba, bien rebutidas de un pelambre alazán, algo más pajizo que el bermejo de la cabeza. La nariz es el solecismo más reprehensible que tengo en mi rostro, porque es muy caudalosa y abierta de faldones: remata sobre la mandíbula superior en figura de coraza, apagahumos de iglesia, rabadilla de pavo o cubilete de titiritero, pero, gracias a Dios, no tiene trompicones ni caballete, ni otras señales farisaicas. Los labios, frescos, sin humedad exterior, partidos sin miseria y rasgados con rectitud. Los dientes, cabales, bien cultivados, estrechamente unidos y libres del sarro, el escorbuto y otros asquerosos pegotes. El pie, la pierna y la mano son correspondientes a la magnitud de mi cuerpo; éste se va ya torciendo hacia la tierra y ha empezado a descubrir un semicírculo a los costillares, que los maldicientes llaman corcova. Soy, todo junto, un hombrón alto, picante en seco, blanco, rubio, con más catadura de alemán que de castellano o extremeño. Para los bien hablados, soy bien parecido; pero los marcadores de estaturas dicen que soy largo con demasía, algo tartamudo de movimientos y un si es no es derrengado de portante. Mirado a distancia, parezco melancólico de fisonomía, aturdido de facciones y triste de guiñaduras; pero, examinado en la conversación, soy generalmente risueño, humilde y afectuoso con los superiores, agradable y entretenido con los inferiores, y un poco libre y desvergonzado con los iguales. El vestido (que es parte esencialísima para la similitud de los retratos) es negro y medianamente costoso, de manera que ni pica en la profanidad escandalosa ni se mete en la estrechez de la hipocresía puerca y refinada. El paño primero de Segovia, alguna añadidura de tafetán en el verano y terciopelo en el invierno, han sido las frecuentes telas con que he arropado mi desvaído corpanchón. El corte de mi ropa es el que introduce la novedad, el que abraza el uso y antojo de las gentes y, lo más cierto, el que quiere el sastre. Guardo en la figura de abate romano la ley de la reforma clerical, menos en los actos de mis escuelas, que allí me aparezco con los demás catones envainado en el bonete y la sotana, que son los apatuscos de doctor, las añadiduras de la ciencia y la cobertera de la ignorancia. A diligencias de los criados voy limpio por de fuera y, con los melindres de mis hermanas, por de dentro; porque, a pesar de mi pereza y mi descuido, me hacen remudar el camisón todos los días. Llevo a ratos todos los cascabeles y campanillas que cuelgan de sus personas los galanes, los ricos y los aficionados a su vanidad: reloj de oro con sus borlones que van besando la ingle derecha, sortijón de diamantes, caja de irregular materia con tabaco escogido, sombrero de Inglaterra, medias de Holanda, hebillas de Flandes y otros géneros que, por gritones y raros, publican la prolijidad, la locura, el antojo, el uso y el aseo. Mezclado entre los duques y los arcedianos, ninguno me distinguirá de ellos, ni le pasará por la imaginación que soy

astrólogo ni que soy el Torres que anda en esos libros siendo la irrisión y el mojarrilla de las gentes.

He sido el espanto y la incredulidad de los que buscan y desean conocer mi figura, porque los más pensaban encontrarse con un escolar monstruoso, viejo, torcido, jorobado, cubierto de cerdones, rodeado de una piel de camello o malmetido en alguna albarda, como hábito propio de mi brutalidad. Éste soy, en Dios y en mi conciencia; y por esta copia y la similitud que tiene mi gesto con la cara del mamarracho que se imprime en la primera hoja de mis almanaques, me entresacará el más rudo, aunque me vea entre un millón de hijos de Madrid.

El genio, el natural o este duende invisible (llámese como quisieren) por cuyas burlas, acciones y movimientos rastreamos algún poco de las almas, anda copiado con más verdad en mis papeles, ya porque cuidadosamente he declarado mis defectos, ya porque a hurtadillas de mi vigilancia se han salido, arrebuados entre las expresiones, las bachillerías y las incontinencias, muchos pensamientos y palabras que han descubierto las manías de mi propensión y los delirios de mi voluntad. Desmembrado y escasamente repartido se encuentra en algunas planas el cuerpo de mi espíritu; y para cumplir con el asunto que me he tomado, juntaré en breves párrafos algunas señas de mi interior, para que me vea todo junto el que quisiere quedar informado de lo que soy por dentro y por fuera.

Tengo, como todos los hijos de Adán, hígado, bazo, corazón, tripas, hipocondrios, mesenterio y toda la caterva de rincones y escondrijos que asegura y demuestra la docta Anatomía. Estos son (según aseguran los filósofos naturales) los nidos y las chozas donde se esconden y retiran los apetitos revoltosos, los afectos inescrutables y las pasiones altaneras y porfiadas. Dicen que habitan en estas interiores cavernas de la humanidad; y lo benigno, lo furioso, lo dócil y lo destemplado, lo arguyen de la disposición, textura, cualidad y temperamento de la parte. La pintura es galana, vistosa y posible; pero yo no sé si es verdadera. Lo cierto es que, salga del hígado, del bazo o del corazón, yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, mansedumbre y todos los buenos y malos afectos y loables y reprehensibles ejercicios que se pueden encontrar en todos los hombres juntos y separados.

Yo he probado todos los vicios y todas las virtudes, y en un mismo día me siento con inclinación a llorar y a reír, a dar y a retener, a holgar y a padecer, y siempre ignoro la causa y el impulso de estas contrariedades. A esta alternativa de movimientos contrarios he oído llamar locura; y si lo es, todos somos locos, grado más o menos; porque en todos he advertido esta impensada y repetida alteración. A la mayor o menor altura de los afectos y a la más furiosa o sosegada expresión de las pasiones, llaman genio, natural o crianza la mayor parte de la comunidad de las gentes; y si el mío se ha de conocer por las más repetidas exaltaciones del ánimo, aquí

las pondré con la verdad que las examino, apartando por este breve rato el sonrojo que se va viniendo a mi semblante.

Soy regularmente apacible, de trato sosegado, humilde con los superiores, afable con los pequeños y, las más de las veces, desahogado con los iguales. En las conversaciones hablo poco, quedo y moderado, y nunca tuve valor para meterme a gracioso, aunque he sentido bullir en mi cabeza los equívocos, los apodos y otras sales con que sazonan los más políticos sus pláticas. Hállome felizmente gustoso entre toda especie, sexo y destino de personas; sólo me enfadan los embusteros, los presumidos y los porfiados; huyo de ellos luego que los descubro, con que paso generalmente la vida dichosamente entretenido. Tal cual resentimiento padece el ánimo en las precisas concurrencias, donde son inexcusables los pelmazos, los tontos y otras mezclas de majaderos que se tropiezan en el concurso más escogido; pero éste es mal de muchos y consuelo mío. Sufro sus disparates con conformidad y tolerancia, y me vengo de sus desatinos con la pena que presumo que les darán mis desconciertos. Soy dócil y manejable en un grado vicioso y reprehensible, porque hago y concurro a cuanto me mandan, sin examinar los peligros ni las resultas infelices; pero bien lo he pagado, porque las congojas y desazones que he padecido en este mundo no me las han dado mis émulos, mis enemigos ni la mala fortuna, sino es mi docilidad y mi franqueza.

Mi dinero, mis súplicas, mi representación tal cual es, mi casa y mis ajuares, los he franqueado a todos, sin exceptuar a mis desafectos. Lo más de mi vida, ya en los pasajes de mis aventuras y ya en las avenidas de mis abatimientos, la he pasado comiendo a costa ajena, huésped honrado y querido en las primeras casas del reino; y, pudiendo ser rico con estos ahorros y las producciones de mis tareas, siempre andan iguales los gastos y las ganancias. He derramado entre mis amigos, parientes, enemigos y petardistas, más de cuarenta mil ducados que me han puesto en casa mis afortunados disparates. En veinte años de escritor he percibido a más de dos mil ducados cada año, y todo lo he repartido, gracias a Dios, sin tener a la hora que esto escribo más repuestos que algunos veinte doblones que guardará mi madre, que ha sido siempre la tesorera y repartidora de mis trabajos y caudales. Si a algún envidiosillo o mal contento de mis fortunas le parece mentira o exageración esta ganancia, véngase a mí, que le mostraré las cuentas de Juan de Moya y las de los demás librereros, que todavía existen ellas y vivo yo y mis administradores.

Es público, notorio y demostrable mi desinterés; tanto que ha tocado en perdición, desorden y majadería. He trabajado de balde y con continuación para muchos que han hecho su fama y su negocio con los desperdicios de mis fatigas. Habiendo sido el número de mis tareas bastante copioso, son más las que están en la lista de las regaladas que en la de las vendidas. Sobre el caudal de mis pronósticos y mis necedades, ha tenido letra abierta el más retirado de mi amistad y el más

extraño de mi conocimiento. El dicho Moya, que es el depositario de mis mercaderías y disparates, jurará que le tengo dada orden para que no recatee mis papeles y que los dé graciosamente al que llegare a su tienda sin más recomendación que la de una buena capa.

Per approfondire:

Diego de Torres y Villarroel, *Vida, ascendencia, nacimiento y aventuras*, ed. D. Chicharro, Cátedra, Madrid 1980.

Russell P. Sebold, *Novela y autobiografía en la Vida de Torres y Villarroel*, Ariel, Barcelona 1975.

Altro personaggio singolare è JOSÉ FRANCISCO DE LA ISLA (1703-1781), gesuita, autore della *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, brillante satira dell'oratoria sacra e dell'educazione del tempo. La prima parte, pubblicata nel 1758, ebbe un successo notevole, nonostante l'inquisizione ordinasse di sospenderne la stampa. Ebbe una continuazione clandestina nel 1768, anch'essa proibita dall'inquisizione.

Éralo un cojo, el cual, siendo de diez años, se había quebrado una pierna por ir a coger un nido. Había sido discípulo en León de un maestro famoso, que de un rasgo hacía una pájara, de otro un pabellón, y, con una A o una M al principio de una carta, cubría toda aquella primera llana de garmainas. Hacía carteles que dedicaba a grandes personajes, los cuales por lo común se los pagaban bien; y, aunque le llamaban por esto el maestro Socaliñas, a él se le daba poco de los murmuradores, y no por eso dejaba de hacer sus ridículos cortejos. Sobre todo era eminente en dibujar aquellos carteles que llaman de letras de humo, y, con efecto, pintaba un Alabado que podía arder en un candil. De este insigne maestro fue discípulo el cojo de Villaornate, y era fama que por lo menos había salido tan primoroso garmainista como su mismo maestro.

2. Siendo cosa averiguada que los cojos por lo común son ladinos y avisados, este tal cojo de quien vamos hablando no era lerdo, aunque picaba un poco en presumido y en extravagante. Como salió tan buen pendolista, desde luego hizo ánimo a seguir la carrera de las escuelas; esto es, a ser maestro de niños, y para soltarse en la letra, se acomodó por dos o tres años de escribiente con el notario de la vicaría de San Millán, el cual era hombre curioso y tenía algunos libros romancistas, unos buenos y otros malos. Entre éstos había tres libritos de ortografía, cuyos autores seguían rumbos diferentes y aun opuestos, queriendo uno que se escribiese según la etimología o derivación de las voces, otro defendiendo

que se había de escribir como se pronunciaba, y otro que se debía seguir la costumbre. Cada uno alegaba por su parte razones, ejemplos, autoridades, citando academias, diccionarios, lexicones *ex omni lingua, tribu, populo et natione*; y cada cual esforzaba su partido con el mayor empeño, como si de este punto dependiera la conservación o el trastornamiento y ruina universal de todo el orbe literario, conviniendo todos tres en que la ortografía era la verdadera *clavis scientiarum*, el fundamento de todo el buen saber, la puerta principal del templo de Minerva, y que si alguno entraba en él sin ser buen ortografista, entraba por la puerta falsa, no habiendo en el mundo cosa más lastimosa que el que se llamasen escritores los que no sabían escribir. Sobre este pie metía cada autor una zambra de todos los diantres en defensa de su particular opinión. Al etimologista y derivativo se le partía el corazón de dolor viendo a innumerables españoles indignos que escribían España sin *H*, en gravísimo deshonor de la gloria de su misma patria, siendo así que se deriva de *Hispania*, y ésta de *Hispaan*, aquel héroe que hizo tantas proezas en la caza de conejos, de donde en lengua púnica se vino a llamar *Hispania* toda tierra donde había mucha gazapina. Y si se quiere que se derive de *Héspero*, aún tiene origen y cuna más brillante, pues no viene menos que del lucero vespertino, que es ayuda de cámara del Sol cuando se acuesta y le sirve el gorro para dormir; el cual a ojos vistas se ve que está en el territorio celestial de nuestra amada patria; y quitándola a ésta la *H* con sacrílega impiedad, oscurecióse todo el esplendor de su clarísimo origen. ¡Y los que hacen esto se han de llamar españoles! ¡Oh indignidad! ¡Oh indecencia!

3. Pero donde perdía todos los estribos de la paciencia y aun de la razón, era en la torpe, en la bárbara, en la escandalosa costumbre o corruptela de haber introducido la *y* griega, cuando servía de conjunción, en lugar de la *i* latina, que sobre ser más pulida y más pelada tenía más parentesco con el *et* de la misma lengua, de donde tomamos nosotros nuestra *i*. Fuera de que la *y* griega tiene una figura basta, rústica y grosera, pues se parece a la horquilla con que los labradores cargan los haces en el carro; y, aunque no fuera más que por esta gravísima razón, debía desterrarse de toda escritura culta y aseada.

- Por esto - decía dicho etimologista - siempre que leo en algún autor y *Pedro*, y *Juan*, y *Diego*, en lugar de *i Diego*, *i Pedro*, *i Juan*, se me revuelven las tripas, se me conmueven de rabia las entrañas, i no me puedo contener sin decir entre dientes hi de pu... I al contrario, no me harto de echar mil bendiciones a aquellos celebérrimos autores que saben cuál es su *i* derecha, i entre otros a dos catedráticos de dos famosas universidades, ambos inmortal honor de nuestro siglo i envidia de los futuros, los cuales en sus dos importantísimos tratados de ortografía han trabajado con glorioso empeño en restituir la *i* latina al trono de sus

antepasados; por lo cual digo i diré mil veces que son benditos entre todos los benditos.

4. No le iba en zaga el otro autor que, despreciando la etimología y la derivación, pretendía que en las lenguas vivas se debía escribir como se hablaba, sin quitar ni añadir letra alguna que no se pronunciase. Era gusto ver cómo se encendía, cómo se irritaba, cómo se enfurecía contra la introducción de tantas hh, nn, ss y otras letras impertinentes que no suenan en nuestra pronunciación.

- Aquí de Dios y del Rey - decía el tal autor, que no parecía sino portugués en lo fanfarrón y en lo arrogante-; si pronunciamos *ombre*, *onra*, *ijo*, sin aspiración ni alforjas, ¿a qué ton emos de pegar a estas palabras aquella *h* arrimadiza, que no es letra ni calabaza, sino un recuerdo, o un punto aspirativo? Y si se debe aspirar con la *h* siempre que se pone, ¿por qué nos reímos del andaluz cuando pronuncia *jijo*, *jonra*, *jombre*? Una de dos: o él *jabla* bien, o nosotros escribimos mal. Pues ¿qué diré de las *nn*, *ss*, *rr*, *pp* y demás letras dobles que desperdiciamos lo más lastimosamente del mundo? Si suena lo mismo pasión con una *s* que con dos, inocente con una *n* que con dos, Filipo con una *p* que con dos, *ut quid perditio haec*? Que doblemos las letras en aquellas palabras en que se pronuncian con particular fortaleza, o en las cuales, si no se doblan, se puede confundir su significado con otro, como en perro para distinguirlo de pero, en parro para diferenciarle de paro, y en cerro para que no se equivoque con cero, vaya; pero en *buro*, que ya se sabe lo que es y no puede equivocarse con otro algún significado, ¿para qué emos de gastar una *r* más, que después puede acernos falta para mil cosas? ¿Es esto más que gastar tinta, papel y tiempo contra todas las reglas de la buena economía? No digo nada de la prodigalidad con que malbaratamos un prodigioso caudal de *uu*, que para nada nos sirven a nosotros, y con las cuales se podían remediar muchísimas pobres naciones que no tienen una *u* que llegar a la boca. Verbigracia: en *qué*, en *por qué*, en *para qué*, en *quiero*, *et reliquia*. ¿No me dirán ustedes qué falta nos ace la *u*, puesto que no se pronuncia? ¿Estaría peor escrito *qiero*, *qé*, *por qé*, *para qé*, etcétera? Añado que, como la misma *q* lleva envuelta en su misma pronunciación la *u*, podíamos aorrar muchísimo caudal de *uu* para una urgencia, aun en aquellas voces en que claramente suena esta letra; porque, ¿qué inconveniente tendría qe escribiésemos *qerno*, *qando*, *qales*, para pronunciar *querno*, *quando*, *quales*? Aún hay más en la materia: puesto que la *k* tiene la misma fuerza que la *q*, todas las veces que la *u* no se declara, distingamos de tiempos y concordaremos derechos; quiero decir, desterremos la *q* de todas aquellas palabras en que no se pronuncia la *u*, y valgámonos de la *k*, pues aunque así se parecerá la escritura a los *kiries* de la misa, no perderá nada por eso. Vaya un verbigracia de toda esta ortografía:

5. »El ombre ke kiera escribir coretamente, uya qanto pudiere de escribir akellas letras ke no se egspresan en la pronunciación; porke es desonra de la pluma, ke debe ser buena ija de la lengua, no aprender lo ke la enseña su madre, etc. Cuéntense las uu que se aorran en sólo este período, y por aquí se sacará las que se podían aorrar al cabo del año en libros, instrumentos y cartas; y luego extrañarán que se haya encarecido el papel.

Per approfondire:

Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes, ed. J. Álvarez Barrientos, Planeta, Barcelona 1991.

Nella poesia spicca la figura di JOSÉ CADALSO Y VÁZQUEZ (1741 - 1782), che fu anche soldato e morì presso Gibilterra, lasciando incompiuta la sua opera più interessante, *Noches lúgubres*. L'opera è ispirata dalla morte della sua amata, oltre che da fonti letterarie, e risente di uno stato d'animo fortemente pessimista e abbattuto, che lo induce ad accentuare i toni lugubri e sepolcrali. Il testo è diviso in tre "notti", durante le quali un giovane, Tediato, tenta di dissotterrare il cadavere della sua amata, riflettendo sulla miseria e la caducità della vita umana e sui mali della società contemporanea.

[Lorenzo] En treinta y cinco años que soy sepulturero, sin dejar un solo día de enterrar alguno o algunos cadáveres, nunca he trabajado en mi oficio hasta ahora con horror.

[Tediato] Es que en ella me vas a ser útil; por eso te quita el cielo la fuerza del cuerpo y del ánimo. Ésta es la puerta.

[Lorenzo] ¡Que tiemble yo!

[Tediato] Anímate... Imítame.

[Lorenzo] ¿Qué interés tan grande te mueve a tanto atrevimiento? Paréceme cosa difícil de entender.

[Tediato] Suéltame el brazo. Como me lo tienes asido con tanta fuerza, no me dejas abrir con esta llave... Ella parece también resistirse a mi deseo... Ya abre, entremos.

[Lorenzo] Sí..., entremos... ¿He de cerrar por dentro?

[Tediato] No; es tiempo perdido y nos pudieran oír. Entorna solamente la puerta porque la luz no se vea desde afuera si acaso pasa alguno..., tan infeliz como yo, pues de otro modo no puede ser.

[Lorenzo] He enterrado por mis manos tiernos niños, delicias de sus mayores; mozos robustos, descanso de sus padres ancianos; doncellas

hermosas, y envidiadas de las que quedaban vivas; hombres en lo fuerte de su edad, y colocados en altos empleos; viejos venerables, apoyos del Estado... Nunca temblé. Puse sus cadáveres entre otros muchos ya corruptos, rasgué sus vestiduras en busca de alguna alhaja de valor; apisoné con fuerza y sin asco sus fríos miembros, rompiles las cabezas y huesos; cubrilos de polvo, ceniza, gusanos y podre, sin que mi corazón palpitate..., y ahora, al pisar estos umbrales, me caigo..., al ver el reflejo de esa lámpara me deslumbro..., al tocar esos mármoles me hielo..., me avergüenzo de mi flaqueza. No la refieras a mis compañeros. ¡Si lo supieran, harían mofa de mi cobardía!

[Tediato] Más harían de mí los míos, al ver mi arrojo. ¡Insensatos, qué poco saben!... ¡Ah! Me serían tan odiosas por su dureza como yo sería necio en su concepto por mi pasión.

[Lorenzo] Tu valor me alienta. Mas ¡ay, nuevo espanto! ¿Qué es aquello? Presencia humana tiene... Crece conforme nos acercamos... Otro fantasma más le sigue... ¿Qué será? Volvamos mientras podemos; no desperdiciemos las pocas fuerzas que aún nos quedan... Si aún conservamos algún valor, válganos para huir.

[Tediato] ¡Necio! Lo que te espanta es tu misma sombra con la mía, que nacen de la postura de nuestros cuerpos respecto de aquella lámpara. Si el otro mundo abortase esos prodigiosos entes, a quienes nadie ha visto, y de quienes todos hablan, sería el bien o el mal que nos traerían siempre inevitables. Nunca los he hallado; los he buscado.

[Lorenzo] ¡Si los vieras!

[Tediato] Aún no creería a mis ojos. Juzgara tales fantasmas monstruos producidos por una fantasía llena de tristeza. ¡Fantasía humana, fecunda sólo en quimeras, ilusiones y objetos de terror! La mía me los ofrece tremendos en estas circunstancias... Casi bastan a apartarme de mi empresa.

[Lorenzo] Eso dices porque no los has visto; si los vieras, temblaras aún más que yo.

[Tediato] Tal vez en aquel instante, pero en el de la reflexión me aquietara. Si no tuviese miedo de malgastar estas pocas horas, las más preciosas de mi vida, y tal vez las últimas de ella, te contara con gusto cosas capaces de sosegarte...; pero dan las dos... ¡Qué sonido tan triste el de esa campana! El tiempo urge. Vamos, Lorenzo.

[Lorenzo] ¿Adónde?

[Tediato] A aquella sepultura; sí, a abrirla.

Cadalso è anche autore di un saggio, le *Cartas marruecas*, il cui tema di fondo è in realtà la Spagna, osservata con gli occhi di un personaggio spagnolo, di uno straniero e di un intellettuale che cerca una visione oggettiva: Nuño, forse personificazione dello stesso Cadalso, Gazel, un marocchino capace di osservare con acume dall'esterno, e Ben-Beley. Ne risulta una denuncia della

decadencia del Paese dopo i re cattolici, una critica dello scolasticismo e dell'ignoranza diffusa.

Los europeos del siglo presente están insufribles con las alabanzas que amontonan sobre la era en que han nacido. Si los creyeras, dirías que la naturaleza humana hizo una prodigiosa e increíble crisis precisamente a los mil y setecientos años cabales de su nueva cronología. Cada particular funda una vanidad grandísima en haber tenido muchos abuelos no sólo tan buenos como él, sino mucho mejores, y la generación entera abomina de las generaciones que le han precedido. No lo entiendo.

Mi docilidad aun es mayor que su arrogancia. Tanto me han dicho y repetido de las ventajas de este siglo sobre los otros, que me he puesto muy de veras a averiguar este punto. Vuelvo a decir que no lo entiendo; y añadido que dificulto si ellos se entienden a sí mismos.

Desde la época en que ellos fijan la de su cultura, hallo los mismos delitos y miserias en la especie humana, y en nada aumentadas sus virtudes y comodidades. Así se lo dije con mi natural franqueza a un cristiano que el otro día, en una concurrencia bastante numerosa, hacía una apología magnífica de la edad, y casi del año, que tuvo la dicha de producirle. Espantose de oírme defender la contraria de su opinión; y fue en vano cuanto le dije, poco más o menos del modo siguiente:

«No nos dejemos alucinar de la apariencia, y vamos a lo sustancial. La excelencia de un siglo sobre otro creo debe regularse por las ventajas morales o civiles que produce a los hombres. Siempre que éstos sean mejores, diremos también que su era es superior en lo moral a la que no produjo tales proporciones; entendiéndose en ambos casos esta ventaja en el mayor número. Sentado este principio, que me parece justo, veamos ahora qué ventajas morales y civiles tiene tu siglo de mil setecientos sobre los anteriores. En lo civil, ¿cuáles son las ventajas que tiene? Mil artes se han perdido de las que florecieron en la antigüedad; y las que se han adelantado en nuestra era, ¿qué producen en la práctica, por mucho que ostenten en la especulativa? Cuatro pescadores vizcaínos en unas malas barcas hacían antiguamente viajes que no se hacen ahora sino rara vez y con tantas y tales precauciones que son capaces de espantar a quien los emprende. De la agricultura, la medicina, ¿sin preocupación no puede decirse lo mismo?

»Por lo que toca a las ventajas morales, aunque la apariencia favorezca nuestros días, en la realidad ¿qué diremos? Sólo puedo asegurar que este siglo tan feliz en tu dictamen ha sido tan desdichado en la experiencia como los antecedentes. Quien escriba sin lisonja la historia, dejará a la posteridad horribles relaciones de príncipes dignísimos destronados, quebrantados tratados muy justos, vendidas muchas patrias dignísimas de amor, rotos los vínculos matrimoniales,

atropellada la autoridad paterna, profanados juramentos solemnes, violado el derecho de hospitalidad, destruida la amistad y su nombre sagrado, entregados por traición ejércitos valerosos; y sobre las ruinas de tantas maldades levantarse un suntuoso templo al desorden general.

»¿Qué se han hecho esas ventajas tan jactadas por ti y por tus semejantes? Concédote cierta ilustración aparente que ha despojado a nuestro siglo de la austeridad y rigor de los pasados; pero, ¿sabes de qué sirve esta mutación, este oropel que brilla en toda Europa y deslumbra a los menos cuerdos? Creo firmemente que no sirve más que de confundir el orden respectivo, establecido para el bien de cada estado en particular.

»La mezcla de las naciones en Europa ha hecho admitir generalmente los vicios de cada una y desterrar las virtudes respectivas. De aquí nacerá, si ya no ha nacido, que los nobles de todos los países tengan igual despego a su patria, formando entre todos una nación separada de las otras y distinta en idioma, traje y religión; y que los pueblos sean infelices en igual grado, esto es, en proporción de la semejanza de los nobles. Síguese a esto la decadencia general de los estados, pues sólo se mantienen los unos por la flaqueza de los otros, y ninguno por fuerza suya o propio vigor.

José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. J. Arce, Cátedra, Madrid 1973.

Russell P. Sebold, *Cadalso, el primer romántico "europeo" de España*, Madrid 1974.

Figura eclettica e di notevole rilievo fu GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS (1744 - 1811), che fu ministro di Grazia e Giustizia e subì un esilio per ragioni politiche: le sue idee erano vicine alle aspirazioni riformiste dell'illuminismo e vennero considerate troppo democratiche. Autore di satire di contenuto morale e filosofico e di epistole, tra cui l'*Epístola de Fabio a Anfriso* e l'*Epístola a Arnesto*, in cui si notano alcuni accenti preromantici. Da ricordare anche un'opera teatrale, *El delincuente honrado*, anch'essa con riflessioni filosofiche.

Torcuato uccide in un duello il padre di Laura, la sua amata, che lo aveva provocato. I duelli però sono stati proibiti dalla legge, e uccidere nel combattimento è considerato omicidio, punito con la pena di morte. Torcuato rivela a Laura cosa è accaduto. Per il delitto viene arrestato Anselmo, che è innocente. Torcuato decide di costituirsi, non potendo permettere che l'amico muoia al suo posto:

[Torcuato] (*Resolviéndose, después de una gran pausa*). No, yo no sufriré que padezca un momento por mi causa. Él está inocente, y voy a socorrerle.

[Laura] (*Deteniéndole*). ¡A socorrerle! ¿Y podrás hacerlo sin exponer tu vida?

[Torcuato] Pero, Laura, ¿cómo he de sufrir que padezca mi amigo por mi culpa? ¿Le veré arrestado, deshonrado y tenido por delincuente, sin correr a ayudarlo, siendo el único autor de su calamidad? No, no; voy a delatarme, a librar su preciosa vida y a morir, pues solo soy digno de este infortunio.

[Laura] ¿Y las lágrimas de tu esposa, hombre cruel, no podrán reprimir tus ímpetus violentos? ¿Quieres exponer mi triste vida a nuevos desconsuelos? Sosiégate, desdichado, y ten compasión de esta infeliz. Don Anselmo está inocente; el cielo velará sobre su vida, y nos dará medios de conservársela. Salva ahora la tuya, pues nos importa tanto. Huye, huye al instante de este funesto clima, donde te persigue el infortunio, y deja a nuestro cuidado la libertad de tu amigo.

[Torcuato] No, querida Laura; no puedo obedecerte. Las cosas han tomado otro semblante, y ya no puedo separarme de aquí sin hacer traición al más honrado y digno amigo. Anselmo está preso por mi causa. Conozco su corazón; es incapaz de descubrirme, y antes correrá mil veces a la muerte, que contribuya a la desgracia de un amigo. Yo no expondré temerariamente mi vida, no, Laura mía; tú me la haces amable; pero tampoco puedo abandonarle. Voy a enterarme de todo, a poner en salvo su vida y su reputación, y en fin, si no pudiere conseguirlo, a tomar el partido que me dicten el honor y la amistad.

Torcuato spiega il fatto al giudice, e scopre che questi è suo padre, che non aveva mai conosciuto. Dramma nel dramma, visto che Torcuato viene condannato a morte e non c'è speranza di grazia.

[Torcuato] (*Mientras le quitan las prisiones*). Querido padre, yo os recomiendo la inocente Laura; sustituidla en lugar de este hijo, que vais a perder.

[Justo] Hijo mío, ella será mi único consuelo en las angustias que me aguardan.

[Torcuato] (*Empezando a salir*). ¡Padre! Adiós, querido padre. (*Justo no le puede responder por el exceso de su dolor; se arroja en una silla, luego se reclina sobre la mesa, cubriendo su rostro con las manos, y entretanto acaba de salir todo el acompañamiento*).

[Justo] (*Levantando las manos al cielo*). ¡Este don Anselmo...!

[Torcuato] (*Fuera de la escena*). ¡Adiós, querido padre! (*Justo, al oírle, se vuelve a cubrir el rostro, y reclinado como antes, guarda silencio por un rato*).

[Justo] ¡Hijo infeliz...! Yo soy quien te priva de la inocente vida... Lo que hice por salvarle ha sido tan poco... ¡Qué idea tan horrible...! Pero no hay remedio... Bien presto la fúnebre campana me avisará de su muerte... (*Levantándose asustado*). Ya parece que suena en mis oídos. ¡Santo Dios! (*Paseándose por la escena con suma inquietud*). No hallo sosiego en

parte alguna. ¡Hijo desdichado! ¿Es posible...? ¿Conque tu inocencia, tus virtudes, los ruegos de un amigo, los tiernos suspiros de una esposa, las lágrimas de un padre y el sentimiento universal de la naturaleza, nada pudo librarte de la muerte; de una muerte tan acerba y tan ignominiosa...? ¡Buen Dios! ¿Por qué no le socorres... (*Asustado*). ¿Pero qué ruido se oye? ¿Si estará ya expirando?

La vicenda avrà però un lieto fine, con la concessione della grazia all'ultimo momento.

Per approfondire:

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras en prosa*, ed. J. Caso González, Castalda, Madrid 1976.
J. Varela, *Jovellanos*, Alianza, Madrid 1988.

Leandro Fernández de Moratín

Nato a Madrid nel 1760, Moratín è il più importante autore teatrale del periodo. Molto legato alla cultura francese, passò gli ultimi anni della sua vita in esilio a Bordeaux e a Parigi, dove morì nel 1828.

Il suo teatro segue i precetti del neoclassicismo: rispetta le tre unità di tempo, luogo e azione, obbedisce a uno scopo morale, e cerca nelle sue commedie di mettere in ridicolo gli errori e i pregiudizi della società. Ammiratore e traduttore di Molière, seguendone il modello realizza opere basate sull'analisi psicologica, l'ironia, l'eleganza e il buon gusto. Tra i temi che più lo interessano c'è la difesa dell'uguaglianza tra i coniugi e la libertà di scelta della donna nel matrimonio.

La sua opera più ammirata è *El sí de las niñas*, scritta nel 1801, la cui trama si basa su un intreccio analogo a quello di *Entre bobos anda el juego*, di Rojas Zorrilla.

El sí de las niñas

Diego progetta di sposare Francisca, ragazza di sedici anni, figlia di una vedova (Irene), educata in convento. La ragazza è povera, e lui, pur avendo cinquantanove anni, è ricco. Tuttavia Diego, a parte questa infatuazione, è anche una persona sensata e un cavaliere da bene.

[Doña Irene] Es muy gitana y muy mona, mucho.

[Don Diego] Tiene un donaire natural que arrebatata.

[Doña Irene] ¿Qué quiere usted? Criada sin artificio ni embelecocos del mundo, contenta de verse otra vez al lado de su madre, y mucho más de considerar tan inmediata su colocación, no es maravilla que cuanto hace y dice sea una gracia, y máxime a los ojos de usted, que tanto se ha empeñado en favorecerla.

[Don Diego] Quisiera sólo que se explicase libremente acerca de nuestra proyectada unión, y...

[Doña Irene] Oiría usted lo mismo que le he dicho ya.

[Don Diego] Si, no lo dudo; pero el saber que la merezco alguna inclinación, oyéndoselo decir con aquella boquilla tan graciosa que tiene, sería para mí una satisfacción imponderable.

[Doña Irene] No tenga usted sobre ese particular la más leve desconfianza; pero hágase usted cargo de que a una niña no es lícito decir con ingenuidad lo que siente. Mal parecería, señor don Diego, que una doncella de vergüenza y criada como Dios manda se atreviese a decirle a un hombre: "Yo le quiero a usted."

[Don Diego] Bien. Si fuese a un hombre a quien hallara por casualidad en la calle y le espetara ese favor de buenas a primeras, cierto que la doncella haría muy mal; pero a un hombre con quien ha de casarse dentro de pocos días, ya pudiera decirle alguna cosa que... Además, que hay ciertos modos de explicarse...

In realtà Francisca non è affatto d'accordo: lei ama Carlos, nipote del vecchio, che conosce sotto il falso nome di Félix. Tutta la compagnia si ritrova in una locanda: la madre, la figlia e il fidanzato, durante il viaggio dal convento a Madrid, e l'amante, accorso appena ha saputo delle nozze programmate. Naturalmente comincia in questa situazione il gioco degli equivoci. Francisca incontra Carlos che le promette di aiutarla ad evitare il matrimonio; poi, però, Carlos è visto dallo zio, che gli impone di andare a dormire in un'altra locanda; Rita, serva di Francisca vede Carlos e il suo servitore andar via e pensa che si tratti di un abbandono: Francisca è disperata. Ma Carlos torna nella notte per fare una serenata a Francisca, che esce dalla sua stanza e si accosta alla finestra per sentirlo: non si accorge che, nel buio, ci sono anche Diego e il suo servitore. Una lettera consegnata da Carlos cade sul pavimento, proprio mentre un rumore improvviso costringe le due donne a fuggire. La lettera viene raccolta da Diego, che scopre la tresca. Diego ha un colloquio franco con Francisca, della quale accerta la volontà. Chiarisce anche le reali intenzioni di Carlos, conosciute le quali decide di favorire il matrimonio dei due giovani e di farsi da parte:

[Doña Irene] ¿Con que hay eso?

[Doña Francisca] ¡Triste de mí!

[Doña Irene] ¿Con que es verdad lo que decía el señor, grandísima picarona? Te has de acordar de mí.

(Se encamina hacia Doña Francisca, muy colérica, y en ademán de querer maltratarla. Rita y Don Diego procuran estorbarlo).

[Doña Francisca] Madre... Perdón.

[Doña Irene] No señor, que la he de matar.

[Don Diego] ¿Qué locura es ésta?

[Doña Irene] He de matarla.

[Don Carlos] Eso no... *(Sale Don Carlos del cuarto precipitadamente; coge de un brazo a Doña Francisca, se la lleva hacia el fondo del teatro y se pone delante de ella para defenderla. Doña Irene se asusta y se retira).* Delante de mí nadie ha de ofenderla.

[Doña Francisca] ¡Carlos!

[Don Carlos] Disimule *(Acercándose a Don Diego)*. usted mi atrevimiento... He visto que la insultaban y no me he sabido contener.

[Doña Irene] ¿Qué es lo que me sucede, Dios mío?... ¿Quién es usted?... ¿Qué acciones son éstas?... ¡Qué escándalo!

[Don Diego] Aquí no hay escándalos... Ése es de quien su hija de usted está enamorada... Separarlos y matarlos, viene a ser lo mismo... Carlos. No importa... Abraza a tu mujer.

(Don Carlos va adonde está Doña Francisca; se abrazan y ambos se arrodillan a los pies de Don Diego).

[Doña Irene] ¿Con que su sobrino de usted?

[Don Diego] Sí, señora; mi sobrino, que con sus palmadas, y su música, y su papel, me ha dado la noche más terrible que he tenido en mi vida... ¿Qué es esto, hijos míos; qué es esto?

[Doña Francisca] ¿Con que usted nos perdona y nos hace felices?

[Don Diego] Sí, prendas de mi alma... Sí.

(Los hace levantar con expresiones de ternura).

[Doña Irene] ¿Y es posible que usted se determine a hacer un sacrificio?...

[Don Diego] Yo pude separarlos para siempre, y gozar tranquilamente la posesión de esta niña amable, pero mi conciencia no lo sufre... ¡Carlos!... ¡Paquita! ¡Qué dolorosa impresión me deja en el alma el esfuerzo que acabo de hacer!... Porque, al fin, soy hombre miserable y débil.

[Don Carlos] Si nuestro amor *(Besándole las manos)*., si nuestro agradecimiento pueden bastar a consolar a usted en tanta pérdida...

[Doña Irene] ¡Con que el bueno de Don Carlos! Vaya que...

[Don Diego] Él y su hija de usted estaban locos de amor, mientras usted y las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de la autoridad, de la opresión que la juventud padece; éstas son las seguridades que dan

los padres y los tutores, y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas... Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquellos que lo saben tarde!

[Doña Irene] En fin, Dios los haga buenos, y que por muchos años se gocen... Venga usted señor, venga usted, que quiero abrazarle... (*Abrázanse Don Carlos y Doña Irene, Doña Francisca se arrodilla y la besa la mano*). Hija, Francisquita. ¡Vaya! Buena elección has tenido... Cierto que es un mozo muy galán... Morenillo, pero tiene un mirar de ojos muy hechicero.

RITA -Sí, dígaselo usted, que no lo ha reparado la niña... Señorita, un millón de besos.

(*Doña Francisca y Rita se besan, manifestando mucho contento*).

[Doña Francisca] ¿Pero ves qué alegría tan grande?... Y tú, como me quieres tanto... Siempre, siempre serás mi amiga.

[Don Diego] Paquita hermosa (*Abraza a Doña Francisca*), recibe los primeros abrazos de tu nuevo padre... No temo ya la soledad terrible que amenazaba a mi vejez... Vosotros (*Asiendo de las manos a Doña Francisca y a Don Carlos*). seréis la delicia de mi corazón, el primer fruto de vuestro amor... sí, hijos, aquél... no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos, podré decir: a mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa.

[Don Carlos] ¡Bendita sea tanta bondad!

[Don Diego] Hijos, bendita sea la de Dios.

Per approfondire:

Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, ed. J. Montero Padilla, Cátedra, Madrid 1975.

Il romanticismo

Quadro storico

La rivolta di Aranjuez del 1808, una sollevazione popolare ben sfruttata da alcuni gruppi aristocratici, aveva provocato la caduta di Godoy e l'abdicazione di Carlos IV in favore di Fernando VII. Napoleone intervenne nella situazione, assegnando il trono a suo fratello, contando sull'appoggio della parte francofila della classe dirigente spagnola, che aspirava a una monarchia costituzionale (Costituzione di Bayona). In questa situazione si ha l'intervento nel campo della politica delle masse popolari, che sembrano in grado di pesare, anche se non di controllare gli eventi. Il Paese risulta diviso in due parti, una occupata dai francesi, e l'altra riorganizzata da sostenitori della monarchia legittima, e cominciò la guerra di indipendenza.

Lo schieramento detto patriottico aveva una forte base popolare, per ragioni ideologiche e religiose, essendo ostile ai francesi, portatori degli ideali laici della rivoluzione del 1789; inoltre poteva contare sull'appoggio di eminenti intellettuali e politici che, pur non essendo tradizionalisti, credevano, come Jovellanos, che la costituzione della Spagna non dovesse nascere a tavolino, ma dovesse fondarsi sull'esperienza storica del Paese e sul recupero di antiche istituzioni civili che limitassero il potere monarchico. Invece i sostenitori di Bonaparte, prevalentemente borghesi, detti *afrancesados*, difendevano la costituzione di Bayona. Di fatto la situazione era caotica. La parte, diciamo così, reazionaria, aveva come sua arma principale una straordinaria guerriglia popolare, spontaneista e, per certi versi, persino democratica; la parte, diciamo così, progressista, fece solenni gesti di principio, come proclamare la libertà di stampa e abolire l'inquisizione, senza che nel paese reale cambiasse alcunché. Complice anche l'intervento inglese, Fernando vince la guerra e torna sul trono, restaurando l'assolutismo, con l'appoggio dell'esercito, che fa il primo *pronunciamento* della storia spagnola moderna.

Il periodo che segue è nero e torbido: da un lato una politica del pugno di ferro, portata avanti dal governo; dall'altro, stante anche il permanere di una crisi economica di vaste proporzioni, uno stato di guerriglia continua fuori dalle città, alimentata da contrabbandieri e contadini affamati. L'inquisizione viene di nuovo legalizzata e, per giunta, si dà vita a una polizia segreta. I gruppi liberali rimasti, quasi tutti in segreto, non sanno organizzare cospirazioni efficaci. Nel 1820 il *pronunciamento* di un ufficiale liberale, Rafael del Riego, appoggiato da vari gruppi di insorti, obbliga Fernando a ristabilire la costituzione promulgata nel 1812 dal Bonaparte, dando inizio al cosiddetto triennio liberale. Che poi di liberale aveva poco, a giudicare dal numero delle forche, che

spingono le masse popolari verso le braccia della reazione. La sconfitta e il ritorno al potere di Fernando VII avviano ciò che è stato chiamato la *década ominosa* (1823 - 1833). Nel frattempo, a seguito dei nuovi equilibri mondiali sanciti dalla dottrina Monroe del 1823, la Spagna perde il suo impero d'oltremare, diventando una piccola e marginale potenza europea.

A seguito di una politica non certo popolare, Fernando perde anche l'appoggio di una parte dei settori realisti, e questo si rivela della massima importanza nello scoppio della questione dinastica legata alla sua successione. In base alle leggi vigenti, l'erede al trono di Fernando era suo fratello Carlos María Isidro. Ma nel 1829 la regina María Amalia muore, e Fernando si sposa in seconde nozze con María Cristina di Borbone, da cui ha due figlie, Isabel e Luisa Fernanda. La successione era regolata dalla legge salica promulgata nel 1713, che escludeva le donne. Questa legge era stata revocata dalla costituzione del 1812, e rimessa in vigore successivamente: in realtà era diventata il tema di uno scontro politico, stante anche il fatto che Fernando si era riavvicinato alla Francia, mentre Carlos manteneva una posizione antirivoluzionaria. Alla fine l'abolizione della legge salica avvenne seguendo una procedura illegale: alla morte di Fernando viene proclamata come erede al trono Isabel, con la reggenza della madre María Cristina, e i sostenitori di Carlos, i carlisti, contestano la legittimità della successione e passano all'opposizione armata, dichiarando la prima delle guerre carliste (1833-1840).

Questo conflitto, che in pratica attraversa tutto il secolo, ha radici molto complesse. Da un lato vi è un evidente contrapposizione ideologica: c'è uno schieramento liberale contro uno schieramento tradizionalista. Ma dall'altro lato c'è la complessità del tradizionalismo rurale spagnolo, che include tra i suoi principali valori una difesa del sistema tradizionale di autonomie, una politica anticentralista e un'acuta attenzione al problema sociale, soprattutto riguardo alle campagne: con i carlisti erano schierati i piccoli proprietari terrieri, i mezzadri, i braccianti, gli operai urbani e il clero rurale (l'alto clero era a favore del governo), la bassa nobiltà, soprattutto nei Paesi Baschi.

La guerra provoca una serie di sconvolgimenti politici nel governo e nel 1840 la reggente María Cristina va in esilio. Segue un triennio di reggenza di Baldomero Espartero, durante il quale avvengono novità importanti, come la nascita di un movimento repubblicano, la formazione di associazioni operaie di mutuo soccorso e l'insurrezione repubblicana di Barcellona, città che sarà bombardata. Espartero viene sostituito dal generale Ramón María de Narváez, con cui inizia il cosiddetto decennio moderato. Isabel viene proclamata, con anticipo, regina (Isabel II) e si riprende il tentativo di centralizzare lo stato spagnolo. Si forma un nuovo blocco sociale tra nobiltà, borghesia e chiesa. Non cessano tuttavia i disordini interni e le lotte, ormai di chiaro segno ideologico, tra progressisti e conservatori. Nel 1868 la Spagna è in preda alla rivoluzione.

La rivoluzione del 1868 mette fine al regno di Isabel, proclama il suffragio universale e promulga una costituzione che garantisce molti diritti individuali, che aprono la strada alla diffusione di partiti socialisti e anarchici. Sul trono

viene chiamato Amedeo di Savoia, mentre riprendono le ostilità dei carlisti. Amedeo rinuncia al trono, e si ha un'effimera fase repubblicana, cancellata da un intervento dell'esercito, un vero e proprio golpe che restaura la monarchia (Alfonso XII) e cerca di recuperare un minimo di legalità. Il governo, guidato da Antonio Cánovas del Castillo, cercherà di realizzare un liberalismo minimo, compatibile con lo stato del paese, confermando le libertà di espressione, di associazione e di stampa. Però le questioni fondamentali restano irrisolte. Nel 1897 Cánovas viene assassinato e l'anno dopo un lungo contenzioso con Cuba, che aspirava alla sua autonomia, viene risolto con l'intervento della marina statunitense e l'ignominiosa sconfitta della flotta spagnola: è ciò che passerà alla storia come il *desastre*, la perdita degli ultimi possedimenti spagnoli oltremare.

Il romanticismo

Il termine *romantic*, nell'Inghilterra del Seicento, indicava gli elementi fantastici della letteratura cavalleresca e aveva un senso dispregiativo: "romantico" equivaleva a irreali, assurdo. Nel Settecento il significato del termine si amplia, soprattutto quando viene introdotto in Francia, dove diventa sinonimo di *pittoresco*: l'accezione diventa positiva, in riferimento a paesaggi selvaggi e incontaminati, allo stato d'animo che essi suscitano, e più in generale all'emozione di fronte al mistero, al passato lontano e idealizzato, al sentimento. Agli inizi dell'Ottocento in Germania si diffonde l'uso dell'aggettivo *Romantisch* e del sostantivo astratto *Romantik*, che corrisponde a *romanticisme*, *romantisme*, romanticismo. Questo nuovo termine si riferisce a una sensibilità complessa e multiforme, che ha come primo elemento di definizione il fatto puro e semplice di distinguersi dalla sensibilità classica. Per Novalis romantica è la trasformazione, mediante la nuova poesia, di un oggetto comune, normale, finito, in un oggetto di alto significato, misterioso e infinito.

Il romanticismo ebbe un'elaborazione teorica in Germania, ma poi, estendendosi a tutta l'Europa, venne reinterpretato in ciascun paese, sia attraverso l'aggiunta di elementi nuovi al quadro teorico, sia attraverso l'accentuazione di alcuni temi a scapito di altri. Perciò il romanticismo è molto complesso, abbraccia la letteratura, le arti figurative, il pensiero politico, la filosofia, presentando differenze, oltre che affinità, da un paese all'altro: definirlo come una rivolta contro il razionalismo sarebbe molto semplicistico. In Germania, le prime generazioni romantiche ritennero necessario, per la nascita della cultura moderna, conciliare Kant e Goethe: il pensiero del primo, rigorosamente basato sulla scienza teorica e sul procedimento razionale, e la poesia del secondo, legata alle cose concrete e singole, e all'espressione diretta dei propri sentimenti. Indubbiamente è Goethe che incarna meglio lo spirito romantico, perlomeno nella sua definizione più comune, ma sarebbe un errore

non ricordare che il romanticismo, se per alcune tematiche si differenziò nettamente dalle epoche precedenti, per altre si mise in continuità.

Goethe (1749-1842) cercava l'unificazione tra il soggettivo e l'oggettivo, ritenendo che si potesse penetrare all'interno dei fenomeni, cogliendoli intuitivamente nella loro stessa generazione. La natura, nelle sue trasformazioni, è la testimonianza della presenza di forze spirituali: in una prospettiva panteista, Goethe intuisce un'identità di fondo tra Dio e la natura (cosa che peraltro non esclude la trascendenza), e crede in una fondamentale bontà del creato. Per lui l'esistenza è Dio, e l'uomo deve trovare il suo posto nell'armonia della natura, deve cercare se stesso non attraverso astratte leggi morali, ma attraverso una propria intima vocazione, un proprio *genio*. La contemplazione estetica di Goethe sembra porsi agli antipodi della conoscenza razionale di Kant.

Ben presto questo antagonismo tra il pensiero di Kant e quello di Goethe apparirà come una frattura tra vita e ragione, che richiede di essere superata. Friedrich Schiller (1759-1805) interpreterà questo antagonismo tra vita e ragione come uno dei tanti, presenti in germe nella natura, che debbono trovare la soluzione in una concezione armonica. All'estetica spetta il compito di rintracciare questa armonia.

Bisogna dire che questo tentativo di conciliare l'anima kantiana con quella goethiana non va a buon fine, anche perché in filosofia irrompe la personalità potente di Fichte, che mette in secondo piano la ragione kantiana. Il massimo teorico del romanticismo tedesco, Friedrich Schlegel (1772-1829), è entusiasta di Fichte, non ha sensibilità per il classicismo e si orienta verso una nuova sensibilità. *Romantica* è per lui un'arte totale, specchio dei tempi e della società, che nasca però dalla suprema libertà dell'artista e dalla necessità di esprimere l'assoluto.

Schlegel prende molte idee dalla filosofia fichtiana: la libertà del soggetto, il ruolo dell'immaginazione e del genio nell'ispirazione, una certa sacralità dell'arte. Fondamentale è la nozione di *ironia*, la costante parodia di se stessi, il gusto per il paradosso e l'umorismo che caratterizzano la scrittura romantica. A partire dalle intuizioni di Schlegel, il romanticismo tedesco prende corpo grazie ad alcune opere dal fascino indiscusso, che ne diffondono i principali elementi stilistici e tematici.

Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg, 1772-801), che seguì a Jena le lezioni di Fichte e Schiller e frequentò Schlegel a Lipsia, introduce con accenti molto intensi la tematica della morte negli *Inni alla notte (Hymnen an die Nacht, 1797, pubbl. 1800)*: vi celebra, in prosa ritmica, Sophie von Kühn, la sua fidanzata morta quindicenne di tisi, e la cui figura viene ora idealizzata. Nei *Canti spirituali (Geistliche Lieder, 1799)* Novalis canta la religiosità popolare, devozionale, sentimentale che caratterizza molti romantici, poco interessati alle astrazioni della speculazione teologica.

Questo sentimento religioso e l'ammirazione per il passato, concorrono a far nascere in molti romantici una vera e propria passione per il medioevo (peraltro conosciuto più in chiave estetica che in chiave storica): nel saggio *Cristianità o*

Europa (Die Christenheit oder Europa, 1799) Novalis teorizza quella particolare forma di tradizionalismo romantico che, nel bene come nel male, giunge fino ai giorni nostri. Esso da un lato richiama l'attenzione sulla tradizione europea e inizia la doverosa rivalutazione dell'epoca medievale, liquidata in modo troppo banale come età dei secoli bui; dall'altro, però, fornisce una visione del medioevo idealizzata, basata più sui romanzi cavallereschi che sulle cronache storiche, e in una certa misura costruisce un'immagine della tradizione che ha pochi legami con la realtà. Riguardo alla concezione della natura Novalis esalta l'unità tra il visibile e l'invisibile e richiama suggestivamente il mito di Narciso nel romanzo incompiuto *I discepoli di Sais (Die Lehrlinge zu Sais, 1798)*: alla dea Sais, personificazione della natura, viene tolto il velo, e al discepolo si presenta la sua stessa immagine. È un'idea perfettamente complementare al mito di Dioniso fanciullo che, quando si guarda allo specchio, vede riflesso l'intero universo.

Questa concezione unitaria e mistica, che richiama molto la magia rinascimentale, intesa come filosofia della natura, conduce Novalis a teorizzare un *idealismo magico* in cui, per il Soggetto Assoluto, i pensieri diventano cose, e le cose pensieri, sulla scorta dell'amore inteso come forza creatrice. Per Novalis la distinzione tra soggetto e oggetto, la frattura tra io e mondo, non rappresenta la condizione reale dell'uomo o la struttura stessa della realtà, ma è la conseguenza di una perdita. Questo tema torna in altri autori e lo si può considerare un aspetto della più generale contrapposizione tra natura e cultura, descritta dal romanticismo. Se ne trova la formulazione in un romanzo di Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843), *Iperione, o l'eremita in Grecia (Yperion oder der Eremit in Griechenland, 1797-99)*. Hölderlin aveva studiato Kant, Spinoza, Rousseau, quindi aveva seguito le lezioni di Fichte, anche se non aveva avuto accesso all'insegnamento: visse buona parte della sua vita facendo il precettore, finché la schizofrenia non distrusse completamente la sua attività creatrice verso il 1806.

Iperione è un greco moderno che racconta la sua vita e, soprattutto, comunica la sua nostalgia per la Grecia antica, che assurge a modello ideale e quasi perfetto: si tratta di un mondo perduto e irrecuperabile sul piano storico, ma conquistabile nell'ideale e sul piano spirituale. Questo recupero ideale della perfezione greca è concretamente il culto della bellezza e la cura della natura sulla terra: la natura è bella, divina, poetica, è *ideale*. Sulla scorta del pensiero greco presocratico (Eraclito ed Empedocle in particolare), Hölderlin concepisce la natura come totalità organica e unitaria, in cui si conciliano le opposizioni. Diotima, protagonista femminile del romanzo, dice che noi apparteniamo alla natura, non ci è possibile uscirne: nella natura c'è il vivere e il morire, e il legame mistico d'amore che lega eternamente tutti gli esseri. Diotima era il nome della donna che aveva insegnato a Socrate la dottrina dell'eros nel *Convito* platonico, ed era il nome che Hölderlin aveva assegnato alla sua musa ispiratrice, Suzette Gontard.

La formulazione più sistematica della funzione dell'arte nel romanticismo è probabilmente dovuta a Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), nel suo *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800) e nella *Filosofia dell'arte* (1802-1803). L'arte è un prodotto del *genio*, cioè della facoltà che consente di cogliere gli aspetti profondi e spirituali del reale, oltre (o dentro) le apparenze sensibili, e riflette sia l'attività cosciente sia quella incosciente. Va ricordato che in ambito idealista l'attività inconscia, cioè spontanea e naturale, è l'estrinsecazione di una natura intesa come prodotto o manifestazione dell'Assoluto; dunque non fa riferimento ad una sfera sub-personale, ma è una manifestazione della trascendenza: l'inconscio è natura, ma la natura è a sua volta spirito. Nell'opera d'arte vengono conciliate attività conscia e inconscia, e questa conciliazione è la bellezza: l'espressione finita dell'infinito. L'arte esprime l'assoluto nel mondo sensibile, mostrandone la bellezza.

In Inghilterra il romanticismo si manifesta con forme apparentemente contraddittorie: singolarmente aggressivo e quasi rivoluzionario sul piano politico, è invece aperto al sogno e al fantastico sul piano estetico, ma sulle posizioni politiche dei romantici bisognerebbe fare un discorso a parte. Basti pensare a Coleridge, che compie un percorso politico che va da atteggiamenti ribelli e anarcoidi a un rigido conservatorismo.

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) è uno dei padri del romanticismo inglese, la cui nascita ufficiale viene convenzionalmente fatta coincidere con la pubblicazione delle *Lyrical Ballads* (1798) di Wordsworth e dello stesso Coleridge, che include nella raccolta la sua opera più famosa, *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798). Si tratta di un componimento scritto sotto l'effetto dell'oppio, che Coleridge aveva cominciato ad assumere nel 1800, a seguito di una malattia (l'oppio era usato anche come anestetico). In seguito aveva continuato ad assumerlo espressamente per sperimentare "paradisi artificiali" e ne aveva poi utilizzato le visioni come materiale poetico. Nella prefazione alla sua poesia *Kubla Khan*, del 1816, il ruolo dell'oppio è descritto con precisione:

[...] Nell'estate dell'anno 1797 l'autore, infermo, si era ritirato in una fattoria solitaria tra Porlock e Linton, sul lato di Exmoor del Somerset e Devonshire. A causa di una lieve indisposizione era stato prescritto un anestetico [*si tratta in realtà di oppio ingerito allo stato puro*], per effetto del quale egli si addormentò seduto mentre leggeva nel *Pilgrimage* di Purchas la seguente frase, o parole analoghe: "Qui il khan Kubla ordinò che fosse costruito un palazzo con annesso un imponente giardino. Così dieci miglia di terreno fertile furono circondate da un muro".

L'autore continuò a dormire profondamente per tre ore, *almeno per quanto riguarda i sensi esteriori*, e in questo periodo di tempo egli ha la più viva certezza di aver composto non meno di duecento o trecento versi, *se invero può dirsi composizione il sorgere davanti a lui di tutte le*

immagini come cose, ciascuna accompagnata dalle espressioni corrispondenti, senza alcuna sensazione o consapevolezza di sforzo.

Al risveglio gli parve di ricordare chiaramente il tutto e, prendendo carta, penna e inchiostro, subito e rapidamente mise per iscritto i versi che sono qui preservati. A questo punto fu malauguratamente chiamato fuori da una persona venuta da Porlock per affari e fu trattenuto da lui oltre un'ora, e quando tornò alla sua stanza scoprì con non poca sorpresa e delusione che, *per quanto conservasse un vago e impreciso ricordo del significato generale della visione, tutto il resto, a eccezione di otto o dieci versi e immagini slegati, era svanito come le immagini sulla superficie di un corso d'acqua* in cui è stata gettata una pietra, ma ahimè senza che esse si ricomponessero in seguito!

Il primo elemento sottolineato da Coleridge è che l'oppio annulla l'attività dei sensi esteriori: induce uno stato analogo al sonno, in quanto non pervengono stimoli dall'esterno. In realtà questa non è necessariamente la condizione dell'intossicato da oppio, ma è coerente con il fatto che Coleridge parla di assunzione di un "anestetico": pur non citando esplicitamente l'oppio, vuole comunicare che si tratta di una visione, non nel senso di un normale sogno, ma in quello di una vera e propria allucinazione.

Caratteristica di questa allucinazione è il preciso rapporto tra l'immagine e la parola: le immagini sono "accompagnate dalle espressioni corrispondenti". Va detto che questo è un giudizio dato dall'intossicato stesso durante il suo stato di intossicazione, e potrebbe trattarsi di una valutazione non realistica della qualità delle parole.

Questa esperienza di visione richiede poi una scrittura, che è abbastanza agevole quando si tratta di trascrivere immediatamente l'esperienza visionaria, mentre è molto difficoltosa se intercorre un certo lasso di tempo dalla visione e, in particolare, se si viene distratti da eventi non pertinenti. In questo caso tutto si spezza, e il fantastico mondo meraviglioso svanisce. Coleridge fornisce l'immagine, molto azzeccata, di chi guarda attraverso uno specchio d'acqua: quando questo è immobile, è possibile la visione di qualcosa che sta *oltre le acque* (simbolicamente: oltre le apparenze del divenire), qualcosa che si caratterizza immediatamente come bellezza.

Sembra evidente che tanto la *Prefazione* di Coleridge quanto *Kubla Khan* abbiano come oggetto la creatività e il processo di scrittura della poesia; se così è, Coleridge sembra adattare alla scrittura uno schema simile a quello del mito platonico della caverna: la scrittura è il tentativo di comunicare ciò che si svela come visione, sogno, quando si abbandona la coscienza ordinaria di veglia e si entra in un altro stato di coscienza, usando l'oppio come veicolo per passare da uno stato all'altro. In questo senso la poesia è rivelatrice di altri mondi, nei quali, peraltro, gli eventi non si susseguono con le sequenze logiche e di causa ed effetto che troviamo nel mondo reale (quello che appare reale all'ordinaria coscienza di veglia). Le visioni ottenute, pur essendo arbitrarie, come ogni

sogno, sono tuttavia legate ad un'attività inconscia che, come abbiamo visto, è un'operazione spontanea della natura stessa, e quindi è comunque una comunicazione: la riprova sta nella sua bellezza. È chiaro che, se la visione non segue il linguaggio logico e discorsivo, ma associa le immagini in modo apparentemente irrazionale, questo lo si deve al fatto che la visione comunica attraverso un altro linguaggio, basato appunto sull'associazione di immagini, sui simboli, sulle analogie. Da qui l'idea che il testo visionario sia, a suo modo, un testo sapienziale.

Coleridge resta ambiguo su un punto: se la composizione poetica diventa una scrittura automatica. Da un certo punto di vista sembra che ci vada vicino: *Kubla khan* è la trascrizione immediata del sogno - se passa del tempo, infatti, la memoria svanisce e non si può più ricomporre la visione attraverso il ricordo. Da un altro punto di vista, però, Coleridge afferma che *Kubla khan* è un testo incompiuto, essendo egli stato interrotto durante la scrittura: il lettore però non ha questa impressione di incompiutezza, e dunque è portato a considerare questa idea della trascrizione quasi automatica del sogno come una sorta di espediente retorico e di topos della modestia. In questa prospettiva verrebbe ironicamente affermato che la visione è solo il materiale grezzo per il componimento poetico, per realizzare il quale si richiede l'intervento del talento, della tecnica, della lucidità. In fondo non ogni allucinato è uno scrittore.

In Francia, anche a causa del trionfo politico di Napoleone, il romanticismo si manifesta con caratteri fortemente anti-illuministi e conservatori, con François-René de Chateaubriand (1768-1848), mentre gli eredi dei valori liberali e illuministi si definivano "classicisti". Tuttavia né Chateaubriand era un "bioco reazionario" incapace di innovare alcunché, né il classicismo avrebbe avuto vita lunga: dopo il 1830 molti autori romantici assumono posizioni progressiste e liberali, come Alfred de Vigny (1797-1863), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), o Gérard de Nerval (1808-1855). Tratti romantici hanno anche Stendhal e Balzac, e soprattutto, nel singolare romanticismo francese, atipico come tutti i romanticismi, si avvia il processo che farà germogliare una sensibilità ancora più nuova e "decadente".

Venendo ora a un breve elenco di caratteri comuni ai vari romanticismi, occorre ripetere che sarebbe molto riduttivo parlare di una netta contrapposizione tra romanticismo e illuminismo, o limitare il tutto a una riscoperta del sentimento contro la ragione: è fuori di dubbio che elementi come l'individualismo sono presenti nel romanticismo perché sono recuperati dalla fase precedente; tuttavia è anche vero che, come si diceva parlandone a suo luogo, l'illuminismo, non riuscendo a sanare la frattura ideologica dell'Europa seicentesca, lascia un conto aperto che il romanticismo gli chiede di pagare.

L'individualismo, per esempio, è un grande proclama dell'illuminismo, che però non consisteva in qualcosa di concreto: l'individuo illuminista è essenzialmente ragione, *res cogitans*, e, almeno in via di principio, dovrebbe aderire a un comportamento razionale. Ebbene, si dà il caso che il comportamento razionale sia quello meno individuale di tutti, proprio perché la

ragione è oggettiva e impersonale. Come scriveva Ortega y Gasset nel *Tema de nuestro tiempo*:

Dato che la verità è una, assoluta e invariabile, non può essere attribuita alle nostre persone individuali, corruttibili e mutevoli. Si dovrà supporre, al di là delle differenze esistenti tra gli uomini, una sorta di soggetto astratto, comune all'europeo e al cinese, al contemporaneo di Pericle e al cavaliere di Luigi XIV. Descartes chiamò questo nostro fondo comune, esente da variazioni e peculiarità individuali, la "ragione", e Kant "l'ente razionale".

Questo era il concetto di individuo, una nozione teorica che ci consentirebbe di conoscere la verità, però, «in cambio, non vive, irreali spettro che scorre immutabile attraverso il tempo, estraneo alle vicissitudini che sono sintomi di vitalità». E continua ancora Ortega:

L'entusiasmo di Descartes per le costruzioni della ragione lo condusse a compiere un'inversione completa della prospettiva naturale dell'uomo. Il mondo immediato ed evidente che i nostri occhi contemplan, le nostre mani palpano, a cui le nostre orecchie prestano attenzione, si compone di qualità: colori, resistenze, suoni, ecc. Questo è il mondo in cui l'uomo era sempre vissuto e vivrà sempre. Ma la ragione non è capace di usare le qualità. Un colore non può essere pensato, non può essere definito. Deve essere visto, e se vogliamo parlarne dobbiamo attenerci ad esso. In altri termini, il colore è irrazionale. Invece il numero, anche quello chiamato "irrazionale" dai matematici, coincide con la ragione. Col solo attenersi a se stessa, questa può creare l'universo delle quantità mediante concetti dalle acute e chiare costruzioni. Con eroica audacia, Descartes decide che il mondo vero è quello quantitativo, quello geometrico; l'altro, il mondo qualitativo e immediato, che ci circonda pieno di grazia e di suggestione, viene squalificato e lo si considera illusorio. Certamente, dev'essere un'illusione solidamente fondata nella nostra natura, e non basta riconoscerla per evitarla. Il mondo dei colori e dei suoni continua a sembrarci tanto reale come prima di scoprire il suo tranello.

È chiaro che, di fronte a questo tipo di individualismo (che è sempre un progresso rispetto alle peggiori società di diritto diseguale dell'Antico Regime), il romanticismo non si accontenta e chiede due cose: anzitutto un individuo *vivente*, e dunque libero e padrone di sé; in secondo luogo, un individuo *completo*, e dunque anche passionale, sentimentale, storico...

Discorsi analoghi possono essere fatti per la democrazia. L'illuminismo fu democratico ma, passando dalla teoria alla prassi quotidiana, risulta che fu democratico a metà, o quantomeno che la democrazia, anziché interessare l'intero corpo sociale, si fermava al terzo stato e non includeva il quarto. Ciò

significa una cosa semplice e, a pensarci bene, ovvia: che l'illuminismo non aveva il concetto di *popolo*. I romantici si incaricarono di pensarlo, dal momento che comunque, lo vogliano o no gli illuministi, i popoli esistono nella storia. Poi altro discorso è che il romanticismo l'abbia pensato in vari modi, non tutti felici, e che sia andato a recuperare i popoli là dove erano, cioè nel medioevo, prima della frattura seicentesca. Anche la storicità mancava all'illuminismo che, rivolto al futuro in chiave progressista, non riconosceva al passato un vero e proprio ruolo nella vita sociale. Se dunque il romanticismo si oppone all'illuminismo (e certamente questa opposizione non è tutto, ma c'è), in primo luogo lo fa per chiedere concretezza a tutto ciò che del discorso illuminista era rimasto a livello di teoria e di chiacchiere.

Si è detto spesso che il romanticismo reazionario e nostalgico nasce prevalentemente dalla paura suscitata dalla rivoluzione francese e dal sangue che vi scorre. Personalmente non sono convinto da questa tesi: significherebbe dire che, di fronte agli eccessi rivoluzionari, il reazionario sarebbe uno che chiede ordine e sicurezza; e questo, a sua volta, equivale a dire che, per un reazionario insicuro e spaventato, tanto vale una dittatura bonapartista quanto un re cristiano e santo del medioevo, il che è assurdo. Il reazionario romantico non vuole qualcuno che fermi la rivoluzione, chiunque egli sia, ma vuole instaurare una società opposta a quella dei rivoluzionari. Il problema è che questa società, a cui si ispira, non esiste storicamente e non è mai esistita: è un'idealizzazione, un'invenzione, e anche una costruzione ideologica controriformista. Ma chiarito questo, mi pare evidente che, nel suo recupero idealizzato di un'altra epoca, il romanticismo continui a chiedere all'illuminismo di pagare i suoi conti: perché in fondo i rivoluzionari hanno distrutto un regime antico, che aveva anche dei valori di riferimento, per sostituirlo con cosa? Con una società a democrazia teorica, dove conta soltanto il borghese o l'affarista? Ma nessuna società tradizionale (tranne forse la Spagna antisemita, che "tradizionale" non era) ha mai impedito ai suoi membri di arricchire con gli affari, solo che non si riteneva che questo fosse il senso collettivo della vita e lo scopo della società. Che poi si indicassero scopi e valori rimasti sulla carta (è un'utopia pensare che, ad esempio, la giustizia feudale fosse giusta), è vero, ed è la ragione storica che porta alla nascita dell'illuminismo; ma per i romantici era inaccettabile che l'illuminismo stesso fosse la soluzione del problema. Da qui il recupero, in una parte dei romantici, di un ideale di vita incarnato nell'immagine di un passato idealizzato; però questo recupero, contraddittorio come l'espressione che ho appena usato, si inseriva in un quadro di libertà. Una volta affermata la libertà della persona concreta, contro l'individualismo razionalista, tale libertà si esplica attraverso le scelte libere di questa persona, una delle quali è il rifiuto del presente e l'esaltazione del passato. Altre scelte andranno nella direzione di un liberalismo compiuto e di una democratizzazione effettiva della vita sociale.

Sul piano estetico tutto questo porta all'esigenza, che si era già affacciata durante il barocco, di superare formule fisse e consacrate, a vantaggio di

estetiche personali, che mescolano i generi, creano formule nuove e sperimentano nuove possibilità artistiche. Non si arriva alla libertà assoluta dell'artista contemporaneo perché questa ricerca di novità è comunque legata a una sensibilità abbastanza ben delineata: il romantico cerca la libertà di poter esprimere come meglio crede il suo modo di sentire la vita, la natura, i grandi temi della società, ma l'apertura di orizzonti che si ottiene è la grande premessa dell'arte e della letteratura contemporanee.

Per approfondire:

Miguel Artola, *Los afrancesados*, Madrid 1953.

Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid 1971.

Edgard Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid 1954, 2 voll.

Mariano José de Larra

Venendo ora alla letteratura spagnola, bisogna purtroppo confessare che, al confronto con altri paesi europei, il romanticismo sembra esservi piuttosto marginale.

Nella narrativa il romanticismo si manifesta soprattutto nelle forme del romanzo storico, che si ispira al medioevo, alla tradizione *costumbrista*, all'orientalismo. La figura di maggiore spicco è quella di Mariano José de Larra, nato nel 1809 e morto suicida nel 1837. Larra aveva vissuto in Francia, dove suo padre, di fede liberale, si era trasferito per evitare persecuzioni, e conosceva bene la cultura francese. Nel 1821 era rientrato in Spagna con la famiglia, completando gli studi. Nel 1828 pubblica una rivista satirica di cui escono cinque numeri: *El duende satirico del día*, con satira dedicata ad avvenimenti di attualità, dove si nota il suo talento per gli articoli di costume. Ha un matrimonio fallimentare, che gli ispira l'ironico *El casarse pronto y mal*, e pubblica molti articoli su riviste, ottenendo un successo notevole.

Larra coltivò molti generi letterari: il romanzo storico (*El doncel de don Enrique el Doliente*), il teatro (*Macías*), il giornalismo politico, letterario e costumbrista. Negli articoli di costume Larra preferisce lo schizzo rapido che descrive scene quotidiane, di cui coglie soprattutto gli elementi negativi. Questi articoli, che lo hanno fatto considerare il miglior giornalista della sua epoca, esprimono un giudizio pessimista sulla società spagnola, che appare grossolana, pigra, corrotta, al confronto soprattutto con la società francese.

Vuelva usted mañana

Gran persona debió de ser el primero que llamó pecado mortal a la pereza. Nosotros, que ya en uno de nuestros artículos anteriores estuvimos más serios de lo que nunca nos habíamos propuesto, no entraremos ahora en largas y profundas investigaciones acerca de la historia de este pecado, por más que conozcamos que hay pecados que pican en historia, y que la historia de los pecados sería un tanto cuanto divertida. Convengamos solamente en que esta institución ha cerrado y cerrará las puertas del cielo a más de un cristiano.

Estas reflexiones hacía yo casualmente no hace muchos días, cuando se presentó en mi casa un extranjero de estos que, en buena o en mala parte, han de tener siempre de nuestro país una idea exagerada e hiperbólica; de éstos que, o creen que los hombres aquí son todavía los espléndidos, francos, generosos y caballerescos seres de hace dos siglos, o que son aún las tribus nómadas del otro lado del Atlante: en el primer caso vienen imaginando que nuestro carácter se conserva tan intacto como [nuestras ruinas] nuestra ruina; en el segundo vienen temblando por esos caminos, y preguntan si son los ladrones que los han de despojar los individuos de algún cuerpo de guardia establecido precisamente para defenderlos de los azares de un camino, comunes a todos los países.

Verdad es que nuestro país no es de aquellos que se conocen a primera ni a segunda vista, y si no temiéramos que nos llamasen atrevidos, lo compararíamos compararíamos de buena gana a esos juegos de manos sorprendentes e inescrutables para el que ignora su artificio, que estribando en una grandísima bagatela, suelen después de sabidos dejar asombrado de su poca perspicacia al mismo que se devanó los sesos por buscarles causas extrañas. Muchas veces la falta de una causa determinante en las cosas nos hace creer que debe de haberlas profundas para mantenerlas al abrigo de nuestra penetración. Tal es el orgullo del hombre, que más quiere declarar en alta voz que las cosas son incomprendibles cuando no las comprende él, que confesar que el ignorarlas puede depender de su torpeza.

Esto no obstante, como quiera que entre nosotros mismos se hallen muchos en esta ignorancia de los verdaderos resortes que nos mueven, no tendremos derecho para extrañar que los extranjeros no los puedan tan fácilmente penetrar.

Un extranjero de éstos fué el que se presentó en mi casa, provisto de competentes cartas de recomendación para mi persona. Asuntos intrincados de familia, reclamaciones futuras, y aun proyectos vastos concebidos en París de invertir aquí sus cuantiosos caudales en tal cual especulación industrial o mercantil, eran los motivos que a nuestra patria le conducían.

Acostumbrado a la actividad en que viven nuestros vecinos, me aseguré formalmente que pensaba permanecer aquí muy poco tiempo, sobre todo si no encontraba pronto objeto seguro en que invertir su capital. Parecióme el extranjero digno de alguna consideración, trabé presto amistad con él, y lleno de lástima traté de persuadirle a que se volviese a su casa cuanto antes, siempre que seriamente trajese otro fin que no fuese el de pasearse. Admiróle la proposición, y fué preciso explicarme más claro.

- Mirad - le dije - , monsieur Sans-délai, que así se llamaba; vos venís decidido a pasar quince días, y a solventar en ellos vuestros asuntos. - Ciertamente - me contestó - . Quince días, y es mucho. Mañana por la mañana buscamos un genealogista para mis asuntos de familia; por la tarde revuelve sus libros, busca mis ascendientes, y por la noche ya sé quién soy. En cuanto a mis reclamaciones, pasado mañana las presento fundadas en los datos que aquél me dé, legalizados en debida forma; y como será una cosa clara y de justicia innegable (pues sólo en este caso haré valer mis derechos), al tercer día se juzga el caso y soy dueño de lo mío. En cuanto a mis especulaciones, en que pienso invertir mis caudales, al cuarto día ya habré presentado mis proposiciones. Serán buenas o malas, y admitidas o desechadas en el acto, y son cinco días; en el sexto, séptimo y octavo, veo lo que hay que ver en Madrid; descanso el noveno; el décimo tomo mi asiento en la diligencia, si no me conviene estar más tiempo aquí, y me vuelvo a mi casa; aún me sobran de los quince, cinco días.

Al llegar aquí monsieur Sans-délai, traté de reprimir una carcajada que me andaba retozando ya hacía rato en el cuerpo, y si mi educación logró sofocar mi inoportuna jovialidad, no fué bastante a impedir que se asomase a mis labios una suave sonrisa de asombro y de lástima que sus planes ejecutivos me sacaban al rostro mal de mi grado.

- Permitidme, monsieur Sans-délai - le dije entre socarrón y formal - , permitidme que os convide a comer para el día en que llevéis quince meses de estancia en Madrid.

- ¿Cómo?

- Dentro de quince meses estáis aquí todavía.

- ¿Os burláis?

- No por cierto.

Per approfondire:

José Luis Aranguren, "Larra", in *Estudios literarios*, Madrid 1976, 151-176.

Nella prosa costumbrista spiccano anche RAMÓN DE MESONERO ROMANOS (1803-1882), con le sue *Escenas matritenses* (1832-1842), e SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN (1799-1867), autore delle *Escenas andaluzas* (1847). In generale i testi costumbristi sono piacevoli da leggere, anche se è solo negli scritti di Larra che raggiungono una qualità letteraria rilevante. Testimoniano certamente un gusto per il pittoresco e l'intenzione di denunciare difetti abbastanza comuni presso "la gente" spagnola, ma è piuttosto dubbio che potessero scatenare una rigenerazione della società, mancando un supporto politico, o quantomeno una seria volontà politica di realizzare delle riforme. Il costumbrismo è la forma estrema di un modo di osservare e rappresentare la società spagnola nato con il *Lazarillo de Tormes*, e forse ancora prima. Certo, non contiene più gli elementi di denuncia che avevano caratterizzato la picaresca, e di una lunga tradizione narrativa sono rimasti soltanto i bozzetti folclorici: ritratti di tipi e situazioni che si presumono colte al volo per la via. Si tratta di un genere che risponde bene alle esigenze del lettore di periodici o quotidiani, che sono nell'Ottocento il principale strumento con cui si organizza il consumo letterario, ma è difficile vedervi un'effettiva testimonianza delle condizioni di vita.

Il teatro romantico

Il teatro romantico è caratterizzato da notevoli libertà formali. Unisce la prosa e il verso, mescola elementi tragici e comici, rompe le tre unità di tempo, luogo e azione, che il classicismo aveva rimesso in auge. È un teatro dinamico, che cerca di produrre effetti e forti reazioni nello spettatore, e si ispira molto ai temi della storia nazionale. A parte lo stile, il teatro romantico ha molti aspetti in comune con quello barocco, soprattutto per gli elementi su cui basa la sua spettacolarità.

José Zorrilla

La più importante figura tra gli autori del teatro romantico spagnolo nasce a Valladolid nel 1837. Spirito inquieto, fu presente nella cerimonia funebre di Larra, dove, di fronte a un pubblico numeroso e commosso, lesse una poesia di omaggio che gli diede notorietà. Zorrilla visse in modo disordinato e *bohémien*, ma al tempo stesso fu profondamente cattolico. Morì nel 1893.

Rappresentante illustre del romanticismo conservatore, fu autore di poesie: le sue *Leyendas* sono poesie narrative molto musicali, mentre accenti più lirici si trovano nelle sue *Orientales*. I suoi temi, tanto per le poesie quanto per il teatro, sono tratti dalla tradizione spagnola, e gli ispirano scene molto vive, con

descrizioni essenziali, ma molto efficaci. In teatro riprende la figura di Don Giovanni, con *Don Juan Tenorio* (1844), opera brillante e basata su un'analisi psicologica del personaggio, che manca nell'originale attribuito a Tirso. In questa versione don Juan si salva dall'inferno, graziato dall'amore. Altre opere teatrali di Zorrilla sono *El zapatero y el rey* e *Traidor, infanado y mártir*.

Don Juan Tenorio

Juan e Luis si ritrovano dopo un anno: hanno scommesso su chi dei due avrebbe sedotto il maggior numero di donne, e naturalmente ha vinto don Juan; ora don Luis lo sfida a conquistare una novizia: Juan rilancia e dice che conquisterà anche la moglie di un amico che sta per sposarsi:

[Don Luis] ¡Por Dios que sois hombre extraño!

¿Cuántos días empleáis
en cada mujer que amáis?

[Don Juan] Partid los días del año

entre las que ahí encontráis.

Uno para enamorarlas,

otro para conseguirlas,

otro para abandonarlas,

dos para sustituirlas,

y un hora para olvidarlas.

Pero, la verdad a hablaros,

pedir más no se me antoja

porque, pues vais a casaros,

mañana pienso quitaros

a doña Ana de Pantoja.

[Don Luis] Don Juan, ¿qué es lo que decís?

[Don Juan] Don Luis, lo que oído habéis.

[Don Luis] Ved, don Juan, lo que emprendéis.

[Don Juan] Lo que he de lograr, don Luis.

Alla scena assiste mascherato don Gonzalo, padre di doña Ana, che era stata destinata a sposare Juan con un accordo tra genitori, e ovviamente rinuncia all'accordo dopo aver visto chi è il promesso sposo. Don Juan lo tratta con disprezzo, promettendo di sedurre Ana con o senza permesso del padre. Alla scena ha assistito, ugualmente mascherato, anche il padre di Juan, don Diego, che lo maledice. Ana viene promessa in sposa a Luis.

Juan e Luis sono arrestati da due ronde: ciascuno dei due, di nascosto, aveva fatto denunciare l'altro per impedirgli di vincere la scommessa, o per ostacolare

la vittoria. Liberato grazie alla garanzia di un idalgo, Luis teme le azioni di don Juan e decide per prudenza di passare la notte nella casa di donna Ana, che dovrebbe sposare l'indomani. Però, vilmente, don Juan lo fa catturare dai suoi uomini, che lo legano, togliendolo di torno. Intanto Juan pensa a vincere la prima parte della scommessa, cioè sedurre una novizia (Inés), cosa che realizza con l'aiuto di una "beata", Brígida:

[Brígida] ¡Bah! Pobre garza enjaulada,
dentro la jaula nacida,
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en que volar?
Si no vio nunca sus plumas
del sol a los resplandores,
qué sabe de los colores
de que se puede ufanar?
No cuenta la pobrecilla
diez y siete primaveras
y, aún virgen a las primeras
impresiones del amor,
nunca concibió la dicha
fuera de su pobre estancia
tratada desde su infancia
con cauteloso rigor.
Y tantos años monótonos
de soledad y convento
tenían su pensamiento
ceñido a punto tan ruin,
a tan reducido espacio
y a círculo tan mezquino,
que era el claustro su destino
el altar era su fin.
"Aquí está Dios", la dijeron;
y ella dijo: "Aquí le adoro".
"Aquí está el claustro y el coro."
Y pensó: "No hay más allá".
Y sin otras ilusiones
que sus sueños infantiles,
pasó diez y siete abriles
sin conocerlo quizá.

[Don Juan] ¿Y está hermosa?

[Brígida] ¡Oh! Como un ángel.

Contemporaneamente si assicura, pagandola profumatamente, che la serva di Ana lo faccia entrare in casa di nascosto, e completa il suo programma:

[Don Juan] (*Riéndose*)

Con oro nada hay que falle.
Ciutti, ya sabes mi intento:
a las nueve en el convento,
a las diez en esta calle.

Inés, lavorata da Brígida, si innamora di Juan, praticamente per sentito dire. In realtà cede perché Juan l'inganna, comunicandole in una lettera la falsa notizia che è stato combinato il loro matrimonio dai genitori:

[Doña Inés] (*Lee*)

"Luz de donde el sol la toma,
hermosísima paloma
privada de libertad,
si os dignáis por estas letras
pasar vuestros lindos ojos,
no los tornéis con enojos
sin concluir, acabad".

[Brígida] ¡Qué humildad! ¡Y qué finura!

¿Dónde hay mayor rendimiento?

[Doña Inés] Brigida, no sé qué siento.

[Brígida] Seguid, seguid la lectura.

[Doña Inés] (*Lee*)

"Nuestros padres de consuno
nuestras bodas acordaron,
porque los cielos juntaron
los destinos de los dos.
Y halagado desde entonces
con tan risueña esperanza,
mi alma, doña Inés, no alcanza
otro porvenir que vos.
De amor con ella en mi pecho
brotó una chispa ligera,
que han convertido en hoguera
tiempo y afición tenaz:
y esta llama que en mí mismo
se alimenta inextinguible,
cada día más terrible
va creciendo y más voraz...

[Brígida] Es claro; esperar le hicieron

en vuestro amor algún día,
y hondas raíces tenía
cuando a arrancársele fueron.

Seguid.

[Doña Inés] (*Lee*) "En vano a apagarla
concurrentes tiempo y ausencia,
que doblando su violencia
no hoguera ya, volcán es.
Y yo, que en medio del cráter
desamparado batallo,
suspendido en él me hallo
entre mi tumba y mi Inés".

[Brígida] ¿Lo veis, Inés? Si ese horario
le despreciáis, al instante
le preparan el sudario.

[Doña Inés] Yo desfallezco.

[Brígida] Adelante.

[Doña Inés] (*Lee*)

"Inés, alma de mi alma,
perpetuo imán de mi vida,
perla sin concha escondida
entre las algas del mar;
garza que nunca del nido
tender osastes el vuelo,
el diáfano azul del cielo
para aprender a cruzar;
si es que a través de esos muros
el mundo apenada miras,
y por el mundo suspiras
de libertad con afán,
acuérdate que al pie mismo
de esos muros que te guardan,
para salvarte te aguardan
los brazos de tu don Juan".

Al momento dell'incontro, Juan si comporta cialtronescamente:

[Doña Inés] ¿Qué es esto? Sueño... deliro.

[Don Juan] ¡Inés de mi corazón!

[Doña Inés] ¿Es realidad lo que miro
o es una fascinación...?

Tenedme... apenas respiro...

Sombra... huye por compasión.

¡ Ay de mí...!

(Desmáyase doña Inés y don Juan la sostiene. La carta de don Juan queda en el suelo abandonada por doña Inés al desmayarse)

[Brígida] La ha fascinado
vuestra repentina entrada,
y el pavor la ha trastornado.
[Don Juan] Mejor: así nos ha ahorrado
la mitad de la jornada.
¡Ea! No desperdiciemos
el tiempo aquí en contemplarla,
si perdernos no queremos.
En los brazos a tomarla
voy, y cuanto antes ganemos
ese claustro solitario.
[Brígida] ¡Oh! ¿Vais a sacarla así?
[Don Juan] ¡Necia! ¿Piensas que rompí
la clausura, temerario,
para dejármela aquí?
Mi gente abajo me espera:
sígueme.
[Brígida] ¡Sin alma estoy!
¡Ay! Este hombre es una fiera,
nada le ataja ni altera...
Sí, sí; a su sombra me voy.

Arriva don Gonzalo, padre di Inés, insospettito perché Brígida è stata vista parlare con un servitore di Juan: scoprono nel convento la lettera che Juan aveva inviato a Inés; ma ormai è tardi: don Juan ha compiuto il suo lavoro e viene visto fuggire. Come si nota, più che la donna, Juan cerca il rischio, l'impresa pericolosa: non la seduzione, ma la cattura di una preda, costi quel che costi, per il gioco di catturarla: dice infatti Brígida a Ciutti, mentre stanno fuggendo dal convento:

[Ciutti] ¿Y esa niña está
reposando todavía?
[Brígida] ¿Y a qué se ha de despertar?
[Ciutti] Sí, es mejor que abra los ojos
en los brazos de don Juan.
[Brígida] Preciso es que tu amo tenga
algún diablo familiar.
[Ciutti] Yo creo que sea él mismo
un diablo en carne mortal,
porque a lo que él, solamente
se arrojará Satanás.
[Brígida] ¡Oh! ¡El lance ha sido extremado!
[Ciutti] Pero al fin logrado está.

Della grande esperienza erotica di giacere con don Juan Inés non si è nemmeno accorta, ed è con l'inganno che viene trattenuta nella casa di costui:

[Doña Inés] ¿Es de don Juan esta quinta?

[Brígida] Y creo que vuestra ya.

[Doña Inés] Pero no comprendo, Brígida,
lo que me hablas.

[Brígida] Escuchad.

Estabais en el convento
leyendo con mucho afán
una carta de don Juan,
cuando estalló en un momento
un incendio formidable.

[Doña Inés] ¡Jesús!

[Brígida] Espantoso, inmenso;
el humo era ya tan denso
que el aire se hizo palpable.

[Doña Inés] Pues no recuerdo...

Il ritorno di don Juan impedisce la fuga di Inés:

[Don Juan] ¿Adónde vais, doña Inés?

[Doña Inés] Dejadme salir, don Juan.

[Don Juan] ¿Que os deje salir?

[Brígida] Señor,
sabiendo ya el accidente
del fuego, estará impaciente
por su hija el Comendador.

[Don Juan] ¡El fuego! ¡Ah! No os dé cuidado
por Don Gonzalo, que ya
dormir tranquilo le hará
el mensaje que le he enviado.

[Doña Inés] ¿Le habéis dicho...?

[Don Juan] Que os hallabais
bajo mi amparo segura,
y el aura del campo pura
libre por fin respirabais.
¡Cálmate, pues, vida mía!
Reposa aquí, y un momento
olvida de tu convento
la triste cárcel sombría.

Anche la conquista di Ana risulta essere un imbroglio, perché Juan si sostituisce a Luis. Don Luis vuole vendicarsi di Juan, benché egli stesso non sia privo di colpe, dato che ha scommesso la sua promessa sposa, ma mentre i due stanno per duellare, arriva anche don Gonzalo, accompagnato da gente armata. Juan convince Luis a rinviare il duello e si presenta da Gonzalo:

[Don Gonzalo] ¿Adónde está ese traidor?
[Don Juan] Aquí está Comendador.
[Don Gonzalo] ¿De rodillas?
[Don Juan] Y a tus pies.
[Don Gonzalo] Vil eres hasta en tus crímenes.
[Don Juan] Anciano, la lengua ten,
y escúchame un solo instante.
[Don Gonzalo] ¿Qué puede en tu lengua haber
que borre lo que tu mano
escribió en este papel?
Ir a sorprender, ¡infame!,
la cándida sencillez
de quien no pudo el veneno
de esas letras precaver!
Derramar en su alma virgen
traidoramente la hiel
en que rebosa la tuya,
seca de virtud y fe!
¡Proponerse así enlodar
de mis timbres la alta prez,
como si fuera un harapo
que desecha un mercader!
¿Ese es el valor, Tenorio,
de que blasonas? ¿Esa es
la proverbial osadía
que te da al vulgo a temer?
¿Con viejos y con doncellas
la muestras...? Y ¿para qué?
¡Vive Dios! Para venir
sus plantas así a lamer,
mostrándote a un tiempo ajeno
de valor y de honradez.
[Don Juan] ¡Comendador!
[Don Gonzalo] Miserable,
tú has robado a mi hija Inés
de su convento, y yo vengo
por tu vida o por mi bien.
[Don Juan] Jamás delante de un hombre

mi alta cerviz incliné,
 ni he suplicado jamás
 ni a mi padre ni a mi rey.
 Y pues conservo a tus plantas
 la postura en que me ves,
 considera, Don Gonzalo,
 que razón debo tener.

[Don Gonzalo] Lo que tienes es pavor
 de mi justicia.

Juan dichiara di essersi pentito e di essere realmente innamorato di Inés. Non essendo creduto, ed essendo anzi accusato di viltà, don Juan colpisce Gonzalo con un colpo di pistola e Luis con la spada, uccidendoli entrambi, quindi fugge. Anni dopo, Juan, non riconosciuto, torna nella sua casa, trasformata in panteon, dove uno scultore, seguendo la volontà di suo padre, Diego Tenorio, ha collocato le statue delle sue vittime, Gonzalo, Luis e Inés, morta di dolore per l'abbandono di Juan:

[Escultor] Yo quise poner también
 la estatua del matador
 entre sus víctimas, pero
 no pude a manos haber
 su retrato... Un Lucifer
 dicen que era el caballero
 don Juan Tenorio.

[Don Juan] ¡Muy malo!
 Mas, como pudiera hablar,
 le había algo de abonar
 la estatua de Don Gonzalo.

[Escultor] ¿También habéis conocido
 a don Juan?

[Don Juan] Mucho.

[Escultor] Don Diego
 le abandonó desde luego,
 desheredándole.

[Don Juan] Ha Sido
 para don Juan poco daño
 ése, porque la fortuna
 va tras él desde la cuna.

[Escultor] Dicen que ha muerto.

[Don Juan] Es engaño: vive.

[Escultor] ¿Y dónde?

[Don Juan] Aquí, en Sevilla.

[Escultor] ¿Y no teme que el furor

popular...?

[Don Juan] En su valor
no ha echado el miedo semilla.

[Escultor] Mas cuando vea el lugar
en que está ya convertido
el solar que suyo ha sido,
no osará en Sevilla estar.

[Don Juan] Antes ver tendrá a fortuna
en su casa reünidas
personas de él conocidas,
puesto que no odia a ninguna.

[Escultor] ¿Creéis que ose aquí venir?

[Don Juan] ¿Por qué no? Pienso, a mi ver,
que donde vino a nacer
justo es que venga a morir.
Y pues le quitan su herencia
para enterrar a éstos bien,
a él es muy justo también
que le entierren con decencia.

[Escultor] Sólo a él le está prohibida
en este panteón la entrada.

[Don Juan] Trae don Juan muy buena espada,
y no sé quién se la impida.

In effetti don Juan è pentito, o quantomeno crede che il Cielo abbia rifiutato il suo pentimento (invero assai poco credibile nelle circostanze in cui si era manifestato):

[Don Juan] Mi buen padre empleó en esto
entera la hacienda mía;
hizo bien: yo al otro día
la hubiera a una carta puesto.
No os podéis quejar de mí,
vosotros a quien maté;
si buena vida os quité,
buena sepultura os di.
¡Magnífica es en verdad
la idea del tal panteón!
Y... siento que el corazón
me halaga esta soledad.
¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí!
¡Cuántas como ésta tan puras
en infames aventuras
desatinado perdí!

¡Cuántas al mismo fulgor
de esa luna trasparente
arranqué a algún inocente
la existencia o el honor!
Sí, después de tantos años
cuyos recuerdos me espantan,
siento que en mí se levantan
pensamientos en mí extraños.
¡Oh! Acaso me los inspira
desde el cielo en donde mora
esa sombra protectora
que por mi mal no respira.

Appare allora l'ombra di Inés:

[Don Juan] (*De rodillas*)

¡Doña Inés! Sombra querida,
alma de mi corazón,
¡no me quites la razón
si me has de dejar la vida!
Si eres imagen fingida,
sólo hija de mi locura,
no aumentes mi desventura
burlando mi loco afán.

[Sombra] Yo soy doña Inés, don Juan,
que te oyó en su sepultura.

[Don Juan] ¿Conque vives?

[Sombra] Para ti;

mas tengo mi purgatorio
en ese mármol mortuorio
que labraron para mí.
Yo a Dios mi alma ofrecí
en precio de tu alma impura,
y Dios, al ver la ternura
con que te amaba mi afán,
me dijo: "Espera a don Juan
en tu misma sepultura.
Y pues quieres ser tan fiel
a un amor de Satanás,
con don Juan te salvarás,
o te perderás con él.

Don Juan non crede alla visione:

[Don Juan] ¡Cielos! ¿Qué es lo que escuché?
¡Hasta los muertos así
dejan sus tumbas por mí!
Mas sombra, delirio fue.
Yo en mi mente le forjé;
la imaginación le dio
la forma en que se mostró,
y ciego vine a creer
en la realidad de un ser
que mi mente fabricó.
Mas nunca de modo tal
fanatizó mi razón
mi loca imaginación
con su poder ideal.
Sí, algo sobrenatural
vi en aquella doña Inés
tan vaporosa a través
aun de esa enramada espesa;
mas..., ¡bah!, circunstancia es ésa
que propia de sombras es.
¿Qué más diáfano y sutil
que las quimeras de un sueño?
¿Dónde hay nada más risueño,
más flexible y más gentil?
¿Y no pasa veces mil
que en febril exaltación
ve nuestra imaginación
como ser y realidad
la vacía vanidad
de una anhelada ilusión?
¡Sí, por Dios, delirio fue!
Mas su estatua estaba aquí.
Sí, yo la vi y la toqué,
y aun en albricias le di
al Escultor no sé qué.
¡Y ahora sólo el pedestal
veo en la urna funeral!
¡Cielos! La mente me falta,
o de improviso me asalta
algún vértigo infernal.

Le statue del panteon si muovono verso di lui:

Sí, sí: sus bustos oscilan,

su vago contorno medra...
 Pero don Juan no se arredra:
 ¡alzaos, fantasmas vanos,
 y os volveré con mis manos
 a vuestros lechos de piedra!
 No, no me causan pavor
 vuestros semblantes esquivos;
 jamás, ni muertos ni vivos,
 humillaréis mi valor.
 Yo soy vuestro matador
 como al mundo es bien notorio;
 si en vuestro alcázar mortuorio
 me aprestáis venganza fiera,
 daos prisa: aquí os espera
 otra vez don Juan Tenorio.

Anche in questa versione della storia si svolge la cena con la statua del morto, che ora viene incaricato di una missione provvidenziale:

Al sacrílego convite
 que me has hecho en el panteón,
 para alumbrar tu razón,
 Dios asistir me permite.
 Y heme que vengo en su nombre
 a enseñarte la verdad;
 y es: que hay una eternidad
 tras de la vida del hombre.
 Que numerados están
 los días que has de vivir,
 y que tienes que morir
 mañana mismo, don Juan.
 Mas, como esto que a tus ojos
 está pasando supones
 ser del alma aberraciones
 y de la aprensión antojos,
 Dios, en su santa clemencia,
 te concede todavía,
 don Juan, hasta el nuevo día
 para ordenar tu conciencia.
 Y su justicia infinita
 por que conozcas mejor,
 espero de tu valor
 que me pagues la visita.
 ¿Irás, don Juan?

[Don Juan] Iré, Sí;
 mas me quiero convencer
 de lo vago de tu ser
 antes que salgas de aquí.
 (*Coge una pistola*)

[Estatua] Tu necio orgullo delira,
 don Juan; los hierros más gruesos
 y los muros más espesos
 se abren a mi paso; mira.
 (*Desaparece la estatua sumiéndose por la pared*)

Don Juan crede di aver avuto solo allucinazioni, ma ancora una volta il fantasma di Gonzalo interviene:

[Estatua] Aquí me tienes, don Juan,
 y he aquí que vienen conmigo
 los que tu eterno castigo
 de Dios reclamando están.

[Don Juan] ¡Jesús!

[Estatua] ¿Y de qué te alteras,
 si nada hay que a ti te asombre,
 y para hacerte eres hombre
 platos con sus calaveras?

[Don Juan] ¡Ay de mi!

[Estatua] ¿Qué? ¿El corazón
 te desmaya?

[Don Juan] No lo sé;
 concibo que me engañé:
 no son sueños... ¡ellos son!
 (*Mirando a los espectros*)
 Pavor jamás conocido
 el alma fiera me asalta,
 y aunque el valor no me falta,
 me va faltando el sentido.

[Estatua] Eso es, don Juan, que se va
 concluyendo tu existencia,
 y el plazo de tu sentencia
 está cumpliéndose ya.

[Don Juan] ¿Qué dices?

[Don Gonzalo] Lo que hace poco
 que doña Inés te avisó,
 lo que te he avisado yo,
 y lo que olvidaste loco.
 Mas el festín que me has dado

debo volverte, y así
 llega, don Juan, que yo aquí
 cubierto te he preparado.

[Don Juan] ¿Y qué es lo que ahí me das?

[Don Gonzalo] Aquí fuego, allí ceniza.

[Don Juan] El cabello se me eriza.

[Estatua] Te doy lo que tú serás.

[Don Juan] ¡Fuego y ceniza he de ser!

[Estatua] Cual los que ves en redor:

en eso para el valor,
 la juventud y el poder..

[Don Juan] Ceniza, bien; ¡pero fuego!

[Don Gonzalo] El de la ira omnipotente

do arderás eternamente
 por tu desenfreno ciego.

[Don Juan] ¿Conque hay otra vida más
 y otro mundo que el de aquí?

¿Conque es verdad, ¡ay de mí!,
 lo que no creí jamás?

¡Fatal verdad que me hiela
 la sangre en el corazón!

Verdad que mi perdición
 solamente me revela.

¿Y ese reló?

[Don Gonzalo] Es la medida
 de tu tiempo.

[Don Juan] ¡Expira ya!

[Estatua] Sí: en cada grano se va
 un instante de tu vida.

[Don Juan] ¿Y éstos me quedan no más?

[Estatua] Sí.

[Don Juan] ¡Injusto Dios! Tu poder
 me haces ahora conocer
 cuando tiempo no me das
 de arrepentirme.

[Estatua] Don Juan,
 un punto de contrición
 da a un alma la salvación,
 y ese punto aún te le dan...

[Don Juan] ¡Imposible! ¡En un momento
 borrar treinta años malditos
 de crímenes y delitos!:

[Estatua] Aprovéchale con tiento,
 (*Tocan a muerto*)

porque el plazo va a expirar.
 y las campanas doblando
 por ti están, y están cavando
 la fosa en que te han de echar.
 (Se oye a lo lejos el oficio de difuntos)

[Don Juan] ¿Conque por mi doblan?

[Don Gonzalo] Sí.

Alla fine, in punto di morte, don Juan trova il suo pentimento:

[Don Juan] ¿Muéstrasme ahora amistad?

[Estatua] Si; que injusto fui contigo,
 y Dios me manda tu amigo
 volver a la eternidad.

[Don Juan] Toma, pues.

[Don Gonzalo] Ahora, don Juan,
 pues desperdicias también
 el momento que te dan,
 conmigo al infierno ven.

[Don Juan] ¡Aparta, piedra fingida!
 Suelta, suéltame esa mano,
 que aun queda el último grano
 en el reló de mi vida.
 Suéltala, que si es verdad
 que un punto de contrición
 da a un alma la salvación
 de toda una eternidad,
 yo, Santo Dios, creo en Ti;
 si es mi maldad inaudita,
 tu piedad es infinita...
 ¡Señor, ten piedad de mí!

[Estatua] Ya es tarde.

(Don Juan se hinca de rodillas, tendiendo al cielo la mano que le deja libre la estatua. Las sombras, esqueletos, etc., can a abalanzarse sobre él, en cuyo momento se abre la tumba de doña Inés y aparece ésta. Doña Inés toma la mano que don Juan tiende al cielo)

Per approfondire:

(Il testo di Zorrilla è tratto da
<http://www.sensibile.it/personal/resio/donjuan/zorrilla/alltenorio.html>,
 sito dedicato alla figura di don Juan)
 Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y su obra*, Valladolid 1942.

Il Duca di Rivas

Ángel Saavedra Ramírez de Baquedano, universalmente noto come Duca di Rivas (1791-1865), condannato a morte per ragioni politiche, si salvò fuggendo in Inghilterra; al suo rientro in Spagna adottò posizioni moderate, diventando ministro e ambasciatore.

Fu autore di un'opera famosa: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, scritta nel 1831 e rappresentata nel 1835. La storia, ridotta all'osso, sembra una sequenza inverosimile di esagerazioni: Álvaro uccide involontariamente il padre di Leonor, che voleva rapire, e successivamente un suo figlio, che gli dava la caccia, ancora una volta senza premeditazione. Dopo la fuga, entra in un convento, dove però viene scoperto da un altro fratello di Leonor, Alfonso, che lo sfida a duello. Naturalmente, Alfonso viene ferito: accorre Leonor che, ignara di tutto, viveva nelle vicinanze. Alfonso, allora, sospetta che la sorella avesse una relazione segreta con Álvaro e, prima che sia possibile ogni spiegazione, la uccide. Ad Álvaro, disperato, non resta che il suicidio. Ora, se abbandoniamo la semplice trama e passiamo all'effettiva teatralità dell'opera, questo schema lamentoso, lungi dall'essere mortalmente noioso, si anima in un'azione molto dinamica, con tratti intensi e suggestivi, che ne fanno uno dei drammi migliori dell'epoca. L'opera suscitò reazioni aspre nel pubblico per il suo carattere innovatore, e fu rappresentata poche volte all'epoca.

Rivas è autore anche di poesie ispirate ai temi tradizionali della Spagna. *El moro expósito*, che riprendeva il tema epico degli infanti di Lara, venne considerato come poema romantico per eccellenza. Successivamente, nel 1841, pubblica una raccolta di *Romances históricos*, che si ispirano ai *romances* tradizionali e sono il miglior esempio dell'interesse romantico per questo genere.

Don Álvaro, o la fuerza del sino

Don Álvaro è un ricco ed elegante pretendente alla mano di doña Leonor, ma il padre, il marchese di Calatrava, non vuole acconsentire al matrimonio, apparentemente perché il giovane non è nobile. In effetti la gente vede in Álvaro un certo mistero: lo si vede camminare senza che si sappia dove va, e senza dare confidenza a nessuno. Il Marchese vorrebbe maritare la figlia con uno dei due pretendenti, Carlos e Alfonso, ma Leonor non sembra entusiasta. In effetti ha deciso di fuggire proprio con Álvaro, non potendo sposarlo alla luce del sole. Ma al momento della fuga si odono rumori:

[Doña Leonor] Somos perdidos... Estamos descubiertos... Imposible es la fuga.

[Don Álvaro] Serenidad es necesario en todo caso.

[Curra] La Virgen del Rosario nos valga, y las ánimas benditas... ¿Qué será de mi pobre Antonio? (*Se asoma al balcón y grita*) Antonio, Antonio.

[Don Álvaro] Calla, maldita, no llares la atención hacia este lado; entorna el balcón.

(*Se acerca el ruido de puertas y pisada.*)

[Doña Leonor] ¡Ay desdichada de mí!... Don Álvaro, escóndete... aquí... en mi alcoba...

[Don Álvaro] (*Resuelto*) No, yo no me escondo... No te abandono en tal conflicto. (*Prepara una pistola*) Defenderte y salvarte es mi obligación.

[Doña Leonor] (*Asustadísima*) ¿Qué intentas? ¡Ay! Retira esa pistola, que me hiela la sangre... Por Dios suéltala... ¿La dispararás contra mi buen padre?... ¿Contra alguno de mis hermanos?... ¿Para matar a alguno de los fieles y antiguos criados de esta casa?

[Don Álvaro] (*Profundamente confundido*) No, no, amor mío... La emplearé en dar fin a mi desventurada vida.

[Doña Leonor] ¡Qué horror! ¡Don Álvaro!

In effetti è il Marchese che ha scoperto la fuga e irrompe nella stanza in cui sono i due amanti:

[Marqués] (*Furioso*) ¡Vil seductor!... ¡Hija infame!

[Doña Leonor] (*Arrojándose a los pies de su padre*) ¡Padre! ¡Padre!

[Marqués] No soy tu padre... Aparta... Y tú, vil advenedizo...

[Don Álvaro] Vuestra hija es inocente... Yo soy el culpado... Atravesadme el pecho. (*Hinca una rodilla*)

[Marqués] Tu actitud suplicante manifiesta lo bajo de tu condición...

[Don Álvaro] (*Levantándose*) ¡Señor marqués!... ¡Señor marqués!

[Marqués] (*A su hija*) Quita, mujer inicua. (*A [Curra], que le sujeta el brazo*) ¿Y tú, infeliz... osas tocar a tu señor? (*A los criados*) Ea, echaos sobre ese infame, sujetadle, atadle...

[Don Álvaro] (*Con dignidad*) Desgraciado del que me pierda el respeto. (*Saca una pistola y la monta*)

[Doña Leonor]. (*Corriendo hacia Don Álvaro*) - ¡Don Álvaro!... ¿Qué vais a hacer?

[Marqués] Echao sobre él al punto.

[Don Álvaro] ¡Ay de vuestros criados si se mueven! Vos sólo tenéis derecho para atravesarme el corazón.

[Marqués] ¡Tú a morir a manos de un caballero? No, morirás a las del verdugo.

[Don Álvaro] ¡Señor marqués de Calatrava!... Mas ¡ah! no: tenéis derecho para todo... Vuestra hija es inocente... tan pura como el aliento de los ángeles que rodean el trono del Altísimo. La sospecha a que puede dar origen mi presencia aquí a tales horas concluya con mi muerte; salga envolviendo mi cadáver como si fuera mortaja... Sí, debo morir... pero a vuestras manos. (*Pone una rodilla en tierra*) Espero resignado el golpe, no lo resistiré: ya me tenéis desarmado.

(Tira la pistola, que al dar en tierra se dispara y hiere al marqués, que cae moribundo en los brazos de su hija y de los criados, dando un alarido)

In seguito all'accaduto, Leonor e Álvaro fuggono, ricercati dagli altri due figli del Marchese, che vogliono vendicarne la morte. In una locanda, dove è capitata in incognito, Leonor sente raccontare la sua storia da uno studente amico dei suoi fratelli; fugge allora al vicino convento. In effetti Leonor non è fuggita insieme a lui la notte in cui il padre venne ucciso: lo aveva seguito, ma lo aveva perduto; è rimasta nascosta in casa di una zia, e ora vuole rinchiudersi in convento, vivendo sola e come eremita. Solo il padre guardiano conoscerà la sua vera identità. Intanto Álvaro si è arruolato nell'esercito e, cercando sempre la morte, è considerato un valoroso:

[Don Álvaro] (*Solo*)
 ¡Qué carga tan insufrible
 es el ambiente vital
 para el mezquino mortal
 que nace en signo terrible!
 ¡Qué eternidad tan horrible
 la breve vida! Este mundo,
 ¡qué calabozo profundo
 para el hombre desdichado
 a quien mira el cielo airado
 con su ceño furibundo!
 Parece, sí, que a medida
 que es más dura y más amarga,
 más extiende, más alarga
 el destino nuestra vida.
 Si nos está concedida
 sólo para padecer,
 y debe muy breve ser
 la del feliz, como en pena
 de que su objeto no llena,
 ¡terrible cosa es nacer!
 Al que tranquilo, gozoso,

vive entre aplausos y honores,
 y de inocentes amores
 apura el cáliz sabroso;
 cuando es más fuerte y brioso,
 la muerte sus dichas huella,
 sus venturas atropella;
 y yo, que infelice soy,
 yo, que buscándola voy,
 no pudo encontrar con ella.

Álvaro interviene in difesa di don Carlos, aggredito da una congrega di bari che aveva smascherato nel gioco. Lo salva, ma si presenta con il suo falso nome, don Fadrique, con cui è famoso come soldato. Poco dopo Álvaro viene ferito in battaglia, e viene salvato proprio da don Carlos. Álvaro avrebbe preferito morire; quando il medico, per animarlo, dice che potrebbe essere nominato cavaliere di Calatrava, Álvaro entra in agitazione, sentendo questo nome, lo stesso del marchese che aveva ucciso involontariamente. Sentendosi morire, prega don Carlos, che è lì presente, di restare solo con lui e fargli un favore:

[Don Álvaro] ¡Ah..., no puedo!
 Meted en este bolsillo,
 que tengo aquí al lado izquierdo
 sobre el corazón, la mano.

(Lo hace Don Carlos)

¿Halláis algo en él?

[Don Carlos] Sí, encuentro
 una llavecita...

[Don Álvaro] Es ésa.

(Saca Don Carlos la llave)

Con ella abrid, yo os lo ruego,
 a solas y sin testigos,
 una caja que en el centro
 hallaréis de mi maleta.
 En ella, con sobre y sello,
 un legajo hay de papeles;
 custodiarlos con esmero,
 y al momento que yo expire
 los daréis, amigo al fuego.

[Don Carlos] ¿Sin abrirlos?

[Don Álvaro] *(Muy agitado)* Sin abrirlos,
 que en ellos hay un misterio
 impenetrable... ¿Palabra
 me dais, don Félix, de hacerlo?

[Don Carlos] Yo os la doy con todo el alma.

[Don Álvaro] Entonces, tranquilo muero.

Dadme el postrimer abrazo,
y ¡adiós, adiós!

Don Carlos capisce di avere di fronte Álvaro, l'uccisore di suo padre

[Don Carlos] ¿Ha de morir...-¡qué rigor!-
tan bizarro militar?

Si no lo puedo salvar
será eterno mi dolor,
puesto que él me salvó a mí.
Y desde el momento aquel
que guardó mi vida él,
guardar la suya ofrecí.

Álvaro sopravvive; Carlos si adopra perché la sua convalescenza sia proficua e possa recuperare bene. Solo allora si rivela e lo sfida. Nell'occasione Carlos racconta di non essere potuto fuggire insieme a sua sorella.

[Don Álvaro] Aquella noche terrible,

llevándola yo a un convento,
exánime y sin aliento,
se trabó un combate horrible
al salir del olivar
entre mis fieles criados
y los vuestros, irritados,
y no la pude salvar.
Con tres heridas caí,
y un negro de puro fiel
(fidelidad bien cruel)
veloz me arrancó de allí,
falto de sangre y sentido;
tuvo en Gelves larga cura,
con accesos de locura,
y apenas restablecido,
ansioso empecé a indagar
de mi único bien la suerte;
y supe, ¡ay Dios!, que la muerte
en el oscuro olivar...

Nel duello, Álvaro uccide Carlos; poi però viene arrestato, perché ha infranto una legge che vieta agli ufficiali i combattimenti, e su di lui incombe una condanna a morte. Però la città di Velletri, in cui si trova acuartierato

l'esercito spagnolo, viene invasa improvvisamente dal nemico: Álvaro, anziché fuggire, partecipa alla difesa. Scampato alla condanna, Álvaro torna in Spagna ed entra in un convento francescano. Qui lo trova l'altro figlio del marchese, Alfonso, quattro anni dopo.

[Don Alfonso] ¿Me conocéis?

[Don Álvaro] No, señor.

[Don Alfonso] ¿No encontráis en mi semblante rasgo alguno que os recuerde de otro tiempo y de otros males? ¿No palpita vuestro pecho, no se hiela vuestra sangre, no se anonada y confunde vuestro corazón cobarde con mi presencia?... O, por dicha, ¿es tan sincero, es tan grande, tal vuestro arrepentimiento, que ya no se acuerda el padre Rafael de aquel indiano don Álvaro, del constante azote de una familia que tanto en el mundo vale? ¿Tembláis y bajáis los ojos? Alzadlos, pues, y miradme.

(Descubriéndose el rostro y mostrándosele)

[Don Álvaro] ¡Oh Dios!... ¡Qué veo!... ¡Dios mío!

¿Pueden mis ojos burlarme?

¡Del marqués de Calatrava viendo estoy la viva imagen!

[Don Alfonso] ¡Basta, que ya está dicho todo!

De mi hermano y de mi padre me está pidiendo venganza en altas voces la sangre. Cinco años ha que recorro, con dilatados viajes el mundo, para buscaros, y aunque ha sido todo en balde, el cielo (que nunca impunes deja las atrocidades de un monstruo, de un asesino, de un seductor, de un infame), por un imprevisto acaso quiso por fin indicarme el asilo donde está a salvo

de mi furor os juzgasteis.
 Fuera el mataros inerme
 indigno de mi linaje.
 Fuisteis valiente; robusto
 aún estáis para un combate;
 armas no tenéis, lo veo;
 yo dos espadas iguales
 traigo conmigo: son éstas.
 (*Se desemboza y saca dos espadas*)
 Elegid la que os agrade.

Álvaro resiste a varie provocazioni, ma poi, schiaffeggiato, accetta la sfida di Alfonso. Nel duello Alfonso viene ferito a morte. Consapevole del suo peccato, chiede di essere confessato; Álvaro, che non è sacerdote, corre a chiamare un santo eremita che si trova nelle vicinanze. L'eremita è appunto Leonor, che si era rifugiata in incognito, senza mai rivelarsi a nessuno: i due si riconoscono:

[Doña Leonor] Huid, temerario; temed la ira del cielo.
 [Don Álvaro] (*Retrocediendo horrorizado por la montaña abajo*) ¡Una mujer!... ¡Cielos!... ¡Qué acento!... ¡Es un espectro!... Imagen adorada... ¡Leonor ¡Leonor!
 [Don Alfonso] (*Como queriéndose incorporar*) ¡Leonor! ¿Qué escucho? ¡Mi hermana!...
 [Doña Leonor] (*Corriendo detrás de Don Álvaro*) ¡Dios mío! ¿Es don Álvaro?... Conozco su voz... Él es... ¡Don Álvaro!
 [Don Alfonso] ¡Oh furia!... Ella es... ¡Estaba aquí con su seductor!... ¡Hipócritas!... ¡Leonor!
 [Doña Leonor] ¡Cielos!... ¡Otra voz conocida!... Mas ¿qué veo?...
 (*Se precipita hacia donde ve a Don Alfonso*)
 [Don Alfonso] ¡Ves al último de tu infeliz familia!
 [Doña Leonor] (*Precipitándose en los brazos de su hermano*) ¡Hermano mío!... ¡Alfonso!
 [Don Alfonso] (*Hace un esfuerzo, saca un puñal, y hiere de muerte a LEONOR*) ¡Toma, causa de tantos desastres, recibe el premio de tu deshonor!... Muero vengado. (*Muere*)
 [Don Álvaro] ¡Desdichado!... ¿Qué hiciste?... ¡Leonor! ¿Eras tú?... ¿Tan cerca de mí estabas?... ¡Ay! (*Sin osar acercarse a los cadáveres*) Aún respira..., aún palpita aquel corazón todo mío... Ángel de mi vida..., vive, vive...; yo te adoro... ¡Te hallé, por fin... sí, te hallé... muerta!

José de Espronceda

José de Espronceda y Delgado è il maggior poeta della prima metà dell'Ottocento. Nato nel 1808, dovette fuggire all'estero per le sue idee politiche rivoluzionarie e la partecipazione a varie cospirazioni. Poté rientrare in Spagna grazie a un'amnistia, ma morì ad appena trentaquattro anni, nel 1842.

La sua poesia riflette il suo forte temperamento vitale, è varia, a tratti effettista e retorica, ma anche di grande vigore e ricca immaginazione. Oltre a composizioni brevi, tra cui la *Canción del pirata*, scrisse un poema narrativo, *El estudiante de Salamanca* (1840). Incompiuto è, inoltre, un altro poema di Espronceda, *El diablo mundo*, in cui sono trattati temi filosofici: una sua sezione, il *Canto a Teresa*, racconta la storia dell'amore tra Espronceda stesso e Teresa Mancha, conosciuta nell'esilio: la donna non volle seguirlo nel rientro in Spagna e lo abbandonò. *El diablo mundo* consta di sei canti, più vari frammenti, costruiti su una sequenza deliberata di digressioni.

Con la leggenda tragica della sua vita e le sue forti passioni, Espronceda è il poeta romantico per eccellenza della letteratura spagnola, e alcune sue poesie sono rimaste giustamente famose: l'*Himno al sol*, che è una vera metafora politica, *El canto del cosaco*, *El mendigo*, *El reo de muerte...*

El estudiante de Salamanca

L'opera si apre con una tipica inversione romantica: nella notte, vivi e morti si scambiano i ruoli, e i defunti escono dalle loro tombe. Non manca il riferimento alle streghe o al castello gotico.

Era más de media noche,
antiguas historias cuentan,
cuando en sueño y en silencio
lóbrego envuelta la tierra,
los vivos muertos parecen,
los muertos la tumba dejan.
Era la hora en que acaso
temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas,
y pavorosas fantasmas
entre las densas tinieblas
vagan, y aúllan los perros
amedrentados al verlas:
En que tal vez la campana
de alguna arruinada iglesia

da misteriosos sonidos
 de maldición y anatema,
 que los sábados convoca
 a las brujas a su fiesta.
 El cielo estaba sombrío,
 no vislumbraba una estrella,
 silbaba lúgubre el viento,
 y allá en el aire, cual negras
 fantasmas, se dibujaban
 las torres de las iglesias,
 y del gótico castillo
 las altísimas almenas,
 donde canta o reza acaso
 temeroso el centinela.
 Todo en fin a media noche
 reposaba, y tumba era
 de sus dormidos vivientes
 la antigua ciudad que riega
 el Tormes, fecundo río,
 nombrado de los poetas,
 la famosa Salamanca,
 insigne en armas y letras,
 patria de ilustres varones,
 noble archivo de las ciencias.
 Súbito rumor de espadas
 cruje y un ¡ay! se escuchó;
 un ay moribundo, un ay
 que penetra el corazón,
 que hasta los tuétanos hiela
 y da al que lo oyó temblor.
 Un ¡ay! de alguno que al mundo
 pronuncia el último adiós.

Una figura coperta dal mantello si aggira in questa notte di visioni e fantasmi: non ci viene detto il nome, ma si scoprirà poi che è Diego, fratello di Elvira. Elvira è la ragazza che Félix, personaggio perverso dal carattere libertino e sprezzante, vicino in qualche tratto al don Juan Tenorio, ha sedotto e poi abbandonato.

Cual suele la luna tras lóbrega nube
 con franjas de plata bordarla en redor,
 y luego si el viento la agita, la sube
 disuelta a los aires en blanco vapor:

Así vaga sombra de luz y de nieblas,

mística y aérea dudosa visión,
ya brilla, o la esconden las densas tinieblas
cual dulce esperanza, cual vana ilusión.

La calle sombría, la noche ya entrada,
la lámpara triste ya pronta a expirar,
que a veces alumbra la imagen sagrada
y a veces se esconde la sombra a aumentar.

El vago fantasma que acaso aparece,
y acaso se acerca con rápido pie,
y acaso en las sombras tal vez desaparece,
cual ánima en pena del hombre que fue,
al más temerario corazón de acero
recelo inspirara, pusiera pavor;
al más maldiciente feroz bandolero
el rezo a los labios trajera el temor.

Mas no al embozado, que aún sangre su espada
destila, el fantasma terror infundió,
y, el arma en la mano con fuerza empuñada,
osado a su encuentro despacio avanzó.

Nella seconda parte viene descritta Elvira, in realtà il suo bianco fantasma, che si muove nella notte - una notte ora serena e dominata da dolcezza e malinconia. C'è un contrasto tra la notte in cui si muove Diego, torbida e inquietante, e quella in cui si muove Elvira, serena e tranquillizzante, ma si vedrà, proseguendo nella storia, che la serenità di questa notte è un inganno, forse una trappola, o il modo in cui la natura, complice, agevola il compito del fantasma di vendicarsi dell'abbandono:

Está la noche serena
de luceros coronada,
terso el azul de los cielos
como transparente gasa.

Melancólica la luna
va trasmontando la espalda
del otero: su alba frente
tímida apenas levanta,
y el horizonte ilumina,
pura virgen solitaria,
y en su blanca luz süave
el cielo y la tierra baña.

Deslízase el arroyuelo,
fúlgida cinta de plata
al resplandor de la luna,
entre franjas de esmeraldas.

Argentadas chispas brillan
 entre las espesas ramas,
 y en el seno de las flores
 tal vez se aduermen las auras.

Tal vez despiertas susurran,
 y al desplegarse sus alas,
 mecen el blanco azahar,
 mueven la aromosa acacia,
 y agitan ramas y flores
 y en perfumes se embalsaman:
 Tal era pura esta noche,
 como aquella en que sus alas
 los ángeles desplegaron
 sobre la primera llama
 que amor encendió en el mundo,
 del Edén en la morada.

¡Una mujer! ¿Es acaso
 blanca silfa solitaria,
 que entre el rayo de la luna
 tal vez misteriosa vaga?

Blanco es su vestido, ondea
 suelto el cabello a la espalda.
 Hoja tras hoja las flores
 que lleva en su mano, arranca.

Es su paso incierto y tardo,
 inquietas son sus miradas,
 mágico ensueño parece
 que halaga engañoso el alma.

Ora, vedla, mira al cielo,
 ora suspira, y se para:
 Una lágrima sus ojos
 brotan acaso y abrasa
 su mejilla; es una ola
 del mar que en fiera borrasca
 el viento de las pasiones
 ha alborotado en su alma.

Elvira, una volta abbandonata, muore di dolore (in realtà si ha l'impressione di un suicidio), lasciando un'ultima lettera al suo seduttore, che non ha smesso di amare.

La terza parte dell'opera inizia con una sequenza di scene teatrali, in cui intervengono Félix de Montemar, Diego de Pastrana e sei giocatori. Diego interrompe Félix che sta giocando ai dadi, annuncia la morte della sorella e

sfida Félix a duello per vendicarla: la risposta sprezzante del seduttore è una nota in più per la descrizione del suo carattere depravato e irriverente:

[Don Diego] (*Con furor reconcentrado y con la espada desnuda*)

Salid de aquí; que a fe mía,
que estoy resulto a mataros,
y no alcanzara a libraros
la misma virgen María.
Y es tan cierta mi intención,
tan resuelta está mi alma,
que hasta mi cólera calma
mi firme resolución.
Venid conmigo.

[Don Félix] Allá voy;
pero si os mato, don Diego,
que no me venga otro luego
a pedirme cuenta. Soy
con vos al punto. Esperad
cuenta el dinero... uno... dos...
Son mis ganancias; por vos
pierdo aquí una cantidad
considerable de oro
que iba a ganar... ¿y por qué?
Diez... quince... por no sé qué
cuento de amor... ¡un tesoro
perdido!... voy al momento.
Es un puro disparate
empeñarse en que yo os mate;
lo digo, como lo siento.

(A D. Diego)

Don Félix uccide Diego nel duello, e a questo punto gli appare il fantasma, sotto l'aspetto di una donna vestita di bianco. Félix sente la possibilità di un'avventura nuova e segue il fantasma, pressandolo con le sue richieste. Ritene che si tratti di una donna in carne e ossa, e vorrebbe approfittare di lei, date le circostanze favorevoli: è notte, e nessuno è in strada. Diventa arrogante:

- Hay riesgo en seguirme. - Mirad ¡qué reparo!
- Quizá luego os pese. - Puede que por vos.
- Ofendéis al cielo. - Del diablo me amparo.
- Idos, caballero, ¡no tentéis a Dios!
- Siento me enamora más vuestro despego,
y si Dios se enoja, pardiez que hará mal:
véame en vuestros brazos y máteme luego.
- ¡Vuestra última hora quizá esta será!...

Dejad ya, don Félix, delirios mundanos.
 - ¡Hola, me conoce! - ¡Ay! ¡Temblad por vos!
 ¡Temblad, no se truequen deleites livianos
 en penas eternas! - Basta de sermón,
 que yo para oírlos la cuaresma espero;
 y hablemos de amores, que es más dulce hablar;
 dejad ese tono solemne y severo,
 que os juro, señora, que os sienta muy mal;
 la vida es la vida: cuando ella se acaba,
 acaba con ella también el placer.
 ¿De inciertos pesares por qué hacerla esclava?
 Para mí no hay nunca mañana ni ayer.
 Si mañana muero, que sea en mal hora
 o en buena, cual dicen, ¿qué me importa a mí?
 Goce yo el presente, disfrute yo ahora,
 y el diablo me lleve si quiere al morir.
 - ¡Cúmplase en fin tu voluntad, Dios mío! - ,
 la figura fatídica exclamó:
 Y en tanto al pecho redoblar su brío
 siente don Félix y camina en pos.

Continuando a seguire l'immagine della donna, Félix vede un corteo funebre, con due morti: uno è Diego, l'altro è lui stesso:

Llegó de don Félix luego a los oídos,
 y luego cien luces a lo lejos vio,
 y luego en hileras largas divididos,
 vio que murmurando con lúgubre voz,
 enlutados bultos andando venían;
 y luego más cerca con asombro ve,
 que un féretro en medio y en hombros traían
 y dos cuerpos muertos tendidos en él.
 Las luces, la hora, la noche, profundo,
 infernal arcano parece encubrir.
 Cuando en hondo sueño yace muerto el mundo,
 cuando todo anuncia que habrá de morir
 al hombre, que loco la recia tormenta
 corrió de la vida, del viento a merced,
 cuando una voz triste las horas le cuenta,
 y en lodo sus pompas convertidas ve,
 forzoso es que tenga de diamante el alma
 quien no sienta el pecho de horror palpitar,
 quien como don Félix, con serena calma
 ni en Dios ni en el diablo se ponga a pensar.

Así en tardos pasos, todos murmurando,
el lúgubre entierro ya cerca llegó,
y la blanca dama devota rezando,
entrabas rodillas en tierra dobló.

Calado el sombrero y en pie, indiferente
el féretro mira don Félix pasar,
y al paso pregunta con su aire insolente
los nombres de aquellos que al sepulcro van.

Mas ¡cuál su sorpresa, su asombro cuál fuera,
cuando horrorizado con espanto ve
que el uno don Diego de Pastrana era,
y el otro, ¡Dios santo!, y el otro era él...!

Félix, sempre sperando in un'avventura galante, segue il fantasma:

Siente, por fin, que de repente para,
y un punto sin sentido se quedó;
mas luego valeroso se repara,
abrió los ojos y de pie se alzó;
y fue el primer objeto en que pensara
la blanca dama, y alrededor miró,
y al pie de un triste monumento hallóla,
sentada en medio de la estancia, sola.

Era un negro solemne monumento
que en medio de la estancia se elevaba,
y a un tiempo a Montemar, ¡raro portento!,
una tumba y un lecho semejaba:
ya imaginó su loco pensamiento
que abierta aquella tumba le aguardaba;
ya imaginó también que el lecho era
tálamo blando que al esposo espera.

Y pronto, recobrada su osadía,
y a terminar resuelto su aventura,
al cielo y al infierno desafía
con firme pecho y decisión segura:
a la blanca visión su planta guía,
y a descubrirse el rostro la conjura,
y a sus pies Montemar tomando asiento,
así la habló con animoso acento:

"Diablo, mujer o visión,
que, a juzgar por el camino
que conduce a esta mansión,
eres puro desatino
o diabólica invención:

"Siquier de parte de Dios,
siquier de parte del diablo,
¿quién nos trajo aquí a los dos?
Decidme, en fin, ¿quién sois vos?
y sepa yo con quién hablo:

"Que más que nunca palpita
resuelto mi corazón,
cuando en tanta confusión,
y en tanto arcano que irrita,
me descubre mi razón.

"Que un poder aquí supremo,
invisible se ha mezclado,
poder que siento y no temo,
a llevar determinado
esta aventura al extremo".

A questo punto la visione mostra il suo vero volto: il fantasma è in realtà lo scheletro di Elvira, e le fattezze di donna erano illusorie: si celebra allora un orrido matrimonio tra il seduttore e la sua vittima, che lo trascina all'inferno in un bizzarro e mortale abbraccio:

Y entonces la visión del blanco velo
al fiero Montemar tendió una mano,
y era su tacto de crispante hielo,
y resistirlo audaz intentó en vano:
galvánica, cruel, nerviosa y fría,
histérica y horrible sensación,
toda la sangre coagulada envía
agolpada y helada al corazón...

Y a su despecho y maldiciendo al cielo,
de ella apartó su mano Montemar,
y temerario alzándola a su velo,
tirando de él la descubrió la faz.

¡Es su esposo!, los ecos retumbaron,
¡La esposa al fin que su consorte halló!
Los espectros con júbilo gritaron:
¡Es el esposo de su eterno amor!

Y ella entonces gritó: ¡Mi esposo! Y era
(¡desengaño fatal!, ¡triste verdad!)
una sórdida, horrible calavera,
la blanca dama del gallardo andar...

Luego un caballero de espuela dorada,
airoso, aunque el rostro con mortal color,
traspasado el pecho de fiera estocada,

aún brotando sangre de su corazón,
 se acerca y le dice, su diestra tendida,
 que impávido estrecha también Montemar:
 - Al fin la palabra que disteis, cumplida;
 doña Elvira, vedla, vuestra esposa es ya.
 - Mi muerte os perdono. Por cierto, don Diego,
 repuso don Félix tranquilo a su vez,
 me alegro de veros con tanto sosiego,
 que a fe no esperaba volveros a ver.
 En cuanto a ese espectro que decís mi esposa,
 raro casamiento venísme a ofrecer:
 su faz no es por cierto ni amable ni hermosa,
 mas no se os figure que os quiera ofender.
 Por mujer la tomo, porque es cosa cierta,
 y espero no salga fallido mi plan,
 que en caso tan raro y mi esposa muerta,
 tanto como viva no me cansará.
 Mas antes decidme si Dios o el demonio
 me trajo a este sitio, que quisiera ver
 al uno o al otro, y en mi matrimonio
 tener por padrino siquiera a Luzbel...

Per approfondire:

Edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com
 Jorge Campos, *Espronceda: estudio y antología*, Madrid 1963.

Gustavo Adolfo Bécquer

Bécquer è lo pseudonimo di Gustavo Adolfo Domínguez Bastida, nato a Siviglia nel 1836. Precocemente orfano di entrambi i genitori, si trasferisce a Madrid nel 1854, dove inizia la sua attività letteraria; non ha grande successo, e trova un impiego statale come censore di romanzi. Muore giovane, nel 1870, dopo una lunga malattia. L'anno successivo i suoi amici pubblicano il manoscritto delle *Rimas*, a cui Bécquer aveva lavorato per molto tempo: il manoscritto originale era andato distrutto e le aveva ricostruite a memoria. Questa piccola opera ha un'importanza straordinaria. Di fatto, con Bécquer siamo fuori dai limiti cronologici rigorosi del romanticismo, del quale però il poeta raccoglie l'eredità, dandole una forma nuova, sobria e lirica, che sarà ammirata da tutti i più importanti poeti spagnoli posteriori.

- Yo soy ardiente, yo soy morena
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?

- No es a ti: no.

- Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro
¿A mí me llamas?

- No: no es a ti.

- Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible:
no puedo amarte.

- ¡Oh ven; ven tú!

Bécquer toglie la retorica dall'espressione romantica e, nel centrare la sua attenzione sul sentimento, si rende conto della difficoltà di tradurlo in parole. Da qui la ricerca di una essenzialità che, eliminando ogni elemento superfluo, sia il veicolo che permette di esprimere l'ineffabile:

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira;
podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera
¡habrá poesía!

Mientras la humana ciencia no descubra
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a do camina,
mientras haya un misterio para el hombre
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;
mientras se lllore sin que el llanto acuda

a nublar la pupila;
 mientras el corazón y la cabeza
 batallando prosigan,
 mientras haya esperanzas y recuerdos
 ¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
 los ojos que los miran,
 mientras responda el labio suspirando
 al labio que suspira,
 mientras sentirse puedan en un beso
 dos almas confundidas,
 mientras exista una mujer hermosa
 ¡habrá poesía!

È una poesia malinconica, che smorza i toni, cerca la sincerità, la brevità e il libero fluire dell'ispirazione.

Yo sé un himno gigante y extraño
 que anuncia en la noche del alma una aurora,
 y estas páginas son de ese himno
 cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle del hombre
 domando el rebelde, mezquino idioma,
 con palabras que fuesen a un tiempo
 suspiros y risas colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
 capaz de encerrarle y apenas ¡oh hermosa!
 si teniendo en mis manos las tuyas
 pudiera, al oído, cantártelo a solas.

Bécquer ha sentito il fascino delle leggende popolari, cui ha dedicato una raccolta di *Leyendas* in prosa, scritte con un linguaggio molto poetico e capace di evocare bene gli ambienti fantastici in cui si svolgono. Vi sono alcune delle più belle pagine della prosa spagnola contemporanea, così come è di grande bellezza anche la raccolta di lettere, *Desde mi celda*. Il brano che segue è tratto da *El monte de las ánimas - Leyenda soriana*.

Los servidores acababan de levantar los manteles; la alta chimenea gótica del palacio de los condes de Alcudiel despedía un vivo resplandor, iluminando algunos grupos de damas y caballeros que alrededor de la lumbre conversaban familiarmente, y el viento azotaba los emplomados vidrios de las ojivas del salón.

Solas dos personas parecían ajenas a la conversación general: Beatriz y Alonso. Beatriz seguía con los ojos, y absorta en un vago pensamiento,

los caprichos de la llama. Alonso miraba el reflejo de la hoguera chispear en las azules pupilas de Beatriz.

Ambos guardaban hacía rato un profundo silencio.

Las dueñas referían, a propósito de la noche de Difuntos, cuentos temerosos, en que los espectros y los aparecidos representaban el principal papel; y las campanas de las iglesias de Soria doblaban a lo lejos con un tañido monótono y triste.

- Hermosa prima exclamó, al fin, Alonso, rompiendo el largo silencio en que se encontraban, Pronto vamos a separarnos, tal vez para siempre; las áridas llanuras de Castilla, sus costumbres toscas y guerreras, sus hábitos sencillos y patriarcales, sé que no te gustan; te he oído suspirar varias veces, acaso por algún galán de tu lejano señorío.

Beatriz hizo un gesto de fría indiferencia: todo un carácter de mujer se reveló en aquella desdeñosa contracción de sus delgados labios.

- Tal vez por la pompa de la Corte francesa, donde hasta aquí has vivido se apresuró a añadir el joven. De un modo o de otro, presiento que no tardaré en perderte... Al separarnos, quisiera que llevases una memoria mía... ¿Te acuerdas cuando fuimos al templo a dar gracias a Dios por haberte devuelto la salud que viniste a buscar a esta tierra? El joyel que sujetaba la pluma de mi gorra cautivó tu atención. ¡Qué hermoso estaría sujetando un velo sobre tu oscura cabellera! Ya ha prendido el de una desposada; mi padre se lo regaló a la que me dio el ser, y ella lo llevó al altar... ¿Lo quieres?

- No sé en el tuyo contestó la hermosa, pero en mi país una prenda recibida compromete una voluntad. Sólo en un día de ceremonia debe aceptarse un presente de manos de un deudo..., que aún puede ir a Roma sin volver con las manos vacías.

El acento helado con que Beatriz pronunció estas palabras turbó un momento al joven que, después de serenarse, dijo con tristeza:

- Lo sé, prima; pero hoy se celebran Todos los Santos y el tuyo entre todos; hoy es día de ceremonias y presentes. ¿Quieres aceptar el mío?

Beatriz se mordió ligeramente los labios y extendió la mano para tomar la joya, sin añadir una palabra.

Los dos jóvenes volvieron a quedarse en silencio, y volvióse a oír la cascada voz de las viejas que hablaban de brujas y de trasgos, y el zumbido del aire que hacía crujir los vidrios de las ojivas, y el triste y monótono doblar de las campanas.

Al cabo de algunos minutos, el interrumpido diálogo tornó a reanudarse de este modo:

- Y antes que concluya el día de Todos los Santos en que así como el tuyo se celebra el mío, y puedes, sin atar tu voluntad, dejarme un recuerdo, ¿no lo harás? - dijo él, clavando una mirada en la de su prima, que brilló como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico:

- ¿Por qué no? - exclamó ésta, llevándose la mano al hombro derecho, como para buscar alguna cosa entre los pliegues de su ancha manga de terciopelo bordado de oro, y después, con una infantil expresión de sentimiento, añadió:

- ¿Te acuerdas de la banda azul que llevé hoy a la cacería, y que no sé qué emblema de su color me dijiste que era la divisa de tu alma?

- Si.

- ¡Pues... se ha perdido! Se ha perdido, y pensaba dejártela como un recuerdo.

- ¡Se ha perdido! ¿Y dónde? - preguntó Alonso, incorporándose de su asiento y con una indescriptible expresión de temor y esperanza.

- No sé... En el monte acaso.

- ¡En el Monte de las Animas! - murmuró, palideciendo y dejándose caer sobre el sitial. ¡En el Monte de las Animas! - luego prosiguió, con voz entrecortada y sorda - : Tú lo sabes, porque lo habrás oído mil veces. En la ciudad, en toda Castilla, me llaman el rey de los cazadores. No habiendo aún podido probar mis fuerzas en los combates, como mis ascendientes, he llevado a esta diversión, imagen de la guerra, todos los bríos de mi juventud, todo el ardor hereditario de mi raza. La alfombra que pisan tus pies son despojos de fieras que he muerto por mi mano. Yo conozco sus guaridas y sus costumbres, y he combatido con ellas de día y de noche, a pie y a caballo, solo y en batida, y nadie dirá que me ha visto huir el peligro en ninguna ocasión. Otra noche volaría por esa banda, y volaría gozoso como a una fiesta; y, sin embargo, esta noche..., ¿a qué ocultártelo?, tengo miedo. ¿Oyes? Las campanas doblan, la oración ha sonado en San Juan del Duero, las ánimas del monte comenzarán ahora a levantar sus amarillentos cráneos de entre las malezas que cubren sus fosas... ¡Las ánimas!, cuya sola vista puede helar de terror la sangre del más valiente, tornar sus cabellos blancos o arrebatarlo en el torbellino de su fantástica carrera como una hoja que arrastra el viento sin que se sepa adónde.

Mientras el joven hablaba, una sonrisa imperceptible se dibujó en los labios de Beatriz, que, cuando hubo concluido, exclamó en un tono indiferente y mientras atizaba el fuego del hogar, donde saltaba y crujía la leña, arrojando chispas de mil colores.

- ¡Oh! Eso, de ningún modo. ¡Qué locura! ¡Ir ahora al monte por semejante friolera! ¡Una noche tan oscura, noche de Difuntos y cuajado el camino de lobos!

Al decir esta última frase la recargó de un modo tan especial, que Alonso no pudo menos de comprender toda su amarga ironía; movido como por un resorte se puso en pie, se pasó la mano por la frente, como para arrancarse el miedo que estaba en su cabeza y no en su corazón, y con voz firme exclamó, dirigiéndose a la hermosa, que estaba aún inclinada sobre el hogar, entreteniéndose en revolver el fuego:

- Adiós, Beatriz, adiós, Hasta pronto.

- ¡Alonso, Alonso! - dijo ésta, volviéndose con rapidez; pero cuando quiso o aparentó querer detenerlo, el joven había desaparecido.

A los pocos minutos se oyó el rumor de un caballo que se alejaba al galope. La hermosa, con una radiante expresión de orgullo satisfecho que coloreó sus mejillas, prestó oído a aquel rumor que se debilitaba, que se perdía, que se desvaneció por último.

Las viejas, en tanto, continuaban en sus cuentos de ánimas aparecidas; el aire zumbaba en los vidrios del balcón, y las campanas de la ciudad doblaban a lo lejos.

Per approfondire:

Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, ed. D. Villanueva, Castalda, Madrid 1985.

Id., *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Cátedra, Madrid 1986.

Robert Pageard, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer - edición anotada*, CSIC, Madrid 1972.

Rosalía de Castro

Alla poesia di Bécquer è stata accostata spesso quella di Rosalía de Castro, poetessa nata a Santiago de Compostela nel 1837 e morta nel 1885. Rosalía scrive in galego e in castigliano una poesia di raffinata purezza lirica, dove riversa una sensibilità caratteristica della sua terra: il senso del paesaggio, la nostalgia, un certo pessimismo, la perdita delle cose, la morte. *Cantares gallegos*, *Follas novas* e *En las orillas del Sar* sono le sue raccolte di versi. Il suo linguaggio è frutto di una costante ricerca della semplicità espressiva, unita alla musicalità e al ritmo. Si veda ad esempio *Orillas del Sar*:

A través del follaje perenne
que oír deja rumores extraños,
y entre un mar de ondulate verdura,
amorosa mansión de los pájaros,
desde mis ventanas veo
el templo que quise tanto.

El templo que tanto quise...,
pues no sé decir ya si le quiero,
que en el rudo vaivén que sin tregua
se agitan mis pensamientos,
dudo si el rencor adusto
vive unido al amor en mi pecho.[...]

Oigo el toque sonoro que entonces
a mi lecho a llamarme venía
con sus ecos que el alba anunciaban,
mientras, cual dulce caricia,
un rayo de sol dorado
alumbraba mi estancia tranquila.

Puro el aire, la luz sonrosada,
¡qué despertar tan dichoso!
Yo veía entre nubes de incienso,
visiones con alas de oro
que llevaban la venda celeste
de la fe sobre sus ojos...

Ese sol es el mismo, mas ellas
no acuden a mi conjuro;
y a través del espacio y las nubes,
y del agua en los limbos confusos,
y del aire en la azul transparencia,
¡ay!, ya en vano las llamo y las busco.

Blanca y desierta la vía
entre los frondosos setos
y los bosques y arroyos que bordan
sus orillas, con grato misterio
atraerme parece y brindarme
a que siga su línea sin término.

Bajemos, pues, que el camino
antiguo nos saldrá al paso,
aunque triste, escabroso y desierto,
y cual nosotros cambiado,
lleno aún de las blancas fantasmas
que en otro tiempo adoramos.[...]

Il realismo

Romanticismo e realismo

Abitualmente nei manuali, dopo il romanticismo, usando il termine in senso stretto, viene descritto il romanzo realista e, a seguire, la poesia di Bécquer che, in un certo senso, risulta un post-romantico. Questo schema ha il difetto di lasciar credere che il romanticismo e il realismo siano due correnti diverse e incompatibili; più in generale, alimenta la confusione che grava da tempo sul termine *realismo*.

Per classificare le opere letterarie e ricostruire le correnti e le poetiche, si guarda allo stile con cui sono scritte e al contenuto. Atmosfere notturne, ambientazioni cimiteriali, presenza di antiche rovine, sono contenuti di evidente connessione col romanticismo... però nessuna legge proibisce a un romantico di descrivere in modo realista il suo cimitero. Il modo realista è una chiave di scrittura applicabile a contenuti molto variegati, ma soprattutto il realismo è una prospettiva che comprende molti stili: c'è realismo nel *Poema de mio Cid*, nella *Celestina*, come in *À rebours* di Huysmans... In conclusione il realismo è un ingrediente che può essere presente nel romanticismo, come lo era stato nel barocco e come poi sarà nel decadentismo. Dunque, il fatto che cominci a diffondersi nell'Ottocento il romanzo realista non è, di per sé, indizio di contrapposizione al romanticismo. Il romanzo realista, che si rivolge a un pubblico borghese e urbano, poggia anche sulle esperienze romantiche del romanzo storico e continua a muoversi in una linea che si può definire anticlassica.

Chiarito questo, il passo avanti più immediato è affermare che esistono molti tipi di realismo, i quali si differenziano per stile e per contenuti, al punto tale che non sempre sono compatibili, cioè non sempre appartengono alla stessa corrente letteraria o artistica. Infatti il realismo è, in definitiva, il tentativo di dar corso a un'arte o una scrittura in cui le descrizioni vengono riconosciute dal lettore/osservatore come familiari e reali, cioè, formalmente, come "descrizioni di realtà". Ovviamente noi sappiamo che la cosa reale e la sua descrizione sono entità diverse e che l'immagine non è la cosa: la descrizione realista non è *la realtà stessa*, ma *crea l'illusione* che quanto si dice o si scrive *sia reale*. Va aggiunto che, proprio per questo motivo, le forme del realismo dipendono dal modo in cui un'epoca o una civiltà concepiscono la realtà: quando Rojas mette in scena, nella *Celestina*, lo scongiuro con l'invocazione al diavolo, non rompe il realismo complessivo dell'opera, perché nell'idea generale della realtà che si aveva alla fine del Cinquecento, era compresa la presenza del diavolo e la possibilità di entrare in contatto con lui. In altri termini, esiste un rapporto

diretto tra la descrizione realista e la cosiddetta *realtà consensuale*, ovvero ciò che noi riteniamo comunemente essere vero. La realtà consensuale, a sua volta, è un'immagine della realtà, *un'interpretazione* (benché comune a un numero enorme di persone), e non è *la realtà stessa*, la realtà in sé e per sé, la realtà indipendente dalle nostre interpretazioni.

Insomma, ciò che consideriamo realtà è sempre *interpretazione della realtà*: da qui la possibilità di varie tipologie di descrizione. Il *Poema de mio Cid*, ad esempio, appartiene a un realismo che potremmo definire "prospettico": il mondo letterario costruito dall'autore riflette il suo pensiero e le sue valutazioni; è realista, ma tratta solo una parte della realtà: la vicenda del Cid osservata e interpretata a partire dal presupposto che Rodrigo de Vivar abbia ragione e gli Infanti di Carrión abbiano torto. Nessuno storico serio può pensare che gli antagonisti del Cid e il partito leonese, nella storia vera, non abbiano ragioni da portare avanti in un ipotetico processo, ma nel mondo letterario le loro ragioni non sono prese in considerazione; c'è il personaggio positivo e gli avversari negativi, il bene e il male, separati e nettamente distinti. Invece nella *Celestina* la costruzione del realismo (dell'illusione di realtà) è più complessa: ogni personaggio ha la sua parte di ragione e la sua parte di torto, o errori, e nella vicenda trovano spazio i punti di vista di ciascuno: da qui il conflitto, che in fondo è la struttura portante dell'opera.

Questa capacità del realismo di creare un'illusione di realtà venne sfruttata a piene mani dagli autori barocchi e poi si ritrova nel romanticismo, che per il barocco, soprattutto quello spagnolo, ebbe grandissima ammirazione. Naturalmente, questo non obbliga un autore romantico ad essere sempre realista, ma vuol dire semplicemente che il realismo fa parte dei ferri del mestiere a cui il romantico ricorre quando ne ha bisogno. Così, per prendere ad esempio due autori apparentemente lontani da un'estetica realista, vediamo che Coleridge abbandona la descrizione della realtà quando si ispira al sogno o alle visioni, ma De Quincey usa il realismo quando descrive la sua stessa storia nelle *Confessioni di un mangiatore d'oppio*.

Riassumendo, una contrapposizione tra romanticismo e realismo, in termini generali, non è proponibile, così come non lo sarà una contrapposizione tra realismo e decadentismo. Tuttavia sappiamo che verso la metà del XIX secolo si sviluppa una letteratura diversa da quella romantica, con lo scopo di reagire proprio ad alcuni caratteri del romanticismo, che forse erano stati amplificati da scritture di scarso valore, destinate a un pubblico non qualificato. Questa reazione si sviluppa soprattutto in Francia e prende il nome di *naturalismo*. Il naturalismo è una particolare forma di realismo, un realismo che si configura secondo una certa interpretazione della scrittura, e in via di principio (ma solo in via di principio) non è compatibile con il romanticismo.

Nella sua forma matura il naturalismo sviluppa l'idea che la scrittura realista (o le altre forme d'arte realista) potrebbe non essere soltanto la creazione di una *illusione di realtà*. Influenzato dal positivismo e dallo sviluppo del pensiero scientifico, il naturalismo pensa che l'arte possa essere una *descrizione*

scientifica vuoi della psicologia umana, vuoi della società. *Descrizione scientifica* è diverso da *illusione di realtà*: anche se la scienza stessa è un'interpretazione della realtà radicale (ma questo non era condiviso dai positivisti), è chiaro che nel naturalismo lo scrittore rivendica un rango diverso alla sua opera. Naturalmente questo progetto letterario è tanto realista (o tanto poco) quanto lo erano le altre forme del realismo, in quanto è dipendente da una filosofia e da una serie di presupposti, ma ciò che a noi interessa è che si tratta di una nuova forma di scrittura, di una nuova formula estetica: quali che fossero le idee di Zola, una volta creato un modo di descrivere, esso entra a far parte del repertorio a disposizione di ogni scrittore, anche di coloro che non condividono tali idee.

Così, il naturalismo francese metteva l'accento sulla dipendenza della persona concreta dalle condizioni sociali e ambientali in cui viveva, sulla motivazione psicologica del comportamento, sulla realtà sociale piuttosto che sulla natura, su condizioni di vita e su valori estranei a quelli della borghesia; si occupava delle classi emarginate, del proletariato, e cercava un'arte che fosse essenzialmente una documentazione nitida e chiara come una fotografia. Basta aver letto alcuni romanzi naturalisti per immaginare quale potesse essere lo sviluppo successivo: l'idea di una letteratura posta, in definitiva, al servizio della scienza sociale è certamente valida e legittima, però non è esclusiva. Tutti i tipi di scrittura sono disponibili contemporaneamente, e tutti i progetti estetici sono pensabili e realizzabili: che uno scriva per documentare fotograficamente le condizioni di vita delle periferie urbane non è cosa che impedisce a un altro di scrivere con altri scopi o di cercare nuove forme di bellezza letteraria. Da qui la facile previsione che la stagione naturalista sarà seguita da una ripresa di tematiche spirituali e idealizzanti, di tendenze estetizzanti, insomma di un'esplorazione artistico-letteraria di quella parte di realtà che il naturalismo aveva accantonato, proprio per poter sviluppare i temi che gli erano cari.

In effetti, è vero che si ha questo sviluppo, ma ancora una volta è necessario fissare l'esistenza di legami tra le varie correnti ben maggiori di quelli che si trovano nelle sintesi manualistiche. La cosa è abbastanza semplice: il naturalismo è *una forma di realismo che, in definitiva, si restringe e si specializza*; il che significa che, quando lo si pensa a fondo, quando si è coerenti fino in fondo con i suoi presupposti, se ne scoprono i limiti, definiti proprio da questa restrizione. E quando si arriva a un limite, la cosa più saggia in letteratura è superarlo; ma un conto è superare un limite, un altro conto è semplicemente reagire per contrapposizione. Nel primo caso si ha un ampliamento di orizzonti e un'integrazione delle prospettive precedenti alle nuove; nel secondo caso, una mera contrapposizione polemica sterile.

Se si vuole un'immagine chiara di come e perché il naturalismo viene superato, e si aprono strade nuove, basta un quadro: lo straordinario *Bar alle Folies Bergère* che Eduard Manet dipinge nel 1881, il suo ultimo capolavoro, presentato al *Salon* del 1882. Lasciando da parte ogni considerazione tecnica e fermandosi solo al soggetto del quadro, non si può negare che esso sia

impressionante. È come trovarsi di fronte all'avvenente cameriera che sta dietro il bancone del bar in attesa della nostra ordinazione. Tutto nel quadro è perfettamente realista: le bottiglie di liquori, i fiori e la frutta in primo piano, il vestito della ragazza, il grande specchio alle sue spalle che riflette una folla di avventori e, naturalmente, la schiena della cameriera stessa protesa verso il cliente, il cui volto appare sull'angolo in alto a destra. Ebbene, la cameriera è ritratta due volte: l'immagine di schiena è agile, naturale, s'intravede un movimento di capelli, le spalle sembrano più scese per prestare attenzione al cliente e raccogliere l'ordinazione; è un atteggiamento molto dinamico, dà l'idea che da un momento all'altro la ragazza si muoverà per eseguire l'ordine; invece l'immagine di fronte, che campeggia nella parte centrale del quadro, occupandola dall'alto in basso interamente, è l'esatto contrario: la posa è rigida, le spalle sono più alte, il busto non sembra piegato, la testa è leggermente inclinata verso la destra dell'osservatore, l'occhio è straordinariamente lucido, ma... guarda altrove. Non è un occhio perso, smarrito, vuoto, ma un occhio lucido, che semplicemente guarda altrove, un altrove che forse non è un punto fisico: è lo sguardo di chi ci sta di fronte ma, per un momento, si è assorto, si è estraniato, perché pensa ad altro. E l'espressione, tutto sommato, triste della ragazza fa capire che pensa a qualcosa che non è immediatamente presente, non è il bar, non è la sua condizione sociale. È invece un'insoddisfazione, una volontà di *essere* altrove, in tutta la vita che può vivere fuori dal bar: forse la sua parte più autentica e migliore. Ma la cosa più straordinaria è l'avventore che, nel piccolo spazio che il quadro gli riserva, ha un'espressione sorprendente: non si sta interessando alla consumazione, ma sta guardando la ragazza negli occhi, intensamente; si suppone che lei gli sorrida con professionale cortesia, ma lui, con sguardo penetrante, va oltre le apparenze e coglie un'ansia, un'insoddisfazione... insomma coglie esattamente ciò che viene descritto in primo piano, nel ritratto della ragazza vista frontalmente.

Che significa questo, nel 1880 circa, parlando del naturalismo e del suo superamento? Che un impressionista, un uomo dalla grande sensibilità per il realismo, come Manet, è stato a tal punto realista da aver capito una cosa: che il realismo è *descrizione di apparenze*, e che se descriviamo nel modo più acuto e sottile, troviamo che in queste apparenze traspare qualcosa che, in teoria, non dovrebbe avere forma: sentimenti, stati d'animo, non solo come espressione di stati psichici, ma come riflesso di valori e di una profondità che non è semplicemente *contrapposta alla realtà* (come se un sentimento fosse irreal), ma è ciò che di reale si trova appena oltre la superficie. Orbene, oltre la superficie il naturalismo non poteva arrivare: non era attrezzato per farlo. È probabile che gli impressionisti siano stati i primi a sentirlo e a cercare un'arte della realtà *totale*, non solo di frammenti di realtà (il sociale, lo storico, persino l'ideale, non sono che frammenti di realtà).

Se la ricostruzione che ho fornito risulta convincente, allora credo si debba accettare anche il suo corollario: che il naturalismo non è, in definitiva, un movimento contrapposto al romanticismo, ma è lo sviluppo di alcune possibilità

artistiche che lo stesso romanticismo aveva dischiuso. Il romanticismo ha aperto molte strade, ma non le ha percorse tutte, perché ha aperto (o riaperto) la possibilità che l'artista stesso definisse la sua arte e quindi creasse un'estetica nuova. Ha fatto questo in un arco di tempo piuttosto lungo, perché ha dovuto farsi accettare dal pubblico, dai committenti, dagli editori, dalla censura, ma alla fine lo ha fatto: ha messo ogni artista o gruppi di artisti in grado di definire su un loro manifesto ciò che pensano e i criteri a cui si ispirano nella creazione. Questa libertà, che è uno degli elementi essenziali del romanticismo, è come il contenitore in cui si è mosso il naturalismo: ha aperto una prospettiva, l'ha sviluppata fino alle estreme conseguenze, fino ad andare oltre le sue stesse premesse e, in questo oltre, ritrovare - ma con la possibilità di una lettura nuova e approfondita - ciò che credeva di aver lasciato dietro le spalle. Naturalmente, sono da aggiungere alle cose antiche anche le novità che le trasformazioni sociali portano con sé: quando Manet espone il suo quadro, mancano meno di vent'anni al nuovo secolo. Pochi anni dopo, iniziando la sua straordinaria avventura intellettuale, José Ortega y Gasset avrebbe combattuto il positivismo non usando come parola d'ordine l'antipositivismo, ma rivendicando la necessità di un *positivismo assoluto* contro un *positivismo parziale*: un realismo che non si fermasse alla superficie, ma trovasse l'accesso alle dimensioni profonde, altrettanto reali. È facile notare che, per un artista, queste dimensioni trovano migliore espressione nel mito e nei simboli, piuttosto che nel linguaggio discorsivo o razionale, sicché un'espressione surrealista, tecnicamente molto diversa da un'espressione naturalista, può rivelarsi nondimeno altrettanto realista, proprio perché coglie una realtà psicologica.

È chiaro che questo discorso non può portare a dilatare il significato del termine *romanticismo*, fino ad affermare che tutto è romantico: significherebbe l'impossibilità di capire differenze essenziali. Però è certo che il romanticismo si trova all'inizio di un processo, lungo, complesso, a volte contraddittorio, che arriva fino ai giorni nostri e, di fatto, rimane senza nome. Si può chiedere, allora, perché non iniziare il processo dal barocco, visto che buona parte dei temi romantici era presente già nel Seicento. C'è una ragione oggettiva. Come si ricorderà, abbiamo caratterizzato l'età barocca come una "seconda modernità", volendo con ciò significare che la modernità rinascimentale subiva profonde trasformazioni: principalmente, la spaccatura in due prospettive contrapposte (entrambe moderne) come la controriforma e il pensiero scienziato o razionalista. Orbene, questa frattura, che accompagna il Seicento e il Settecento, *comincia* a sanarsi a partire dal romanticismo. Ecco perché inizia nell'Ottocento un processo nel quale ancora oggi siamo coinvolti: inizia la costruzione dell'età *contemporanea*, cioè dell'età in cui, finalmente, tutto ciò che esiste è a disposizione *contemporaneamente*, da un'antica poesia cinese a una raccolta di versi futuristi, da un'opera medievale alla rete di computer, da rovine romane in Turchia a una festa di aborigeni australiani.

Per approfondire:

Walter T. Pattison, *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Gredos, Madrid 1965.

Ignacio Ferreras, *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Edicusa, Madrid 1973.

Juan Oleza, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia 1976.

Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela del siglo XIX*, Salamanca 1971.

Fernán Caballero

All'inizio del romanzo realista in Spagna sta la figura di Cecilia Böll de Faber (1796-1877), che scriveva con lo pseudonimo di Fernán Caballero. L'opera di questa scrittrice è singolare, perché il suo stile è realista, ma le sue idee sono lontane dalla sensibilità che del naturalismo francese: Fernán Caballero è molto cattolica, molto reazionaria e, in definitiva, molto romantica; rappresenta dunque un esempio chiaro di quelle contaminazioni a cui si alludeva nelle pagine precedenti. La cosa non le risultava difficile, perché, a differenza degli autori francesi, poteva contare su una lunga tradizione picaresca e costumbrista, di cui inserisce le situazioni, le "scene", in una struttura romanzesca che fa da cornice. Il suo proposito, molto naturalista, era di dare un'idea esatta e vera della Spagna e della società spagnola, basandosi sull'osservazione diretta, anche se non manca nelle sue pagine una certa idealizzazione. La formazione cattolica poi la porta a dare rilievo a un'intenzione moralizzatrice e a un certo sentimentalismo. Questa è una nota abbastanza comune al realismo spagnolo dell'Ottocento. Come scrive Leopoldo Alas, *Clarín*, nel *Prólogo a La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán

No es lo peor que el naturalismo no sea como sus enemigos se lo figuran, sino que se parezca muy poco a la idea que de él tienen muchos de sus partidarios, llenos de una fe tan imprudente como todas las que son ciegas. En España, y puede ser que fuera suceda lo mismo, las ideas nuevas suelen comenzar a pudrirse antes de que maduren: cuando los españoles capaces de pensar por cuenta propia todavía no se han convencido de algo, ya el vulgo está al cabo de la calle, y ha entendido mal lo que los otros no acababan de entender bien. Lo malo de lo vulgar no es el ser cosa de muchos, sino de los peores, que son los más. Las ideas que se vulgarizan pierden su majestad, como los reyes populacheros. Porque una cosa es propagar y otra vulgarizar. Los adelantos de las ciencias naturales vulgarizados han dado por fruto las novelas absurdas de Verne y los libros de Figuiet. El positivismo que ha llegado a los cafés, y acaso a las tabernas, no es más que la blasfemia vulgar con algunos términos técnicos.

Lo si vede nell'opera più nota di Fernán Caballero, *La gaviota* del 1849. Gaviota è il soprannome della protagonista, Marisalada, figlia di un pescatore che, dopo il matrimonio con un medico tedesco, inizia una carriera di cantante. Raggiunge il successo a Madrid, ma poi si innamora di un torero; in conseguenza della relazione è abbandonata dal marito. La storia finisce male: il torero muore in una corrida e lei, persa la voce, tornerà nel suo paese, dove si sposerà con il barbiere.

En noviembre del año de 1836, el paquete de vapor *Royal Sovereign* se alejaba de las costas nebulosas de Falmouth, azotando las olas con sus brazos, y desplegando sus velas pardas y húmedas en la neblina, aún más parda y más húmeda que ellas.

El interior del buque presentaba el triste espectáculo del principio de un viaje marítimo. Los pasajeros apiñados en él luchaban con las fatigas del mareo. Veíanse mujeres desmayadas, desordenados los cabellos, ajados los camisolines, chafados los sombreros. Los hombres, pálidos y de mal humor; los niños, abandonados y llorosos; los criados, atravesando con angulosos pasos la cámara, para llevar a los pacientes té, café y otros remedios imaginarios, mientras que el buque, rey y señor de las aguas, sin cuidarse de los males que ocasionaba, luchaba a brazo partido con las olas, dominándolas cuando le ponían resistencia, y persiguiéndolas de cerca cuando cedían.

Paseábanse sobre cubierta los hombres que se habían preservado del azote común, por una complexión especial, o por la costumbre de viajar. Entre ellos se hallaba el gobernador de una colonia inglesa, de noble rostro y de alta estatura, acompañado de dos ayudantes. Algunos otros estaban envueltos en sus mackintosh, metidas las manos en los bolsillos, los rostros encendidos, azulados o muy pálidos, y generalmente desconcertados. En fin, aquel hermoso bajel parecía haberse convertido en el alcázar de la displicencia y del malestar.

Entre todos los pasajeros se distinguía un joven como de veinticuatro años, cuyo noble y sencillez continente y cuyo rostro hermoso y apacible no daban señales de la más pequeña alteración. Era alto y de gallardo talante; y en la apostura de su cabeza reinaba tanta gracia como dignidad. Sus cabellos, negros y ensortijados, adornaban su frente noble; las miradas de sus grandes y negros ojos eran plácidas y penetrantes a la vez. En sus labios, sombreados por un ligero bigote negro, se notaba una blanda sonrisa, indicio de capacidad y agudeza, y en toda su persona, en su modo de andar y en sus gestos, se traslucía la elevación de clase y la del alma sin el menor síntoma del aire desdeñoso que algunos atribuyen injustamente a toda especie de superioridad.

Viajaba por gusto, y era esencialmente bondadoso, por lo cual no se dejaba arrastrar a estrellarse contra los vicios y los extravíos de la sociedad; es decir, que no se sentía con vocación de atacar los molinos de

viento, como Don Quijote. Érale mucho más grato encontrar lo bueno, que buscaba con la misma satisfacción pura y sencilla que siente la doncella al recoger violetas. Su fisonomía, su garbo, la gracia con que se embozaba en su capa, su insensibilidad al frío y a la desazón general, estaban diciendo que era español.

Paseábase observando con mirada rápida y exacta la reunión, que, a guisa de mosaico, amontonaba el acaso en aquellas tablas, cuyo conjunto se llama navío, así como en dimensiones más pequeñas se llama ataúd. Pero hay poco que observar en hombres que parecen ebrios y en mujeres que semejan cadáveres.

Sin embargo, mucho excitó su interés la familia de un oficial inglés, cuya mujer había llegado a bordo tan indispueta, que fue preciso llevarla a su camarote; lo mismo se había hecho con el ama, y el padre la seguía con el niño de pecho en los brazos, después de haber hecho sentar en el suelo a otras tres criaturas de dos, tres y cuatro años, encargándoles que tuviesen juicio y no se moviesen de allí. Los pobres niños, criados quizá con gran rigor, permanecieron inmóviles y silenciosos como los ángeles que pintan a los pies de la Virgen.

Poco a poco el hermoso encarnado de sus mejillas desapareció; sus grandes ojos, abiertos cuan grandes eran, quedaron como amortecidos y parados, y sin que un movimiento ni una queja denunciase lo que padecían, el sufrimiento se pintó en sus rostros asombrados y marchitos.

Nadie reparó en este silencioso padecer, en esta suave y dolorosa resignación.

(edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com)

Una seconda opera famosa di Fernán Caballero è *La familia Alvareda* (1856), storia violenta di gelosia e sangue, mitigata però da un essenziale ottimismo cristiano.

Pedro Antonio de Alarcón

Anche Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) è un autore realista ancora legato a tematiche e atmosfere romantiche. La sua attività di scrittore inizia con racconti, raccolti in tre serie: *Historietas nacionales* (1881), *Cuentos amatorios* (1881), *Narraciones inverosímiles* (1882). Si tratta di storie piacevoli, generalmente apprezzate dalla critica soprattutto per il carattere vivace dello stile, le capacità di osservazione e descrizione, e la fantasia; con una vena di polemica anticlericale e antimonarchica: Alarcón aveva fortemente attaccato Isabel II nella sua attività giornalistica e, nel 1854, aveva partecipato a una ribellione a Granada.

L'opera più importante di Alarcón era stata pubblicata pochi anni prima, ed è un famoso romanzo breve: *El sombrero de tres picos* (1874), basato sullo schema popolare (in particolare su un *romance*) del vecchio che vorrebbe maritarsi con la giovane e bella Frasquita. Il vecchio, *corregidor*, fa imprigionare il marito di Frasquita, il mugnaio Lucas. Quindi si reca al mulino per approfittare della sua assenza, ma cade in un fosso e si bagna i vestiti. Mentre attende che asciughino, Frasquita riesce a scappare. Intanto Lucas, anche lui fuggito, torna a casa e trova i vestiti del Corregidor, sentendosi tradito. Per vendicarsi, li indossa con lo scopo di sostituirsi a lui e sedurre la Corregidora - cosa che, in un vecchio schema popolare ripreso anche dal romancero, funzionava perfettamente: esiste anche una versione nella quale i due mariti e le due mogli si dichiarano molto soddisfatti dello scambio. Qui, invece, la cosa non funziona: la Corregidora, effettivamente, lo scambia per il suo marito, e proprio per questo non lo fa entrare, credendo che sia reduce da qualche avventura amorosa. Il mattino seguente, il Corregidor torna in paese coi vestiti del mugnaio, e rischia l'arresto ad opera dei gendarmi che cercano il vero mugnaio, fuggito di prigione. Alla fine ogni equivoco si chiarisce e ciascuno torna nel suo ruolo.

Eran las dos de una tarde de octubre.

El esquilón de la Catedral tocaba a vísperas, lo cual equivale a decir que ya habían comido todas las personas principales de la ciudad.

Los canónigos se dirigían al coro, y los seglares a sus alcobas a dormir la siesta, sobre todo aquellos que por razón de oficio, v. gr., las autoridades, habían pasado la mañana entera trabajando.

Era, pues, muy de extrañar que a aquella hora, impropia además para dar un paseo, pues todavía hacía demasiado calor, saliese de la ciudad, a pie, y seguido de un solo alguacil, el ilustre señor Corregidor de la misma, a quien no podía confundirse con ninguna otra persona ni de día ni de noche, así por la enormidad de su sombrero de tres picos y por lo vistoso de su capa de grana, como por lo particularísimo de su grotesco donaire...

De la capa de grana y del sombrero de tres picos son muchas todavía las personas que pudieran hablar con pleno conocimiento de causa. Nosotros, entre ellas, lo mismo que todos los nacidos en aquella ciudad en las postrimerías del reinado del Señor Don Fernando VII, recordando haber visto colgados de un clavo, único adorno de desmantelada pared, en la ruinosa torre de la casa que habitó Su Señoría (torre destinada a la sazón a los infantiles juegos de sus nietos), aquellas dos anticuadas prendas, aquella capa y aquel sombrero —el negro sombrero encima y la roja capa debajo—, formando una especie de espectro del absolutismo, una especie de sudario del Corregidor, una especie de caricatura retrospectiva de su poder, pintada con carbón y almagre, como tantas otras, por los párvulos constitucionales de la de 1837 que allí nos reuníamos; una especie, en fin, de espantapájaros, que en otro tiempo

había sido espanta-hombres, y que hoy me da miedo de haber contribuido a escarnecer, paseándolo por aquella histórica ciudad, en días de Carnestolendas, en lo alto de un deshollinador, o sirviendo de disfraz irrisorio al idiota que más hacía reír a la plebe... ¡Pobre principio de autoridad! ¡Así te hemos puesto los mismos que hoy te invocamos tanto!

En cuanto al indicado grotesco donaire del señor Corregidor, consistía (dicen) en que era cargado de espaldas..., todavía más cargado de espaldas que el tío Lucas..., casi jorobado, por decirlo de una vez; de estatura menos que mediana; endeblillo; de mala salud; con las piernas arqueadas y una manera de andar sui generis (balanceándose de un lado a otro y de atrás hacia adelante) que sólo se puede describir con la absurda fórmula de que parecía cojo de los dos pies. En cambio (añade la tradición), su rostro era regular, aunque ya bastante arrugado por la falta absoluta de dientes y muelas; moreno verdoso, como el de casi todos los hijos de las Castillas; de grandes ojos oscuros, en que relampagueaban la cólera, el despotismo y la lujuria; con finas y traviesas facciones, que no tenían la expresión del valor personal, pero sí la de una malicia artera capaz de todo, y con cierto aire de satisfacción, medio aristocrático, medio libertino, que revelaba que aquel hombre habría sido en su remota juventud muy agradable y adepto a las mujeres, no obstante sus piernas y su joroba.

Don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León (que así se llamaba Su Señoría) había nacido en Madrid, de familia ilustre; frisaría a la sazón en los cincuenta y cinco años y llevaba cuatro de corregidor en la ciudad de que tratamos, donde se casó a poco de llegar con la principalísima señora que diremos más adelante.

Las medias de don Eugenio (única parte que, además de los zapatos, dejaba ver de su vestido la extensísima capa de grana) eran blancas y los zapatos negros, con hebilla de oro. Pero luego que el calor del campo le obligó a desembozarse, vióse que llevaba una gran corbata de batista; chupa de sarga de color de tórtola, muy festoneada de ramillos verdes, bordados de realce, calzón corto, negro, de seda; una enorme casaca de la misma estofa que la chupa; espadín con guarnición de acero; bastón con borlas y un respetable par de guantes (o quirotecas) de gamuza pajiza, que no se ponía nunca y que empuñaba a guisa de cetro.

El alguacil, que seguía veinte pasos de distancia al señor Corregidor, se llamaba Garduña, y era la propia estampa de su nombre. Flaco, agilísimo; mirando adelante y atrás y a derecha e izquierda al propio tiempo que andaba; de largo cuello; de diminuto y repugnante rostro, y con dos manos como dos manojos de disciplinas, parecía juntamente un hurón en busca de criminales, la cuerda que había de atarlos y el instrumento destinado a su castigo.

El primer corregidor que le echó la vista encima le dijo sin más informes: «Tú serás mi verdadero alguacil...» Y ya lo había sido de cuatro corregidores.

Tenía cuarenta y ocho años y llevaba sombrero de tres picos, mucho más pequeño que el de su señor (pues repetimos que el de éste era descomunal), capa negra como las medias y todo el traje, bastón sin borlas y una especie de asador por espada.

Aquel espantajo negro parecía la sombra de su vistoso amo.

(edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com)

Arruolatosi come soldato nella guerra tra Spagna e Marocco, Alarcón trae da questa esperienza il *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859-60). Altre opere di Alarcón sono: *El escándalo* (1875, storia della conversione di un moderno uomo di mondo, Fabián Conde, a un cattolicesimo pariarcale e conservatore), *El niño de la bola* (1880, romanzo di condanna del razionalismo moderno), *La pródiga* (1882, difesa dell'istituto matrimoniale e condanna, al tempo stesso, dell'amore passionale e della cultura libera). Ma le opere posteriori al *Sombrero de tres picos* risentono di un notevole cambio di tono e di atteggiamento da parte di Alarcón: una crisi spirituale lo porta a svalutare la sua produzione precedente, considerata frivola, e l'adesione a un cattolicesimo conservatore lo conduce a mettere in primo piano la preoccupazione morale.

José María de Pereda

José María de Pereda (1833-1906), nasce da una famiglia della bassa nobiltà in provincia di Santander, e trascorre quasi tutta la sua vita nella sua regione, che descrive nelle sue *Escenas montañesas*, raccolta di quadri costumbristi pubblicata nel 1864 in cinque volumi. La montagna è il suo grande tema letterario, ma anche il suo limite, benché Pereda ne fornisca descrizioni eccellenti e molto realiste.

Cattolico tradizionalista di salde convinzioni, Pereda si cimentò anche nel romanzo a tesi: *El buey suelto* (1877) è una critica del celibato; *De tal palo tal astilla* (1879) critica l'incredulità in materia di religione; però le migliori prove come romanziere le fornisce quando si ancora saldamente alla sua regione, mostrando di avere eccellenti doti nella descrizione paesaggistica. In particolare, le sue opere più importanti sono *Sutileza*, del 1884, apprezzata per la descrizione dell'ambiente marinaro, della tempesta e della lotta dei pescatori contro il mare, e *Peñas arriba*, del 1883, storia di un giovane di Madrid che, tornato in campagna, dove era nato, passa dall'odio per il mondo contadino e montanaro all'ammirazione, fino alla decisione di fermarsi e abbandonare la vita

cittadina. La trama è semplice, quasi un pretesto per eccellenti descrizioni della vita patriarcale, dei suoi usi e della montagna.

Ya no llovía; pero estaba el mezquino retal de cielo que se veía desde allí levantando mucho la cabeza, cargado de nubarrones que pasaban a todo correr por encima del peñón frontero y desaparecían sobre el tejado de la casa. Entre nube y nube y cuando se rompía algún empalme de los de la apretada reata, asomaba un jironcito azul, salpicado de veladuras anacaradas; algo como esperanza de un poco de sol para más tarde, si por ventura regían en aquella salvaje comarca las mismas leyes meteorológicas que en el mundo que yo conocía.

Dejando este punto en duda, descendí con la mirada y la atención a lo que más me interesaba por el momento: lo que podía verse de la tierra en todas direcciones desde mi observatorio de piedra mohosa con barandilla de hierro oxidado. ¡Bien poco era ello, Dios de misericordia!

Delante y casi tocándole con la mano, un peñón enorme que se perdía de vista a lo alto, y aún continuaba creciendo según se alejaba cuesta arriba hacia mi izquierda, al paso que hacia la derecha decrecía lentamente y a medida que se estiraba, cuesta abajo, hasta estrellarse, convertido en cerro, contra una montaña que le cortaba el paso extendiendo sus faldas a un lado y a otro. Rozando las del peñón y la del cerro hasta desaparecer hacia la izquierda por el boquete que quedaba entre el extremo inferior del cerro y la montaña, bajaba el río a escape, dando tumbos y haciendo cabriolas y bramando en su cauce angosto y profundo, cubierto de malezas y de misterios. Inclinado hacia el río, entre él y la casa, debajo, enfrente y a la izquierda del balcón, un suelo viscoso de lastras húmedas con manchones de césped, musgos, ortigas y bardales. A la derecha y casi a plomo del balcón, el principio de un corral que seguía fachada abajo y daba vuelta en ángulo recto hacia la otra, lo mismo que el cobertizo que le cercaba por el lado del río, y estaba destinado, por las muestras visibles, a cuadras, leñeras y pajares. Por el estorbo de estos tejadillos y de la larga línea de fachada de la casona, sólo se alcanzaba a ver, por la derecha, una estrecha faja de terreno cultivado, paralela al río y perteneciente al valle que, según todas las trazas, se extendía hacia aquella parte, es decir, a la derecha del río. Y a todo esto, el patio y sus tejados, y el terreno de afuera, y las zarzas y los helechos y la baranda del balcón, en fin, cuanto se veía o se palpaba desde mi observatorio, húmedo, reluciente y goteando.

Nella difesa della regione, della sua cultura locale, Pereda vede in realtà la difesa della tradizione *castiza* spagnola, cioè degli elementi autentici, autoctoni, che identifica - in modo un po' unilaterale - con la vita patriarcale della campagna, la critica della corruzione delle città, l'avversione alla borghesia, al liberalismo, e la difesa della tradizione cattolica.

(edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com)

Juan Valera

Juan Valera (1824-1905), nasce in provincia di Cordova da una famiglia nobile. Diplomatico di carriera, svolse i suoi incarichi a Napoli, Lisbona, Rio de Janeiro, Dresda e Pietroburgo. Deputato alle Cortes, abbandonò i suoi incarichi all'avvento della repubblica (1873), tornando alla vita politica nel periodo successivo della Restaurazione. Fu uomo di grande raffinatezza e vasta cultura umanistica: per il suo temperamento e il carattere ironico, era alieno da ogni forma di estremismo, e dunque distante dal romanticismo come dal romanzo a tesi. Nella sua scrittura mette una buona dose di estetismo: vuole che sia artistica, non che serva a qualche scopo sociale o ideologico. Coerentemente, ama l'analisi psicologica dei personaggi e il tema dell'amore. Qui sta la sua forza di scrittore e al tempo stesso il suo limite: mancano personaggi vigorosi nelle sue opere, e l'analisi psicologica conduce a una certa freddezza.

Si occupa anche di teoria del romanzo, in *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1877): vi critica il naturalismo, perché non accetta che lo scrittore descriva la realtà sulla scorta di appunti presi stando attento a che nessun particolare sfugga: Valera preferisce piuttosto la via opposta, di prestare attenzione alla selezione dei particolari, in modo che essi, opportunamente disposti, costruiscano l'immagine della realtà; non crede inoltre nella neutralità dello scrittore, e non ama le scene più crude che caratterizzano il naturalismo. Per Valera non c'è ragione di trasformare il romanzo in un saggio di sociologia, e dunque rivendica il diritto di scrivere anche in modi diversi da quelli alla moda. Nelle sue *Cartas americanas* mostra di apprezzare la poesia di Rubén Darío e il modernismo ispanoamericano. Questo lo colloca in una singolare posizione di compromesso tra un ideale classico e le tendenze letterarie che si sarebbero diffuse successivamente, sia pure con eccessi di estetismo. Senza eccessi, Valera pensava che lo scrittore dovesse essere al servizio soltanto della scrittura.

Valera iniziò a scrivere romanzi quando era già sulla cinquantina, dopo aver pubblicato articoli, racconti, poesie e saggi; la sua prima opera, *Pepita Jiménez* (1874), ebbe buona accoglienza da parte della critica, ed è considerata anche oggi la sua opera migliore. Seguirono altri romanzi: *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), descrizione del fallimento di un intellettuale travolto dalle trasformazioni della società; *El Comendador Mendoza* (1877), *Juanita la larga* (1896), a carattere costumbrista; *Genio y figura* (1897), che descrive la scalata sociale di una prostituta; *Morsamor* (1899), che introduce elementi magici, rompendo il carattere realista delle precedenti opere.

Pepita Jiménez è un romanzo scritto con uno stile conciso, in un periodo in cui si scriveva preferibilmente in maniera lenta e prolissa. È ambientato in Andalusia e racconta l'innamoramento di un giovane seminarista, Luis de Vargas, per una vedova, Pepita, che, a suo tempo, era stata corteggiata dal padre del giovane, e che finisce per sposarlo. Il romanzo è scritto in parte in forma epistolare e, data la trama, è facile immaginare che Varela curi particolarmente l'analisi psicologica dei personaggi e del conflitto tra l'amore terreno e la vocazione sacerdotale, nonché l'analisi della differenza tra la realtà oggettiva e la percezione soggettiva. Inizialmente il romanzo venne apprezzato negli ambienti liberali per l'ironia nei confronti del mondo ecclesiastico, tuttavia non era questo il tema dominante, e oggi viene apprezzato soprattutto per le sue qualità artistiche.

Don Gumersindo, muy aseado y cuidadoso de su persona, era un viejo que no inspiraba repugnancia.

Las prendas de su sencillo vestuario estaban algo raídas, pero sin una mancha y saltando de limpias, aunque de tiempo inmemorial se le conocía la misma capa, el mismo chaquetón y los mismos pantalones y chaleco. A veces se interrogaban en balde las gentes unas a otras a ver si alguien le había visto estrenar una prenda.

Con todos estos defectos, que aquí y en otras partes muchos consideran virtudes, aunque virtudes exageradas, D. Gumersindo tenía excelentes cualidades: era afable, servicial, compasivo, y se desvivía por complacer y ser útil a todo el mundo, aunque le costase trabajos, desvelos y fatigas, con tal que no le costase un real. Alegre y amigo de chanzas y de burlas, se hallaba en todas las reuniones y fiestas, cuando no eran a escote, y las regocijaba con la amenidad de su trato y con su discreta, aunque poco ática, conversación. Nunca había tenido inclinación alguna amorosa a una mujer determinada; pero inocentemente, sin malicia, gustaba de todas, y era el viejo más amigo de requebrar a las muchachas y que más las hiciese reír que había en diez leguas a la redonda.

Ya he dicho que era tío de la Pepita. Cuando frisaba en los ochenta años, iba ella a cumplir los diez y seis. El era poderoso; ella pobre y desvalida.

La madre de ella era una mujer vulgar, de cortas luces y de instintos groseros. Adoraba a su hija, pero continuamente y con honda amargura se lamentaba de los sacrificios que por ella hacía, de las privaciones que sufría y de la desconsolada vejez y triste muerte que iba a tener en medio de tanta pobreza. Tenía, además, un hijo mayor que Pepita, que había sido gran calavera en el lugar, jugador y pendenciero, y a quien después de muchos disgustos había logrado colocar en la Habana en un empleílo de mala muerte, viéndose así libre de él y con el charco de por medio. Sin embargo, a los pocos años de estar en la Habana el muchacho, su mala conducta hizo que le dejaran cesante, y asaeteaba con cartas a su madre

pidiéndole dinero. La madre, que apenas tenía para sí y para Pepita, se desesperaba, rabiaba, maldecía de sí y de su destino con paciencia poco evangélica, y cifraba toda su esperanza en una buena colocación para su hija que la sacase de apuros.

En tan angustiosa situación empezó D. Gumersindo a frecuentar la casa de Pepita y de su madre y a requebrar a Pepita con más ahinco y persistencia que solía requebrar a otras. Era, con todo, tan inverosímil y tan desatinado el suponer que un hombre que había pasado ochenta años sin querer casarse pensase en tal locura cuando ya tenía un pie en el sepulcro, que ni la madre de Pepita, ni Pepita mucho menos, sospecharon jamás los en verdad atrevidos pensamientos de D. Gumersindo. Así es, que un día ambas se quedaron atónitas y pasmadas cuando, después de varios requiebros, entre burlas y veras, D. Gumersindo soltó con la mayor formalidad, y a boca de jarro, la siguiente categórica pregunta:

- Muchacha, ¿quieres casarte conmigo?

Pepita, aunque la pregunta venía después de mucha broma y pudiera tomarse por broma, y aunque inexperta de las cosas del mundo, por cierto instinto adivinatorio que hay en las mujeres, y sobre todo en las mozas, por candidas que sean, conoció que aquello iba por lo serio, se puso colorada como una guinda y no contestó nada. La madre contestó por ella.

- Niña, no seas mal criada; contesta a tu tío lo que debes contestar: Tío, con mucho gusto; cuando usted quiera.

Este Tío, con mucho gusto; cuando usted quiera, entonces y varias veces después, dicen que salió casi mecánicamente de entre los trémulos labios de Pepita, cediendo a las amonestaciones, a los discursos, a las quejas, y hasta al mandato imperioso de su madre.

Veo que me extiende demasiado en hablar a usted de esta Pepita Jiménez y de su historia; pero me interesa, y supongo que debe interesarle, pues si es cierto lo que aquí aseguran, va a ser cuñada de usted y madrastra mía. Procuraré, sin embargo, no detenerme en pormenores, y referir, en resumen, cosas que acaso usted ya sepa, aunque hace tiempo que falta de aquí.

Pepita Jiménez se casó con D. Gumersindo.

(edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com)

Benito Pérez Galdós

Benito Pérez Galdós (1843-1920) è la figura più importante del realismo spagnolo dell'Ottocento. Nasce nelle isole Canarie, per poi trasferirsi a Madrid, dove studia e risiede stabilmente. Tra i suoi numerosi viaggi ha importanza per la sua letteratura il soggiorno a Parigi, dove entra in contatto con gli ambienti

del naturalismo, potendo apprezzare in particolare i romanzi di Balzac, anche se va precisato che la sua opera, vasta e diluita in un ampio arco di tempo, non si esaurisce tutta nel naturalismo. Nel *Prólogo a La Regenta* di Clarín, scrive:

El llamado Naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. Nuestros contemporáneos ciertamente no lo habían olvidado cuando vieron traspasar la frontera el estandarte naturalista, que no significaba más que la repatriación de una vieja idea; en los días mismos de esta repatriación tan trompeteada, la pintura fiel de la vida era practicada en España por Pereda y otros, y lo había sido antes por los escritores de costumbres. Pero fuerza es reconocer del Naturalismo que acá volvía como una corriente circular parecida al gulf stream, traía más calor y menos delicadeza y gracia. El nuestro, la corriente inicial, encarnaba la realidad en el cuerpo y rostro de un humorismo que era quizás la forma más genial de nuestra raza. Al volver a casa la onda, venía radicalmente desfigurada: en el paso por Albión habíanle arrebatado la socarronería española, que fácilmente convirtieron en humour inglés las manos hábiles de Fielding, Dickens y Thackeray, y despojado de aquella característica elemental, el naturalismo cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca. Recibimos, pues, con mermas y adiciones (y no nos asustemos del símil comercial) la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra y el aliento del alma española que aquel ser literario conservaba después de las alteraciones ocasionadas por sus viajes. En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando este en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca.

La sua vita non presenta episodi di rilievo, se non questo: la sua costante dedizione al mestiere di scrivere, che gli procurò successi e delusioni.

Galdós progettò e realizzò una lunga serie di romanzi storici, che ha il titolo generale di *Episodios nacionales*: si tratta di 46 volumi divisi in cinque serie, scritte dal 1873 al 1912, ambientate nell'Ottocento spagnolo, dagli inizi del secolo alla Restaurazione. La prima serie è ambientata nella guerra d'indipendenza; la seconda, arriva fino alla morte di Fernando VII; la terza è dedicata alla guerra carlista; la quarta al periodo che va dalla rivoluzione del 1848 alla deposizione di Isabel II; la quinta prosegue fino alla Restaurazione.

Per il tema contemporaneo, gli *Episodios nacionales* si differenziano dal romanzo storico romantico, che cercava le sue ambientazioni nel passato medievale o in luoghi esotici. Inoltre, effettivamente Galdós tiene conto della verità storica, anche se le vicende che racconta sono di fantasia. Il risultato è un'immagine verosimile della Spagna ottocentesca e, al tempo stesso, una scrittura molto vivace. Peraltro, dato il tempo intercorso tra il primo e l'ultimo romanzo, vi sono cambiamenti nello stile e nella stessa costruzione del testo. Inizialmente Galdós è più vicino al romanzo a tesi, esprimendo idee liberali e anticlericali e descrivendo personaggi impegnati per il progresso, in contrapposizione a personaggi fanatici e oscurantisti: ad es. *Doña Perfecta* (1876), *Gloria*, *Marianela* (1878). Più che la religione, Galdós attacca la sua istituzionalizzazione, la sua trasformazione in un sistema di dogmi indiscussi e di potere opprimente, sostenuto con una massiccia dose di ipocrisia. *Doña Perfecta* racconta la lotta di Pepe Rey, ingegnere progressista e aperto all'Europa, contro l'oscurantismo di Perfecta e il suo potere di proprietaria terriera appoggiata dalla Chiesa: la contrapposizione è netta e radicale, senza mezze misure, e sarebbe anche ingenua, se prendessimo i romanzi come saggi di sociologia.

Successivamente, dalla terza serie in poi, Galdós adotta una posizione più neutrale, descrivendo la società con tecniche vicine a quelle del naturalismo: è il caso di *Fortunata y Jacinta* (1886-87), una delle sue opere migliori. In questa serie i personaggi sono più numerosi e vari e la costruzione dei romanzi ricorda la "Commedia umana" di Balzac. I personaggi sono prevalentemente borghesi. I primi episodi della serie sono quelli più vicini al naturalismo: *La desheredada* (1881) e *Lo prohibido* (1885); però Galdós è abile anche nello sperimentare tecniche nuove. Ad esempio, in un romanzo allegro e scritto in prima persona, *El amigo manso* (1882), introduce il dialogo tra il personaggio letterario e l'autore del romanzo. La borghesia è descritta con più ombre che luci: raggiunte, in qualche modo, posizioni di potere, aveva smarrito gli ideali progressisti, cercando solo il profitto e curando l'immagine pubblica, ma non la formazione personale: la sua vicenda storica e, per l'epoca, il suo fallimento politico avevano contribuito alla crisi della Spagna e allo sconcerto, alla mancanza di prospettive. Da qui l'interesse per il dramma e la condizione di uomini comuni, uomini della strada, spesso vittime di meccanismi che non possono controllare. *Fortunata y Jacinta*, costruita sul più classico dei triangoli amorosi, mostra la mancanza di affidabilità della borghesia per la sua inconsistenza morale.

Si tratta di un romanzo molto lungo, e certamente la trama, ridotta all'osso, non rende giustizia alla sua complessità. Juanito Santa Cruz, figlio di una famiglia di ricchi commercianti, ama la popolana Fortunata, ma si sposa con una ragazza del suo ceto sociale, Jacinta. Continua, però, a frequentare Fortunata, e quando costei si sposa, i due amanti continueranno a incontrarsi. Quando si separeranno definitivamente, Fortunata, che ha un figlio da Juanito, lo consegna poco prima di morire alla famiglia Cruz, perché Jacinta non ha avuto figli. Questa vicenda è lo schema su cui è costruito uno dei migliori

romanzi dell'Ottocento, la cui importanza va oltre i limiti della letteratura nazionale spagnola

In seguito, dopo il 1890, Galdós dà un ruolo di maggiore importanza alla dimensione affettiva, sentimentale e spirituale dei personaggi e a un cristianesimo più vissuto nella carità che predicato in forma di discorso teologico: ne è un esempio illustre *Misericordia*, del 1897., da cui è tratto il brano seguente:

Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián..., mejor será decir la iglesia..., dos caras que seguramente son más graciosas que bonitas: con la una mira a los barrios bajos, enfilándolos por la calle de Cañizares; con la otra al señorío mercantil de la plaza del Ángel. Habréis notado en ambos rostros una fealdad risueña, del más puro Madrid, en quien el carácter arquitectónico y el moral se aúnan maravillosamente. En la cara del Sur campea, sobre una puerta chabacana, la imagen barroca del santo mártir, retorcida, en actitud más bien danzante que religiosa; en la del Norte, desnuda de ornatos, pobre y vulgar, se alza la torre, de la cual podría creerse que se pone en jarras, soltándole cuatro frescas a la plaza del Ángel. Por una y otra banda, las caras, o fachadas tienen anchuras, quiere decirse, patios cercados de verjas mohosas, y en ellos tiestos con lindos arbustos, y un mercadillo de flores que recrea la vista. En ninguna parte como aquí advertiréis el encanto, la simpatía, el *ángel*, dicho sea en andaluz, que despiden de sí, como tenue fragancia, las cosas vulgares, o alguna de las infinitas cosas vulgares que hay en el mundo. Feo y pedestre como un pliego de aleluyas o como los romances del ciego, el edificio bifronte, con su torre *barbiana*, el cupulín de la capilla de la Novena, los irregulares techos y cortados muros, con su afeite barato de ocre, sus patios floridos, sus hierros mohosos en la calle y en el alto campanario, ofrece un conjunto gracioso, picante, *majo*, por decirlo de una vez. Es un rinconcito de Madrid que debemos conservar cariñosamente, como anticuarios coleccionistas, porque la caricatura monumental también es un arte. Admiraremos en este San Sebastián, heredado de los tiempos viejos, la estampa ridícula y tosca, y guardémosle como un lindo mamarracho.

Con tener honores de puerta principal, la del Sur es la menos favorecida de fieles en días ordinarios, mañana y tarde. Casi todo el señorío entra por la del Norte, que más parece puerta excusada o familiar. Y no necesitaremos hacer estadística de los feligreses que acuden al sagrado culto por una parte y otra, porque tenemos un *contador* infalible: los pobres. Mucho más numerosa y formidable que por el Sur es por el Norte la cuadrilla de miseria, que acecha el paso de la caridad, al moho de guardia de alcabaleros que cobra humanamente el portazgo en la frontera de lo divino, o la contribución impuesta a las conciencias impuras que van adonde lavan.

Los que hacen la guardia por el Norte ocupan distintos puestos en el patinillo y en las dos entradas de éste por las calles de las Huertas y San Sebastián, y es tan estratégica su colocación, que no puede escaparse ningún feligrés como no entre en la iglesia por el tejado. En rigurosos días de invierno, la lluvia o el frío glacial no permiten a los intrépidos soldados de la miseria destacarse al aire libre (aunque los hay constituidos milagrosamente para aguantar a pie firme las inclemencias de la atmósfera), y se repliegan con buen orden al túnel o pasadizo que sirve de ingreso al templo parroquial, formando en dos alas a derecha e izquierda. Bien se comprende que con esta formidable ocupación del terreno y táctica exquisita no se escapa un cristiano, y forzar el túnel no es menos difícil y glorioso que el memorable paso de las Termópilas. Entre ala derecha y ala izquierda no baja de docena y media el aguerrido contingente, que componen ancianos audaces, indómitas viejas, ciegos machacones, reforzados por niños de una acometividad irresistible (entiéndase que se aplican estos términos al arte de la postulación), y allí se están desde que Dios amanece hasta la hora de comer, pues también aquel ejército se raciona metódicamente, para volver con nuevos bríos a la campaña de la tarde. Al caer de la noche, si no hay novena con sermón, santo rosario con meditación y plática, o adoración nocturna, se retira el ejército, marchándose cada combatiente a su olivo con tardo paso. Ya le seguiremos en su interesante regreso al escondrijo donde malvive. Por de pronto, observémosle en su rudo luchar por la pícara existencia y en el terrible campo de batalla, en el cual no hemos de encontrar charcos de sangre ni militares despojos, sino pulgas y otras feroces alimañas.

(edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com)

Emilia Pardo Bazán

Caso che richiama alla mente Fernán Caballero, la contessa Emilia Pardo Bazán (1851-1921) teorizzò, in uno scritto intitolato *La cuestión palpitante*, una letteratura naturalista nello stile, ma con idee decisamente contrarie a quelle del naturalismo: era infatti cattolica e tradizionalista.

Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista. Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras «mostrar y poner de realce la bestia humana». Por lógica consecuencia, el naturalismo se obliga a no respirar sino del lado de la materia, a explicar

el drama de la vida humana por medio del instinto ciego y la concupiscencia desenfrenada. Se ve forzado el escritor rigurosamente partidario del método proclamado por Zola, a verificar una especie de selección entre los motivos que pueden determinar la voluntad humana, eligiendo siempre los externos y tangibles y desatendiendo los morales, íntimos y delicados: lo cual, sobre mutilar la realidad, es artificioso y a veces raya en afectación, cuando, por ejemplo, la heroína de Una página de amor manifiesta los grados de su enamoramiento por los de temperatura que alcanza la planta de sus pies.

Y no obstante, ¿cómo dudar que si la psicología, lo mismo que toda ciencia, tiene sus leyes ineludibles y su proceso causal y lógico, no posee la exactitud demostrable que encontramos, por ejemplo, en la física? En física el efecto corresponde estrictamente a la causa: poseyendo el dato anterior tenemos el posterior; mientras en los dominios del espíritu no existe ecuación entre la intensidad de la causa y del efecto, y el observador y el científico tienen que confesar, como lo confiesa Delboeuf (testigo de cuenta, autor de *La psicología considerada como ciencia natural*) «que lo psíquico es irreductible a lo físico».

En esta materia le ha sucedido a Zola una cosa que suele ocurrir a los científicos de afición: tomó las hipótesis por leyes, y sobre el frágil cimientamiento de dos o tres hechos aislados erigió un enorme edificio. Tal vez imaginó que hasta Claudio Bernard nadie había formulado las admirables reglas del método experimental, tan fecundas en resultados para las ciencias de la naturaleza. Hace rato que nuestro siglo aplica esas reglas, madres de sus adelantos. Zola quiere sujetar a ellas el arte, y el arte se resiste, como se resistiría el alado corcel Pegaso a tirar de una carreta; y bien sabe Dios que esta comparación no es en mi ánimo irrespetuosa para los hombres de ciencia; sólo quiero decir que su objeto y caminos son distintos de los del artista.

Y aquí conviene notar el segundo error de la estética naturalista, error curioso que en mi concepto debe atribuirse también a la ciencia mal digerida de Zola. Después de predecir el día en que, habiendo realizado los novelistas presentes y futuros gran cantidad de experiencias, ayuden a descubrir las leyes del pensamiento y la pasión, anuncia los brillantes destinos de la novela experimental, llamada a regular la marcha de la sociedad, a ilustrar al criminalista, al sociólogo, al moralista, al gobernante... Dice Aristófanes en sus *Ranas*: «He aquí los servicios que en todo tiempo prestaron los poetas ilustres: Orfeo enseñó los sacros misterios y el horror al homicidio; Museo, los remedios contra enfermedades y los oráculos; Hesíodo, la agricultura, el tiempo de la siembra y recolección; y al divino Homero ¿de dónde le vino tanto honor y gloria, sino de haber enseñado cosas útiles, como el arte de las batallas, el valor militar, la profesión de las armas?...» Ha llovido desde Aristófanes acá. Hoy pensamos que la gloria y el honor del divino

Homero consisten en haber sido un excelso poeta: el arte de las batallas es bien diferente ahora de lo que era en los días de Agamenón y Aquiles, y la belleza de la poesía homérica permanece siempre nueva e inmutable.

El artista de raza (y no quiero negar que lo sea Zola, sino observar que sus pruritos científicos le extravían en este caso) nota en sí algo que se subleva ante la idea utilitaria, que constituye el segundo error estético de la escuela naturalista. Este error lo ha combatido más que nadie el mismo Zola, en un libro titulado *Mis odios* (anterior a *La Novela experimental*), refutando la obra póstuma de Proudhon, *Del principio del arte y de su función social*. Es de ver a Zola indignado porque Proudhon intenta convertir a los artistas en una especie de cofradía de menestrales que se consagra al perfeccionamiento de la humanidad, y leer cómo protesta en nombre de la independencia sublime del arte, diciendo con donaire que el objeto del escritor socialista es sin duda comerse las rosas en ensalada. No hay artista que se avenga a confundir así los dominios del arte y de la ciencia: si el arte moderno exige reflexión, madurez y cultura, el arte de todas las edades reclama principalmente la personalidad artística, lo que Zola, con frase vaga en demasía, llama el temperamento. Quien careciere de esa quisicosa, no pise los umbrales del templo de la belleza, porque será expulsado.

Puede y debe el arte apoyarse en las ciencias auxiliares; un escultor tiene que saber muy bien anatomía, para aspirar a hacer algo más que modelos anatómicos. Aquel sentimiento inefable que en nosotros produce la belleza, sea él lo que fuere y consista en lo que consista, es patrimonio exclusivo del arte. Yerra el naturalismo en este fin útil y secundario a que trata de enderezar las fuerzas artísticas de nuestro siglo, y este error y el sentido determinista y fatalista de su programa, son los límites que él mismo se impone, son las ligaduras que una fórmula más amplia ha de romper.

Nell'opera di Emilia Pardo Bazán si ritrovano il costumbrismo, il paesaggismo, ma anche un accentuato regionalismo (Pardo Bazán era nata in Galizia) che ricorda Pereda. La sua opera principale è *Los pazos de Ulloa* (1886), ambientata in Galizia: la Contessa vi rovescia i pregiudizi abituali nel confronto tra città e campagna, perché è in quest'ultima che coglie gli effetti di un processo di impoverimento, involgarimento e abbruttimento.

Por más que el jinete trataba de sofrenarlo agarrándose con todas sus fuerzas a la única rienda de cordel y susurrando palabrillas calmantes y mansas el peludo rocín seguía empeñándose en bajar la cuesta a un trote cochinerero que desencuadernaba los intestinos, cuando no a trancos desigualísimos de loco galope. Y era pendiente de veras aquel repecho del camino real de Santiago a Orense, en términos que los viandantes, al pasarlo, sacudían la cabeza murmurando que tenía bastante más declive

del no sé cuantos por ciento marcado por la ley, y que sin duda al llevar la carretera en semejante dirección, ya sabrían los ingenieros lo que se pescaban, y alguna quinta de personaje político, alguna influencia electoral de grueso calibre debía de andar cerca.

Iba el jinete colorado, no como un pimiento, sino como una fresa, encendimiento propio de personas linfáticas. Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba, pareciera un niño, a no desmentir la presunción sus trazas sacerdotales. Aunque cubierto del amarillo polvo que levantaba el trote del paco, bien se advertía que el traje del mozo era de paño negro liso, cortado con la flojedad y poca gracia que distingue a las prendas de ropa de seglar vestidas por clérigos. Los guantes despellejados ya por la tosca brida, eran asimismo negros y nuevecitos, igual que el hongo, que llevaba calado hasta las cejas, por temor a que los zarandeos de la trotada se lo hiciesen saltar al suelo, que sería el mayor compromiso del mundo. Bajo el cuello un desairado levitín asomaba un dedo de alzacuello, bordado de cuentas de abalorio. Demostraba el jinete escasa maestría hípica: inclinado sobre el arzón con las piernas encogidas y a dos dedos de salir despedido por las orejas, leíase en su rostro tanto miedo al cuartago como si fuese algún corcel indómito rebosando fiereza y bríos.

Al acabarse el repecho volvió el jaco a la sosegada andadura habitual, y pudo el jinete enderezarse sobre el aparejo redondo, cuya anchura inconmensurable le había descoyuntado los huesos todos de la región sacroilíaca. Respiró, quitóse el sombrero y recibió en la frente sudorosa el aire frío de la tarde. Caían ya oblicuamente los rayos del sol en los zarzales y setos, y un peón caminero, en mangas de camisa, pues tenía su chaqueta colocada sobre un mojón de granito daba lánguidos azadonazos en las hierbecillas nacidas al borde de la cuneta. Tiró el jinete del ramal para detener a su cabalgadura, y ésta, que ya había dejado en la cuesta abajo las ganas de trotar, paró inmediatamente. El peón alzó la cabeza, y la placa dorada de su sombrero relució un instante.

-¿Tendrá usted la bondad de decirme si falta mucho para la casa del señor marqués de Ulloa?

-¿Para los pazos de Ulloa? -contestó el peón repitiendo la pregunta.

-Eso es.

-Los pazos de Ulloa están allí -murmuró, extendiendo la mano para señalar a un punto en el horizonte-. Si la bestia anda bien, el camino que queda pronto se pasa... Ahora que tiene que seguir hasta aquel pinar, ¿ve?, y luego le cumple torcer a mano izquierda y luego cumple bajar a mano derecha por un atajillo, hasta el crucero... En el crucero ya no tiene pérdida, porque se ven los pazos, una «construcción» muy grandísima.

-Pero... ¿cómo cuánto faltará? -preguntó con inquietud el clérigo.

Meneó el peón la tostada cabeza.

-Un bocadito, un bocadito...

Y sin mas explicaciones, emprendió otra vez su desmayada faena, manejando el azadón lo mismo que si pesase cuatro arrobas.

Se resignó el viajero a continuar ignorando las leguas de que se compone un bocadito, y taloneó al rocín. El pinar no estaba muy distante, y por el centro de su sombría masa serpeaba una trocha angostísima, en la cual se colaron montura y jinete. El sendero, sepultado en las oscuras profundidades del pinar, era casi impracticable; pero el jaco, que no desmentía las aptitudes especiales de la raza caballar gallega para andar por mal piso, avanzaba con suma precaución, cabizbajo, tanteando con el casco, para sortear cautelosamente las zanjas producidas por la llanta de los carros, los pedruscos, los troncos de pino cortados y atravesados donde hacían menos falta. Adelantaban poco a poco, y ya salían de las estrecheces a más desahogada senda, abierta entre pinos nuevos y montes poblados de aliaga sin haber tropezado con una sola heredada labradía, un plantío de coles que revelase la vida humana. De pronto los cascos del caballo cesaron de resonar y se hundieron en blanda alfombra: era una camada de estiércol vegetal tendida, según costumbre en el país, ante la casucha de un labrador. A la puerta, una mujer daba de mamar a una criatura. El jinete se detuvo.

-Señora, ¿sabe si voy bien para la casa del marqués de Ulloa?

-Va bien, va...

-¿Y falta mucho?

Enarcamiento de cejas, mirada apática y curiosa, respuesta ambigua en dialecto:

-La carrerita de un can...

«¡Estamos frescos!», pensó el viajero, que si no acertaba a calcular lo que anda un can en una carrera, barruntaba que debe de ser bastante para un caballo. En fin, llegando al crucero vería los pazos de Ulloa... Todo se le volvía buscar el atajo, a la derecha... Ni señales. La vereda, ensanchándose, se internaba por tierra montañosa, salpicada de manchones de robledal y algún que otro castaño todavía cargado de fruta; a derecha e izquierda, matorrales de brezo crecían desparramados y oscuros. Experimentaba el jinete indefinible malestar, disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majestuosa soledad de la Naturaleza y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos.

«¡Qué país de lobos!», dijo para sí, tétricamente impresionado.

(edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com)

Si potrebbe dire che Pardo Bazán descrive la decadenza di coloro che avrebbero dovuto difendere la tradizione, più che fare un'apologia diretta della tradizione stessa. *Los pazos de Ulloa* ha un seguito in *La madre naturaleza*

(1887), in cui due personaggi del romanzo precedente, Perucho e Manuela, ignorando di avere un legame di parentela, si innamorano, dando luogo a uno scandalo che la società imputerà loro, malgrado la loro innocenza: Manuela dovrà rinchiudersi in un convento e Perucho sarà allontanato.

Clarín (Leopoldo Alas)

Leopoldo Alas (1852-1901), noto con lo pseudonimo *Clarín*, è l'autore di uno dei migliori romanzi dell'Ottocento, *La regenta* (1884), grandioso affresco della vita di provincia, scritto con ironia, senso dell'umorismo, e adesione moderata ai canoni del naturalismo. Il romanzo è ambientato in una città fittizia, dietro la quale si riconosce Oviedo, luogo natale di Clarín, che vi trascorse quasi tutta la vita. La protagonista è Ana Ozores, moglie di Victorio Quintanar, più anziano di lei. Ana è combattuta tra il senso del dovere, che le impone la fedeltà al marito, e una passione mistico-romantica, che la porta a cercare la presenza di don Firmín. Un terzo uomo, Álvaro Mesía, riuscirà a ottenere il suo amore, fin quando la tresca non sarà scoperta. Quintanar, allora, sfida a duello Mesía, ma muore nello scontro e su Ana si abatterà la condanna morale da parte della buona società cittadina.

Sulla base di questa storia di adulterio, Clarín costruisce un affresco della vita del tempo avvalendosi delle tecniche di descrizione della società, ma anche di una raffinata analisi psicologica e giovandosi della lezione di Galdós e della sua critica alla Spagna del XIX secolo. Obiettivo della critica è soprattutto la borghesia che si è insediata in posizioni di potere ed ha messo un freno alle sue stesse idee rivoluzionarie: il positivismo e il razionalismo sono semplicemente di facciata, così come è di facciata la sua adesione alla religione istituzionale; al tempo stesso, tutto ciò che trae origine dalla vitalità e dalla passione viene represso e non riconosciuto.

Clarín è autore di un altro romanzo, *Su único hijo*, e di alcuni romanzi brevi.

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegado a las esquinas, y había pluma que llegaba a

un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo.

Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la Santa Basílica. La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo diez y seis, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra de sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas, como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y hasta sus segundos corredores, elegante balaustrada, subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso, inimitable en sus medidas y proporciones. Como haz de músculos y nervios la piedra enroscándose en la piedra trepaba a la altura, haciendo equilibrios de acróbata en el aire; y como prodigio de juegos malabares, en una punta de caliza se mantenía, cual imantada, una bola grande de bronce dorado, y encima otra más pequeña, y sobre esta una cruz de hierro que acababa en pararrayos.

Cuando en las grandes solemnidades el cabildo mandaba iluminar la torre con faroles de papel y vasos de colores, parecía bien, destacándose en las tinieblas, aquella romántica mole; pero perdía con estas galas la inefable elegancia de su perfil y tomaba los contornos de una enorme botella de champaña. -Mejor era contemplarla en clara noche de luna, resaltando en un cielo puro, rodeada de estrellas que parecían su aureola, doblándose en pliegues de luz y sombra, fantasma gigante que velaba por la ciudad pequeña y negruzca que dormía a sus pies.

Bismarck, un pillito ilustre de Vetusta, llamado con tal apodo entre los de su clase, no se sabe por qué, empuñaba el sobado cordel atado al badajo formidable de la Wamba, la gran campana que llamaba a coro a los muy venerables canónigos, cabildo catedral de preeminentes calidades y privilegios.

Bismarck era de oficio delantero de diligencia, era de la tralla, según en Vetusta se llamaba a los de su condición; pero sus aficiones le llevaban a los campanarios; y por delegación de Celedonio, hombre de iglesia, acólito en funciones de campanero, aunque tampoco en propiedad, el ilustre diplomático de la tralla disfrutaba algunos días la honra de despertar al venerando cabildo de su beatífica siesta, convocándole a los rezos y cánticos de su peculiar incumbencia.

El delantero, ordinariamente bromista, alegre y revoltoso, manejaba el badajo de la Wamba con una seriedad de arúspice de buena fe. Cuando

posaba para la hora del coro -así se decía- Bismarck sentía en sí algo de la dignidad y la responsabilidad de un reloj.

Celedonio ceñida al cuerpo la sotana negra, sucia y raída, estaba asomado a una ventana, caballero en ella, y escupía con desdén y por el colmillo a la plazuela; y si se le antojaba disparaba chinitas sobre algún raro transeúnte que le parecía del tamaño y de la importancia de un ratoncillo. Aquella altura se les subía a la cabeza a los pilluelos y les inspiraba un profundo desprecio de las cosas terrenas.

-¡Mia tú, Chiripa, que dice que pué más que yo! -dijo el monaguillo, casi escupiendo las palabras; y disparó media patata asada y podrida a la calle apuntando a un canónigo, pero seguro de no tocarle.

-¡Qué ha de poder! -respondió Bismarck, que en el campanario adulaba a Celedonio y en la calle le trataba a puntapiés y le arrancaba a viva fuerza las llaves para subir a tocar las oraciones-. Tú pués más que toos los delanteros, menos yo.

-Porque tú echas la zancadilla, mainate, y eres más grande... Mia, chico, ¿quiés que l'atice al señor Magistral que entra ahora?

-¿Le conoces tú desde ahí?

-Claro, bobo; le conozco en el menear los manteos. Mia, ven acá. ¿No ves cómo al andar le salen pa tras y pa lante? Es por la fachenda que se me gasta. Ya lo decía el señor Custodio el beneficiario a don Pedro el campanero el otro día: «Ese don Fermín tié más orgullo que don Rodrigo en la horca», y don Pedro se reía; y verás, el otro dijo después, cuando ya había pasao don Fermín: «¡Anda, anda, buen mozo, que bien se te conoce el colorete!». ¿Qué te paece, chico? Se pinta la cara.

Bismarck negó lo de la pintura. Era que don Custodio tenía envidia. Si Bismarck fuera canónigo y dinidad (creía que lo era el Magistral) en vez de ser delantero, con un mote sacao de las cajas de cerillas, se daría más tono que un zagal. Pues, claro. Y si fuese campanero, el de verdad, vamos don Pedro... ¡ay Dios! entonces no se hablaba más que con el Obispo y el señor Roque el mayoral del correo.

-Pues chico, no sabes lo que te pescas, porque decía el beneficiario que en la iglesia hay que ser humilde, como si dijéramos, rebajarse con la gente, vamos achantarse, y aguantar una bofetá si a mano viene; y si no, ahí está el Papa, que es... no sé cómo dijo... así... una cosa como... el criaio de toos los criaos.

-Eso será de boquirris -replicó Bismarck-. ¡Mia tú el Papa, que manda más que el rey! Y que le vi yo pintao, en un santo mu grande, sentao en su coche, que era como una butaca, y lo llevaban en vez de mulas un tiro de carcas (curas según Bismarck), y lo cual que le iban espantando las moscas con un paraguas, que parecía cosa del teatro... hombre... ¡si sabré yo!

Se acaloró el debate. Celedonio defendía las costumbres de la Iglesia primitiva; Bismarck estaba por todos los esplendores del culto. Celedonio

amenazó al campanero interino con pedirle la dimisión. El de la tralla aludió embozadamente a ciertas bofetadas probables pa en bajando. Pero una campana que sonó en un tejado de la catedral les llamó al orden.

(edizione digitale del testo in www.cervantesvirtual.com)

Indice

Quadro storico	5
La scoperta del barocco. La questione politica. La controriforma. La rivoluzione scientifica. La maschera.	
Il teatro barocco	26
Lope de Vega Carpio	36
Opere teatrali. Poesia. Prosa. La commedia nuova di Lope. <i>Fuenteovejuna. El caballero de Olmedo. Peribáñez y el Comendador de Ocaña. El remedio en la desdicha. La dama boba.</i>	
Pedro Calderón de la Barca	72
<i>La vida es sueño. La dama duende. El alcalde de Zalamea.</i>	
Tirso de Molina	101
<i>El burlador de Sevilla. Don Gil de las calzas verdes.</i>	
Guillén de Castro	135
<i>Las mocedades del Cid. Los malcasados de Valencia. El conde Alarcos. Comedia de Don Quijote de la Mancha.</i>	
Mira de Amescua	156
<i>La Fénix de Salamanca.</i>	
Juan Ruiz de Alarcón	166
<i>La verdad sospechosa.</i>	
Francisco de Rojas Zorrilla	175
<i>Entre bobos anda el juego.</i>	
Agustín Moreto	182
<i>El lindo don Diego.</i>	

Altri autori teatrali	188
<p>Andrés Claramonte: <i>De este agua no beberé</i>. Luis Belmonte Bermúdez: <i>El diablo predicador</i>. Juan Pérez de Mantalbán: <i>La monja alférez</i>. Luis Quiñones de Benavente: <i>Los muertos vivos</i>. Felipe Godínez. Álvaro Cubillo de Aragón.</p>	
La prosa barocca: Francisco de Quevedo y Villegas	208
<p>La poesia. La prosa: i <i>Sueños</i>. <i>El Buscón</i>.</p>	
Mateo Alemán	220
Tra picaresca e intrattenimento Luis Vélez de Guevara	225
<p><i>El diablo cojuelo</i>. <i>El diablo está en Cantillana</i>. Vicente Espinel. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Francisco López de Úbeda. Alonso de Castillo Solórzano. María de Zayas y Sotomayor.</p>	
Altri prosatori barocchi	247
<p>Carlos García. Jerónimo de Alcalá Yañez. <i>Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo</i>. Antonio Enríquez Gómez. Agustín de Rojas Villandrando. Antonio de Liñán y Verdugo. Gonzalo de Céspedes y Meneses. Mariana de Carvajal. Baltasar Gracián.</p>	
La poesia nell'età barocca: Góngora	263
<p>Poesia di tipo popolare. Altri poeti barocchi.</p>	
Letteratura spagnola del Settecento	271
<p>La Spagna e la cultura illuminista. Scrittori spagnoli del Settecento. Leandro Fernández de Moratín.</p>	
Il romanticismo	291
<p>Quadro storico. Il romanticismo. Mariano José de Larra. Il teatro romantico: José Zorrilla. Il duca di Rivas. José de Espronceda. Gustavo Adolfo Bécquer. Rosalía de Castro.</p>	

Romanticismo e realismo. Fernán Caballero. Pedro Antonio de Alarcón. José María de Pereda. Juan Valera. Benito Pérez Galdós. Emilia Pardo Bazán. Clarín (Leopoldo Alas).