

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE ROMANZE



DOTTORATO DI RICERCA
IN
LETTERATURE STRANIERE MODERNE
XX CICLO

LE NOVELAS CORTAS
DI
ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO
TRA NARRATIVA E TEATRO

DOTTORANDA: Manuela Sileri

TUTOR: Giulia Poggi
Fausta Antonucci

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
TAVOLA DELLE EDIZIONI E ABBREVIAZIONI.....	24
CAP. I - LA NOVELLA CORTESANA	27
1. I NUCLEI NARRATIVI DELLA NOVELLA CORTESANA.....	28
1.1. <i>L'innamoramento: servizio galante e amore platonico</i>	28
1.2. <i>Ostacoli, equivoci e stratagemmi</i>	29
1.2.1. Il conflitto generazionale padre-figlia: "cupiditas" vs. "generositas"	30
1.2.2. Separazione della coppia: il duello e il concetto di "honor"	36
1.2.3. L'inganno: seduzione e abbandono della dama	40
1.3. <i>Il "desenlace": matrimonio e meccanismo morale del castigo</i>	42
2. TIPIZZAZIONE DEI PERSONAGGI	49
2.1. <i>Il galán: la nobiltà di sangue come garanzia di elevatezza morale</i>	50
2.2. <i>Il criado e le classi medie: il disprezzo del denaro</i>	58
2.3. <i>L'evoluzione della figura della dama; il ruolo del travestimento</i>	64
3. TEMPO E SPAZIO	68
3.1. <i>Il valore simbolico dello spazio</i>	69
3.2. <i>Dilatazione temporale e verosimiglianza</i>	75
3.3. <i>Verismo e costumbrismo</i>	80
CAP. II - LA NOVELLA PALATINA	85
1. NUCLEI DELL'INTRECCIO	86
1.1. <i>Rottura dell'ordine iniziale: il "poderoso arrogante"</i>	86
1.2. <i>L'identità nascosta: la dicotomia onore- amore</i>	87
1.3. <i>Ritorno all'ordine; agnizione e castigo</i>	92
2. TIPIZZAZIONE DEI PERSONAGGI	95

2.1. <i>La figura del sovrano: un trattato di etica comportamentale</i>	96
2.2. <i>Il senso di appartenenza di classe; la condotta del galán</i>	99
2.3. <i>L'evoluzione della figura della dama</i>	103
3. LOCALIZZAZIONE SPAZIO-TEMPORALE.....	106
3.1. <i>I luoghi e la scansione del tempo della novella palatina</i>	107
3.2. <i>L'apertura al fantastico e all'avventuroso</i>	109
3.2.1. <i>La magia e la predestinazione: il problema del libero arbitrio</i>	110
3.2.2. <i>L'elemento moresco: il rapporto con il romanzo bizantino</i>	117
CAP. III - LA NOVELLA ESEMPLARE	122
1. LE DEVIAZIONI ETICHE E MORALI CONDANNATE.....	124
1.1. <i>Novelle esemplari a sfondo cortesano: l'ingratitude e la vendetta; il sacrilegio</i>	125
1.2. <i>Novelle esemplari a sfondo palatino: il "rey-galán" e la ribellione all'autorità regia</i>	134
2. LA FINALITÀ MORALIZZANTE COME FATTORE STRUTTURALE	141
2.1. <i>La presentazione dei personaggi: la tecnica del contrasto</i>	143
2.2. <i>La gratificazione per la virtù: l'ascesa sociale dell'eroe</i>	147
2.3. <i>L'allontanamento spazio-temporale come autocensura</i>	150
CAP. IV – LE NOVELLE BURLESCHE	152
1. IL RAPPORTO CON LA "COMEDIA DE FIGURÓN"	152
2. LE NOVELLE INTERCALATE NEI ROMANZI PICARESCHI: UN TRATTAMENTO DIVERSO?	156
CAP. V - OLTRE LA TASSONOMIA: EVOLUZIONE, MOTIVI E SISTEMA LINGUISTICO DELLE NOVELLE SOLORZANIANE	159
1. L'EVOLUZIONE DELLA NOVELLA: ALCUNE OSSERVAZIONI SULLE RACCOLTE POSTUME	159
1.1. <i>Incipit: l'inizio "in medias res"</i>	160
1.2. <i>Doppio intreccio e matrimoni multipli: la riduzione del numero di personaggi</i> .	162
1.3. <i>Intermezzi lirici ed "excursus" narrativi</i>	165
1.4. <i>Le raccolte postume: una proposta di datazione</i>	168
2. MOTIVI E "TOPOI" NARRATIVI.....	170
2.1. <i>Menosprecio de corte y alabanza de aldea; il "labrador honrado"</i>	171

2.2. <i>Il ritratto, i gioielli, il “galán dormido”</i>	177
2.3. <i>La figura della dama: realismo o misoginia?</i>	180
2.4. <i>Il vestiario come indice dello status sociale</i>	184
3. IL SISTEMA LINGUISTICO	193
3.1. <i>Stile “llano” e “cultismo”</i>	194
3.2. <i>L’apertura all’oralità</i>	199
CONCLUSIONI	203
APPENDICE	220
1. UN ESEMPIO DI INTERTESTUALITÀ: IL CASO DE “LA CAUTELA SIN EFECTO” E “LOS ENCANTOS DE BRETAÑA”	220
2. SINOSI RIEPILOGATIVA DEI REQUISITI CLASSIFICATORI.....	248
3. ELENCO ALFABETICO DELLE NOVELLE.....	250
BIBLIOGRAFIA	252
1. FONTI PRIMARIE E TESTI.....	252
2. STUDI SULLA NOVELLA.....	256
3. STUDI SUL TEATRO	266

INTRODUZIONE

Due sono i cardini intorno a cui ruota la biografia di Alonso de Castillo Solórzano: la sua permanenza a Madrid tra il 1619 e il 1628, e la sua attività al servizio di nobili, occupazione che lo porta, negli anni successivi, a ripetuti spostamenti in Spagna e in Italia¹. Ben poche sono le notizie di cui disponiamo sui primi anni della sua vita. Nato a Tordesillas (Valladolid) nel 1584 da Francesco de Castillo, *camarero* del duca d'Alba, e Ana Griján, Castillo ha probabilmente studiato per un breve periodo presso l'università di Salamanca². Nel 1618 vende quasi tutte le sue proprietà a Tordesillas per mettere insieme del denaro che gli consenta "el salto a la corte"³. Dal 1619 si stabilisce a Madrid dove, dall'anno successivo entra al servizio del conte di Benavente come gentiluomo di camera. Durante questo soggiorno alla Corte frequenta l'accademia che si riunisce prima in casa di Sebastián Francisco de Medrano e poi in quella di Francisco de Mendoza, segretario

¹ Per una biografia completa di Castillo Solórzano, si rimanda agli studi introduttivi di COTARELO Y MORI E. (*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Madrid: Librería de la Viuda de Rico, 1906, pp. I-XCV), RÚIZ MORCUENDE F. (*La guardaña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Madrid: Espasa - Calpe, 1942, pp. I-XXXII), JAURALDE P. (*Las harpías en Madrid*. Madrid: Castalia, 1985, pp. 7-31) e JULIÁ MARTÍNEZ E. (*Lisardo enamorado*. Madrid: Graficas Ultra, 1947, pp. 7-25); cf. inoltre JAURALDE P., "Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* y la Fábula de Polifemo", *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 82, 1979, pp. 727-766.

² La critica non è concorde sul motivo per cui Castillo abbia abbandonato gli studi; Juliá suppone che la ragione sia stata la morte del padre nel 1597 ("Introducción" a *Lisardo enamorado*, p. 7), ipotesi rifiutata da Jauralde, che considera come in questa data Castillo aveva solamente 13 anni ("Introducción" a *Las harpías en Madrid*, p. 8).

³ JAURALDE P., "Introducción" a *Las harpías en Madrid*, cit., p. 9.

del conte di Monterrey⁴, alle cui riunioni prendono parte letterati del calibro di Lope de Vega (che elogerà Castillo nel suo *Laurel de Apolo*⁵), Tirso de Molina, Juan Pérez de Montalbán⁶, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Salas Barbadillo, Góngora... Al 1621 risale la sua prima composizione poetica, una *décima* encomiastica inserita nella parte proemiale dei *Cigarrales de Toledo* di Tirso de Molina⁷. L'anno successivo entra al servizio del marchese di Villar, don Juan de Zúñiga, e partecipa alle *Justas poéticas* che si organizzano per la canonizzazione di San Isidro, presentando alcune *décimas* e un sonetto sotto lo pseudonimo di *bachiller* Lesme Díaz de Calahorra. Il contatto con la fiorente vita accademica costituisce probabilmente l'impulso per la tardiva attività letteraria di Castillo, il quale nel 1625 (quando, cioè, ha raggiunto i 40 anni di età) dà alle stampe la sua prima raccolta di novelle, *Tardes entretenidas*, e *Donaires del Parnaso*, un'antologia poetica pubblicata in due parti, la prima con licenza e *aprobación* firmata da Lope de Vega e da Tirso de Molina, e la seconda (edita l'anno successivo) da Sebastián de Medrano e ancora da Lope. A brevissima distanza di tempo escono dalle tipografie madrilene

⁴ Cf. SÁNCHEZ J., *Las academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961 e KING W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del BRAE, 1963.

⁵ “Las gracias en la cuna / de su dichosa infancia / tan risueñas vinieron / que a don Alonso del Castillo dieron / más gracia que fortuna, / y que premio, elegancia, / que tiene repugnancia, / tal vez, con la virtud; pero si miras / sus libros, sus papeles, superiores / a cuantos hoy de aquel estilo admiras, / llenos de tantas elegantes flores / como la copia de su fértil genio / con prodigioso ingenio / por el mundo derrama, / no le quieras más premio que su fama / ni laureles mayores, / ni más ricos favores / que de su pluma la dorada copia, / pues la virtud es premio de sí propia.”; silva VIII del *Laurel de Apolo*, Madrid, Juan González, 1630, ff. 72v-73r.

⁶ Anche Montalbán celebra la “gracia, donaire, ingenio y dulce lira” di Castillo nel canto IV del *Orfeo en lengua castellana*, Madrid, por la viuda de Alondo Martín, 1624, f. 36r.

⁷ Si tratta della *décima* che inizia “Si Toledo se hermosa”; cf. MOLINA T. de, *Cigarrales de Toledo*. Ed. L. Vázquez Fernández. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 216), 1996, pp. 101-102.

altre due raccolte di novelle, *Jornadas alegres* (1626) e *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627). L'edizione del romanzo *Escarmientos de amor moralizado*, pubblicato a Siviglia nel 1628, ha fatto supporre un viaggio di Castillo nella città andalusa, ipotesi che la scarsità di notizie biografiche non permette di attestare o smentire; sicuramente in quest'anno l'incarico di *maestresala* del marchese de los Vélez e la nomina di quest'ultimo a viceré di Valencia, lo portano nella città del Turia, dove rimette mano al romanzo per offrirne una seconda versione con il titolo *Lisardo enamorado* nel 1629, anno in cui si pubblica anche *Huerta de Valencia*. Alla morte del marchese, avvenuta nel 1631, Castillo passa al servizio del figlio Pedro Fajardo de Zuñiga, con il quale si sposta a Barcellona, città in cui dà alle stampe una raccolta di novelle (*Noches de placer*, 1631), due romanzi picareschi (*Las harpías de Madrid y coche de las estafas*, 1631 e *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, 1632) e una *novela sentimental* (*Los amantes andaluces*, 1633). Ritorna a Valencia tra il 1634 e il 1635, anni in cui pubblica rispettivamente *Fiestas del jardín* e *Sagrario de Valencia*. La nomina del marchese de Zúñiga a viceré di Aragona lo conduce a Zaragoza; qui conosce María de Zayas, autrice per la quale Castillo scriverà versi encomiastici⁸. Nuova città, nuovo profluvio di edizioni: nel giro di pochi anni Castillo dà alle stampe il *Patrón de Alcira, el glorioso mártir San Bernardo* (1636), le *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639) e l'*Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639). La nomina del marchese a viceré di Catalogna nel 1640, porta Castillo nuovamente a

⁸ Nella parte dedicatoria delle *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas compaiono un sonetto e alcune *décimas* di Castillo. È probabile che i due si conoscano già durante la permanenza madrileña (1619-1629), in quanto anche María de Zayas frequenta l'Accademia di Medrano; cf. KING W. F., *Prosa novelística y academias literarias*, cit., pp. 50, 57 e 59 e PÉREZ-ERDELYI M., *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso del Castillo Solórzano*. Miami: Edic. Universal, 1979, pp. 11-12.

Barcellona, dove pubblica *Los alivios de Casandra*. Successivamente si trasferisce in Italia al seguito del suo mecenate, inviato nel 1641 a Roma come ambasciatore. A partire da questo momento si perde ogni traccia di Castillo; l'unica notizia certa di cui si dispone è che le due raccolte di novelle *Sala de recreación* e *La quinta de Laura*, edite nel 1649, sono postume.

Nell'ambito della narrativa di Castillo Solórzano, la critica moderna tende a privilegiare il romanzo picaresco, genere a cui è stata spesso assimilata la sua novellistica⁹, nonostante questa produzione, con 55 novelle (disseminate in nove raccolte e due romanzi picareschi), rappresenti la parte più cospicua dell'opera solorzanaiana.

Castillo rientra a pieno nella schiera dei cosiddetti "novellieri post-cervantini", formula che, se da un lato consacra Cervantes a pietra miliare del panorama novellistico del Seicento spagnolo, dall'altro può prestarsi a interpretazioni ambigue. La narrativa breve che si sviluppa tra il 1620 e il 1650¹⁰ non risente della rivoluzione copernicana rappresentata dalla pubblicazione nel 1613 delle *Novelas ejemplares*: l'immediato e prolungato successo di cui godono queste novelle¹¹ costituisce per i novellieri

⁹ Così, ad esempio, in VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983 e in MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano* (tesis doctoral), Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2002, oltre che nel già menzionato studio di PÉREZ-ERDELYI M., *La pícaro y la dama*.

¹⁰ PACHECO RANSANZ A., in "Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII" (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, p. 411 e segg.) contesta l'ipotesi avanzata da Amezúa, secondo il quale la decadenza della novella corta inizia nel 1635 con la morte di Salas Barbadillo (AMEZÚA Y MAYO A. G. de, *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Real Academia Española, 1929, p. 272); considerando che parliamo dei novellieri post-cervantini, ritengo corretto, come fa Pacheco, spostare la data che segna l'apogeo di questa produzione agli anni successivi al 1613.

¹¹ Bourland testimonia la pubblicazione di dodici edizioni nei primi dieci anni successivi al 1613 e di altre dodici fino al 1665; cf. BOURLAND C. B., *The short story in*

contemporanei un impulso per un tipo di composizione sulla quale la lezione cervantina non lascia quasi traccia. Il motivo è facile da intuire: in un secolo in cui “el afán a teorizar se convirtió en un verdadero fanatismo”¹², Cervantes non propone un modello da imitare, ma un intero universo narrativo che non si lascia imbrigliare in un rigido codice di norme da utilizzare come falsariga per la stesura delle novelle¹³, categoria narrativa che non è contemplata né nella *Filosofía antigua poética* di Alonso López Pinciano, né nelle *Tablas poéticas* di Francisco Cascales, né nel *Cisne de Apolo* di Luis Alfonso de Carballo¹⁴. Per rompere il velo di silenzio che la teoria poetica ha calato sulla novella e conferire a questa una dignità letteraria, Lugo y Dávila nel suo *Teatro popular* ricorre ai criteri che Aristotele, “autoridad incuestionable” nel Siglo de Oro¹⁵, indica per la tragedia, da un lato qualificando queste narrazioni brevi come “representaciones verosímiles y próximas a la verdad y algunas de ellas verdaderas”, dall’altro considerando

Spain in the seventeenth century with a bibliography of the novela from 1576 to 1700. Northampton: Smith College, 1927, p. 9.

¹² TALENS J., *La escritura como teatralidad*, Valencia: Universidad, 1977, p. 128.

¹³ Dando uno sguardo ai vari tentativi da parte della critica di classificare le *Novelas ejemplares* di Cervantes, ci si rende conto di come, mettendo l’accento su taluni aspetti e tralasciandone altri, queste novelle possono rientrare facilmente in diverse categorie. La consapevolezza di questa eterogeneità ha portato negli ultimi tempi a rinunciare a grandi classificazioni, prediligendo o l’analisi di taglio tematico, strutturale ecc. di un numero ristretto di novelle cervantine, o lo studio separato di una sola di queste. Una visione d’insieme delle classificazioni che hanno interessato le *Novelas ejemplares* si trova in MANCING H., “Prototypes of Genre in Cervantes’ *Novelas ejemplares*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20:2, 2000, pp. 127-150.

¹⁴ Cf. YUDIN F. L., “Theory and Practice of the «Novela comediesca»”, *Romanische Forschungen*, 81, 1969, pp. 585-587; LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*. Montpellier: Édition du Castillet, 1987, p. 23; COLÓN CALDERÓN I., *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 15-20.

¹⁵ TALENS J., *La escritura como teatralidad*, cit., p. 128.

Esta[s] fábula[s] [...] imitación de la acción y no dijo [Aristóteles] de las acciones, porque no le es permitido a la novela abrazar más que una acción, así como la tragedia¹⁶.

Lope de Vega, dal canto suo, offre una soluzione pratica, avvicinando la novella alla commedia sulla base del binomio “justo/gusto” esplicitato nel suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): “Demás que yo he pensado - afferma nel prologo de *La desdicha por la honra* - que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte”¹⁷. L’assenza di una precettistica che nel Seicento spagnolo regoli la novella porta questi “innovadores sin norte ni guía”¹⁸ che sono i novellieri a trarre profitto dal successo della *Comedia nueva*, da quell’immenso *corpus* di testi che compone l’universo teatrale del *Siglo de Oro*. La varietà di convenzioni su cui si reggono i diversi sottogeneri di commedia si riflette sulla narrativa in genere, e nella fattispecie su quella solorzaniana che, lungi dal costituire un *unicum* indifferenziato di testi, presenta un carattere policromo e cangiante al quale male si adatta la fortunata e duratura definizione di “novela cortesana” coniata da Amezúa e generalmente adottata dagli studiosi, seppure con qualche restrizione e sfumatura¹⁹.

¹⁶ LUGO Y DÁVILA F., *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Librería de la Viuda de Rico, 1906, p. 14 e 22.

¹⁷ Vega, L. de, *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. A. Carreño. Madrid: Cátedra, 2002, p. 183. Esattamente contro questo “contentar «al pueblo»” si scaglia Baltasar Gracián nel suo *Criticón*, dove condanna la novella e la commedia come generi che, mancando di “gravedad masculina”, sono destinati a “pajes y doncellas de labor”; cf. BAQUERO GOYANES M., “Comedia y novela en el siglo XVII”, in *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, t. II, p. 14.

¹⁸ KING W. F., *Prosa novelística y academias literarias*, cit., p. 110.

¹⁹ AMEZÚA Y MAYO A. G. de, *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Real Academia Española, 1929. Nonostante la difformità del tipo di analisi condotte sulla novella, ben pochi sono gli studiosi che prescindono da questa definizione: riferendosi ad una serie di studi risalenti agli anni ‘70-’80 del secolo scorso Pacheco Ransanz individua una “cierta incongruencia [...] al adaptar para sus fines un término ya sobrecargado de

Se si considera inoltre che per la novella aurisecolare spagnola sono stati individuati debiti nei confronti del *cuento* tradizionale e folclorico (allargando l'orizzonte fino ad arrivare alla favolistica orientale²⁰), dell'*exemplum* medievale²¹, della novellistica italiana²² e della prosa spagnola del Cinquecento, ossia il romanzo picaresco, quello bizantino, i

connotaciones críticas que, en apariencia, al menos, resultan totalmente ajenos a una categorización de carácter formalista" (PACHECO RANSANZ A., "El concepto de novela cortesana y otras cuestiones taxonómicas". In: *What's Past is Prologue. A Collection of essays in honour of L. J. Woodward*. Ed. S. Bacarisse [et al.]. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984, p. 116). In effetti, l'unica eccezione in questo ambito sembra essere rappresentata da Rodríguez Cuadros, che, considerando "lo poco eficaz de esta acepción a la hora de aplicar uniformemente la enorme gama de novelas cortas que pueden contabilizarse en el seiscientos" preferisce il termine di "novela corta marginada" (RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en J. Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad, 1979, p. 74). Ricordiamo che l'accoglienza positiva del sintagma "cortesana" da parte della critica spagnola è legato in parte alla necessità di differenziare linguisticamente novella e romanzo, designati entrambi con il termine "novela".

²⁰ *Historia de la literatura española*. Ed. TICKNOR G. Madrid: Imprenta de la Publicidad, 1854, III, pp. 97-118.

²¹ Uno degli studi più approfonditi in questo senso è quello di LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., soprattutto pp. 115-197. Ancora tesi a comprovare che la novella corta risale alla tradizione teorica dell'*exemplum* sono lo studio di PABST W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Madrid: Gredos, 1972) e in parte quello di RODRÍGUEZ CUADROS, che sfuma questa influenza, facendo confluire nell'origine della novella aurisecolare spagnola la letteratura orale, il *cuento* o la narrazione breve didattica, e la letteratura moralizzante che si concretizza in Spagna sin dal Medioevo (cf. RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada*, cit., pp. 62-69).

²² Studi pionieristici in questo senso, ma ancora insuperati, sono quelli di MENÉNDEZ PELAYO M., *Orígenes de la novela en España*. Madrid: Bailly-Ballière é hijos (*Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, 1, 7, 14, 21), 1905-1915, e di BOURLAND C. B., *The short story in Spain*, cit., che riprende per completo le indicazioni del primo e approfondisce quanto già studiato nell'articolo "Boccaccio and the *Decameron* in castilian and catalan literature", *Revue Hispanique*, 12, 1905, pp. 1-232. Possono essere inoltre menzionati il *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro* di PLACE E. B. (Madrid: Victoriano Suárez, 1926, soprattutto pp. 20-38), e un breve articolo di GARCÍA GÓMEZ E., ("Boccaccio y Castillo Solórzano", *Revista de Filología española*, XV, 1928, pp. 376-378) incentrato su un rapido confronto tra un passaggio di GS di Castillo Solórzano e l'ottava novella della seconda Giornata del *Decameron* di Boccaccio.

libri di cavalleria, i romanzi pastorali, la *novela sentimental*²³ (generi che riprenderemo più avanti), può risultare quantomeno sorprendente la discordanza tra l'ecllettismo di tali influenze e la sostanziale uniformità che caratterizzerebbe la novellistica del *Siglo de Oro*, etichettata indistintamente come "*cortesana*". Sembra allora più corretta l'osservazione di Pacheco Ransanz, secondo il quale tale definizione ha permesso ad Amezúa di "agrupar sin gran esfuerzo un buen número de textos del siglo XVII difíciles de catalogar en otras categorías"; un certo numero, sottolineiamo, non tutti²⁴. Ancora più rigorosa è la posizione di Román che, in un articolo pubblicato nel 1981, rifiuta qualsiasi tipo di classificazione: dopo aver elencato i diversi elementi che si amalgamano nella novella secentesca spagnola in maniera eterogenea e irregolare, la studiosa mette l'accento sull'impossibilità di identificare una qualsiasi predominanza degli uni sugli altri, e conclude: "Quizás fuera mejor aceptar simplemente la existencia (dentro de la novela corta abierta a la gran cantidad de tendencias de la época) de obras no sujetas a cánones específicos", scongiurando così il pericolo di una "clasificación inexacta"²⁵. L'ambientazione non sempre urbana, i personaggi non necessariamente nobili, ricchi e oziosi, e l'introduzione di diverse peripezie farebbero della prosa breve una *novela de aventuras* più che una novella d'intreccio amoroso come vorrebbe Amezúa.

Già Peter N. Dunn, nel primo studio di largo respiro dedicato alla prosa

²³ Cf. tra altri DEL VAL J., "La novela española del siglo XVII", cit., p. XLVI.

²⁴ PACHECO RANSANZ A., "El concepto de novela *cortesana*", cit., p. 115.

²⁵ ROMÁN M. I., "Más sobre el concepto de novela *cortesana*", *Revista de Literatura*, 43, 1981, p. 146. Non si tratta di una posizione isolata: la tendenza della critica moderna è quella di amalgamare le influenze menzionate senza privilegiare l'una o l'altra; cf., per esempio, COLÓN CALDERÓN I., *La novela corta en el siglo XVII*, cit., e i due studi sulla narrativa di Castillo Solórzano condotti da VELASCO KINDELAN M. (*La novela cortesana*, cit.) e MORELL TORRADEMÉ P. (*Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*, cit.).

breve di Castillo Solórzano, individua questa apertura all'avventuroso: le novelle del nostro autore si configurano, secondo lo studioso, come romanzi bizantini ridotti in proporzioni ed infarciti di episodi italianizzanti in cui ritornano sempre gli stessi temi, modulati secondo infinite variazioni²⁶. Siamo di fronte ad una nuova generalizzazione, questa volta con valenza negativa: alla decadenza economico-sociale della Spagna, Castillo e i narratori coevi rispondono, secondo lo studioso, con una letteratura amorale che, priva di preoccupazioni etiche, sfocia in un fenomeno sociale a larga scala ravvisato come "escapismo". La parabola discendente della novella delineata da Amezúa si lega, nel caso di Dunn, ad un giudizio di tipo valutativo che si concretizza, più che in un'analisi, in una critica alla vacuità delle trame convenzionali costruite su un intreccio ridotto ad un campionario di espedienti convenzionali e sterili²⁷.

In uno studio più recente Velasco Kindelan riprende questi due opposte classificazioni – la novella cortigiana di Amezúa e la novella di tipo bizantino di Dunn - dividendo le novelle di Castillo Solórzano in due sottogeneri:

- tipo A: "novelas de corte, de ciudad, netamente costumbristas. Realistas en sus cuadros. Sus únicos temas son el amor y el honor. Sus protagonistas, caballeros y damas"
- tipo B: "novelas idealizadas, con mayor margen de aventura. Sus protagonistas son reyes, príncipes o grandes nobles. Sus temas, viajes, guerras, traiciones y deslealtades"

²⁶ DUNN P. N., *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*. Oxford: Blackwell, 1952, p. 25. Tale posizione è seguita da Soons, che vede nelle novelle di Castillo una diretta linea di continuità con le *Etiopiche* di Eliodoro, oltre che con la coeva commedia spagnola. (Cf. SOONS A., *Alonso de Castillo Solórzano*, cit., pp. 63-64).

²⁷ Vedremo come proprio l'intento edificante che Dunn esclude aprioristicamente dalla novella costituisca in realtà uno dei fattori determinanti di un gruppo di novelle qualificabili come "esemplari".

contrastando con el amor finísimo de los protagonistas y poniéndolo a prueba, al modo de la novela bizantina. Suele haber fingimiento de la personalidad. Es una constante la figura del rey”²⁸.

Tale bipartizione, ripetuta senza alcuna alterazione negli studi preliminari alle più recenti edizioni critiche delle opere di Castillo Solórzano²⁹, suggerisce un evidente parallelo con i diversi sottogeneri di “comedia” aurisecolare. Le novelle di tipo A presentano una serie di costanti (quelle che Amezúa rintraccia nella novella *cortesana*, motivo per il quale riprenderò la sua definizione) che riconducono in maniera univoca alla *comedia urbana* o *di cappa e spada*³⁰: l’ambientazione urbana e nella

²⁸ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 30. Soons testimonia che già in NEMTZOW S. (*Castillo Solórzano, An analysis of his Novelistic Production*, Tesi inedita, University of California at Los Angeles, 1932) si riscontra una bipartizione del tutto simile tra novelle “of manners”, che corrispondono al primo tipo, e novelle “of fantasy”, più vicine al secondo (Cf. SOONS A., *Alonso de Castillo Solórzano*, cit., p. 63 e 130, n. 1). Sempre di ambiente anglosassone sono altri due studi condotti sul nostro autore, quello di CUNNINGHAM M. A., *Castillo Solórzano: A reappraisal*. Tesis de la Tulane University, 1971 e quello di LONES R. G., *Alonso de Castillo Solórzano. An Analysis of his Novelistic production*. Tesis Univ. California. Los Angeles, 1952, testi di difficile reperibilità che non mi è stato possibile esaminare. Altra tesi inedita non consultata è: TAMSIR B., *L’oeuvre de Alonso de Castillo Solórzano: l’espace et le temps, les personnages, le ludisme, recherches de sociologie romanesque* [Thèse Doctorat]. Paris 4: Etud. hispaniques 1991.

²⁹ Cf. le parti introduttive di P. Campana e di I. Arellano anteposte rispettivamente alle edizioni di TE (Barcelona: Montesinos, 1992, pp. VII-XLI) e *El mayorazgo figura* (Barcelona: PPU, 1989, soprattutto pp. 19-23). Lo studio introduttivo di Arellano, l’unico incentrato sul teatro solorzano, è ripreso nella sua *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995, pp. 424-430), dove Castillo è collocato tra i drammaturghi minori del ciclo di Lope de Vega.

³⁰ Cf. ARELLANO I., “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, in *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999. In un breve articolo apparso su *Criticón* nel 1988, Serralta argomenta come la definizione di “comedia de enredo” sia troppo generica e poco efficace denotativamente per designare questo tipo di commedia per la quale Oleza, spostando l’accento sull’ambientazione, preferisce l’epiteto “urbana” (Cf. rispettivamente SERRALTA F., “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137 e OLEZA J., “La

contemporaneità, la condizione sociale dei protagonisti, “caballeros particulares” e dame di media nobiltà, e l’intreccio amoroso in cui fa il suo ingresso tutta una serie di sequenze topiche, quali gli appuntamenti notturni, le gelosie, le “rondas” sotto le finestre della dama, i duelli tra *galanes* rivali, il travestimento, “en fin [...] aquellos sucesos más caseros de un galanteo”³¹. Gli elementi distintivi delle novelle di tipo B sono invece ascrivibili alla commedia palatina, ossia un’azione situata in uno spazio e un tempo separati dalla contemporaneità spagnola, e l’occultamento d’identità che introduce il motivo del divario sociale tra personaggi di alto lignaggio e protagonisti costretti a nascondere la propria nobiltà sotto una fittizia umile origine³². Tralasciando momentaneamente il problema del maggiore o minor legame con il romanzo bizantino (questione che sarà ripresa a suo tempo), la definizione di Velasco delle novelle di tipo B riporta anche a livello

propuesta teatral del primer Lope de Vega”, in *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, dir. J. Oleza. València: Institució Alfons El Magnànim, 1984, p. 269 e segg.). Anche ARELLANO nella sua *Historia del teatro español del siglo XVII* (cit., pp. 138-139), ricorda come l’*enredo* sia un tratto costitutivo tanto della commedia di cappa e spada quanto di quella palatina.

³¹ F. A. de Bances Candamo, *Teatro de los teatros*; cit. in SANCHEZ ESCRIBANO F, PORQUERAS MAYO A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 347.

³² All’ambientazione esotica, individuata come tratto distintivo della commedia palatina da WARDROPPER B. W. (“La comedia española del Siglo de Oro”. In: Elder Olson, *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978, p. 195; il critico denomina questo tipo di commedia “fantastica”) e WEBER de KURLAT F. (“El perro del hortelano, comedia palatina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363 e Id., “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)”, in: *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Eds. N. Salomon, M. Chevalier, J. Pérez, F. Lopez. Bordeaux: Université, 1977, II, pp. 867-871), MARCVITSE affianca il divario sociale tra i personaggi e una tonalità frivola che elude il tragico, due elementi che la distinguono dalla commedia “palaciega” (*de palais*). Cf. VITSE M., “El hecho literario”. In: *Historia del teatro en España*. Ed. J. M. Díez Borque. Madrid: Taurus, 1983, p. 556-559 e ID., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990, pp. 329-330. È invece Oleza che, partendo dall’analisi di opere composte da Lope tra il 1580 e il 1604, menziona come elemento discriminante del genere palatino il motivo dell’identità occulta (OLEZA J., “La propuesta teatral”, cit, p. 266 e segg.).

tematico alla commedia palatina, *pièce* la cui trama ruota intorno a “traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc. etc.”³³.

Adottare una prospettiva di comparazione con il teatro coevo consente di rintracciare un terzo sottogenere di novelle che non rientra, se non forzatamente, nella bipartizione di Velasco Kindelan: la scarsa rilevanza accordata dalla studiosa alla presenza o meno del lieto fine, le permette di collocare in un'unica categoria novelle con epilogo felice, vale a dire le nozze degli amanti, e quelle che si concludono con la morte del protagonista, esito tragico che, configurandosi come castigo divino, conferisce a tutta la novella un'intenzione morale assente nelle prime. Proprio questo secondo tipo di novelle, che chiamerò esemplari per il carattere edificante che presentano, sono riconducibili per diversi aspetti non solo all'*exemplum* medievale ma anche alla tragedia aurisecolare. L'esemplarità come elemento classificatorio permette di superare alcuni problemi di catalogazione di novelle che si situano a metà strada tra il tipo A e il tipo B. *El soberbio castigado*, novella considerata da Velasco di tipo A, potrebbe rientrare senza troppe difficoltà nel sottogenere B, non solo per la sua ambientazione all'estero (Milano, per la precisione), ma anche perché annovera tra i protagonisti un duca e il favorito di questi; allo stesso modo *La cruel aragonesa*, appartenente per condizione sociale dei personaggi (dame e cavalieri) e ambientazione (Zaragoza) al gruppo A, ne rimane esclusa sia per il ricorso alla magia, che è in contraddizione con qualsivoglia realismo, sia per il tema centrale, che non è l'amore o l'onore, bensì la vendetta. Riconoscere l'intento edificante di novelle di questo tipo, evidente nel castigo finale dei protagonisti, permette di differenziarle tipologicamente

³³ WEBER DE KURLAT F., “Hacia una sistematización”, cit., p. 871.

senza che la dicotomia realismo / *costumbrismo* da un lato e idealismo dall'altro (dicotomia che come vedremo sussiste solo parzialmente) debba essere sacrificata in nome dell'ambientazione e della condizione sociale dei personaggi³⁴.

Al di fuori di questi tre grandi gruppi di novelle, si possono infine collocare un esiguo numero di testi burleschi, paragonabili per vari aspetti alla *comedia de figurón*, e tre novelle che sembrano preludere ai romanzi a tema ottocenteschi, in quanto costruite su vicende più che altro funzionali alla dimostrazione di un asserto: la superiorità degli spagnoli in fatto di armi (*La inclinación española*), gli effetti negativi del gioco e l'errore di mettere alla prova la fedeltà della moglie (*Las pruebas en la mujer*), e l'indissolubilità del legame di sangue e il carattere ereditario della nobiltà (*El ayo de su hijo*). Per il loro carattere di compendio della visione solorzaniana, le novelle di questo secondo tipo saranno menzionate a scopo esemplificativo nel corso delle varie argomentazioni via via sostenute.

La sintetica e sommaria rassegna delle analogie esistenti tra le novelle di Castillo e il teatro coevo costituirà la struttura portante del presente lavoro, il cui intento non è tanto delineare una nuova classificazione con un valore tassonomico fine a sé stesso, quanto proporre una sistematizzazione delle caratteristiche della narrativa solorzaniana passando attraverso un confronto con il teatro seicentesco.

La fitta trama delle relazioni che intercorrono nel Seicento spagnolo tra commedia e novella, complicata dalla concomitanza delle fonti a cui

³⁴ MORELL TORRADEMÉ P., pur non discostandosi quasi mai dalla strada suggerita da Velasco Kindelan, esprime qualche riserva rispetto alla catalogazione de *Los hermanos parecidos* come novella di tipo A (*Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 38); il fatto che l'azione sia collocata all'estero, nella fattispecie in Italia, è dovuto però non tanto al carattere palatino della novella, quanto – come vedremo più avanti – al rispetto della fonte.

drammaturghi e novellieri attingono³⁵, ha portato Yudin a parlare di “novela comediesca”³⁶, un sintagma che, rovesciando quello ben più noto di “comedia novelesca”, sbilancia il rapporto intertestuale tra i due generi più diffusi nel *Siglo de Oro* spagnolo. Mossi dalla prospettiva di un facile successo³⁷, diversi novellieri adottano per le proprie novelle motivi, temi e meccanismi dell’intreccio che necessitano di ritocchi minimi per poter essere rappresentati su un palcoscenico. La contiguità tra novella e commedia incoraggia, o forse stimola, la produzione di riadattamenti teatrali di testi narrativi preesistenti: diverse novelle del nostro autore subiscono un diverso grado di rimaneggiamento che va dal sommario riutilizzo di situazioni e sequenze narrative (vedremo il caso di *El socorro en el peligro* solorzaniana e della commedia lopesca *Amar, servir y esperar*) fino a casi di riscrittura che danno vita a vere e proprie trasposizioni drammatiche in versi di opere narrative di cui si modificano poco più che i nomi dei personaggi³⁸.

³⁵ Il debito con la novellistica italiana appare evidente tanto da parte del teatro aurisecolare quanto da quella della *novela corta* del Seicento spagnolo (cf. nota 22 del presente capitolo). Ricordiamo brevemente a questo proposito quanto afferma Juliá Martínez nello studio introduttivo al *Lisardo enamorado* di Castillo Solórzano. Lo studioso individua tre fasi nella produzione del nostro autore: “en un primer momento se precia de no ser víctima de influencias italianas pretendiendo ser original; luego se vanagloria de conocer tanto a los novelistas italianos como a los españoles; al fin abandona toda presunción y se limita a exponer sus narraciones” (JULIÁ MARTÍNEZ E., “Introducción” a *Lisardo enamorado*, cit., p. 25). In effetti nella prima delle sue raccolte di novelle Castillo assicura al lettore che “ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento” (TE, f. 5r.). Un’affermazione di dubbia attendibilità che rientra facilmente in un *topos* letterario utilizzato anche da Cervantes, autore universalmente riconosciuto come il creatore della *novela corta* spagnola. Consideriamo inoltre che tale affermazione suggerisce, a ben guardare, la strada contraria a quella indicata da Solórzano: la necessità di distanziarsi dalla novellistica italiana è indice di quanto tale produzione sia penetrata nella letteratura spagnola. Cf. nell’ambito del teatro l’eccellente studio di ARRONIZ O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.

³⁶ YUDIN F. L., “Theory and Practice of the «Novela comediesca»”, cit., pp. 585-594.

³⁷ IBID., p. 585.

³⁸ Cf. le novelle *La confusión de una noche* e *La dicha merecida* di Castillo rielaborate, come segnala SOONS A. (*Alonso de Castillo Solórzano*, cit., p. 76), da Moreto per dare alla

Lo stesso Castillo non si esime da questa pratica, dando alle stampe commedie come *Los encantos de Bretaña* e *El agravio satisfecho* che altro non sono che versioni teatralizzate della sua novella *La cautela sin efecto* nel primo caso e della cervantina *La fuerza de la sangre* nel secondo³⁹.

Nonostante la frequenza dei casi di contaminazione tra novella e commedia, questo fenomeno ha prodotto un numero ben esiguo di studi e il motivo appare evidente se si considera la cospicua quantità di testi che occorre analizzare per condurre uno studio minimamente esaustivo⁴⁰. Limitare l'orizzonte d'analisi al solo Castillo Solórzano facilita il lavoro non solo perché permette di circoscrivere il *corpus* di testi (ricordiamo comunque che Castillo è il più prolifico scrittore del periodo), ma soprattutto per la peculiarità delle sue novelle, riconducibili – come vedremo - all'universo teatrale aurisecolare molto più che quelle di qualsiasi altro novelliere seicentesco.

In uno studio risalente agli anni Settanta Frida Weber de Kurlat adatta le teorie narratologiche (di cui offre un'esaustiva sintesi) al teatro del Seicento spagnolo, arrivando a dimostrare come la Commedia presenti una morfologia del tutto simile a quella del racconto (a cui manca ovviamente la

luce rispettivamente *La confusión de un jardín* e *La fortuna merecida*.

³⁹ Per un confronto tra la novella cervantina e la commedia solorziana, cf. MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., pp. 405-434; mentre per *Los encantos de Bretaña* e *La cautela sin efecto* si rimanda all'appendice del presente lavoro.

⁴⁰ Solo tre brevi articoli muovono in questa direzione: quelli già citati di YUDIN F. L. "Theory and Practice of the «Novela comediesca»" e di BAQUERO GOYANES M., "Comedia y novela en el siglo XVII", studi che non approfondiscono i pur interessanti spunti che offrono, e l'altro di FERNÁNDEZ NIETO M., "Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas" (*Criticón*, 30, 1985, pp. 151-168) che focalizza l'attenzione sull'introduzione in raccolte di novelle e raccolte di versi di diversi generi drammatici, quali commedie, *entremeses*, *autos sacramentales*, *loas*, *diálogos pastoriles*, *bailes* ecc. e sulla diversa funzione che tali *piezas* acquistano in rapporto al testo in cui sono inserite; si tratta, in sostanza, di uno studio generico, seppure di indiscusso valore, in cui il nostro autore non trova posto se non marginalmente.

dimensione mimetica)⁴¹. La segmentazione dei testi proposta dalla studiosa in nuclei d'intreccio, "blocchi d'azione" che corrispondono alle sequenze individuabili nel teatro⁴², può essere utile non tanto come mero schedario di nuclei narrativi reiterati (già enumerati in maniera un po' eclettica da Velasco che riunisce sotto l'etichetta di "topoi narrativi" motivi, elementi strutturali, linguistici...), quanto come strumento per un'analisi dei diversi sottogeneri di novella condotta sia a livello diacronico, seguendo l'evoluzione cronologica di certe sequenze utilizzate in una data epoca e poi abbandonate a favore di altre, sia a livello sincronico, analizzando motivi e temi che per analogia o per contrasto rinviano al teatro⁴³. Il mio intento,

⁴¹ WEBER DE KURLAT F., "Hacia una morfología de la «comedia» del Siglo de Oro (con especial atención a la «comedia urbana»)", *Anuario de Letras*, 14, 1976, pp. 101-137.

⁴² Negli ultimi tempi si è andata delineando sempre più l'esigenza di una segmentazione del testo teatrale, per la quale si è parlato di «cuadros» (RUANO DE LA HAZA J. M., "La escenificación de la Comedia", in: J. M. Ruano de la Haza, J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-294) e di macro-/microsequenze (VITSEM., "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel", *Notas y estudios filológicos*, II, 1985, pp. 7-32, e "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de Corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*", in: *El escritor y la escena*, VI. *Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 56; ANTONUCCI F., "Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de Peribáñez y el Comendador de Ocaña", *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 19-37; di recentissima edizione *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Ed. F. Antonucci. Kassel, Reichenberger, 2007). Viene da sé che nella novella una segmentazione sulla base di marcatori univoci quali l'alternanza spaziale (privilegiata da Ruano de la Haza) e la metrica (preferita da Vitse e Antonucci) non è possibile: già Weber de Kurlat indica come non è sempre possibile distinguere tra funzione (intesa come unità minima non segmentabile) e sequenza (unità narrativa composta da una serie logica di funzioni cardinali o nuclei, che ha inizio quando uno dei suoi termini non ha antecedente solidale e si chiude quando un altro dei suoi termini non ha conseguente; cf. BARTHES R., "Introduction à l'analyse structurale del récits", *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27), dato che "lo que en una comedia es función, en otra se desarrolla como secuencia"; cf. WEBER DE KURLAT F., "Hacia una morfología", cit., p. 113.

⁴³ Márquez M. A. ricorda la definizione di "motivo" proposta da Tomachevski come "unidad temática no divisible, es decir, la unidad temática mínima" (TOMACHEVSKI B. V., *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal, 1982, pp. 185-186); poco più avanti specifica: "un tópico es por definición un tema general y común. Si además se repite en un obra es

d'altro canto, non è tracciare una “grammatica” astratta, uno schema sempre valido e applicabile aprioristicamente alla *novela corta*, quanto presentare un'analisi intragenerica basata su categorie narratologiche come chiave di lettura per arrivare a comprendere i meccanismi che sorreggono i diversi tipi di novella del nostro autore.

Ancora riconducibili al teatro sono i personaggi che si muovono in queste novelle, tipi “tan desdibujados [...] como pueden serlo los de cualquier comedia de la misma época”. L'assoluta preminenza dell'azione sull'introspezione impedisce un'accurata analisi psicologica dei personaggi, che dunque si configurano come “estamentos profesionales o sociales que una y otra vez, desfilan por los escenarios de la comedia o por las páginas de las novelas”⁴⁴. Definiti da caratterizzazione fisica, etica cavalleresca e

también un motivo de ese corpus. Pero si un tópico no se repite en un corpus determinado, no puede ser considerado motivo. Con respecto al motivo podemos hacer una argumentación paralela. Para ser considerado motivo un tema literario debe repetirse en un corpus determinado y naturalmente cumplir una función integradora en ese corpus; el motivo será además un tópico si se trata de un tema literario común, pero si no cumple ese requisito no podemos considerar que el motivo sea tópico”. MÁRQUEZ M. A., “Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica”, *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 6, 2002, pp. 252 e 255 (<http://www.uhu.es/miguel.marquez/publicaciones/Tema.pdf>).

⁴⁴ Entrambe le citazioni in BAQUERO GOYANES M., “Comedia y novela en el siglo XVII”, cit., p. 21. Place, al contrario, distingue la produzione narrativa del nostro autore da quella dei narratori contemporanei proprio sulla base dell'approfondimento psicologico dei suoi personaggi (PLACE E. B., *Bosquejo histórico*, cit., pp. 20-8). Tale posizione costituisce però una voce fuori dal coro, in quanto la critica tende generalmente ad evidenziare come nella novella, alla stregua della commedia, si muovano figure tipiche che non riescono ad elevarsi a personaggi. PFANDL (*Historia de la literatura nacional española*, Barcelona: Sucesores de J. Gili, 1933, pp. 335 e segg.) fa scaturire tale caratteristica dalla concentrazione della *novela corta* che impedirebbe una “construcción progresiva y compacta del personaje”. Si potrebbero fare a questo proposito due tipi di osservazioni: innanzitutto la maggiore o minore lunghezza dell'opera è stabilita dall'autore stesso che, svincolato da quelle necessità sceniche che incombono per esempio sulla commedia, può decidere liberamente quando e come terminare il suo racconto; in secondo luogo, se ammettessimo che la tipizzazione dei personaggi della novella non si trova nel romanzo perché qui lo scrittore ha più pagine “da riempire” verrebbe da sé che una commedia del *Siglo de Oro* spagnolo con i suoi personaggi appena tratteggiati dovrebbe essere più “corta”

condizione socioeconomica, vedremo come i protagonisti di queste storie, attanti più che personaggi a tuttotondo, sono soggetti ad un'evoluzione che coinvolge i diversi sottogeneri di novella anche a livello strutturale, tematico e stilistico e che contribuirà alla datazione delle due raccolte postume SR e QL.

Interessante è inoltre la presenza di indicazioni fornite dal narratore riguardanti la prossemica e la cinetica dei personaggi, fattori legati alla mimesi che si ripetono in maniera pedissequa in un genere in cui il “testo spettacolo” non avrebbe ragione d'essere⁴⁵, e che figurano come richiami impliciti all'immaginario di un pubblico costituito verosimilmente da frequentatori abituali dei teatri. Come autore che si muove fra scrivania e palcoscenico, Castillo è conscio delle “regole” che un uomo di teatro non deve trasgredire per ottenere il consenso del temuto uditorio del *corral* – consenso che Castillo non sembra aver ottenuto⁴⁶ - ed incline a una produzione di tipo consumistico, quella delle novelle per l'appunto, che progredirà alla ricerca di una formula convincente.

La peculiare angolazione scelta per questo lavoro, lo sguardo costantemente rivolto al teatro, comporta un approccio alla novella che estromette dall'analisi gli elementi diegetici della narrazione (punto di vista, focalizzazione, voce o istanza narrativa, rapporto narratore-narratario, ecc.), così come la lontananza della sua forma linguistica (in prosa) da quella del

di un *Saul* alfieriano o di un *Otello* shakespeariano.

⁴⁵ Il testo spettacolo, o “testo B”, è, secondo la definizione di Díez Borque, quello costituito dalla comunicazione visiva e acustica (mimica del viso, gestualità e movimento scenico) in opposizione al testo letterario (o “testo A”) ossia la comunicazione verbale; cf. DÍEZ BORQUE J. M., “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”. In: *Lope de Vega: el teatro*. Ed. A. Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus, 1989. I, p. 53 e segg.

⁴⁶ Cf. soprattutto gli studi introduttivi di JULIÁ MARTÍNEZ E. e ARELLANO I. anteposti rispettivamente alle edizioni del *Lisardo enamorado* (cit., pp. 36-46) e de *El mayorazgo figura* (cit., pp. 23-26).

teatro (in versi) non permette un'analisi puntuale di meccanismi retorici, stilistici, ecc. Dal punto di vista linguistico, il campo d'indagine sarà perciò limitato a problematiche connesse con la "comedia": culteranismo e rapporto con l'oralità. Una serie di tematiche ed argomentazioni afferenti al teatro che richiederebbero maggior spazio, sono infine solo brevemente accennate mediante il riferimento ad analisi di carattere generale che, pur mancando talvolta di una visione diacronica, ostacolata dalla ricerca di tratti universalmente validi e sempre applicabili al variegato e complesso fenomeno teatrale del *Siglo de Oro*, costituiscono un valido supporto per far fronte allo sconfinato *corpus* di commedie aurisecolari, di cui è praticamente impossibile avere una conoscenza diretta integrale e minuziosa. Nella consapevolezza che molti sono gli aspetti da approfondire e sicuramente moltissime le commedie che, pur riconducendo in vario modo alle novelle solorzianiane, sono state omesse, presento nelle pagine che seguono una proposta d'analisi che non vuol essere un punto d'arrivo, ma un punto di partenza per future indagini sul campo ancora oggi per molti versi inesplorato della narrativa breve seicentesca⁴⁷.

Un'ultima osservazione prima di entrare nel vivo dell'analisi. Le citazioni dei testi, riprese da edizioni *princeps* quando non disponibili pubblicazioni recenti (non avendo il presente studio alcun fine bibliografico o filologico, si riportano nella bibliografia finale solamente gli esemplari

⁴⁷ Una particolareggiata rassegna della critica della novella spagnola del seicento si può trovare in FERNÁNDEZ GONZÁLEZ A. R., "Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII". In: *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venezia del 25 al 30 de agosto de 1980). Ed. G. Bellini. Roma: Bulzoni Editore, 1982. I, pp. 437-443. In tale articolo non viene menzionato per motivi cronologici il già citato libro di Laspéras, *La nouvelle en Espagne*, uno dei più esaustivi studi sulla novella seicentesca spagnola, che però, limitando l'analisi della novella al 1637, anno della pubblicazione delle *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas, esclude tre raccolte delle nove totali del nostro autore edite dopo tale data, ossia AC, edita nel 1640, SR e QL, entrambe pubblicate postume nel 1649.

consultati⁴⁸), sono rese con grafia e punteggiatura moderne, allo scopo di facilitarne l'accesso. Si modernizzano le alternanze x/j (dexo/dejo), g/j (muger/mujer), ç/z (hiço/hizo) e z/c (plazer/ placer), i/y (reynar/reinar), v/b (vandera/bandera), qu/cu (quando/cuando), i gruppi consonantici o vocalici colti ph, th, ch, ee, ll, ff, cc (philosophia/filosoffa; thesoro/tesoro; charidad/caridad; illustre/ilustre, ecc.), le grafie latinizzanti (conoscer/conocer), mentre si lasceranno invariate le forme che comporterebbero un cambio fonetico, ossia le forme contratte (vía/veía; día/decía) e arcaiche (trujo/trajo), le oscillazioni nei gruppi consonantici t/ct, c/cc (otavo/octavo; efeto/efecto, oscuro/oscuro), le contrazioni di “de” con pronome o aggettivo dimostrativo e pronome personale (della; dél) e le forme contratte “aqueste, aquesta”, così come si riproducono i fenomeni di laísmo e leísmo. In caso di grafia incerta, si riporta la forma originale con l'annotazione [sic].

⁴⁸ Studi bibliografici approfonditi, oltre che in BOURLAND C. B., (*The short story*, cit.), sono consultabili in: BACCHELLI F., *Per una bibliografia di A. Castillo Solorzano*. Verona: [s.n.], 1983; FORMICHI G., “Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnuola seicentesca”. In: *Lavori ispanistici* (serie III), Firenze: Casa editrice D'Anna; Pisa: Cursi. 1970-1973, pp. 1-105; RIPOLL B., *La novela barroca (1620/700)*. Catálogo bio-bibliográfico. Salamanca: Universidad, 1991.

Tavola delle edizioni e abbreviazioni

<i>Anno</i>	<i>Titolo dell'opera</i>	<i>Abbr eviaz.</i>	<i>Genere</i>	<i>Novelle / commedie contenute</i>
1625	Donaires del Parnaso		Poesía	
	Tardes entretenidas	TE	Raccolta di novelle	El amor en la venganza La fantasma de Valencia El Proteo de Madrid El socorro en el peligro El culto graduado Engañar con la verdad
1626	Jornadas alegres	JA	Raccolta di novelle	No hay mal que no venga por bien La obligación cumplida La cruel aragonesa La libertad merecida El obstinado arrepentido Las bodas de Manzanares (poema jocoso)
1627	Tiempo de regocijo y carnestolendas	TR	Raccolta di novelle	El casamentero (entremés) El duque de Milán La quinta de Diana ¹ El ayo de su hijo
1628	Escarmientos de amor moralizado		Novela sentimental	
1629	Lisardo enamorado		Novela sentimental	
	Huerta de Valencia	HV	Raccolta di novelle	El amor por la piedad El soberbio castigado El defensor contra sí La duquesa de Mantua El agravio satisfecho (comm.)
1631	Noches de placer	NP	Raccolta di novelle	Las dos dichas sin pensar La cautela sin efecto La ingratitude y el castigo El inobediente Atrevimiento y ventura El bien hacer no se pierde El pronóstico cumplido La fuerza castigada

¹ Inclusa poi nelle *Novelas amorosas de los ingenios de España* (Zaragoza, V.da de Vergues, 1648) con il titolo *Las quintas de Laura*.

				El celoso hasta la muerte
				El ingrato Federico
				El honor recuperado
				El premio de la virtud
	Las harpías de Madrid y Coche de las estafas		Romanzo picaresco	El comisario de figuras (entremés)
1632	La niña de los embustes, Teresa de Manzanares		Romanzo picaresco	El barbador (entremés)
				La prueba de los doctores (entremés)
1633	Los amantes andaluces		Novela sentimental	
1634	Fiestas del jardín	FJ	Raccolta di novelle	Los encantos de Bretaña (comm.) ²
				La vuelta del ruiñeñor
				La fantasma de Valencia (comm.)
				La injusta ley derogada
				El Marqués de Cigarral (comm.)
				Los hermanos parecidos
				La crianza bien lograda
1635	Sagrario de Valencia		Agiografía	
1636	Patrón de Alcira, el glorioso mártir San Bernardo		Agiografía	
1637	Aventuras del Bachiller Trapaza	BT	Romanzo picaresco	Claudio y Porcia
				Filipo, príncipe de Salerno
				Las castañeras (entremés)
1639	Historia de Marco Antonio y Cleopatra		Prosa storica	
	Epítome de la vida y hechos del inclito rey		Prosa storica	
1640	Los alivios de Casandra	AC	Raccolta di novelle	La confusión de una noche
				A un engaño, otro mayor
				Los efectos que hace amor
				Amor con amor se paga
				En el delito el remedio (escrita sin la letra a)
				El mayorazgo figura (comm.)
1642	La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas	GS	Romanzo picaresco	Quien todo lo quiere todo lo pierde
				El conde de las legumbres
				A lo que obliga el honor
1649	Sala de recreación	SR		La dicha merecida

² Riduzione teatrale della precedente novella *La cautela sin efecto* edita nella raccolta NP.

		Raccolta di novelle	El disfrazado Más puede amor que la sangre Escarmiento de atrevidos Las pruebas en la mujer La torre de Florisbella (comm.)
La quinta de Laura	QL	Raccolta di novelle	La ingratitud castigada La inclinación española El desdén vuelto en favor (escrito sin la letra i) No hay mal que no venga por bien ³ Lances de amor y fortuna El duende de Zaragoza
1667	La victoria de Nordlingen	commedia	
?	El fuego dado al cielo	auto sacramental	

³ Titolo già utilizzato da Castillo per una novella, del tutto dissimile, edita in JA.

CAP. I. - LA NOVELLA CORTESANA

Nel gruppo delle novelle “*cortesanas*”, numericamente poco superiore a quelli palatino (16) ed esemplare (14), si possono annoverare 19 novelle e una cornice (di FJ) distribuite in maniera omogenea all’interno delle diverse raccolte: due in TE (*La fantasma de Valencia; El socorro en el peligro*), una in JA (*No hay mal que no venga por bien*) e in TR (*La quinta de Diana*), due in HV (*El amor por la piedad; El defensor contra sí*), tre in NP (*Las dos dichas sin pensar; El honor recuperado; El bien hacer no se pierde*), due in FJ (*La vuelta del ruiñeñor; Los hermanos parecidos*), tre in AC (*La confusión de una noche; Amor con amor se paga; A un engaño, otro mayor*), due in GS (*El conde de las legumbres; A lo que obliga el honor*), una in QL (*El duende de Zaragoza*) e due in SR (*El disfrazado; Más puede amor que la sangre*).

A questi testi, e solo a questi, è possibile ricondurre la definizione che Joaquín del Val, sulla scia di Amezúa, estende all’intero *corpus* di novelle di Castillo Solórzano, considerate indiscriminatamente come “*historias eróticas, de damas y galanes que se desarrollan en las grandes ciudades y especialmente en Madrid [...] durante los reinados de Felipe III y Felipe IV*”¹. Tale definizione mette in evidenza la totale analogia della novella *cortesana* (e solo di questa) con la commedia di cappa e spada e sintetizza tutti gli aspetti che si analizzeranno nel presente capitolo: l’intreccio amoroso, i personaggi della media nobiltà e l’ambientazione nella contemporaneità urbana.

¹ Del VAL J., “La novela española del siglo XVII”, cit., p. XLV.

1. I nuclei narrativi della novella cortesana

Tutte le novelle *cortesanas* di Castillo presentano un intreccio amoroso che si sviluppa secondo lo schema:

innamoramento – ostacolo – realizzazione dell'amore
mediante il matrimonio.

Questo sistema conflittivo, che già di per sé richiama alla memoria la tripartizione della commedia di cappa e spada², si costruisce su una serie di meccanismi e motivi che si ripetono con pochissime varianti.

1.1. L'innamoramento: servizio galante e amore platonico

Diverse novelle *cortesanas* si aprono con una peripezia romanzesca, ossia con un eroe in fuga che salva la vita ad una dama incontrata in una situazione di pericolo. L'innamoramento della dama in seguito a tale "servicio galante y peligroso"³ è dato pressoché per scontato, come è inevitabile per il *galán* innamorarsi subitaneamente della dama che, sempre bella e virtuosa, suscita l'amore dell'eroe "a prima vista"⁴. L'equazione di marca neoplatonica *bellezza = amore*, implica che il non vedere il volto della dama da parte del *galán* possa essere introdotto come un momentaneo impedimento all'innamoramento. In *La confusión de una noche* Fadrique incontra per la prima volta Dorotea in chiesa, dove si è recata per la nomina di un vescovo "de embozo, en traje con que van en Sevilla las damas, que es con manto grosero y sombrerillo"; quando il *galán* le chiede di poterla servire, la dama risponde: "no soy tan crédula que piense que por otras

² Cf. OLEZA J., "La propuesta teatral", cit., p. 269.

³ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., pp. 57-58.

⁴ Non serve ricordare che accade altrettanto nella commedia, dove "la mayoría de los *galanes* son guapos y la mayor parte de las damas son bellísimas; raras veces se encuentra la paradoja como *La hermosa fea*" (HESSE E. W., "La comedia como tragedia". In: *La comedia y sus intérpretes*. Madrid: Castalia, 1972, p. 33).

razones bachilleras que me habéis oído he hecho con ellas efecto de inclinación en vos, faltando en esto lo principal que es el verme”⁵. Ogni qual volta che una dama “tapada” rifiuta di rivelare la propria identità, l’eroe ordina ad un *criado* di seguirla fino a casa; talora lo stratagemma funziona e si rompe l’aura di mistero creata intorno alla dama⁶, talaltra no e quindi sarà la dama stessa ad inviare un biglietto anonimo all’eroe che, preso in mille macchinazioni, non arriva a capire chi si celi dietro l’appuntamento a cui è stato convocato, a cui, comunque, non mancherà di recarsi⁷.

1.2. Ostacoli, equivoci e stratagemmi

L’ostacolo alla realizzazione dell’amore può essere rappresentato da tre fattori: 1. l’opposizione di una figura d’autorità, per cui un padre o un fratello - quasi mai la madre⁸ - scelgono come marito della dama un cavaliere da lei disprezzato⁹; 2. la separazione della coppia, generalmente temporanea¹⁰; 3. l’inganno da parte di un *galán* che abbandona

⁵ AC, f. 10f. e 13f.

⁶ Così in *La quinta de Diana, Las dos dichas sin pensar*; talvolta è il *galán* stesso che segue la dama fino a casa (*El conde de las legumbres*) o la dama protagonista che ordina ad un paggio di seguire il *galán* (cornice di FJ, *El duque de Milán, Quien todo lo quiere todo lo pierde*).

⁷ Cf. *La fantasma de Valencia, El socorro en el peligro, La confusión de una noche*.

⁸ Come nella commedia, così nella novella rarissime sono le apparizioni della figura della madre: compare nel ruolo di autorità paterna, affiancata dal figlio, solo in *La fantasma de Valencia*, e come aiutante in *El duende de Zaragoza*, mentre ha un ruolo del tutto marginale come moglie passiva dell’oppositore nelle due novelle esemplari *La dicha merceda* e *Escarmiento de atrevidos*; ne *El disfrazado* la madre delle dame è solo nominata e non prende mai parte all’azione mentre in *El premio de la virtud*, novella esemplare di cui parleremo più avanti, ritorna il motivo della madre come dama, presente per esempio nella commedia lopesca *Los melindres de Belisa*.

⁹ *La fantasma de Valencia; El socorro en el peligro* (anche se qui non compare come personaggio della novella); *Las dos dichas sin pensar; La vuelta del ruiseñor; El bien hacer no se pierde; Amor con amor se paga; El disfrazado; El duende de Zaragoza*.

¹⁰ Allontanamenti temporanei si trovano in: *La fantasma de Valencia, El socorro en el peligro, No hay mal que no venga por bien, La quinta de Diana, El defensor contra sí; Las dos dichas sin pensar; El bien hacer no se pierde, El honor recuperado, La vuelta del*

volontariamente la dama dopo averla sedotta perché promesso in sposo ad un'altra¹¹.

1.2.1. Il conflitto generazionale padre-figlia: “cupiditas” vs. “generositas”

Nel caso in cui è l'autorità paterna a contrastare l'unione tra *galán* e dama, il parallelo con la commedia di cappa e spada è più che evidente: simili ai “barbas” che si muovono sui palcoscenici dei *corrales*¹², i padri scelgono il futuro genero sulla base dei vantaggi economici che possono derivare dal matrimonio, noncuranti della superbia che caratterizza senza eccezioni il pretendente ricco. Il denaro è dunque, come nota giustamente Dunn, uno dei fattori che può costituire un ostacolo alla realizzazione dell'amore molto più della classe di appartenenza del *galán* (che, vedremo più avanti, non esce mai dai ranghi della nobiltà¹³), servendo al padre come “arma para persuadir a su hija a que acept[e] una unión quizás no de su gusto”¹⁴. Gli eroi delle novelle *cortesanas*, generalmente secondogeniti costretti dall'avidità dei fratelli maggiori che hanno ereditato il *mayorazgo* a vivere in ristrettezze economiche, disperano di poter ottenere la mano dell'amata, essendo a conoscenza della cupidigia del padre di lei¹⁵. Per loro

ruiseñor, Los hermanos parecidos. Vedremo nel § 1.2.2. motivi e dinamiche.

¹¹ *A un engaño, otro mayor; Amor con amor se paga; A lo que obliga el honor, El conde de las legumbres*.

¹² Già Profeti esplicita questo parallelo riferendosi alla figura di autorità nel Montalbán narratore (PROFETI M. G., *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, 1970, pp. 118-119).

¹³ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 32.

¹⁴ PÉREZ-ERDELYI M., *La pícara y la dama*, cit., p. 20. Cf. a questo proposito *La fantasma de Valencia* e soprattutto *El celoso hasta la muerte*, in cui Marcela per l'avidità del padre, è costretta a sposare il cugino deforme e *figurón*: “Esto causan los padres, que por sus particulares intereses emplean sus hijos en personas con quien han de vivir muriendo, dándoles estado por fuerza, que ha de durar lo que la vida” (NP, p. 346).

¹⁵ Cf. per esempio *La quinta de Diana*, novella in cui don Martín, secondogenito di don Frances de Peralta, racconta: “via por la gran codicia de don Lope su padre cuan imposible

quindi, come per i *galanes* delle commedie¹⁶, la guerra nelle Fiandre rappresenta il “camino por donde tantos por sus animosas hazañas y particulares servicios han venido a valer y ser estimados de sus reyes, ascendiendo de humildes principios a eminentes lugares”¹⁷.

Altra ossessione per la figura d'autorità è l'onore della dama, nella cui persona risiede l'*honor* della famiglia. La vita tanto “retirada” a cui è costretta può trasformare la casa paterna in un carcere da cui la dama non può uscire se non per recarsi a messa. Ne *La fantasma de Valencia*, per fare solo un esempio, Oquendo, il fedele *criado* di doña Luisa, informa don Gastón delle difficoltà che incontrerà per vedere l'amata perché, afferma, “el recogimiento de la casa es grande y el desvelo con que la ceta don Jaime, mi señor y su hermano, mayor; misa se dice en casa, y cuando tal vez se sale fuera, es en el coche, y corridas las cortinas dél”¹⁸.

Come depositario e custode dell'onore il padre si assicura che la figlia

había de ser darmela por esposa, pues me constaba que casamientos de tanta cualidad como la mía y de más hacienda no había admitido” (TR, f. 96r.). In *El duende de Zaragoza* don Carlos è presentato come “valentísimo caballero, solo le faltaba el tener de bienes de fortuna lo mucho que su persona merecía, pues heredando su hermano mayor el mayorazgo de sus padres, le daba unos cortos alimentos de quinientos ducados”. La dama, Leonarda, lo avrebbe favorito, “sino conociera en la avaricia de su anciano padre, que se inclinaba a don Jaime, su competidor, por más rico” (QL, p. 199). Ricordiamo che anche in commedie quali *Amor, pleito y desafío*, *Si no vieran las mujeres* e *La mayor victoria*, la povertà del *galán* si configura come ostacolo.

¹⁶ Cf. Díez Borque J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976, p. 221; lo studioso porta come esempio della “costumbre de enviar al segundón a servir a Flandes” il primo atto de *Las bizarrías de Belisa*.

¹⁷ TE, pp. 92-93. *Galanes* che tornano in Spagna dopo aver combattuto per vari anni nelle Fiandre sono don Gonzalo de Rivera de *La fantasma de Valencia*, don Antonio Tello de *El honor recuperado* e don Pedro Ossorio de *El conde de las legumbres*. Non manca inoltre l'invocazione ai Paesi Bassi come rifugio per gli amanti disillusi in cerca della morte, come spesso si legge nei versi delle commedie: in *El socorro en el peligro* Feliciano, dopo che Dorotea ha confessato di essere promessa ad un altro, dice: “Flandes tiene guerras contra las islas de Gelandia y Holanda, ocasión que los caballeros de mi calidad van a servir. Allí determino, expuesto a los mayores peligros, que en defensa de mi ley y rey, una ardiente bala haga en mí lo que esta pena no ha hecho”; TE, p. 227.

¹⁸ TE, p. 115.

mostri sempre quel “recato” che si addice alla sua condizione sociale, dato che

Una mujer noble no ha de aspirar a otra cosa que tener honor, que éste perdido, todo lo está: un caballero no por distraído con mujeres, ni por jugador dejará de obtener un hábito, un gobierno y otra dignidad; pero una mujer en perdiendo su honor todo lo pierde; pierde empleo, anda disfamada en las bocas de todos, y nadie se acuerda della¹⁹.

Appare dunque del tutto normale che in *Amor con amor se paga* il fratello della dama, sorprendendola in procinto di fuggire con l’eroe, la redarguisca: “Infame hermana (que este nombre merecen tus acciones), ¿así le correspondes a la noble sangre que heredaste?”²⁰. Non diverse sono le parole che l’anziano don Lope in *El amor por la piedad* rivolge a doña Estefanía trovandola in giardino in compagnia di don Fernando: “¿Es éste el recato, desobediente hija, que deben guardar las personas de vuestro estado y calidad? Por cierto, bien conserváis el honor de vuestros progenitores, pues livianamente dais entrada a quien apenas conocéis”²¹.

La dama, dal canto suo, cercherà di eludere l’autorità paterna a cui è sottomessa o tentando una fuga con l’amato²², oppure dandogli accesso nelle proprie stanze dopo aver ricevuto “palabra y fe de esposo”²³. In seguito alle frequentazioni notturne con l’amante la dama può scoprirsi incinta ed essere costretta per mezzo di vari stratagemmi – tra cui il più frequente è quello di fingersi “opilada”²⁴ – a nascondere il proprio stato e a

¹⁹ FJ, p. 180.

²⁰ AC, f. 109r.

²¹ HV, p. 56.

²² *El amor por la piedad*; *Amor con amor se paga*; cf. § 2.3. del presente capitolo.

²³ Si tratta di quel del *matrimonio por palabra* che BAQUERO GOYANES (“Comedia y novela en el siglo XVII”, cit., p. 28) considera motivo tipico della novella quanto del teatro. Nelle novelle di Castillo si trova in *La fantasma de Valencia*, *El amor por la piedad*, *El defensor contra sí*, *Las dos dichas sin pensar*, *La ingratitud y el castigo*.

²⁴ Cf. *No hay mal que no venga por bien* e *El honor recuperado*; nella cornice di TE e in

fuggire subito dopo il parto per sottrarsi alla morte a cui il padre o i fratelli la condannano²⁵.

Nonostante gli interventi ostili e le severe risoluzioni delle figure d'autorità, ad uscire vincitori sono sempre e comunque i due innamorati, mentre il "barba" è obbligato ad accettare il pretendente che la figlia ha già sposato clandestinamente.

Nelle novelle *cortesanas* è riscontrabile, in sostanza, quell'opposizione che Marc Vitse individua nella commedia urbana – o domestica, come la chiama lo studioso – tra *cupiditas* dei padri, che riassumono in sé avarizia e un concetto di *honor* soffocante ed eccessivo, e *generositas* dei figli, caratterizzati da nobile nascita, valore e disinteresse economico²⁶. Nella novella solorzaniana non trova tuttavia spazio quella "dérision enjouée" dell'autorità paterna caratteristica della commedia urbana del primo quarto del '600²⁷: il personaggio paterno, mai ridicolizzato in Castillo, mantiene sempre la dignità della figura di autorità e, se messo davanti al fatto compiuto – il matrimonio celebrato -, accetta la risoluzione della figlia solo per intercessione di personaggi illustri, di solito viceré, principi o comunque nobili²⁸.

L'utilizzo del nucleo conflittuale che oppone padre e figlia è

El amor por la piedad si narra però di reali casi di malessere dovuti all'abitudine da parte della dama di "comer barro"; per il ricorso al motivo tradizionale della "falsa opilada" nel teatro, cf. per lo meno lo studio introduttivo di ARATA S. a *El acero de Madrid* di Lope de Vega (Madrid: Castalia, 2000, pp. 30-35).

²⁵ *No hay mal que no venga por bien; El defensor contra sí; El honor recuperado.*

²⁶ VITSE M., *Éléments*, cit., pp. 450-476. Riprenderemo questi aspetti nell'ambito del discorso dei personaggi.

²⁷ *IBID.*, p. 450 e segg.

²⁸ Cf. *La fantasma de Valencia; La vuelta del ruiseñor; El bien hacer no se pierde; El disfrazado; Más puede amor que la sangre.* Unico caso in cui il padre esce burlato ("corrido") si trova in *Los hermanos parecidos*; l'anziano Gerardo, padre della seconda dama, non si configura però come autorità paterna, ma come *galán* che chiede in sposa la giovane protagonista.

circoscrivibile cronologicamente alle prime raccolte di Castillo, comparando in: *La fantasma de Valencia* (1625), *El socorro en el peligro* (1625), *La quinta de Diana* (1627; qui però lo zio è l'oppositore, mentre il padre ha il ruolo di aiutante), *Las dos dichas sin pensar* (1631); *El honor recuperado* (1631); *La vuelta del ruiseñor* (1634)²⁹. Nelle novelle edite in FJ e nelle raccolte successive sparisce il ruolo di oppositore dell'istanza paterna (unica eccezione: *Amor con amor se paga*, 1640), sostituita da figure d'autorità che non solo accolgono le giuste lamentele della figlia (che ora manifesta apertamente le proprie remore nei confronti del cavaliere a cui è stata promessa), lasciandola libera di scegliere chi sposare, ma arrivano addirittura a costituirsi come aiutanti che agevolano con il loro intervento il lieto fine. Consideriamo a mo' d'esempio *El conde de las legumbres* (1642): Margarita confessa all'eroe i propri dubbi circa il matrimonio che il padre le ha contratto con Leopoldo, "tan inclinado a tratar con varias mujeres sin reparar en estados, sean altos o bajos", però, aggiunge, "la obediencia a mi padre y la conveniencia para su casa con este casamiento me hace no salir un punto de su gusto"³⁰. Scoperta la relazione di Leopoldo con un'altra dama (sorella del protagonista), Margarita rivolge al padre il seguente discorso:

siempre fue buena razón de estado en los padres el casar a sus hijas con su gusto, pues un empleo que ha de durar toda la vida no es bien que sea sin voluntad [...]. Hasta aquí ha llegado el obedecerte como a padre; de aquí adelante no

²⁹ Casi eccezionali sono costituiti dal comprensivo don Ramón de *No hay mal que no venga por bien* (1626), novella in cui comunque compaiono i fratelli della seconda dama come giustizieri del disonore della sorella, e dallo zio della protagonista de *El amor por la piedad* (1629), che, scoperto chi è il cavaliere che ha disonorato la dama quando questi, come ne *Las dos doncellas* cervantina, in punto di morte si pente e confessa, si felicita, "viendo que así se restauraba mejor el honor de su sobrina que no dándola marido que, estando sin culpa, era fuerza vivir descontento en su compañía, por hacerle pagar lo que no debía" (HV, p. 61).

³⁰ GS, p. 166.

permitirás que te obedezca, porque antes tomaré hábito en el más estrecho convento desta Corte, donde acabaré con mi vida, que yo sea esposa de mi primo.³¹

Sarà il padre stesso che, seguendo la volontà della figlia, scioglierà la promessa di matrimonio permettendole di sposare l'innamorato protagonista.

L'abbandono del conflitto generazionale a favore di un rapporto di collaborazione tra la dama, che si fa carico di far rispettare il suo decoro, e una figura di autorità il cui scopo è ora quello di far coincidere nel finale amore e "honor", assimila novelle quali *A un engaño otro mayor* (1640), *La confusión de una noche* (1640) e *A lo que obliga el honor* (1642) a quella "comedia de la modernidad" che Vitse considera preponderante nel secondo quarto del secolo XVII³².

³¹ Ibid., p. 179. Castillo, seguendo le orme di Cervantes, si pronuncia sempre a favore dei matrimoni d'amore contro quelli imposti: riportiamo il discorso del vicerè al padre (oppositore) de *La vuelta del ruiseñor* per il suo valore esemplificativo: "No es de menor importancia para la quietud de los que han de emplearse [...] saber si apetecen los empleos que se les proponen, que como son para toda la vida, es necesario que quien ha de casar se incline a la persona que se le propusiere; y esto se debe hacer con más cuidado con las mujeres, examinando dellas su gusto, porque como en ellas es natural el empacho y la verguenza, dudan de decir aquello que sienten, por el temor y respeto de los padres, y obedeciendoles no tienen contento después, antes mil disgustos, que originan desgracias" (FJ, p. 192). Ancora in *El socorro en el peligro* Castillo sottolinea quanto "no es poco dichosa la [mujer] que se emplea en sujeto conocido, pues de lo contrario vemos muchos casamientos parar en grandes desdichas" (TE, p. 232).

³² Cf. VITSE M., "El hecho literario", cit., pp. 560-570. Questa libertà della dama dall'autorità paterna rappresenta un forte scarto rispetto alla lezione cervantina. Se nelle *Novelas ejemplares* le dame "ejercitan su voluntad, principalmente si se trata de su honra y su castidad [...] tienen el poder de enamorarse de quien desean y de protegerse contra aquellos que quieran perjudicarlas, a través de su innata virtud" (CORRAL H. M., "La mujer en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra", in: *Cervantes. Su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, [organizado por] Patronato Arcipreste de Hita, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, p. 407), è pur vero che dopo l'agnizione il loro potere decisionale si restringe notevolmente: libere di decidere per loro stesse quando calate in ambiente a cui non appartengono (Preciosa de *La gitánilla* tra i gitani, Costanza de *La ilustre fregona* nella locanda e Leonisa de *El amante liberal* tra i turchi) queste eroine, una volta reintegrate nella propria classe sociale, sono vincolate come

1.2.2. Separazione della coppia: il duello e il concetto di “honor”

La separazione della coppia di innamorati può avvenire sia per una scelta consapevole in seguito ad equivoci e malintesi (chiariti poi rapidamente mediante un incontro fortuito degli amanti o grazie all’intercessione di terzi³³), sia per fattori contingenti estranei alla volontà dei protagonisti: l’eroe può cadere prigioniero in mano dei turchi (*El bien hacer no se pierde*) o essere costretto ad allontanarsi per partire per la guerra (*La fantasma de Valencia*), oppure, nella maggior parte dei casi, per fuggire in seguito ad un fatto di sangue, di solito l’uccisione del rivale in duello³⁴.

Il duello – combattuto sempre e solo tra nobili³⁵ - può scaturire, oltre che dalla gelosia dell’eroe nei confronti del corteggiatore prescelto dal padre

tutte le altre dame alle disposizioni dei genitori che, nel ruolo di custodi dell’ordine familiare, hanno sempre l’ultima parola sulla scelta del marito delle figlie. Non solo Preciosa, scoperta la sua nobile identità, si piega ai canoni dell’obbedienza filiale rinunciando a lottare per salvare l’amato Andrés, per il quale si era detta pronta a rinunciare alla sua stessa vita (Cf. *Novelas ejemplares*, cit., I, pp. 129 e 131) ma la stessa Leonisa, forse la più emancipata delle dame, ritornata in patria deve chiedere ai pur sempre accondiscendenti genitori il permesso di sposare l’eroe (I, p. 187). Allo stesso modo Costanza, “la fregona que no friega”, accetta senza dire una parola il pretendente che il ritrovato padre sceglie per lei.

³³ In *El defensor contra sí* si ha l’abbandono volontario della dama da parte del *galán* che si crede tradito, mentre in *No hay mal que no venga por bien* avviene il contrario; lo scioglimento arriverà nel primo caso per una spiegazione tra i due amanti ricongiuntisi fortuitamente, nel secondo per l’intervento del padre dell’eroe.

³⁴ *El socorro en el peligro*; *La quinta de Diana*; *Las dos dichas sin pensar* (dove si ripete per due volte lo stesso meccanismo); *La vuelta del ruiñeñor*; *La confusión de una noche*; *Más puede amor que la sangre*.

³⁵ Cf. *El ayo de su hijo*, dove il conte, dopo aver fatto confessare a Santillana di aver scambiato i loro rispettivi figli, lo ammonisce: “Bien merecíades, avaro y codicioso viejo, que yo os quitara la vida, sino mirara que era bajeza ensuciar mis manos en tan vil sangre” (TR, f. 160f.). Il senso dell’onore cresce man mano che si sale nella scala gerarchica: in *El inobediente* si legge che il monarca, avendo scoperto la relazione della regina con il suo “privado”, prova un “disgusto que se puede imaginar de un rey, que oye facilidades de su esposa; que si lo sienten los de humilde estado, ¿qué harán los que le tienen tan superior?” (NP, p. 179).

della dama³⁶, da un oltraggio ricevuto: una parola ingiuriosa (spesso pronunciata in una casa da gioco)³⁷ o il mettere in dubbio la veridicità di quanto sostenuto da un cavaliere³⁸ possono essere motivi sufficienti per ritenersi parte lesa e richiedere soddisfazione. Il presupposto per cui “vivir con infamia no es vida, sino muerte afrentosísima”³⁹, eleva le questioni di onore al di sopra di qualsiasi altro sentimento. In *La quinta de Diana* Anselmo racconta come in una casa di gioco Leonardo

pudo a su salvo llegar a alcanzarme con la mano el rostro, si bien no fue bofetón, pero bastante suceso para quedar agraviado, y mi honra en opiniones. [...] tal era la pasión que tenía de verme agraviado, que cuando al alma llegan los sentimientos del honor perdido, mal pueden asistir en las memorias de gusto de amor [...] No traté (con el deseo de mi venganza) más de saber de Leonora, solo me desvelaba en buscar a mi ofensor, para quitarle la vida.⁴⁰

Per ripristinare il proprio onore, Anselmo è disposto ad aggredire in un’imboscata notturna la carrozza su cui Leonora viaggia scortata da Leonardo e a rinchiudere in una tomba collocata all’interno di una chiesa l’amata (dalla quale non vuole farsi riconoscere) per fuggire dopo l’uccisione del rivale. Proprio questo spiccato sentimento dell’onore è ciò che distingue generalmente l’eroe delle novelle solorzaniene dal rivale: a

³⁶ Cf. *Las dos dichas sin pensar* (intreccio secondario); *La vuelta del ruiseñor*, *La confusión de una noche*; *Más puede amor que la sangre*.

³⁷ Così in *La quinta de Diana*, *Las dos dichas sin pensar*, *La dicha merecida*, *El duende de Zaragoza*.

³⁸ In *La quinta de Diana* don Martín racconta come il duello con il rivale sia scaturito dal fatto che questi, dopo il suo resoconto sulla relazione con la dama, chiede come prova di poter vedere le lettere ricevute: “La duda que ponéis (dije yo) en los papeles que he recibido, habiéndolo yo asegurado, será la ocasión de nuestra pendencia, que quiero daros a entender con mi espada, que se decir en todas ocasiones más verdad que vos, que sois quien mentís”; TR, f. 108r.

³⁹ *Escarmiento de atrevidos*: SR, p. 165. Tali parole sono pronunciate da Violante quando scopre di essersi concessa all’uomo sbagliato.

⁴⁰ TR, ff 83f.-r.

differenza di Leonardo (mi riferisco ancora a *La quinta de Laura*) che non risponde ai due biglietti di sfida ricevuti da Anselmo, qualsiasi *galán*, a prescindere dalla causa della contesa, scenderà sempre in campo⁴¹. Neanche la consapevolezza di essere in difetto può far desistere il *galán* dall' accettare il duello. In *A un engaño otro mayor* don Bernardino, per ripristinare l'onore della sorella, invia un biglietto di sfida a don Fernando che, pur riconoscendosi colpevole, è costretto a recarsi al duello, considerando “que era mengua [...] el no salir, siendo provocado, y de un caballero su igual”⁴². All'arroganza dello sfidante, che dice di preferire di rendere pubblico il disonore della sorella piuttosto che accettarlo come cognato, don Fernando risponde: “quiero que en mí conozcáis que hay aliento para quitaros la vida; y hecho esto cumpliré después con lo que tengo obligación”⁴³.

Nelle novelle di Castillo vige in sostanza un concetto di *honor* non dissimile da quello del teatro aurisecolare, ma se nell'“universo fundamentalmente lúdico, no trágico” della commedia di cappa e spada, pur piena di duelli, rare sono le morti di uno dei due contendenti⁴⁴, nella novella *cortesana* del nostro autore accade il contrario, per cui molto pochi sono i duelli che non terminano con uno dei duellanti trafitto a morte⁴⁵. Distanziandosi dal Lope narratore, che nella sua novella più sanguinaria, *La más prudente venganza*, si dichiara contrario a qualsiasi versamento di sangue per ripristinare l'onore, Castillo prediligerà la convenzione, tante

⁴¹ Così, per esempio, don Carlos in *Más puede amor que la sangre* non esita a seguire il cavaliere da cui è stato sfidato a duello (che scoprirà poi essere il fratello della dama) pur non essendo a conoscenza del motivo.

⁴² AC, f. 57f.

⁴³ *Ibid.*, ff. 58f.-r.

⁴⁴ Cf. ARELLANO I., *Convención y recepción*, cit., p. 67.

⁴⁵ Solo in tre casi Castillo ricorre all'espedito della scoperta di parentela che pone repentinamente fine al conflitto tra i duellanti, ossia in *A un engaño otro mayor* e *El conde de las legumbres*, dove l'eroe combatte contro il fratello della dama e in *El defensor contra sí*, in cui don Enrique, l'eroe che ha preferito rischiare la vita in duello piuttosto che dar credito alle parole di don Carlos, accetta di sposare doña Brianda dopo aver riconosciuto lo sfidante come “padre a quien debía de creer como hijo” (HV, p. 147).

volte presente nelle tragedie e tragicommedie, del sangue come unico mezzo per lavare l'onta ricevuta⁴⁶.

Il perdono dell'eroe, indispensabile per il lieto fine, non tarda comunque ad arrivare: la riconciliazione con la famiglia della vittima e il conseguente ritorno dell'omicida sono resi possibili dall'intercessione di terzi (*La vuelta*

⁴⁶ Il passo di Lope in questione, inserito in uno dei tanti commenti rivolti a Marcia Leonarda, è il seguente: "Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mate el ofensor la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio, y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida. ¿Quién duda que está ya la objeción a este argumento dando voces? Pues, aunque tácita, respondo que no se ha de sufrir ni castigar. Pues ¿qué medio se ha de tener? El que un hombre tiene cuando le ha sucedido otro cualquier género de desdicha: perder la patria, vivir fuera de ella donde no le conozcan, y ofrecer a Dios aquella pena, acordándose que le pudiera haber sucedido lo mismo si en alguno de los agravios que ha hecho a otros le hubieran castigado. Que querer que los que agravio le sufran a él, y él no sufrir a nadie, no está puesto en razón; digo sufrir, dejar de matar violentamente, pues por sólo quitarle a él la honra, que es una vanidad del mundo, quiere él quitarles a Dios, si se les pierde el alma"; Vega L. de, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 283-284.

Realmente smisurata è la critica su quest'aspetto; cf. tra gli altri CASTRO A., "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los Siglos XVI y XVII", *Revista de Filología Española*, 3, 1916, pp. 1-50 e 357-386; CORREA G., "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, 26, 1958, pp. 99-107; ARTILES J., "La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII". *Segismundo* 5-6, 1967, pp. 9-38; JONES C. A., "Honour in Spanish Golden Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals.", *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1957, pp. 199-210; Idem., "Spanish honour as Historical Phenomenon Convention and artistic Motive", *Hispanic Review*, 23, 1962, pp. 32-39; LOSADA-GOYA J. M., *L'Honneur au theatre: la conception de l'honneur au XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck, 1994; POESSE W., "Utilización de las palabras 'honor' y 'honra' en la comedia española". In: *Homenaje a don Agapito Rey*. Ed. J. Roca Pons. Bloomington: Indiana University Press, 1980, pp. 289-303; REY HAZAS A., "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española". In: *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII* (València, 9-11 de mayo de 1989). Eds. M. V. Diago, T. Ferrer Valls. Valencia: Universitat, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 251-262. Di recentissima pubblicazione è infine un articolo di OJEDA CALVO, M. DEL VALLE, "Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega" (*El toledano vengado y La prudente venganza*), *Etiópicas*, 3, 2007, pp. 35-68.

del ruiseñor, Más puede amor que la sangre), da un indennizzo pecuniario (*Las dos dichas sin pensar*), o da un matrimonio riparatore, per cui il parente dell'ucciso che incalza l'eroe ne sposerà la sorella (*La confusión de una noche, La ingratitud castigada, El duende de Zaragoza e Más puede amor que la sangre*)⁴⁷.

1.2.3. L'inganno: seduzione e abbandono della dama

Tre novelle, *A un engaño otro mayor, El conde de las legumbres* e *A lo que obliga el honor*, nascono da una medesima circostanza: l'eroe, promesso ad una dama dalla quale si sta recando, rimane sedotto dalla bellezza della protagonista e la corteggia fino a quando ottiene di passare la notte nelle sue stanze. Né il vincolo carnale, né la cedola matrimoniale firmata (nei primi due casi con un nome falso⁴⁸) consacrano per il *galán*

⁴⁷ Nell'ultima novella menzionata il fratello della dama perde la vita per mano di Carlos, costretto a trapassare il rivale con la spada quando questi, dopo essere stato aiutato dall'eroe a rialzarsi, tenta di colpirlo a tradimento. Lo scorretto comportamento del fratello, fuori dai canoni cavallereschi, costituirebbe, secondo i curatori dell'edizione di SR che maneggio, l'unico motivo per cui Hipólita perdona Carlos e gli si concede come sposa ("El perdón de Carlos por Hipólita se basa por completo en la aceptación de la idea de que Carlos estaba justificado en protegerse de las malvadas intenciones de un noble que había dejado de serlo"; SR, p. 24-25). Questo motivo, sicuramente presente nella novella (si ribadisce per due volte l'innocenza di Carlos), non è a mio avviso fondamentale ai fini del "desenlace", innanzitutto perché invaliderebbe il titolo stesso della novella, e secondo poi perché sarebbe in contraddizione con quanto si trova, ad esempio, in *El amor en la venganza*, novella in cui la dama, pur non potendo in alcun modo giustificare l'uccisione dell'amato marito, ne sposa comunque l'assassino. Ritengo dunque che l'insistenza sull'innocenza dell'eroe, più che permettere il matrimonio riparatore – motivo tipico ricorrente anche nella commedia –, serve ad elevare don Carlos, al pari degli altri *galanes*, al prototipo del cavaliere perfetto. Nulla differenza, sostanzialmente, don Carlos dal *Mariscal de Catalonia* protagonista della novella esemplare *La ingratitud castigada*: qui il marchese de Albaida, invi diosio della riuscita della serenata che il rivale fa all'amata, decide di ucciderlo ma, anziché sfidarlo a duello, ordina ad un suo *criado* di ucciderlo a tradimento con un pistola; a morire è ovviamente il marchese, trafitto dall'animoso *Mariscal*.

⁴⁸ In *La confusión de una noche* il narratore ironizza sul valore di queste cedole, considerando come "[nunca] amante aficionado y puesto en la ocasión rehusó nada si por conceder peticiones ha de conseguir el fin de sus deseos"; NP, p.18.

un' unione indissolubile: in tutti e tre i casi l'eroe abbandona la dama che è costretta a ricorrere a vari stratagemmi – il principale dei quali è il travestimento – per ripristinare il proprio onore. L'inevitabile lieto fine giunge, come nella commedia *de capa y espada*, con il *galán* che onora la sua promessa, unica strada percorribile e data quasi per scontata dal narratore (ma vedremo che nelle novelle esemplari non accadrà altrettanto⁴⁹).

L'unico caso in cui il ricongiungimento della coppia non è in alcun modo possibile si ha quando subentra il meccanismo della sostituzione fisica del *galán*, motivo ricorrente tanto nella novella (Baquero Goyanes ricorda *Las dos hermanas* di Lugo y Dávila) quanto nella commedia (un esempio per tutti: *El burlador de Sevilla*)⁵⁰. Sia in *El amor por la piedad*, sia in *El honor recuperado*, la dama concede all'eroe un appuntamento notturno nelle sue stanze (dopo aver ricevuto, anche in questo caso, promessa di matrimonio); la sua *criada* chiama però per errore un altro cavaliere che, approfittando dell'occasione, si sostituisce al *galán* atteso. Tale “furto identitario”⁵¹ costituisce una rottura definitiva ed insanabile: l'eroe deve suo malgrado abbandonare la dama che, ignara dell'accaduto (il *galán* che si è introdotto nelle sue stanze parla generalmente a voce bassa per non rivelare l'inganno, che si svolge nella più completa oscurità), crede che tale impedimento sia uno stratagemma escogitato dall'amante per non tener fede alla parola data di sposarla. Tutti i sotterfugi messi in atto dalla dama ingannata per

⁴⁹ Nella *novela cortesana* di Castillo Solórzano non si trovano mai quei *galanes* libertini e crudeli di cui parla Román, che “no contento[s] con despreciar a la dama una vez conseguida, le impone[n] castigos gratuitos llegando incluso a lograr su muerte”, come avviene in María de Zayas, l'autrice più frequentata dalla studiosa, (ROMÁN, M. I. “Más sobre el concepto de novela *cortesana*”, cit., p. 143).

⁵⁰ Cf. BAQUERO GOYANES M., “Comedia y novela en el siglo XVII”, cit., p. 28.

⁵¹ L'espressione è di Gherardi, che analizza questo meccanismo in *El amor por la piedad* (GHERARDI F., «Un cuerpo parecemos y una vida». *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*. Pisa: Edizioni ETS, 2007, p. 41).

recuperare l'amato risulteranno vani; l'unica soluzione per lei sarà sposare il cavaliere che ha violato le sue stanze e la sua integrità, lasciando libero l'eroe di unirsi in matrimonio con un'altra dama⁵².

1.3. Il “desenlace”: matrimonio e meccanismo morale del castigo

Per quanto insormontabile possa apparire l'ostacolo che separa la coppia protagonista e nonostante le possibili complicazioni dell'intreccio, il lieto fine con le tanto agognate nozze degli amanti è comunque assicurato, dato che, come nella commedia, si impone “la inesquivable necesidad de institucionalizar y sacralizar estas relaciones [amorosas] mediante el matrimonio, que es siempre la meta a la que conduce el juego amoroso”⁵³. Tutte le novelle *cortesanas* si concludono specificando i tempi e i modi in cui si celebrano le nozze, parte generalmente elusa nei *desenlaces* teatrali per le “pocas posibilidades de explotación desde el punto de vista del espectáculo”⁵⁴, e accennando al fatto che i novelli sposi avranno molti figli che erediteranno i loro beni, una sorta di formula fissa ricorrente sempre negli stessi termini che si sostituisce alla *captatio benevolentiae* con cui i drammaturghi sono soliti chiudere le proprie opere.

Nel caso in cui il nodo conflittuale della novella è costituito dal contrasto generazionale padre vs. figlia, il matrimonio tra gli innamorati protagonisti è reso possibile il più delle volte dalla mediazione di personaggi nobili e solo raramente dalla morte dell'oppositore, evento che Velasco Kindelan classifica come meccanismo delle “sparizioni opportune”, per cui

⁵² Un rovesciamento di questo motivo tipico si trova in *El defensor contra sí*: qui è una *criada* che, innamorata di un cavaliere, si sostituisce alla padrona accogliendolo nella sua stanza. La dama, scoperti gli amanti, riprende il cavaliere, - ignaro dell'inganno - non solo per aver disonorato la sua casa entrandovi di notte, ma per la bassezza del suo amore.

⁵³ DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 84.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

personaggi ormai inutili ai fini della novella vengono rapidamente depennati⁵⁵. Ma perché talvolta questi oppositori muoiono e talaltra no? L'uscita di scena di personaggi che ostacolano il lieto fine può essere considerata solo un comodo espediente dell'autore per precipitare l'azione verso il *desenlace* o ha una funzionalità sua propria? A ben guardare, gli unici personaggi che sono destinati alla morte sono quei padri che, insensibili alle suppliche della dama e sostanzialmente crudeli, non esitano a mettere in atto inumane punizioni contro chi contravviene ai loro progetti, trasportati da una sete di vendetta che prevarica qualsiasi umanità. Ne *Las dos dichas sin pensar* il padre di Emerenciana, avendo scoperto don Gastón nelle stanze della figlia e considerando “perdido el honesto recato de su casa”⁵⁶, costringe i due amanti alla clausura aspettando l'occasione per dar loro la morte. Inutili sono le parole della figlia che cerca di indurlo ad accettare come genero l'amato don Gastón, “caballero principal, igual [suyo] en sangre, persona de buenas partes”⁵⁷, così come cadono nel vuoto gli incitamenti al perdono del fratello – non a caso un religioso⁵⁸ – che, messo al corrente del “matrimonio por palabra” tra i due giovani, torna ad insistere sul fatto che “hacía mal en no casarlos, pues la calidad [de don Gastón] era igual a la suya”⁵⁹. La stessa Emerenciana spiega come il *criado*, sottraendosi ai “cruels designios” del padre, “de condición cruel y vengativo”, rifiuta di avvelenare l'eroe, “considerando la crueldad de mi

⁵⁵ Cf. VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 51; allo stesso modo Morell Torrademé considera queste “desapariciones oportunas” come una possibilità per l'autore di “aligerar el número de personajes en la obra” (Cf. MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., pp. 581-584), posizione condivisa da DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 79.

⁵⁶ NP, p. 34.

⁵⁷ Ibid., p. 35.

⁵⁸ Cf. n. 118 del presente capitolo.

⁵⁹ NP, p. 39. Quanto l'uguaglianza di condizione sociale sia fondamentale per il matrimonio si evince da un passaggio inserito nella novella esemplare *El soberbio castigado*, in cui il narratore sostiene che ciò che i padri devono osservare “después de la educación de los hijos, [...] es el darles estado conforme a sus calidades” (HV, p. 89)

padre y el ánimo deliberado en querer dar la muerte a un caballero que le estuviera bien casarle con su hija”⁶⁰. Un’analoga insensata caparbieta muove in *Amor con amor se paga* don Vicente, giovane cavaliere che ha scelto come sposo per la sorella l’amico don Jaime: la sua cecità è tale che, quando scopre la relazione di Gerarda con don Fernando, cavaliere presentato dallo stesso rivale come “noble y [que] tiene hacienda”, anziché acconsentire a quello che sarebbe un matrimonio vantaggioso per la sorella, la rinchiude in convento. Ugualmente riprovevole è agli occhi del narratore il comportamento di don Jaime, personaggio che interviene attivamente nell’intreccio, prima informando l’amico della fuga che Gerarda ha pianificato con l’amante, poi facendo allontanare l’eroe attirandolo a Napoli mediante una falsa missiva. Inevitabile è il castigo tanto per il fratello della dama, ucciso in duello, quanto per don Jaime, che muore per l’afflizione che gli causa la notizia delle nozze di Gerarda e don Fernando, “digno castigo de su mala intención”⁶¹. La figura di don Jaime rimane comunque un caso isolato nelle novelle *cortesanas* di Castillo, in cui il rivale, diversamente da quanto accade nella commedia di cappa e spada, non si configura quasi mai come “verdadero «tercero en discordia» de la intriga amorosa”⁶², né arriva a connotarsi come reale oppositore, ruolo che spetta di solito al padre o al fratello della dama. Come pretendente ufficiale favorito dal padre della dama e da questa disprezzato, la sua presenza all’inizio della novella funziona la maggior parte delle volte come complicazione dell’intreccio, che prende la forma di un duello in cui di regola viene ucciso. Pur appartenendo, come il protagonista, alla media nobiltà cittadina, riassume in sé tutti i vizi più esecrabili per un nobile del secolo XVII: avarizia, superbia, arroganza e codardia. La lista degli esempi che è possibile addurre è

⁶⁰ Ibid., p. 37 e 40.

⁶¹ AC, f. 120.

⁶² PRADES J. de J., *La teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: C.S.I.C., 1963, p. 252.

realmente interminabile; mi limiterò a riportare la presentazione del già menzionato antagonista de *Amor con amor se paga*:

[...] don Jaime Centella [era un] caballero rico, *galán* y de muchas partes, sólo le afeaba esto una presunción soberbia que tenía, despreciadora de todo lo que no era él, con que no era muy bienquisto en la Ciudad, su aspereza era quien le desdoraba acciones y partes, que en otro con afabilidad granjeara muchas voluntades⁶³.

La deviazione dalla norma per la quale l'aristocrazia non va mai disgiunta da virtù e valore, gli varrà la punizione, che non si limita alla frustrazione delle aspettative amorose al modo dei "*galanes sueltos*" della commedia⁶⁴, ma sfocerà nella morte inflittagli da chi, da tali norme, non si distacca mai: il *galán*, per l'appunto.

Non mancano casi in cui è una dama a contravvenire alla nobiltà d'animo a lei confacente. Nella cornice di FJ Teodora, innamorata dell'eroe e da lui rifiutata in quanto dama dell'amico, prima lo calunnia, facendo scaturire un duello che causerà la morte del proprio *galán* e la fuga dell'eroe, e poi assolda degli assassini perché venga ucciso. Ancora più disdicevole è il comportamento della terza dama de *La quinta de Diana*: don Martín racconta come è stato costretto a lasciare la Spagna in seguito ad un duello in cui ha ucciso il rivale, dopo aver scoperto il doppio gioco della dama, "cosa indigna de la calidad de una señora tan principal"⁶⁵. Entrambe le dame terminano i propri giorni in un convento. Ancora una volta, come per il *galán* rivale, la punizione sarà di entità più grave rispetto alla commedia: non un matrimonio di ripiego con un *galán* diverso da quello prescelto, ma

⁶³ AC, f. 87f.

⁶⁴ Cf. SERRALTA F., "El tipo del *galán suelto*: del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988.

⁶⁵ TR, f. 107r.

un ritiro dal mondo che sposta l'accento sul meritato castigo⁶⁶.

Chiunque contravvenga al codice etico cavalleresco è indegno del titolo nobiliare che porta ed è forzosamente destinato a morire; laddove, quindi, la commedia di cappa e spada introduce la risata mediante la beffa, la novella *cortesana* di Castillo predilige quel “mecanismo moral del castigo” che Rodríguez Cuadros riscontra nelle novelle di Andrés de Prado e José Camerino⁶⁷.

La morte dell'oppositore come meccanismo che agevola il lieto fine è riscontrabile in *El socorro en el peligro*, novella in cui le nozze della dama con un ricco indiano costituiscono l'impedimento all'unione degli amanti⁶⁸. L'uccisione del marito da parte del *galán* si lega però, anche questa volta, ad una devianza etica, assente nella commedia di Lope de Vega *Amar, servir y esperar*, che pure deriva verosimilmente dalla novella solorzaniana in questione⁶⁹. Rispetto al don Diego Iopesco, indiano che, come sempre nel

⁶⁶ Sia che costituisca un castigo come nelle due novelle in questione (che ricordano, per fare solo un esempio in ambito teatrale, *La sortija del olvido*, in cui “la hermana del rey, indigna y traidora, es enviada por éste a un convento, en justa retribución de sus crímenes”; COUDERC C., *Galanes y damas en la comedia nueva*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2005, p. 229), sia che si configuri come una prigionia imposta per onore, il convento in Castillo non ha mai valore positivo per la dama come accade in María de Zayas. Nella novella esemplare *Escarmiento de atrevidos* la dama si rinchiude in convento “para huir los engaños del mundo” (SR, p. 165), ma ne violerà le regole accogliendo nella sua cella il *galán*; anche in questo caso quindi la vita claustrale si connota come impedimento, perdendo quella funzione di fuga dal mondo che intravede MORELL TORRADEMÉ (*Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 575). Il convento o il monastero può servire infine da rifugio per il *galán* dopo un fatto di sangue: cf. *La confusión de una noche*, *Más puede amor que la sangre*, *La ingratitud castigada* (quest'ultima esemplare).

⁶⁷ RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada*, cit., p. 95.

⁶⁸ La celebrazione del matrimonio prima del finale della novella compare anche nella novella palatina *El amor en la venganza* e in *El duende de Zaragoza*, novella *cortesana* che riprenderemo a proposito della datazione delle novelle editate nelle raccolte postume.

⁶⁹ MORLEY S. G.; BRUERTON C. (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968, pp. 277-8) fanno risalire la composizione di questa commedia edita nel 1635 (*Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega*

teatro, è una figura ridicola che nel finale dovrà piegarsi alla scelta della dama e sposarne la cugina⁷⁰, don Fernando nella novella di Castillo veste i panni del rivale per eccellenza. Un'intima avarizia lo porta a sposare Dorotea anziché l'amata Leonor⁷¹, dama indiana come lui con cui continua a mantenere una relazione extraconiugale. Le continue sofferenze inflitte alla moglie per l'indifferenza dimostrata e la mancanza di compassione per suoi continui e prolungati svenimenti, fanno sì che vada progressivamente scemando "la estimación que entre la gente principal tenía; mas a él se le diera poco desto"⁷². Per sottolineare ancor più la poca "honradez" di questo personaggio il narratore introduce una scena che ricorda molto da vicino *El médico de su honra*: comparando improvvisamente alle spalle di Dorotea intenta a scrivere all'amato Feliciano, don Fernando le strappa dalle mani la lettera in cui legge "accidentes para acriminar más la sospecha"⁷³. La sua reazione è però ben diversa da quella del don Gutierre calderoniano: senza dire una parola, gira le spalle e se ne va⁷⁴. Quando infine viene a sapere che la moglie, ritenuta

Carpio... En Madrid, por la viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635) fino al 1624, datazione che l'avvicina notevolmente alla novella in questione, raccolta in TE, raccolta la cui *aprobación* è datata al 5 settembre 1624. Secondo Patrizia Campana, la novella solorzaniana appare meglio costruita e "ilustra mejor algunos aspectos oscuros en la trama de la comedia, que tiene algunos cabos sueltos, como si Lope tuviera presente el antecedente de Castillo para simplificarlo según las exigencias de una obra dramática". Cf. TE, pp. XXXIV-XXXV.

⁷⁰ Cf. Díez Borque J. M., *Sociología*, cit., pp. 216-218, dove si mette in relazione la negatività che circonda il tipo dell'indiano con la percezione delle Indie come "mítico lugar de riqueza".

⁷¹ "Le estorbaba el conseguir que esta dama [Leonor] fuese su esposa, por quien perdiera no los treinta mil ducados en que había de dotar a doña Dorotea por la manda del testamento de su padre, pero la mitad de su hacienda, que eran más de setenta mil"; TE, p. 229.

⁷² Ibid., p. 238.

⁷³ Ibid., p. 233.

⁷⁴ CRUICKSHANK D. W., nella parte introduttiva anteposta all'edizione da lui curata de *El médico de su honra* (Madrid, Castalia, 1989, pp. 11-15), propone una cronologia delle opere che Calderón ha potuto manipolare per la stesura della tragedia, concludendo che la

morta e sepolta, è in realtà viva ed ha trovato rifugio in casa di Feliciano, don Fernando resta “el hombre más confuso y atribulado del mundo”, non solo “por la infamia que se le seguía, sospechando que Feliciano gozaba de su esposa”, ma perché questo gli impedisce di sposare doña Leonor⁷⁵. Decide a questo punto di uccidere gli adulteri valendosi dell’aiuto di alcuni assassini prezzolati,

de que hay gran cantidad en aquella ciudad [Sevilla], gente de quien no vive seguro el hombre más alentado y animoso, porque a la vuelta de una esquina, o con la brevedad de un pistolete, o la longitud de un estoque buido de más de marca le despachan por la posta a la otra vida, sin que en ésta se averigüe el autor de la alevosía.⁷⁶

composizione risale probabilmente agli anni 1633-1635; lo stesso studioso ricorda però che due commedie edite nella *Segunda Parte* di Calderón (1637), *Judas Macabeo* e *Amor, honor y poder*, sono state rappresentate nel 1623, ossia solo un anno prima che la raccolta TE, in cui compare la novella *El socorro en el peligro*, ottenesse la “aprobación” per essere data alle stampe. Un’ipotetica e non comprovabile rappresentazione de *El médico de su honra* anteriore al 1624 conferirebbe a questa scena introdotta da Castillo una valenza affatto diversa, costituendosi come un richiamo esplicito alla memoria del lettore nelle sue vesti di frequentatore dei *corrales de comedias*.

⁷⁵ Ibid., p. 248.

⁷⁶ Ibid., p. 248. Diverse volte l’autore ammonisce il lettore sulla pericolosità di affidarsi a mercenari per questioni di onore: in *El socorro en el peligro* Fernando assolda “hombres destos con nombres de valientes se alquilan para asesinos, de que hay gran cantidad en aquella ciudad, gente de quien no vive seguro el hombre más alentado y animoso, porque a la vuelta de una esquina, o con la brevedad de un pistolete, o la longitud de un estoque buido de más de marca le despachan por la posta a otra vida, sin que en ésta se averigüe el autor de la alevosía” (TE, p. 248); in *La quinta de Diana*, Anselmo racconta che, dopo aver ucciso il rivale Leonardo per l’affronto ricevuto e aver nascosto (seppellendola viva) la propria dama, si ritrova da solo: “que esto merece el que fía de gente tan vil como esta que se alquilan para asesinos” (TR, f. 85f.); in *La ingratitud y el castigo* lo zio della dama ingaggia due uomini “cuya vida era bien rota, pues no trataban más que ser jornaleros de los pusilánimes, ejecutar muertes por el interés” (NP, p. 141); in *La fuerza castigada* Rodolfo si avvale di quattro uomini “destos que de haber ejecutado algunas muertes mal hechas, cobran fama (si bien injustamente) de hombres de ánimo” (NP, p. 333). In *La dicha merecida* Castillo torna ad esprimere il proprio disprezzo per “estos hombres facinerosos de que abundan las cortes de los reyes, que viven de lo que roban de noche y campan con

Avarizia, adulterio, crudeltà, poca “honradez”, codardia: per un personaggio che incarna tutti questi difetti non c’è possibilità di redenzione. La sua morte, unica via percorribile, permetterà il matrimonio dei due innamorati protagonisti. Come nella commedia lopesca *Las ferias de Madrid*, a morire non è dunque la moglie adultera bensì il marito oltraggiato:

La justificación de esta muerte está en el comportamiento del marido, ya que no es un marido ejemplar y, por tanto, se merece el castigo del mismo modo que la mujer se merece el perdón, pues se salva y sale impune del adulterio.⁷⁷

2. Tipizzazione dei personaggi

Agli antipodi rispetto al rivale come siamo andati delineandolo finora, si

alquilarse para matar hombres, gente que los que tienen a cargo el administrar justicia debían castigar con severidad; porque éstos son la ruina de las repúblicas y quién las destruyen, porque a su imitación muchos dejan sus oficios y siguen su profesión” (SR, p. 75).

⁷⁷ OJEDA CALVO, M. DEL VALLE, “Entre teatro y novela”, cit., p. 30. Ricordiamo però che Castillo sottolinea più volte come l’amore di Feliciano non supera mai il limite di un “amor de hermano” (TR, p. 246); il comportamento di Dorotea appare inoltre scagionato dalla condotta del marito, in quanto, come si legge in Lope, “con marido bueno / ¿cuándo se vio mujer mala?” (*El castigo sin venganza*, Ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 1993, vv. 1062-3). Un caso simile si trova nella novella palatina *El amor en la venganza*: qui l’*almirante* ritorna improvvisamente nel cuore della notte da una battuta di caccia (motivo presente in *Los comendadores de Córdoba* anche se nella novella è accolto amorevolmente dalla moglie Isabel, all’oscuro di tutto) e scopre Eduardo nascosto nel suo giardino. Nonostante il *galán* cerchi di giustificare la sua presenza, dicendo di essersi dovuto nascondere per via dell’esilio a cui l’ha costretto il re, l’*almirante*, questa volta si come un eroe da *tragedia de honor*, “por haber dos testigos desto, que eran su caballerizo y [la] dama de su esposa, consideró cuánto importaba a su reputación que no se fuesen él [Eduardo] y sus *criados* sin el castigo de su atrevimiento, tomando resolución de que no saliese de allí ninguno con vida, aunque él perdiese la suya en ello” (TE, p. 53). Anche qui a morire è il marito, lasciando via libera alle nozze di Eduardo e Isabela, situazione che non tornerà a ripetersi nelle novelle posteriori.

collocano *galanes* e dame protagonisti della novella *cortesana*. Dalla loro nobile nascita, requisito imprescindibile della narrativa breve secentesca, derivano bellezza, coraggio e generosità, qualità che, come nel teatro “por el mero hecho de ser noble se poseen”⁷⁸.

2.1. Il galán: la nobiltà di sangue come garanzia di elevatezza morale

Gli eroi maschili delle novelle *cortesanas* sono sempre “caballeros particulares” la cui presentazione, sia essa fatta dai personaggi stessi o dal novelliere, ripropone sempre gli stessi tratti: la “hermosa presencia”, il “buen talle”, la “gentil disposición”, oltre all’abilità di “andar a caballo en las dos sillas, correr lanzas, tornear, jugar a las armas, danzar”⁷⁹.

La nobiltà di sangue eleva il protagonista a prototipo del perfetto cavaliere, poiché secondo Castillo:

En ninguna cosa se diferencia más el noble del plebeyo que en igualar sus acciones a su sangre, y cumplir siempre lo que promete⁸⁰.

Il valore d’animo e l’origine aristocratica sono due elementi non scindibili, tanto che l’uno non può sussistere senza l’altro: la “generosa sangre” ereditata da illustri antenati, permette al cavaliere di mostrare il proprio coraggio non solo durante la guerra, ma anche in tutte le occasioni in cui, rischiando la sua stessa vita, mette in salvo la dama che si trova in pericolo. Così in *El bien hacer no se pierde* don Jerónimo fa conoscere “la clara sangre que tenía y el valor de su ánimo” nelle guerre nelle Fiandre e

⁷⁸ DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 275. Secondo LASPÉRAS J. M. (*La nouvelle en Espagne*, cit., p. 303) l’etichetta aristocratica dei personaggi è basata su bellezza, virtù, nobiltà e ricchezza, termine, quest’ultimo, che abbiamo visto non essere necessariamente presente, e che preferisco sostituire con quel disinteresse economico che è requisito fondamentale della *generositas* dei figli.

⁷⁹ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 65.

⁸⁰ *No hay mal que no venga por bien* (1626), p. 122.

mostra come “aquel gallardo corazón correspondía a su generosa sangre” quando, gettandosi tra le fiamme, porta in salvo Laura⁸¹. Il protagonista de *La quinta de Diana*, rifugiatosi in una chiesa abbandonata, nel cuore della notte sente provenire alcuni gemiti da una tomba:

la soledad, el sitio y la hora considerado todo por don Martín, le pusieron algún pavor, de suerte que se le erizaron los cabellos [...] pero su generosa sangre, que había dado muestra de sí en más importantes peligros, animó su pecho para que no desistiese de lo emprendido.⁸²

Si potrebbe a tal proposito obiettare che spesso i *galanes* vivono la propria passione amorosa tra lacrime e sospiri, consumandosi in una malinconia che arriva spesso a far temere per la loro vita⁸³: il disprezzo della dama o la sua lontananza può causare per l’innamorato cavaliere gravi malattie e lunghi giorni passati tra la vita e la morte, mentre tutti i rimedi applicati dai dottori chiamati a curarli – che non comprendono di che genere di malattia si tratti - risultano inutili⁸⁴. Questa debolezza dei *galanes*, motivo

⁸¹ NP, p. 234 e 238.

⁸² TR, f. 68f.

⁸³ Il protagonista de *El amor por la piedad* racconta come, dopo la sostituzione fisica del *galán*, passa la notte “haciendo cosas de hombre fuera de juicio” (HV, p. 37), al pari dell’eroe de *El honor recuperado* che, scoprendo che la dama si è concessa per errore ad un altro, torna a casa e si getta sul letto “donde estuvo bañando con lágrimas las almohadas della” (NP, p. 406). In *La ingratitude castigada*, novella esemplare a sfondo cortesano, l’eroe, dopo aver salvato Gerarda per tre volte mettendo a repentaglio la propria vita e lasciando tutti ammirati per il suo coraggio, ne prende congedo a causa della sua freddezza; il fratello della dama, incontrandolo con le lacrime agli occhi, gli chiede “la causa de aquella novedad” e, al suo silenzio, pensa che “grande causa le obligaba a mostrar aquella flaqueza, cosa nueva en un robusto joven” (QL, p. 63). A prendere congedo dalla dama, credendola innamorata del rivale, è anche don Fadrique de *La confusión de una noche*; “con estas razones acompañadas de algunas lágrimas se salía del aposento [de la dama]” (AC, f. 35r.). Ancora in *La vuelta del ruiseñor* il *galán*, dopo il ritorno della dama in casa del padre, torna alla sua locanda manifestando il suo dolore “con lágrimas y suspiros” (FJ, p. 179).

⁸⁴ Così il rivale di Feliciano (*galán* della sua ex dama doña María) in *El socorro en el peligro*, don Martín in *La quinta de Diana*, Fabio in *La duquesa de Mantua*, don Fernando

topico che attraverso la *novela sentimental* e *pastoril* passa alle novelle di Castillo come alle *Novelas ejemplares* di Cervantes⁸⁵ e alle comedie pastorali di Lope⁸⁶, non invalida però il loro essere valorosi, dote dimostrata in ogni circostanza. Così in *El socorro en el peligro*, Dorotea liberata dai briganti ringrazia Feliciano:

Bien se conoce, animoso caballero, la notable sangre que
de vuestros ascendientes habéis heredado, pues ella y la piedad

in *Amor con amor se paga* e Tancredo, alias Astolfo, in *El desdén vuelto en favor*. Anche in due novelle esemplari, *El ingrato Federico* e *Escarmiento de atrevidos* il protagonista si ammala per amore; vedremo però come l'esito di questi amori illeciti (nei confronti di una dama nel primo caso sposata, rinchiusa in convento nel secondo) è molto diverso. Solo in *La confusión de una noche* è la dama a cadere malata.

⁸⁵ Nelle *Novelas ejemplares* (per le cui citazioni riprendo la già citata edizione curata da H. SIEBER in due volumi) i *galanes*, coraggiosi e risoluti in tutte le occasioni, spesso piangono, perdono i sensi ed arrivano a sfiorare la follia quando oppressi dalla forza dirompente dell'amore: così don Juan in *La Gitanilla* (dice a Preciosa: "Como no me veas loco, [...] cualquiera otra demostración será poca o ninguna para dar a entender adónde llega y cuánto fatiga la amarga y dura presunción de los celos"; I, 110-111), Ricardo di *El amante liberal* (Leonisa è la causa per cui può essere stato "juzgado por loco o, por lo menos, por de poco valor y menos ánimo"; I, 142), Ricaredo in *La española inglesa* (per due volte, separato dall'amata, è sul punto di "perder el juicio"; I, 250 e I, 269). L'amore, pur non sfociando nella pazzia come spesso nel *Quijote*, provoca però reazioni violente prontamente giustificate dagli altri personaggi. In *La española inglesa* Ricaredo, costretto dalla regina a lasciare l'amata per andare per mare, la saluta tentando di dissimulare le lacrime, ma la regina dice: "No os afrentéis, Ricaredo, de llorar, ni os tengáis en menos por haber dado en este trance tan tiernas muestras de vuestro corazón: que una cosa es pelear con los enemigos y otra despedirse de quien bien se quiere" (I, 251). Allo stesso modo Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, di fronte allo svenimento di Leocadia, corre da lei per aiutarla ma inciampa e cade due volte; vedendo che non c'è modo di far riprendere i sensi all'amata sviene e quando torna in sé la voce narrativa lo dice "corrido de que le hubiesen visto hacer tan estremados extremos", la madre però lo riprende: "No te corras, hijo, de los extremos que has hecho, sino córrete de los que no hicieres cuando sepas lo que no quiero tenerte más encubierto ..." (II, 93).

⁸⁶ OLEZA J., "La propuesta teatral", cit., p. 333: "todas las comedias pastoriles suponen la confirmación del poder absoluto del amor, que vence todos los obstáculos y enredos, incluida la propia razón humana, a la que avasalla [...] El tema de la locura de amor, lanzado poderosamente al mercado literario renacentista por el *Orlando Furioso* de Ariosto, causa furor en el propio Lope, que hace del pastor enamorado un «mártir de su pensamiento» amoroso".

a que nuestra desgracia os ha movido, os ha dado ánimo para emprender con tanto riesgo de vuestra vida y la de vuestro criado el librarnos del peligro en que nos vistes.⁸⁷

Scoprendo che la dama è promessa ad un altro, l'eroe si dispera, dicendo “cosas de hombre totalmente perdido el juicio”⁸⁸, senno che recupera prontamente quando parte per la Fiandre, dove “dio a conocer su valor y la ilustre sangre que había heredado”⁸⁹. Tornato in patria il giorno dei funerali di Dorotea, si reca nella sua tomba e qui, in una scena fortemente patetica, scuote in preda ai singhiozzi il corpo apparentemente senza vita della dama svenuta. Questo continuo altalenare tra vigore e lacrime, senno e follia credo sia sufficientemente esemplificativo del fatto che solo l'amore può portare l'eroe a perdere il controllo di sé.

Il “cumplir siempre lo que promete”, seconda parte del binomio che nella visione solorzaniana contraddistingue l'aristocrazia dalle classi inferiori, è un'esigenza morale a cui un nobile non può sottrarsi, soprattutto perché la dama a cui l'eroe ha dato “palabra de esposo” corrisponde a lui per sangue⁹⁰. Il non mantenere la parola data da parte del *galán* suscita sempre

⁸⁷ TE, pp. 197-198.

⁸⁸ Ibid., p. 228.

⁸⁹ Ibid., p. 234.

⁹⁰ Cf. per questo aspetto *El defensor contra sí* (don Carlos incontra don Enrique e gli dice: “siendo quien sois, bien presumo que no ignoráis las obligaciones que tiene un hombre tan bien nacido como vos para corresponder a su calidad y, en particular, cuando hay de por medio honor de mujer principal y casamiento”; don Enrique, convinto del “doble trato” della dama, risponde: “quisiera que no fuera de tanta calidad para ofrecerla dote para entrarse Religiosa en un convento”; HV, p. 139 e 141), *El honor recuperado* (la dama, sedotta da un altro a sua insaputa, il giorno dopo rimprovera la freddezza dell'eroe: “¿Soy yo, acaso, alguna mujercilla vil, de bajo porte, con quien se pueda usar este término? ¿No tengo calidad que iguala a la tuya y hacienda con que sustentar las dos, apetecida de muchos, si despreciada de tí?”; NP, p. 405) e *El amor por la piedad* (Leonarda, parimenti sedotta da un altro cavaliere, redarguisce don Fernando: “pensad que soy mujer principal, engañada de vos y con agravios, y que si pensáis perseverar en este propósito, sabré tomar venganza desta ofensa”; HV, p. 39).

stupore negli altri personaggi. Quando doña Brianda in *A lo que obliga el honor* mostra al padre la cedola di matrimonio che don Pedro ha firmato a Victoria (dama da lui sedotta e abbandonata), questi “quedó [...] admirado y haciéndose cruces de ver que un caballero de tan ilustre sangre hubiese tratado con engaño a aquella señora”; riprende quindi il *galán* nei seguenti termini:

Venciós amor, y no me espanto que os arrojásedes a ser causa del deshonor de aquella dama, no reparando en ser principal y de tan ilustre sangre [...] si como caballero deseáis proceder, que no lo dudaré de quien sois, lo que os importa es cumplir con esta obligación, o habrá quien os haga que la cumpláis.⁹¹

Nella novella gemella *A un engaño otro mayor* Victoria, scoprendosi ingannata dall'uomo a cui si è concessa, si lamenta: “¿Quién creyera que en sangre noble cupiera tan infame trato, tan vil correspondencia, y tan grande arrojamiento?”; lo stesso cugino del protagonista, venendo a conoscenza dell'accaduto, si incupisce, “viendo que había sido aquello mal proceder de hombre noble”⁹². Dall'assioma per cui “una persona nobile raras veces desdice de quien es”⁹³, consegue che la “ilustre sangre” del *galán* è una sufficiente garanzia in caso di disonore della protagonista: in *No hay mal que no venga por bien* i fratelli di doña Mencía vogliono ucciderla dopo il parto perché non credono che il padre del neonato sia un nobile, ma un “hombre bajo”; tutto si risolve per il meglio quando don Ramón, visconte di Barcellona, rincontra l'amata e giustifica la propria assenza dicendole che solo una grave malattia l'ha potuto tenere lontano da lei.

Nella novella a tema *El ayo de su hijo* Fadrique riconosce come legittima moglie la contadina (in realtà figlia di un anziano cavaliere) che ha sposato

⁹¹ GS, p. 220 e 221.

⁹² AC, ff. 45r. e 52f.

⁹³ NP, p. 377.

clandestinamente, cosa di cui il conte suo padre si rallegra: “Yo soy contento, dijo el conte, con que sepáis Fadrique cumplir tan bien con vuestras obligaciones”⁹⁴. Il fatto che Fadrique, figlio di un conte, mantenga intatta la propria integrità nobiliare anche se è stato scambiato fin dalla nascita con Laurencio, figlio dell’umile Santillana, inserisce la novella nella linea del lamarckismo⁹⁵: ognuno è immune all’ambiente che lo circonda, per cui un nobile non degenera anche se allevato come un contadino così come un plebeo non può migliorare anche se calato nel mondo aristocratico. Il vero Fadrique, con il nome di Laurencio, diventa il più coraggioso e valoroso del villaggio in cui è cresciuto, mentre il figlio dell’umile Santillana, educato nel palazzo del conte, manifesta una serie di gravi difetti: invidia⁹⁶, motivo topico che riprenderemo più avanti, propensione alla menzogna, “defecto que al más calificado sujeto le deslustra, y al más estimado discredita”⁹⁷, codardia, tara che lo porta ad attaccare a tradimento colui che ritiene essere suo padre, e un’avarizia estrema ereditata dal suo vero padre, “cosa que desluce mucho a un caballero, y aún más a un príncipe”⁹⁸. Lungo il corso della novella il conte, “generoso y amigo de socorrer y agasajar a cuantos se querían valer de él”⁹⁹, riprende severamente quello che crede essere suo figlio per l’avidità che mostra in ogni occasione:

El señor que es cogido de ánimo no debe preciarse de serlo, pues su civilidad desmiente su nacimiento, pone defeto en el honor de su padre y dudas en el recato de su madre. En poco se diferencian el señor civil del hombre común: y si lo advertimos bien, no solo le iguala, pero le excede. Cumple el hombre común con sus obligaciones en lo poco que posee: y el

⁹⁴ TR, f. 161r.

⁹⁵ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 94.

⁹⁶ Laurencio è amato da tutti ed ottiene i favori del conte, “con que don Fadrique le iba cada día aborreciendo más”; TR, f. 141 f.

⁹⁷ Ibid., f. 147 r.

⁹⁸ JA, p. 115.

⁹⁹ TR, f. 130r.

señor que es avaro, es tan esclavo de su codicia, que ni cumple con su sangre, ni con su autoridad. Todos los hombres en quien predomina este vicio de la avaricia les hallo poco celosos de su honra, pues es cierto que si miraran a lo que dellos pueden murmurar, no adquirieran bienes a costa de su opinión y fama¹⁰⁰.

Per dare adeguata prova di quanto la cupidigia sia per un nobile uno dei vizi più spregevoli, il narratore stesso fa un lungo *excursus* su come tale debolezza possa degenerare in ogni sorta di ingiustizia e tirannia:

pintaron los antiguos a la codicia desnuda, por la facilidad con que sus defetos se descubren: ciega, porque no ve ningún respeto y obligación que la escude de su insaciable deseo; con alas, por la velocidad con que sigue aquel objeto que en forma de provecho se le representa. Es la codicia un apetito insaciable, fuera de medida, que la razón da a entender que no tiene modo, ni fin. Es pasión ajena de discurso, y remota del entendimiento. Es una bajeza que envilece los ánimos. Es una infamia del mundo, pues nadie se apodera de este vicio, que con él no ejecute mil infamias. Empléase en las más humildes y viles cosas de la tierra, como de ellas sepa que se ha de sacar algun interés. Por ella se sulcan los mares, se conquistan las remotas Provincias, se buscan los ajenos climas, se mina la tierra, se penetra el mar, buscando en aquella el hijo del Sol, y en esta la hija del rocío de la Aurora, de quien es custodia el nacar. ¡Qué de daños se han seguido por este monstruoso apetito de la codicia! ¡Qué de reinos conquistados! ¡Qué de tiranías, estupros, e injusticias ejecutado! Aristóteles la llama deseo preternatural. Y así se cuenta de un codicioso llamado Hermones, que soñando que gastaba una noche cantidad de dinero, fue tanta su pasión que pensando ser verdad, se ahogó en ella. Muchos exemplos pudiera traer de los daños que la codicia ha hecho, pero por no alargar el discurso, solo diré, que se cuenta aquel Romano emperador Calígula, que por ser tan en extremo codicioso, obligaba a muchos que le instituisen en sus testamentos por su heredero; y después de testar,

¹⁰⁰ Ibid., ff. 141r.-142f.

temiendo que viviesen, les hacía quitar las vidas con ponzoña.
Instituyó este tal en su casa pública mancebía de todos vicios,
de que llevaba grande tributo¹⁰¹.

Nonostante l'ossessione di Castillo nello specificare sempre l'ammontare delle rendite e dei benefici ottenuti dai cavalieri, e delle doti delle dame, è evidentissimo un disprezzo aristocratico del denaro, prerogativa al pari delle altre virtù dei "caballeros particulares" protagonisti delle novelle *cortesanas*. In *El amor por la piedad*, per fare solo un esempio, don Fernando, ingiustamente imprigionato, distribuisce alcuni scudi tra i *criados* che la dama ha mandato a fargli visita, "dispidiéndoles muy contentos de ver su libertad"¹⁰².

Talvolta la volontà del narratore di mettere in risalto la generosità dell'eroe è tanto evidente da risultare molesta oltre che fuori luogo. Ne *La quinta de Diana* Leonora chiede a don Martín di rientrare nella tomba dalla quale è stata tirata fuori per prendere i gioielli e il denaro che i suoi aggressori hanno seppellito con lei: "don Martín se dispuso a darle gusto, más por complacerla que por el interés que de allí había de sacar, pues, iba con ánimo de volverse lo todo"¹⁰³. Questa superflua spiegazione si inserisce in un momento di grande emotività e aspettativa per il lettore, ansioso di sapere se i due protagonisti riusciranno o meno a lasciare incolumi la chiesa diroccata in cui si trovano prima del presunto ritorno dei malfattori che hanno sepolto viva la dama.

Episodio ancor più forzato, ma che acquisisce per questo una maggior forza esemplificativa, si trova in un'altra novella a tema, *La inclinación española*. Qui al protagonista Carlos, all'oscuro di cosa sia il denaro (fatto non del tutto motivato, in quanto l'unica materia in cui non è stato addottrinato è la guerra), viene spiegato che il denaro è

¹⁰¹ Ibid., ff. 130r-131r.

¹⁰² HV, p. 27 e 28.

¹⁰³ TR, f. 72f.

aquello con que compramos quantas cosas son necesarias para la vida humana; quien esto tiene en cantidad, es estimado por ello, sube con su valor a dignidades, alcanza tener muchos amigos, y aún es causa de tener enemigos [...] es la más preciosa joya del hombre.¹⁰⁴

Considerando come per causa dell'interesse si può perdere la vita, il nobile Carlos getta via il denaro che “muchacha gente del vulgo” corre a raccogliere¹⁰⁵.

2.2. Il criado e le classi medie: il disprezzo del denaro

Prima di addentrarci nell'analisi della figura del *criado*, occorre fare un'osservazione di ordine cronologico. Nelle novelle precedenti al 1631, la servitù non compare che attraverso figure del tutto marginali di paggi, privi di carattere e personalità, che si limitano a recapitare le lettere amorose dei padroni. Funzionali alla complicazione dell'intreccio, anziché aiutare i propri padroni, ne ostacolano i piani, o sottraendo loro il denaro e fuggendo davanti al pericolo¹⁰⁶, oppure, nel caso delle *criadas*, dando accesso in casa al *galán* sbagliato¹⁰⁷. Partendo dal presupposto che “no hay cosa que no facilite el dinero” (SR, p. 103) poiché “todo lo allana el interés” (FJ, p. 476), i *galanes* (spesso nelle vesti del rivale) possono ricorrere a generosi regali per comprarsi la dedizione delle *criadas* della dama e farsene rivelare i segreti¹⁰⁸, motivo per cui una dama non deve mai confessare le proprie

¹⁰⁴ QL, p. 87-88.

¹⁰⁵ Ibid., p. 88.

¹⁰⁶ Cf. *El amor por la piedad* (1629) e *Más puede amor que la sangre* (SR), e la novella esemplare *La ingratitud y el castigo* (1631).

¹⁰⁷ Cf. *El amor por la piedad* (1629), *El honor recuperado* (1631). In *La quinta de Diana* (1627) un paggio consegna all'eroe un biglietto con cui la dama dà appuntamento per quella notte nel suo giardino al rivale, equivoco di persona che permetterà al *galán* protagonista di vendicarsi della “doble traza” della dama.

¹⁰⁸ Cf. *El socorro en el peligro*, in cui don Fernando offre ad una *criada* “un bolsillo ... con algunos escudos dentro, batería que allana la más fuerte criada” (TE, p. 218.), *Amor con amor se paga*, dove l'eroe racconta come ottiene il ritratto di Gerarda mediante un

passioni a chi è al suo servizio, perché “quien lo hace cautiva su libertad y presta sujeción a quien es inferior a ella”¹⁰⁹.

Non mancano figure di *criados* fedeli come lo schiavo mussulmano convertito al cristianesimo che compare in *El socorro en el peligro* (1625), al quale, a differenza degli anonimi paggi di tante novelle, viene attribuito un nome (Andrés), seppur molto dopo che il racconto è iniziato, ossia quando ha raggiunto con il suo padrone la locanda. Ben presto però il narratore priva il personaggio di tale privilegio: dopo che Feliciano salva Dorotea per la seconda volta, in seguito alla sua caduta in acqua, del nome di Andrés non si farà più menzione se non come “fiel compañero” di

criado di don Vicente che accetta di sottrarre il ritratto della dama al padrone “movido del prometido interés (que ablanda los duros bronce)” (AC, f. 93f. e 93r.). Nella stessa novella il rivale don Jaime per sapere se Gerarda ha un altro *galán* si rivolge alla *criada* della dama, la quale, all’oscuro della relazione della padrona con don Fernando, non può dirgli niente, “que el donativo había obrado lo bastante para desabotonarse del todo el pecho” (*Ibid.*, f. 105f.). In *La confusión de una noche* Fadrique dà alla *criada* una catena d’oro e una borsa piena di dobloni, “munición con que se bate la más inexpugnable fuerza” (AC, f. 15f.). Anche il fedele e impeccabile Oquendo, *criado* onesto e leale di *La fantasma de Valencia*, non si sottrae a questa debolezza: don Gonzalo racconta coem “para tenerle de [su] parte, le hacía regalar con particular cuidado” (TE, p. 99). Se per qualche motivo le donazioni vengono meno, scema anche l’accortezza dei *criados* nella loro mansione di “terceros”. In *Quien todo lo quiere todo lo pierde* la *criada*, che per tutta la novella recapita con molta diligenza le lettere amorose scambiate tra il generoso don Alejandro e la padrona Isabel, perde ogni interesse al suo ruolo di intermediaria quando l’eroe, avendo scoperto il doppio gioco della dama, rompe con lei; si lascia quindi scorgere da don Fernando, antico *galán* della padrona, mentre esce dalla casa di Alejandro con una lettera tra le mani: “poca advertencia de las que con poco celo sirven, que mayor la tuviera a hallar las dádivas que acostumbraba recibir del generoso don Alejandro, mas como salió con aquel disgusto de no haberle dado nada, cuidó poco de lo que le importaba encubrir, que fue lo que bastó para engendrar sospecha en don Fernando” (GS, p. 96).

¹⁰⁹ SR, p. 105. La riservatezza è un’ulteriore segno distintivo della nobiltà: in *La quinta de Diana*, don Martín, “como noble ypreciado de secreto”, conserva le lettere ricevute in passato dalla dama che ha abbandonato (TR, f. 94f.). Anche nella novella palatina *La crianza bien lograda* l’eroe, scoperto dal re nel giardino del palazzo, viene imprigionato e messo sotto tortura perché riveli il nome della dama che corteggia; a nulla vale tutto questo perché il nobile protagonista, al contrario di *criados* e malfattori che rivelano la verità se torturati o anche solo se minacciati di esserlo (cf. per esempio *Lances de amor y fortuna*), è pronto a morire piuttosto che rivelare la sua relazione con l’Infanta.

Feliciano nelle Fiandre¹¹⁰; ricomparirà fugacemente nel finale, quando, dopo che l'eroe per la terza volta ha salvato Dorotea (sepolta viva), lo aiuta ad ucciderne il marito¹¹¹.

Solo a partire dal 1640 i *criados*, ora generalmente fedeli ai propri padroni¹¹², arrivano ad assumere una propria identità, talvolta come aiutanti della dama (per esempio in *Amor con amor se paga*, 1640 o in *A lo que obliga el honor*, 1642), e dunque ricordando il tipo del “servus dolosus” (o “fallax”), tanto ricorrente nelle commedie urbane di Lope; talaltra come consiglieri del padrone (come in *El conde de las legumbres*¹¹³, 1642, o *A un engaño otro mayor*¹¹⁴, 1640).

¹¹⁰ TE, p. 234.

¹¹¹ Altrettanto si può dire dell'Oquendo de *La fantasma de Valencia* (1625), *criado* fedele il cui ruolo nell'intreccio è però limitato al solo scambio epistolare tra i due innamorati.

¹¹² In *La confusión de una noche* (1640) il *criado* di Fadrique vuole entrare in un monastero per la presunta morte del suo padrone: “desengañado de cuán poco durables son los gustos desta vida, se quería acoger a la que esperaba sería el eficaz medio de su salvación” (AC, f. 23r.); quando si riunisce con Fadrique si mostra “loco de contento, diciendo mil disparates de gozo en ver vivo a quien tanto estimaba” (*Ibid.*, f. 24r.). Parimenti in *Amor con amor se paga* (1640) Celio, il *criado* di don Fernando, perde le tracce del suo padrone, “cosa que le causó mucha pena”; informato poi del fatto che si trova a Mislata, si reca da lui e quando lo vede esterna la sua gioia facendo “de alegría extremos de loco” (*Ibid.*, f. 96r.). Anche nella novella palatina *Los efetos que hace amor* (1640) si legge che quando Carlos è liberato dalla principessa Porcia e torna a casa, trova i suoi *criados* “puestos en grande aflicción con el sentimiento de su ausencia, los cuales en viéndole, fue tanta su alegría, que hacían cosas de locos, tanto les alegró su presencia: holgóse mucho de verlos, y conoció su voluntad y amor” (*Ibid.*, f. 83f.).

¹¹³ Qui il *criado* stesso, vedendo la sofferenza amorosa del padrone, gliene chiede la causa: “No ignoro que a los criados solo les es dado de servir a sus dueños con puntualidad o amor. Obedecer sus órdenes y mandatos y no querer saber dellos más de lo que le preguntan ... mas con la licencia que me tomo por la antigüedad de criado tuyo, siempre fiel en tu servicio, me atrevo a preguntarte: ¿Qué designio te ha traído aquí?” (GS, p. 151).

¹¹⁴ Il *criado* redarguisce il *galán* per il disonore causato alla nobile dama (è quindi diverso da quello di *A lo que obliga el honor*, che anzi consiglia il padrone sulla maniera per ingannarla); costretto al silenzio, prende ad adulare il *galán*, “pues en eso consistía su medra, calamidad de estos tiempos aun en más altos persanajes, que no se atreven a hablar libre contra los poderosos por sus particulares intereses, aunque conozcan sus desaciertos” (AC, f. 47f.). La dama stessa è aiutata dal *criado* Iagues, senza il quale non sarebbe

L'avvicinamento allo stereotipo teatrale non implica tuttavia per i *criados* solorzaniiani un'apertura alla comicità. Riprendendo ad esempio la novella *El socorro en el peligro*, appare evidente che Andrés non è mai un tipo ridicolo, né ha la funzione di aiutare il suo padrone o dargli consigli nelle sue faccende di cuore. Il narratore lo introduca come un

mozo [...] adelantado, diestro por la espada (y con esto tenía sangre noble, que aunque heredada de infieles, en semejantes trances sempre se manifiesta su valor), [que] le ofreció [a su amo] ayudar a todo cuanto intentase hasta perder la vida.¹¹⁵

Tale presentazione lo distanzia dall'omonimo *criado* della commedia lopesca *Amar, servir y esperar*, tipico *gracioso* sempre pronto con i suoi scherzi a suscitare il riso del pubblico. E se pure nel suo diverbio con Feliciano riguardo al restituire o meno a Dorotea i duecento scudi trovati nei vestiti dei banditi si può rintracciare un'eco della cupidigia dei *graciosos*, non è a mio avviso possibile caratterizzare l'Andrés solorzaniiano come “contrapunto de su amo, realista, amigo del sueño y del vino, aficionado al dinero, cobarde y vanidoso”¹¹⁶.

In quanto alla cupidigia, l'unico dei tratti menzionati realmente

possibile il lieto fine, essendo lui ad orchestrare la serie di stratagemmi messi in atto dalla dama per recuperare il *galán* (ancora diverso da *A lo que obliga el honor*, in cui il fedele *criado* è al servizio della dama e fa quanto lei stessa escogita).

¹¹⁵ TE, p. 196. Patrizia Campana accenna alla morofilia di Lope presente in molte commedie (cita CIROT G., “Maurophilie littéraire en Espagne au XVIIe siècle”, *Bulletin Hispanique*, 41, 1939, pp. 65-85); ricordiamo che se in *Engañar con la verdad* si parla di “codiciosos moros” (TE, p. 329), lontana eco dell'ossessione per la “limpieza de sangre” di tante commedie (cf. DíEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 232), in *El bien hacer no se pierde* il moro Hamete, riconoscendo nello schiavo cristiano l'eroe che gli ha salvato la vita, lo lascia libero di tornare in patria dopo avergli rivelato il nascondiglio di un tesoro: “quiero ahora pagaros, pues quién la olvida es aborrecido del cielo y de los hombres” (NP, p. 253).

¹¹⁶ Cf. VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 67; la studiosa porta come esempi passaggi tratti soprattutto dal *Lisardo enamorado* e *Los amantes andaluces*, due romanzi che sono esclusi dal presente studio.

rintracciabile nei *criados*, non credo possa essere classificata come una caratteristica intrinseca della figura servile; e questo non solo perché presente nelle sole novelle edite fino al 1640, ma anche per via di quel generale disprezzo per il denaro già menzionato nell'ambito della trattazione del *galán* protagonista, disprezzo che sfiora talvolta i toni della denuncia critica¹¹⁷. Non solo le figure d'autorità e i *galanes* rivali, ma anche i personaggi della classe media, nelle loro sporadiche apparizioni, sono mossi di regola dall'avidità. Così lo zio ecclesiastico della dama di *Más puede amor que la sangre*, che l'accompagna a Madrid alla ricerca del cavaliere che ne ha ucciso il fratello: prima contrario alla riconciliazione, cambia direzione con la prospettiva di un grosso beneficio, diventando tanto condiscendente da cercare di persuadere la nipote alla rappacificazione¹¹⁸. Così anche le monache del convento in cui si è rinchiusa Violante, protagonista di *Escarmiento de atrevidos*: consapevoli del fatto che la novizia è corteggiata dal suo ex *galán*, ne diventano complici, corrotte dai suoi ricchi doni, che, commenta il narratore, diventano "los sellos de sus bocas y los estorbos del que le debieran poner"¹¹⁹. Così, infine, l'*alcaide* che compare in *El amor por la piedad*, con ruolo totalmente marginale e una funzione che sembra essere quella di introdurre il motivo satirico della

¹¹⁷ Cf. ad esempio *El duende de Zaragoza*, dove si legge che Luciana, sorella dell'eroe, "había quedado [...] muy pobre con los gastos de su hermano, y como en los tiempos que corren se mira más a la hacienda que a la virtud y nobleza, no había quien le festejase para casarse con ella"; QL, p. 205.

¹¹⁸ Concordo con DUNN P. N. (*Castillo Solórzano*, cit., p. 56-7) sul fatto che la poca pietà dello zio e la sua avarizia non si configurano come una censura verso gli uomini di Chiesa, in quanto pecca l'uomo, non l'ufficio; "no era él – dice il narratore – tan interesado en la vida de Carlos como Hipólita, que así deseaba su muerte, acción bien indigna de su sacerdotal dignidad a que no miraba, pues la aconsejaba lo contrario al hábito que profesaba"; SR, p. 143. Figure ecclesiastiche sicuramente positive sono lo zio di Emerenciana de *Las dos dichas sin pensar* e il religioso di *La ingratitud y el castigo*, due personaggi che perorano la causa dell'eroina rispettivamente con il padre e il *galán* di questa; entrambi, restando sordi alle parole di chi potrebbe farli redimere dalla loro arroganza, nel finale moriranno.

¹¹⁹ SR, p. 172.

propensione al guadagno di questi uomini di legge facilmente corruttibili. Uno dei prigionieri avverte esplicitamente don Fernando: “lo que os aconsejo es que a vuestro Procurador y Letrado les tengáis contentos, que son la llave de vuestra libertad, no reparando en darles cuanto os pidieren, ni siendo escaso con el Alcaide, que es la persona a quien deseamos todos agradar”. Convintosi dell’innocenza dell’eroe, “fundado en su particular interés quiso [el alcaide] ganar la mano en agasajarle con gran cortesía, porque después se lo gratificase”. Quando don Fernando viene liberato il narratore torna a ribadire: “dio muy buenas albricias al Alcaide por el carcelaje, costándole muchos dineros la prisión, que no se negocia con menos, aunque no haya culpa”¹²⁰. La stessa corruzione ritorna in *La dicha*

¹²⁰ Le tre citazioni in HV, pp. 21, 24 e 45. Motivo appena accennato ma comunque presente nella commedia lopesca *Amar sin saber a quién* (edita nella già menzionata *Parte XXII* delle sue commedie; per le citazioni utilizzo l’edizione digitale a partire da questa edizione su www.cervantesvirtual.com), in cui don Juan, imprigionato ingiustamente per aver prestato soccorso a don Pedro - ucciso da don Fernando in un duello svoltosi alle porte di Toledo -, quando viene liberato regala all’*alcaide* una catena d’oro, donazione che suscita il commento del *criado* Limón: “El oro hace fuertes grillos” (II, v. 988). L’affinità tra le due opere è evidente anche nel fatto che Leonora, la sorella di don Fernando, manda all’eroe una lettera scrivendo di averlo visto da una finestra durante il duello in seguito al quale è stato imprigionato e di essersi, in questa occasione, innamorata di lui; il che risponde ad una menzogna (non l’ha mai visto), ma riporta alla novella di Castillo in cui realmente la dama vede per la prima volta il *galán* da una finestra della sua *quinta* alle porte di Valladolid. Il duello in entrambe le opere è combattuto tra due contendenti sconosciuti all’eroe, accusato e imprigionato per aver cercato di soccorrere il ferito; segue una visita del prigioniero in carcere, prima da parte di un *criado* della dama (che nella commedia diventa una *criada*) e poi della dama stessa. Nella commedia si fa riferimento inoltre ad alcune lettere che il *galán* ha conservato nella borsa portata dalla mula (Leonarda: “Entre tus papeles, / nunca yo los viera, / vi los de una dama / que te escribe tierna”, III, vv. 573-576), motivo non sviluppato ma che fa intendere una precedente relazione amorosa raccontata nella novella dal *galán* stesso. Altro motivo non sviluppato nella commedia è la ragione per cui l’eroe vuole tenere nascosto il proprio nome, giustificata nella novella con il fatto che don Fernando è inseguito dal cugino della dama che vuole ucciderlo (nella commedia don Juan entra in scena “de camino”, dicendo di essersi recato da Siviglia a Toledo per uccidere un cavaliere). L’entrata in scena in ritardo del *gracioso* Limón ricorda infine quella dei *criados* di don Fernando, che qui, anziché affrontare la prigionia con il padrone, fuggono con i suoi averi.

merecida dove si legge che Casandra ha un “pleito” con uno zio, Principe di Conca, su un ricco stato che le spetta di diritto: “tenía Casandra justicia, y aunque era conocida de los jueces, eran las dádivas y presentes del Príncipe de Conca tantas, que alargaban el tiempo de la sentencia”¹²¹; solo l’intervento del re di Napoli rende giustizia alla principessa.

Le azioni dei personaggi, siano essi nobili o plebei, ricchi o poveri, sono quindi determinate dall’interesse economico, norma a cui si sottrae unicamente la coppia di protagonisti.

2.3. L’evoluzione della figura della dama; il ruolo del travestimento

Per la figura della dama è rintracciabile un’evoluzione parallela a quella che investe i *criados*. Sottomessa sempre all’autorità paterna nelle novelle *cortesanas* pubblicate prima del 1631, dopo tale data la protagonista femminile gode di una maggiore libertà d’azione che, come per le eroine del *corral*, “no está limitada por un representante de la instancia paterna, bien sea porque se han liberado de ella, cuando huyen en búsqueda del amante infiel, o bien simplemente porque no se menciona dicho personaje masculino”¹²².

Il rovesciamento del ruolo della dama si esplicita sin dall’*incipit* delle novelle più tarde, dove la *suspense* creata intorno all’eroe maschile che entra in scena per salvare la dama¹²³ viene sostituita, salvo rare eccezioni, dalla presentazione della protagonista femminile che, sempre pietosa e compassionevole, offre prontamente il proprio aiuto a chi ne ha bisogno¹²⁴.

¹²¹ SR, pp. 81-82.

¹²² COUDERC C., *Galanes y damas*, cit., p. 223. Abbiamo già accennato al fatto che nelle novelle più tarde il padre, anche quando compare sulla scena, non ricopre più il ruolo di oppositore; cf. § 1.2.1.

¹²³ Cf. *El socorro en el peligro*, 1625 e *La quinta de Diana*, 1627, *No hay mal que no venga por bien*, 1626 e *El defensor contra sí*, 1629. *El bien hacer no se pierde* e *El honor recuperado*, entrambe edite nel 1631.

¹²⁴ Cf. *Las dos dichas sin pensar* (1631), *El bien hacer no se pierde* (1631), *La*

Da NP in poi è dunque generalmente il *galán* ad essere soccorso dalla dama¹²⁵, che da vittima passiva si trasforma in artefice del processo di miglioramento (o, nella terminologia di Bremond, da paziente ad agente), e dunque in motore dell'intreccio¹²⁶, avvicinando l'universo novellistico a quel "mundo al revés" della commedia urbana in cui

se permite que las mujeres provoquen acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir.¹²⁷

Il travestimento acquisisce ora un'importanza fondamentale, come strategia della protagonista femminile per:

- 1- fuggire da un familiare che la costringe alla clausura in un convento o nella casa paterna¹²⁸;

confusión de una noche, *A un engaño, otro mayor* e *Amor con amor se paga* (1640). Si aprono con la presentazione dell'eroe maschile le due novelle *cortesanas* intercalate ne GS (1642), ossia *El conde de las legumbres* e *A lo que obliga el honor*; consideriamo però che in entrambe la dama svolge un ruolo centrale: nella prima rompe il fidanzamento con il pretendente scelto per lei dal padre, scoprendo che questi ha dato una cedola di matrimonio ad un'altra dama (la quale, a sua volta si reca in casa del *galán* per fargli mantenere la promessa di matrimonio ricevuta), nella seconda mettendo in opera ben cinque stratagemmi – tra cui il travestimento – per recuperare l'infedele amante.

¹²⁵ *El honor recuperado* (1631), *La vuelta del ruseñor* (1634), *A un engaño otro mayor* e *Amor con amor se paga* (1640) e *A lo que obliga el honor* (1642); cf. inoltre come esempi di compassione femminile *El amor por la piedad* (la dama reca soccorso all'eroe imprigionato ingiustamente, "ayudando a esto la piedad, propia en las mujeres", HV, p. 20), *Las dos dichas sin pensar* (qui Dorotea di fronte al corpo ferito di Emerenciana che i pastori hanno portato nella sua quinta "no pudo de compasión abstener sus lágrimas que no manifestasen el sentimiento de verla así, aun sin conocerla" e così le offre "piadoso hospicio y generoso amparo"; NP, pp. 17 e 45), *El disfrazado* (una dama si introduce di notte in casa delle due sorelle protagoniste chiedendo asilo: "si hay piedad en vuestros pechos, que donde hay nobleza nunca falta"; SR, p. 101).

¹²⁶ BREMOND C., "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, 1966, pp. 66-82.

¹²⁷ WARDROPPER B. W., "La comedia española del Siglo de Oro", cit., p. 226.

¹²⁸ Ne *Las dos dichas sin pensar* Emerenciana si traveste da *criada* per assistere ad una rappresentazione teatrale, occasione in cui conoscerà don Gastón; Gerarda, protagonista di *Amor con amor se paga*, fugge dal convento in cui l'ha rinchiusa il fratello travestendosi

- 2- inseguire l'amante infedele che l'ha ingannata e restaurare l'onore perduto¹²⁹;
- 3- soccorrere il *galán*¹³⁰.

Le motivazioni che spingono la dama a travestirsi (o a “taparse”) sono le stesse che si trovano in qualsiasi commedia *de capa y espada*¹³¹. Va da sé che nella novella il motivo topico del “disfraz varonil” non implica, contrariamente a quanto avviene sui palcoscenici dei *corrales*, alcuna sensualità visiva ed è dunque indifferente che le dame indossino per travestirsi abiti femminili o maschili. Un'osservazione lapalissiana, certo, ma che lascia trasparire il carattere emulativo di tale espediente, introdotto nella novella come elemento catalizzatore di equivoci, primo tra tutti quello della seconda dama che si innamora della protagonista travestita da uomo, meccanismo tanto frequente nelle commedie da essere oggetto dell'ironia di

prima da muratore, poi da studente ed infine da *criada* per entrare nella casa dell'eroe. Ricordiamo però che la fuga della dama dalla casa paterna può avvenire anche senza il ricorso al travestimento: pensiamo a *El honor recuperado*, *El bien hacer no se pierde* e *La vuelta del ruiñeñor*.

¹²⁹ In *Los hermanos parecidos* la dama si traveste da paggio mentre in *A un engaño, otro mayor* e *A lo que obliga el honor* da *criada*; in *El conde de las legumbres* doña Blanca si reca *tapada* a casa di Leopoldo da cui ha ricevuto cedola di matrimonio.

¹³⁰ *El amor por la piedad*, in cui la dama va a far visita al *galán* rinchiuso ingiustamente in prigione.

¹³¹ Cf. i tre principali studi dedicati allo studio del “disfraz varonil” nel teatro, ossia ROMERA-NAVARRO M. (“La disfrazada de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, 2:4, 1934, pp. 269-286), che aggiunge come ulteriori motivazioni per il travestimento da uomo quella di “ocultar su verguenza o deshonor huyendo a los montes” e liberare lo sposo e accompagnarlo nell'esilio (motivo che si troverà nella novella esemplare *El soberbio castigado*); ARJONA J. H. (“El disfraz varonil en Lope de Vega”, *Modern Language Notes*, 1937, pp. 120-45), secondo il quale il drammaturgo può introdurre il “disfraz varonil” per evidenziare il carattere mascolino della protagonista e far “lucir caprichosamente sus bizarrías”, oppure perché può contare sull'attitudine di un'attrice a ricoprire questo ruolo; BRAVO VILLASANTE C. (*La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: Sociedad General Espanola de Librería, 1976), che alle motivazioni elencate da Romera-Navarro, attribuite esclusivamente al tipo della dama “enamorada”, ne aggiunge altre legate alla dama guerriera, figura assente nella narrativa di Castillo Solórzano.

Lope in *Guzmán el bravo*¹³².

Non solo la dama, ma anche il suo corteggiatore è costretto spesso a travestirsi o mascherarsi per vedere di nascosto la dama¹³³ o per spiarla nel caso che si tratti del *galán* rivale in amore dell'eroe¹³⁴, oppure per sfuggire alla giustizia¹³⁵ arrivando talvolta ad indossare abiti femminili: in *Amor con amor se paga* sia l'eroe, sia il rivale si travestono da dame, il primo per poter avvicinarsi e parlare con l'amata, il secondo per spiarli. Tale travestimento, se nella commedia ha spesso funzione comica¹³⁶, nella

¹³² Riferendosi a Susana, Lope dice che non era tanto casta come l'omonimo personaggio biblico perché "puso los ojos. Aquí, claro está, que vuestra merced dice, «en don Felis». Pues engañóse, que era más lindo Mendocica", alias Felicia travestita da paggio (*Novelas a Marcia Leonarda*, cit., p. 309). Cf. per questo aspetto BAQUERO GOYANES M., "Comedia y novela en el siglo XVII", cit., pp. 25-26. In Castillo tale situazione si trova in *Los hermanos parecidos*, novella in cui Laura si innamora a tal punto di Lucrezia nei panni di paggio da progettare una fuga con lei noncurante della sua bassa condizione sociale. Vedremo come questo meccanismo diventa il fulcro dell'azione nella novella palatina *La injusta ley derogada*.

¹³³ Cf. *El duende de Zaragoza* e *La fantasma de Valencia*, novelle gemelle in cui il travestimento da fantasma da parte dell'eroe sta alla base dell'intero intreccio, e *La vuelta del ruiñeñor*, dove don Carlos indossa degli abiti da contadino per poter restare vicino all'amata Hipólita trasferitasi nella "casa de placer" del padre. Ne *Las dos dichas sin pensar* e *El honor recuperado* i due *galanes*, don Luis e don Antonio, corteggiano segretamente la dama travestendosi rispettivamente da mietitore e da studente per sviare i sospetti del *galán* rivale.

¹³⁴ Ne *La confusión de una noche*, il secondo *galán* si traveste da mendicante per scoprire eventuali rivali, situazione già incontrata in *El socorro en el peligro* dove don Fernando, marito di Dorotea, si traveste per recarsi nella casa di Feliciano ed uccidere la moglie adultera.

¹³⁵ Ne *El disfrazado* il protagonista si traveste da *aldeano* per nascondersi dalla giustizia e non, come segnala Torrademé, per inseguire la sorella e punirla (MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 651); lo stesso don Rodrigo, il "disfrazado" del titolo, confessa all'amata Serafina di essere andato a Madrid "no [...] en busca de su hermana sino que, habiendo estado preso por la muerte de don Fernando [il fratello di don Esteban, *galán* della sorella] y salido de la prisión engañando a los porteros de ella, se había [...] disfrazado para estarse allí en tanto que se componía la muerte" (SR, p. 112).

¹³⁶ Cf. CANAVAGGIO, J. "Los disfrazados de mujer en la comedia". In: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español* (G.E.S.T.E.), (Toulouse, 16-17 Noviembre 1987). Toulouse: Institut d'Estudes Hispaniques et Hispano-Americaines; Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 133-

novella serve ancora una volta a nascondere una “trasgressione rispetto al codice morale prestabilito”¹³⁷. Trasgressione resa possibile dalla potenza dell’amore, “tan poderoso en sus efectos con todos estados de gentes, que por él han hecho mil transformaciones, animando a emprenderlas a los cobardes, y dando nuevo aliento para las más arduas a los animosos” (TE, p. 91). Come “cautiverio” che assoggetta l’«albedrío», l’amore, sentimento difficile da celare¹³⁸, si invoca come giustificazione per le condotte più sconvenienti e spropositate¹³⁹.

3. Tempo e spazio

Nelle *novelas cortesanas* l’ambientazione urbana nella contemporaneità spagnola è una costante che non trova quasi eccezioni. In novelle come *La quinta de Diana* e *Las dos dichas sin pensar*, entrambe ambientate in una quinta situata rispettivamente in Lombardia e sui monti di Jaca, l’azione è costituita non dalle vicende che vivono i protagonisti – una trama realmente esigua -, ma da quelle che hanno già vissuto e che narrano a loro volta ad un altro personaggio, narrazione intrediegetica che può essere considerata a ragion veduta di tipo *cortesano*.

Un caso particolare è costituito, inoltre, da *Los hermanos parecidos*,

147.

¹³⁷ *L’età d’oro della letteratura spagnola. Il Seicento*. Ed. M. G. PROFETI, Firenze: La Nuova Italia, 1998, p. 503.

¹³⁸ In *La confusión de una noche*: “Dice un adagio común que fuego, amores y dineros son malos de ocultar” (AC, f. 17f.). E ancora: “las pasiones de amor son dificultades de celar en los que las tienen” (*Ibid.*, f. 30f.); “el amor es dificultosa pasión de encubrir, aunque el recato más la abstenga de los ojos de los circustantes” (TR, f. 103r.).

¹³⁹ In *El amor por la piedad* si esplicita la forza dell’amore mediante una serie di domande retoriche: “¿Qué no facilita amor? ¿Qué no acaba? No hay imposible contra su deidad, cuando de veras se apodera de un amante” (HV, p. 28). In *A lo que obliga el honor*: “Ya sabéis – dice la dama – pues sois enamorado, que amor es padre de muchas transformaciones, y que por él todas cuantas tiene Ovidio se ejecutaron” (GS, p. 228).

novella che si svolge tra Roma ed Esi al tempo del sacco della capitale da parte dei soldati di Carlo V. Una tale ambientazione, priva di qualsiasi legame con la realtà storica e dovuta al rispetto della fonte italiana¹⁴⁰, ha l'unico scopo di introdurre la rottura dell'ordine iniziale con la separazione dei due fratelli gemelli e non ha quasi peso sullo sviluppo dell'intreccio, basato nella sua quasi totalità sul travestimento della dama da *criado* per recuperare il suo mutevole *galán* e sulla serie di equivoci che questo comporta: la dama si aggira per le strade di Esi come avrebbe potuto fare per quelle di Madrid, senza che questo muti l'essenza della novella.

3.1. Il valore simbolico dello spazio

Per la dimensione spaziale della novella *cortesana* di Castillo occorre tornare a fare una precisazione cronologica. Nelle novelle in cui l'ostacolo alla realizzazione dell'amore è l'opposizione della figura d'autorità (caratteristica, ricordiamo, delle novelle edite prima del 1631), la dama, generalmente passiva, rimane rinchiusa nella casa paterna da dove non riesce ad uscire se non per recarsi a messa, tanto che la chiesa si converte, come spesso accade nella commedia, in luogo di incontro e corteggiamento per i due giovani innamorati¹⁴¹. Sarà dunque l'eroe che, dopo un lungo

¹⁴⁰ BRAVO VILLASANTE C. (*La mujer*, cit., pp. 49-56) indica come possibili fonti di questa novella l'anonima commedia *Gl'ingannati* dell'Accademia degli Intronati, rappresentata a Siena nel 1531 (cf. ARRÓNIZ O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, cit., pp. 73-74), la novella 42 della seconda parte delle *Novelle* di Bandello e la drammatizzazione di questa storia effettuata da Lope de Rueda nella sua commedia *Los engañados*; consideriamo però che l'ambientazione a Esi (probabilmente Cerreto d'Esi o Iesi, dato che si dice che Decio, il padre dei gemelli, è "ciudadano natural de la Marca de Ancona"; FJ, p. 472), riconduce al novelliere italiano più che alle due opere drammatiche, che collocano l'azione a Modena.

¹⁴¹ Così in *La quinta de Diana* (per due volte), *El defensor contra sí* (qui don Enrique dice alla dama del suo amico: "Hoy he excusado en la Iglesia el ponerme cerca de vos, y aun la cortesía al fin de la Misa, por no tener ocasión de hablaros"; HV, p. 125), *La confusión de una noche*, *Más puede amor que la sangre*, *Los efetos que hace amor*, *Amor con amor se paga* e *Escarmiento de atrevidos* (per due volte). La funzione della chiesa

corteggiamento notturno attraverso una “reja baja”¹⁴², entrerà nella casa della dama, passando attraverso la porta falsa del giardino che “tiene siempre connotación de visita amorosa clandestina”¹⁴³.

Nelle novelle edite nelle raccolte posteriori al 1631, è più frequente che sia la dama a ricercare una scappatoia “para sortear los escollos de la vigilancia paterna y encontrar salida hacia el espacio callejero del galanteo”¹⁴⁴, fuggendo dalla casa paterna o dal convento mediante il travestimento¹⁴⁵; ma di questo abbiamo già parlato. Può essere interessante notare come da una pluralità di spazi riscontrabile in novelle come *El amor por la piedad* (1629), dove per due volte torna il carcere, o *El defensor contra sí* (dello stesso anno), in cui la dama si reca in carrozza al Prado per

come luogo d’incontro per gli innamorati “puede sorprender [...] en una sociedad católica y con tan fuerte presencia religiosa en la vida cotidiana” (RUBIERA FERNÁNDEZ J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Arco. / Libros, 2005, p. 156).

¹⁴² Cf. *La fantasma de Valencia* (1625), *El defensor contra sí* (1629) e *La quinta de Diana* (1627).

¹⁴³ MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 567; Cf. per esempio *Casa con dos puertas mala es de guardar* dello stesso Calderón.

¹⁴⁴ CORNEJO M., “Reflexiones sobre la funcionalidad del espacio urbano en *El acero de Madrid* de Lope de Vega”, *Criticón*, 87-89, 2003, p. 178. Lo studioso, seguendo le indicazioni offerte da Stefano ARATA in “*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega” (in *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, Toulouse, 1-3 de abril de 1998. Eds. F. Cazal, C. González, M. Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2002) e nella già citata introduzione all’edizione de *El acero de Madrid* comparsa due anni prima (soprattutto pp. 25-26), oppone spazio esteriore, cioè la strada come “principio del placer o del amor, espacio de la libertad que corresponde a la generositas del galán”, a quello interno della casa della dama, che risponde al principio del decoro, “derivado de la cupiditas del orden paterno”; un discorso che non è sempre valido per la commedia, ma che è sempre e comunque applicabile alla novella *cortesana* di Castillo, in cui si potenzia per la dama quella “sensación de encierro, frente al ambiente abierto de la calle, del parque, de los paseos adonde sólo se puede salir tapada, en silla o en coche, que es otro modo de ir oculta” (RUBIERA FERNÁNDEZ J., *La construcción del espacio*, cit., p. 155).

¹⁴⁵ Cf. *Las dos dichas sin pensar* (1631), *El honor recuperado* (1631), *El bien hacer no se pierde* (1631), *La vuelta del ruiñeñor* (1634), *Los hermanos parecidos* (1634), *A un engaño, otro mayor* (1640), *El conde de las legumbres* e *A lo que obliga el honor* (1642).

vedere l'innamorato o ancora *Las dos dichas sin pensar* (1631), dove si incontrano peregrinazioni di vario tipo, si passa ad un graduale restringimento spaziale che arriva a conferire alla casa - sia essa del *galán* (*Los hermanos parecidos*, 1634 e *Amor con amor se paga*, 1640) o della dama (*A lo que obliga el honor*, *A un engaño otro mayor* e *La confusión de una noche*, tutte e tre edite nel 1640) - una centralità quasi totale. La polarità "spazio aperto" - "spazio chiuso", dentro - fuori cede il passo ad un sempre più marcato convergere delle forze in un ambiente chiuso e delimitato che ricorda le commedie di Calderón, autore che "ambienta la acción de sus comedias de capa y espada más a menudo en la casa que en la calle y en los demás espacios abiertos que la ciudad ofrece"¹⁴⁶.

Consideriamo, ad esempio, *La confusión de una noche*: una rapida sintesi può aiutare a capire il motivo per cui Moreto nel suo già menzionato adattamento teatrale *La confusión de un jardín* ha dovuto apportare modifiche minime. Dopo due anni di prigionia presso i turchi, don Fadrique torna a Siviglia e scopre che la sua dama, Dorotea, è corteggiata da un altro pretendente, don Diego (che altri non è che il fratello dell'eroe), favorito dal padre di lei. La dama, fedele all'antico amante, decide di incontrare don Diego per disingannarlo: gli scrive quindi un biglietto con cui gli dà appuntamento per quella notte nel giardino della casa. Quella stessa notte Fadrique si reca da Dorotea ma per la strada incontra quattro uomini "embozados", tra cui c'è don Diego che si sta recando all'appuntamento; inevitabile è il duello tra i due *galanes* che, a causa del buio e del travestimento, non si riconoscono come fratelli. Fadrique, vedendo avvicinarsi delle luci e credendo che sia la giustizia, fugge; per la strada incontra don Manuel, il padre di Dorotea e Feliciana, che, come "honradísimo caballero y amigo de hacer bien y más de aquellos que se

¹⁴⁶ ANTONUCCI, F., "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada". In: *Homenaje a Frédéric Serralta*, cit., p. 76.

valían de él”¹⁴⁷, lo fa nascondere nel giardino della sua casa, dove lo lascia per tornare in strada e vedere cosa stia succedendo. Dopo un quarto d’ora d’attesa Fadrique sente Andrea, *criada* di Dorotea che, chiamandolo con il nome del rivale, gli dice di seguirlo; il sempre più geloso cavaliere non la smentisce e la segue. Nel frattempo don Diego entra nel giardino per recarsi all’appuntamento con la dama: don Manuel, scambiandolo per il cavaliere a cui ha offerto riparo, lo porta nelle sue stanze. Qui, riconoscendo nel *galán* il pretendente che lui favorisce come sposo della figlia, lo rinchiude a chiave perché non sia trovato dalla giustizia. Fadrique intanto è condotto da Andrea nelle stanze di Dorotea che, vedendolo, sviene. Quando recupera i sensi, Fadrique, tra le lacrime, la incolpa per la sua incostanza e se ne va. Dorotea lo insegue per spiegargli la sua innocenza ma, avvertita da Andrea che sta arrivando il padre, è costretta a lasciar andar via il *galán* per nascondersi. Tornato in giardino, Fadrique è scoperto dall’*alcaide* con stupore di don Manuel che, avendolo riconosciuto come l’uomo a cui ha offerto riparo, ottiene che sia trattenuto come prigioniero in casa sua; si reca poi da don Diego, e con uno stratagemma riesce a farlo tradire. Convinto ormai che il *galán* è entrato in casa sua senza il suo permesso, probabilmente favorito dalla figlia, l’anziano cavaliere torna a rinchiuderlo nelle sue stanze con il proposito – non rivelato - di non farlo andar via fin tanto che non abbia chiesto la mano di Dorotea. Questa, intanto, entra nella stanza dove si trova don Diego e, credendo di parlare con Fadrique - al buio non può vedere il suo interlocutore -, si discolpa rivelandogli quanto in realtà detesti il pretendente che il padre ha scelto per lei; il *galán*, disilluso, si fa riconoscere. Escono allo scoperto don Fadrique e don Manuel, che da due stanze attigue hanno ascoltato l’intera conversazione: i *galanes* si sfidano a duello ma don Manuel si intromette dicendo a Dorotea di scegliere quale dei due sarà il suo sposo. Il gioco è fatto: i due contendenti si riconoscono per

¹⁴⁷ AC, p. 32 r.

fratelli; don Diego accetta Feliciano per sposa, mentre Fadrique può finalmente unirsi in matrimonio a Dorotea.

La sequela di equivoci e scambi d'identità tra i *galanes* rivali – dovuti all'oscurità e agli spostamenti dei personaggi tra il giardino e le varie stanze della casa della dama – così come le conversazioni ascoltate di nascosto come espediente per lo scioglimento dell'intreccio, rivelano ancora una volta quale sia il debito della novella *cortesana* nei confronti della commedia *de capa y espada*, soprattutto quella di Calderón de la Barca, “genial arquitecto de los espacios caseros”¹⁴⁸. Il meccanismo della conversazione ascoltata di nascosto, rappresentato nei *corrales* con qualche personaggio che rimane “al paño”, è utilizzato più volte da Castillo come espediente per far avanzare l'intreccio: in *La quinta de Diana*, per esempio, le due cugine protagoniste osservano, senza essere viste, i due *galanes* tenuti prigionieri nella loro *quinta*, in cui Leonora riconosce rispettivamente l'amato e il suo liberatore. In *El amor por la piedad l'alcaide* si mette ad origliare la conversazione tra l'eroe prigioniero e il *criado* della dama convincendosi così dell'innocenza del primo, così come in *El honor recuperado* la seconda dama si nasconde in una stanza attigua a quella in cui la sua ospite riceve il suo innamorato, scoprendo così che questi altri non è che il suo antico *galán*¹⁴⁹.

La curiosità di qualche personaggio che ascolta di nascosto una conversazione può innescare, al contrario, un processo di peggioramento, ad esempio la nascita di un equivoco tra i due innamorati¹⁵⁰, o la scoperta da

¹⁴⁸ ARATA S., “*Casa de muñecas*”, cit., p. 105.

¹⁴⁹ Lo stesso si può trovare nella novella palatina, per esempio in *La dicha merecida* (Carlos spia le dame ed ascolta le loro conversazioni, scoprendo così che Casandra corrisponde il suo amore) e nelle esemplari, ad esempio *El inobediente* (qui Lisaura spia la regina dal buco della toppa e scopre il suo amore adulterino con il favorito del re; quest'ultimo, a sua volta, spia la moglie e scopre il suo tradimento).

¹⁵⁰ In *No hay mal que no venga por bien* doña Mencía, volendo vedere la dama del suo salvatore, si mette a spiare i due innamorati da una stanza vicina; proprio qui si ritira doña

parte della figura di autorità dell'amore clandestino della dama¹⁵¹. Talvolta il/la protagonista ascolta dall'altra parte della porta o nascosto dietro una tenda le giustificazioni o spiegazioni dell'amato/a senza che questo sia in qualche modo motivato: del tutto privo di una qualsiasi funzionalità a livello di intreccio, un tale espediente in novelle come *Los hermanos parecidos*, *El socorro en el peligro* o *Amor con amor se paga*, rivela la sua natura di imitazione pedissequa del modello teatrale.

Espedienti ancora molto teatrali sono la visita inaspettata del *galán* rivale che costringe la dama a far nascondere l'amato in una stanza della sua casa¹⁵², o l'ingresso in scena del marito che sorprende la moglie intenta a scrivere una lettera al *galán* (situazione già analizzata in *El socorro en el peligro*). Il fatto che i due innamorati vivano, infine, nella stessa casa, può far nascere situazioni analoghe a quelle messe in scena nei *corrales*. Ne *La fantasma de Valencia* don Gonzalo è accolto in casa di un'anziana dama che vive, all'insaputa dell'eroe, con la sua bellissima nipote nei piani superiori. Attraverso una porticina che dà su una "escalerilla falsa"¹⁵³ la dama fa giungere dei biglietti amorosi al *galán* che, come don Manuel de *La dama*

Brianda quando don Álvaro riceve la visita di alcuni amici. L'incontro delle due dame dà luogo ad una conversazione da cui scaturirà l'equivoco: doña Mencía racconta del suo imminente matrimonio con don Ramón e doña Brianda, credendo che si riferisca a don Álvaro, rompe con quest'ultimo.

¹⁵¹ In *El amor por la piedad* sarà la cugina della dama a nascondersi in giardino per origliare i discorsi dei due innamorati, scoprendo la loro relazione; si sbrigherà, per invidia, a riferirla allo zio.

¹⁵² Così in *La fuerza castigada* e *El soberbio castigado*, due novelle esemplari a sfondo cortesano in cui la dama tenta inutilmente di nascondere l'amato agli occhi del *galán* disprezzato; per evitare scandali in casa sua, spegne tutte le luci; l'eroe però, anziché fuggire approfittando del buio, trova facilmente la via d'uscita e trascina in strada il rivale per continuare il duello. Cf. ANTONUCCI, F., "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada", cit., p. 78: "... la dama se esconde cuando se encuentra fuera de su casa y no quiere ser conocida, mientras que al galán le toca esconderse cuando, encontrándose en la casa de la dama, no quiere que se descubra su presencia. [...] A quien le toca esconderse es al personaje que está violando un espacio que no le pertenece".

¹⁵³ TE, p. 96.

duende, rimane perplesso, non riuscendo a capire chi sia l'autore di tali bigliettini e come possa spiarlo nella sua stanza¹⁵⁴.

3.2. Dilatazione temporale e verosimiglianza

Se riprendiamo la novella *El socorro en el peligro* e la commedia *Amar, servir y esperar* di Lope¹⁵⁵ - entrambe ambientate tra la Sierra Morena e Siviglia ai tempi del regno di Filippo IV – vediamo che gli avvenimenti nella prima si distendono nell'arco di vari mesi (si consideri il corteggiamento di Feliciano a Dorotea prima che questa gli riveli il suo impegno con don Fernando e il viaggio nelle Fiandre dell'eroe), nella seconda si susseguono quasi senza soluzione di continuità. Il primo atto dell'opera drammatica si apre sul far della sera¹⁵⁶ quando l'eroe salva Dorotea dai briganti e parte con lei alla volta della locanda. Viene introdotto lo zio della dama, don Sancho, che si dispera essendo stato informato dell'aggressione subita dalla nipote e della morte del fratello, padre della dama, dal cocchiere (figura introdotta senza alcuna logica nella commedia, in cui manca la spiegazione di Dorotea del fatto che questi, lasciato libero dai banditi, è potuto andare ad avvisare i familiari). Si ritorna quindi sulla strada, dove Feliciano e Dorotea con i rispettivi *criados* continuano il loro viaggio fino alla locanda - che non dista, come li informa un pastore, più di due leghe¹⁵⁷ - alla quale giungono presumibilmente di notte. Quando Dorotea si prepara a fuggire, convinta dal *criado* che Feliciano non è altri

¹⁵⁴ La novella di Castillo viene pubblicata nella prima raccolta di novelle, TE, nel 1625, ossia quattro anni prima che vedano la luce *Casa con dos puertas* e *La dama duende* (cf. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Edición, prólogo y notas de F. Antonucci, Estudio preliminar de M. Vitse. Barcelona: Crítica, 1999, pp. XXXI-XXXIV).

¹⁵⁵ Per le citazioni si riporta il testo dell'edizione digitale pubblicata nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), ripresa dalla già citata *Parte XXII* (Madrid, 1635).

¹⁵⁶ Andrés dice: “Ya por las nubes cárdenas y rojas / acecha el sol la tierra” (I, vv. 38-39).

¹⁵⁷ I, v. 246.

che il capo dei briganti, invoca Aurora e Apollo, “padre de Faetón soberbio”¹⁵⁸ perché non facciano spuntare il giorno. Feliciano non si sveglia fino a mattina inoltrata¹⁵⁹, quando il locandiere lo informa che la dama e il *criado* di questa “madrugaron y se fueron”¹⁶⁰. La scena successiva si apre nuovamente nella casa di don Sancho, dove Dorotea si nasconde quando sente bussare alla porta: è Feliciano che consegna all’anziano cavaliere una lettera con cui lo si prega di consegnare all’eroe l’abito di Santiago.

Tutto questo passaggio appare nella novella molto più dilatato: Feliciano incontra i briganti e salva Dorotea solo dopo sei notti di viaggio; dopo l’uccisione dei malviventi, Feliciano e Dorotea, con i rispettivi *criados*, si incamminano verso la locanda, dove arrivano dopo “tres horas largas” di cammino “cuando comenzaba a salir la blanca aurora”¹⁶¹. La dama e il *criado* fuggono dalla locanda e il narratore specifica che camminano dalle dieci di mattina fino alle due del pomeriggio, ora in cui Feliciano e Andrés si svegliano. Dopo le perplessità per la fuga della dama, i due riprendono il viaggio verso Siviglia, dove arrivano dopo aver viaggiato per sei notti consecutive. Anche per la consegna dell’abito i tempi si allungano: tra l’arrivo di Feliciano a Siviglia e quello della lettera passano ben otto giorni; la cerimonia si svolgerà dopo altri venti giorni giacché il cavaliere indicato per la consegna dell’abito – un tale don Rodrigo, personaggio che sparirà completamente dalla commedia - chiede all’eroe tale proroga in attesa della venuta di due suoi cugini e di un amico dello stesso Ordine; durante questo periodo Feliciano e Andrés hanno tutto il tempo per procurarsi le “galas” necessarie per la cerimonia¹⁶². Dopo la cerimonia Feliciano riceve una

¹⁵⁸ I, vv. 427-436.

¹⁵⁹ Feliciano: “El cansancio me ha obligado / para vencer el desvelo, / Andrés, mira que es muy tarde”, I, vv. 497-9.

¹⁶⁰ I, v. 512.

¹⁶¹ TE, p. 199.

¹⁶² Il passo è sintetizzato da Lope che, seppur mantiene il motivo della dilazione temporale, con don Sancho che dice a Feliciano che la cerimonia si sarebbe svolta “para la

lettera di una dama che gli dà appuntamento, non per quello stesso pomeriggio come nella commedia lopesca, ma tre giorni dopo: l'autore specifica che “como era breve el tiempo que había hasta verse con ella para salir de esta duda [sobre quién era la dama], se entretuvo con sus amigos, que ya tenía muchos”¹⁶³. Anche l'episodio del secondo salvataggio di Dorotea caduta in acqua si svolge in maniera molto più rapida nella commedia che non nella novella: nella prima la dama, trovandosi da sola con l'eroe sulle sponde del fiume, gli dà insieme “Disculpa [per la fuga dalla locanda], agradecimiento [per essere stata salvata], / vista y despedida juntas”¹⁶⁴, confessando che il suo viaggio a Siviglia è stato intrapreso per sposarsi; nella seconda, l'eroe porta la dama svenuta in una *quinta* perché sia soccorsa e, solo dopo essersi cambiato l'abito, torna a farle visita. L'incontro si prolunga fino alla merenda e in tutto questo tempo Dorotea si astiene dal confessare all'eroe di attendere l'arrivo del marito; tale rivelazione arriverà solo dopo vari mesi durante i quali la dama permetterà all'eroe di corteggiarla in segreto. Con l'arrivo del rivale la commedia e la novella si differenziano notevolmente e non è quindi possibile proseguire nel parallelo: basti dire che dopo un intervallo di tempo non specificato, in cui il *galán* continua a corteggiare Dorotea nonostante sia promessa ad un altro, nell'ultima giornata della commedia si assiste – come sempre - ad un vertiginoso precipitare degli eventi, per cui, mediante una serie di equivoci e stratagemmi che si susseguono in una manciata di ore, si arriva all'epilogo con le nozze degli amanti. Niente di tutto questo si trova nella novella, in cui, dopo le nozze di Dorotea con l'indiano, seguono la partenza del disperato Feliciano per le Fiandre, il suo ritorno, il terzo salvataggio della

primera fiesta, / que aguardo que un caballero / Indiano a Sevilla venga / porque con más regocijo / daros el hábito sea” (I, vv. 809-812), non rappresenta tale cerimonia e fa aprire il secondo atto con l'eroe che ha già ricevuto l'abito.

¹⁶³ TE, p. 209.

¹⁶⁴ II, vv. 397-398.

dama sepolta viva¹⁶⁵, e l'uccisione del marito che finalmente permette a Feliciano e Dorotea di sposarsi.

Il distanziamento cronologico dei fatti narrati e quella che ci può sembrare un'ossessione dell'autore per la determinatezza temporale, per cui viene sempre specificata la durata dei viaggi, del "galanteo" ecc., mira ad ottenere un effetto di verosimiglianza che pone la novella agli antipodi rispetto alla commedia urbana, basata esattamente sul meccanismo opposto, la concentrazione del tempo, non solo per una necessità contingente legata alla rappresentazione¹⁶⁶, ma anche e soprattutto come fattore volto a suscitare *admiratio*¹⁶⁷. Con il passare degli anni Castillo accorderà sempre

¹⁶⁵ Per il motivo folcloristico della "difunta pleiteada" (che ritorna anche in *En el delito, el remedio*) cf. l'introduzione di P. Campana a TE, cit., p. XXXV. Nella commedia, come nella novella, i salvataggi della dama da parte dell'eroe sono sempre tre, ma l'ultimo è solo velocemente accennato da Feliciano in un resoconto finale (III, vv. 327-334). Un'altra riduzione dell'azione riguarda il motivo del viaggio dell'eroe da Madrid a Sevilla, sintetizzato nella commedia da due versi pronunciati da Feliciano nel terzo atto ("siendo un amigo la causa, / que pensaba hallare en él"; III, vv. 713-4), e introdotto nella novella mediante un lungo resoconto dell'eroe, che rivela finalmente – siamo a metà novella – la ragione della sua fuga, tante volte lasciata in sospenso dall'autore per creare *suspense* intorno al protagonista.

¹⁶⁶ Cf. GREEN O. H., *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde "el Cid" hasta Calderón*. Madrid: Gredos (Biblioteca Romanica Hispanica Estudios y ensayos, 126), 1969, I, p. 259: "Conviene examinar un género menor conocido con el nombre de *novela cortesana*, cuyos personajes son las mismas damas y caballeros de las comedias de capa y espada, con las mismas aventuras. Sin embargo, debe notarse esta diferencia entre ambos géneros: la novela *cortesana* no necesita la condensación y la rapidez de acción que pide la comedia doménada por la trama, la cual debe exponer los antecedentes, el principio, el medio y el desenace en el espacio de dos horas y media que dura la representación. De aquí que la novela *cortesana* puede contar con todos sus detalles episodios que la comedia sólo puede indicar como ocurridos fuera de escena..." (cit. in RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Novela corta marginada*, cit., p. 278).

¹⁶⁷ A tal proposito Arellano sostiene che l'unità di tempo della commedia urbana "persigue [...] un efecto contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio [...] La unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia". Cf. ARELLANO

minor spazio alle lente guarigioni di *galanes* o dame che, accolti in casa di pietose dame che si offrono di curare le loro ferite, instaurano rapporti profondi e veritieri con la loro amorevole ospite¹⁶⁸: in *A un engaño otro mayor* (1640) e *A lo que obliga el honor* (1642), la breve permanenza dei protagonisti maschili (derubati dai briganti) in casa della dama costituisce solo l'antefatto che introduce il rapido susseguirsi degli stratagemmi messi in atto dalla dama e un precipitarsi degli eventi verso il *desenlace* che riconduce a quella "artificiosa inverosimilitud" che Arellano individua come caratteristica della *comedia de capa y espada*¹⁶⁹. L'ipotesi di Ludwig Pfandl, secondo la quale un elemento distintivo della novella secentesca spagnola sarebbe la "concentración en su desarrollo" che determina un "estrecho espacio de acción e incluso de tiempo"¹⁷⁰, l'orientamento del ritmo narrativo verso il *desenlace* o momento risolutivo del conflitto, è dunque valida, nel nostro autore, solo se riferita alle novelle più tarde, quelle che presentano, anche dal punto di vista temporale, un carattere più specificatamente teatrale. Il nucleo centrale dell'azione di novelle quali *Los hermanos parecidos* (1634), *Amor con amor se paga* (1640) o *El conde de las legumbres* (1642) o *La confusión de una noche* (1640), si svolge in un ridotto spazio temporale, mentre l'antefatto occupa ora una posizione

I., *Convención y recepción*, cit., p. 45.

¹⁶⁸ Nella cornice di FJ l'eroe, soccorso e curato dalla dama, finisce per innamorarsi dell'amorevole ospite. Allo stesso modo in *Las dos dichas sin pensar*, in cui ad essere salvata è una dama, la lenta guarigione permette che tra le due dame si instauri un sincero rapporto di amicizia e fiducia reciproca.

¹⁶⁹ ARELLANO I., *Convención y recepción*, cit., p. 34. Già RODRÍGUEZ CUADROS commenta, rispetto alla verosimilitudine, come questa "aporta la posibilidad de una novela abierta a los reflejos costumbristas y sociales; en la práctica, no deja de ser una retórica más de la ficción, abocada, irreversiblemente, a provocar una sublimación admirativa en el lector. Ésta sería la razón última de nuestros autores al ubicar sus narraciones en zonas geográficas concretas, aduciendo testimonios e introduciendo franjas de historia reciente. Su función esencial no radicaría más allá de ser unos remaches realistas que canalizarían las más efectistas y desproporcionadas aventuras en la perfecta cotidianidad"; Cf. RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada*, cit., pp. 84-85 e 95.

¹⁷⁰ PFANDL L., *Historia*, cit., pp. 335 e segg.

subordinata.

3.3. Verismo e costumbrismo

Un'ultima veloce considerazione su quella verosimiglianza che fa parlare Velasco Kindelan delle novelle di tipo A come di testi “netamente costumbristas [...] realistas en sus cuadros”¹⁷¹. La popolarità ottenuta da Castillo presso la critica moderna come autore di romanzi picareschi presenta, come rovescio della medaglia, il rischio di vedere applicare alla novella corta giudizi fuorvianti, come per esempio quello di Del Val, nella cui analisi si legge che Castillo:

Destaca como pintor de costumbres, aficionado a personajes caricaturescos, extraídos del mundo de los pícaros, entre los que figuran curiosos tipos de mujer que con su astucia solucionan los problemas del vivir cotidiano.¹⁷²

Seppur è vero, come abbiamo visto, che nelle novelle più tarde compaiono donne risolte che si rendono artefici dello scioglimento, niente hanno a che vedere con Teresa de Manzanares, la “garduña” Rufina o con le “Harpías” che si aggirano per le strade di Madrid con una carrozza per attirare nelle loro spire sciocchi *galanes* da derubare.

Se “adulterios, raptos, desafíos [...], galanteos y amoríos en el Prado” costituiscono “hechos cotidianos que aparecen por igual en las novelas y el teatro o en los *Avisos* de Barrionuevo o en *las Novedades de esta corte*”¹⁷³, è la costruzione dell'intreccio, la combinazione degli eventi che separa il mondo letterario dalla vita quotidiana. Nella novella come nella *comedia de*

¹⁷¹ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 30.

¹⁷² DEL VAL J., “La novela española”, cit., p. XLVIII. Sulla stessa linea si pone Juliá Martínez, secondo il quale già dopo la prima raccolta di novelle corte il realismo di Castillo “se acrecienta” (Cf. JULIÁ MARTÍNEZ E., “Introducción” a la ed. de *Lisardo enamorado*, cit., p. 30); le opere citate dal critico a mo' d'esempio, *Las Harpías*, *La niña de los embustes*, *BT* e *GS*, sono tutte romanzi picareschi.

¹⁷³ DEL VAL J., “La novela española”, cit., p. XLIV.

capa y espada la “mecanización extrema de ciertos recursos [...] supone una convencionalización inverosimilmente exagerada”¹⁷⁴. I riferimenti a strade e piazze reali permettono di ancorare alla realtà narrazioni che si mantengono ben al di sopra di essa.

Non credo che si possa parlare di realismo (e tanto meno di costumbrismo) neanche quando Castillo, superando la misura del breve accenno spaziale, introduce una qualche descrizione più o meno particolareggiata. In *Más puede amor que la sangre* don Carlos viene colto nel pieno della notte da un temporale; cerca riparo in una *quinta* dove, dopo un lungo bussare invano, entra. La casa appare disabitata: nessun *criado* risponde ai richiami dell’eroe che, alquanto sorpreso, giunge fino ad una stanza dove dorme una bellissima dama sdraiata sul proprio letto. La lunga descrizione dello spettacolo davanti a cui si trova l’eroe, oltre alla carica erotica che naturalmente sprigiona¹⁷⁵, “contribuye a la nota de misterio con que empieza la novela”¹⁷⁶; poco importa la rappresentazione realistica e

¹⁷⁴ ARELLANO I., *Convención y recepción*, cit., p. 52. Anche Oleza considera come “la comedia urbana [...] eleva a aventurera la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del «caso extraño y nunca visto» y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo” (OLEZA J., “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, cit., p. 262).

¹⁷⁵ Cf. nell’ambito degli studi sul teatro PALOMO M., “El estímulo erótico de la dama dormida: un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina”, *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 221-230.

¹⁷⁶ Introduzione di GLENN R. F. e VERY F. G., SR, p. 24. Questa la descrizione: “Lo primero en que puso los pies fue en un patinejo cuyo suelo estaba enlosado de azulejos que a la claridad de los relámpagos pudo notar esto; de allí dio en una anchurosa sala en medio de la cual estaba un candil de bola ardiendo. Sus paredes estaban adornadas con cuadros de valientes pinturas y con sillas de terciopelo bordadas de rasillos de colores. De esta sala dio en una cuadro que participaba de la luz del candil de la sala. Estaba adornada de costosas colgaduras y a un lado un estrado con muchas almohadas. Cerca de ella a la entrada de una alcoba estaba un bufete de plata en quien lucía un candil del mismo metal que alumbraba una alcoba donde había un fresco lecho, los mármoles de él plateados con perfiles de oro por las molduras de ellos. Las cortinas eran de velos blancos, tejidos con listas de oro; cubría la ropa de este lucido lecho una colcha de la India, bordada de pita, y ocupaba esta

verosimile della stanza illuminata dalla candela¹⁷⁷. L'introduzione dell'ambientazione spaziale è introdotta per suscitare nel lettore una qualche sensazione: meraviglia nel caso appena visto, orrore e paura in tutte quelle descrizioni che si concentrano sul sangue, di cui le pagine di Castillo sono intrise. In *El defensor contra sí* don Carlos esce a notte fonda da una casa di gioco e, vedendo uscire da una casa alcune persone insegue da altre con la spada in mano, curioso si avvicina:

ofreciósele a la vista el más horrendo espectáculo que sus ojos habían visto en su vida. En el suelo estaba una hacha ardiendo, y cerca della, en medio de un lago de sangre, un joven, de edad de veinte años, que había rendido la vida a mano de quien, con cruel intento, le había dado muchas puñaladas que tenía por el cuerpo, de que había salido aquella sangre.¹⁷⁸

In *Las dos dichas sin pensar*, novella che si apre nuovamente con la descrizione di una notte tempestosa¹⁷⁹, alcuni pastori, richiamati dal latrare

cama durmiendo un portento de hermosura, un prodigio de beldad, un centro de todas las perfecciones. Era una dama de hasta veinte años que, con tener eclipsada el sueño la mayor hermosura de su cuerpo que eran sus dos soles le pareció a don Carlos hermosísima mujer. El calor del verano, que da permisiones al desenfado, obligaba a que la dama dormida mostrase sus hermosos pechos en quien se veían dos pellas de blanca nieve y una columna de lo mismo de quien cándidas azucenas podrían hurtar perfección, tanta era su blancura. En su garganta y muñecas adornaban tres hilos de gruesas perlas engastadas con encendidos rubíes que acrecentaban más su hermosura. El hermoso cabello se dilatava suelto por los lados de la almohada de blanca y delgada Holanda bordada de pita cuyos lazos fueron prisión de él que miraba tan hermoso objeto”; SR, p. 119.

¹⁷⁷ Cf. DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 51.

¹⁷⁸ HV, p. 119.

¹⁷⁹ “Obscura y tenebrosa noche del encogido y erizado invierno amenazaba con densos nublados y furiosos vientos copiosas plumas, cuando en las faldas de las montañas de Jaca, donde es menos áspera y fragosa la tierra, pues en ella hallaban pasto entre sus carrascas y malezas, ligeras y repadoras cabras de gruesos rebaños que allí había, aumentaban la confusión entre las obscuras sombras ladrados de perros, vigilantes guardas de aquellos ganados, substituyendo entonces las de sus pastores, pues en encerados apriscos cercanos a bien reparadas chozas les tenían reparándose de la inclemencia de las aguas que prometía el lóbrego seno de la tempestuosa noche”; NP, p. 13.

dei cani, trovano “una hermosa mujer sin sentido alguno, procedido esto de una[s] heridas que reconocieron tener en el pecho, de las cuales le había salido gran copia de sangre, de que tenía cubierto el suelo”; accanto alla donna il corpo di “un joven de poca edad, bien vestido, muerto en el suelo y bañado todo en su misma sangre”¹⁸⁰. Ancora più terrificante vuole essere l’incipit di *La quinta de Diana*: don Martín, altro eroe in fuga che si perde nel folto di un bosco, si trova a passare la notte in una “deshecha iglesia, que por el tiempo había hecho sus efectos en él, haciéndole su trofeo, y habitación de infaustas y nocturnas aves, cuyos funestos chillidos se oían por aquellos contornos”. A rendere ancora più spettrale la situazione intervengono allo scoccare della mezzanotte alcuni sospiri e pianti provenienti da una tomba. Armato di tutto il suo coraggio (oltre che della spada), don Martín solleva la lapide e si trova davanti non uno spettro come aveva creduto ma una donna seppellita “en tan funesto y lóbrego lugar, cercada de horrores de cadáveres helados, y de secas y montadas calaveras”¹⁸¹.

Per creare un clima di paura l’autore può infine introdurre orribili visioni: don Rodrigo, ne *La fantasma de Valencia*, decide di scoprire chi si nasconde dietro quella “prodigiosa visión, tan disforme y espantable que algunas personas estuvieron muy al cabo de sus vidas con el espanto que recibieron en verla”¹⁸²; sale nella soffitta da cui vengono lamenti e rumori di catene e, quando riesce a catturare lo spettro, rimane assorto osservando lo spettacolo che ha di fronte:

Era, pues, de la estatura de un hombre alto y de rostro feísimo y espantable: tenía vestida una túnica blanca que le arrastraba más de una vara por el suelo, y todo el cuerpo

¹⁸⁰ Ibid., p. 15

¹⁸¹ TR, ff. 68f. e 69r.

¹⁸² TE, p. 87.

cercado de cadenas, que asimismo le arrastraban, y en la mano derecha un grueso ramal de launa.¹⁸³

Castillo, in sostanza, intende mantenere desta l'attenzione del lettore provocando in lui stupore, orrore, o una qualsivoglia emozione mediante situazioni che esulano dal quotidiano e dal reale. I piccoli dettagli offerti qui e lí dal narratore, come quelli che i drammaturghi sono soliti disseminare all'interno dei loro testi, non elevano la novella *cortesana* a "speculum vitae", dato che

el espejo de la literatura no refleja directamente el referente real, como a veces se ha pensado algo ingenuamente, sino que refleja como se desearía que fuera, o como podría ser; en la superficie especular del texto literario la realidad se corta a medida de un deseo¹⁸⁴.

Ancora una considerazione. Tutti i passaggi descrittivi menzionati tutti i passaggi citati compaiono in novelle anteriori al 1631¹⁸⁵: dopo tale data Castillo tende ad eliminare gli *excursus* descrittivi, mostrando una propensione alla concentrazione che, oltre che confermare quanto sostenuto precedentemente a proposito delle coordinate spazio-temporali, è generalizzabile all'intera produzione narrativa di Castillo.

¹⁸³ Ibid., p. 90.

¹⁸⁴ PROFETI M. G., "Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo", *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), p. 52. La studiosa si riferisce all'asserzione "speculum comedia vitae" che chiude l'*Arte nuevo* di Lope de Vega.

¹⁸⁵ I passi menzionati compaiono in *El defensor contra sí* (1629), *Las dos dichas sin pensar* (1631), *La quinta de Diana* (1627), *La fantasma de Valencia* (1625) e in *Más puede amor que la sangre*, novella edita in SR, una raccolta la cui datazione, come vedremo, è riconducibile comunque ai primi anni della produzione novellistica di Castillo.

CAP. II - LA NOVELLA PALATINA

Le novelle palatine di Castillo Solórzano costituiscono, molto più che le *cortesanias*, un insieme omogeneo e compatto di testi. Il dislivello sociale esistente fra i personaggi e il motivo dell'identità occulta, elementi segnalati rispettivamente da Vitse e Oleza come distintivi della commedia palatina¹, sono tanto ricorrenti da comparire nella quasi totalità di questi testi, ossia in *La obligación cumplida e La libertad merecida* (JA), *El duque de Milán* (TR), *La duquesa de Mantua* (HV), *El pronóstico cumplido* (NP), *La injusta rey derogada e La crianza bien lograda* (FJ), *Filipo, príncipe de Salerno* (BT), *Los efetos que hace amor*² (AC), *El desdén vuelto en favor e Lances de amor y fortuna* (QL)³. Può accadere che la falsa identità assunta dall'eroe non determini lo scarto sociale tra i personaggi (così, per esempio in *Engañar con la verdad e Atrevimiento y ventura*), mentre il caso contrario è rarissimo: l'eroe può nascondere consapevolmente la propria nobiltà o esserne lui stesso all'oscuro, ma non avviene mai, come ne *El perro del hortelano*, che la nobiltà sia solo una finzione⁴.

¹ Cf. cap. introduttivo, n. 32.

² Qui è una dama a nascondere la sua condizione di principessa al *galán*.

³ Le uniche novelle palatine in cui non c'è né finzione di identità da parte dell'eroe, né dislivello sociale tra gli amanti sono *El amor en la venganza e La cautela sin efecto*.

⁴ Cf. ZUGASTI, M. "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el siglo de oro". In: *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO* (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003). Eds. Eva Galar, Blanca Oteiza. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003, p. 164. Solo in *Claudio y Porcia* si legge che Octavia, sorella dell'imperatore Valeriano, si innamora del "privado" di questi, Claudio, al quale però nel finale dovrà comunque rinunciare.

1. Nuclei dell'intreccio

Desestabilización del orden - Aventuras de la identidad oculta -Restablecimiento del orden y recuperación de la identidad⁵.

Questo schema d'intreccio proposto da Oleza per la commedia palatina può essere applicato senza alcuna modificazione alla maggior parte delle novelle appartenenti al sottogenere che stiamo analizzando, in cui la rottura dell'equilibrio è determinata generalmente dalla corruzione del potere. Il tema politico, demarcato dall'ingresso della figura del sovrano, rimane però in secondo piano in questo gruppo di testi, in cui a muovere i fili è ancora l'amore. Viene limitato, rispetto alle novelle *cortesananas*, lo spazio della trasgressione amorosa: la maggiore libertà decisionale di cui godono le eroine - contesse, duchesse o principesse che siano –, determinata dall'assenza dell'istanza paterna, non le porta mai a travalicare i limiti del decoro⁶.

1.1. Rottura dell'ordine iniziale: il “poderoso arrogante”

L'eroe può essere costretto a fuggire dal proprio regno o perché perseguitato ingiustamente da un sovrano per gelosia nei confronti di una dama, talora infondata (*La cautela sin efecto*, *La injusta ley derogada*), alle volte suscitata dalla dama stessa che vedendosi rifiutata come favorita del re lo calunnia (*La obligación cumplida*, *Filipo, príncipe de Salerno*), oppure perché, nel caso in cui l'eroe stesso sia un governante, un nobile si è

⁵ OLEZA J., “La propuesta teatral”, cit., p. 266.

⁶ L'unico caso in cui una dama viene messa incinta e abbandonata dal *galán* si trova in *La obligación cumplida* (JA), situazione che non si ripeterà più nelle novelle posteriori. Può comparire un qualche parente della dama che agisce come oppositore, come ad esempio l'*Almirante* in *La cautela sin efecto*, zio della regina d'Inghilterra Arminda, ma il suo scopo non è quello di far contrarre un matrimonio vantaggioso alla nipote, ma quello di sottrarle il regno; riprenderò questa novella in Appendice.

impossessato con la violenza del suo stato (*El duque de Milán, La duquesa de Mantua*). A permettere l'incontro tra l'eroe e la dama è solitamente una peripezia romanzesca che può prendere la forma di un naufragio del protagonista⁷, o quella di un tentativo di regicidio (o stupro) sventato dall'eroe che, avendo ascoltato per caso i cospiratori, salva la vita (o l'onore) a una dama aggredita durante una battuta di caccia⁸. In entrambi i casi il *galán* entra nel palazzo della dama dove può rivestire il ruolo di segretario (*Filipo, príncipe de Salerno*)⁹, di giardiniere (*El duque de Milán, La libertad merecida, La ingratitud castigada*) o di gentiluomo della camera del re (*El pronóstico cumplido, La crianza bien lograda*).

1.2. L'identità nascosta: la dicotomia onore- amore

L'umile identità assunta dall'eroe causa la dicotomia tra amore e onore tanto spesso fulcro delle commedie palatine, in cui

sueños y caídas fingidas, lenguaje no verbal, hablar equívoco y enigmático constituyen [...] la panoplia de ardidés de los que se sirve la dama noble para romper la inhibición de

⁷ *La obligación cumplida, Engañar con la verdad, El pronóstico cumplido*, (in tutte e tre l'eroe viene salvato da altri personaggi, e solo in un secondo momento fa il suo ingresso nel palazzo della dama), *Filipo, príncipe de Salerno, El desdén vuelto en favor*.

⁸ Questa sequenza, che riconduce al servizio galante della novella *cortesana*, si trova in *El duque de Milán, La duquesa de Mantua, La injusta ley derogada* (qui l'eroe salva un'altra dama, non la protagonista), *La crianza bien lograda*. Una variante si legge in *El amor en la venganza e El pronóstico cumplido* (e nelle due esemplari *La dicha merecida e El soberbio castigado*), dove l'eroe salva da un tentativo di regicidio un sovrano, innescando così un processo di miglioramento che lo porterà ad essere il suo favorito.

⁹ Per la definizione di "comedias de secretario", cf. FLORIT F., "El vergonzoso en palacio: Arquetipo de un género". In: *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles* (Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999). Eds. I Arellano, B Oteiza. Pamplona: GRISO (Universidad de Navarra); Madrid: Revista Estudios, [2000] 65-83, studio in cui si estende all'intero corpus palatino i tratti caratteristici di questo sottogenere, e ZUGASTI, M. "Comedia palatina", cit., soprattutto p. 162.

índole social mostrada por su subalterno o secretario sin menoscabo de su honra¹⁰.

Niente di tutto questo si trova nelle novelle palatine di Castillo, dove l'amore della dama nasce solo in seguito e come conseguenza della rivelazione della nobiltà del protagonista maschile. Si rovescia, quindi, la prospettiva rispetto alla commedia palatina, sottogenere teatrale in cui la relazione tra due personaggi di stato sociale diverso, più che “une réponse, prétendument subversive ou révolutionnaire, aux problèmes de l'amour confronté à l'inégalité sociale”, è un “moyen pour parvenir à la figuration la plus poussée, a l'expression la plus aiguë de l'aliénation de soi que constitue tout processus d'énamourément”¹¹. All'opposto di Diana de *El perro del hortelano* lopiano o di Magdalena de *El vergonzoso en palacio* tirsiano, le eroine solorzaniane non solo non possono innamorarsi dell'eroe finché non scoprono (o almeno non sospettano) la sua condizione aristocratica, ma arrivano addirittura a condannare a morte chi, seppur di umile origine, si permette di corteggiarle. Un esempio si trova ne *El duque de Milán*, novella in cui la duchessa Vitoria fa giustiziare segretamente il soldato Federico per averle manifestato con insistenza il proprio amore, sentimento che il fratello stesso del giustiziato, proprio durante l'imboscata tesa alla duchessa per costringerla a confessare la sorte toccata a Federico, giudica ripetutamente come “loca pretensión”, “atrevidos deseos”, “loco intento”¹². Lo stesso Ludovico, il duca del titolo, vivendo a palazzo nei panni di giardiniere, dissimula l'amore che prova per Vitoria sin dal primo incontro fin tanto che lei stessa non scopre la sua identità.

Qualcosa di simile accade ne *La duquesa de Mantua*. Qui Fabio, venendo

¹⁰ FLORIT F., “*El vergonzoso en palacio*”, cit., p. 78.

¹¹ VITSEM., *Éléments*, cit., p. 553.

¹² TR, ff. 20r.-23f.; Otavio giustifica le sue parole dicendo: “no me culpéis que hable así de un hermano, que el que le faltó la razón, no es en mi mano dejar de acusarle” (Ibid., f. 21f.).

a sapere che la dama che ha salvato da un cinghiale inferocito è Camila, duchessa di Mantova, se ne dispiace, “por ver que la afición que en él había engendrado su hermosa vista venía a ser puesta en un imposible”¹³. La stessa duchessa, avendo intuito essere indirizzati a lei i versi cantati da Fabio su un amore impossibile, per disingannarlo gli dice: “Fiarse en milagros de amor no lo tengo por cordura, que el empleo le facilita la igualdad, y sin esto no hay seguro amor”¹⁴. Proibisce poi alla propria dama di compagnia di corteggiare il giovane “afeándole por bajeza suya poner el cuidado en favorecer hombre desigual a su calidad”; e se il risentimento di Camila sembra essere dettato da qualche “género de celos”, è solo perché inizia a sospettare la nobiltà del giovane quando questi cade malato in seguito alla sua proposta di nominarlo musicista di camera: Fabio, rifiutando l’umile incarico, ritorna nella sua stanza “con notable sentimiento de haberse tenido él la culpa en haber ocultado su calidad y dado lugar a ser tenido en baja estimación”, afflizione che provoca “una enfermedad grave que le llegó a lo último de su vida”¹⁵.

Nel caso in cui il meccanismo dell’identità nascosta non entra in scena, la

¹³ HV, p. 165.

¹⁴ Ibid., p. 181.

¹⁵ Ibid., p. 182. Il protagonista maschile reagisce al disprezzo della dama con lacrime e stati depressivi che faranno temere per la sua vita in *El amor en la venganza* (Eduardo, venuto a conoscenza del matrimonio dell’amata con l’*Almirante*, “olvidado de su prudencia y cordura, daba por las salas y aposentos de su casa voces como un loco, llamándose mil veces sumamente desdichado”; TE, p. 44), *Claudio y Porcia* (il valoroso Claudio piange davanti alla sua sposa quando deve eseguire l’ordine di ucciderla; quando poi la crede morta, perde il giudizio e si aggira per le strade di Roma come un pazzo; portato al cospetto dell’Imperatore si presenta a questi “rotos los vestidos, inquieto el semblante, espeluzado el cabello”; BT, p. 119; una situazione che si ripete nella novella esemplare *El ingrato Federico*, dove si legge che il duca di Baviera non riesce a trattarsi parlando dell’amata moglie che crede morta; raccontando la propria storia ad una villana, “no pudo contenerse, con abundancia de lágrimas que le vinieron a los ojos, ni hablar palabra con los sollozos del llanto”; NP, p. 391), *El desdén vuelto en favor* (ancora malattia del *galán* per il disprezzo di Rosarda). Anche qui, come nelle novelle *cortesanas*, non sarà mai messo in discussione il loro coraggio, derivato dalla nobile nascita; cf. cap. 1, § 2.1.

situazione non cambia: ne *La cautela sin efecto* Arminda si offre come sposa a Ludovico mediante un biglietto (un falso pronostico escogitato dallo zio per sottrarle il regno le impedisce di parlare con qualsiasi principe straniero) solo dopo aver essere venuta a conoscenza del fatto che l'eroe è il fratello del re di Francia. L'urgenza di sottolineare questo particolare spinge il narratore ad introdurre un lungo *excursus* esplicativo:

Dejemos reposar a mi caballero, por decir lo que obligó a Arminda a darle el papel. Luego que Ludovico fue llevado a aquella quinta cuando salió del mar, Ardano se encerró con Arminda y la dijo cuánto importaba tener allí a aquel caballero, no diciéndole entonces el nombre, como habéis oído, dejándolo a que él dijese su relación quién era [sic]. Pues como el deseo de saber en las mujeres sea afectuoso siempre en ellas, tanto importunó Arminda a Ardano que le dijese quién era el extranjero, que él le dijo todo lo que Ludovico le refirió a la reina, y tras esto, que ningún príncipe era más a propósito para esposo suyo que ése, haciéndole una breve relación de sus partes; con que Arminda se inclinó del todo a él...¹⁶

L'amore, in definitiva, può nascere solo tra personaggi appartenenti allo stesso rango sociale: una condizione perentoria per il nostro autore, il quale avrebbe potuto apporre senza esitazione la propria firma alla critica mossa a *El vergonzoso en palacio*, per cui

... parece imposible disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas abarcas, su solar una cabaña, y sus vasallos un pobre hato de cabras y bueyes¹⁷.

¹⁶ NP, p. 82.

¹⁷ MOLINA T. de, *Cigarrales de Toledo*, cit., p. 224-225. Cap. I - 2.2.

Un'eccezione a quanto detto finora sembra costituita da *El pronóstico cumplido*, novella in cui Diana, figlia del duca di Calabria, si innamora dell'eroe nonostante la sua bassa condizione sociale (anche se questi è già stato nominato marchese dal re); neanche quando diventa erede al trono di Sicilia smette di amarlo, "antes – specifica il narratore - con mayores veras deseaba que sin empacho la sirviere"¹⁸. Il dislivello sociale che separa i due innamorati non sembra influire sull'economia generale della novella; prima ancora che si inizi anche soltanto a sospettare che l'eroe possa vantare nobili natali, lo stesso re (padre di Diana) liquida molto velocemente la questione proponendo alla figlia di sposarlo, giacché "las historias vemos llenas de ejemplos, en que muestran haber subido humildes hombres, con el valor de las armas y virtud de sus costumbres"¹⁹. L'agnizione finale dell'eroe come figlio del marchese di Monferrato non cambia nella sostanza gli equilibri venutisi a creare all'interno della novella, né appare come elemento risolutivo per superare l'ostacolo di tipo sociale tra i due innamorati (Silvio, nominato successore del re di Calabria, ha già sposato Diana); si configura di conseguenza come un evidente omaggio alla mentalità classista che domina le novelle di Castillo.

Come ulteriore prova consideriamo *La injusta ley derogada*, la novella palatina forse meglio costruita e più articolata di Castillo. Qui l'ostacolo non è solo l'identità nascosta dell'eroe (che, seppur costretto a celare il proprio vero nome, non rinuncia comunque alla nobiltà attribuendosi l'identità di tale don Nuño Peralta), ma anche il travestimento maschile assunto della dama stessa, figlia del re di Sicilia, per aggirare il problema della legge salica che le impedirebbe di salire al trono alla morte del padre. Pur ricordando Diana nei suoi tentativi di allontanare l'amato dalla rivale (la cugina Camila) e nelle sue velate dichiarazioni d'amore (che l'eroe non può

¹⁸ NP, pp. 290-1. In questo caso è l'eroe che, "conociendo la desigualdad de los dos, nunca se atrevió a esto [a servirla], si bien la amaba tiernamente" (Ibid., p. 291).

¹⁹ Ibid., pp. 296-7.

comprendere dato il travestimento da uomo della futura regina), la dama è consapevole di non poter amare un subalterno, né di potersi dichiarare con lui, “por ver que era bajeza haber puesto su amor en un caballero particular, que no se sabía dél ser más de lo que él hizo relación en su primer conocimiento”²⁰; in un monologo carico di *pathos*, dibattendosi tra amore e onore, si chiede:

¿Seré yo la primera que por amor se haya casado desigualmente? ¿él no une las voluntades? ¿No iguala las calidades? ¿A quién le tiene no le disculpan sus yerros? ¿Qué mucho que me enamore de quien tantas partes tiene? ¿Qué mucho que cometa este yerro de casarme con desigual mío?²¹.

Anche qui per risolvere la questione l'autore ricorre all'agnizione finale, elemento che allinea l'esaltazione dell'amore come forza livellatrice che equipara stati sociali disuguali con quel “demagógico democratismo” di cui parla Díez Borque riferendosi alle commedie di Lope²². In *Claudio y Porcia*, l'anziano console Emilio incoraggia Octavia, sorella dell'imperatore, a perseguire l'amore di Claudio, poiché “amor suele igualar estados con matrimoniales uniones y ser disculpa de graves yerros”; Claudio preferisce però sposare Porcia e attirare su di sé le ire di Octavia, anziché cedere al suo amore, “sabiendo que su estado no era justo igualarle a su grandeza”²³.

1.3. Ritorno all'ordine; agnizione e castigo

I matrimoni tra personaggi appartenenti a classi sociali diverse sono rarissimi nelle novelle palatine, in quanto l'agnizione finale dell'eroe

²⁰ FJ, p. 341

²¹ Ibid, pp. 345-346.

²² Cf. DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 178; lo studioso menziona come esempio *Dios hace reyes*.

²³ BT, p. 115 e 123.

permette di conciliare amore e rango sociale, superando la differenza di classe che rendeva impossibile l'unione matrimoniale²⁴. Si rintraccia, in sostanza, quell'immobilismo sociale individuato da Maravall e sottolineato da Dunn e Laspéras²⁵, per cui ciascuno deve rimanere al posto a lui assegnato dalla nascita.

In questa stessa ottica si colloca la tematica politica: qualsiasi tentativo di spodestare un legittimo sovrano mediante il regicidio non può che concludersi con il fallimento e la morte del "poderoso arrogante" che, al pari del *galán* rivale delle novelle *cortezanas*, si discosta dalla norma comportamentale. Si può parlare di meccanismo morale del castigo anche per queste novelle che si concludono con l'esecuzione dei congiurati e solo in rari casi con il loro esilio²⁶? Solo in parte. La condanna esplicita da parte del narratore di questi attentati ai danni di re giusti, amati e rispettati²⁷ e il

²⁴ Cf. LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., p. 266-268. Eccezioni a quanto detto si trovano in *El premio de la virtud* e in *La inclinación española*, due novelle esemplari che esamineremo più avanti.

²⁵ Rispettivamente in MARAVALL J. A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1984 e Id., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Editorial Critica, 1990; DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., pp. 94-95; LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., p. 259.

²⁶ Il tentato regicidio si conclude con l'esecuzione dei congiurati in *El amor en la venganza* (dove il re ordina non solo di uccidere i traditori, ma di tagliare la testa ai loro corpi senza vita perché "las pusiesen en escarpías donde fuesen vistas para escarmiento de todos, haciendo confiscar los estados y rentas del barón y de los demás para su real corona", TE., p. 62), *La duquesa de Mantua*, *El pronóstico cumplido*; solo in *La dicha merecida* al regicida viene tagliata la testa "en público cadahalso" (SR, p. 78), mentre i soldati che hanno cercato di saccheggiare il palazzo della principessa di Visiniano vengono, per clemenza della stessa Casandra, solo mandati in esilio.

²⁷ In *El amor en la venganza*, per fare solo un esempio, l'organizzatore dell'attentato al re è il barone di Belflor; la condanna implicita da parte del narratore si evince dal tono delle sue parole: "era el autor de la conjuración el barón de Belflor, un anciano caballero a cuyo hijo había el rey mandado cortar la cabeza por una alevosía que había hecho, sacando a una hija de un caballero pobre de la casa de su padre, a quien forzó y dio la muerte después; y en venganza de esta *justicia*, que él tenía por agravio, intentaba aquella *infame traición*". Lo stesso re risponde al barone: "no pensé, barón de Belflor, que los castigos que con justicia y

configurarsi della pena capitale come necessaria conseguenza di un attentato all'ordine monarchico, riducono la dimensione edificante della morte dei cospiratori, esito logico e imprescindibile che non ha bisogno di essere in alcun modo comprovato; solo in due novelle la giustizia divina si sostituisce all'autorità regia nella punizione dei malfattori: *El duque de Milán* (l'usurpatore muore tentando di fuggire) e *Engañar con la verdad* (il tiranno annega mentre fugge in Francia).

Nel caso in cui si ha un rovesciamento dei ruoli, per cui è il sovrano stesso ad abusare del proprio potere costringendo l'eroe ad abbandonare la patria, raramente Castillo ricorre al castigo finale. Solo in *La cautela sin efecto* (1631) si ha un re tiranno che alla fine viene ucciso per aver tentato di violentare una dama (nucleo che tornerà in *La fuerza castigada*, novella esemplare che riprenderemo nel capitolo successivo), mentre ne *La injusta ley castigada* (1634) e in *Filipo, príncipe de Salerno* (1637) il sopruso del sovrano viene introdotto come rottura dell'ordine iniziale che permette lo svolgimento di una novella di carattere amoroso, che si conclude con una soluzione sicuramente più reazionaria: la morte del conte di Barcellona, ma questa volta per cause naturali (una malattia), nella prima novella, e la rappacificazione tra il re di Napoli e il protagonista del titolo, allontanatosi dalla sua patria per una sorta di malinteso facilmente chiarito, nella seconda.

Laddove le azioni del monarca superano la sfera dell'episodico, Castillo propende sempre per un finale conciliante: anche se il re può deviare dalla retta condotta, lo scioglimento comporta un ravvedimento finale del sovrano che - come nel caso dei nobili, e potremmo dire, a maggior ragione, trattandosi della figura del monarca - rispetta quanto promesso e tiene a freno la propria dispotica natura. Così termina *La obligación cumplida* (1626), novella che si apre con il re di Scozia Carlos che, non mantenendo

rectitud hacen los reyes para escarmiento de los demás súbditos se pagaban con traidoras asechanzas e infames conjuraciones" (TE, pp. 58 e 59; il corsivo è mio).

la parola data alla regina d'Irlanda Crotilde di sposarla, l'abbandona dopo averla messa incinta. Un altro monarca "mozo y galán"²⁸ è il re di Francia che, in *Lances de amor y fortuna* (QL), si incapriccia, seppure sposato, di Estela, sorella del duca di Lorena. Quest'ultimo, facendo presente al re che nella corte si "murmura", lo prega di desistere dai suoi propositi; "ofrecióle el rey de hacerlo así, pero no lo cumplió"²⁹. Non solo: dopo che il duca parte con la sorella dalla corte francese, il re, risentito, decide di punirlo promulgando un editto per cui i signori delle terre confinanti con l'impero germanico devono cedere i propri territori alle truppe del re; un'espropriazione coatta che il parlamento approva, dato che "todos los poderosos tienen émulos, que o ya por ofendidos, o ya por envidiarles su poder, desean verlos descompuestos"³⁰. Nel finale il re rinuncia a Estela e, rimasto vedovo, sposa la figlia dell'imperatore Sigismundo dopo aver ripristinato lo stato del duca di Lorena. Anche in *Claudio y Porcia* (1637) l'imperatore vuole ottenere con la forza ciò che Porcia, "en hábito de tosca villana", gli nega³¹; quando però la dama rivela la sua identità, l'imperatore si fa da parte, permettendole il ricongiungimento con l'amato Claudio.

2. Tipizzazione dei personaggi

Ancora tipi più che personaggi a tutto tondo, i protagonisti delle novelle palatine, senza eccezioni nobili, presentano una serie di attributi che sublimano quella concezione aristocratica del mondo che si è andata delineando nelle novelle *cortezanas*.

Iniziamo col considerare come si concilia la visione conservatrice

²⁸ QL, p. 184.

²⁹ Ibid., p. 184.

³⁰ Ibid., p. 185.

³¹ BT, p. 118.

esplicitata dall'autore con il ruolo di destabilizzatore dell'ordine che tante volte il re ricopre come personaggio nelle novelle palatine.

2.1. La figura del sovrano: un trattato di etica comportamentale

L'intreccio politico, subordinato a quello amoroso ed introdotto semplicemente come catalizzatore dell'azione, non intacca nella sostanza l'integrità dell'autorità regia. Il fatto che l'eroe sia stato costretto ad abbandonare il proprio regno per il sopruso di un monarca (nucleo sintetizzato in un resoconto che occupa generalmente poche righe) è controparte ben esigua rispetto alle formule celebrative ed encomiastiche rivolte alla figura del sovrano. Mediante un processo di sublimazione il monarca è elevato a modello di condotta per il popolo (“es de grande consideración para la conservación de un república, ver en los súbditos modestia y compostura en el señor, para que les sea freno y terror para sus atrevimientos”³²) e ad incitamento in guerra per i soldati, dal momento che “la presencia del rey en ella [la guerra], acrecienta el brío del soldado para pelear mejor; pues como conoce que su dueño le mira, procura aventajarse, para gozar después el premio que merece por sus hazañas”³³.

Un buon sovrano deve saper dosare clemenza e severità, la prima per ottenere l'amore dei sudditi, che è “la mayor felicidad que da el cielo a los

³² NP, p. 305.

³³ QL, p. 73. Motivo che ritorna in *La dicha merecida* (“que el aliento de los soldados se aumenta con la presencia del príncipe, y éste sabe premiar lo que conoció de cerca mejor que lo que se sabe por relaciones”; SR, p. 48), *El duque de Milán* (“Ludovico, siempre saliendo ganancioso, hallándose por su persona en los mayores trances de la guerra, animando a sus soldados, cosa importantísima para el buen suceso della, porque con la vista del señor pelea el soldado valientemente, considerando que quien está presente a sus hazañas, como testigo de vista dellas, se las ha de premiar después”; TR, f. 7f.), *La injusta ley derogada* (don Nuño combatte contro i ribelli a Zaragoza, “mostrando [...] su esfuerzo y valor, peleando animosamente, y no rehusando los peligros, aunque más se los avisaban, con que dio ánimo a todos sus soldados, viendo tal capitán en él”; FJ, p. 334).

reyes”³⁴, la seconda per incutere soggezione e ottenere obbedienza tramite pubbliche esecuzioni dei congiurati, di cui sono piene le novelle. Un esempio di quanto la commistione di amore e timore sia nella novella come nella commedia “un medio muy útil para exaltar la figura del rey, presentándolo como justiciero, pero también como padre piadoso”³⁵, si trova in *La cautela sin efecto*: qui Arminda dice allo zio di correggere la cattiva attitudine del cugino, “pues lo principal que había de tener un príncipe era la afabilidad y blandura, usando del rigor en sus ocasiones, que con esto se adquiere amor y respeto”³⁶.

Senso di giustizia e magnanimità sono le due virtù che deve (o dovrebbe) mostrare ogni buon monarca. Nessun amore personale può rovesciare una sentenza, nessun favoritismo può sovvertire la giustizia insindacabile del sovrano. Sia in *El amor en la venganza*, sia in *Engañar con la verdad* il re condanna a morte un cavaliere che è stato in passato il suo favorito per aver disatteso il principio per cui “se ha de obedecer a los reyes después de Dios”³⁷, giustificando la propria rigidità con la necessità di una condanna

³⁴ NP, p. 66.

³⁵ DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 151; lo studioso cita come esempi *Dios hace reyes*; *El poder en el discreto*; *El piadoso aragonés*; *El Brasil restituído*; *Contra valor no hay desdicha*.

³⁶ NP, p. 61. Cf. inoltre *La inclinación española* (“la felicidad de un reino consiste en tener rey que le sepa gobernar con valor y prudencia; el valor para saber defenderle de sus enemigos, y la prudencia para saber guardar justicia, dándole a cada uno lo que le pertenece”; QL, p. 115), *El amor en la venganza* (“el almirante se entretenía en ir a caza algunos días, en jugar a la pelota y otros ejercicios, mostrándose muy humano y afable con sus vasallos, una de las causas por donde son amados los señores y deseados en sus tierras”; TE, p. 46), *El ingrato Federico* (“Era señor del romano imperio Segismundo, joven dotado de valor y prudencia, y gobernábale con estas prerrogativas, muy al gusto de sus vasallos; que es la mayor felicidad que pueden tener en hallar un príncipe que [l]es honre y un señor que los defienda”; NP, p. 369), *Claudio y Porcia* (“Gobernaba el Imperio de Roma el invicto Valeriano, cuyo esfuerzo era temido de sus enemigos y cuya afabilidad amada de sus vasallos”; BT, p. 107).

³⁷ QL, pp. 84-85.

esemplare per poter conservare il proprio stato³⁸. In entrambi i casi il re finirà col concedere la grazia ai prigionieri, mostrando quella “generosidad que levanta los ánimos a los que sirven para hacerlo con mayor cuidado”³⁹. Riferendosi alla prima delle due novelle menzionate, Patrizia Campana riconduce alla logica della *admiratio* il repentino cambio di giudizio del sovrano⁴⁰: in realtà ciò che spinge il monarca al perdono è, oltre alla magnanimità, il giuramento di riconoscenza fatto all’eroe per avergli questi salvato la vita: “Palabra le tengo dada, y prenda mía en fe della de favorecerle y honrarle [...] yo no cumplo como rey en darle la muerte en pago de su buena obra”⁴¹; il re, fonte di giustizia, mantiene sempre la parola data e preferirà quindi il perdono alla punizione. In quanto poi a *Engañar con la verdad*, il giudizio di Dunn è, come sempre, molto severo: condanna come un *non-sense* il fatto che il re si lasci usare come un fantoccio (“puppet”) da tre astuti cavalieri⁴². A mio avviso, l’eroe travestito è parte attiva molto più di quanto vorrebbe il critico: non si lascia manovrare passivamente, ma sfrutta l’occasione non solo per aver accesso alla corte, ma per mettere alla prova la fedeltà dei suoi tre cavalieri che progettano di far salire sul trono di Sicilia il finto pastore (che ascolta di nascosto la conversazione) perché “casándose el labrador con la reina, es fuerza que

³⁸ In *Engañar con la verdad* il re risponde ai due cavalieri amici del condannato a morte che vanno a chiedergli la grazia: “El atrevimiento de vuestro amigo ha sido tan grande, tan ponderado de la reina y conocido de toda la corte que si mi castigo no satisface la indignación del pueblo, cortándole la cabeza, dudo que pueda conservarme en este reino, porque la gente dél es belicosa y no aguarda con los extranjeros como yo soy más que una ocasión como ésta para alterarse y perdernos todos ... yo he prometido a la reina que antes de tres días ha de ser degollado en un funesto cadahalso en la plaza mayor de mi corte, para que su muerte sea escarmiento de otros y yo quede bien opinado con mis vasallos”; TE, p. 334-335. Allo stesso modo in *El amor en la venganza* Ricardo, re d’Inghilterra, condanna Eduardo “porque vean mis vasallos que quién más priva conmigo quiero que guarde mejor mis órdenes y no contravenga a ellas con la confianza de mis favores” TE, p. 41.

³⁹ HV, p. 71.

⁴⁰ TE, p. 71, n. 84.

⁴¹ Ibid., p. 70.

⁴² DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 31.

reconocido del bien que le hemos hecho y del bajo estado de que le hemos sacado para ser no menos que monarca de un reino, nos favorezca y prefiera a todos, dejándose siempre gobernar de los tres, con que vendremos a ser absolutos señores de Sicilia”⁴³. Quando uno dei tre è condannato a morte in seguito ad un duello, gli altri due chiedono al sovrano la grazia per il prigioniero, ricordandogli il debito che ha verso di loro; il re risponde che la sua incoronazione è stata pianificata sin dall’inizio “poniendo la mira en sólo sus aumentos, y cuando el interés y ambición se anteponen al buen celo, aunque se ejecute el hacer bien, no es con aquellos quilates de estimación que sin esta circunstancia tuviera, pues sola la intención, sin mirar al provecho que sigue della, es la que se debe agradecer y estimar”⁴⁴. Quando il re si fa riconoscere come il vero don Remón Borell, conte di Barcellona, il prigioniero sviene mentre gli altri due cavalieri riconoscono la propria colpa: “se postraron de rodillas delante del rey, diciéndole que por su ambición eran dignos de cualquier castigo que fuese servido de darles”⁴⁵. Dopo tale ammissione di colpa, il re concede la grazia al prigioniero, appagato della lezione che ha dato a quelli che tornano ad essere i suoi favoriti.

2.2. Il senso di appartenenza di classe; la condotta del *galán*

La presentazione del cavaliere continua a basarsi, come nelle *novelas cortesanas*, su bellezza, generosità e valore d’animo, ma se lì queste doti non hanno altra funzione che l’esaltazione della “ilustre sangre” dell’eroe (cf. cap. I, § 2.1.), nelle palatine si costituiscono come indizi della nobile nascita del protagonista quando ancora non è stata rivelata la sua vera identità.

⁴³ TE, p. 327

⁴⁴ Ibid., p. 337.

⁴⁵ Ibid., p. 343.

La contrapposizione tra “aparencia rústica y alma noble”, basilare nelle commedie palatine⁴⁶, ritorna in tutte le novelle in cui l’eroe è costretto a mascherare la propria nobiltà sotto umili panni. Ne *El duque de Milán* la duchessa, ritornando a corte in compagnia di Ludovico, il duca del titolo che le ha salvato la vita travestito da villano, rimane “admirada de que en tan rústico hábito hubiese tan bueno entendimiento”⁴⁷; entrato a palazzo come giardiniere, il protagonista attira su di sé la benevolenza della duchessa che sospetta ogni giorno di più che il giovane nasconda la sua vera qualità: “Y confirmaba esto cada día conociendo su gran talento” (TR, f. 31f.). La situazione non cambia in *La duquesa de Mantua*, novella in cui la duchessa Camila si stupisce dell’eroe: “cuando del traje me prometí rústico talento, hallo ser tan cortesano que desmiente a su hábito” (HV, p. 164), o in *Filipo, príncipe de Salerno*, in cui il narratore specifica che “no quitaba la hermosa Lucendra los ojos de Filipo, pareciéndole todas sus acciones muy de señor, aunque en las sumisiones que hacía, correspondiendo con lo que hablaba, las quisiese desmentir” (BT, p. 147). Ancora ne *El disfrazado* Serafina e Teodora restano ammirate dal contrasto tra il linguaggio da “lisonjero cortesano” e il vestito da “tosco plebeyo” che indossa don Rodrigo⁴⁸; per appurare i suoi sospetti, Serafina gli osserva le mani: “Teníalas el disfrazado de bonísima hechura y blancas por donde conoció la dama que era el hombre más de lo que publicaba”⁴⁹.

Se nella commedia “la equiparación nobleza y buen talle es una constante”⁵⁰, altrettanto accade in questo gruppo di novelle in cui già l’aspetto fisico dell’eroe lascia intuire la sua nobile nascita. In *La ingratitude castigada* Zelidora, figlia del ricco moro che ha comprato come schiavo il

⁴⁶ Cf. OLEZA J., “La propuesta teatral”, pp. 266-267.

⁴⁷ TR, f. 30f.

⁴⁸ SR, p. 96. L’opposizione torna negli stessi termini in *La crianza bien lograda* (FJ, p. 509).

⁴⁹ SR, p. 98.

⁵⁰ DÍEZ BORQUEJ. M., *Sociología*, cit., pp. 280-281.

protagonista, ammira il suo “buen talle, de quien infiero – dice - que es de gente noble de España”; quando poi rivela all’eroe il suo amore confessa: “desde el primero día que te vi me ha parecido bien tu persona, porque en ella veo partes para merecer todo favor; y aunque me encubras tu estado [...] de tus acciones conozco que es más de lo que has publicado”⁵¹. Allo stesso modo Rosarda in *El desdén vuelto en favor* trovando su una spiaggia l’eroe scampato al naufragio e privo di sensi, ammira “lo perfecto de su cuerpo [...], en que ostentaba ser hombre noble”⁵².

Anche la generosità e il coraggio dell’eroe possono costituire un indizio della sua nobiltà. In *El duque de Milán* il finto “labrador” Ludovico cede a Mireno la sua parte di ricompensa di modo che questi possa darla in dote alla figlia, “cosa que admiró mucho a la duquesa, pareciendo ser aquella generosidad de más que labrador, con que la dejó más aficionada” (TR, f. 30r.). Silvio, il protagonista de *El pronóstico cumplido*, spende quasi tutti i suoi averi per equipaggiare a sue spese un esercito e combattere al fianco del re di Sicilia; tale generosità è ancora più sorprendente se consideriamo che l’eroe, scampato ad una tempesta, si trova lontano da casa, ripudiato dal padre che l’ha gettato in mare per liberarsi di lui e in possesso delle sole ricchezze che ha trovato nella cassa a cui si è aggrappato per non essere inghiottito dai flutti. Durante la guerra mostra il proprio valore prima offrendo al re di Sicilia, disarmato dai nemici, la propria cavalcatura perché possa mettersi in salvo, e poi catturando il re di Napoli (nucleo che torna in *La inclinación española*)⁵³. Ne *La duquesa de Mantua* Fabio si

⁵¹ QL, pp. 24-25 e 36-37.

⁵² Ibid, p. 121.

⁵³ Nella novelle esemplari a sfondo palatino *El premio de la virtud* e *La dicha merecida* il trattamento dell’eroe non cambia: nella prima Anselmo divide con i soldati la taglia di 6000 scudi ricevuta per aver ucciso un ricercato, “cautivándole a todos las voluntades con tan generosa acción” (NP, p. 433), mentre nella seconda Casandra si innamora di Carlos dopo che questi, mettendo a repentaglio la propria vita, ha combattuto contro i francesi per liberare il suo palazzo; “aunque ignoraba la calidad de Carlos, por su mucho valor deseaba

mostra deciso a combattere per la duchessa Camila contro il duca di Modena, “noble intento” che indica la “generosa sangre” della sua discendenza; dopo aver lasciato alla nobile dama un biglietto firmato con un criptico “Fabio el embozado”, mette in atto il suo proposito e parte per la guerra, dove “se señaló tanto, que fue conocido su grande valor de toda la mayor parte del ejército”⁵⁴. Un esempio ancora più evidente di quanto in Castillo “nobility depended on these acquired accomplishments just as much as on birth”⁵⁵ si trova in *Filipo, príncipe de Salerno*: il protagonista, nei panni di segretario della dama, si lamenta di non poter partecipare al torneo organizzato a Messina perché

a no hallarse forastero y solo, él se holgara de torear.
Mucho gusto recibió Lucendra de oírle esto, porque ya en ello descubría su ilustre sangre, pues era cierto que siendo mercader no se le levantarán los pensamientos a tal ejercicio, propio de los caballeros generosos⁵⁶.

Nella stessa direzione muovono i tornei rustici sommariamente descritti in *La obligación cumplida*, *El ayo de su hijo* e *La duquesa de Mantua*, la cui funzione è quella, sottolineata da Clare, di far *lucir* un giovane di nobile nascita che perde o maschera la propria identità. La forza del sangue permette all’eroe non solo di essere il primo nell’ambiente in cui si trova a vivere (il “gallo del lugar”⁵⁷), ma anche di vincere i tornei, che si delineano, di conseguenza, come segno di appartenenza alla nobiltà, un indizio offerto al lettore molto prima che l’identità dell’eroe venga decrittata⁵⁸. Come

parecer bien a sus ojos, infiriendo de su proceder que no faltaría sangre noble en pecho que con tanto arrojamiento se exponía a tantos riesgos por su defensa” (SR, pp. 56-57).

⁵⁴ HV, p. 187 e 199.

⁵⁵ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 93.

⁵⁶ BT, p. 153. Come annota J. J. J. anche il fatto che il *galán* mostri, nel suo ufficio di segretario, una grafia incerta è una spia (per la dama come per il lettore) della sua nobiltà; Cf. BT., p. 145, n. 11 bis.

⁵⁷ TR, f. 19f.

⁵⁸ CLARE L., “Les jeux rustiques dans l’oeuvre de Alonso de Castillo y Solórzano”. In:

elemento complementare al ritratto dell'eroe, tali tornei, più che “cuadros costumbristas” fini a sé stessi, “sirven para colorear el universo novelesco en el que se desarrolla la historia; están, pues, escritos en función de la novela y no por sí mismos”⁵⁹.

Nonostante gli sforzi dell'eroe per nascondere le sue nobili origini, mani, portamento e gesti lo tradiscono, confermando che certe qualità non appartengono che alla classe aristocratica. Il fatto che l'aspetto fisico, la maniera di parlare o la condotta svelino la nobiltà dei protagonisti non è classificabile, come vorrebbe Morell Torrademé, come un “descuido en el tratamiento del tópico”⁶⁰; si tratta al contrario di un espediente usato coscientemente dal nostro novelliere che intende mantenere i suoi personaggi al di sopra dei bassi strati sociali in cui li cala temporaneamente. Il tema dell'essere-apparire viene quindi utilizzato in modo “reazionario” nelle novelle di Castillo, come in tutta la narrativa breve secentesca⁶¹, in cui i personaggi maschili, sebbene immersi in un umile contesto sociale, restano nella loro essenza nobili: niente può contraddire o nascondere la nobiltà di un personaggio bennato.

2.3. L'evoluzione della figura della dama

Generalmente rappresentate come “mujeres varoniles” dedite alla caccia (*topos* narrativo a cui si può legare il motivo della caduta da cavallo⁶²) oltre che al governo del proprio stato, le dame protagoniste delle novelle palatine possono peccare di superbia e alterigia, richiamando il tipo teatrale della

Fêtes et divertissements. Eds. Lucien Clare, Jean-Paul Duviols, Annie Molinié. Paris: Univ. Paris (Iberica Collection, 8), 1997, pp. 208-211.

⁵⁹ FERRERAS J. I., *La novela en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988, p. 27.

⁶⁰ Cf. MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 616.

⁶¹ Cf. COPELLO F., “Les parentés fictives dans la nouvelle post-cervantine de la première moitié du XVIIe siècle”. In: *Las parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Ed. A. Redondo. Paris: Publications de la Sorbonne, 1988, p. 237.

⁶² Presente in *El soberbio castigado* e *La duquesa de Mantua*.

“mujer esquiva”⁶³. Non è però rintracciabile quel “complesso di Diana” di cui parla Vitse riferendosi alle commedie palatine: la nobile protagonista non si macchia di quel rifiuto dell’amore che, costituendo “le péché majeur de la femme selon le code spécifique de la justice poétique conçue par les dramaturges du XVIIIe siècle”, esige un’inevitabile castigo (la “vergüenza” di amare un uomo di condizione sociale inferiore)⁶⁴. È sufficiente un solo ed unico incontro con l’eroe perché queste dame abbandonino prontamente le proprie occupazioni e cedano immediatamente all’amore. È quanto si legge, ad esempio, in *Lances de amor y fortuna*: Madama Rosimunda, sorella del duca di Sassonia, “tal vez en hábito de varón, oprimía los lomos del más brioso caballo, ejercitándose en el uso de la guerra como otra Cenobia o Panthasilea”⁶⁵. Vedendo il cavaliere, “reparando en el gentil talle y airosas acciones, la que nunca trató de amar, domando brutos y ejercitándose en la caza de fieras, se le inclinó tiernamente”, concetto ripetuto poco dopo: “la que trataba más del manejo de las armas, y de la persecución de las fieras, rindió su valor a las poderosas flechas de Cupido”⁶⁶. Allo stesso modo la superba Rosamira de *La crianza bien lograda* torna a corte in compagnia dell’uomo a cui deve la vita e “desde aquel día [...], se fue olvidando de aquel ejercicio [la caza], ocupandose más en los pertenecientes a las damas,

⁶³ Per uno studio di questo tipo teatrale, cf. MCKENDRICK M., “The “mujer esquiva”. A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists”, *Hispanic Review*, 40:2, 1972, pp. 162-197 e Id., *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the 'mujer varonil'*. [London]: Cambridge University Press, 1974, soprattutto cap. V (*The mujer esquiva*), pp. 142-173.

⁶⁴ VITSE M., *Éléments*, cit., pp. 542-555 (la citazione a p. 544) e Id., “Apuntes para una síntesis contradictoria”, in: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, cit., pp. 153-160. Solo in due novelle esemplari, *La cruel aragonesa* e *Escarmientos de atrevidos*, si può rintracciare il motivo del castigo di due dame “esquivas”, legato però, come vedremo a breve, ad un “peccato” ben più grave: il sacrilegio.

⁶⁵ QL, p. 175; gli stessi epiteti sono riferiti alla protagonista di *La duquesa de Mantua* (cf. HV, p. 159).

⁶⁶ QL, p. 175 e 177.

que son, los de sus labores y curiosidades dentro de su casa”⁶⁷.

Come nelle novelle *cortesianas*, anche nelle palatine è possibile individuare un’evoluzione della figura della dama. In *El duque de Milán* (1627) la duchessa, trovandosi di fronte ai suoi aggressori, si dice “determinada antes a perder la vida a manos de aquellos traidores que a desdecir un punto de quien era, con ánimo más de fuerte varón que de delicada y flaca mujer”; dopo la morte del traditore che ha ordito la cospirazione, il narratore spiega come la duchessa, pur sempre una donna, rimane “asustada [...] y sin sentido de suerte que la obligó a sentarse en la menuda yerba sin ánimo”⁶⁸. Allo stesso modo Arminda, regina di Inghilterra in *La cautela sin efecto* (1631), leggendo la lettera con cui lo zio *Almirante* la minaccia di sottrarle il regno se non sposterà il cugino, reagisce con audacia: “aunque mujer, mostró entonces mayor valor que de su flaco sexo se podría esperar, respondiéndole de palabra que el cielo no forzaba el libre albedrío, y que así no quería que la forzase el suyo ningún súbdito”; sarà in realtà Ludovico a liberarla dall’assedio dello zio⁶⁹. Pronte a difendersi, almeno a parole, da chi intende aggredirle, queste dame possono uscire dalla loro condizione di vittime solo grazie all’intervento di un *galán* che prende le loro difese.

Nelle novelle più tarde, indicativamente dalla raccolta FJ (1634) in poi, la dama si andrà sempre più trasformando in artefice dell’azione. Anche se costretta, per poter sposare il *galán*, ad aspettare un cambiamento indipendente dalla sua volontà (la regina di *La injusta ley derogada* prima di riprendere i suoi abiti femminili deve riunire i potenti del suo regno e

⁶⁷ FJ, pp. 509-510. Lo stesso si può dire per le “mujeres esquivas” protagoniste di *Las dos dichas sin pensar* (Emerenciana) e *La confusión de una noche* (Dorotea), entrambe *cortesianas*, e della novella a tema *El ayo de su hijo* (Leonora), le quali nel finale coroneranno il loro amore sposando l’eroe.

⁶⁸ TR, ff. 27r. e 29f.

⁶⁹ NP, p. 98.

chiedere che sia abrogata quella legge salica che le impedisce di salire al trono; Rosamira de *La crianza bien lograda* può sposare l'amato solo grazie all'intervento del mago che permette l'agnizione dell'eroe, ecc.), sarà lei stessa ad iniziare il "galanteo" con il cavaliere di cui sospetta sin dall'inizio la nobile identità e ancora lei a condurre il gioco amoroso. La rivalità tra dame (e non tra *galanes* come nelle novelle *cortezanas*), porterà la protagonista di alto rango ad abusare del proprio potere per allontanare dall'amato l'avversaria (di solito la cugina), o precipitando le nozze di quest'ultima con un altro cavaliere (*La injusta ley derogada* e *La crianza bien lograda*, entrambe edite nel 1634), oppure recludendola nelle sue stanze e recandosi al suo posto all'appuntamento notturno con il *galán* (*Filipo, príncipe de Salerno*, 1637); può mettere in atto vari stratagemmi perché l'eroe riveli la sua vera identità (*El desdén vuelto en favor*, QL) o arrivare addirittura a rapirlo per mettere alla prova la sua fedeltà (*Los efectos que hace amor*, 1640).

3. Localizzazione spazio-temporale

Altro elemento discriminante delle novelle palatine è la collocazione dell'azione in corti straniere, prime tra tutte le varie città italiane, e in un passato più o meno remoto.

Parlando della "stravagante e noiosa" novella *La obligación cumplida*, Dunn sostiene che la localizzazione delle novelle fuori dalla Spagna non è giustificata, se non in qualche misura, da trame esotiche, comunque non legittimate dal reale bisogno di un'atmosfera storica o ideologica diversa⁷⁰.

⁷⁰ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., pp. 27-28. Più avanti lo studioso nota come nelle novelle ambientate all'estero e nel passato emergono usi e costumi della Spagna secentesca: cf. per questo aspetto *Claudio y Porcia*, novella ambientata nella Roma dell'imperatore Valeriano, in cui è individuabile una fitta serie di anacronismi: Claudio è un cavaliere

In realtà la scelta di questa dislocazione spazio temporale è condizionata, a mio avviso, oltre che dall'ingresso della magia e dall'apertura all'inverosimile⁷¹ - aspetti che riprenderemo a breve - dall'introduzione della figura del sovrano: ritorna quello stesso espediente che si trova nel teatro (si pensi per esempio a *El amor constante* o a *El perfecto caballero* di Guillén de Castro), per cui si allontanano cronologicamente e si dislocano nello spazio novelle in cui fanno il loro ingresso temi spinosi, quali il regicidio, l'abuso di potere da parte dei nobili e "turpitudes qu'il était malséant d'attribuer à un noble castillan"⁷², per premunirsi contro possibili censure.

3.1. I luoghi e la scansione del tempo della novella palatina

L'ambientazione nelle novelle palatine si fa imprecisa: spariscono le strade e le piazze per lasciar posto all'alternanza tra il monte/bosco in cui le eroine si dedicano solitamente alla caccia o la riva del mare nel caso in cui l'eroe è scampato ad un naufragio, luoghi di incontri fortuiti a cui segue solitamente un processo d'innamoramento⁷³, e le sale o il giardino del palazzo, spazi del "galanteo" che si trovano nella drammaturgia di Calderón "entre los elementos escenográficos que adquieren para él el carácter de una constante"⁷⁴.

romano, "cuya persona era estimada en Roma, así por su noble sangre como por sus heroicas hazañas; pues, desde que ciñó la espada [...] se halló en la guerra y, en todas las ocasiones más peligrosas que se ofrecieron, mostró con gran valor ser patricio de Roma..." (BT, p. 107); corteggia Octavia a una "reja"; per essere curato dalla pazzia provocata dalla presunta morte dell'amata viene condotto ad una *quinta* del re, ecc.

⁷¹ DUNN P. N. (*Castillo Solórzano*, cit., p. 33) porta come esempi di inverosimiglianza *La injusta ley derogada*, che fa parlare lo studioso di "ridicolo estremo" o *Los efetos que hace amor*, in cui una principessa rapisce il cavaliere di cui si è innamorata per mettere alla prova la sua fedeltà.

⁷² LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., p. 436.

⁷³ Cf. RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada*, cit., p. 117.

⁷⁴ LARA GARRIDO J., *Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)*. In: *Estudios sobre Calderón*. Ed. J. Aparicio Maydeu. Madrid: Istmo, 2000, I, p.

Come nelle novelle *cortesanas*, anche nelle palatine si può notare una tendenza a circoscrivere i luoghi dell'azione a misura che si procede nel tempo. La casa della dama, ossia il palazzo reale, acquisisce una centralità crescente, per cui da novelle quali *El duque de Milán* (1627) o *La duquesa de Mantua* (1629), dove l'eroe per tutta la prima parte si muove per una grande varietà di spazi, si passa a novelle che si ambientano quasi per intero nel palazzo della dama, luogo da cui il *galán* si può allontanare temporaneamente solo per recarsi in guerra (così in *El pronóstico cumplido*⁷⁵, 1631, *La injusta ley derogada*, 1634, *La crianza bien lograda*, 1634, *Filipo, príncipe de Salerno*, 1637, *Los efectos que hace amor*⁷⁶, 1640). Il fatto che eroe ed eroina condividano lo stesso spazio è ciò che secondo Dunn permette alla dama una notevole iniziativa⁷⁷; in realtà non è la convivenza sotto lo stesso tetto a conferire una maggiore libertà d'azione alle dame (abbiamo visto come in *La fantasma de Valencia* i due innamorati vivano addirittura in stanze attigue, ma questo consente unicamente lo

119 (già in Calderón, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid 8-13 de junio de 1981. Madrid: CSIC, 1983, II, pp. 939-954); dello stesso studioso, cf. anche "Construcción temática, códigos de género y escenografía. (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)". Cap. X. *Del siglo de oro. (Métodos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europea-CEES Ediciones (Estudios europeos, 6), [1997], pp. 515-590. ANTONUCCI, F., "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada". In: *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, (Toulouse, 1-3 de abril de 1998). Eds. F. Casal, C. González, M. Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert (Biblioteca áurea hispánica, 17), 2002, p. 75, n. 40: "... el jardín como espacio escénico no falta prácticamente nunca en las comedias palaciegas [...] Tanto es así, que casi podríamos considerarlo como marca espacial de este subgénero teatral".

⁷⁵ Solo nella prima parte si alternano Venezia e Cipro.

⁷⁶ Nella prima parte di questa novella si trovano però la strada, un "sarao" e una chiesa, luoghi tipici della novella *cortesana*. Unica novella posteriore a tale data in cui la casa della dama non ha quasi rilevanza è *Claudio y Porcia* (1637); anche qui si trovano luoghi tipici della novella *cortesana* (la strada, il tempio, che equivale alla chiesa come luogo del corteggiamento, la quinta del re).

⁷⁷ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 32-33

scambio di bigliettini amorosi), ma l'assenza di una figura d'autorità che ne determina un maggiore potere decisionale (comunque limitato, come abbiamo visto, dal forte senso dell'onore che guida i loro comportamenti).

Il progressivo restringimento dei luoghi d'azione va di pari passo alla riduzione dell'estensione temporale già riscontrata nella novella *cortesana*. Alle lunghe permanenze dei protagonisti maschili nel palazzo della dama⁷⁸, ai prolungati esili forzosi o volontari degli eroi⁷⁹, agli estesi periodi di lontananza⁸⁰, si sostituiscono rapidi "galanteos" portati avanti dalle dame che, come abbiamo visto, si risolvono a vari stratagemmi per scoprire la vera identità dell'eroe di cui si sono innamorate⁸¹.

3.2. L'apertura al fantastico e all'avventuroso

Come la commedia palatina "exhibe una aureola de fantasía cortesana y «novelescas» aventuras, en una geografía vaga y nebulosa de cuento maravilloso, inmersa en la más completa atemporalidad"⁸², così l'azione delle novelle palatine si svolge in un "tiempo indeterminado, que tiene más de ficticio que de real"⁸³. L'allontanamento dall'*hic et nunc* della novella *cortesana* permette da un lato l'ingresso della magia, motivo legato al problema della predestinazione e del libero arbitrio, dall'altro quell'apertura all'avventuroso che, annoverata da Velasco Kindelan tra i tratti distintivi della novella di tipo B in opposizione al verismo / *costumbrismo* delle novelle di tipo A, ricondurrebbe in qualche maniera queste novelle al

⁷⁸ Cf. *El duque de Milán*, 1627; *La duquesa de Mantua*, 1629; *Atrevimiento y ventura*, 1631; *El pronóstico cumplido*, 1631.

⁷⁹ Cf. rispettivamente *Engañar con la verdad* e *El amor en la venganza*, entrambe edite nel 1625.

⁸⁰ Cf. *La obligación cumplida* (1626), in cui tra il primo incontro degli amanti e le loro nozze passano 16 anni durante i quali Rosaura, la bimba nata da quel primo incontro, si trasforma in una dama corteggiata da tutti gli abitanti del villaggio in cui si trova a vivere.

⁸¹ Cf. § 2.3. del presente capitolo.

⁸² OLEZA J., "La propuesta teatral", cit., pp. 261-62.

⁸³ MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 464.

romanzo bizantino⁸⁴.

Dalla raccolta HV in poi Dunn nota un più alto grado di coerenza delle novelle raggiunto mediante la riduzione del fantastico e il restringimento dell'area geografica dell'azione, con il progressivo scemare delle peregrinazioni dell'eroe, di estensione sempre minore⁸⁵. È curioso notare come tre delle novelle in cui subentra la magia, ossia *El pronóstico cumplido*, *La cautela sin efecto* e *La crianza bien lograda*, siano in realtà posteriori alla raccolta menzionata dallo studioso, mentre l'unica antecedente a tale data, *La cruel aragonesa* (1626), giudicata un "naïve attempts at the horrific"⁸⁶, rientra invece, a mio giudizio, nel sottogenere esemplare. Per quanto riguarda poi le novelle in cui l'eroe cade prigioniero dei turchi, sono tutte pubblicate, ad eccezione de *La libertad merecida* (1629), dopo il 1630: due in NP (*El bien hacer no se pierde* e *El inobediente*) e una in QL (*La ingratitude castigada*).

3.2.1. *La magia e la predestinazione: il problema del libero arbitrio*

Nelle novelle in cui subentra la magia il narratore introduce un'ambientazione fantastica che ha lo scopo di evocare un'atmosfera di mistero che provochi *admiratio*⁸⁷: questa la funzione della descrizione della

⁸⁴ Cf. capitolo introduttivo del presente lavoro, p. 4. La stessa Rodríguez Cuadros, riferendosi al concetto di amore come servizio, vede una discrepanza tra novella e teatro, in quanto nella prima tale concetto si amplifica "adoptando la fórmula de «prueba» e incluso de *expiación*, vinculadas, normalmente, a una «peregrinatio», que llena coherentemente el espacio novelado, allí donde la comedia no puede llegar" (RODRÍGUEZ CUADROS, E. *Novela corta marginada*, cit., p. 194).

⁸⁵ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 29.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁷ La descrizione continua quindi ad essere indirizzata, come nella commedia *cortesana*, all'emotività del lettore (cf. cap. 1, § 4.); cf. BAQUERO ESCUDERO A. L., "Los espacios de la maravilla en la novela corta áurea". In: *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional* (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 2002). Ed. I. Arellano. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 26), 2003, pp. 57-68.

“cueva” in cui vivono i maghi di *El pronóstico cumplido*⁸⁸ e *La crianza bien lograda*⁸⁹, che rispondono rispettivamente al nome di Navateo e Artidoro. In *La cautela sin efecto* l’assenza di descrizioni di luoghi incantati è compensata dal mistero costituito per il protagonista dal vedersi circondato da dame con il volto coperto che lo servono senza proferire parola. Una situazione simile si trova in *Los efetos que hace amor*, novella in cui il *galán* è tenuto prigioniero nella *quinta* della dama, dove è servito da dame che nascondono il volto dietro ad una maschera, e da un nano parimenti “embozado”; l’eroe, spiega il narratore, rimane confuso, “no sabiendo en qué había de parar aquella aventura que por tal se podía juzgar como las de los libros de Amadís de Gaula a Esplandián”⁹⁰. La descrizione particolareggiata della casa della dama serve ad introdurre lo stupore dell’eroe (e del lettore con lui), ammirato di fronte a tutta quella ricchezza,

⁸⁸ NP, p. 278. Citiamo il passo in questione: “El mágico Navateo [...] tenía su morada al pie de un alto monte; entrábase a ella por la boca de una estrecha cueva, donde los dos se aparearon. Entrando dentro, a cosa de unos treinta pasos que tuvieron andados, halláronse junto a una puerta, la cual estaba cerrada (esto pudieron ver con la poca luz que les comunicaba la entrada de la gruta); buscaron aldaba con que llamar, y al tiempo que con ella iban a batir en la puerta, el mismo movimiento della ocasionó el de tocarse dentro una campana que les admiró, conociendo que aquella era señal para dar a entender que estaban allí. Un rato se estuvieron aguardando, y al cabo dél fue abierta la puerta. Entraron los dos en un patio cuadrado, adornado de hermosos mármoles y enlosado de losas de variado jaspe. Lo que más les admiró fue, que al punto que entraron allí y se cerró la puerta, se hallaron con luz en cielo abierto, sin saber por dónde pudiesen haber salido a tal claridad” (Ibid., p. 277).

⁸⁹ Questa la descrizione: “En lo cavado de la peña hizo albergue bastante para tener su recebimiento, aposento para dormir y sala para tener sus libros: síguesele a esto un ameno jardín, donde no hay árbol frutífero que allí no esté plantado, ni flor odorífera que no esmalte aquel ameno espacio: las fuentes que fecundan aquel alegre paraíso, son dos, estas traídas de la eminente cumbre del monte allí, cuyos despeñados cristales son refrigerio del calor, y fomento de aquellas plantas y flores: la caza del monte es bastante para su alimento, y el pan le lleva cada semana un villano que le sirve, trayéndosele de aquellas cercanas aldeas al monte. Este sitio escogió por saludable y a propósito para ejercitar su mágica ciencia, pues con su eminencia se halla más cerca de los astros, para investigar mejor lo que influyen” (FJ, pp. 511-512).

⁹⁰ AC, f. 75r.

che non può che evocare – come la protagonista stessa gli dice - “lo que en los fabulosos libros de caballerías se cuenta”⁹¹.

Al di là di queste pennellate descrittive, la magia ha in queste novelle un ruolo marginale, assumendo spesso le sembianze di una scienza limitata all’astrologia⁹². Ne *El pronóstico cumplido* tutto ciò che accade è finalizzato ad elevare la condizione sociale del personaggio e rendere dunque vera – come sottolinea più volte il narratore – la profezia del mago Navateo. Il fine ultimo della novella è quello di mostrare la veridicità del pronostico e l’inutilità dei tentativi dell’uomo di opporsi al proprio destino; Fabricio, nonostante il tentativo di assassinare il figlio, alla fine si vedrà umiliato ai piedi di questi divenuto re⁹³. Lo stesso Silvio, già re di Sicilia, si fa riconoscere dal padre inginocchiato ai suoi piedi affermando: “Para que

⁹¹ Idib, f. 77f. Carlos è accompagnato da una dama attraverso “una espaciosa galería que caía a un ameno jardín curiosamente adornada de valientes pinturas hechas por los mejores pinceles de Italia, y de ricos escritorios de todas suertes; de allí entraron en una espaciosa sala colgada de costosos brocados y telas, correspondíase con una cuadro donde no era inferior su adorno a las demás, antes superior; en esta estaba un dilatado estrado, cubierto con una rica alfombra turca de seda y oro, sobre ella había cincuenta almohadas de tela carmesí bordadas de plata, un dosel de lo mismo con dos bofetes de plata correspondientes en los lados del estrado” (Ibid., f. 76r.).

⁹² Già Dunn nota come Castillo confonde magia e astrologia; cf. DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 104.

⁹³ Si ribadisce più volte nel corso della novella in questione che il tentativo di assassinio compiuto da Fabricio ai danni di Silvio non è naturale. Al cospetto di Navateo Fabricio sottolinea “cuán propio sea de los padres desear el aumento de sus hijos y el acertar sus empleos” (NP, p. 278), anche se poi il suo comportamento mostra il contrario: “nunca Fabricio mostró el rostro alegre a su hijo. Desde que consultó al mágico, tanta pena le dió su pronóstico, que cada día se le despedazaba el corazón de envidia de ver que su hijo había de llegar a mandarle a él; con lo cual apretado desta imaginación, se determinó a una de las mayores crueldades que en historia alguna se ha visto escrita, y fue quitar la vida a su hijo” (Ibid., p. 280). Quando Silvio vede avverato il pronostico e scopre di essere figlio del marchese di Monferrato capisce che il “no tener sangre suya le hizo [al que creía su padre] arrojarle al mar” (Ibid., p. 301). Il legame di sangue che unisce padre e figlio ritorna in *El ayo de su hijo*: Laurencio si scaglia contro l’aggressore di quello che scoprirà essere il suo vero padre e la sua furia è tale che solo l’intervento del conte (che commenta dopo l’agnizione “no en balde el corazón me decía que él era el verdadero hijo mío”; TR, f. 160f.) gli impedisce di dare la morte al traditore.

veáis que a lo que el cielo tiene dispuesto no hay humano poder que lo estorbe, yo soy Silvio”⁹⁴. Ne *La crianza bien lograda* ritorna questa sorta di predestinazione dell’eroe ma in termini molto attenuati. Artidoro, che a differenza di Navateo è realmente un mago e non un astrologo, si delinea come *deus ex machina* che convoglia le azioni dei personaggi verso l’agnizione finale del protagonista; non interviene però in prima persona nelle vicende dell’eroe che quindi, molto più che nelle novelle precedenti, si rende artefice del proprio destino (non dimentichiamo però che il primo incontro con la principessa, quello che mette in moto l’intreccio, è provocato dal mago stesso). Qui è il re di Scozia ad ammettere la propria impotenza di fronte ai disegni del cielo: tutti i suoi tentativi di allontanare la sorella Clerinarda dal duca Celauro prima e la figlia Rosamira dall’eroe dopo si sono rivelati inefficaci. Ne *La cautela sin efecto* ritorna ancora una volta un pronostico: il mago Ardano interroga le stelle per conoscere il futuro della regina: il lettore è messo al corrente sin dall’inizio del fatto che la bella regina è destinata a sposare un principe straniero e che, conseguentemente, tutte le azioni dell’ambizioso *Almirante* risulteranno alla fine vane.

C’è un sostanziale rovesciamento nella funzione dell’astrologia in queste novelle - in cui il libero arbitrio non trova quasi spazio - rispetto alle commedie aurisecolari, dove “siempre se subraya [...] que la astrología es incierta y que el sabio, con su libre albedrío, puede anular cualquier profecía de este tipo”⁹⁵. Inevitabile appare a questo punto un confronto tra la novella

⁹⁴ NP, p. 300. Non differisce molto il trattamento della predestinazione in *El conde de las legumbres*, in cui il protagonista si lamenta delle proprie sofferenze amorose nei seguenti termini: “... resistir uno a su estrella mal puede si el cielo está determinado que ha de dominar en él, aunque se dice que el sabio tiene dominio sobre ellas [sic] [...] resistirme a lo que los hados disponen será yerro” (GS, pp. 151-152).

⁹⁵ ARMAS F. De, “El rey astrólogo en Lope de Vega y Calderón”. In: *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Ed. Luciano Garcia Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006, p. 131.

a tema *La inclinación española* e *La vida es sueño* calderoniana. La novella di Castillo, edita in QL e dunque probabilmente posteriore al capolavoro calderoniano, narra come don Carlos, novello Segismundo, è tenuto prigioniero per ordine del re in una torre (ma non “de prisiones cargado”). L’unico contatto umano lo ha con Doristeo, cavaliere della corte polacca che lo educa in tutte le discipline tranne in quelle che riguardano l’arte bellica. La causa di tale prigionia non è una presunta cattiva inclinazione pronosticata dalle stelle, ma una sorta di scommessa: il re di Polonia, Casimiro, si risente delle parole di don Enrique, padre di don Carlos, quando questi sostiene che gli spagnoli siano il popolo più valoroso sui campi di battaglia⁹⁶. La novella vera e propria ha inizio quando Carlos ha venticinque anni e mostra una grande impazienza di uscire dalla sua prigione segreta. Ritorna quell’opposizione luce-oscurità fondamentale nell’opera calderoniana, per cui Carlos – ben lungi dalla ribellione di Segismundo (pronuncia sempre parole rispettose nei confronti del suo maestro e del re) – agogna di vedere il sole; e sarà la figlia maggiore del re, Sol per l’appunto, che, mossa dalla curiosità di vedere il prigioniero, dà involontariamente la libertà all’eroe⁹⁷. L’uscita dalla “obscuridad de la cueva” significa per

⁹⁶ Queste le parole pronunciate da Enrique: “en la vitorias se conoce el mayor valor, pues cuantas más se ganaron, eso adquieren de fama a la nación que las consigue; y si hemos de dar crédito a las historias, es cierto que por ellas se sabe que nación ninguna ha alcanzado más nombre, por las grandes vitorias que ha tenido, que la española; esta belicosa nación parece que nació solo para aventajarse a todas las demás en el valor, y en la bizarría: y la mayor señal de que es esto que digo cierto, es ver que todas las naciones, en poniendose en competencia de otras, todas se dan a sí el primero lugar en el valor, porque es cierto que cada una se ha de alabar a sí, y luego el segundo le dan a la española; de donde se infiere que reconocida ésta por segunda de todas, viene con esto a ser la primera” (QL, p. 75); discorso ben discordante con la realtà spagnola del ‘600, in cui sono più le sconfitte che le vittorie, ma che ritorna anche nel teatro; cf. Díez Borque J. M., *Sociología*, cit., soprattutto la seconda parte, «Relaciones políticas», pp. 129-210.

⁹⁷ La scena della sottrazione della chiave da parte di Sol da sotto il guanciale del padre ricorda *Amor con amor se paga*, in cui l’eroe, don Fernando, fa sottrarre ad un *criado* il ritratto della dama custodito dal fratello di questa sotto il cuscino per farsene fare una copia da un pittore.

Carlos un momentaneo ritorno alla vita, una rinascita in un mondo a lui estraneo. Vedendo un uomo inseguito da altri quattro, prende le sue difese uccidendo a colpi di spada gli assalitori; arrivano i ministri della giustizia e gli dicono di posare le armi e darsi prigioniero:

dos cosas le pedían que para el orgullo y el aliento que había cobrado Carlos, eran bien dificultosas de obedecer por él, lo de la prisión, ya se vía si lo aceptaría, quien la había tenido tan larga, desde que nació hasta aquel día, y la segunda menos, pues habiendo oído que la espada era defensa del hombre, teniéndola consigo no la había de dejar quitar⁹⁸.

Carlos difende la propria libertà valorosamente fino a quando, preso alle spalle, viene disarmato e portato in carcere, dove resta sconcolato (questa volta sì con manette e una grossa catena al piede) credendo che la nuova prigionia sarebbe durata quanto la prima. Non è così: l'eroe, considerato fuori di giudizio per quel che ha fatto e detto prima di essere catturato, viene rilasciato. Si arruola nelle file del re Casimiro nella guerra contro la Svezia e la Danimarca; qui mostra il proprio valore, motivo per cui il re lo nomina Conte con una rendita di diecimila scudi e riconosce la ragione di quanto sostenuto da don Enrique. In punto di morte, Casimiro convoca i Grandi del suo regno e dispone che, non avendo un figlio maschio che erediti la corona, sia Carlos a sposare la infanta Sol e a prendere il suo posto sul trono, scongiurando così l'assoggettamento della Polonia ad un principe straniero (tema che ne *La vida es sueño* causa la seconda liberazione di Segismundo). Si celebrano le nozze e tutti giurano fedeltà a Carlos.

⁹⁸ QL, p. 88. Appena uscito dalla sua prigionia, Carlos incontra un uomo che ne insegue un altro per vendicarsi di aver ricevuto uno schiaffo; resta affascinato dalla spada che l'uomo porta con sé e chiede a cosa serva: "para adorno del hombre, y para defensa suya, dijo el otro, porque con ella se ofende y se defiende de su enemigo" (Ibid., p. 86). Non serve sottolineare quanto questa risposta riconduca a quella *Loa en alabanza de la espada* edita in *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses* (Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas al Call, 1612).

Quella di Castillo è in sostanza una novella statica: la seconda prigionia dell'eroe, determinata non da un'inclinazione violenta, ma da un innato senso di giustizia prima e dall'autodifesa poi, non provoca in lui alcun miglioramento morale; la sua incapacità di vivere nella società civile dipende da una conoscenza parziale del mondo, non da una natura dispotica e brutale. Tutta quella presa di coscienza da parte del protagonista sottesa all'intero capolavoro calderoniano è sostituita dal libero sfogo da parte di Carlos del suo "istinto guerriero", che è proprio ciò che gli varrà la nomina a re di Polonia. Non c'è spazio per il problema della predestinazione e del libero arbitrio: tutta la novella ruota intorno a quella "magnificación españolista" che Rodríguez Cuadros individua nei novellieri da lei analizzati⁹⁹, reperibile nei continui riferimenti alla Spagna come luogo privilegiato di viaggi di piacere¹⁰⁰, al fatto che tutti compongono versi in spagnolo a prescindere dalla propria nazionalità¹⁰¹ e che l'essere spagnoli è

⁹⁹ RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada*, cit., p. 227 e segg.

¹⁰⁰ In *El soberbio castigado* (il fratello del duca Galeazo, Ludovico, si trova in Spagna, "que había deseado mucho verla por ser alabada entre todas las naciones"; HV, p. 103), *El desdén vuelto en favor* (il protagonista, mentendo circa le sue origini, afferma di essere di Napoli e, "deseoso de ver las cosas de España, tan celebradas en todo el mundo", si è imbarcato su una nave che è naufragata per una tempesta; QL, p. 123), *El conde de las legumbres* (un cavaliere tedesco, dopo aver viaggiato per Italia, Francia e Inghilterra, si stabilisce in Spagna dove, "agradado de su temple y pagado de sus hijos, ha querido vivir en la Corte con mucho lucimiento de casa y de criados"; GS, p. 148).

¹⁰¹ Eduardo, protagonista de *El amor en la venganza* compone "versos en lengua española, que se preciaba mucho de hablarla y era muy amigo desta nación" (TE, p. 43), così come il suo *criado* Lucindo, spagnolo e non inglese come il protagonista (ricordiamo che la novella si svolge in Inghilterra), "hombre bien nacido, de buenos respetos y con muchas habilidades, porque en la poesía era sumamente erudito y en la música consumado" (TE, p. 38.); anche se resterà al fianco del cavaliere durante tutte le sue vicissitudini, alleviando il suo dolore componendo versi e schierandosi al suo fianco durante i duelli, non avrà alcuna funzione rispetto allo svolgimento dell'azione. P. Campana sottolinea il fatto che in questa novella Castillo supera l'ostilità nei confronti degli inglesi, "considerados por los españoles del Siglo de Oro como piratas y herejes", per rendere omaggio alla visita del principe di Galles recatosi alla corte spagnola nel 1623 per trattare del matrimonio con la sorella di Filippo IV, nozze che non si celebrarono (TE, p. 43, n. 41). In *La dicha merecida* Carlos, cavaliere milanese, canta una "letra en español, de cuya lengua se preciaba" (SR, p.

motivo sufficiente per essere valorosi e per questo amati dalle dame¹⁰². “El teatro – argomenta Díez Borque -, en todo declamatorio, presentará constantemente el valor de los españoles como muy superior al de sus enemigos”¹⁰³; dopo il cospicuo numero di esempi riportati in nota, non serve insistere su quanto ciò sia vero anche per la novella.

3.2.2. *L'elemento moresco: il rapporto con il romanzo bizantino*

Se la presenza della magia può essere considerata un elemento discriminante per la definizione delle novelle palatine, non si può dire altrettanto per il carattere avventuroso, non estraneo peraltro ai novellieri italiani¹⁰⁴. Prendendo in considerazione le novelle in cui il protagonista maschile cade prigioniero dei turchi, quelle che sembrano richiamarsi più da vicino al modello bizantino, occorre fare due tipi di osservazioni: innanzitutto la cattura dell'eroe da parte dei pirati turchi ritorna tanto nelle novelle palatine (*La libertad merecida*), quanto in quelle *cortesanas* (*El bien hacer no se pierde*) ed esemplari (*El inobediente*, *La ingratitud castigada*), e quindi non funziona come indicatore di genere della novella di tipo B o palatina che dir si voglia; in secondo luogo l'elemento “morisco” raramente supera la dimensione dell'episodico, sopraggiungendo nella trama come complicazione dell'intreccio (l'allontanamento del *galán*), ed ha quindi

59), mentre in una *justa poética* organizzata a Mantova si scrivono versi italiani e spagnoli (*La duquesa de Mantua*, HV, p. 172).

¹⁰² Cf. *Los efetos que hace amor* (la dama si dice “inclinada a vos [*galán*], así por ser Español (de quien tengo siempre buen concepto) como por las partes que en vos se hallan”; AC, f. 66f.), *La ingratitud castigada* (una schiava cristiana, Costanza, innamorata del protagonista, vedendo la pena del protagonista - dovuta alla lontananza dell'amata e non alla prigionia, come spesso ripete - gli dice: “pésame que en ti (siendo Español) falte valor para resistir mayores penas ... ensanche el corazón, y no digan de ti que hombre nacido en España se muestra pusilánime”;; a queste parole il *galán* si decide a confessare il reale motivo della sua pena, fino ad allora negato. QL, p. 43).

¹⁰³ Díez Borque J. M., *Sociología*, cit., p. 197.

¹⁰⁴ Cf. Camamis G., *Estudios sobre el cautiverio en el siglo de oro*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 2; Estudios y Ensayos, 264), 1977, pp. 26-28.

poco a che vedere con le *Etiopiche* di Eliodoro, *Gli amori di Leucipe e Clitofonte* di Achille Tazio o *Le Efesiache* di Senofonte di Efeso, in cui compaiono

raptos, separaciones de personas amadas, reconocimientos fortuitos, intervención continua de bandidos y piratas, y la presencia constante del mar, que ocasiona los repetidos naufragios¹⁰⁵.

Il mare è una componente del tutto accessoria in queste novelle in cui a cadere nelle mani dei turchi è sempre e solo l'eroe e non “una pareja de amantes o cónyuges de incorruptible fidelidad conyugal” che deve sopportare “un cautiverio tras otro”. Il periodo di prigionia non si delinea per l'eroe come una *peregrinatio amoris*, né come un viaggio espiatorio durante il quale il suo “amore purissimo” è messo alla prova: il protagonista si stabilisce come schiavo con mansioni di giardiniere nel palazzo del sultano, dove diventa oggetto dell'amore di una nobile mora che ricorre a tutti i mezzi di cui dispone (compresa la minaccia) per farlo convertire all'Islam e poterlo così sposare. A dimostrazione dell'influenza delle *Novelas ejemplares* sui novellieri posteriori, Dunn individua un'analogia tra *La cautela sin efecto* di Castillo e *La española inglesa* di Cervantes, il cui *trait d'union* è costituito dalla prova a cui è sottoposta la costanza dell'eroe quando la dama perde la propria bellezza¹⁰⁶. Il confronto tra le due novelle conduce a mio avviso a risultati opposti. Se la storia di Ricaredo ne *La española inglesa* si configura come un “camino de iniciación”¹⁰⁷, per cui l'eroe per riuscire ad ottenere Isabela deve superare varie prove (l'allontanamento della dama per volere della regina che lo manda a combattere per mare; la sfida con il conte Arnesto; il viaggio a Roma e la

¹⁰⁵ Ibid., p. 18, dove si trovano i due passi seguenti.

¹⁰⁶ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 40.

¹⁰⁷ RUTA M. C., “*La española inglesa: el desdoblamiento del héroe*”, *Anales cervantinos*, 25-26, 1987-88, p. 372.

prigionia)¹⁰⁸, niente di tutto questo compare nella novella solorzaniana, il cui fulcro è quell'opposizione realtà – apparenza, verità – inganno tanto ricorrente nella commedia: il *galán*, vedendo il volto della dama sfigurato da un incantesimo di Brunelo ritornare alla sua originaria bellezza per intervento del mago Ardano, crede falso (ossia opera della magia) ciò che è reale (la bellezza della regina) e abbandona deliberatamente la dama; solo quando scopre la verità, ormai alla conclusione della novella, torna da lei¹⁰⁹. Non occorre ricordare che Ricaredo, al contrario, si promette in sposo a Isabela proprio quando ben poche sono per lei le speranze di poter recuperare la sua bellezza, realmente perduta per aver ingerito un potente veleno.

A riprova del fatto che le varie peripezie vissute dall'eroe non costituiscono una serie di prove da superare per rendersi degno dell'amata, basti considerare la novella esemplare *La ingratitude castigada*: vedremo

¹⁰⁸ Varie volte nel corso della novella Isabela viene considerata un premio: ad esempio la regina ordina a Ricaredo di partire per mare perché “mostréis el valor de vuestro ingenio y de vuestra persona, y alcancéis el *mejor premio* que a mi parecer vos mismo podéis acertar a deseáros. [...] Id con Dios, que, pues vais enamorado, como imagino, grandes cosas me prometo de vuestras hazañas. Felice fuera el rey batallador que tuviera en su ejército diez mil soldados amantes que esperaran que el *premio de sus vitorias* había de ser gozar de sus amadas”, (*Novelas ejemplares*, cit., I, 251; qui come più avanti il corsivo è mio); al ritorno dell'eroe, la sovrana gli dice: “Dóyosla porque os la prometí, y porque ella es *digna* de vos y vos lo sois della. Vuestro valor solo la *merece*” (I, 260); quando la regina ordina ai genitori di Isabela di restare a palazzo, “Ricaredo se holgó mucho, y de nuevo pidió a la reina le cumpliese la palabra que le había dado de dársela, si es que acaso la *merecía*; y, de no *merecerla*, le suplicaba desde luego le mandase ocupar en cosas que le hiciesen *digno* de alcanzar lo que deseaba. Bien entendió la reina que estaba Ricaredo satisfecho de sí mismo y de su mucho valor, que no había necesidad de nuevas *pruebas* para calificarle; y así, le dijo que de allí a cuatro días le entregaría a Isabela” (I, 264); lo stesso conde Arnesto sfida l'eroe “en razón de que no *la mereces*” (I, 267).

¹⁰⁹ Altra novella in cui entra in gioco l'opposizione realtà-finzione è *El conde de las legumbres*, novella riconducibile, secondo Dunn, al *Quijote* (DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 40); l'eroe di Castillo si finge pazzo per poter stare al lato di Margarita – dama in carne ed ossa che non ha niente a che vedere con la Dulcinea amata dall'eroe cervantino, la cui visione del mondo (non dico “pazzia” per non entrare in una controversia eccessivamente lunga) non è un pretesto per raggiungere un qualche scopo personale.

come Gerarda, la protagonista, nel finale sarà punita per il suo disprezzo dell'eroe, che non retrocede neanche di fronte al fatto di essere stata salvata per tre volte da questi. L'abbandono dell'ingrata da parte del protagonista e il suo matrimonio con una dama più degna, tolgono poi ogni dubbio rispetto all'impossibilità di considerare Gerarda come un premio per la costanza dell'eroe. Le sollecitazioni da parte della figlia del sultano perché l'eroe abbandoni la propria fede, inoltre, ricordano molto più da vicino *Los melindres de Belisa* di Lope, che non *El amante liberal* di Cervantes, altra novella menzionata da Dunn¹¹⁰: Celidora, nipote del re di Algeri, fa ferrare, su consiglio di Costanza (schiava catalana convertita), il viso all'eroe, mostrando quella stessa crudeltà usata dalla Belisa lopesca, consigliata della *criada* Flora, con Felisardo, nobile madrilenno nascostosi nella casa della dama nei panni di schiavo musulmano. Una finalità diversa conduce le dame ad uno stratagemma identico: costringere il prigioniero cristiano ad accettare il suo amore e convertirsi alla religione mussulmana nel primo caso, smettere di amare lo schiavo sfigurandone la bellezza nel secondo¹¹¹.

Il rifiuto da parte del protagonista di convertirsi all'Islam, anche se questo può significare per lui un inasprimento dei patimenti subiti, indica come l'ambientazione moresca sia introdotta da Castillo per una finalità morale: mostrare come nessuna lusinghiera promessa può convincere l'eroe ad abbandonare la propria fede, neanche l'amore di una donna bellissima e di alto lignaggio¹¹². Come prova *a contrario* consideriamo *El inobediente*,

¹¹⁰ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., pp. 37-38.

¹¹¹ Ricordiamo però che nella commedia la crudeltà di Belisa non avrà conseguenze per il nobile Felisardo, in quanto lo zio della dama, all'insaputa di questa, fa solo dipingere i ferri sul volto del *galán*.

¹¹² Don Jerónimo ne *La ingratitud castigada* risponde alle *avances* della mora: "... viviré de aquí adelante más receloso, por ser tan en daño de mi salvación, pues proponerme que siga una ley de tantos errores como la del Alcorán, naciendo yo entre católicos cristianos, y sabiendo que la mía es la verdadera, y las otras todo engaño, fuera hacerlo despeñarme a las eternas penas [...] si por este fin he tenido diferente tratamiento que mis compañeros, con mi desengaño en este particular espero tener igualdad con ellos; y aunque

novella in cui il protagonista abiura la religione cattolica per poter prendere in sposa la sorella del Sultano e tornare a ricoprire un ruolo sociale di prestigio, perduto ormai in Sicilia dove è stato diseredato dal re suo padre: “resolvióse finalmente en elegir lo que peor le estaba, pues olvidado de lo principal y eterno, escogió lo temporal y de menos valor; secreto juicio del cielo que lo dispone así porque se sirve dello, inescrutable a los entendimientos humanos”¹¹³. La novella, ovviamente esemplare, finisce con la disfatta del ribelle e il ritorno all’ordine in seguito alla morte di questi.

sea más malo, estoy dispuesto antes a padecerle que a desdecir de lo que debe quien por el agua del bautismo está en el gremio de los católicos”; NP, p. 249.

¹¹³ Ibid., p. 193.

CAP. III - LA NOVELLA ESEMPLARE

No sólo deben mirar los que novelan que sus discursos entretengan y deleiten a los oyentes, sino que sirvan de ejemplo general a todos los estados para reformatión de las costumbres y aviso de las inadvertencias¹.

Così si apre la prima novella di TE, la prima raccolta che Castillo dà alle stampe. Il motivo del “prodesse ac delectare”, più che una sterile reiterazione di un *topos* letterario, costituisce una necessità legata ad un fattore contingente: la proibizione da parte del Consiglio di Castiglia di pubblicare novelle e commedie². In uno studio sulla *Dorotea* di Lope de Vega, Moll dedica un paragrafo alle opere che il nostro autore pubblica durante la sua permanenza presso la corte spagnola (1619-1628), notando come in TE e JA, edite entrambe a Madrid rispettivamente nel 1625 e 1626 (ma con privilegio risalente in tutti e due i casi all'anno precedente)³, Castillo si premunisca contro la censura, nella prima raccolta antepo-
nendo a ciascuna novella una parte edificante, nella seconda sostituendo il termine

¹ TE, p. 27.

² Cf. a questo proposito i due articoli di MOLL J., “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634” (*Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103) e “Por qué escribió Lope *La Dorotea*”, (*Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, pp. 7-11) e quello di CAYUELA A., “La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29:2, 1993, soprattutto pp. 59-60.

³ Castillo Solórzano A. de, *Tardes entretenidas ... / por don Alonso de Castillo Solorzano ...* En Madrid: por la viuda de Alonso Martín: a costa de Alonso Pérez ..., 1625; Idem., *Jornadas alegres ... / por don Alonso de Castillo Solorzano ...* En Madrid : por Juan Gonzalez ... : a costa de Alonso Pérez ..., 1626.

“novela” con “suceso” ed estendendo l’intento moralizzante alla cornice: ognuno dei sei partecipanti deve intrattenere gli altri con un “discorso [...] en que se refiera un suceso con su moralidad, porque se mezcle lo provechoso con lo deleitable”⁴.

Il giro di vite dato dalla censura alla libertà editoriale sembra avallare l’ipotesi di quella parte della critica che vede nell’ansia di rivendicare il carattere ortodosso dei testi, un espediente dei novellieri per poter schierare sotto il vessillo della moralità novelle non sempre edificanti i cui titoli arrivano a giustificare i contenuti solo attraverso stupefacenti acrobazie⁵. Bisogna d’altro canto considerare che nessuna novella di Castillo è priva di quella giustizia poetica che premia i giusti e punisce i malvagi, solitamente mediante la morte⁶. Credo che sia indicativo a questo proposito il fatto che Laspéras fondi la sua analisi narratologica sul binomio “rottura di una norma – sanzione”, spostando sull’asse della moralità il procedimento costruttivo dell’intreccio⁷. Per quanto lo schema “trasgressione – espiazione” non sia a mio avviso applicabile *tout court* all’intero *corpus* novellistico aurisecolare, è tuttavia rintracciabile un gruppo di novelle la cui

⁴ MOLL J., “Por qué escribió Lope *La Dorotea*”, cit., p. 8. Un’annotazione interessante è anche quella che riguarda *Escarmiento de atrevidos*, edito a Sevilla nel 1628 e ripubblicato nel 1629 a Valencia (dunque fuori dalla giurisdizione del Consiglio di Castiglia), con il più allettante titolo “Lisardo enamorado” e privo di tutti i passaggi morali che chiudevano ciascun libro della prima edizione.

⁵ BERNADACH M., “Les caractéristiques de l’oeuvre de Castillo Solórzano révélées par les titres choisis”, *Langues Néolatines*, 67:3, n. 206, 1973, p. 8. Sulla stessa linea si possono collocare PÉREZ-ERDELYI M., che sottolinea come nel sec. XVII la tradizione letteraria, il gusto del pubblico e la censura esigevano che le novelle fossero almeno nominalmente didattiche (*La pícaro y la dama*, cit., pp. 41-2), Joaquín DEL VAL, che sostiene che questa moralizzazione, espediente per superare la censura, si ottiene per mezzo di esempi immorali esposti con false esagerazioni perché non siano imitati (“La novela española del siglo XVII”, cit., pp. XXII), e PABST W. secondo il quale la moralità ostentata nei prologhi, in cui si assicura al lettore che sono stati riuniti “ejemplos morales o historias útiles”, è solo una patina superficiale sotto la quale si celano “aventuras picantes e incluso abominables” (*La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, cit., pp. 186-7).

⁶ Cf. soprattutto cap. 1, § 1.3.

⁷ LASPERAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., p. 225 e segg.

atmosfera da *exemplum* medievale le distanzia sia dai sottogeneri finora analizzati, sia dalle cervantine *Novelas ejemplares*, la cui annunciata “esemplarità”, che abbia una valenza morale, simbolica o letteraria (labirinto in cui ora non voglio addentrarmi⁸), non sfocia mai in finali violenti e nelle morti spesso orribili a cui sono destinati i protagonisti di queste novelle solorzaniane.

Juliá Martínez propone, rispetto alla esemplarità, una tripartizione cronologica per cui ad una prima fase in cui il nostro autore antepone la morale al testo (così in TE e JA), segue una seconda fase in cui Castillo rimanda al finale l’insegnamento edificante, sul modello de *La pícaro Justina* (così in *Las harpías en Madrid* e *Escarmiento de amor moralizado*) ed una terza in cui l’autore non esplicita la morale, lasciando il lettore libero di estrapolarla⁹. Tralasciando le prime due fasi, legate, come argomentato, al problema della censura, e gettando uno sguardo allo schema riassuntivo in appendice al presente studio, si può notare come fin dall’edizione di JA, Castillo include nelle sue raccolte almeno una novella esemplare.

1. Le deviazioni etiche e morali condannate

Le novelle esemplari possono attingere a piene mani sia al genere *cortesano*, sia a quello palatino, senza che i due generi arrivino solitamente ad amalgamarsi tra loro. *La cruel aragonesa*, *El obstinado arrepentido*, *La*

⁸ Cf. *Novelas ejemplares*, cit., p. 52: “Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras: digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan”. Per una sintesi introduttiva (e bibliografica) alla questione, cf. *Ibid.*, pp. 14-17.

⁹ JULIÁ MARTÍNEZ E., “Introducción” a *Lisardo enamorado*, cit., pp. 25-28.

ingratitude y el castigo, *Quien todo lo quiere todo lo pierde*, *La ingratitude castigada* e *Escarmiento de atrevidos* sono novelle ambientate nella contemporaneità spagnola, con personaggi appartenenti alla media nobiltà urbana e meccanismi di costruzione della trama che riconducono alla commedia urbana. Al contrario, *El soberbio castigado*, *El inobediente*, *La fuerza castigada* e *El ingrato Federico* si svolgono fuori della Spagna ed hanno per protagonisti personaggi dell'alta nobiltà che con la loro presenza introducono il problema politico.

Il fattore discriminante di queste novelle, nelle quali possono trovarsi la verosimiglianza come la magia, “caballeros particulares” come personaggi appartenenti all'alta nobiltà, l'ambientazione spagnola e le corti straniere (tutti aspetti che non mi dilungherò a trattare qui e per i quali si rimanda ai capitoli precedenti), è senza dubbio l'esemplarità: l'autore intende fornire un “escarmiento”, un ammonimento che sia edificante per il lettore, la cui attenzione viene focalizzata non sull'ingegnosità dell'*enredo*, ma sui personaggi stessi, o meglio sul difetto che li caratterizza: spesso già dal titolo si può intuire qual è la colpa del protagonista e quale la fine che lo attende.

1.1. Novelle esemplari a sfondo cortesano: l'ingratitude e la vendetta; il sacrilegio

Il meccanismo morale del castigo, tratteggiato appena nei sottogeneri *cortesano* e palatino, diventa la struttura portante di queste novelle in cui la devianza dalla norma non è episodica e circostanziale: qui ciò che conta non sono gli equivoci o gli stratagemmi, ma le colpe del protagonista (e non del rivale o della seconda dama) che viene punito nel finale con la morte.

Nella novella *cortesana* abbiamo visto come il non mantener fede alla parola data sia disdicevole per il nobile *galán*: ma se in *A un engaño otro mayor* o *A lo que obliga el honor*, il lieto fine è reso possibile grazie al ravvedimento del protagonista maschile, in una novella come *La ingratitude*

y *el castigo* tale ravvedimento non sopraggiunge: l'eroe non presta ascolto alle giuste lamentele della dama - "a quien debía su honor, con fe y palabra de marido, cosa que había (según ley cristiana) de cumplir"¹⁰ – e a quelle del religioso che, su preghiera della dama stessa, cerca di farlo redimere facendo leva, come sempre, sulla sua nobiltà:

Señor Octavio, los caballeros de tan ilustre sangre como la vuestra, no pienso que ignoran lo que deben hacer para corresponder a quién son; por no desdorar la opinión que sus antecesores tuvieron; y cuanto mayor es la calidad, tanto más se debe mirar decaer de ella, con acciones que las puedan deslustrar.¹¹

Si potenzia quindi l'elemento del castigo, accennato appena nelle novelle *cortesanias* suddette¹²: l'uccisione dell'ingrato arriverà per mano di Camilo, nuovo *galán* della dama che diventa

instrumento del cielo, que quiso castigarle por su merecida culpa en no cumplir la palabra de esposo que había dado a quien perdió el honor en su confianza. Esto mismo pueden temer todos los que en ocasiones tales cumplen con su apetito y no después con su obligación¹³.

A morire non è però il solo protagonista, ma anche tutti i personaggi che in qualche modo hanno determinato il degrado morale dell'eroe: lo zio della dama e il padre del *galán*. Il primo è presentato come "caballero de áspera condición y no muy cortés, cosas que son siempre aborrecibles"¹⁴. Preoccupato per lo stato di salute della nipote, prostrata dalla partenza

¹⁰ NP, p. 133.

¹¹ Ibid, p. 151.

¹² In *A lo que obliga el honor* il protagonista sulla strada per Siviglia cade dalla mula e si rompe una gamba: "de contado le vino el castigo por lo que había hecho" (GS, p. 212); più marcato questo aspetto nella novella gemella *A un engaño otro mayor*: "ya comenzaba el cielo a castigar su delicto" (AC, f. 47r.).

¹³ NP, p. 158.

¹⁴ Ibid, p. 144.

improvvisa dell'eroe, Julio le comunica il suo desiderio di sposarla con il figlio Carlos, mostrandosi comunque comprensivo: "Mas si fuera de Carlos has puesto en persona [sic] igual a la tuya que te merezca, estimaré que me lo digas, porque más tardarás en revelarme tu pensamiento, que yo poner en ejecución tu gusto"¹⁵. Il tono della conversazione cambia del tutto quando la dama rivela che il *galán* è il figlio del più acerrimo nemico di famiglia. Vedendo la malattia della nipote aggravarsi, lo zio dissimula la sua ira, "por si acrecentándose el mal a su sobrina la traía a los últimos términos de su vida tenerla grata, para que mandase su hacienda a Carlos, su primo, e hijo suyo"¹⁶. Assolda poi degli assassini, perché uccidano il *galán*, determinando la fuga a Madrid e la conseguente perdizione di questi¹⁷. Informato da una lettera inviatagli dall'eroe stesso di come sia fallito il suo intento, Julio viene preso da un colpo apoplettico. In quanto a Sinibaldo, il padre del *galán*, il narratore dice che sopravvive di pochi giorni al figlio. Pur ammettendo che Casandra potrebbe essere per Octavio una buona sposa, "pues [en] todo es tal que os iguala" (NP, p. 131), ordina al figlio di rompere con lei e successivamente lo fa partire per sbrigare alcuni affari e tenerlo lontano dalla dama. Riconoscendo in punto di morte "la culpa que tuvo en quitar que su hijo no casase con Casandra, y como la había dado palabra de casamiento Octavio y tenía un hijo en ella"¹⁸, figlio illegittimo a cui Sinibaldo lascia tutte le sue ricchezze.

Destinata alla morte è anche Gerarda, protagonista de *La ingratitude castigada*, salvata per tre volte dall'eroe al pari dell'eroina de *El socorro en el peligro*; ma se Dorotea, nonostante sia sposata, si rifugia in casa del *galán* a cui deve la vita (a tanto può condurre la riconoscenza, oltre che, ovviamente, l'animosità di un poco degno marito), Gerarda continua a

¹⁵ Ibid, p. 139.

¹⁶ Ibid, p. 141.

¹⁷ Cf. cap. 5, § 2.1.

¹⁸ NP, p. 160.

sdegnare il *Mariscal* non accogliendo i segni che il cielo le invidia:

dispone el cielo muchas veces cosas con que darnos a conocer nuestros yerros, o el vicio con que le ofendemos; y así en estas dos ocasiones quiso que el odio mortal que Gerarda tenía al Mariscal, le templase en querer bien a quien se le parecía tanto como su esclavo, pero usando de su libre albedrío (que ese no le fuerza) no agradecía aquel beneficio duplicado; y así quiso que tercera vez conociese deber a este sujeto su vida¹⁹.

Neanche i moniti del fratello sortiranno effetto sull'ingratitude della dama²⁰ - "vicio que Dios aborrece tanto"²¹. Al valoroso Mariscal non resta altra scelta che sposare la sorella del marchese che ha ucciso e dimenticare l'amore per l'ingrata, "cosa que dispuso el cielo así para castigo y pena suya"²². La morte repentina di Gerarda "no causó lastima a la ciudad, cosa que en otro tiempo la diera muy grande, por conocer cuán ingrata había procedido"²³: solo l'eroe se ne rammarica, dando ulteriore prova della propria propensione alla compassione e al perdono, "atributos máximos de la nobleza"²⁴.

Quien todo lo quiere todo lo pierde presenta un intreccio pseudo-amoroso che ricorda la storia narrata da don Martín ne *La quinta de Diana*: la dama è colpevole di tenere in piedi un doppia relazione, con il pretendente ufficiale don Fernando, a cui ha consegnato il proprio onore, e

¹⁹ QL, p. 59.

²⁰ "Nunca entendí, hermana mía, que quien procede de padres tan generosos e ilustres degenerara con acciones villanas de su sangre noble" (Ibid., p. 65).

²¹ NP, p. 436.

²² QL, p. 68.

²³ Ibid., p. 69.

²⁴ DIEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 277 porta come esempio *El poder en el discreto*. Nella commedia calderoniana *El escondido y la tapada* Lisarda, salvata in occasione di un incidente con la carrozza, non cambia atteggiamento nei confronti del *galán* a cui deve la vita, essendo questi l'assassino del fratello; tuttavia paga il suo debito di gratitudine lasciandolo per due volte libero di fuggire, prima dal padre e poi dal promesso sposo.

con don Alejandro, il *galán* realmente amato. Lo scarto rispetto alla novella *cortesana* menzionata è costituito dall'intento edificante che emerge dalle ultime parole pronunciate dalla dama che, abbandonata da entrambi i suoi corteggiatori, si risolve a chiudersi in convento:

¡Escarmienten en mí las inconsideradas y fáciles mujeres que, engañadas de una leve lisonja y de un fingido amor, se determinan a perder lo que después no se puede recuperar!

Qualche riga più in basso il narratore stesso ribadisce come don Fernando

castigó muy de contado el delito de doña Isabel, para que escarmienten las que se arrojan a dejarse galantear a un tiempo de dos, no advirtiéndolo cuánto llegan a perder de su fama y opinión, siendo burladas, como se ve en el ejemplo presente²⁵.

La novella si conclude con un doppio matrimonio (unico caso nelle novelle esemplari) e non con la morte, ma tale epilogo è meno lieto di quanto si potrebbe presumere:

Don Fernando nunca tuvo sucesión, sino pleitos, empeños y pesares no viviendo muy gustoso con su esposa. Sólo quien tuvo felicidades con la suya fue don Alejandro, pues le dio Dios hijos y muchos aumentos de hacienda²⁶.

La sanzione ricade quindi anche su Don Fernando, il *galán* a cui la dama ha dato accesso nelle sue stanze e che le volge prontamente le spalle quando scopre la sua relazione con don Alejandro, data “la poca gana que este caballero tenía de cumplir su obligación – que un amor gozado tiene menos fuerza que el que se espera -”²⁷, lezione già appresa da Cervantes e ribadita da Lope²⁸. Il non aver rispettato l'impegno preso varrà a don Fernando la

²⁵ GS, pp. 99-100.

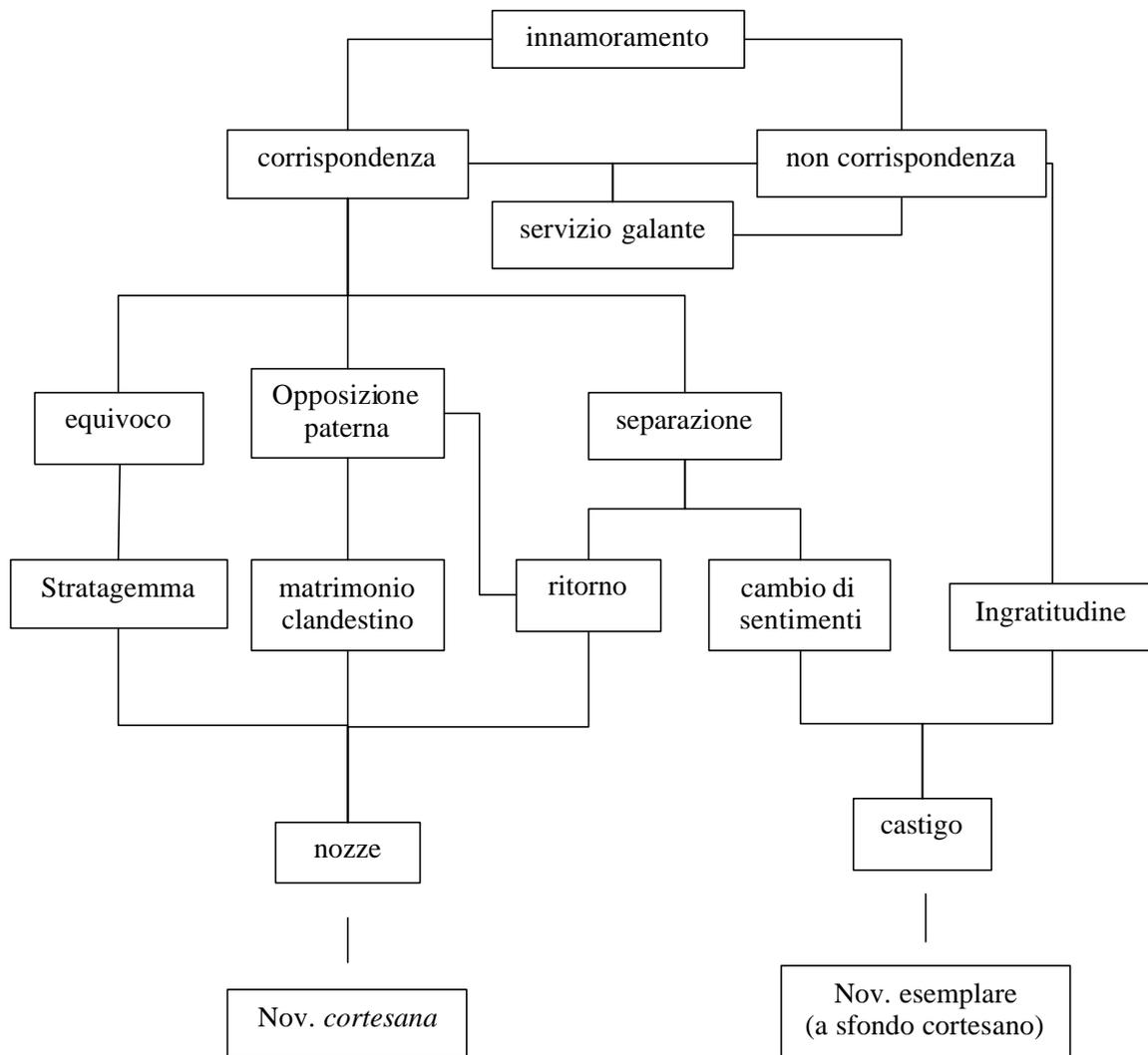
²⁶ Ibid., p. 100.

²⁷ Ibid., p.97.

²⁸ Cf. per es. *La fuerza de la sangre* (*Novelas ejemplares*, cit., p. 79) e il lamento di

punizione finale, anche se l'entità della sua colpa, attenuata dal comportamento della dama, lo risparmierebbe dal pagare con la vita.

Nonostante l'evidente parallelo tra le novelle analizzate finora e le *cortesanas*, il finale tragico delle prime toglie ogni dubbio circa l'appartenenza di questi testi al genere esemplare.



Leonarda nei confronti del protagonista che l'ha abbandonata dopo averla sedotta nella prima giornata della commedia lopesca *La prueba de los amigos*. In AC Castillo torna a ribadire come negli uomini è "muy ordinario tener en menos lo que es gozado" (p. 44r.).

L'uscita di scena mediante la morte è altresì inevitabile per i protagonisti che si macchiano di sacrilegio. Dopo che la dama si è rinchiusa volontariamente in convento (differentemente dalle eroine delle novelle *cortezanas*, che solitamente ne fuggono²⁹), il *galán* può tentare di entrarvi o per unirsi a lei in quello che si configura come un “adulterio a lo divino”, essendo la dama sposa di Cristo (*Escarmiento de atrevidos*) o per rapirla contro la sua stessa volontà (*El obstinado arrepentido*). Nella prima novella menzionata don Enrique, per avere accesso alla cella dell'amata, si nasconde all'interno di alcuni materassi indirizzati al convento; quando Violante, la dama che l'aspetta, li scioglie vede

... el más horrendo espectáculo que pudo imaginarse. Halló a don Enrique ahogado entre los dos colchones, el rostro cárdeno de la sangre que al rostro se le subió, y todo él tan espantable que ponía terror a quien le miraba: premisa del tremendo lugar que poseía ya su alma, por haber emprendido contra la voluntad del cielo lo que él le estorbaba con santos avisos³⁰.

Violante, pentita, si converte ad una vita di penitenze tanto dure da sopravvivere di poco all'eroe. La novella si chiude con il commento del narratore: “Este fin tienen, o pueden esperar, los que solicitan o solicitaren las esposas de Cristo para divertir las de su devota y religiosa vida”³¹.

²⁹ Cf. cap. 1, n. 66.

³⁰ SR, p. 175.

³¹ Ibid., p. 176. Finale ben diverso e molto più verosimile rispetto a quello offerto da Camerino in *Los efectos de la fuerza*, in cui i due amanti, dopo la fuga della dama dal monastero e la prigionia presso i turchi – durante la quale la dama abiura la propria religione – approdano su un'isola deserta dove sono divorati dalle belve; la morale portata dall'autore però non differisce molto: “Que así pagaron la maldad que habían cometido en solicitarla él y en salirse ella a sus persuaciones del monasterio. Pecado tan grave que los mismos gentiles en sus Vestales le castigaban severísimamente, enterando vivas a las que

Ancora destinato alla vita monastica e ad una vita di penitenze che lo condurranno brevemente alla morte è don Diego, protagonista de *El obstinado arrepentido*: troppo grave è il suo peccato (a cui si sommano la persecuzione immotivata della sorella, la vita da brigante condotta e l'assassinio dell'*alcaide* per fuggire dalla prigione in cui è stato recluso per pochi giorni) perché un pentimento finale possa salvargli la vita.

Per quanto riguarda infine *La cruel aragonesa*, diverse sono le trasgressioni al codice etico-morale che domina il mondo novellistico di Castillo: vengono qui violati l'amicizia (la protagonista sottrae l'amante alla sua migliore amica, e non esita ad eliminarla ricorrendo ad una maga)³² e la sacralità del vincolo matrimoniale mediante l'adulterio. Le varie morti che si susseguono sono finalizzate a mostrare la sconcertante crudeltà della protagonista, la cui sete di vendetta non ha limiti: basti pensare alla lunga scena della violazione delle tombe (ancora una forma di sacrilegio), dominata da una "truculencia macabra" destinata a provocare orrore nel lettore³³. Non solo la protagonista, ma anche il marito tradito è destinato a pagare con la vita la sua sete di vendetta quando, dopo aver ottenuto la

con sus torpezas osaban profanar la castidad que profesaban". *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Ed. E. Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia, p. 211.

³² Esempi di lealtà all'amico si trovano in *El defensor contra sí* e nella cornice di FJ; in entrambe il protagonista rifiuta l'amore della dama del suo amico.

³³ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 60. Dopo aver causato la morte dell'antico *galán* don Artal e della *criada* Teodora, creduti responsabili del fatto che don García l'abbia abbandonata, doña Clara si reca di notte nella chiesa dove ne sono stati seppelliti i corpi; qui con un coltello apre il petto al cadavere del cavaliere e ne prende a morsi il cuore; uccide poi il sacrestano che, sconvolto di fronte a tanto orrore, si rifiuta di indicarle la lapide della *criada*. L'inscindibilità di bellezza del corpo e bontà d'animo fa sì che la dama bella e crudele provochi sconcerto, elemento evidenziato da DUNN (*Castillo Solórzano*, cit., pp. 54-55) in *El amor en la venganza*: Isabela decide di vendicarsi di Enrique e il narratore commenta: "Suspensos los dejó [a los criados] la resolución de su vengativa señora, afecto que ellos no imaginaran de su beldad, pues quien la tiene en tanta perfección parece que desmiente rigores y disimula crueldades" (TE, p. 64). In *Los efetos que hace amor* il narratore ribadisce come "la propia mujer no ha de buscarse en primero lugar hermosa sino prudente y de buenas costumbres; aquí faltame la noticia de lo segundo, pero infiero de quien goza de lo primero que se le seguiría lo segundo" (AC, f. 82r.).

grazia del vicerè per l'assassinio dell'adultera, si mette in viaggio all'inseguimento dell'amante con l'intenzione di ucciderlo³⁴.

Allontanandosi dai novellieri contemporanei, che difficilmente optano per finali sanguinari, prediligendo solitamente la non sanzione o il perdono³⁵, Castillo sembra privilegiare la formula teatrale per cui, essendo "vidrio el honor y con cualquier golpe se rompe"³⁶, la "afrenta", sia essa reale o soltanto presunta, deve essere lavata con il sangue. A morire non è però come nelle "tragedias de honor" una sposa innocente (o presumibilmente tale) per mano di un marito che si risolve all'assassinio dopo essere stato tormentato da molteplici dubbi, ma un'adultera reale priva di qualsiasi benché minima umanità, uccisa da uno sposo che non è messo di fronte ad alcuna scelta tragica: non è dato incontrare nelle novelle di Castillo quelle lunghe tirate di un Gutierre de Solís o di un don Lope de Almeida, divisi tra amore e *honor*³⁷.

³⁴ Non mi trovo quindi d'accordo con Dunn, secondo il quale "as a mechanism of plots, honor was so taken for granted by Castillo and his like, that it is not easy for us to distinguish cases of honour from those of personal revenge" (DUNN P. N. *Castillo Solórzano*, cit., p. 99); l'onore, come abbiamo visto nelle novelle *cortesanas*, esige il duello, mentre la vendetta personale è punita in tutte le sue forme.

³⁵ Cf. LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., pp. 419-421; lo studioso cita come uniche eccezioni *Novela y escarmiento nueva* di Liñán y Verdugo, *La disgraciada amistad* di Pérez de Montalbán e *La más prudente venganza* di Lope de Vega.

³⁶ *Las pruebas en la mujer*: in SR, p. 184. Questo motivo tipico della fragilità dell'onore è frequentissimo nelle opere teatrali; si trova, ad esempio, nelle lopesche *El castigo del discreto* ("La honra es vidrio", v. 2148), *Los comendadores de Córdoba* ("¿Cuál fue el villano que la honra santa [...] / puso en vasos de sutiles vidrios / que con qualquiera golpe dan quiebran?", vv. 2421 e 2424-5), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* ("Ay honra, al cuidado ingrata! / Si eres vidrio, al mejor vidrio / cualquiera golpe le basta", vv. 2083-2085), *El perro del hortelano* ("Nunca Teodoro el discreto / mujer ni vidrio probó", vv. 1826-1827), nella tragedia calderoniana *A secreto agravio, secreta venganza* ("¿Quién puso el honor en vaso / que es tan frágil?", vv. 2026-2027), in *Las lises de Francia* di Antonio Mira de Amescua ("siendo vidrio el honor / mal se remedia quebrado", vv. 972-3), ecc.

³⁷ Mi sto riferendo, ovviamente, alle tragedie calderoniane *El médico de su honra* e *A secreto agravio, secreta venganza*.

1.2. Novelle esemplari a sfondo palatino: il “*rey-galán*” e la ribellione all’*autorità regia*

L’asse del conflitto si sposta sul binomio “*honor*” - *lealtà al re* in un gruppo di novelle costruite intorno alla figura di un potente che fallisce nel suo tentativo di sottrarre il regno al legittimo sovrano e che finisce con l’essere giustiziato. L’analogia con il sottogenere palatino è evidentissima, ma anche in questo caso si sbilanciano gli equilibri interni della novella: la trama politica non è funzionale allo svolgimento dell’intreccio, tutto si sposta nell’ottica della depravazione del “poderoso arrogante”. Prendiamo in considerazione *El ingrato Federico* e *El soberbio castigado*. Nella prima novella il protagonista, dopo essersi insediato al potere soppiantando il duca di Baviera e rompendo qualsiasi vincolo di gratitudine con lui (è stato il duca a liberarlo dalla prigione in cui l’aveva rinchiuso l’imperatore), tenta con tutti i mezzi di indurre la moglie di questi, Margarita, a cedere al suo amore; le doti della duchessa, ossia la “*discreción*” e la lealtà al marito, si trasformano agli occhi del protagonista in “*altivez y esquividad*”³⁸, una visione distorta che lo porterà ad ordinare di avvelenare la dama. Ne *El soberbio castigado* le peripezie amorose di Manfredo ed Emilia sono determinate dagli abusi di César, “privado” del duca di Milano, il cui amore per la protagonista si trasforma in una sorta di ossessione che costringerà la coppia di amanti a fuggire dal proprio regno per cercare protezione in un villaggio sotto mentite spoglie. Con il ritorno del duca di Milano dalla guerra, César, vedendosi privato dell’autorità di cui godeva prima, arriverà a complottare un attentato ai danni del duca, fallito – come sempre - grazie all’intervento dell’eroe. Nel finale della novella si accorda molta più importanza al castigo del malvagio che non al matrimonio degli amanti, solo accennato con un “*Viviendo en paz con su esposa*”: “*a César le fue cortada la cabeza en pago de su traición, siendo el duque, por este castigo que hizo,*

³⁸ NP, p. 384

de allí adelante muy estimado y respetado de sus vasallos”³⁹.

Non solo gli usurpatori, ma anche i sovrani stessi possono connotarsi come re tiranni e lascivi che attentano all’onore di una dama, come in *La fuerza castigada*, o che inseguono per tutta la vita amori adulterini, alla maniera di Manfredo, re di Sicilia, padre del protagonista de *El inobediente*. Nella prima novella il re d’Ungheria Ladislao, dopo aver ripudiato la moglie per aver gioito per la morte di Flor de Lis, l’amante che ha dato al sovrano un figlio illegittimo, si incapriccia di Alfreda, figlia del duca Alberto e nipote del marchese Guillermo, i due più importanti cavalieri del regno. Vedendo respinti tutti i suoi tentativi di seduzione, una notte Ladislao entra furtivamente nella stanza della dama; qui però l’aspettano il duca e il marchese che, avvertiti da un *criado*, uccidono il sovrano e ne gettano le spoglie alle porte del palazzo (un episodio analogo ritorna in *La cautela sin efecto*⁴⁰). Diversamente da quanto accade nelle novelle palatine, qui la colpevolezza e la relativa punizione del re, anziché essere un episodio secondario, uno di quei “mecanismos inductores que facilitan la progresión de la intriga”⁴¹, acquisisce un ruolo centrale. Wenceslao, il figlio illegittimo di Ladislao, viene ammonito davanti al cadavere del padre dal conte Anselmo (il nobile che l’ha cresciuto lontano dalla corte): “quien vive como vuestro padre, no puede esperar menos que este desastrado fin. Su escarmiento os sirva de freno a esa verde juventud”⁴². Riconosciuto come erede al trono, Wenceslao posticipa l’incoronazione per catturare gli assassini del padre e poterne mostrare le teste mozzate al consiglio riunito per giurargli lealtà come nuovo re: Rodolfo, il figlio del duca decapitato, sviene, mentre “a todos causó notable temor la rigurosa justicia dél, y

³⁹ HV, p. 108.

⁴⁰ Qui il padre e il *galán* della dama uccidono a pugnalate il re di Francia “apellidando libertad de un rey tirano que procuraba infamar las casas de los nobles de Francia” (NP, pp. 101-102); cf. Appendice.

⁴¹ SERRALTA F., “El enredo y la comedia”, cit., p. 132.

⁴² NP, p. 315.

admiró la demostración de su severidad”. Da quel giorno, si legge, “comenzó el generoso Wenceslao a ser temido y respetado, gobernando por el consejo del conde Anselmo rectísimamente”⁴³. Il carattere moralizzante della novella emerge nuovamente nel finale, dove l’accento si sposta dalle nozze convenzionali dei due protagonisti, il conte Enrique e Estela, figlia del conte Anselmo, alla probità morale del re: “A toda la corte satisfizo la justicia que hizo el rey y el casamiento de los dos amantes; ellos vivieron contentos y los vasallos temerosos de su rey, que por escarmiento de su padre fue siempre muy prudente y justiciero”⁴⁴.

Anche in *El inobediente* l’intento edificante si estende a due generazioni di re. Qui Manfredo, re di Sicilia, sposa Estela, dama “muy desigual a él, cosa que abominaron los príncipes y reyes de Europa, habiendo pasquines sobre este desalumbrado empleo en Sicilia, enviados de otros reinos”⁴⁵. Innamoratosi di Lisarda, figlia di un conte, avvelena la moglie (colpevole a sua volta di aver favorito il “valido” di Manfredo). La cattiva condotta del sovrano si rispecchia in quella di Arnesto, il figlio nato dalle prime nozze, il

⁴³ Ibid., p. 320. Questo passo è uno degli esempi più significativi (e maggiormente scioccanti per il lettore moderno) di come la giustizia regia suscita amore e timore nei vassalli. Credo che il termine «generoso» si riferisca non tanto alla nobiltà di sangue di Wenceslao (che, ricordiamo, è figlio di una cortigiana), quanto alla sua liberalità, essendo introdotto dal narratore immediatamente dopo aver specificato che il re lascia i possedimenti dei defunti ai figli legittimi.

⁴⁴ Ibid., p. 338. L’atto di giustizia compiuto dal re a cui si riferisce il narratore consiste nell’aver fatto sposare Estela con Rodolfo (il cavaliere che vedendosi rifiutato l’ha rapita e stuprata), per ripristinarne l’onore e averla subito dopo liberata da questo vincolo condannando a morte il marito e consentendole di sposare l’amato Enrique.

⁴⁵ Ibid., p. 163. Il giudizio di Castillo sull’amore dei sovrani per dame di media nobiltà si evince in una novella come *Filipo, príncipe de Salerno*, dove l’eroe, in seguito all’agnizione, racconta come una dama reagisce alle *avances* del re con freddezza, dicendo di disprezzare la propria bellezza, causa per cui “se halla aficionado de mí con intento tan dañoso a la autoridad de un rey justo y que tantas alabanzas merece” (BT, p. 164). Altra unione disuguale destinata a finir male, oltre al caso già analizzato in *El inobediente*, si trova in *El ingrato Federico*, in cui il protagonista sposa la *criada* della duchessa che l’ha respinto, matrimonio reputato dal narratore “el más notable capricho del mundo” (NP, p. 380).

quale, ripudiato dal padre per aver oltraggiato la matrigna, si converte all'Islam (cosa che susciterà in Manfredo un dolore tale che lo porterà alla morte) e attacca il proprio regno scatenando una guerra civile.

Tralasciando ora il problema del maggiore o minore conservatorismo del teatro spagnolo⁴⁶, appare evidente che mentre lì può accadere che “el vasallo ofendido, hermano, padre y esposo, tiene que envainar la espada cuando descubre que su adversario en un lance de honor es el rey, o una persona que se toma por el rey”⁴⁷, nelle novelle esemplari di Castillo non c'è

⁴⁶ Una esaustiva panoramica del problema si trova sotto la voce “tiranicidio” nel *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (cit., pp. 302-303), in cui si riporta la *querelle* tra chi, sulle orme di Maravall, vede nel teatro, soprattutto quello di Lope de Vega, una forma di propaganda a sostegno della monarchia (cf. soprattutto Díez Borque J. M., che estremizza, forse troppo, questa posizione considerando come “la comedia tiene una especificidad como propaganda política que no tuvieron ni la novela ni otros géneros literarios, en los que la defensa del absolutismo no se formula con la fuerza y la falta de crítica con que se hace en la comedia”; *Sociología*, cit., p. 129) e chi vuole ribaltare, o quanto meno attutire, questo aspetto reazionario. Negli ultimi anni studi che propendono decisamente per la seconda opzione sono, oltre a quelli già citati di Vitse M. (“El hecho literario”, cit., pp. 476-478 e *Éléments*, cit., pp. 17-20) e Oleza J. (“La comedia y la tragedia palatinas”, cit., pp. 235-251); McKendrick M., *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis, 2000; Arellano I., “«Decid al rey cuanto yerra». Algunos modelos de mal rey en Calderón”. In: *El teatro clasico español a través de sus monarcas*. Ed. L. Garcia Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 149-180; Casa F. P., “El conflicto entre el rey y el noble: tres soluciones del tema”. *Ibid.*, pp. 93-104 (lo studioso aveva già in parte trattato il problema in “Conflicto y jerarquía de valores en el teatro del Siglo de Oro”. In: *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Ed. Ángel González. Madrid: Castalia, 1983, pp. 15-24); Dadson T. J., “El rey en la tragedia del Siglo de Oro español: ¿*Deus ex machina* o una fuerza desestabilizadora y subversiva?”. In: *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa. Atti del convegno internazionale* (Losanna, 14-16 novembre 2002). Eds. A. Roncaccia, M. Spiga, A. Stäuble. Firenze: Franco Cesati Editore, 2004, pp. 231-48.

⁴⁷ Alfaro A., “Observaciones sobre el rey y el sentimiento monárquico en la comedia española de la edad de oro”, *Revista Hispánica Moderna* 34, 1968, p. 138; porta come esempi *La estrella de Sevilla*, *Los pechos privilegiados* e *Del rey abajo, ninguno*. Rispetto alla prima *pieza* ricordiamo che Oleza parla di “linchamiento moral” del sovrano, l'unico possibile per un drammaturgo, ed esamina le possibilità di ribellione individuale contro il potere tirannico, ossia “escenifica la condición tiránica del rey y le contrapone la

possibile soluzione se non quella dell'uccisione del re. Soluzione che sembrerebbe sbilanciare il rapporto tra esaltazione monarchica e diritto di ribellione a favore di quest'ultima, ma che in realtà ricopre una funzionalità didattica: mostrare come un comportamento perverso e scellerato conduce necessariamente alla morte. Quel meccanismo morale del castigo di cui tante volte abbiamo parlato è dunque attivo anche per il re che, se nel finale non si redime (e questo non avviene mai nelle novelle esemplari), finisce con l'essere necessariamente ucciso. Non c'è propaganda antimonarchica: in Castillo non viene mai messa in discussione la legittimità del sovrano e qualsiasi atto di ribellione contro l'autorità monarchica è sempre e comunque punito. Rispetto quindi alle "tragedias de horror" o "tragedias palatinas" della fine del secolo XVI⁴⁸, la differenza è sostanziale: per Castillo appare inammissibile che il re, riconoscendo nel finale la propria colpevolezza, chieda egli stesso la morte, mentre il tirannicida è ricompensato salendo al trono, come per esempio in *El amor constante* di Guillén de Castro. Simili a quei *reyes galanes* superbi e lascivi che si muovono tanto sui palcoscenici⁴⁹ quanto nelle novelle palatine, se ne differenziano non riuscendo a dominare i propri impulsi: esseri meschini in ogni loro azione, privati della dignità di regnanti, questi monarchi meritano

desautorización moral de toda una ciudad, pero lo hace después de dejar rodar los excesos de la lujuria real hasta el asesinato" (OLEZA J., "Los géneros en el teatro de Lope de Vega". In *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*. Eds. I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse. Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 235-250).

⁴⁸ Le definizioni sono rispettivamente di HERMENEGILDO A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta (Ensayos / Planeta de Lingüística y Crítica Literaria, 21), 1973, e OLEZA J. "La comedia y la tragedia palatinas", cit., pp. 235-251. In un recente articolo Zugasti, riprendendo la bipartizione vitiana tra commedia palatina e commedia palaciega (definite rispettivamente "commedia palatina comica" e "commedia palatina seria") rifiuta la definizione di Oleza, sostenendo che una *pieza* palatina "puede ser tanto seria como cómica, pero nunca trágica" (ZUGASTI M., "Comedia palatina", cit., pp. 176).

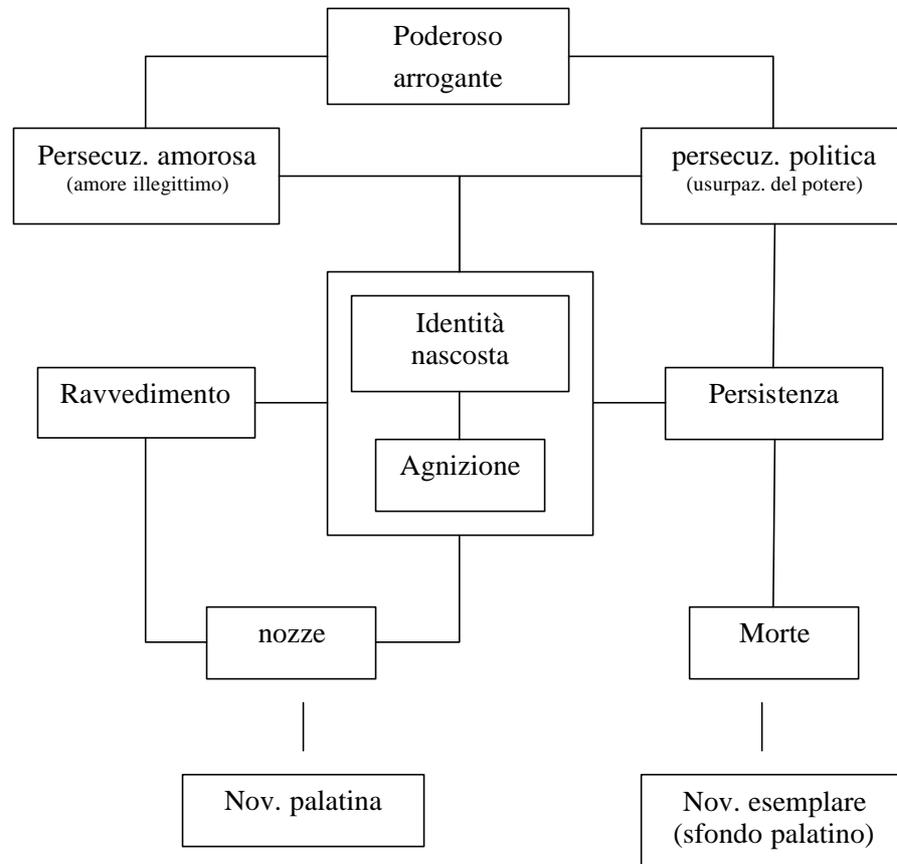
⁴⁹ Cf. RUIZ RAMÓN F., *Historia del teatro español*, Madrid: Alianza, 1967, p. 152.

la morte⁵⁰. Nessuno piange la loro scomparsa, come sottolinea il narratore de *La fuerza castigada*:

que esto tienen los príncipes mal admitidos de los vasallos, que en sus muertes no causan el sentimiento que causarían, gobernándolos con amor y cuidado de la justicia. Trataba el rey más de sus gustos que de esto, y así tuvo el fin que vemos⁵¹.

⁵⁰ Sulla base delle osservazioni di ARATA S. (*Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "comedia nueva"*, Salamanca, Universidad, 1989) e OLEZA J. ("La comedia y la tragedia palatinas", cit.), Zugasti sottolinea come nel passaggio dal XVI al XVII secolo la figura del tiranno lascivo, presente in *La gran Semíramis* e *Atila furioso* di Virués, *Nise lastimosa* di Bermúdez, *Las traiciones de Pirro* di Morales, *Isabela* e *Alejandra* di Lupercio Leonardo de Argensola, *La tragedia del príncipe tirano* di Juan de la Cueva, ecc., viene abbandonata a favore di quella del principe "galán y cortesano" che, incapricciatosi di una dama già promessa ad un altro, riesce a vincere sé stesso, permettendo un finale atragico, come per esempio in *El príncipe inocente*, *Ursón y Valentín*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico* e in altre commedie composte tra il 1590 e il 1605. I fattori che spingono i drammaturghi ad una tale metamorfosi sono l'incarcerazione del padre Mariana e la condanna del suo *De rege et regis institutione*, e il divieto per i gesuiti di difendere il tirannicidio, risoluzioni che determinano la fine della polemica intorno alla questione della legittimità del regicidio e al diritto di resistenza al sopruso del potente (Cf. ZUGASTI M., "Comedia palatina", cit., pp. 169-176). Per una bibliografia minima su questo aspetto si rimanda a: HERMENEGILDO A., *El tirano en escena: tragedias del siglo XVI*: Madrid: Biblioteca Nueva, 2002; GÓMEZ MORIANA A., *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «Comedias» de Lope de Vega*. Santiago de Compostela: Porto y Cía, 1968; DELGADO M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*. Barcelona: Puvill Libros, 1984; LAUER R. A., *Tyrannicide and drama*. Stuttgart: Steiner (Archivum Calderonianum, 4), 1987; GARCÍA VALDECASAS A., "La tragedia de final feliz: Guillén de Castro". In: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse. Salamanca: Universidad, 1993, pp. 435-446 e LA DU R D., "Honor and the king in the comedias of Guillén de Castro", *Hispania*, 45, 1946, pp. 211-217.

⁵¹ NP, p. 313.



È interessante notare come la presentazione del sovrano nelle novelle esemplari continua ad essere, come nelle palatine, sempre in chiave positiva, anche se la sua condotta appare in piena contraddizione con gli elogi che se ne tessono in apertura della novella. In *El inobediente*, per fare solo un esempio, Manfredo è presentato come “generoso rey, temido de sus vasallos, porque guardaba a todos rectamente justicia [...] generalmente amado dellos, porque al mismo paso que castigaba delincuentes, sabía hacerles mercedes a quien con servicios se las merecía”⁵². Nella novella a tema *La inclinación española* l’esperienza del re Casimiro, introdotto come “prudente y esforzado rey, temido de sus enemigos y amado de sus

⁵² Ibid., p. 162.

vasallos”⁵³, costerà la vita ai genitori di Carlos che, visti sottrarre il loro unico figlio nato da appena due giorni, e minacciati di morte se avessero rivelato la violenza subita, muoiono di dolore; Casimiro risente della perdita di un gran soldato come don Enrique e si pente della prova, ma decide di portarla a termine. Anche in questo caso la magnificazione del sovrano non è dovuta semplicemente ad una presentazione “archetipica” e standardizzata⁵⁴, ma risponde a quel carattere reazionario che domina l’intera produzione novellistica di Castillo e che viene esasperato nelle novelle esaminate finora, un gruppo di testi su cui incombe una profonda gravità che esclude qualsiasi

tonalidad francamente frívola, o burlesca, o grotesca, o farsesca, o ilusionista, o de cuento maravilloso, o la adjetivación que se quiera, con tal que refleje su indole paródica, que impide continuamente el despertar de la conciencia moral e invalida toda interpretación de estas obras de burlas como dramas irónicos o prudentes sondeos anticonformistas.⁵⁵

2. La finalità moralizzante come fattore strutturale

Nelle novelle esemplari la presentazione dell’eroe non si limita ad un laconico resoconto del suo aspetto fisico e delle sue doti - come accade nelle novelle *cortesan* e palatine -, ma si dilunga in quelli che sono i tratti, o meglio le carenze, del suo carattere. Non si può tuttavia parlare di psicologia dei personaggi neanche in queste novelle in cui l’azione può essere realmente molto esigua⁵⁶: ciò che interessa all’autore non è mostrare

⁵³ QL, p. 73.

⁵⁴ MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 476.

⁵⁵ VITSE M., “El hecho literario”, cit., p. 557.

⁵⁶ Secondo Dunn la profondità dei personaggi e l’azione sono due elementi inversamente proporzionali, per cui le novelle con l’azione molto complicata portano in

l'attitudine di un personaggio particolare, ma arrivare attraverso questa ad offrire un esempio generale e sempre valevole. Spinti da un difetto morale che non consente loro di vedere le esortazioni alla redenzione e al pentimento che la provvidenza mette sulla loro strada⁵⁷ e resi ciechi dal proprio temperamento, i protagonisti di queste novelle non sono grandi malvagi che prendono la via del male consapevoli che arriveranno a perdersi, né dei giusti che soccombono nella lotta contro il fato avverso o quel "pundonor" tanto ricorrente nel teatro⁵⁸; ogni loro azione, ogni loro decisione si configura come una trasgressione all'ordine etico e morale che deve essere punita. Viene in sostanza rovesciata la concezione del tragico rispetto alla rappresentazione teatrale, in cui:

La acción [...] puede contemplar la destrucción de un héroe trágico en términos que provoquen la compasión y el temor del oyente, como pedían Aristóteles y los preceptistas auriseculares, sin que la justicia divina que suponen las creencias religiosas dominantes esté "activada" o actualizada

scena personaggi molto stilizzati e viceversa; cf. DUNN P. N. *Castillo Solórzano*, cit., p. 58.

⁵⁷ Pensiamo ad esempio a *El obstinado arrepentido* dove don Diego, nonostante la morte del soldato che viaggia con lui – colpito da un fulmine - e il ritrovamento tra le cose di questi di un teschio – simbolo della morte violenta che è toccata all'offensore della sposa del soldato – riprende il suo inseguimento della sorella e del cognato per ucciderli. Allo stesso modo in *Escarmiento de atrevidos* il protagonista tenta per tre volte di entrare nel convento dove si è rinchiusa Violante: solo il terzo tentativo va a "buon fine" (l'eroe riesce ad entrare ma muore soffocato) dopo che per due notti è costretto a rinunciare prima per spegnere l'incendio che divampa nel convento (!) e poi per aiutare un povero a cui una carrozza ha rotto le gambe.

⁵⁸ All'interno dell'universo drammatico di quegli anni, il "centro argumental y temático [...] lo ocupa la honra, tanto en las obras cómicas como en las tragedias", *honra* che "funciona como sustituto – paradójico, desde luego, y sin transcendencia – del hado que sirve de base de la tragedia de la antigüedad clásica"; (FRIEDMAN E. H., "Dioses y monstruos: el espacio trágico en Lope y Calderón". In: *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*. Ed. E. García Santo-Tomás Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002, p. 115). Già Rey Hazas aveva segnalato come l'*honor*, comparabile al destino, è "el sino de los personajes dramáticos barrocos, el sustituto funcional del destino antiguo en la nueva tragicomedia española seiscentista"; cf. REY HAZAS A., "Algunas reflexiones sobre el honor", cit., p. 253.

en una determinada pieza dramática. Es más, la concepción aristotélica era contraria a la teoría de una tragedia del absurdo, pues la arbitraria desgracia de héroes virtuosos provoca la repugnancia, lo mismo que el triunfo de los malos; y la caída de los malos provoca satisfacción, no temor ni compasión⁵⁹.

È esattamente un senso di liberazione quello che prova il lettore di fronte alla disfatta che per questi personaggi arriva generalmente per mezzo della provvidenza divina. Se attanagliati da dubbi, questi antieroi se ne liberano velocemente scegliendo di solito la strada sbagliata. Possono cambiare di atteggiamento nel corso della novella e da esempi di rettitudine trasformarsi poi in malvagi e compiere nefandezze a causa dell'ambiente con cui entrano in contatto (così per esempio il protagonista della già citata *La ingratitud y el castigo*) o dell'influenza delle amicizie sbagliate che coltivano (il re Ladislao in *La fuerza castigada*, il cui animo è corrotto da “malos consejeros [...], las compañías poco seguras” e molti “aduladores”⁶⁰). È possibile anche il percorso contrario, ossia da un'inclinazione negativa al pentimento, accompagnato solitamente dal ritiro dal mondo e dalla scelta di una vita di espiazione in un convento o un monastero: anche in questo caso però il castigo divino per mezzo della morte non tarda ad arrivare (*El obstinado arrepenido, Escarmiento de atrevidos*).

2.1. La presentazione dei personaggi: la tecnica del contrasto

La visione manichea che soggiace ad ognuna di queste novelle (appena accennata nel sottogenere *cortesano* nell'opposizione tra *galán* e rivale) determina la presentazione dei personaggi mediante quella tecnica del contrasto di cui parla Pérez-Erdelyi riferendosi a *El conde de las*

⁵⁹ *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Eds. F. P. Casa, L. García Lorenzo, G. Vega García-Luengos. Madrid: Castalia (Castalia instrumenta, 9), [2002], p. 305; la citazione risponde alla voce “Tragedia” curata da I. Arellano.

⁶⁰ NP, p. 304.

*legumbres*⁶¹, per cui questi antieroi sono spesso affiancati da una controparte morale atta ad evidenziare la loro meschinità. È il caso per esempio della già menzionata novella *El soberbio castigado*, in cui al malvagio e superbo César, *privado* del duca di Milano, si contrappone Manfredo,

un ilustre caballero mozo, gran soldado, y de quien el duque tenía grande satisfacción, por haber hallado en él fidelidad, prudencia y gran talento. Era un perfecto caballero, así en la persona como en las costumbres, y tenía menos para ser amado de todos, la soberbia y ambición que le sobraba a César; y aunque por linaje pudiera mejor que él tener iguales bríos, su modestia y compostura la ganaban de todos aplausos y alabanza, deseando que él fuera el privado y quién gobernara la voluntad del duque antes que César.

Contrapposizione ribadita poco più avanti:

... pero con todo el enojo que el duque tenía contra Manfredo, no dejaba de considerar cuán bien este caballero le había servido en las guerras que el duque su padre tuvo, y era muy calificado y emparentado con todo lo mejor de Lombardía, y así mismo amado de todos, siendo por el contrario César aborrecido de los Nobles, por su áspera y soberbia condición.⁶²

In *La ingratitude castigada* ad opporsi fra loro per amore di Gerarda sono don Vicencio, il favorito della dama la cui “presunción tan altiva [...] paró en soberbia y descortesía, con que no era muy bien querido en su patria”, e don Garcerán de Moncada, *Mariscal de Catalunya* trasferitosi per amore della dama a Valencia, dove “fue visitado de todos los títulos y caballeros de Valencia, quedando muy pagados de su persona por la mucha afabilidad y agrado que hallaron en él, partes que siempre atraen las voluntades de

⁶¹ PÉREZ-ERDELYI M., *La pícaro y la dama*, cit., p. 65.

⁶² Le due citazioni in HV, pp. 73 e 98.

todos”⁶³; la scelta della protagonista, perché sia ancora più recriminabile, cade ovviamente sul primo, nonostante il secondo riassuma in sé tutte le doti del perfetto cavaliere, riepilogate dal fratello della dama nei seguenti termini:

su calidad es notoria; su hacienda es mucha; su persona, ya ves cuan gallardo talle tiene; su ingenio, pocos le igualan; su condición, es afable; partes todas para que cualquiera señora igual suya las admita, y esté muy gozosa de emplearse en él⁶⁴.

Nella novella a tema *La inclinación española* al valoroso Carlos è contrapposto Felisardo, principe di Svezia, che innamoratosi dell’Infanta di Polonia Sol, per vederla si reca “embozado” nella ostile Cracovia, in guerra con il suo regno, dove si sostituisce a Carlos nascondendosi nella sua “cueva” dopo che questi ne è fuggito. Casimiro, inconsapevole dello scambio, per sperimentare l’attitudine alle armi e il coraggio del prigioniero, prima lo convoca al suo fianco in guerra e poi lo fa sfidare a duello da un cavaliere della corte a causa di una dama. Felisardo si mostra “pusilánime y de cobarde y afeminado corazón”⁶⁵ in entrambe le occasioni, chiedendo di essere nominato *Alcaide* dell’*Alcázar* di Cracovia per esimersi dal combattere⁶⁶ e cedendo di buon grado allo sfidante il pegno ricevuto dalla dama, mentre Carlos mette a ferro e fuoco l’accampamento nemico⁶⁷. Allo

⁶³ QL, p. 7.

⁶⁴ Ibid, pp. 9-10.

⁶⁵ Ib id., p. 97.

⁶⁶ Consideriamo che per il nobile prestare servizio al re è prima di tutto un obbligo morale: in *Quien todo lo quiere todo lo pierde* don Alejandro eredita, alla morte del padre, il *mayorazgo* come primogenito; “pudiendo estarse en vida regalada y viciosa como otros muchos caballeros, quiso, huyendo del ocio blando, antes asistir más en los peligros de la guerra sirviendo a su rey, que no entre las delicias de la patria dando motivo a que murmurasen dél, consideración que debieran tener muchos que no aspiran a más que gozar de sus comodidades en vida libre, si lo son aquellas que desdoran su noble sangre” (GS, p. 68).

⁶⁷ Ricordiamo che qui l’amore è subordinato alla guerra: quando Sol, curiosa di sapere chi sia il prigioniero, apre la cella di Carlos, questi ne rimane subito innamorato ma

stesso modo in *El inobediente* ad Arnesto, il ribelle del titolo che abiura la religione cristiana e che muove guerra alla sua stessa patria, si oppone Federico, giovane che parte per combattere contro il rinnegato e mostra il proprio valore in battaglia catturando uno dei consiglieri del nemico, “habiéndose aventurado al mayor peligro de la batalla por hacer aquella hazaña”. Questa impresa gli vale la riconoscenza del re e la nomina a capitano di una compagnia di soldati: “Federico, con verse premiado con tan honroso cargo, quiso manifestar más su valor a todos, y así, señalándose segunda vez más que ningún soldado a los ojos del rey, hizo cosas que le causaron admiración”⁶⁸. Dopo tale presentazione appare superfluo rimarcare che Federico è riconosciuto come figlio illegittimo del re di Napoli, mentre al rinnegato non sarà concessa altra strada che la morte dopo aver fatto atto di contrizione.

Rientra in quest’ambito il tema dei fratelli che, spesso rivali in amore, incarnano i due poli opposti della visione manichea. Si potrebbe obiettare che questo motivo si può trovare anche in *novelas palatinas* come, ad esempio, *El duque de Milán*, dove la sete di potere di Carlos, fratello del protagonista, lo conduce alla perdizione e alla morte. Qui però il tentativo di regicidio portato avanti dal fratello del duca per prendere il suo posto al governo dello stato si configura come rottura dell’ordine iniziale che permetterà lo sviluppo della novella, incentrata sull’amore tra il duca di Milano, sotto la finta identità di giardiniere, e la duchessa Vitoria. La differenza salta agli occhi se confrontiamo questa novella con la molto laconica e sbrigativa *En el delito el remedio*⁶⁹: l’invidiosa Nise ordina ad un

l’abbandona per seguire il suono di una “caja de guerra”.

⁶⁸ NP, p. 200.

⁶⁹ Ciò è dovuto probabilmente al fatto di essere scritta senza la lettera “a”, artificio ricorrente tra i novellieri secenteschi (e che ritorna in *El desdén vuelto en favor*, scritta senza la lettera “i”).

criado di avvelenare la sorella Mithilene (a cui ha già sottratto il *galán*, che risponde al nome di Federico) e il cognato, fratello del principe di Melito. Il *criado*, “por su gusto o por permisión del cielo, que le puso esto en el deseo”, mette il veleno nelle coppe di Nise e Federico che muoiono improvvisamente, “suplicio que el cielo les dispuso”, mentre il servitore è condannato all’espatrio (non alla morte, come ci si aspetterebbe), poiché “vieron todos permitirlo esto el cielo”⁷⁰.

2.2. La gratificazione per la virtù: l’ascesa sociale dell’eroe

La rivalità tra fratelli ritorna in alcune novelle che si collocano al polo opposto e complementare della concezione manichea: già il titolo di novelle come *El premio de la virtud*, *No hay mal que no venga por bien*⁷¹ e *La dicha merecida* indica un rovesciamento del meccanismo presente nelle novelle esemplari, per cui se lì si castiga chi è colpevole, qui si premia chi agisce rettamente. L’epilogo felice di tutte e tre le novelle, con la celebrazione di almeno un matrimonio, sembrerebbe escluderle dal genere esemplare, ma la presentazione in contrasto dei due fratelli, per cui uno incarna “la misma travesura y crueldad” e l’altro “la misma quietud, apacibilidad y cortesía”⁷², sfocia in una serie di ammonizioni da parte del narratore che esplicitano già di per sé il carattere edificante di questi testi⁷³. Nel finale di *El premio de la*

⁷⁰ AC, ff. 130f. e 130r.

⁷¹ Mi riferisco sempre in questo capitolo alla novella edita in QL.

⁷² *No hay mal que no venga por bien* (QL, pp. 142-143); la stessa opposizione ritorna in *El premio de la virtud* (cf. NP, pp. 422-423) e in *La dicha merecida*, dove si basa sul contrasto cromatico tra bianco e nero: “Era Ludovico algo moreno, parecido a su padre, Carlos blanco y rubio, hermoso de rostro, y según la disposición del cuerpo que iba criando, prometía ser de mayor perfección que el de su hermano” (SR, p. 49).

⁷³ Cf. per esempio SR, p. 81: “Ludovico comenzó más distraídamente a jugar y a gastar la hacienda de sus padres; era insolente, desvergonzado, lascivo, travieso y [con] todas las faltas que podía tener quien había sido desde su niñez amado con tanto extremo y poco castigo de su padre – estado a que traen los padres a sus hijos por haber tenido con ellos poco cuidado en su educación, como Anselmo; pues si él le mostrara menos amor y más severidad, viniera respetado de él, y con menos pesares que le causaron sus travesuras. Sea

virtud si legge che l'eroe può sposare la marchesa di cui si è innamorato (ma sappiamo ben poco di questa storia d'amore) dopo essere stato adottato dal ricco e anziano don César, giacché “por su virtud halló el premio que merecía”⁷⁴, mentre gli oppositori muoiono uno dopo l'altro: la giovane matrigna dell'eroe che, per vendicarsi del suo disprezzo, lo ha calunniato davanti al padre dicendo di essere stata corteggiata da lui⁷⁵, il fratello malvagio Renato, assassinato da alcuni ladri, “digno castigo a su inobediencia”⁷⁶, e il padre, pur dopo essersi ricongiunto con il protagonista (quasi si trattasse di un'espiazione della colpa di aver preferito il figlio scellerato); lo stesso don César, dopo le nozze del protagonista, si ritira a vivere in un monastero “donde murió santamente”⁷⁷. In *No hay mal que no venga por bien* si trova l'unico caso in cui il narratore avverte la necessità di spiegare alla fine della narrazione il titolo della novella, nettamente separata in due parti il cui unico *trait d'union* è l'eroe, aiutante di una dama incolpata ingiustamente di tradimento in una prima parte solo funzionale all'esemplarità, e protagonista passivo di un inganno che nella seconda parte, di taglio prettamente palatino, lo porta a sposarsi con una duchessa come ricompensa “por haber amparado a los inocentes Fabia y Julio”. Mentre gli oppositori (i parenti della duchessa) scappano a Napoli, “donde todos tuvieron mal fin, digno castigo de su mala intención”, Anselmo “tuvo

advertimiento esto para los padres, que a no criar a los principios bien a sus hijos, vienen a tener mala vejez con ellos”.

⁷⁴ NP, p. 437.

⁷⁵ Si tratta ancora una volta di quel meccanismo dell'amore tramutato in odio già presente nelle novelle *cortesanas* e che torna in *La ingratitud castigada* (la schiava cristiana disprezzata dal *galán* per vendicarsi, rivela a Zelidora la vera identità del prigioniero, di modo che si innamori ancor più di lui e non lo lasci più libero di tornare in patria). Il motivo dell'incesto, coltivato da novellieri quali Andrés de Prado e Montalbán (rispettivamente in *El señalado* e *La mayor confusión*), è generalmente eluso da Castillo; in *La duquesa de Mantua* si sfiora la relazione tra fratelli, evitata anche qui dal disprezzo della dama nei confronti di quello che scoprirà essere suo fratello.

⁷⁶ NP, p. 437.

⁷⁷ Ibid., p. 437.

la dicha donde no pensó; con que cumplo - esplicita il narratore - con el título de mi novela”⁷⁸. *La dicha merecida* è infine una novella che ruota intorno alla disparità tra la principessa di Visiniano⁷⁹ e un nobile *galán* a cui manca un titolo che lo elevi a “Grande de España” e che gli permetta di convolare a giuste nozze con l’amata. Anche in questo caso nel quale si rovescia il meccanismo dell’identità nascosta - per cui la principessa Casandra crede che l’eroe nasconda dietro un nome falso (che in realtà è quello vero) un’elevata condizione sociale -, la dama più volte ribadisce che

Carlos más se fundaba en ser por su fineza y valor amado que por herencias de estado y bienes de fortuna; y no se engañaba que la princesa hacía más estimación de esto que de lo otro, si bien por cumplir con sus deudos se holgara que Carlos fuera hijo de algún gran señor de Italia, porque facilitara más su empleo⁸⁰.

I meriti del protagonista lo conducono a una vertiginosa ascesa nella piramide sociale da *privado* del re (a cui ha salvato la vita da un attentato) a *Gran condestable* di Napoli e Marchese di Belflor, posizione che gli permetterà di sposare Casandra. Parimenti ne *El premio de la virtud* il matrimonio tra Anselmo, figlio di un mercante di Pavia, e la marchesa Flora è reso possibile, a mio modo di vedere, non tanto dall’ambientazione della novella in Italia, paese in cui una nobiltà mercantile permette di celebrare matrimoni d’amore anche tra persone di rango sociale diverso⁸¹ (elemento che appare più una conseguenza che una causa) quanto dal fatto che, come indica il titolo, tale matrimonio e la conseguente ascesa sociale si

⁷⁸ QL, p. 168-169.

⁷⁹ Nell’edizione di R. F. GLENN e F. G. VERY si legge a proposito di questa località: “es Bisignano ciudad de Italia, al norte de Cosenza. Los príncipes de este título estaban emparentados con los Sanseverino de Nápoles, linaje que remonta al siglo XI” (SR, p. 54, n. 13).

⁸⁰ Ibid., pp. 71-72.

⁸¹ LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., p. 266-268.

configurano per il protagonista come un compenso per la sua integrità.

In entrambe le novelle l'eroe, appartenente alla media nobiltà, riesce a sposare una dama blasonata senza che, come nelle novelle palatine, subentri l'agnizione finale, sostituita da un intento edificante: mostrare come l'integrità morale possa condurre a lidi insperati.

2.3. L'allontanamento spazio-temporale come autocensura

Ultimo elemento che dipende dal taglio edificante di questi testi è quello dell'allontanamento spaziale: i protagonisti che si muovono nelle novelle esemplari sono anteroi per eccellenza che minano, con il loro comportamento, i due pilastri su cui poggia la cultura aurisecolare: la monarchia e la chiesa. Il regicidio, il sacrilegio, l'attentato all'ordine monarchico e alla chiesa non sono temi che è possibile ambientare in Spagna, o meglio, in una città ben determinata della Spagna: *El obstinado arrepentido* e *Escarmiento de atrevidos*, novelle esemplari in cui entrano in gioco il sacrilegio e l'attentato all'autorità, si svolgono in una città spagnola di cui si tace il nome. Non è da considerare come irrilevante il fatto che un autore che è solito aprire le sue novelle con una lunga sequela di epiteti ed elogi rivolti alla città prescelta come sfondo dell'azione⁸², solo in due novelle taccia il toponimo. Nel discorso intorno alla localizzazione spaziale delle novelle del nostro autore, Morell Torrademé considera che l'occultamento del toponimo può servire a dare verosimiglianza alla storia narrata, a generare una situazione di *suspence*, oppure a celare fatti realmente accaduti – e conosciuti – in Spagna⁸³. In effetti in *Escarmiento de*

⁸² Non solo il narratore extradiegetico, ma anche il personaggio che narra la propria storia può dilungarsi in lunghi elogi: in *Las dos dichas sin pensar* Emerenciana inizia il suo racconto: "Aquella ciudad, cabeza deste reino, que bañan las aguas del caudaloso Ebro, sagrario de tantos cuerpos, de santos que en ella padecieron martirio, estancia donde la Emperatriz de los cielos bajó a hecer Corte Celeste acompañada de alados serafines, hasta el breve sitio de un dichoso pilar, es mi patria" (NP, p. 19).

⁸³ MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., p. 467.

atrevidos si legge che la storia, realmente accaduta (“a mí se me refirió por caso verdadero”), si svolge in una città il cui nome “por no importar al discurso” si tace ed ha come protagonista un giovane “a quien llamaremos don Enrique”⁸⁴. Ritengo che si possa considerare questo aspetto, presente anche nelle *Novelas a Marcia Leonarda*⁸⁵, una riprova di quanto sostenuto precedentemente: queste novelle si ambientano in Spagna in quanto non vi entrano re o principi, né fatti inverosimili, però la localizzazione spaziale resta generica e vaga a causa dei temi scabrosi trattati. Come prova *a contrario* consideriamo che solo tre delle novelle che rientrano nel genere esemplare, *La cruel aragonesa*, *La ingratitude y el castigo* e *La ingratitude castigada*, si ambientano in una città ben determinata della Spagna: in nessuna di queste appaiono regicidi o detronizzazioni mentre l’unica in cui rientra il sacrilegio è di origine italiana⁸⁶.

⁸⁴ SR, p. 148.

⁸⁵ Cf. *Las fortunas de Diana*, p. 107, *La desdicha por la honra*, p. 185 e *Guzmán el Bravo*, p. 289 nella già citata edizione delle *Novelas a Marcia Leonarda* curata da A. Carreño.

⁸⁶ Mi riferisco a *La cruel aragonesa*, novella ripresa, come indica BOURLAND C. B. (*The short story in Spain*, cit., p. 60-61, n. 39) in parte da Sansovino (*Cento novelle*, Giornata 9, nov. 6) e in parte da Bandello (*Novelle*, II, 44); un rapido e sommario confronto tra i due testi si trova in DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., pp. 20-21.

CAP. IV – LE NOVELLE BURLESCHE

Solo tre sono le novelle che rientrano a pieno titolo nel genere burlesco: *El Proteo de Madrid* (narrazione di tipo picaresco) e *El culto graduado*, edite in TE e *El celoso hasta la muerte* in NP. Tralasciando la prima novella, riconducibile ad un genere narrativo di più ampio respiro come la picaresca, è possibile notare come le altre due si costruiscono intorno ad aneddoti comici sulla vita del protagonista che hanno lo scopo di enfatizzare la principale carenza di questi, sia essa la gelosia (*El celoso hasta la muerte*) o l'ossessione per la poesia *culta* (*El culto graduado*), punita mediante le più atroci umiliazioni¹.

1. Il rapporto con la “comedia de figurón”

Tanto *El culto graduado* quanto *El celoso hasta la muerte* sono testi che, pure incentrandosi, come nel sottogenere esemplare, su un personaggio di cui si stigmatizza un difetto, sono dispensati da qualsiasi elemento moralizzante e che si aprono a

una serie de motivos y figuras caricaturizadas que avanzan
o sintetizan (según su posición cronológica) diversos aspectos

¹ Non considero burlesca la novella *El ayo de su hijo* (1627) pur costituita per circa la metà da ridicoli episodi di taccagneria del meschino Santillana e di suo figlio, dato che abbiamo visto quanto la comicità sia la strada che sceglie Castillo per mostrare qualcosa di ben diverso: l'incorruttibilità dell'animo del nobile e l'impossibilità per l'umile di abbandonare il proprio stato naturale. Cf. cap. 1, § 2.1.

nucleares en *El marqués de Cigarral* (1634) y *El mayorazgo figura* (1637)².

Il protagonista presenta, come nota Arellano, uno o più aspetti tipici del *figurón*, ossia l'origine provinciale, l'onomastica ridicola, l'aspetto grottesco, l'ossessione per l'*hidalguía* e il *culteranismo*³.

Tutti questi aspetti, ad eccezione dell'ultimo, sono riassunti in Santillana, il protagonista de *El celoso hasta la muerte*, originario di Aguilar de Campo, a cui viene promessa in sposa la bellissima Marcela:

Era el novio poco galán, y mucho montañés. La disposición del cuerpo no realizaba sus partes, porque le tenía muy pequeño, y con esto un bulto en las espaldas, que él decía haber sido caída, y los que le vieron nacer que era corcova. De cualquier suerte, él era corcovado, y tan metido de hombros, que apenas se señoreaba la cabeza sobre ellos dos dedos. Las piernas no suplían este defecto, porque era zambo en sumo grado; sólo el entendimiento enmendaba estas faltas, que era tan corto como su cuerpo, y tan limitado que apenas sabía lo ordinario de la cortesía, que llaman la cartilla de los ignorantes. ¡Miren qué monstruo esperaba la beldad de Marcela, qué demonio elegían por compañero de tal ángel! En sólo una cosa anduvo cuerdo, que fue en no querer ir a casarse a Gandía, sino que le llevasen a su patria la novia; debió de ser consejo de quien le quería bien, porque no viesen sus defectos. En esto se resolvió, y como rey, aguardó a que su suegro y primo se la enviasen a la montaña.⁴

Chiamato a corte con la moglie dai duchi di Gandía, Santillana si presenta "tan bien vestido como se podía esperar de su buen gusto; que aunque Aguilar es lugar político, en él no había entrado el andar al uso"; tutti cercano di dissimulare l'ilarità che causano "su deslucido y ridículo

² ARELLANO I., "Introducción" a *El mayorazgo figura* cit., p. 20.

³ Ibid., pp. 35-36. Cf. anche LANOT J.R.; VITSE M., "Eléments pour une théorie du figuron", *Caravelle: cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 27, 1976, pp. 189-214.

⁴ NP, pp. 343-344.

talle y sus groseras acciones”⁵. Quando, per una burla organizzata dai duchi che intendono fargli dismettere la sua soffocante gelosia nei confronti di Marcela, si crede in mano ai turchi, Santillana dà mostra della propria pochezza d’animo e anziché incitare i presenti alla difesa come avrebbe fatto un qualsiasi altro *galán*⁶, “arrojado en el suelo del barco, comenzó a dar voces y a pedir misericordia”⁷. Dopo essere stato picchiato, deriso e messo al remo come schiavo, torna al cospetto dei duchi e racconta quanto avvenuto “con su aliñado lenguaje, con que les dió mucho que reír”⁸.

Il linguaggio diventa l’asse intorno a cui ruota *El culto graduado*, novella in cui il “cultivísono bachiller” Alcázar si dedica tanto alla composizione di versi da “padecer ruinas el cerebro”⁹. Il suo rinsavimento arriverà dopo una ampollosa cerimonia organizzata da un bontempone, a cui l’ignaro protagonista è chiamato perché gli sia conferito il titolo di poeta “culto”. Di fronte ad una folla di persone che assistono di nascosto alla beffa, Alcázar è fatto inginocchiare per ricevere i titoli onorifici che gli spettano: un cappuccio di vari colori a significare la novità della poesia culta, una collana di fichi secchi da dare ai poeti non colti e una tintura nera, con cui gli vengono pitturati viso e mani perché si abitui all’oscurità. Tornato nella sua Casarrubios, Alcázar riprende i suoi studi “sin acordarse de hacer más versos cultos ni claros, echando de ver que los ignorantes como él que se metían en querer hacer lo que no entendían eran dignos de aquel justo

⁵ Ibid., p. 349.

⁶ Cf. ad es. *La confusión de una noche*, in cui Fadrique salta sulla nave capitana dei mori “donde peleó valientemente a la vista de su general” (AC, f. 21r.), e si getta in mare con la spada tra i denti solo quando la battaglia è ormai persa, o *La ingratitud castigada*, dove si legge che la nave su cui si trova il protagonista, attaccata dai corsari turchi, si arrende senza combattere, “bien contra la voluntad del Mariscal, que porfiaba en que se había de poner en defensa” (QL, p. 22).

⁷ NP, p. 352.

⁸ Ibid., p. 364.

⁹ TE, p. 271.

castigo”¹⁰. La satira contro “este nuevo y obscuro estilo”, la cui eleganza consiste “en la obscuridad de los versos, en las nuevas y esquisitas voces, aunque sean latinas, en anteponer y posponer vocablos, donde la construcción no tiene lugar, porque todo es un barbarismo”¹¹, ritornerà in *El ayo de su hijo*, dove un poeta, “hombre que para exagerarle de poco entendido, bastará decir, que él mismo no sabía entenderse lo que escribía”, non sarà pagato dal taccagno Fadrique per i versi incomprensibili che ha scritto, e in tono molto attenuato in *Quien todo lo quiere todo lo pierde*, novella in cui doña Isabel dà appuntamento al *galán* per la notte successiva pregandolo di andare “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”¹².

Dalla raccolta NP in poi spariscono sia la novella corta picaresca, sia la novella di tipo satirico-burlesco alla maniera di Salas Barbadillo, mentre la figura del buffone che compare nella cornice di TE tra i personaggi che prendono parte alle riunioni rimarrà un caso isolato nella produzione di Castillo Solórzano¹³. L’esclusione del comico in un autore che raggiunge il suo apice con i romanzi picareschi e che è stato reputato uno dei primi cultori della *comedia de figurón*¹⁴, non può che delinearsi come una scelta consapevole, determinata probabilmente dalla sua propensione all’esemplarità.

¹⁰ Ibid., p. 295.

¹¹ Ibid., p. 268.

¹² Cf, rispettivamente TR, f. 149r.-153f. e GS, p. 74.

¹³ Cf. CAYUELA A., “*Tardes Entretenidas* de A. Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad”. In: *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1988). Eds. F. Sevilla, C. Alvar. Madrid: Castalia, 2000. I, 449-459.

¹⁴ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ O., *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Tesis Doctoral), 2003, soprattutto pp. 1-13.

2. Le novelle intercalate nei romanzi picareschi: un trattamento diverso?

Nelle novelle intercalate in GS e BT appaiono, secondo Pérez-Erdelyi, principesse e dame di alto lignaggio che “muestran ciertas actitudes traviesas en cuanto a su conducta” che le renderebbero “damas apicaradas [...] que llegan a demostrar varias de las cualidades de Rufina”¹⁵, atteggiamento questo che attenuerebbe in parte lo scarto rispetto alla narrazione principale. Iniziamo con il considerare le novelle edite in GS, ossia *Quien todo lo quiere todo lo pierde*, *El conde de las legumbres* e *A lo que obliga el honor*. Tralasciando la prima, che rientra nel genere esemplare (per cui è vero che la dama che disattende ai canoni dell’etica cavalleresca e sarà per questo punita), le altre due non si discostano in nulla dal genere *cortesano*, in cui il numero delle dame che danno accesso ai *galanes* nelle proprie stanze è tanto cospicuo da non permettere di annoverare tale evento tra le eccezioni. La visione femminista soggiacente all’intero saggio di Pérez-Erdelyi, inoltre, distorce a mio modo di vedere l’interpretazione di *El conde de las legumbres*, novella in cui secondo la studiosa la “casta y firme” Margarita nel finale sposa l’eroe come premio per la sua condotta, mentre la “desobediente y fácil” Blanca che si è concessa a Leopoldo “sólo consigue el matrimonio con su engañador”¹⁶: quale lettore del *Siglo de Oro* giudicherebbe una punizione quel matrimonio con Leopoldo tanto fortemente voluto da Blanca che, al pari delle eroine de *A lo que obliga el honor*, *A un engaño otro mayor*, o *Los hermanos parecidos*, lotta per far sì che il volubile eroe mantenga la parola data?

Altrettanto si può dire per le novelle palatine intercalate in BT, *Filipo, príncipe de Salerno* e *Claudio y Porcia*: le due dame protagoniste, rispettivamente Lucendra e Octavia, differiscono ben poco dalle altre eroine

¹⁵ PÉREZ-ERDELYI M., *La pícaro y la dama*, cit., pp. 31-32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

che abusano del proprio potere per potersi liberare delle rivali e sposare il *galán*. Il fatto che solo la prima raggiunga il proprio scopo mentre la seconda è “castigada al tener que aceptar el matrimonio que le ha arreglado su hermano, tal como si fuera una comedia de la época”¹⁷, sembra determinato più che da un castigo per le sue colpe, dall’impossibilità di un matrimonio disuguale (ricordiamo che Octavia è la sorella dell’imperatore Valeriano e Claudio solo il “privado” di questi): qualsiasi unione tra sovrani e gente di bassa estrazione sociale è sempre e comunque destinata al fallimento¹⁸.

Se l’inserimento all’interno di un romanzo picaresco non modifica in nessun modo la condotta delle dame protagoniste di queste novelle, il discorso non cambia per i *galanes*, anche se di tanto in tanto possono essere permeati da un qualche tratto comico. In *Quien todo lo quiere todo lo pierde*, novella prettamente esemplare, l’eroe è presentato come un *galán* burlone che intrattiene la dama con “donaires y chistes”¹⁹ e si diverte a fare scherzi di vario genere (cf. la scena in cui durante una festa sfila di mano una penna ad una dama facendola macchiare d’inchiostro); quando poi scopre che la dama ha un altro *galán*, le scrive una lettera in cui si riferisce ironicamente al fatto che la notte precedente lei non lo ha fatto entrare in casa pur sapendolo in pericolo di vita, perché era in compagnia del rivale: “No culpo el no admitirme cuando amenazaban peligros a mi vida, y así, disculpo la acción, que ejercer tanta piedad con dos sujetos a un mismo tiempo es demasiada caridad”²⁰. L’esemplarità dell’epilogo cancella però ogni dubbio circa la finalità didattica della novella²¹. Allo stesso modo ne *El conde de las legumbres* don Pedro si finge pazzo per poter corteggiare

¹⁷ Ibid., p. 65.

¹⁸ Cf. cap. 3, n. 45.

¹⁹ GS, p. 78

²⁰ Ibid., p. 95.

²¹ Cf. cap. 3, § 1.1.

Margarita, promessa in sposa a Leopoldo, risoluzione di cui il suo *criado* si stupisce, “considerando a cuánto obliga el amor, pues a un caballero de tan gran juicio, que en la milicia se tomaba su voto por el primero, haciendo acciones de haberle perdido se procuraba introducir por jugar para galantear aquella dama”²². Le castronerie che dice non offuscano però la sua integrità di cavaliere quando, scoperta la relazione della sorella Blanca con Leopoldo, non esita a mettere mano alla spada per costringere l’incostante *galán* a tener fede alla parola data alla sorella, minacciata a sua volta ed ammonita con aspre parole:

Mujer indigna de la noble sangre que heredaste de tus antecesores y de llamarte hermana mía, ¿es posible que olvidada de las obligaciones que te corren, confiada en una leve palabra vengas tan en oprobio tuyo a esta casa a renovar la infamia que has hecho, a rogar a quien te olvida, a persuadir a quien con falso modo te engaña? [...] ¡Si no mirara el lugar adonde estás, con este acero procurara acabar con tu vida para que fuera escarmiento a otras! ... ¿Tú habías de poner en contingencia tu honor, igualándole en sangre y calidad? [...] ¡Dime, fementida Blanca, lo que hay en este empleo, para que se ponga remedio en todo, y esto sin desdecir de la verdad, pues te va en ello no menos que la honra y la vida!²³.

Simile ai protagonisti de *La fantasma de Valencia* e *El duende de Zaragoza*, don Pedro ricorre all’inganno senza però scadere nella figura del comico ingegnoso e degradato mosso da un fine ignobile, che si trova tanto spesso nelle opere destinate ai *corrales*²⁴.

²² GS, p. 161.

²³ Ibid., p. 173.

²⁴ Cf. ARELLANO I., “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60, 1994, p. 112 e segg.

CAP. V - OLTRE LA TASSONOMIA: EVOLUZIONE, MOTIVI E SISTEMA LINGUISTICO DELLE NOVELLE SOLORZANIANE

Quanto argomentato finora credo che espliciti a sufficienza quanto la tassonomia sia uno strumento fondamentale per l'ermeneutica del testo. Nell'universo della narrativa breve di Castillo Solórzano è possibile tuttavia individuare da un lato un'evoluzione cronologica che prescinde dai limiti della classificazione che si è andata delineando finora, dall'altro una serie di motivi e *topoi* narrativi che, reiterandosi nell'intero *corpus* novellistico, possono offrire una visione d'insieme delle novelle solorzaniane che la catalogazione in generi e sottogeneri non lascia emergere; è quel che vedremo nel presente capitolo.

1. L'evoluzione della novella: alcune osservazioni sulle raccolte postume

Nonostante il moralismo che funziona da supporto alle novelle esemplari e la quasi totale abolizione dell'agente comico, la novella di Castillo Solórzano appare guidata da un unico comune denominatore: il progressivo avvicinamento al modello teatrale. Quest'evoluzione determina una serie di trasformazioni a livello strutturale che riguardano: 1. la graduale soppressione dell'inizio *in medias res*; 2. l'affermazione del doppio intreccio, con il conseguente espediente dei matrimoni multipli; 3. la diminuzione degli *excursus* narrativi.

1.1. Incipit: l'inizio "in medias res"

Seguendo le indicazioni di Velasco Kindelan, Morell Torrademé accenna al fatto che le novelle di Castillo si possono aprire o con l'elogio della città in cui si svolge l'azione o con una peripecia romanzesca. Nel primo caso si ha quella "secuencia cero inicial" che elude, come indica Rodríguez Cuadros, l'inizio "ex abrupto" della novella¹; nel secondo si ha l'inizio *in medias res*, con l'introduzione di un eroe in fuga, il motivo della quale non ci è dato sapere fino a quando l'eroe stesso, a novella inoltrata, narra ad una dama a cui ha generalmente salvato la vita le proprie vicende².

Nella produzione novellistica di Castillo è riscontrabile secondo Dunn un'evoluzione che porta l'autore a prediligere dalla raccolta HV una costruzione "à tiroir" dell'intreccio, che si apre sempre più frequentemente *in medias res*³: si tratta a mio avviso di una svista, giacché avviene, a ben guardare, l'esatto contrario. Nell'ambito delle novelle *cortesianas* il "metodo «à tiroir»", con inizio *in medias res* e novella nella novella, presente in *El socorro en el peligro* (1625), *La quinta de Diana* (1627), *El amor por la piedad* (1629), *Las dos dichas sin pensar* (1631), sarà abbandonato a favore della "secuencia cero" che permette di introdurre l'ambientazione e il panegirico della città in cui si svolgerà l'azione, elemento topico che

¹ RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada*, cit., p. 95. L'iniziale elogio della città si trova in *La fantasma de Valencia*, *No hay mal que no venga por bien*, *El defensor contra sí*, *El honor recuperado*, *Más puede amor que la sangre*, *La vuelta del ruseñol*, *Los hermanos parecidos*, *La confusión de una noche*, *A un engaño otro mayor*, *Amor con amor se paga*, *El disfrazado*, *El conde de las legumbres*, *A lo que obliga el honor*, *El duende de Zaragoza*.

² Si aprono con quello che VELASCO KINDELAN M. chiama la "peripecia novelesca" (*La novela cortesana y picaresca de Castillo Solorzano*, cit., p. 54): *El socorro en el peligro*, *La quinta de Diana*, *El amor por la piedad*, *El defensor contra sí*. Può avvenire anche il contrario, per cui è la dama salvata dall'eroe a raccontare la propria storia: così in *No hay mal que no venga por bien*, *El defensor contra sí* e *Las dos dichas sin pensar*.

³ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 30.

l'autore condivide con i novellieri a lui contemporanei⁴. Per quanto riguarda poi le novelle palatine, l'inizio *in medias res* alla maniera bizantina è di gran lunga il meno utilizzato: solo tre novelle su sedici si aprono con il naufragio dell'eroe (*La obligación cumplida*, *El desdén vuelto en favor*, *Filipo, príncipe de Salerno*)⁵. Molto più frequente è l'apertura con la presentazione-elogio del re (*El amor en la venganza*, *Atravimiento y ventura*, *Claudio y Porcia*) o del/la governante (*El duque de Milán*, *La crianza bien lograda*, *La duquesa de Mantua*), oppure con la spiegazione dell'antefatto (*Engañar con la verdad*, *La libertad merecida*, *La cautela sin efecto*, *La injusta ley derogada*, *El pronóstico cumplido*, *Lances de amor y fortuna*)⁶; solo una, infine, inizia con il panegirico della città alla maniera delle novelle *cortesianas* (*Los efectos que hace amor*). L'abolizione dell'inizio *in medias res* non determina però, come nelle *cortesianas*, l'esposizione dei fatti secondo una successione logico-cronologica: l'identità nascosta del *galán* richiede una spiegazione dei suoi trascorsi e quindi l'analessi rimane l'anacronia predominante tanto nelle prime quanto nelle ultime novelle di questo tipo. Il resoconto fatto dall'eroe, sia esso veritiero e dunque atto a rivelare al lettore le reali origini dell'eroe (*La obligación cumplida*, *La cautela sin efecto*), o menzognero e quindi legato al meccanismo dell'identità nascosta (*El duque de Milán*, *La duquesa de Mantua*, *La injusta ley derogada*, *Filipo, príncipe de Salerno*, *El desdén vuelto en favor* e in parte in *Lances de amor y fortuna*, dove l'identità nascosta dei due fratelli protagonisti non determina l'agnizione finale, essendo rivelata a metà

⁴ Cf. LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., soprattutto pp. 364-368. Così si aprono tutte le novelle *cortesianas* edite in NP, 1631 (ad eccezione di *Las dos dichas sin pensar*), FJ, 1634 (anche se nella cornice, l'unica ad assumere la forma di novella, ritorna il ricorso alla "novella nella novella"), AC, 1640, e GS, 1642.

⁵ Il motivo del naufragio ritorna però in alcune novelle quali *Engañar con la verdad* e *El pronóstico cumplido*, in entrambe dopo la narrazione dell'antefatto.

⁶ Si tratta di un fenomeno non estraneo alla commedia, soprattutto quella di Calderón, in cui l'antefatto è di solito liquidato con un veloce resoconto iniziale fatto generalmente dalla dama.

novella da un loro *criado*), si configura come asse portante dell'intera novella, come una spiegazione indispensabile per la comprensione del suo svolgimento. Se confrontiamo la novella palatina *La obligación cumplida* e la *cortesana Las dos dichas sin pensar*, costruite entrambe intorno al racconto della propria storia da parte di due personaggi incontratisi casualmente, appare evidente il differente grado di coesione dei due testi: nel primo caso i due resoconti si completano mutuamente concernendo gli stessi fatti e gli stessi personaggi, nel secondo le due dame narrano la propria relazione con i rispettivi *galanes* in due storie parallele ed indipendenti che solo nell'epilogo si intrecciano mediante il ricongiungimento coincidente delle due coppie.

1.2. Doppio intreccio e matrimoni multipli: la riduzione del numero di personaggi

Altra evoluzione che Dunn individua dalla raccolta HV in poi riguarda l'uso crescente e sempre più spigliato del doppio intreccio. Nelle prime novelle l'introduzione della doppia coppia non sembra avere, come nota lo studioso, altra funzione che quella di un'adesione ad un canone letterario (potremmo dire "teatrale") standardizzato: in *La fantasma de Valencia*, novella in cui l'antefatto si configura come una sorta di cornice esterna atta ad introdurre la novella vera e propria, costituita dalla narrazione dei fatti da parte del protagonista, la seconda coppia viene introdotta e liquidata molto velocemente senza che si sappia che fine faccia né se realmente sia arrivata a costituire una coppia. Nelle novelle più tarde le due trame, quella principale e quella secondaria, si integrano tra loro in maniera pressoché indissolubile. Si assiste ad uno sbilanciamento delle forze interne al testo per cui non è più il caso (ossia l'autore) a riunire gli amanti e l'azione dipende maggiormente dalla "actuación personal" dei protagonisti⁷. A fare

⁷ Traduzione dall'inglese di DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 29 in KRÖMER W.;

da spartiacque è però ancora una volta la raccolta NP, e non HV: nelle novelle edite prima del 1631 lo scioglimento dell'intreccio è dovuto nelle novelle *cortesanas* ad un caso fortuito⁸, oppure all'intercessione di terzi⁹, in quelle palatine all'agnizione finale dell'eroe, a cui si arriva dopo una serie di vicissitudini di vario tipo (naufragi, incontri fortuiti, guerre, pronostici, ecc.). Solo dopo tale data il lieto fine con la celebrazione delle nozze tra i protagonisti è reso possibile dall'attuazione di un personaggio, quasi sempre – in entrambi i casi - la dama¹⁰. Questa evoluzione determina un cambiamento anche nell'epilogo: i matrimoni multipli, ancora un evidente tributo alla convenzione teatrale, nelle novelle più tarde si celebrano non più come in *Engañar con la verdad* (1625), *La obligación cumplida* (1626) o *El amor por la piedad* (1629) tra figure del tutto secondarie che compaiono solo nel finale della novella, ma tra personaggi (secondo/terzo *galán* e/o seconda dama) rimasti “sueños”, la cui presenza ristabilisce l'equilibrio delle coppie. In *La injusta ley derogada* (1634) Camila, la cugina dell'Infanta, spodestata nel suo ruolo di pretendente favorita del *galán*, sposerà il principe di Calabria, così come il principe di Terranova in *Filipo*,

DUNN P. N., “Los esquemas de la novela corta de Castillo Solórzano”. In: *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Ed. B. W. Wardropper. Barcelona: Crítica, 1983, pp. 521-522. Non mi trovo quindi d'accordo con VELASCO KINDELAN, secondo la quale la casualità si configura come “el principal motor de la praxis novelística de Castillo Solórzano” (*La novela cortesana*, cit., p. 55).

⁸ Nella fattispecie, lo scioglimento è possibile in seguito al ritorno dell'eroe proprio nel momento in cui la dama rischia la vita (*El socorro en el peligro*, 1625), per un incontro fortuito tra dama e *galán* (*No hay mal que no venga por bien*, 1626), per l'arrivo di un nuovo personaggio (*El amor por la piedad*, 1629, in cui un religioso permette che l'eroe sia scarcerato, rivelando che il disonore della dama è stato causato da un altro personaggio) o per la scoperta di parentela tra due duellanti (*El defensor contra sí*, 1629, e *Las dos dichas sin pensar*, 1631).

⁹ Cf. *La fantasma de Valencia*, 1625; *No hay mal que no venga por bien*, 1626 (nell'intreccio secondario), *La quinta de Diana*, 1627.

¹⁰ Ricordiamo che nelle palatine l'agnizione dell'eroe è “conditio sine qua non” per il matrimonio, ma mentre nelle prime novelle la dama assiste passivamente agli eventi che il caso le presenta, in quelle più tarde sarà la dama a lottare per ottenere il *galán* amato.

príncipe de Salerno (1640) accetterà di prendere in moglie la cugina dell'eroe quando questi prende il suo posto come marito di Lucendra.

Le novelle contenute in FJ (1634) e AC (1640) presentano in sostanza un intreccio che predilige la triangolazione amorosa frequente nelle commedie, costituita dalla coppia *galán*-dama e dal *galán* rivale). L'elenco delle *dramatis personae* si abbrevia gradualmente, per cui da una media di undici nelle novelle sia *cortesanias* sia *palatinas* della prima raccolta, si passa ad un numero che non supera i sei in quelle più tarde. L'eliminazione dei personaggi superflui è evidente sin da *El amor por la piedad* (1629), novella in cui il resoconto fatto dall'eroe verte, non più come in *El socorro en el peligro* (1625) e *La quinta de Diana* (1627) su un amore passato con una dama che rimane un personaggio estraneo alla novella, ma su una relazione con una dama che poi entra in scena come rivale della protagonista. La riduzione del numero dei personaggi non determina però un'aumentata complessità delle relazioni interpersonali come accade nella commedia¹¹, dove “el galán caracterizado únicamente como hermano, cuyo deseo hacia otra dama es inexistente o muy secundario, es un caso poco frecuente”¹². Nella novella i fratelli delle dame, custodi dell'onore familiare, non ricoprono mai il ruolo di *galanes* protagonisti a loro volta di una storia d'amore con una seconda dama, così come il rivale, a differenza del “galán suelto” della commedia, non è mai “hermano de una de las damas [...] enamorado o pretendiente más o menos oficial de la otra”¹³, ma una figura marginale svincolata da qualsiasi rapporto con gli altri personaggi.

Nella produzione più matura di Castillo si può individuare, in sostanza, quel “deliberado propósito de concentración dramática en la forma de tratar

¹¹ Ipotesi avallata da Arellano, secondo il quale nella fase matura della commedia di cappa e spada, rappresentata da Calderón, “el número [de personajes] se reduce, pero la complejidad de la red que los une aumenta”; ARELLANO I., *Convención y recepción*, cit., p. 103.

¹² COUDERC C., *Galanes y damas*, cit., p. 243.

¹³ Cf. SERRALTA F., “El tipo del galán suelto”, cit., p. 85.

la intriga secondaria” che Marín individua nelle tragedie dell’ultimo Lope de Vega¹⁴ e che è generalizzabile alla produzione drammatica matura del Fénix.

1.3. Intermezzi lirici ed “excursus” narrativi

A contribuire ad un effetto di maggiore concentrazione drammatica interviene un progressivo abbandono del materiale digressivo. Lope de Vega nella prima delle sue novelle dedicate a Marcia Leonarda, avverte la lettrice che:

... en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden.¹⁵

Se, in accordo con quanto annunciato, la *varietas* e la digressione sono le componenti che sorreggono le novelle lopesche, lo stesso non si può dire di Castillo, autore che alla varietà preferisce la stilizzazione e la ripetizione, e alla digressione erudita, il breve accenno a motivi retorici logori e abusati. Ben lontane sono quelle digressioni metanarrative che Lope introduce per esprimere giudizi sugli altri temi letterari e che hanno fatto parlare delle *Novelas a Marcia Leonarda* come di una “cornice” per le teorie letterarie dell’autore¹⁶; sembra davvero eccessivo richiedere al nostro autore un

¹⁴ MARÍN D., “Técnica de la intriga secundaria en Lope de Vega”, *Hispania*, 38, 1955, p. 273; dello stesso Marín è lo studio di più ampio respiro *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.

¹⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., p. 183.

¹⁶ Cf. LOUREIRO A. G., “La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Hispanic Journal*, 6:2, 1985, p. 125.

siffatto sforzo esegetico.

Le digressioni che compaiono in *El socorro en el peligro* (1625) e *El duque de Milán* (1627), introdotte per commentare rispettivamente la necessità del “recato” delle donne nelle faccende amorose (TE, pp. 230-231) e la falsità delle lacrime versate sul cadavere del nemico¹⁷, spariscono nelle novelle posteriori così come il resoconto dei tornei a cui il protagonista prende parte occupa sempre minor spazio: i lunghi *excursus* descrittivi di carri, *letras*, colori indossati dai partecipanti e premi vinti che si trovano in *La ingratitud y el castigo* (1631), svincolati dalla trama della novella, sono sostituiti da rapidi accenni ai tornei introdotti, come in *La vuelta del ruiseñor* (1634) e *Los efetos que hace amor* (1640), perché funzionali allo svolgimento dell’azione¹⁸. In *Filipo, príncipe de Salerno* (1637) e *El duque de Milán* (1627) si ripete la stessa situazione: la dama protagonista ordina ad

¹⁷ Sofferamoci un attimo su quest’ultimo passaggio, considerato da Dunn come un “brutto pezzo di teatro”. Dopo una serie di domande retoriche (“¡Oh poderosa ambición, cuántos daños se han causado por ti en el mundo! ¿Qué no intentas? ¿Qué no emprendes? ¿A quién no atreves? ¿Qué padre se halla seguro de su hijo? ¿Qué marido de su mujer? ¿Qué hermano de su hermano? No me espanto de que sean rigurosos tus impulsos, si las mas veces te acompañas de la Envidia”; TR, f. 12r.), il narratore commenta: “Duro se hace de creer, que fuesen de piedad, mas persuaden a sospechar fuesen de alegría de ver hecho trofeo suyo al que tenía por mortal enemigo sin causa alguna más de haber nacido un año antes que él. A este proposito me acuerdo un soneto jocoso que se hizo a Iulio Cesar, llorando sobre la cabeza de su enemigo Pompeyo; cuyas lagrimas eran de la data de las de Carlos; y con vuestra licencia le tengo que decir” (*Ibid.*, f. 12r.). Non è dunque don Carlos che, davanti al cadavere di quello che crede sia suo fratello Ludovico, esordisce con una lunga sequela di interrogativi che lo stato emozionale non permetterebbe nella realtà (DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 71), ma è, come abbiamo detto, il narratore stesso che subentra nel racconto per deprecare e condannare il vizio della cupidigia e per sottolineare come don Carlos non può provare alcuna pena, essendo stato lui ad ordinare di uccidere il fratello per occuparne il trono. La lunga tirata è introdotto dall’autore per sottolineare il contrasto tra i due fratelli, contrasto che si completa quando alla fine, di fronte al vero cadavere di Carlos, Ludovico, il fratello buono, realmente si commuove ed ordina dei funerali in pompa magna: “tal bondad tenía este benigno Príncipe” (*Ibid.*, f. 49r.).

¹⁸ Il torneo disputato dall’eroe farà scaturire il duello con il *galán* rivale nella prima novella, mentre nella seconda consentirà lo scioglimento dell’intreccio con il riconoscimento del protagonista.

un *criado* di seguire il misterioso cavaliere che nel torneo ha vinto tanti premi; ma se nella seconda novella l'*excursus* descrittivo del torneo ricopre 17 “folios”¹⁹, nella prima è liquidato rapidamente, dopo l'introduzione dell'organizzatore del torneo: “Su empresa, la de los que le sucedieron y las galas de todos, dejo de expresar por menudo; solo diré que el torneo se comenzó”²⁰.

L'abbandono progressivo delle parentesi digressive non implica una rinuncia agli intermezzi lirici, che Castillo continuerà ad intercalare nelle ultime raccolte come nelle prime²¹. Rispetto alle canzoni e ai *cuentos* tanto ricorrenti nelle commedie e nelle novelle lopesche – la cui funzione è quella, come sottolinea Yudin, di condensare e ripetere importanti motivi della storia²²-, gli intermezzi lirici introdotti nelle novelle solorzaniiane sono soprattutto dichiarazioni d'amore del *galán* alla dama la cui unica finalità è quella di rallentare l'azione (oltre che, ovviamente, spezzare la monotonia della prosa). E se in una novella come *La fantasma de Valencia*, edita, ricordiamo, nel 1625, può accadere che il protagonista si scusi per queste “cansadas y prolijas digresiones”²³, in quelle più tarde può essere un personaggio stesso che, ascoltando la storia del protagonista, chiede che gli siano recitati i versi ricevuti durante il corteggiamento²⁴, fino a quando questo procedimento risulta all'autore tanto naturale da non esigere nessuna introduzione esplicativa.

¹⁹ TR, ff. 33r.-41f.

²⁰ BT, p. 159.

²¹ Ricordiamo che in AC, edita nel 1640, se si esclude la novella *A un engaño otro mayor*, si incontra una media di due componimenti poetici per novella.

²² YUDIN F. L., “The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, 1968, p. 184.

²³ TE, p. 109.

²⁴ Così in *Las dos dichas sin pensar*: “No quiso Dorotea que pasase adelante con la relación sin que se le dijese si le sabía de memoria [el papel que había recibido de don Gastón]”; Emerenciana si scusa per la sua omissione: “No quisiera ... tener tanta, pues para lo que falta de mi historia veréis cuán bien me estuviera” (NP, p. 28).

1.4. Le raccolte postume : una proposta di datazione

Sulla base delle argomentazioni sostenute fin qui, è possibile fare una serie di osservazioni riguardo la probabile datazione delle raccolte postume SR e QL.

Le novelle *cortesan* contenute in SR presentano tratti ascrivibili alla prima produzione di Castillo, quali l'inizio *in medias res* e il resoconto esplicativo dell'antefatto, un numero elevato di personaggi non sempre utili ai fini dell'intreccio²⁵, l'opposizione paterna come ostacolo alla realizzazione dell'amore²⁶, la presenza di *criados* come figure marginali²⁷ e lo scioglimento dell'intreccio per intercessione di terzi (un conte ne *El disfrazado*, un principe in *Más puede amor que la sangre*). L'unica novella di questo genere inserita in QL, *El duende de Zaragoza*, si apre con la presentazione della dama e mostra un intreccio di tipo triangolare. Il padre, personaggio che non compare fra le *dramatis personae* della novella, obbliga la figlia al matrimonio con il rivale; il vero ostacolo alle nozze dell'eroe con la dama non è tuttavia questa unione matrimoniale (il marito della dama muore prestissimo senza lasciare eredi), ma un duello con un tale don Lope de Lizana che entra in scena solo per ingiuriare l'eroe ed essere per questo ucciso. La *criada* della dama, Teodora, si configura come aiutante del *galán*, permettendo a questi di rivelare all'amata il suo stratagemma, ossia la sua identità di spettro. Anche nella novella esemplare

²⁵ In *Escarmiento de atrevidos* non si sa che fine fa Andrea, dama amica di Violante, intermediaria nei suoi amori con Enrique nella prima parte della novella.

²⁶ Ne *El disfrazado* il fratello della dama vuole uccidere la sorella quando scopre che ha partorito un bambino (e quindi simile alle figure di autorità de *No hay mal que no venga por bien*, 1626 o *El defensor contra sí*, 1629), mentre in *Más puede amor que la sangre* l'oppositore per avidità è lo zio della dama.

²⁷ Tanto ne *El disfrazado* quanto in *Más puede amor que la sangre* (SR) i *criados*, paggi usati dai protagonisti per i loro scambi epistolari, non ricoprono nè il ruolo di aiutanti, nè quello di consiglieri; nella seconda novella menzionata, anzi, il *criado* della dama deruba la padrona dei suoi gioielli (situazione che si trova, per esempio, in *El amor por la piedad*, 1629).

La ingratitud castigada il fratello della dama, pur mostrando la propria propensione per il *Mariscal de Catalunya*, non costringe la sorella al matrimonio, mentre il fedele *criado* dell'eroe non solo si felicita del ritorno del padrone dalla prigionia presso i mori ma si offre di aiutarlo in tutto.

I matrimoni multipli, privi di motivazione nelle prime novelle e funzionali all'equilibrio delle coppie in quelle più tarde, possono costituire un ulteriore indizio per la datazione delle raccolte postume. Nelle novelle edite in QL, ossia *El duende de Zaragoza*, *La inclinación española* e *No hay mal que no venga por bien*, il matrimonio del secondo *galán* (e del terzo nei primi due casi) con una dama estranea alla narrazione viene introdotto per non lasciare "suelos" i *galanes* dopo che la protagonista si è sposata con l'eroe; ne *El disfrazado* e in *Más puede amor que la sangre* (entrambe in SR) il terzo matrimonio si celebra, al contrario, tra l'amico o cugino del *galán* e la sorella minore della dama o dell'eroe, senza che questo giustifichi in qualche modo l'immissione di tali personaggi nella novella. Ancora una volta, quindi, le due raccolte appaiono collocabili rispettivamente dopo e prima il 1631.

Un'ultima annotazione sulle digressioni. In *Escarmiento de atrevidos*, pubblicata in SR, trova spazio un *excursus* comico (un romance burlesco del *criado* per corteggiare una *criada* che ricorda molto i passi riservati nelle commedie di cappa e spada al *gracioso*), introdotto "porque no todo el discurso ha de andar en chapines, bocado ha de haber para la risa"²⁸. Tale digressione e la sua vena comica portano a collocare una novella morale così rigida nei primi anni della produzione narrativa di Castillo, dalla quale vengono man mano estromessi l'*excursus* narrativo e la comicità²⁹. E se in *Más puede amor que la sangre* (SR) il torneo a cui partecipa il protagonista

²⁸ SR, p. 156.

²⁹ Un caso a sè lo costituiscono le digressioni presenti nelle novelle a tema, correlate al carattere esemplificativo che le caratterizza (cf. per esempio il lungo *excursus* sulla cupidigia citato nel cap. 1, § 1.1.2.).

viene liquidato in poche righe³⁰, tale laconicità, che mal si sposa con la collocazione cronologica proposta, si lega in realtà al fatto che tutto questo passaggio rientra nella spiegazione dell'antefatto; la novella vera e propria inizia con l'allontanamento di Carlos dalla casa paterna. In *La ingratitude castigada* (edita in QL, e quindi verosimilmente posteriore al 1631) la breve descrizione dei carri trionfali fatti preparare dal *Mariscal de Catalunya* per corteggiare l'amata Gerarda, serve a giustificare la gelosia del rivale e il conseguente duello, molto più che a suscitare l'ammirazione del lettore.

La datazione delle raccolte sembra quindi, sulla base di queste caratteristiche, collocabile prima del 1631 – data dell'edizione di NP – per SR e dopo tale data per QL. Anche l'ubicazione spaziale delle novelle conferma questa ipotesi, dato che novelle come *El duende de Zaragoza* e *El desdén vuelto en favor* si svolgono per intero nella casa della dama, mentre nelle novelle editate in SR trovano spazio altri luoghi esterni quali la fonte (*El disfrazado*), l'alternanza tra il villaggio della dama e Madrid (*Más puede amor que la sangre*), o tra Visiniano (corte della dama) e la corte di Napoli (dove è il *galán*), con la riunione degli innamorati solo nel finale (*La dicha merecida*), elementi ascrivibili alla produzione novellistica di Castillo anteriore al 1631³¹.

2. Motivi e “topoi” narrativi

Alcuni meccanismi narrativi attraversano le raccolte di Castillo,

³⁰ “Trazóse la fiesta, y salió a ella Carlos a costa de Manfredo con tantas galas que dejó admirada a toda la ciudad. El torneo fue muy lucido, y quien más se señaló en él fue Carlos, como quien torneaba con tanta gala y destreza, aprobando todos el haberse aventajado a muchos” (NP, p. 52).

³¹ L'unica eccezione è costituita da *Lances de amor y fortuna*, edita in QL, dove si alternano la casa della dama, il campo di battaglia e la corte dell'imperatore.

ripetendosi nei diversi sottogeneri. Così per esempio la peripezia romanzesca, presente tanto nella novella *cortesana* (eroe in fuga che salva la dama), quanto in quella palatina (naufragio dell'eroe), o il servizio galante e pericoloso che può attivare un processo d'innamoramento (nella *cortesana*), permettere all'eroe di entrare nel palazzo della dama (nella palatina) o introdurre il motivo dell'ingratitudine (nell'esemplare). Nella narrativa solorzaniana si ripetono non solo alcuni meccanismi costitutivi della trama, ma anche una serie di motivi che ritornano nei diversi sottogeneri di novelle e che, per il loro reiterarsi nel teatro, attirano la nostra attenzione.

2.1. Menosprecio de corte y alabanza de aldea; il “labrador honrado”

Frequente tanto nelle novelle palatine quanto in quelle *cortesanas* (e quindi nelle esemplari), è l'opposizione di corte e campagna, la prima considerata “madre de tantos embusteros y gente de mala vida”³², la seconda caratterizzata dal motivo topico del “beatius ille”.

Madrid è, soprattutto per i forestieri, un mare in cui si naufraga. In *El defensor contra sí* la dama racconta come il padre ha preferito andare da solo a Madrid per richiedere un *hábito*, non permettendo ai due figli di andare con lui “por saber cuán peligrosa estancia sea para la juventud, pues sus divertimientos y ostentaciones siempre son polilla de las saludes y haciendas”³³; tali preoccupazioni risulteranno essere fondate poiché il fratello maggiore, dopo la morte del padre, si reca a corte per continuare a seguire la pratica della richiesta, “mas no con tan puntual asistencia como debiera, porque el ser demasiado galán le divertía de lo que más le importaba, tratando más de servir a damas que de cortejar a las personas de quien pendía su buen despacho”³⁴. Il protagonista de *La ingratitud y el*

³² *El disfrazado*, SR, p. 97.

³³ HV, pp. 122-123.

³⁴ *Ibid.*, p. 123.

castigo è presentato come cavaliere

perfecto en las gracias naturales y consumado en las adquiridas, al fin como instruido con la educación de tal padre. Era el gallardo caballero la bizarría de aquella ciudad, la flor de la juventud della, y con la cuantiosa hacienda que tenía, el que más lucidamente se portaba. Su afabilidad y franca condición le hizo dueño de las voluntades de todos; querido de sus amigos y mirado bien de las damas, si bien (aunque mozo) no había dado parias al niño Amor en algún amoroso empleo, ocupándose en hacer mal a caballos, en seguir la caza, imagen de la guerra, y en los ensayos importantes al bélico ejercicio, como eran jugar las armas, tornear y correr lanzas. En los ratos que descansaba desta ágil ocupación, se daba a la lectura de libros escritos en varias lenguas, que por haber tenido desde su pueril edad erudito maestro que le doctrinó, llegó a saber la latina, española, toscana, francesa y alemana con grande perfección. Aborrecía sumamente no sólo la inquieta ocupación de los juegos ilícitos, pero aún la que divierte con los honestos, y conociendo sus continuos profesores, huía de su amistad, viendo cuán pernicioso vicio sea este en las repúblicas...”³⁵.

Costretto a fuggire dall'Italia a causa degli assassini che lo zio della dama ha pagato per farlo uccidere, si stabilisce a Madrid, dove “la confusión [...], los muchos divertimientos y los hermosos rostros de sus bien aliñadas damas, hicieron que Octavio no se acordase más de Casandra, que si no estuviera en el mundo”³⁶. La sua permanenza alla corte spagnola è descritta dall'autore mediante quella che appare una sintesi del romanzo *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*:

vivían en una buena casa en los barrios de San Bernardo, una anciana viuda, madre de dos hermosas hijas, del reino de Granada, la cual, vista la poca hacienda que en su patria tenía, no suficiente para sustentarse, y que la hermosura de sus hijas

³⁵ NP, pp. 110-111.

³⁶ Ibid., p. 145.

era el mayor dote que podían tener, puestas en la corte, no dilató el venirse a ella, fiada en que por la gracia de las dos bizarras mozas sería dueño de los mayores caudales de Madrid³⁷.

Qualsiasi *galán* deve guardarsi dalle dame da cui riceve favori con troppa facilità; e così il don Carlos de *Los efectos que hace amor* sospetta della veridicità delle parole della “embozada” che lo incoraggia nel suo corteggiamento, poiché “sabía que Nápoles era un mar de cortesanas socarronas que trataban de engaños” ed è titubante sull’acceptare o meno tale “galanteo”, cosa che non accadrebbe “a no ser corte Nápoles, que encubre muchos engaños”³⁸. Solo chi vive a Madrid, o proviene comunque da una corte, sa riconoscere una lusinga³⁹ e riesce a difendersi dall’invidia, “otro de los grandes tópicos repetidos [...], convierte la corte en lugar privilegiado para el interés, la intriga y la maledicencia”⁴⁰. La bellezza della protagonista femminile fa scaturire l’invidia nelle altre dame⁴¹, così come qualsiasi minimo privilegio goduto dall’eroe suscita la malevolenza dei cortigiani o dei *criados* della casa⁴², dato che

³⁷ Ibid., pp. 145-6. Ricordiamo che le “harpías”, una madre vedova con le sue due splendide figlie, si muovono da una città del sud (Siviglia e non Granada) verso la capitale per far fortuna e si avvalgono di un “coche” di cui si sono impossessate in seguito alla morte violenta del giovane proprietario, motivo che si trova nella novella che stiamo analizzando.

³⁸ AC, f. 66r.

³⁹ In *Escarmiento de atrevidos* Violante risponde al cavaliere che la corteggia: “Yo os estimo la lisonja ... pero mirad que vengo de Madrid, donde adulaciones de ese género se conocen de muy lejos” (SR, p. 150). Anche in *El amor por la piedad* la dama ribatte alle parole cortesi del *galán*: “de algo nos había de servir el haber estado aquí la Corte [Valladolid], aunque pocos años, pues, por lo menos, de quien la gozó más que yo he sido instruída de suerte que sé distinguir la verdad de la lisonja”; HV, p. 18.

⁴⁰ DÍEZ BORQUEJ. M., *Sociología*, cit., p. 318.

⁴¹ Cf. *La quinta de Diana* (TR, ff. 88f. e 95r.), *El amor en la venganza* (TE, p. 37), *El bien hacer no se pierde* (NP, p. 235), *A lo que obliga el honor* (GS, p. 207), *La ingratitud castigada* (QL, p. 11), *La inclinación española* (QL, p. 100), *Lances de amor y fortuna* (QL, p. 184).

⁴² Così in *La fuerza castigada* (NP, p. 306), *La injusta ley derogada* (FJ, p. 329), *Filipo*,

es muy propio de los palacios de príncipes y grandes señores no faltar en ellos muchas envidias de las medras de otros o de las ventajas y favores con que se veen excedidos en el entendimiento, porque son elegidos a mayores puestos de los señores.⁴³

La caduta del *privado* o *valido*, dovuta ad un rovescio della “fortuna”⁴⁴, provoca voltafaccia subitanei: in *La crianza bien lograda* si sottolinea come “En viendo al privado caído, luego se declaran contra él los mismos que le adularon y hicieron sumisiones, para que nadie se fie de los que más finezas han mostrado, que esos son los más falsos amigos”⁴⁵.

La corte è piena non solo di adulatori⁴⁶, ma anche di gente senza scrupoli

príncipe de Salerno (BT, pp. 165-166), *A lo que obliga el honor* (GS, p. 215), *La inclinación española* (QL, pp. 105 e 113), *El desdén vuelto en favor* (QL, p. 125) e *La dicha merecida* (anche se qui a suscitare invidia è la nomina di capitano della guardia del re va, su richiesta dell’eroe, a Manfredo, antico e leale amico, “dando no poca envidia y sentimiento a muchos caballeros napolitanos que la pretendían”; SR, p. 90).

⁴³ BT, p. 148.

⁴⁴ Legato al *topos* della “instable fortuna, que nunca permanece en un ser” (NP, p. 245) non è solo il motivo della caduta del *criado* (presente anche in *El amor en la venganza*, cf. TE, p. 43), ma soprattutto quello del naufragio: cf. *El bien hacer no se pierde* (NP, p. 245), *Engañar con la verdad* (TE, pp. 317 e 327), *A un engaño otro mayor* (AC, f. 47r.), *Filipo, príncipe de Salerno* (BT, p. 143); riferendosi all’*incipit* di quest’ultima novella, J. Joset annota come “el tema de la tormenta y del náufrago es un tópico literario de la época, no sólo en la narrativa, sino también en los demás géneros. Recuérdense la *Primera soledad* de Góngora y el motivo de la borrasca en el género teatral de la loa” (BT, p. 143, n. 9). Anche le disavventure dei protagonisti sono spesso ricondotte al motivo della fortuna che rovescia le sorti degli uomini: cf. *El amor por la piedad* (HV, p. 35.) e *Quien todo lo quiere todo lo pierde* (GS, p. 96).

⁴⁵ FJ, p. 551.

⁴⁶ In *El soberbio castigado*, la superbia di César, “conocida de todos, le hacía no ser bien recibido interiormente, así de lo Noble como de la plebe. Y si en lo exterior le lisonjeaban, como siempre se hace con los Privados, era más por lo que le habían menester que por gusto que ninguno tuviese de hacerlo” (HV, p. 71). In *La dicha merecida* il narratore commenta: “no es nuevo en los que privan revestirse de los afectos de sus dueños, aunque no sientan esto así, porque la lisonja no quiere mucha fuerza” (SR, p. 60). Più avanti Carlos, aspettando l’arrivo di Casandra, convoca tutta la nobiltà di Napoli perché la dama sia ricevuta in pompa magna: “no le faltó ninguno, porque sabiendo el gusto de los que privan, todos vienen en lisonjearle” (Ibid., p. 88).

che per maldicenza è pronta a mettere a repentaglio la vita stessa dell'eroe⁴⁷. Un esaustivo resoconto della visione di Castillo sulla vita di Corte si legge in *La vuelta del rui señor*: la dama chiede al *galán* (che da Madrid giunge nei pressi del suo villaggio vicino a Valencia) che novità ci siano nella corte e questi risponde

que nada había de nuevo, con serlo siempre lo que en Madrid se vía, porque las lisonjas y adulaciones siempre andaban muy validas; la esperanza en los pretendientes muy verde; el amor muy olvidado y el interés muy corriente, los amigos muy al tiempo de aquello de viva quien vence, muy al quitar, como juros: las damas poco firmes y mucho variables⁴⁸.

L'unica possibilità per sottrarsi a tutto ciò rimane quella di allontanarsi dal "bullicio de la corte"⁴⁹: spesso le dame si ritirano a vivere in "quintas" (o "cigarrales") per poter godere della vita del campo e della "apacible estancia" che la vita lontano dalla corte permette loro⁵⁰. In *El soberbio castigado* si legge che Manfredo ed Emilia, in compagnia dei loro *criados*, si nascondono in un villaggio di pescatori dove

⁴⁷ Il protagonista de *Filipo, príncipe de Salerno* racconta come l'allontanamento dalla sua patria sia stato causato dall'invidia di un conte, compagno di camera del re insieme a lui ma da questi meno favorito, che rivela al sovrano l'inclinazione per Rugero della dama che lui corteggia. Allo stesso modo in *La cautela sin efecto* Ludovico riferisce come la sua relazione con Rosimunda sia stata riferita al re da "lisonjeros y aduladores (que nunca faltan del lado de los señores) por desdicha suya" (NP, p. 77).

⁴⁸ FJ, p. 154.

⁴⁹ NP, p. 163. La via contraria si configura quindi come insensatezza: il conte Anselmo de *El soberbio castigado* concede la mano della figlia Emilia al superbo César cedendo alle lusinghevoli promesse del privado del duca, "no considerando que entrarse en Palacio en los postreros tercios de su vida era inquietar su conciencia y perder del todo su poca salud" (HV, p. 83).

⁵⁰ Motivo ricorrente soprattutto ne AC, non solo nelle due novelle *A un engaño otro mayor* (f. 41f.) e *Amor con amor se paga* (f. 88f.), ma anche nella cornice: qui i medici consigliano al padre di Casandra, la dama da cui la raccolta prende il nome, di portare la figlia nella casa di campagna per alleviare i suoi affanni, determinati dalle continue sollecitazioni da parte di innamorati *galanes*.

para encubrirse mejor [...] compraron barca, redes y los demás aparejos necesarios, y comenzaron a usar este trato, pasando así su vida contentos, que cuando dos amantes se quieren de veras, en el más desierto cortijo no echarán menos las Cortes de los Reyes⁵¹.

Ancora esemplificativo può essere il discorso di Lisaura, dama protagonista de *El inobediente* che, opponendosi ai desideri illeciti del sovrano, rimpiange la vita condotta prima di essere riconosciuta come figlia di un conte e portata a palazzo:

Sacra Real Majestad, he considerado que los que viven en bajos estados anhelan por ascender a los superiores, envidiando a los que ven encumbrados, sin considerar las pensiones que tienen en ellos, que, a saberlas, es cierto que estimaran su medianía o pobreza y se contentaran con poseerla, con más gusto que la prosperidad con enfados. Yo no sabía ser hija del conde Rodolfo, sino de un rico labrador de mi aldea; en ella pasaba mi vida gustosamente; era la más estimada della, regalada de los que me llamaban hija; no tenía cuidados, ni cumplimientos con qué andar siempre advertida. Supe cuya hija era, vine a esta grandeza, que fuera estimada de mí, si no me hallara con esta mal empleada hermosura, perseguida de vuestra majestad, notada de la reina, mi señora, y envidiada de muchas⁵².

Quando la regina, gelosa, riprende la dama dandole dell'ingrata (proprio lei che, diventata regina pur essendo di bassa estrazione sociale, favorisce segretamente il *privado* del re), Lisaura continua:

Yo no soy desconocida al cielo, así de haberme dado a conocer a mis padres, como de verme en mejor estado, dejando el humilde en que me vi; pero puedo asegurar que sin este conocimiento, mi mejoría, lo pasara con más gusto en mi

⁵¹ HV, p. 104.

⁵² NP, pp. 169-170.

aldea, pues por lo menos me vía en ella libre de la persecución del rey, y de la Vuestra Majestad con sus celos⁵³.

Legato al *topos* letterario del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” è la figura del “labrador honrado”, motivo tipico che in Castillo in generale non conosce uno sviluppo pari a quello raggiunto nel teatro⁵⁴. Solo Mireno ne *El Duque de Milán* si avvicina al tipo teatrale per la propria incondizionata generosità (offre al fuggitivo Ludovico rifugio in casa sua, pur non essendo al corrente delle sue nobili origini) e lealtà (non rivela l'identità dell'eroe quando ne viene a conoscenza e lo aiuta a sventare l'assassinio della duchessa Victoria), differenziandosi ad esempio dall'anonimo ricco “labrador” che in *El ingrato Federico* nasconde la duchessa di Baviera dal protagonista che ha tentato di avvelenarla e che per questo riceverà un lauto compenso dal marito quando le cose torneranno al loro stato naturale.

2.2. Il ritratto, i gioielli, il “galán dormido”

La novella, a prescindere dal sottogenere cui appartiene, accoglie quella “metafísica amorosa del neoplatonismo renacentista”⁵⁵ che sorregge, per fare solo un esempio, *Atrevimiento y ventura*, novella palatina in cui il principe del Piemonte, promesso sposo della duchessa di Milano (e all'oscuro del fatto che il marchese di Monferrato si è sostituito a lui), intende mandare a monte le nozze per amore di Diana, sorella del marchese:

confieso que la duquesa aguarda verme esposo suyo, y sus vasallos para besarme la mano por su señor y dueño; mas a todo esto voy sin gusto, después que he visto vuestra hermosura; ella ha sido la rémora que me ha detenido, estorbando mis intentos, ella el imán que me atrae a que os

⁵³ Ibid., p. 173.

⁵⁴ Cf., tra altri, DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., pp. 309-353.

⁵⁵ DEL VAL J., “La novela española del siglo XVII”, cit., pp. XXI.

tenga por dueño mío, y, finalmente, quien me ha de hacer (caso que no admita estos deseos) que viva toda mi vida sin gusto; dama, estado, y cuantos aumentos espero del empleo que voy a hacer, pospongo por vos⁵⁶.

La concezione neoplatonica dell'immagine della dama come tramite dell'amore dell'eroe eleva il ritratto alla dimensione di *topos* narrativo. Oltre a far nascere un amore istantaneo nel *galán*⁵⁷, il ritratto può essere un mezzo per scegliere il futuro sposo o conoscere la promessa sposa⁵⁸, una componente fondamentale insieme ai gioielli e all'anello per l'agnizione dell'eroe⁵⁹, o per sciogliere qualche equivoco⁶⁰. Come spesso in Calderón,

⁵⁶ NP, p. 221.

⁵⁷ Cf. *El amor en la venganza* (“a la primera vista le enajenó los sentidos, le cautivó la libertad y limitó el albedrío”); qui torna il motivo dell'impossibilità per il pittore di ritrarre la bellezza della dama presente in *El pintor de su deshonra*: data la bellezza di Isabel, “Los más diestros y valientes pinceles de aquel reino copiasen su belleza, hallándose por muy desgraciado el que primero no alcanzaba a tener un hermoso trasunto de tan perfeto original”; TE, pp. 37-38p. 37), *Amor con amor se paga* (l'eroe riferisce che vedendo il ritratto di Gerarda, “quedé rendido de haberla visto, de tal suerte, que si no es con la vida no se me borrarán las memorias tuyas ... yo me enamoré della de improviso”; AC, ff. 92r.-93f.), *La duquesa de Mantua* (il duca di Modena si innamora di Camila ammirando un suo ritratto e si reca a Mantova “por ver si conformaba su copia con el original, y halló haber andado el pintor más avaro en imitarla que pródigo en excederla”; HV, p. 160), *La inclinación española* (Rosardo prima e Felisardo dopo, rispettivamente principi di Danimarca e di Svezia, si innamorano di Sol, figlia di Casimiro, mediante un ritratto).

⁵⁸ Così in *El soberbio castigado*, *Engañar con la verdad*, *La duquesa de Mantua*, in parte in *La cautela sin efecto* (qui il mago Ardano fa vedere ad Arminda su un lenzuolo trasformato per magia in specchio i possibili pretendenti, anche se l'Infanta non ne sceglierà nessuno) e *Atravimiento y ventura*, novella tutta basata sullo scambio dei ritratti a cui segue il matrimonio incrociato tra due coppie di governatori protagonisti.

⁵⁹ In *El duque de Milán* l'eroe viene riconosciuto dalla duchessa sia mediante il ritratto, sia per mezzo dei gioielli trovati nella sua stanza (in cui la dama si intrufola con la *criada* e fruga tra le cose del falso giardiniere). L'anello o i gioielli, prelevati nelle novelle *cortesanías* per la fuga (cf. *La quinta de Diana*, *Las dos dichas sin pensar*, *Amor con amor se paga*, *Más puede amor que la sangre*, *Escarmiento de atrevidos*), nelle palatine funzionano come segno di riconoscimento; così in *Engañar con la verdad* e in *Filipo, príncipe de Salerno*.

⁶⁰ In *La cautela sin efecto* Ludovico scopre l'inganno di Rosimunda (la falsa bruttezza di Arminda) mediante un ritratto, mentre in *A lo que obliga el honor* e *A un engaño otro*

quindi, “el retrato, verdadero doble del personaje, se utiliza como elemento del enredo”⁶¹. La stessa dama può decidere di conquistare il *galán* facendogli pervenire un suo ritratto: è il caso della mora Rosa de *El inobediente* che, come la Leonora della commedia lopesca *Amar sin saber a quién*, fa in modo che il *galán* prigioniero (in carcere nella commedia, in casa della dama nella novella) possa contemplare una sua immagine e rimanere ammaliato dalla sua bellezza⁶².

Può accadere anche il contrario, ovvero che sia la dama ad innamorarsi a prima vista del *galán*: così Sol ne *La inclinación española* ed Isabela in *El amor en la venganza*. In quest’ultima novella si reitera il mito di Amore e Psiche, legato al motivo del “*galán* dormido”: Isabela, per vendicarsi dell’omicida dell’amato marito, entra nella stanza di Eduardo con l’intenzione di ucciderlo, ma rimane ammirata vedendo un

mancebo de treinta años, hermoso rostro, con las mejillas vertiendo leche y sangre. Teníanle el cansancio y calor encendida la cara, por la cual estaban esparcidos parte de sus cabellos, con que acrecentaba más su perfección. Los brazos tenía desnudos, descubriendo en ellos la proporción bastante para por ella sacar cuál sería la perfecta de su cuerpo.⁶³

La dama viene pervasa da un amore istantaneo e la sete di vendetta si trasforma repentinamente in adorazione. Non è questo, però, l’unico caso. In *Amor con amor se paga* e in *La libertad merecida* la dama incontra il *galán* che dorme tenendo tra le mani il suo ritratto; incuriosita, glielo sottrae. Ne

mayor il protagonista dimentica il ritratto della promessa sposa e una lettera di questa in casa della dama che ha sedotto, la quale, grazie a questi indizi, riesce a rintracciare l’infedele *galán*.

⁶¹ PROFETI M. G., “La estructura de *Lances de amor y fortuna* y sus traducciones” In: *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda. Actas del congreso sobre Calderón* (Pamplona, 13-15 de diciembre de 2004). Eds. I. Arellano, E. Cancelliere. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2006, p. 391.

⁶² Nella commedia, cf. I, vv. 821-825.

⁶³ TE, p. 65.

segue un duello, da cui l'eroe, disperato per la perdita di quella che è ormai l'unica sua ragione di vita, esce gravemente ferito; sarà curato dalla dama che, ovviamente, già ricambia il suo amore.

2.3. La figura della dama: realismo o misoginia?

In *Las pruebas en la mujer*, novella a tema che può essere considerata come un'evoluzione de *El curioso impertinente* cervantino, una moglie viene messa alla prova dal marito (grazie all'aiuto di un amico che si mostra sempre titubante di fronte al suo volere) senza che un qualche sospetto possa giustificare questo

necio capricho y desatinada experencia, quien estaba quieto buscar inquietud, y quien vivía contento apetece disgustos. Pruebas en la mujer, cuando de su parte no da ocasión de sospechas contra sí, no se deben hacer, que es vidrio el honor y con cualquier golpe se rompe.⁶⁴

In seguito ad una discussione nata in una casa da gioco, il marito decide di testare le parole di un anziano cavaliere che sostiene che:

El tahúr casado, con las ausencias que hace de su casa, asistiendo en la del juego, da ocasiones a que en ella use de libertades su mujer, y más si ve que hoy la juega la joya, el vestido de su persona, el dote que le dieron sus padres, y que cuanto está en espera de su marido, le ve entrar a deshora, habiendo perdido, severo de semblante, áspero de condición, desabrido a sus caricias, disgustado de festejos, pagando amores con desvíos, festejos con desprecio, y gusto con desabrimientos. Sucede esto un día y otro, cánsase la mujer, siente su ingrato modo, y sobre todo las que son inclinadas a la gala y a verse con joyas y vestidos, ver que se los vende o empeña, y esto no para cosa precisa, sino tan voluntaria como querer jugar; ahora gime, desesperase, y no falta quien viendo esto la aconseja que para remediar su falta, busque quien se la

⁶⁴ SR, p. 184.

supla con una dádiva. Esta se admite, síguesele el agradecimiento, al agradecimiento la inclinación, a ésta el amor, y al amor el empleo, y todo redunda en deshonor del distraído tahúr, y en afrenta del inconsiderado jugador.⁶⁵

Ciò che cambia rispetto alla novella cervantina è ovviamente il finale: l'adulterio non viene consumato e il lieto fine è possibile – oltre che per la costanza della moglie – grazie all'intervento del duca da un lato e al

⁶⁵ Ibid., p. 183. Per questo aspetto cf. anche *La fantasma de Valencia* (qui si legge che un ricco cavaliere dilapida i suoi averi tra donne e gioco, arrivando ad impegnare il proprio *mayorazgo*, “cosa que deben bien mirar a quien les toca el darlas [las haciendas], pues no se habían de conceder menos que con causa muy legítima, pues viene a ser en notable daño y menoscabo de los mayorazgos, y raras veces se restaura lo que una vez se empeña por este camino, viniendo sus herederos a quedar con más obligaciones que hacienda”; TE, p. 86), *El socorro en el peligro* (il vizio del gioco è connotato come “polilla de las haciendas, [...] causa de mayores daños, pues de la necesidad proceden los que disminuyen las famas y aniquilan las reputaciones” (NP, p. 110), *Quien todo lo quiere todo lo pierde* (don Alejandro, cavaliere perfetto, “aunque era soldado fue dado muy poco al juego, virtud que la ejercen muy pocos hombres mozos y que se debe estimar en estos tiempos, porque el distraimiento del juego es tal, que dél nacen mil daños, como se experimentan en lastimosos sucesos que dél han procedido; teatro ha sido Valencia de algunos”; GS, p. 69), *A un engaño otro mayor* (il gioco è “cosa tan dañosa en todos estados, pues sólo sirve de ser polilla de las haciendas y de las honras, pues quien es taur esta sujeto a la necesidad y a sufrir en el juego que se le iguale al plebeyo, con otras cosas que callo”; AC, f. 54f.-54r.), *Amor con amor se paga* (nelle case da gioco assistono “mirones del juego continuamente sus conversaciones suelen las más veces ser las polillas de las honras daño que trae el juego con otros muchos que callo, remedielo quien puede” AC, f. 92r.), *La dicha merecida* (il gioco è “vicio tan depravado que es polilla de las haciendas, menoscabo de las honras y despeño de las joventudes”; SR, p. 81), *Escarmiento de atrevidos* (“camino por donde se han perdido muchas haciendas y honras”; SR, p. 161) e soprattutto la novella a tema *Las pruebas en la mujer* dove la condanna del vizio del gioco è espressa nei seguenti termini: “Los caballeros casados ... son los que deben mirar más por huir de este ejercicio tan dañoso a la salud, a la hacienda, y sobre todo a la honra. A la salud por la inquietud con que andan fuera de su casa, viniendo a deshoras a comer, a cenar, y a dormir a ella, haciendo de la noche día y del día noche. A la hacienda porque se pierde jugando, y no se ha visto hasta hoy tahúr que, si lo frecuenta, no venga a perder cuanto tiene, porque quien es el ganancioso es el dueño del garito al cabo del tiempo que se jugare en su casa. A la honra porque jugando se ofrecen lances en que se pierde a veces, ya oyendo injurias que ofenden y traen consigo el deseo de la satisfacción, ya haciendo vilezas de vender sus prendas, de empeñar sus alhajas y de descaer de su lucido estado de que tenemos muchos ejemplos”; SR, p. 183).

ravvedimento del marito dall'altro. La moglie, ridotta a vivere nelle condizioni di *criada* a causa delle simulate perdite al gioco del marito, non cede alle incalzanti *avances* del marchese di Santelmo, che cerca di conquistarla con ricchi regali. Fine ultimo della novella non è però rimarcare la probità delle dame, quanto offrire un ammonimento per i mariti: il voler mettere alla prova la propria moglie è evidenziato come una stoltezza che solo in rari casi può concludersi senza danno:

el marido no debe hacer pruebas en la mujer porque es sexo frágil y sufre pocas si ya no es singular sujeto como él de Casandra, que con lo que ha experimentado puede ser ejemplo de ilustres matronas⁶⁶.

Qualcosa di simile si legge in *La confusión de una noche*: Fadrique, ritornato dopo due anni d'assenza quando tutti lo credono morto, decide di non rivelarsi alla sua dama, “deseoso de hacer prueba de su firmeza, cosa peligrosa en mujeres porque hay muy pocas que la tengan”⁶⁷. Credendo che Dorotea favorisca don Diego, “se hallaba culpado con haber querido hacer tan necia experiencia”⁶⁸.

Non è però solo la poca costanza - motivo che attraversa tutta la narrativa breve di Castillo Solórzano - l'unica mancanza che si imputa alle donne⁶⁹; generalmente vanitose, poiché “no hay mujer que no guste de ser querida y

⁶⁶ SR, p. 198.

⁶⁷ AC, f. 23f.

⁶⁸ Ibid., f. 35r.

⁶⁹ Cf. *La duquesa de Mantua*: (“consideré – dice il protagonista- cuán brevemente se muda el propósito en la mujer, aun sin haber causa que la obligue”; HV, p. 171), *Quien todo lo quiere todo lo pierde* (la dama si trova divisa tra onore che deve a don Fernando e amore che prova per don Alejandro, “porque del primero había perdido mucha parte con la ausencia, proprio en las más mujeres no hacer caso sino de lo presente”; GS, p. 86), *La vuelta del ruiseñor* (Carlos si lamenta di Hipólita: “en fin mujer, que no hay estabilidad en ninguna”; FJ, p. 178), *La crianza bien lograda* (“¡Oh, leve condición de las mujeres! ¡Cuán brevemente se inclinan, cuán presto se determinan!”; FJ, p. 517).

alabada”⁷⁰, e curiose⁷¹, possono diventare vendicative oltre misura se disdegnate⁷², dato che “ninguna mujer gusta oír desprecios”⁷³, ed estremamente scaltre nelle macchinazioni messe in atto per raggiungere i propri obiettivi⁷⁴.

Velasco Kindelan considera Castillo Solórzano un “fino creador de caracteres y tipos femeninos [...] buen observador, conocedor de la

⁷⁰ *El amor en la venganza*, TE, p. 50; lo stesso commento torna con pochissime variazioni in *Los efetos que hace amor*: (“ninguna [dama] se halló ofendida de ser alabada”; AC, f. 68f.), *La duquesa de Mantua* (a Camila “no le pesó de ser amada, condición propia de mujeres aunque sean de superior calidad”; HV, p. 180), *Escarmiento de atrevidos* (“a ninguna [mujer] le pesa de ser amada”; SR, p. 161), *El socorro en el peligro* (“ninguna mujer hay que le pese de ser querida”; TE, p. 217), *La quinta de Diana* (“es muy propio de las mujeres pagarse siempre de la lisonja de ser queridas”; TR, f. 79r.), *El ayo de su hijo* (“no hay mujer hermosa que no peque de vana”, TR, f. 135r.). Poche sono le dame che sono accorte verso le lusinghe; così doña Estefanía de *El amor por la piedad* (risponde alle parole di don Fernando: “sé distinguir la verdad de la lisonja; no os paguéis de lo poco que habéis visto: entrad en la ciudad, que en ella hallaréis muchas damas que con aventajado exceso me aventajan”; HV, p. 18) e la bella Emilia in *El soberbio castigado* (risponde alle parole galanti di Manfredo: “Lisonjas no permito, señor Manfredo, que ya sé yo lo que soy”; HV, p. 77).

⁷¹ Cf. *El duende de Zaragoza* (“como las mujeres son tan amigas del saber”; QL, p. 213), *El defensor contra sí*: (“¡Oh, cuántos daños han venido a las mujeres por esta impertinente curiosidad de desear ver y saber novedades! Mil desdichas que han sucedido por esto nos pudieran ser escarmientos a estar advertidas dellos”; HV, p. 124.), *La cautela sin efecto* (“Como las mujeres sean tan amigas de novedades y de saber...”; “Como el deseo de saber en las mujeres sea afectuoso siempre en ellas...”, NP, pp. 68 e 82), *A lo que obliga el honor* (“como las mujeres son curiosas”; GS, p. 220).

⁷² Cf. *El amor en la venganza* (“como la ira y venganza echan mayores raíces en los femeninos pechos”; TE, p. 63), *El socorro en el peligro* (“no hay cosa que más sientan las mujeres que un libre desprecio cuando cae sobre fundamento de culpa suya”; TE, p. 220), *El socorro en el peligro* (“el impulso de una mujer agraviada no hay resistencia que le modere”; Ibid., p. 247), *La cautela sin efecto* (“¡qué no emprenderá una mujer celosa y olvidada!”; NP, p. 86), *La ingratitud y el castigo* (“Una mujer ofendida, no con quien era su igual, mas con otro inferior a ella, se casara a trueque de vengar su agravio”; Ibid., p. 157).

⁷³ FJ, p. 330.

⁷⁴ Cf. *A un engaño otro mayor* (“y como las mujeres nos la ganan en maquinar un enredo de improviso”, AC, f. 50f.; Castillo sembra dimenticare che a narrare la novella è una donna, Estefanía, e non un uomo.), *Los efetos que hace amor* (don Carlos, reso prigioniero in una “quinta”, “considerando estaba en la condición de las mujeres cuán presto ponen en ejecución sus resoluciones”; Ibid., f. 75f.).

psicología femenina”, per cui, accanto alla dama idealizzata pone “otras mujeres, más reales [...] también bellas y enamoradas, pero añadiendo algunos rasgos que las hacen humanas, con defectos y sentimientos”⁷⁵. Partendo dal presupposto che non è individuabile, a mio avviso, alcuna distinzione nella caratterizzazione delle dame, dato che tutte possono mostrare, accanto a bellezza e virtù, gli aspetti menzionati, occorre chiedersi: questi tratti le rendono veramente più reali come vorrebbe Velasco Kindelan? Non credo. Più probabilmente i “difetti” di queste dame sono da ascrivere alla tradizione misogina tanto ricorrente nella commedia che, lungi dall’essere attribuibile alla conoscenza della psicologia femminile da parte dell’autore, non supera il limite del *topos* letterario, come dimostrano la fissità delle forme utilizzate, che sfocia in un formulismo evidente negli esempi portati in nota, e l’azione che spesso invalida questi luoghi comuni⁷⁶. Il fatto che una donna “que sólo trata de sus galas y de saber hablar con bachillería”⁷⁷ debba dedicarsi esclusivamente a “ejercicios mujeriles como son labrar, bordar y otros semejantes a estos”⁷⁸, è tanto consuetudinario da poter apparire tra le pagine di una qualsiasi commedia del *Siglo de Oro* senza costituire un fatto straordinario o sbalorditivo.

2.4. Il vestiario come indice dello status sociale

Dame e *galanes*, a prescindere dal sottogenere di novella in cui si muovono, appartengono sempre alla classe nobiliare: l’autore, nel presentarli, non manca mai di far riferimento, oltre al loro aspetto e alle loro doti, alla casata da cui discendono. Laddove per un bisogno di *suspense* non

⁷⁵ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 62-63.

⁷⁶ Ad esempio in *El bien hacer no se pierde* Laura resta fedele all’eroe nonostante la sua lunga assenza dovuta alla prigionia presso i turchi e decide di fuggire con lui il giorno in cui il padre ha predisposto il matrimonio con il rivale.

⁷⁷ NP, p. 65.

⁷⁸ TE, p. 216.

ci viene rivelato del protagonista nulla di tutto ciò, il narratore introduce la descrizione del vestiario che - sia pure, come afferma Dunn, mediante veloci menzioni del colore o dei lussuosi ornamenti⁷⁹ - assume una valenza specifica. Vediamo qualche esempio.

Nella cornice di FJ il protagonista, un forestiero di cui non ci viene data nessuna informazione, scende da una nave: è un giovane di ventiquattro anni,

de gentil disposición, y hermosa presencia, venía vestido de lama de oro verde, guarnecida de muchos alamares de oro, aderezo de espada y daga de fina ataujía de Milán, sombrero de color, con plumas verdes y doradas, y valona de puntas, a lo soldado⁸⁰.

Il protagonista de *La vuelta del ruiseñor*, caduto da cavallo e soccorso da alcune dame, entra in scena “con un lucido vestido de lama noguerada, bordado con alamares de oro, sombrero del mismo color, con plumas negras y nogueradas, aderezo de espada, y daga dorado, pendiente de un bordado talahí”⁸¹. Ancora in *A un engaño, otro mayor* due uomini attaccati e derubati da alcuni banditi sono condotti da alcuni pastori alla presenza di Victoria: questa – e con lei il lettore - intuisce dall’aspetto e dall’abbigliamento quale dei due è il *galán* e quale il *criado*:

un hombre de gentil talle, hermoso rostro, proporcionado de miembros, bien compuesta barba y bigotes, que sola su presencia manifestaba haber de la nobleza; el compañero (que dijo ser su *criado*) [en] su persona manifestaba ser de bajo porte, así en la camisa y calzones que vestía que eran groseros, como en el talle⁸².

⁷⁹ DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 48.

⁸⁰ FJ, p. 92.

⁸¹ Ibid., pp. 152-153.

⁸² AC, p. 41r.

Quando il cavaliere racconta alla dama l'aggressione subita, specifica che i malfattori gli hanno lasciato indosso solo un "jubón de lama verde bordado de alamares de oro, que en esto como en lo demás referido se conocía superior al compañero"⁸³. In *La confusión de una noche* Dorotea vede don Fadrique entrare nella chiesa dove si celebra la consacrazione di un Vescovo:

vestido de negro pero con un vestido de capricho, porque era bordado de noguerado y plata acuchillado todo él en escaramuzas sobre lama noguerada, los cabos eran vistosos, conformes a los forros, el jubón riquísimamente bordado con tahalí y guantes conformes a él, plumas nogueradas y blancas, y aderezo de espada dorado⁸⁴.

In *Amor con amor se paga* Gerarda incontra un *galán dormido* "vestido de tabí leonado, bordado de alamares de oro, aderezo dorado, cabos bordados de jubón, tahelí y guantes"⁸⁵.

Subentra, in sostanza, un elemento visivo, il vestiario per l'appunto, come indizio utilizzato dal narratore per rivelare la nobile condizione sociale del personaggio, per cui il lettore, al pari dello spettatore dei *corrales*, può identificare attraverso queste rapide pennellate il personaggio. Si tratta dello stesso procedimento, - questa volta interno al racconto - per cui don Gastón, protagonista de *Las dos dichas sin pensar*, si avvicina alla dama vedendo la ricca sottoveste sotto i poveri abiti da *criada* da lei indossati per poter assistere alla commedia.

Nelle novelle palatine come nelle *cortesanas* i vestiti dell'eroe raramente lasciano dubbi circa le sue origini: in *La obligación cumplida* la prima cosa che il narratore riferisce riguardo al protagonista è che "traía un rico y costoso vestido verde, bordado de plata, y al cuello una gruesa cadena de

⁸³ Ibid., p. 42r.

⁸⁴ Ibid., f. 10r.

⁸⁵ Ibid., f. 89f.

oro”⁸⁶. Il protagonista di *La injusta ley derogada* scende da una nave “ricamente adornado de galas; traía un vestido de lama verde bordado con muchos alamares de oro. Era a la española el vestido, y cuando no lo fuera, el brio y despejo del joven aseguraban serlo”⁸⁷. Ancora in *Filipo, príncipe de Salerno* l’eroe scampato a una tempesta è un “joven de veinte y cuatro años, hermoso de rostro, buena proporción de cuerpo y venía con sola una ropilla de lama de oro verde y en calzones de lienzo”⁸⁸; prima di recarsi dalle dame si toglie tutti i vestiti: “para ir allá más encubierto, arrojó de sí la ropilla y jubón, quedándose con sola la camisa y calzoncillos de lienzo”⁸⁹. Il *criado*, incuriosito, raccoglie di nascosto i ricchi abiti e li mostrerà in seguito alla padrona, che si convince della falsa identità del *galán* ammirando “la ropilla [...] de lama de oro verde, muy guarnecida de alamares de plata y oro” e “el jubón [...] de ámbar, bordado también de oro, con matices verdes”⁹⁰. Solo in *La duquesa de Mantua* il curioso abbigliamento del giovane non permette alla duchessa di decifrare la realtà:

Venía con un capote de villano que le llegaba hasta las ligas, ceñido con una cuerda de grosero esparto. No era tan sano que por sus roturas no descubriese unos calzones de tela azul bordados de memorias, palmas y coronas de plata; las medias y ligas formaban en el color con ellos; el aderezo de espada era dorado, y traía la sin vaina. Cosas eran éstas para discurrir sobre ellas más de espacio, porque su hermosa presencia y gentil disposición, adornada de cosas tan diferentes, más parecía enigma de las que se pintan para confundir su verdadera solución que otra cosa.⁹¹

Il vestiario è talvolta più indicativo delle fattezze del viso: i tre cavalieri

⁸⁶ JA, ff. 41r. – 42 f.

⁸⁷ FJ, p. 320

⁸⁸ BT, p. 144

⁸⁹ Ibid., p. 144

⁹⁰ Ibid., p. 146.

⁹¹ HV, p. 163.

che in *Engañar con la verdad* incontrano il re travestito da pastore, nonostante siano i suoi favoriti, non lo riconoscono: “ellos reparando en él se admiraron grandemente, pues a no verle en aquel rústico traje que les desmentía lo que el verdadero rostro certificaba, le llegaron a besar la mano por su dueño”⁹².

Una curiosa coincidenza si può trovare tra le annotazioni sul vestiario fornite da Castillo e quelle riportate da Esquerdo nelle pagine dedicate a raccogliere la lista di inventari degli indumenti utilizzati nei teatri tra il 1617 e il 1665. Prescindendo ora dalla particolare predisposizione di Castillo per il colore verde, si nota come nei guardaroba teatrali non mancano mai i vestiti “de lama”, guarniti di alamari d’oro e i “tahalíes bordados”; nel *Inventario de los bienes que el autor de comedias Alonso de Riquelme deja en prenda a D: Gaspar Adell, vecino de Valencia, como garantía de que le devolverá el dinero que éste le prestó* (1617), si legge: “Item, un capirote de loco de tafetán azul, encarnado y amarillo”⁹³ e dunque del tutto simile a quel “capirote azul y negro” fatto indossare all’ingenuo protagonista della novella burlesca *El culto graduado*: mediante i “paramenti” da pazzo fatti indossare al *bachiller* Alcázar, qualsiasi lettore secentesco, probabile frequentatore dei teatri, può comprendere sin dall’inizio che la cerimonia organizzata è in realtà una crudele beffa ai danni dell’eroe. Allo stesso modo in *El conde de las legumbres* il narratore si sofferma a descrivere l’abito indossato dal protagonista per entrare nella parte del buffone: “un hábito ridículo, que era a lo antiguo, con follados de paño verde, ropilla de faldas grandes, capa de capilla redonda, muy corta, y una gorra de Milán, verde,

⁹² TE, p. 324. È pur vero che in *El soberbio castigado* Emilia nei panni di villana viene riconosciuta da César, ma qui il mancato funzionamento del travestimento serve a far progredire la trama e permettere a Manfredo di correre in aiuto della moglie insidiata dal superbo rivale.

⁹³ ESQUERDO V., “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, p. 450.

de terciopelo”⁹⁴. L’eroe che in *La crianza bien lograda* entra in scena per salvare la dama è un “robusto joven vestido de pieles, y con un grueso y ñudoso bastón en las dos manos”⁹⁵, presentazione che non può che richiamare alla memoria la figura del selvaggio⁹⁶.

Nella novella, come nella commedia, l’abito fa dunque il monaco, tanto che per nascondere la propria identità può essere sufficiente uno scambio dei vestiti: sia il protagonista di *El duque de Milán*, sia don Gastón de *Las dos dichas sin pensar* si salvano dalla morte (ordinata dal fratello per il primo, dal padre della dama per il secondo) mettendosi addosso le vesti di un cadavere e riuscendo così a far perdere le proprie tracce.

In Castillo, come già in Cervantes, il travestimento si delinea senza eccezioni come un abbassamento del ruolo sociale⁹⁷. Che sia un espediente momentaneo volto a coprire una trasgressione in ambito amoroso e/o sessuale come nelle novelle *cortesan*as, o un meccanismo che costituisce il nodo centrale dell’azione come nelle palatine, il travestimento innesca

⁹⁴ GS, pp. 153-154. Il corsivo è mio.

⁹⁵ FJ, p. 507.

⁹⁶ Cf. soprattutto ANTONUCCI F., *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona – Toulouse: Anejos de RILCE - L.E.S.O., 1995 (anche on-line: www.cervantesvirtual.com). Palese è la vicinanza tra la storia di Claridano, protagonista de *La crianza bien lograda*, e quella dell’eroe della commedia lopesca *Ursón y Valentín*, entrambi ignari delle loro regali origini e cresciuti tra i monti rispettivamente da un mago e un’orsa.

⁹⁷ Cf. LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., p. 422. Nelle *Novelas ejemplares* il vestiario serve spesso come demarcatore sociale mentre il travestimento, pur implicando sempre una discesa nella piramide sociale, non intacca sostanzialmente l’essenza nobiliare di chi vi ricorre: Andrés Caballero, alias don Juan de Cárcamo, protagonista de *La Gitanilla*, mostrerà la propria dignità e uno spiccato senso dell’onore quando uccide il soldato da cui è stato oltraggiato, così come Diego de Carriazo ne *La ilustre fregona*, già nei panni di Lope Asturiano, rimprovera l’amico per la sua inclinazione per una “sguattera”. I protagonisti maschili mostrano insomma “a strong class identity which is unchanged by their plebeian clothing or equally plebeian adopted names” (Cf. DONAHUE D., “Dressing up and dressing down: clothing and class identity in the *Novelas ejemplares*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24:1, 2004, p. 105 e segg., soprattutto p. 114).

l'opposizione realtà - apparenza⁹⁸ che da stratagemma può trasformarsi nell'uno e nell'altro caso in ostacolo al *desenlace*: pensiamo a *Amor con amor se paga*, dove la dama, nei panni della *criada*, entra al servizio del padre dell'amato, il quale, tornato a casa dopo un lungo viaggio alla ricerca della dama, si ammala per aver perduto ogni sua traccia. Gerarda, dice il narratore,

si bien se holgó con la venida del caballero, le pesó con extremo verle tan presto postrado y a peligro de muerte: determinada estaba a descubrirse si no temiera que por haberse puesto en aquel traje [de *criada*] había de desmerecer con su amante⁹⁹.

Alla fine comparirà alla presenza del *galán* solo grazie ad uno stratagemma del *criado* che, fingendosi il padre di lei, fa credere al padre del malato che Gerarda conosce un rimedio miracoloso per far guarire il *galán*; tale espediente permette l'accesso della dama nelle stanze dell'amato e rende possibile il ricongiungimento della coppia e la conseguente guarigione dell'eroe.

Allo stesso modo nelle novelle palatine un vestiario inadeguato alla situazione può configurarsi come un impedimento per l'agnizione. In *Engañar con la verdad* il conte di Barcellona in seguito ad un naufragio viene salvato da alcuni pescatori che gli danno da vestire un "roto gabán"; sulla strada per Messina, città in cui l'aspetta la regina di Sicilia come sposo, l'eroe

⁹⁸ Cf. *Los hermanos parecidos*, in cui il fratello gemello di Lucrecia è scambiato per il paggio di cui si è innamorata - *alias* Lucrecia stessa - da Laura, e per Lucrecia vestita da uomo da Gerardo, il padre di Laura. Per un'analisi del tema dei gemelli di sesso diverso nella narrativa seicentesca spagnola, cf. GHERARDI «*Un cuerpo parecemos*», cit., pp. 110-122.

⁹⁹ AC, p. 118.

Consideraba si sería bien dar en la corte aviso de su desgracia a la reina, para que enviasen por él, y esto hacíaese muy cuesta arriba, por parecerle que era mengua de la grandeza de su estado y del brío español que en reino extranjero donde iba a ser rey, casándose con su natural señora, le viesen en su primera entrada en tan baja fortuna¹⁰⁰.

Decide quindi di aspettare l'occasione per presentarsi a corte dignitosamente, analogamente a quanto fanno tutti gli altri eroi che non mancano mai di cambiarsi il vestito prima di presentarsi al cospetto del re¹⁰¹.

Un ultimo aspetto legato all'importanza del vestiario riguarda la pretesa di un "hábito" da parte del nobile protagonista. Se "la donación por el rey de títulos, encomiendas y cargos públicos eran una constante en la comedia"¹⁰², altrettanto accade nella novella, in cui la richiesta di un *hábito*, oltre ad essere funzionale allo svolgimento dell'azione come allontanamento del *galán* (*La quinta de Diana, El amor por la piedad*) o come motivo dell'incontro con la dama (*Más puede amor que la sangre, El honor recuperado*), certifica la nobiltà del protagonista. In *El socorro en el peligro* Dorotea capisce il proprio errore (essersi data alla fuga dalla locanda dove era arrivata con Feliciano) quando l'eroe riceve l'abito di Santiago; dopo la

¹⁰⁰ TE, pp. 319-320.

¹⁰¹ Così il finto don Nuño in *La injusta ley derogada* per presentarsi davanti al sovrano indossa un abito "de color muy *galán*, con lúcidos cabos, y muchas plumas" (FJ, p. 328) come Claridano, in *La crianza bien lograda*, per andare a baciare la mano al re si veste "con galas *cortesanas*" (Ibid., p. 518); ancora in *Filipo, príncipe de Salemo* l'eroe per presentarsi dalla figlia del duca di Calabria indossa "un vestido de color, de lama de oro parda, guarnecido con alamares bordados; diole aderezo de espada y daga dorado, sombrero con muchas plumas pardas y doradas, [...] muy a lo soldado" (BT, p. 145), mentre in *El conde de las legumbres* don Pedro, subito prima di farsi riconoscere dal marchese come il fratello di doña Blanca, entra nella stanza "ya en diferente hábito que el que traía, con un vestido muy lucido y su hábito de Alcántara en la ropilla y capa" avendo dismesso l'abito da buffone (GS, p. 180). In *Claudio e Porcia* il procurarsi abiti adeguati è una scusa portata dall'eroe per poter recarsi prima dall'amata sposa e solo successivamente della sorella dell'imperatore.

¹⁰² DíEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 183

cerimonia, gli invia una lettera per riallacciare i rapporti con lui:

... habrá tres días que os vi dar el hábito de Santiago, que ahora os falta del pecho con la ropilla que habéis dejado por favorecerme, y esto pudo asegurarme, y aun dejarme corrida de la mala opinión en que os tuve.

La risposta di Feliciano è ironica:

Necesario fue verme en tal acto – dijo Feliciano -, porque si después me topáredes con la roja insignia en el pecho sin haber visto dárme la, aún pudiéredes presumir que era invención mía para disfrazar la mala profesión que entendistes que seguía¹⁰³

La Dorotea di *La confusión de una noche* confesserà alla sorella che “desde el primero día que le había visto en su calle le había quedado estrañamente aficionada”; bisogna considerare che questa confessione arriva dopo che ha saputo “la calidad y partes de don Fadrique”, ossia la sua appartenenza all’ordine di Santiago¹⁰⁴.

Talvolta i due motivi del ricco vestito e dell’abito ricevuto possono fondersi insieme potenziandosi a vicenda: la dama de *Filipo, príncipe de Salerno* sospetta la nobiltà del cavaliere non solo per i ricchi abiti che gli sono mostrati dal *criado*, ma anche perché in un ritratto lo vede con il “Tusón de Oro”; “con que se acabó de admirar y de tener al forastero por persona de mayor porte que el que había publicado, y, si hasta entonces había dormido la voluntad aunque le había visto, desde aquel punto despertó para amarle con alguna pensión [pena] de celos”¹⁰⁵.

Riassumendo, possiamo affermare che il vestiario nelle novelle solorzaniane ricopre una funzione del tutto simile a quella che ha nel teatro,

¹⁰³ TE, p. 212.

¹⁰⁴ AC, f. 14f. e f. 13r.

¹⁰⁵ BT, p. 146.

... muy artificial, concebida no tanto para reproducir realísticamente el vestuario de un campesino o el de un emperador como para comunicar con claridad y brevedad al público, como si fuesen etiquetas, la condición social del personaje, ya que, como afirma Díez Borque, “el traje en el teatro del siglo de oro es el medio de significar más rico para identificar todas las circunstancias del personaje”¹⁰⁶.

3. Il sistema linguistico

Anche dal punto di vista stilistico è individuabile nella narrativa breve di Castillo Solórzano un’evoluzione che porta ad un uso sempre più cospicuo del dialogo¹⁰⁷, determinato non tanto dalla riduzione dell’utilizzo della “novella nella novella” (espediente che continua ad essere fondamentale, come abbiamo visto, nella novella palatina), quanto da una deliberata programmazione dell’autore che conduce un’altra volta alla formula teatrale. Farò solo un esempio. In *La crianza bien lograda* il marchese Batuelo tende un’imboscata all’Infanta di Scozia Rosamira per rapirla, disonorarla e poi ripudiarla e vendicare così la morte del fratello da lei ordinata. Tutta questa spiegazione, esplicitata di solito mediante il meccanismo dell’ascolto casuale di una conversazione tra personaggi secondari (gli aiutanti del malfattore), viene fornita dal personaggio stesso

¹⁰⁶ RUANO DE LA HAZA J. M.; ALLEN J. J., *Los teatros comerciales*, cit., p. 300; la citazione di J. M. DÍEZ BORQUE si trova in “Aproximación semiológica”, cit., p. 266. Per l’importanza del vestiario nella novella aurisecolare, cf. GHERARDI, «*Un cuerpo parecemos*», cit., pp. 64-67: “In una società come quella secentesca, dove gli elementi dell’apparire comunicano al mondo quasi tutto di sé, in quanto se ne deducono tutte le informazioni relative alla persona (estrazione, classe sociale, professione, età, ecc), sulla base della quale è regolata l’interazione sociale, è comprensibile che al più esterno dei segni identitari, l’abbigliamento, si attribuisca il massimo coefficiente denotativo” (p. 64).

¹⁰⁷ Per coerenza rispetto al taglio intergenerico che ho dato al presente lavoro, non mi soffermerò ad analizzare gli aspetti prettamente stilistici della narrativa di Castillo Solórzano, per i quali rimando a DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., pp. 61-74.

in un lungo monologo “recitato” al cospetto della vittima designata; la forma realmente poco verosimile del passo in questione¹⁰⁸ è legata a due fattori strutturali, ossia alla già menzionata riduzione del numero dei personaggi, e al graduale orientamento dialogistico delle novelle più tarde, in cui alla narrazione si sostituiscono lunghe (e spesso inverosimili) tirate dei personaggi.

L'intromissione del narratore all'interno della storia si fa man mano più ridotta e al discorso indiretto e alla descrizione si sostituisce sempre più quell'infinito e ottuso “discreteo” tra innamorati fondato su un retoricismo esasperato che riconduce alla *novela pastoril*¹⁰⁹. Tutta la prima parte di *A lo que obliga el honor*, ad esempio, è costituita dal dialogo amoroso tra eroe e dama, basato su una serie interminabile di metafore belliche, a cui manca quell'agilità che si può trovare nel discorso che Lotario rivolge ad Aurora nella commedia *Lances de amor y fortuna* di Calderón¹¹⁰; non è solo l'utilizzo del verso, ma soprattutto la genialità propria del drammaturgo ad alleviare la sensazione di ampollosità e vuoto retoricismo che si avverte tra le pagine di Castillo.

3.1. Stile “llano” e “cultismo”

Ben poche sono le descrizioni paesaggistiche rintracciabili nell'intera narrativa di Castillo Solórzano, tesa, come qualsiasi letteratura di consumo, a mantenere viva l'attenzione del pubblico con il rapido susseguirsi

¹⁰⁸ Ibid., p. 59.

¹⁰⁹ Cf. SOONS A., *Alonso de Castillo Solórzano*, cit., p. 75. Già Menéndez Pelayo ha sottolineato come “[La *Diana* de Montemayor] reflejaba el mejor tono de la sociedad de su tiempo, era la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin del siglo XVI, que encontraban ya anticuados y brutales los libros de caballerías, y se perecían por la metafísica amorosa y por los ingeniosos conceptos de los petrarquistas. Montemayor los transportó de la poesía lírica a la novela”; MENÉNDEZ PELAYO M., *Orígenes de la novela en España*, cit., I, p. CDLXV; citato in AMEZÚA Y MAYO A. G. de, *Formación*, cit., p. 245.

¹¹⁰ Cf. I, vv. 319-463.

dell'azione. Se si escludono i passi già analizzati nell'ambito del discorso sul verismo della novella *cortesana* e dell'ambientazione fantastica nella palatina, il cui scopo è quello di suscitare nel lettore una qualche sensazione¹¹¹, nel resto dei casi il nostro autore predilige rapidi accenni ai luoghi dell'azione che "supone[n] un tremendo desgaste poético de la estética que vislumbra genialmente Luis de Góngora"¹¹². I fenomeni temporali e lo scorrere del tempo sono esplicitati mediante una serie di *topoi* mitologici che fanno riferimento a Febo, Apollo o al delfico pianeta (= sole)¹¹³, a Cintia o Diana sua sorella (= luna)¹¹⁴, a Eos (= aurora)¹¹⁵,

¹¹¹ Cf. soprattutto cap. 1 § 3.3. e cap. 2, § 3.2. Non mi trovo d'accordo con Dunn, secondo il quale l'ambiente viene descritto solo quando è funzionale allo svolgimento dell'azione; cf. DUNN P. N., *Castillo Solórzano*, cit., p. 37.

¹¹² RODRÍGUEZ CUADROS (*Novela corta marginada*, cit., pp. 104-106) propone una breve lista dei *topoi* generalmente utilizzati da Camerino e Andrés de Prado, che coincidono sostanzialmente con quelli utilizzati dal nostro autore. DUNN P. N. (*Castillo Solórzano*, cit., p. 37) fa riferimento ad un formulismo nell'ambito delle descrizioni che rimanda a Calderón e a Góngora, seppur con esiti molto diversi: quello di Castillo, al contrario di quello dei due autori citati, non spingerebbe alla riflessione ma la precluderebbe; opinione estetica, a mio modo di vedere, discutibile in quanto basata su un giudizio (pregiudizio?) personale e non giustificato.

¹¹³ Cf. *El amor en la venganza* ("cuando el luciente Febo se ausentaba de nuestro hemisferio"; TE, p. 45), *El socorro en el peligro* ("ya el rubio planeta quería dejar el aldazul horizonte"; *Ibid.*, p. 213), *La crianza bien lograda* ("...al tiempo que el sol quería esconder su flamigero carro en el alojamiento de aphrodite"; FJ, p. 513), *La confusión de una noche* ("Quedaron Dorotea y Feliciano solas en su cuarto cuando lo estaba la tierra de la luz de Febo"; AC, f. 9r.), *El duque de Milán* ("Había a este tiempo el rubio Febo llegado a los límites del horizonte, donde la hermosa Tetis le esperaba"; TR, f. 27f.), *La ingratitud y el castigo* ("Había el día llegado a su último término, sustituyendo por su luz la limitada que daban las estrellas, prestada del Delfico planeta"; NP, p. 124), *Amor con amor se paga* ("Luego que el luminoso planeta en el humido albergue dejó desierto de luces el Artico Polo, y la noche comenzó a estender tellices negros por las horizontes de la tierra..."; AC, f. 89r.), *En el delicto, el remedio* ("seis veces dio giros el rubicondo Febo en el emisferio"; *Ibid.*, f. 124f.), *El desdén vuelto en favor*: ("en tanto que Febo alumbró doce veces el Orbe"; QL, p. 122).

¹¹⁴ Cf. *El amor en la venganza* ("la hermosa Cintia, con la luz que le presta su luciente hermano, plateaba los horizontes"; TE, p. 57), *El socorro en el peligro* ("a la luz de la triforme diosa, que por ser el postrer cuarto de menguante salió tarde"; TE, p. 194); *El defensor contra sí*: ("ya la hermosa Cinthia, sustituyendo a su rubio hermano, salía a dar luz

all'“impero de Neptuno” (= mare)¹¹⁶ con ben poche varianti; i giardini sono sempre *loci amoeni* descritti con una ostinata fissità di elementi¹¹⁷; alcune

a la tierra”; HV, p. 143), *La vuelta del ruiseñor* (“llegó la noche con más oscuras sombras que otras veces, pues le faltaba la luz de la hermosa Diana”; FJ, p. 173), *La injusta ley derogada* (“el sol hizo ausencia de aquel horizonte, y bañando sus rayos en el mar, partió a dar su luz a los Antipodas, substituyendo por el su hermosa hermana con su plateada luz, con que hacía la noche clara”; Ibid., p. 320), *El desdén vuelto en favor* (“era la noche clara, por alumbrar la hermosa hermana de Apolo”; QL, p. 157), *La dicha merecida* (“aunque no brillaban los rayos de la clara hermana de Febo por estar de luz menguante”, SR, p. 61).

¹¹⁵ *La quinta de Diana* (“acabó su discurso cuando la esposa del anciano Titón desterraba las sobras de la noche, anunciando su alegre venida los pintados pajarillos con su dulce y sonora armonia”; TR, f. 74f.).

¹¹⁶ Mare è detto “ancho imperio de Neptuno” e “cerúleo imperio” (TE, pp. 316 e 317), “salado imperio de Neptuno”, “turquesado zafír” e “líquidos záfiro” (NP, pp. 79, 257 e 351); “humido Imperio de Neptuno” e “salado imperio” (FJ, pp. 152 e 513); “cerúleo imperio de Neptuno” (AC, f. 122r.); “salado golfo de Neptuno” (BT, p. 143); “campos de Nereo”, “ceruleo campo”, “campañas de Nereo” e “proceloso campo de Neptuno”, “ocultos senos de Neptuno” (QL, p. 120); “ceruleo elemento” (Ibid., pp. 22, 53, 119, 120 e 121).

¹¹⁷ Cf. *El amor en la venganza* (“los mirtos abornadan una pequeña placeta en que estaba una hermosa fuente de terso y blanco alabastro, y cerca della un agradable cenador”; TE, p. 47), *El duque de Milán* (l'eroe si ferma a riposare presso una “fresca y cristalina fuente que regaba un verde valle”; TR, f. 19r.), *El amor por la piedad* (il protagonista si ferma appena fuori di Valladolid ad attendere i suoi *criados* “en un apacible sitio, cercano de la amenidad de una quinta, que con sus cristales fecundaba el caudaloso Pisuerga”; HV, p. 16), *El soberbio castigado* (di ritorno dalla sua ambasciata, “a la vista de una pequeña aldea, en un fresco y hermoso valle, gustó Manfredo de merendar cerca de una pequeña fonte, vecina de la falda de un cercano monte”; HV, p. 74), *La duquesa de Mantua* (“Salió Camila, como acostumbra, un día, en los apacibles de la primavera, cuando los campos, con hermosas y verdes libreas, lucen más que en todo el discurso del año, pues sus flores y plantas, libres de las enemigas escarchas del riguroso invierno, éstas aromatizan el aire y alegran la vista, y aquéllas previenen dulces frutos para regalo de los hombres”; dopo la partenza di Fabio Camila per riprendersi dalla malinconia che questa le ha causato, si ritira in una “recreación que tenía seis millas de Mantua, donde había curiosos jardines, artificiales fuentes y dilatados estanques donde pescar”; HV, pp. 160 e 189), *La ingratitude y el castigo* (il *galán* si reca, accompagnato dal pittore Alejandro al primo incontro con la dama: “Entráronse en el jardín, gozando de la amenidad de sus calles, de la compostura de sus cuadros, de la frescura de sus artificiosas fuentes”; NP, pp.123-4), *La fuerza castigada* (Estela incontra l'eroe nei pressi di una “clara fuente, que fecundaba con su líquida plata lo ameno de un verde valle”; Ibid., p. 321), *La crianza bien lograda* (la dama a caccia arriva in un “ameno valle, cuyo suelo fecundaban los puros cristales de una apacible fuente”; FJ, p. 503), *Claudio y Porcia* (Octavia e Claudio durante la caccia si fermano a riposare “en el cristal de una fuente”, seduti sulla “verde yerba” (BT, p. 108). Perfino in *El pronóstico*

perifrasi si ripetono con una tenacia esasperante¹¹⁸.

Molto evidente è la posizione di Castillo Solórzano di fronte al cultismo: è sufficiente leggere *El culto graduado* per scoprire nel nostro autore “uno de los más acerrimos enemigos de lo que se dio en llamar “lengua culta” (“que no hay cosa más insufrible que una oscura prosa”)¹¹⁹. Tutta la sua narrativa risponde ad uno stile chiaro e lineare che tuttavia non rifugge da tali formule retoriche che, secondo Patrizia Campana, “constituían uno de los rasgos típicos del género, de manera que el autor se limitaba a seguir un filón”¹²⁰. Un filone non solo narrativo, ma anche drammatico: non occorre ricordare quanto spesso nelle commedie le condizioni atmosferiche o l’ambientazione sono introdotti per mezzo di battute non meno “cultas” affidate al *galán* e al suo *criado*.

Il *cultismo* si fa ancora più evidente nella descrizione delle dame: le loro lacrime sono perle¹²¹, le mani pezzi di “animado cristal”¹²², gli occhi due soli che fanno intimidire le stelle¹²³, le guance “cándidos jazmines y

cumplido e in *La crianza bien lograda* nella dimora del mago (che si trova all’interno di un monte) si trova un ameno giardino: cf. n. 88 e 89 del presente paragrafo.

¹¹⁸ Lo sparo della pistola, per esempio, è indicato per tre volte come “el salitrado elemento, mezclado con el ardiente plomo”; cf. TR, f. 73r., TE, p. 61 e HV, p. 162.

¹¹⁹ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., p. 84.

¹²⁰ TE, p. 232, n. 59; cf. SIMÓN DÍAZ J., “La aurora y el ocaso en la novela española del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Literatura*, 2, 1947, pp. 295-307.

¹²¹ Anche in questo caso le varianti sono ben poche: le lacrime della dama sono: “orientales perlas” (TE, p. 69 e 198; NP, p. 94). “líquidas perlas” (HV, p. 59), “finísimas perlas” (NP, p. 239), “hermosas perlas” (GS, p. 174 e SR, p. 196), “algunas perlas” (*La quinta de Diana*, p. 135) “perlas de los bellos ojos, comenzaron a regar sus rosadas mejillas” (HV, p. 88.)

¹²² Così in AC, ff. 16r. e 64r.

¹²³ Cf. *La dicha merecida* (Carlos dice di non essere innamorato di alcuna dama, “porque en presencia de la hermosísima Casandra, cual sol luminoso, no reparé en las estrellas”; SR, p. 65), *La inclinación española* (Carlos, prigioniero, aspira a vedere il sole e vedendo la dama, che non a caso si chiama Sol, crede che sia proprio lei l’astro di cui ha sentito parlare; QL, p. 84), *El disfrazado* (il protagonista corteggia di notte una dama: “bien hace la luna en salir si sabía que a este faliz campo había de salir beldad de más lucidos

encarnadas rosas”¹²⁴. Tale retoricismo troverà nella produzione narrativa di Castillo uno spazio sempre maggiore, fino a allargarsi in particolareggiati resoconti descrittivi dei tratti costitutivi della bellezza della dama. Riporto due passi, entrambi presi da AC (1640) senza commentarne ulteriormente l’analogia con la lirica barocca, nella fattispecie gongorina ¹²⁵.

en el hermoso espacio de una proporcionada y blanca frente, descubrió dos iris de bruñido azavache, arcos que con amor asegurara más rendimientos que con el instrumento corbo con que rinde las almas: eran éstas adorno de dos hermosos ojos negros y rasgados, de quien el mayor planeta podía pedir prestadas luces, las mejillas vertían purpura y nieve con una divina mezcla, tal que la naturaleza se admiró cuando formó tal obra de sus manos; dividía sus hermosos campos una proporcionada

El negro pelo fue requisito de su belleza, y no es el menor teniendo este color, compuestos rizos (con desvelo y sin él) dieron el perfeto punto con que luciese su frente de nieve, en cuyo distrito delineó la naturaleza parte de su hermosura, no pequeña, el sumo poder del pincel celeste, dos iris del mismo color del pelo y de los ojos, que siendo negros, fueron oprobrios del rubio señor de Delfos, en su luciente Epiciclo. Dos conformes puestos de nieve, y el color rojo dividió perfecto primor de sutil nevíó en proporción de

rayos”; SR, p. 96), *A lo que obliga el honor* (la bellezza della protagonista è tale da suscitare invidia nelle altre dame di Madrid, “pues como el luminoso planeta excede a los lucientes astros que toman dél luz, así esta hermosísima dama, como sol de la hermosura, excedía con ella a las damas de Madrid”; GS, p. 207).

¹²⁴ TE, p. 232.

¹²⁵ In tono molto minore, ma nello stesso stile, ritorna la descrizione della dama in *El desdén vuelto en favor*: “era Rosarda de garboso talle, su cabello castaño, blanca la frente, cejas bastantemente pobladas, ojos negros rasgados, afrenta del cuarto Planeta; en las opuestas campañas de su rostro (que coloreó el nacar, mezclado con el perfeto candor) puso paz a su emulante duelo, una hermosa, una perfecta balla, debajo della se ostentaban dos bellos muros de clavel, guardadas del más opulento tesoro que posee el Orbe, pues sus blancas, sus netas perlas pueden exceder a las que derrama la Aurora, cuando con clara luz es precursora del dorado Apolo; perfecta barba fue remate de aquel portento de belleza; en ella se mostraba un concavo tan breve como perfecto, que pudo el rapaz amor escogerle para su morada, mejor que la que le venera de Paphos; columna eburnea, esmaltada de turquesadas venas era la basa deste hermoso rostro, donde la naturaleza echó el resto de su saber” (pp. 124-125). Il fatto che tale descrizione si trovi in una novella di QL avvalorava ulteriormente la tesi per cui questa raccolta postuma risalga agli anni precedenti al 1631.

linea, realce hermoso de sus bellos primores, en cuya vecindad campeaban las perfecciones de un clavel dividido, tal era su hermosísima boca, de su librea se vistieron las bellas guardas de dos hilos de perlas más perfectas que las que engendra el Sur, la barba no desdecía de lo pintado, antes era hermoso aumento de sus divinas perfecciones, era atlante de este breve cielo una hermosa y gentil columna de cristal, tal era su divina garganta, adornada con el esmalte de unas graciosas venas que formaban unos rasgos de zafir, caracteres con que el amor escribió que era este divino sugeto el non plus ultra de la beldad

(ff. 78f.-78r.)

lo referido. Inferior deste empuesto (sino en meritos) se vio un diviso rubí deposito de un tesoro, que excedió lo que en humedo imperio defiende con rudo nidos conejos. El último requisito deste rostro ostentó un hoyo en el medio, sepulcro eligido del señor de Chipre, que envidió Venus su genetriz, con deseos de tenerle en sí. El eburneo cuello hecho entorno fue bello cimientto deste hermoso cielo”

(ff. 127r.-128f.)

3.2. L’apertura all’oralità

Riferendosi alla catalisi (opposta nella terminologia di Barthes ai “nuclei”¹²⁶), Velasco raccoglie una serie di espedienti linguistici che l’autore utilizza per scandire il ritmo narrativo, la cui funzione è:

1 – anticipare avvenimenti: “adelante diré”, “como después sabréis/oiréis...” (ossia prolessi)¹²⁷;

2 – rimediare dimenticanze: “Olvidábaseme decir...”;

3 – dare per scontato e sopprimere le spiegazioni: “se deja a vuestro buen juicio...”;

4 – omettere di dire per non dilungarsi troppo;

5 – spostare l’attenzione da un avvenimento ad un altro mediante lo

¹²⁶ BARTHES R., “Introduction à l’analyse structurale del recits”, cit., pp. 1-27.

¹²⁷ LASPÉRAS J. M. (*La nouvelle en Espagne*, cit. pp. 212-213) distingue tra prolessi d’argomento (lascia intuire che il futuro dei personaggi stà per essere alterato mediante avversità o eventi drammatici) e prolessi d’intreccio (precisa la natura dell’azione futura); Entrambe sono riscontrabili in Castillo.

schema “dejemos-volvamos”;

6 – riferire in poche linee, “de un plumazo”, qualcosa che solitamente richiederebbe molto più spazio¹²⁸.

Queste formule, giustificate dalla studiosa mediante l’“afán de verosimilitud” dell’autore (ricordiamo che le novelle sono raccontate o lette dai personaggi che si muovono nella cornice, e dunque indirizzate ad un uditorio) nei primi due casi e come una limitazione del ritmo narrativo nei restanti quattro, possono essere utili, più che a scandire il tempo della narrazione (funzione che si potrebbe concretizzare, come spesso accade, mediante forme avverbiali: mentre, quando...), a sottolineare un aspetto fondamentale della novellistica del nostro autore: l’apertura all’oralità. Oralità ravvisabile fin dalla struttura delle raccolte solorzaniene: Castillo è uno scrittore che privilegia la cornice come quadro spazio-temporale esterno: tutte le sue raccolte di novelle prendono spunto dal *topos* della riunione d’amici, tenuta in occasioni particolari (Natale, Carnevale, nozze, viaggi ecc.)¹²⁹, nel corso della quale i partecipanti, in una parte del giorno ben stabilita, (pomeriggio, sera, ecc.) a turno leggono novelle e raccontano storie. Seppure il nostro autore, con l’evolvere della sua produzione novellistica, concederà alla cornice sempre minor spazio fino a convertirla in un telaio del tutto privo di valore rispetto alle novelle, in un “mal necesario que había que desarrollar de acuerdo con una fórmula”¹³⁰, questo

¹²⁸ VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana*, cit., pp. 76-79.

¹²⁹ SOONS A. (*Alonso de Castillo Solórzano*, Boston: Twayne, 1978, p. 65) ricorda come a riunire gli amici non siano calamità e piaghe orribili come nel *Decameron* boccacciano, ma allegre riunioni di nobili in piacevoli ambientazioni. Ho tralasciato del tutto lo studio della cornice (ad eccezione di quella di FJ, la cui forma è quella tipica della novella *cortesana*, con propria azione e trama ben delineata), per la quale si rimanda soprattutto a PALOMO M. P., *La novela cortesana. Forma y estructura* (Barcelona: Planeta, Universidad de Málaga, 1976), TALENS J., *La escritura como teatralidad* (Valencia: Universidad, 1977) e PORQUERAS MAYO A., *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español* (Madrid: C.S.I.C., 1957).

¹³⁰ KING W. F., *Prosa novelística y academias literarias*, cit., 127.

tipo di lettura collettiva risponde, come si evince da uno studio di Frenk, ad una pratica comune e generalizzata, per cui anche se le novelle circolano in edizioni a stampa che le riconduce ad un genere letterario destinato alla fruizione privata, costituiscono per il pubblico del *Siglo de Oro* “un entretenimiento más colectivo que individual”¹³¹. Questa osservazione spinge a credere che la novella aurisecolare non costituisca un genere elitario destinato esclusivamente ad una classe di lettori aristocratici; pur non avendo una diffusione pari a quella della commedia, genere che sicuramente domina il Seicento spagnolo, la novella rappresenta un fenomeno letterario su larga scala¹³². In quanto poi ai valori aristocratici che sostengono la novella – riscontrabili anche nella commedia – non credo che siano legati necessariamente ad un pubblico nobile come vorrebbe Laspéras¹³³. Non serve ricordare che nel *Quijote* cervantino il curato legge la novella del *Curioso impertinente* non solo per le dame e i cavalieri riuniti

¹³¹ FRENK M., “«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”. In: *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, pp. 101-123. La studiosa contesta quanto sostenuto da M. CHEVALIER in *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976) che, considerando l’alto grado di analfabetismo, il costo dei libri e il disinteresse di buona parte della popolazione alfabetizzata nei confronti dei prodotti editoriali, riduce le dimensioni del pubblico di lettori a *hidalgos* e cavalieri colti. Apportando molteplici esempi di come i termini “leer” e “oir” fossero considerati nel barocco spagnolo quasi sinonimi, Frenk mostra come la letteratura del ‘600 spagnolo godeva di una vasta diffusione mediante quella lettura collettiva ad alta voce diffusa sin dall’antichità classica.

¹³² Seppur la novellistica breve non raggiunge per dimensioni l’estensione del teatro, non credo che 200 novelle circa per un totale di 33 autori siano numeri trascurabili come vorrebbe PACHECO RANSANZ A. (“Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII”, cit., p. 419), secondo il quale “en el panorama de las letras del siglo XVII la novela corta ocupa un lugar sumamente modesto”, soprattutto se a questo si aggiunge la circolazione delle novelle italiane, sia in lingua originale, sia in traduzione, e le successive ristampe.

¹³³ Cf. LASPÉRAS J. M., “La novela corta: hacia una definición”, in: *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*. Ed. J. Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 310: “era la nobleza, que en su mayoría sabía leer, el principal público receptor, al cual se dirigía la novela corta, y de ahí los valores que en ella se defienden” (cit. in OJEDA CALVO, M. DEL VALLE, “Entre teatro y novela”, cit., p. 21).

nella locanda, ma anche per l'analfabeta locandiere e sua moglie¹³⁴. Se è vero, come ritengo che sia, che non è la quotidianità bensì lo straordinario ciò che attira l'interesse del pubblico, "a quien divertía más la violación de la norma que el mero reflejo de ésta"¹³⁵, una novella che presentasse avvenimenti calati in un mondo ordinario per il lettore avrebbe poca attrattiva.

¹³⁴ Altri esempi in FRENK M., «Lectores y oidores», cit.

¹³⁵ DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología*, cit., p. 94.

CONCLUSIONI

Di fronte alla preoccupazione tassonomica che soprattutto negli ultimi vent'anni ha caratterizzato (e continua in parte a caratterizzare) lo studio del teatro aurisecolare¹, la tendenza della critica a considerare la novella spagnola del XVII secolo come un blocco monolitico e compatto può apparire realmente inspiegabile. L'adozione di una prospettiva uniforme per un *corpus* che supera i duecento testi ha portato a letture equivoche, quando non addirittura erranee, per cui novelle con ambientazione e personaggi affatto diversi sono state riunite indistintamente sotto l'etichetta “*cortesana*” (Amezúa), o “bizantina” (Dunn e Soons), mentre testi con intento prettamente edificante sono stati qualificati come amorali (ancora Dunn)².

La classificazione delle novelle di Castillo Solórzano, condotta sulla base del tipo di intreccio (amoroso o politico), della condizione sociale dei personaggi (media o alta nobiltà), dell'ambientazione (nella contemporaneità urbana spagnola o in qualche corte europea in un passato più o meno lontano) e della presenza / assenza del fine edificante, ha consentito un'analisi dei meccanismi di costruzione formale e significativa dei singoli testi, mettendone in risalto la peculiare contiguità con i diversi sottogeneri teatrali coevi, contiguità evidente sin dalla scelta dei titoli³, dall'uso dell'onomastica⁴ e dai frequenti mutamenti di scena⁵.

¹ Per una sintesi di questo aspetto, cf. ARELLANO I., *Historia*, cit., p. 129 e segg.

² Cf. cap. introduttivo.

³ La novella *No hay mal que no venga por bien* non può non far venire in mente la commedia quasi omonima di Ruiz de Alarcón, così come *El ayo de su hijo* quella di Castro e l'omonimia è quasi perfetta con le commedie di Lope *Quien todo lo quiere* e di Calderón *Lances de amor y fortuna*, ecc.

⁴ Cf. MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa*, cit., pp. 785-819.

⁵ BOURLAND C. B., *The short story*, cit., p. 19.

Non tutti i tipi di novella rintracciati presentano però uno stesso rapporto di analogia con il modello teatrale. Prendendo in considerazione la prima raccolta che Castillo dà alle stampe, TE, si può notare come siano qui edite novelle appartenenti a sottogeneri molto diversi: una picaresca, una burlesca, una *cortesana* e due palatine. Nelle raccolte successive Castillo abbandona la narrazione breve picaresca e burlesca (in stretto rapporto, quest'ultima, con la *comedia de figurón*)⁶, una scelta che appare in totale consonanza con quella fatta molto tempo prima da Lope de Vega, che nella sua fase matura (quella che Weber de Kurlat chiama del Lope-Lope) non tornerà a comporre commedie quali *El rufián Castrucho* o *El caballero del milagro*, per le quali Oleza ha proposto la classificazione nel sottogenere picaresco⁷. Anche le novelle che si richiamano più strettamente al modello della commedia mostrano, in questa prima raccolta, un carattere ibrido: *El amor en la venganza* e *Engañar con la verdad*, palatine per ambientazione e personaggi, accolgono luoghi (la strada, il carcere, il convento come rifugio dopo un fatto di sangue, ecc.) e nuclei narrativi (il duello, la prigionia dell'eroe, ...) tipici della novella *cortesana*, mentre *La fantasma de Valencia*, novella che rientra nel sottogenere *cortesano*, è costruita mediante la tecnica della "novella nella novella" che sarà preponderante invece, più tardi, in quello palatino.

Con il procedere degli anni, le novelle solorzaniane presentano un grado sempre più alto di coesione interna, raggiunta mediante la progressiva soppressione di elementi catalitici (evoluzione che ancora una volta ricorda, fatto salvo il divario temporale, la produzione teatrale del "monstruo de naturaleza"⁸). È messo al bando qualsiasi *excursus* digressivo, sia di tipo

⁶ L'unica altra commedia burlesca composta da Castillo è *El celoso hasta la muerte*, inserita in NP.

⁷ Cf. OLEZA J., "La propuesta teatral", cit., p. 262.

⁸ Cf. IBID., p. 278 e WEBER DE KURLAT F., "Lope-Lope y Lope-preLope", soprattutto pp. 118-120.

descrittivo (abbiamo visto ad esempio il caso dei tornei, introdotti nelle novelle più tarde solo quando funzionali all'azione e comunque mediante brevi accenni), burlesco (la parentesi sugli amori tra *criados* in *Escarmiento de atrevidos*) o emotivo (la raffigurazione di luoghi incantati⁹). Diminuisce il numero delle descrizioni spaventose volte a suscitare orrore nel lettore¹⁰ mentre le scene truculente tanto care a María de Zayas e ancora presenti, ad esempio, in *La cruel aragonesa* (1626) sono sostituite da molto più teatrali duelli, che pure continuano a concludersi, salvo poche eccezioni, con la morte di uno dei due contendenti. L'eliminazione di tutto ciò che può apparire superfluo, o comunque non funzionale ai fini dell'azione, non riguarda però gli intermezzi lirici e l'inserzione di missive (eredità letteraria proveniente dal romanzo pastorale nel primo caso, dai libri di cavalleria e della *novela sentimental* nel secondo), che la novella accoglie al pari della commedia aurisecolare, nella quale non è raro incontrare personaggi che leggono ad alta voce lettere di vario tipo o ascoltano versi cantati da anonimi musicisti.

Sempre minor spazio è concesso, nelle novelle più tarde, alla componente avventurosa. Per gli episodi *moriscos* presenti in *La libertad merecida*, *El bien hacer no se pierde*, *El inobediente* e *La ingratitude castigada* (tutte novelle, ad eccezione dell'ultima, edite in raccolte anteriori al 1631) il termine di paragone più immediato non è il romanzo bizantino bensì la commedia: che si trovino in novelle di tipo *cortesano*, palatino o esemplare, la cattura dell'eroe da parte dei pirati turchi e la sua permanenza

⁹ Le novelle in cui subentra la magia, oltre a *La cruel aragonesa* (1626), sono *El pronóstico cumplido* e *La cautela sin efecto* (entrambe edite in NP) e la novella di poco successiva *La crianza bien lograda* (1634). Un'eccezione è costituita dalla descrizione introdotta in *Los efectos que hace amor* (1640), il cui scopo è quello di creare un'atmosfera di "encantamiento" che trasporti il lettore in un luogo misterioso da *Libros de caballerías*.

¹⁰ Presenti in *La fantasma de Valencia* (1625), *La quinta de Diana* (1627), *El defensor contra sí* (1629), *Las dos dichas sin pensar* (1631) e *Más puede amor que la sangre* (postuma, SR), tutte novelle edite in raccolte precedenti a NP.

come schiavo nel palazzo del sultano, o comunque di un nobile moro, non si configurano mai come una *peregrinatio amoris* o come un viaggio espiatorio durante il quale il protagonista, mediante il superamento di varie prove, deve rendersi degno dell'amata; l'*iter* percorso ad esempio da Ricaredo, protagonista della novella cervantina *La española inglesa*, è generalmente sostituito dal gioco oppositivo tra realtà e apparenza, verità e finzione su cui si regge gran parte delle commedie aurisecolari.

Ai frequenti spostamenti spaziali dei personaggi delle prime novelle subentra, in quelle più tarde, una maggiore staticità dell'azione, che tende sempre più a svilupparsi all'interno di luoghi chiusi e delimitati: la casa, sia essa l'abitazione urbana di una nobile dama (nov. *cortesana*), o il palazzo reale con annessi i giardini (nov. *palatina*), acquisisce un'importanza sempre maggiore fino a costituirsi come scenario esclusivo dell'intreccio. L'impiego più cospicuo di "ambientazione d'interni" alla maniera di Calderón determina l'utilizzo di espedienti scenici convenzionali (il "taparse" della dama, il nascondersi del *galán*...) che implicano, a loro volta, l'ingresso nella novella di una serie di indicazioni prossemiche e cinetiche che riconducono inequivocabilmente all'universo della rappresentazione teatrale. L'ascolto di conversazioni da parte di personaggi che restano "al paño" (ossia che origliano attraverso una porta da una stanza attigua o nascosti dietro una tenda), l'entrata e l'uscita di *galanes* che provocano scambi d'identità e situazioni equivoche di vario tipo, la convergenza nel finale della novella di tutti i protagonisti in un luogo determinato: questi espedienti rivelano la propria impronta teatrale soprattutto quando sono introdotti dal narratore in maniera gratuita, senza cioè che la loro presenza modifichi in qualche modo lo sviluppo dell'azione.

Al restringimento delle coordinate spaziali corrisponde, nelle novelle edite da NP in poi, una concentrazione del tempo che, seppur più immediatamente evidente nelle *cortesanas* (in cui un inverosimile susseguirsi di colpi di scena nel finale ricorda i *desenlaces* della commedia

di cappa e spada), interessa anche le palatine: l'inizio "in medias res", meccanismo costruttivo che, a differenza di quanto accade nelle novelle *cortesanas*, non viene mai abbandonato nelle palatine, in quanto vincolato al nucleo dell'identità nascosta, rende indispensabile la spiegazione da parte dell'eroe delle sue precedenti vicissitudini; l'estensione di tale racconto però si riduce progressivamente, fino a perdere il suo carattere di "novella nella novella" e a trasformarsi in un resoconto esplicativo che occupa lo spazio di poche righe.

Lo stabilizzarsi della narrativa breve solorzaniana su modelli circoscritti e ben distinguibili (il *cortesano* e il palatino) a discapito di altri (il picaresco e il burlesco) determina la collocazione dell'azione in un ambiente sociale elitario in cui si muovono personaggi di alto lignaggio (nella novella palatina) o comunque appartenenti alla media nobiltà urbana (nella *cortesana*), altro aspetto, questo, tipico del teatro aurisecolare. Le origini aristocratiche determinano nei protagonisti una serie di virtù innate quali la bellezza fisica, mai assente, il coraggio, dote dimostrata in ogni circostanza, e una generosità che lascia trasparire un disprezzo aristocratico del denaro che li contraddistingue dai personaggi delle classi medie con cui entrano occasionalmente in contatto. Tali qualità si delineano come indizi offerti al lettore sin dalle prime pagine per far intuire la nobile nascita dell'eroe anche quando questi nasconde consapevolmente le proprie origini o ne è lui stesso all'oscuro.

Nonostante il carattere monocorde e ripetitivo di queste presentazioni, i personaggi solorzaniani sono sottoposti ad un processo di trasformazione che li avvicina al modello offerto dalla drammaturgia coeva. Nelle novelle delle prime raccolte (nella fattispecie nelle *cortesanas*) la discendenza aristocratica si eleva a garanzia di un comportamento irreprensibile dell'eroe, che solo una grave malattia o la persecuzione da parte di un altro nobile che intende vendicare l'uccisione di un congiunto possono tenere lontano dall'amata. Nella produzione più matura i protagonisti maschili

tendono invece a dismettere le vesti del cavaliere perfetto per avvicinarsi al tipo del *galán* teatrale, che può sedurre una dama per lasciarla subito dopo senza preoccuparsene affatto (anche se nel finale dovrà comunque mantenere la promessa di matrimonio), oppure oscillare tra l'amore per due diverse dame, mostrando quella poca "firmeza" che caratterizza diversi protagonisti delle commedie di Lope e, anche, di Calderón¹¹. La trasformazione del *galán* protagonista determina a sua volta l'evoluzione della figura della dama che, nelle novelle più tarde, si libera dalle pressioni dei propri familiari (novella *cortesana*) o dai rigidi obblighi sociali che vincolano il suo potere decisionale (novella palatina) e ricorre a vari stratagemmi per recuperare l'amato a cui si è concessa e da cui è stata abbandonata, oppure per scoprire l'identità dell'eroe che è entrato nel suo palazzo come subordinato e potergli così rivelare il proprio amore. La graduale riduzione del numero dei personaggi, con la scomparsa delle figure secondarie ai fini dello svolgimento dell'azione, determina, a livello strutturale, uno spostamento verso la triangolazione amorosa, un tipo d'intreccio su cui si fonda l'azione drammatica di diverse commedie aurisecolari. Differentemente da quanto accade, ad esempio, in *La fantasma de Valencia* (1625), novella in cui la presenza della seconda dama e del secondo *galán* non implica un doppio matrimonio, o in *Engañar con la verdad* (1625), *La obligación cumplida* (1626) e *El amor por la piedad* (1629), dove accanto alle nozze tra i protagonisti se ne celebrano altre tra personaggi estranei alle vicende narrate, nelle novelle edite in FJ (1634) e AC (1640), come in quelle intercalate in BT (1637) e GS (1642), le doppie nozze sanciscono lo scioglimento del triangolo amoroso, con l'unione degli amanti protagonisti e del *galán* o dama rimasti *suelos* con un personaggio

¹¹ Cf. ARELLANO I., "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega", in *Convención y recepción*, cit., pp. 76-106 e ANTONUCCI F., "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada", cit., p. 79.

che è stato quanto meno menzionato nel corso della novella¹².

Ricapitolando, nella produzione novellistica di Castillo il 1631 si configura come una linea di demarcazione tra una prima fase, in cui l'autore accoglie in maniera alquanto eclettica elementi provenienti dalla narrativa antecedente (novellistica italiana, *exemplum* medievale, romanzo bizantino, sentimentale e pastorale, libri di cavalleria), e una seconda fase in cui questi molteplici ed eterogenei influssi sono sottoposti ad un processo di "teatralizzazione", di concentrazione drammatica che fa sì che le sue novelle più tarde siano, molto più di quelle dei novellieri coevi, testi "que fácilmente podrían convertirse en comedias en las que se adivine el desenlace"¹³. Questo processo di graduale avvicinamento all'universo teatrale, segnato dalle trasformazioni finora rilevate, è tanto evidente nella produzione solorzaniana da avermi consentito di collocare la composizione delle raccolte giunteci in edizioni postume, SR e QL, agli anni rispettivamente antecedenti e successivi al 1631.

Castillo attinge ai diversi sottogeneri di commedia mostrando una consapevolezza da "refundidor", che lo spinge a modificare, nel corso degli anni, il trattamento di alcuni motivi topici. Consideriamo, ad esempio, la *honra*. La soluzione poco ortodossa scelta da Lope in una commedia giovanile come *Las ferias de Madrid* viene riproposta da Castillo, molto tempo dopo, in *El socorro en el peligro* (1625), novella nella quale a morire non è la moglie adultera bensì il marito; il narratore, tuttavia, mitiga in parte questo finale poco convenzionale escludendo qualsiasi rapporto carnale tra gli amanti e presentando il marito come un personaggio crudele e poco "honrado" che, non solo non si preoccupa di ripristinare il proprio onore uccidendo la moglie quando la scopre intenta a scrivere una lettera

¹² Solo nella cornice di FJ e in *La confusión de una noche* il numero di matrimoni nel finale sale a tre.

¹³ DEL VAL J., "La novela española", cit., pp. LXVI.

all'amato¹⁴, ma che si avvale dell'aiuto di alcuni sicari per sbarazzarsi del rivale. Già l'anno successivo Castillo preferirà in *La cruel aragonesa* un finale in cui a morire è l'adultera, figura la cui malvagità viene, anche in questo caso, potenziata perché la sua morte si configuri agli occhi del lettore come un inevitabile castigo. Questa conclusione, se avvicina questa novella alla tragedia aurisecolare (del tipo de *Los Comendadores de Córdoba*, molto più che ai *dramas de honor* di Calderón, dove la moglie muore di solito innocente), al tempo stesso la distanzia dalla produzione dei novellieri coevi, i quali, sulla scia della novella italiana, prediligono solitamente un finale atragico con la burla ai danni dei mariti traditi¹⁵. In *Quien todo lo quiere todo lo pierde* (1642) Castillo riprende il motivo dell'infedeltà della dama: la doppia relazione da lei portata avanti prima del matrimonio, non configurandosi come un vero e proprio adulterio, non impone un tributo di sangue da parte della protagonista, la quale sconterà comunque la propria condotta finendo reclusa in un convento, luogo questo che non ha mai per le eroine solorzaniene valenza positiva.

La ricerca di una "formula" narrativa che si possa conciliare con l'orizzonte d'attesa del grande pubblico, porta Castillo Solórzano a rimaneggiare una serie di motivi provenienti da forme narrative preesistenti in una prospettiva tipicamente teatrale. Così, per esempio, la pazzia d'amore, tema ariostesco frequentato tanto dal giovane Lope (*Belardo el furioso* e *Los celos de Rodamonte*) quanto da Castillo, nella cui narrativa si muove tutta una serie di *galanes* che si disperano per la presunta perdita dell'amata; solo in una novella tarda come *El conde de las legumbres* (1642) la follia amorosa compare come simulazione, variante che troviamo

¹⁴ Per il parallelo tra questa scena e quanto accade nella tragedia calderoniana *El médico de su honra*, cf. cap.I, § 1.3., n. 74.

¹⁵ LASPERÁS J. M. (*La nouvelle en Espagne*, cit., pp. 236-7) nell'universo novellistico aurisecolare rintraccia solo tre novelle che si concludono con la morte dell'adultera: la *Novela y escarmiento nueve* di Antonio Liñán y Verdugo, *La desgraciada amistad* di Montalbán e *La prudente venganza* di Lope.

in commedie lopiane quali *El príncipe melancólico* (1588-95), *El cuerdo loco* (1602), *Los locos por el cielo* (1598-1603), o *Los locos de Valencia* (1590-95)¹⁶. Consideriamo ancora in quest'ambito il travestimento, meccanismo fondamentale nella narrativa italiana dove spesso si lega alla *anagnórisis*¹⁷. Castillo riserverà, come ho già detto, il binomio "identità nascosta - agnizione finale" alla novella palatina, mentre nella *cortesana* tenderà a ridurre sempre più questo nucleo a momentaneo e ingegnoso espediente: se ne *La fantasma de Valencia* (1625) e *El duende de Zaragoza* (edita in SR) il mascheramento da spettro del personaggio maschile è del tutto superfluo per lo svolgimento dell'intreccio, in novelle quali *Las dos dichas sin pensar* (1631), *Amor con amor se paga* (1640), *A un engaño otro mayor* (1640), *A lo que obliga el honor* (1642) e *Los hermanos parecidos* (1634) sarà sempre e solo la dama a ricorrere al travestimento per superare qualche ostacolo. Nel caso in cui il travestimento determini un cambiamento di sesso, è molto più frequente che sia la dama ad indossare indumenti maschili che non l'uomo quelli femminili, situazione, quest'ultima, inusuale anche nella commedia¹⁸. L'assoluta preponderanza del "disfraz varonil" della dama in un genere in cui tale espediente non veicola alcun erotismo visivo, è un'altra spia di quanto queste novelle risentano dell'influsso del teatro coevo. Per quanto riguarda, infine, le indicazioni concernenti il vestiario dei protagonisti, il discorso non cambia. Riferendosi agli

¹⁶ Cf. GARCÍA LORENZO L., "Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega", in: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M.^a Ruano de la Haza, Ottawa: Dovehouse (Ottawa Hispanic Studies 3), 1989, pp. 213-228. La datazione di queste opere (ripresa dalla citata *Cronología* di Morley e Bruerton) rivela ancora un forte scarto temporale nell'utilizzo di questo motivo nella drammaturgia lopesca e nella narrativa breve solorzanaiana.

¹⁷ Cf. per esempio CONTINI G., "La novella di agnizione del *Decameron*", *Allegoria*, 5:13, 1993, pp. 48-50.

¹⁸ Il "disfraz varonil" della dama si trova in *El obstinado arrepentido*, *El soberbio castigado*, *La injusta ley derogada*, *Los hermanos parecidos*; *Lances de amor y fortuna* e in *Amor con amor se paga* (1640), unica novella in cui i due *galanes* rivali si travestono da donne.

scarsissimi accenni all'abbigliamento che i novellieri aurei spagnoli immettono nei propri testi, Laspéras riporta come eccezione le novelle di Castillo¹⁹, testi in cui questo elemento visivo veicola informazioni circa lo *status* sociale del personaggio che lo indossa. Passando in rassegna gli esempi riportati nel cap. V, § 2.4, si può notare come siano tutti passi tratti da novelle posteriori al 1631, riconducibili cioè alla fase più matura e più "teatrale" di Castillo Solórzano²⁰.

Come nel caso del vestiario, la cui descrizione rassicura il lettore circa i nobili natali del protagonista, sul quale non viene fornita alcuna ulteriore informazione, anche il travestimento, che pure implica sempre una temporanea discesa nella piramide sociale, è un meccanismo che nelle novelle di Castillo tende ad evidenziare, più che a nascondere, l'appartenenza alla classe aristocratica dell'eroe. Come già accade nelle *Novelas ejemplares* di Cervantes, nessun travestimento riesce a celare l'alto lignaggio dei *galanes*, la cui nobiltà di sangue traspare da ogni loro azione e dal loro stesso aspetto fisico.

Agli antipodi del protagonista si colloca il rivale, antieroe caratterizzato da superbia e arroganza che agisce in contrasto con le norme comportamentali che come nobile gli si addicono e che quindi merita un castigo. La giustizia poetica si trasforma in "meccanismo morale del castigo" anche in narrazioni di carattere "ludico" come le novelle palatine, la maggior parte delle quali si conclude con l'esecuzione dei congiurati che hanno attentato alla vita del monarca, e le *cortesanias*, testi pieni di duelli sanguinari che si consumano davanti agli occhi del lettore e si concludono

¹⁹ LASPERÁS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., pp. 325-332.

²⁰ Le novelle in questione sono: *Las dos dichas sin pensar* (1631), la cornice di FJ e *La injusta ley derogada* (1634), *Filipo, príncipe de Salerno* (1637), *A un engaño otro mayor*, *La confusión de una noche* e *Amor con amor se paga* (1640); solo *La obligación cumplida* risale ad una data precedente (1626).

con la morte di uno dei due contendenti, ossia, non occorre dirlo, del rivale che, differentemente dal *galán suelto* della commedia di cappa e spada (a cui è riservato un castigo “comico”, privo di tragicità), finisce di regola ucciso dall’eroe.

La visione manichea si costituisce come essenza stessa delle novelle che ho classificato come esemplari, testi in cui l’intento morale non è catalogabile come un espediente utile a giustificare la narrazione di storie di dubbia moralità, o come una sterile ripetizione della formula oraziana del *miscere utile dulci* da opporre ai giudizi negativi dei moralisti. La finalità didattica influisce sulla struttura stessa di questi testi, determinando la presentazione “in contrasto” dei personaggi (per cui la perversità di un antieroe dominato da un grave difetto morale è messa in risalto da un personaggio tutto positivo che gli si affianca) e un’ambientazione lontana dalla Spagna che elude i problemi che potrebbero sorgere dalla rappresentazione delle turpitudini di un nobile o, addirittura, di un re.

L’atmosfera moralizzante, tratto che la novella solorzaniana condivide con i novellieri contemporanei e che si lega, oltre che al problema della censura, alla tradizione dell’*exemplum* medievale²¹, è acuita in Castillo dall’esclusione dell’agente comico. Nelle sue novelle non è mai individuabile un portavoce della comicità, giacché nessuno dei numerosi *criados* che vi si muovono arriva mai a vestire i panni del *gracioso*. E anche quando si può trovare un *galán* burlone, come, ad esempio, il protagonista de *Quien todo lo quiere todo lo pierde*, questi non è mai assimilabile a quei *galanes - graciosos* che, in alcune commedie del primo Lope de Vega, condividono le debolezze delle classi servili (sto pensando, ad esempio, a Riselo in *El acero de Madrid*). Ancora si può citare don Pedro che, in *El conde de las legumbres*, si finge pazzo per poter corteggiare la dama promessa in sposa ad un altro; abbiamo visto come tale espediente non

²¹ Cf. LASPERÁS J. M., *La nouvelle en Espagne*, cit., pp. 51-89.

invalidi la sua natura cavalleresca, messa in mostra nel finale della novella quando prende in mano la spada per sfidare il *galán* che ha disonorato la sorella. Prescindendo dai due casi suddetti, la comicità viene esiliata dalla narrativa breve di Castillo; e questo aspetto è determinante se si considera che la sua produzione non novellistica ruota quasi per intero intorno al romanzo picaresco e alla *comedia de figurón*, genere di cui è considerato uno dei primi cultori²².

La prospettiva nobiliare attraverso cui è filtrato il mondo narrativo di Castillo, il fine edificante, l'esclusione dell'elemento comico: sulla base di questi elementi la novella corta amorosa, e non soltanto quella di Solórzano, è stata vista come un'alternativa al teatro in quanto “expresión de la ideología dominante”²³, posizione che ha permesso a Rodríguez Cuadros di applicare alla produzione novellistica secentesca la definizione di Maravall del Barocco come

cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos con repetición standardizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado [...] una cultura, además, de consumo (alimento cultural del incrementado hábitat ciudadano), de profusión autorial, parásita y económica (abaratamiento del libro por el desarrollo de la imprenta), de recursos técnicos desalentadores (reproducción, repetición, recetario de

²² Riferendosi alle *comedias de figurón* di Castillo Solórzano, Arellano ritiene che *El marqués de Cigarral* e *El mayorazgo figura* non presentino i tratti caratteristici di questo sottogenere, in quanto “una [la primera] no se sitúa en la cotidianidad del esquema de capa y espada, y la otra presenta un figurón fingido, que acumula diversos modos cómicos como figurón y como gracioso”. Cf. ARELLANO I, *Historia*, cit., p. 430.

²³ Questo concetto, espresso da RODRÍGUEZ CUADROS nel prologo della sua raccolta di novelle amorose (*Novelas*, cit., pp. 23-25) e ripreso da M. G. PROFETI (*Il Seicento*, cit., p. 502), è alla base dello studio di LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne*, cit., soprattutto pp. 225-290.

soluciones conocidas, utilización de sistemas alegóricos y simbolistas)²⁴.

Le novelle di Castillo Solórzano possono truttavia rivelarsi un utile termine di paragone per ridimensionare il conservatorismo che critici come Maravall e Díez Borque hanno voluto leggere come caratteristica di tutto il teatro aurisecolare. L'esaltazione monarchica sottesa all'intera narrativa solorzaniana esclude *a priori* la rappresentazione dei sovrani come "pequeño[s] ser[es] cotidiano[s]" privati della loro "dignidad justiciera" che si trova in tante commedie palatine²⁵. Pur riprendendo da questo sottogenere il nucleo d'intreccio della corruzione del potere, Castillo ne riduce l'importanza liquidandolo per mezzo di fugaci resoconti posti in bocca all'eroe e rendendolo funzionale all'incontro e alla conseguente relazione amorosa tra l'eroe e la dama di alto lignaggio, vero fulcro di novelle quali *La obligación cumplida* (1626), *La cautela sin efecto* (1631), *La injusta ley derogada* (1634), *Filipo, príncipe de Salerno* (1637) e *En el delito el castigo* (1640). Nelle novelle in cui tale motivo supera la dimensione della cornice introduttiva, l'asse del conflitto si sposta dal piano politico a quello amoroso: in *Lances de amor y fortuna* (novella edita in QL, raccolta che abbiamo detto composta verosimilmente dopo il 1630) il ruolo di oppositore incarnato e mantenuto per tutta la durata della novella dal re di Francia, non si lega al problema della legittimità della sua corona, ma al suo incapricciarsi per la bella Estela.

Il motivo del protagonista che, a capo di un regno, viene spodestato da un "poderoso arrogante", motivo presente in *El duque de Milán* (1627), *La duquesa de Mantua* (1629) e *La cautela sin efecto* (1631), non torna nelle novelle palatine edite in raccolte successive al 1631, *terminus ad quem* per la presenza nelle novelle esemplari a sfondo palatino di figure di nobili che,

²⁴ MARAVALL J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, cit., p. 182 e RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada*, cit., p. 279-280.

²⁵ Cf. OLEZA J., "La práctica teatral", cit., p. 269.

mossi da una sete di potere del tutto illecita, tentano di uccidere il legittimo sovrano (così in *El soberbio castigado*, 1629 e *El ingrato Federico*, 1631), o di monarchi ingiusti che si macchiano di una qualche colpa (*El inobediente* e *La fuerza castigada*, entrambe del 1631). Come prova *a contrario* basti considerare che le uniche novelle esemplari pubblicate in raccolte posteriori a NP, *Quien todo lo quiere, todo lo pierde* (1642) e *La ingratitude castigada* (QL), sono di tipo *cortesano*.

L'immobilismo sociale derivante da quell'impermeabilità delle classi sociali che ricorre nella letteratura "purvyed"²⁶, per cui la nobiltà è un fatto di sangue non comprabile né celabile, guida ugualmente l'intreccio amoroso delle novelle solorzaniene. Rimanendo nell'ambito del sottogenere palatino, abbiamo visto come qui l'amore nasca nella maggior parte delle protagoniste femminili solo dopo che queste hanno ricevuto prove certe ed inconfutabili del fatto che sotto gli umili vestiti indossati dall'eroe entrato al loro servizio si cela in realtà un nobile cavaliere. Se in Castillo non viene mai smentita la regola per cui personaggi di rango sociale diverso non possono unirsi in matrimonio, nella commedia palatina questa regola ha delle autorevoli eccezioni: la commedia lopesca *El perro del hortelano*, in cui la contessa Diana sposa l'umile Teodoro (fermo restando che l'ambiguità intorno alle sue origini riduce in parte l'eterodossia del finale); *El villano en su rincón*, dove Lisarda e Feliciano, figli del "rico labrador" Juan, riescono la prima a sposare il nobile Otón, il secondo ad essere nominato cavaliere; la tirsiana *La celosa de sí misma*, che si conclude con le nozze tra Magdalena, figlia di un ricco peruviano, e il leonese Melchor, rappresentante della più antica nobiltà spagnola²⁷. Nelle novelle palatine di Castillo pochissimi sono i matrimoni tra personaggi che non appartengono allo stesso stato sociale; laddove un eroe di condizione sociale inferiore

²⁶ SOONS A., *Alonso de Castillo Solórzano*, cit., pp. 721-75.

²⁷ Cf. COUDERC C., "Familia, matrimonio, parentesco: espacio dramático y espacio social en la comedia lopesca". In: *Homenaje a Frédéric Serralta*, cit., p. 170.

arriva a sposare una dama di alto lignaggio, l'autore rimette a posto le cose ricorrendo di solito all'agnizione finale che attribuisce al protagonista una nascita nobile (*El pronóstico cumplido*; *La crianza bien lograda*). Quando poi l'eroe non è riconosciuto come il figlio di qualche conte o marchese, le nozze disuguali che concludono la novella sono giustificate da un'intenzione ideologica precisa, di taglio sciovinistico (in *La inclinación española* un re polacco preferisce Carlos, figlio di spagnoli di media nobiltà, a qualsiasi altro principe europeo) o edificante (*La dicha merecida*, *El premio de la virtud*).

In un periodo in cui la novella, come argomentato in apertura, non si è ancora delineata come genere letterario regolamentato da una qualche precettistica²⁸, la commedia rappresenta per uno scrittore come Castillo Solórzano un modello a cui attenersi per incontrare il favore di un pubblico più vasto rispetto alla sola *élite* aristocratica, e più composito, alla stregua di quello che popolava i *corrales de comedias*²⁹. Castillo riprende dal mondo caleidoscopico del teatro nuclei d'intreccio più frequenti (abbiamo visto, ad esempio, come l'inganno si sostituisce nelle novelle più tarde al conflitto generazionale padre-figlia), meccanismi compositivi (un uso sempre più cospicuo del triangolo amoroso e una concentrazione spazio-temporale alla maniera di Calderón) e stilistici (l'ingresso sempre più consistente di un formulismo di stampo gongorino, con metafore *cultas* e riferimenti mitologici che conducono ancora verso il teatro calderoniano), sottoponendo la propria produzione ad un graduale processo di stilizzazione. Per valutare e collocare correttamente tutti questi aspetti un confronto con il teatro risulta indispensabile. Occorre tuttavia lasciarsi alle spalle i giudizi estetici

²⁸ Cf. cap. introduttivo.

²⁹ O almeno una parte di esso; nonostante la novella sia, come abbiamo visto, un genere diffuso anche oralmente, non credo tuttavia che abbia raggiunto le fasce più basse ed incolte che avevano accesso ai teatri.

determinati dalla delusione di chi, abituato agli alti livelli raggiunti dal teatro barocco spagnolo, vede frustrate le proprie aspettative sfogliando le pagine della prosa solorziana, la cui “mecánica combinatoria” nella costruzione dell’intreccio ha poco a che vedere con quel “juego de ingenio” che sorregge la maggior parte delle opere di Lope, Tirso o Calderón³⁰. La novellistica di Castillo Solórzano, che si colloca, ricordiamo, tra il 1624 e il 1649, all’epoca cioè dell’ultimo Lope e della produzione giovanile e matura di Calderón, presenta un carattere epigonale che si renderà più evidente nelle novelle pubblicate nelle raccolte tarde. Non è un caso che un autore come Moreto, la cui drammaturgia appare “caracterizada por la técnica de las *refundiciones*”³¹, preferisca riprendere una novella tarda come *La confusión de una noche* (1640) per la stesura de *La confusión de un jardín*³²; consideriamo, inoltre, che le due commedie di Lope *Amar, servir y esperar* e *Amar sin saber a quién*, edite nella *Parte XXII* (1635), ma verosimilmente composte diversi anni prima³³, presentano, al contrario, una stretta attinenza con due novelle che Castillo dà alle stampe prima del 1631 (rispettivamente *El socorro en el peligro*, 1625 e *El amor por la piedad*, 1629). Le novelle solorziane più tarde, in sostanza, ricordano la produzione dei drammaturghi “minori” del cosiddetto ciclo calderoniano, produzione che, partendo dalla ripetizione di temi, motivi e schemi precostituiti, muove verso “la integración de los motivos líricos descriptivos en el estilo gongorino, la hipérbole metafórica [...] la progresiva urbanización de los ambientes, que sustituyen el campo de los villanos lopescos por los jardines

³⁰ ARELLANO I., *Convención y recepción*, cit., p. 103.

³¹ ARELLANO I., *Historia*, cit., p. 526.

³² Edita per la prima volta nella *Verdadera tercera parte de las comedias de don Agustín Moreto* (en Valencia, en la imprenta de Benito Macé, a costa de Francisco Duarte, mercader de libros, 1676), edizione in cui compare anche *El marqués del Cigarral*, commedia *de figurón* di Castillo Solórzano.

³³ Cf. cap. I, § 2.2., n. 120.

refinados de la ciudad o el ámbito palaciego...”³⁴.

Se è vero d’altro canto che la lezione di Cervantes cade nel vuoto, per cui nella produzione novellistica di Castillo Solórzano non si trova traccia dell’approfondimento psicologico, dell’apertura verso gli strati sociali subordinati e dell’ironia che sorreggono le *Novelas ejemplares*, il motivo è da ricercare nel fatto che il modello a cui guarda il nostro autore è costituito non dalla novella, ma dalla Commedia. Il panorama critico ancora troppo disorganico e lacunoso della novella barocca spagnola non permette di stabilire se tale ipotesi, sicuramente valida per Castillo Solórzano, sia o meno generalizzabile alla produzione dei novellieri coevi: bisogna ancora sollevare il coperchio di questo vaso di Pandora da cui a tutt’oggi è stato rimosso solamente il sigillo di cera.

³⁴ ARELLANO I., *Historia*, cit., p. 580.

APPENDICE

1. Un esempio di intertestualità: il caso de “*La cautela sin efecto*” e “*Los encantos de Bretaña*”

Nel corso del presente lavoro ho più volte fatto riferimento alle commedie *Amar, servir y esperar* di Lope de Vega e *La confusión de un jardín* di Moreto come a *refundiciones* parziali che vanno al di là della semplice reiterazione di nuclei narrativi o drammatici sfruttati su larga scala. Lope riprende interamente la prima parte della novella *El socorro en el peligro* modificandone sostanzialmente il finale (che corrisponde al terzo atto) per poter introdurre il lieto fine necessario al sottogenere in cui rientra la commedia (cappa e spada) senza dover ricorrere alla morte dell’oppositore (il marito della dama protagonista). Moreto privilegia invece la seconda metà de *La confusión de una noche*, già di per sé molto teatrale, tralasciando totalmente tutta la prima parte, in cui vengono narrate le peripezie vissute dall’eroe prima della notte menzionata nel titolo.

Lo stesso Castillo, a distanza di tre anni, dà alle stampe la novella *La cautela sin efecto* (1631) e il suo riadattamento teatrale, *Los encantos de Bretaña* (1634). Una lettura comparativa delle due opere, entrambe palatine, può essere utile da un lato per individuare le differenze che intercorrono a livello di genere (narrativo e drammatico), dall’altro per verificare se il pur minimo scarto temporale che separa la novella e la commedia in questione è sufficiente per ricondurre le trasformazioni introdotte nel passaggio dall’una all’altra forma all’*iter* evolutivo della produzione novellistica di Castillo finora delineato. Tale confronto prenderà le mosse dalla segmentazione de

Los encantos, strumento d'analisi indispensabile per esaminare i meccanismi costruttivi del testo che, come vedremo, influiscono, almeno in parte, sull'intreccio. La mia scelta di anteporre lo studio della commedia a quello della novella, che pure è cronologicamente precedente, è dettata dal fatto che l'analisi strutturale della prima si basa su una serie di criteri univoci e incontrovertibili che, anche se presenti nella novella, si possono prestare qui a maggiori ambiguità. Vediamo quali sono questi criteri.

Da diversi anni una parte della critica teatrale si pone il problema della segmentazione della commedia auriscolare, tralasciando sempre più la tradizionale "scena alla francese" (segmento dell'azione delimitato dal movimento cinetico dei personaggi che entrano o escono dal palcoscenico), in favore delle nozioni di *cuadro* o sequenza¹. Il *cuadro* è definito da Ruano de la Haza come una parte di testo demarcata da un momentaneo vuoto scenico in seguito all'uscita di tutti i personaggi dalla palcoscenico, dal cambio di luogo ed eventualmente di scenografia e dalla rottura temporale, criteri che possono essere accompagnati o meno dalla variazione metrica². Per la definizione di sequenza Marc Vitse riprende gli elementi demarcatori indicati da Ruano rovesciandone però la priorità: il punto di partenza per la segmentazione della commedia deve essere costituito, secondo lo studioso, non tanto dai criteri spazio-temporali quanto dal cambio del metro che, combinandosi con i restanti criteri, permette di individuare macrosequenze monometriche o polimetriche, composte, queste ultime, da unità metriche

¹ In quest'ambito mi limiterò ad una breve sintesi dei principali criteri utilizzati per la segmentazione dell'opera teatrale; un'ampia panoramica sulla questione si trova nella parte introduttiva "Para un estado de la cuestión" curata da ANTONUCCI F. in *Métrica y estructura dramática*, cit., pp. 1-30.

² RUANO DE LA HAZA J. M., "La escenificación de la Comedia", in: Ruano de la Haza J. M., Allen J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-294.

dette microsequenze³. Quando queste unità metriche sono costituite da un numero ridotto di versi che mancano di valore strutturante, si parlerà invece di forme inglobate, che possono essere di due tipi: “intermetriche”, ossia collocate all’interno di una forma metrica diversa (spesso sotto forma di “romance-relato” o di “texto-citado”), oppure “exentas”, non precedute né seguite cioè da una stessa forma metrica, ma con scarsa autonomia o funzionalità rispetto allo sviluppo dell’azione⁴. Nella segmentazione della commedia che propongo di seguito considero come inglobate solo le forme metriche del primo tipo, di più oggettiva e immediata individuazione, e quindi:

- 1 – il *romance é-e* in *I, 1*, intercalato in un passaggio in *redondillas*;
- 2 – i sonetti in *I, 4*, con cui i protagonisti, nel mezzo di un dialogo in *romance é-o*, si dichiarano vicendevolmente il proprio amore;
- 3 – i 16 vv. in *silvas* e i 14 vv. in *romance é* in *II, 1*, inseriti in un lungo passo in *redondillas*.

Passiamo ora ad analizzare la struttura de *Los encantos de Bretaña* sulla base dei criteri fin qui esposti: lo schema riepilogativo posto alla fine del capitolo può costituire un valido aiuto per visualizzare quanto segue.

Il primo atto si articola in quattro macrosequenze delimitate, oltre che

³ VITSE M., “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de Corral del siglo XVII”, cit., e “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel”, *Notas y estudios filológicos*, II, 1985, pp. 7-32. In un recente articolo, Vitse parla anche di mesosequenza, una partizione segmentale a base metrica a metà tra macrosequenza e microsequenza, rivalutando, per quest’ultima, il cambio di spazio; cf. VITSE M., “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)”. In: *Métrica y estructura dramática*, cit., pp. 169-205.

⁴ VITSE M., “Nueva reflexión”, cit., pp. 169-205. Il presente articolo nasce come risposta allo studio di ANTONUCCI F., “Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña*”, apparso per la prima volta nel *Anuario Lope de Vega* (6, 2000 , pp. 19-38) e riportato in appendice al volume menzionato sulla segmentazione teatrale.

dalla variazione metrica, dal vuoto scenico e dal cambio di luogo. La prima macrosequenza si apre in *redondillas* e si ambienta in Inghilterra, nel palazzo reale di Londra. Qui l'*Almirante* confessa al figlio Enrico la sua volontà di farlo sposare con la nipote Arminda, regina d'Inghilterra, salvaguardando così il regno dal dominio di un principe straniero. Per soggiogare la ritrosia della regina nei confronti del cugino, l'*Almirante* ricorre all'aiuto del mago Ardano, il quale, temendo che un rifiuto possa costargli la vita, escogita uno stratagemma: costringere Arminda ad un anno di reclusione lontano dal suo palazzo pronosticandole una morte violenta nel caso in cui durante questo periodo lasci scorgere il proprio volto a qualche forestiero. L'ingresso in scena di Arminda coincide con il passaggio al *romance é-e*, verso in cui Ardano riferisce ad Arminda la falsa profezia, alla fine della quale si torna alle *redondillas*: pur sospettando che si tratti di una messinscena, Arminda accetta di ritirarsi a Miralba. La macrosequenza si chiude con il commento di Ardano su come tutti gli sforzi dell'*Almirante* risulteranno vani, dato che Arminda è destinata a sposare un principe straniero.

Nella seconda macrosequenza, in *décimas*, l'azione si sposta in Francia: durante una battuta di caccia il duca di Aquitania incontra Laura, nipote del re di Francia e, innamoratosi della sua bellezza, la corteggia. Dopo la presentazione burlesca del suo *criado* Chilindrón, il duca ottiene dalla dama un appuntamento per la notte successiva.

La macrosequenza *I, 3*, ancora monometrica in *romance é-o*, si ambienta nuovamente in Inghilterra, questa volta a Miralba. Tra i possibili pretendenti che Ardano fa sfilare per magia davanti agli occhi di Arminda, questa sceglie il duca di Aquitania e chiede al mago di trasportarlo lì da lei per mezzo delle sue arti magiche.

Un momentaneo vuoto scenico, il cambio geografico, con il ritorno in Francia, e il passaggio alle *silvas* segnano l'inizio dell'ultima macrosequenza. Il duca e Chilindrón si recano sul far della notte

all'appuntamento con Laura. Dopo aver attraversato una fitta boscaglia, arrivano alle soglie della *quinta* della dama, dove trovano ad attenderli quattro uomini "embozados" che, in *romance é-o*, intimano al cavaliere di togliersi i vestiti e di consegnarli loro. Quando il duca sfodera la spada per difendersi (mentre Chilindrón si dà alla fuga), i quattro uomini confessano di essere stati mandati lì da Laura per mettere alla prova il suo valore. Segue il corteggiamento tra il duca e Laura, che si dichiarano vicendevolmente il proprio amore (nei due **sonetti** inglobati), a cui fanno da eco comica le *avances* di Chilindrón a Camila, *criada* di Laura. Improvvisamente si alza un forte vento che porta via il *galán* e il suo *criado*; Laura, disperata, decide di ricorrere alle arti magiche di Brunelo per sapere dove è andato a finire l'amato duca.

Nel primo atto, in sostanza, si trova una struttura a chiasmo delle quattro macrosequenze, per cui alla prima e alla terza, ambientate in Inghilterra, si oppongono la seconda e la quarta che si svolgono in Francia. Dal punto di vista dell'estensione, invece, è possibile opporre le due macrosequenze centrali, entrambe monometriche e di lunghezza quasi identica (130 vv. la prima, 140 vv. la seconda), a quelle che aprono e chiudono l'atto, entrambe polimetriche (o meglio, con forme metriche inglobate) e di estensione superiore (176 vv. la prima, 284 vv. la seconda). L'alternanza perfetta tra l'Inghilterra, regno di Arminda, e la Francia, sfera d'azione di Laura, che qui ha, come vedremo, l'appoggio del re suo zio, colloca le due rivali protagoniste sullo stesso piano.

Il secondo atto si apre di nuovo in Inghilterra (a Miralba), dove sono stati condotti mediante una barca magica il duca e Chilindrón. I due commentano in *redondillas* la meraviglia a cui assistono: la foresta presso cui sono approdati si trasforma sotto i loro occhi in un palazzo, in cui il duca decide di entrare. In questo momento si affaccia da un balcone Arminda che, in *silvas*, incarica Ardano di occuparsi degli ospiti. Il ritorno sulla scena del duca e del suo *criado* segna la ripresa delle *redondillas*: in una sala del

palazzo viene servita la cena, durante la quale si sentono cantare alcuni versi (un *romance* con assonanza in *é*) che consigliano al *galán* di pazientare per poter conquistare la maggior bellezza esistente. Si torna subito dopo alle *redondillas* con cui l'affamato Chilindrón si lamenta perché, quando il duca finisce di mangiare, il tavolo su cui è imbandita la cena sparisce lasciandolo a bocca asciutta. Entra a questo punto Arminda con il volto coperto da una mascherina; dopo aver fatto accomodare il duca, gli racconta, in *romance í-o*, del pronostico e gli offre il proprio regno (senza rivelare quale sia); al rifiuto del duca, che dice di non poter dimenticare Laura senza vedere il volto della sua ospite, Arminda va via ordinando alla *criada* Leonela di far sistemare il *galán* nel palazzo.

Nella seconda macrosequenza, in *redondillas*, l'azione si sposta in Francia: Laura, come aveva annunciato alla fine del primo atto, ricorre a Brunelo per sapere che fine abbia fatto il duca. Venendo a conoscenza della prigionia di questi presso una rivale di "tan superior beldad" (v. 1285), la sua disperazione è tale da suscitare la compassione del mago, il quale si offre di trasportarla magicamente in Inghilterra per permetterle di parlare con l'amato e convincerlo a scoprire il volto della regina, reso mostruoso dalla sua magia.

Nell'ultima macrosequenza il passaggio alle *décimas* coincide con un momento di vuoto scenico determinato da un nuovo spostamento nel palazzo di Arminda. Qui il duca si lamenta con il suo *criado* per la prigionia cui lo costringe la regina e rimpiange la sua antica amante. Alla sequela di insensatezze pronunciate da Chilindrón per consolare l'afflitto padrone, pone fine l'improvvisa apparizione di Laura "sobre un grifo con una hacha encendida". La dama, in *octavas*, rimprovera il duca per averla abbandonata per una "astuta engañadora" (v. 1417) che sotto la maschera nasconde il volto di un'orribile vecchia. Con l'uscita di scena di Laura, le *octavas* cedono il passo al *romance ú-a*, verso con cui il duca esplicita la sua volontà di verificare le parole dell'amata. Approfittando di un momento in

cui, ascoltando un racconto di Chilindrón, Arminda si è addormentata, il duca le toglie la mascherina. L'orrenda visione del volto deturpato dalla magia di Brunelo suscita nel duca una reazione violenta che lascia sconcertata Arminda, la quale, all'oscuro dell'inganno della rivale, non si capacita degli insulti che le vengono rivolti. Nonostante l'intervento di Ardano restituisca alla regina la sua originaria bellezza, il duca, convinto che si tratti di un incantesimo, chiede di poter essere lasciato libero di andarsene. Ardano, risentito, torna a trasformare quindi il palazzo in foresta, dopo aver consegnato al duca il ritratto di una bellissima dama. Scoprendo che la dama del ritratto altri non è che la regina che lui ha rifiutato, tenta di tornare nel palazzo, ma ormai è tardi: Ardano lo trattiene e torna a farlo imbarcare nella nave su cui è stato trasportato per la prima volta in Inghilterra.

Ricapitolando, in questo secondo atto è evidentissima una tripartizione, con l'alternanza regolare tra Inghilterra, Francia e ancora Inghilterra, cadenzata, a livello metrico, da tre macrosequenze di estensione diseguale: la prima e la terza polimetriche, la seconda monometrica. È venuto meno, pertanto, l'equilibrio riscontrato nel primo atto tra i due luoghi d'azione - e , conseguentemente, tra le due dame rivali - così come, a livello di segmentazione, non c'è più corrispondenza tra macrosequenze e *cuadros*, dato che per due volte il cambio di spazio non coincide con una variazione metrica. Tralasciamo la microsequenza *II, 3c*, in cui la continuità metrica (il *romance ú-a*) garantisce l'interdipendenza tra quanto accade nella *quinta* di Arminda e quanto segue poi nella foresta, per analizzare invece la microsequenza *II, 1a*, dove si trova il passaggio opposto (dalla foresta alla *quinta*). Né il cambio di verso, né i due momenti di vuoto scenico ai vv. 774 e 790 (posti nello schema tra parentesi quadre) determinano un cambio di sequenza, in primo luogo perché i 16 vv. in *silvas* posti all'interno di un ampio passo in *redondillas* sono una forma inequivocabilmente inglobata, e quindi non possono costituire una microsequenza autonoma, in secondo

luogo perché l'uscita di scena di tutti i personaggi non comporta in nessuno dei due momenti menzionati una rottura temporale o spaziale. Quando il duca e il suo *criado* escono di scena entrando nel palazzo che si trovano di fronte (il duca dice al *criado*: "...entrada ofrecen. Entramos", v. 771), si affacciano da un balcone (la *acotación* recita: "salen a una ventana") la regina e il mago, i quali, dopo un breve scambio di battute (64 vv. in *redondillas*), lasciano il palcoscenico libero al duca e a Chilindrón che si trovano ora all'interno del palazzo. L'alternarsi in scena delle coppie Ardano - Chilindrón e Arminda - Ardano esplicita, in sostanza, il transito da uno spazio esterno (la foresta) ad uno interno (il palazzo di Arminda). Il movimento inverso introdotto a metà della microsequenza *II, 3c* non richiede, al contrario, alcuno sforzo esplicativo da parte del drammaturgo, che quindi può ricorrere alle arti magiche di Ardano per trasportare di nuovo il *galán* e il suo *criado* nella foresta in cui si è aperto l'atto.

Come nel secondo atto, anche nel terzo sono individuabili tre macrosequenze in cui ritorna l'alternanza Inghilterra - Francia - Inghilterra. Nella macrosequenza iniziale Ardano, in *quintillas*, rivela ad Arminda l'inganno del pronostico: essendo ormai trascorso l'anno di clausura, il mago le consiglia di fingere di accettare come sposo il cugino per poter tornare a palazzo e, per guadagnare tempo, di chiedere a questi di organizzare un torneo per festeggiare le loro imminenti nozze.

Nella seconda macrosequenza si torna in Francia e si passa alle *redondillas*: il re di Francia, vedendo la malinconia della nipote, le chiede di confessarne il motivo. Laura, in *octavas*, racconta quanto accaduto con il duca, mentendo riguardo a una promessa di matrimonio in realtà mai ricevuta da questi. Il re decide quindi di imprigionare il *galán* per costringerlo a sposare la nipote. Il duca frattanto, ritirato nella sua *quinta*, confessa a Chilindrón (in *romance í-a*) il suo amore per Arminda, e quanto ormai detesti Laura. Sopraggiunge il re che ordina di imprigionare il malinconico *galán* ma, mentre le guardie si accingono ad eseguire la

volontà del sovrano, appare Ardano che libera il duca e Chilindrón facendoli librare nell'aria, incurante delle intimidazioni del re di Francia che minaccia di recarsi in Inghilterra per costringere il *galán* a mantenere quanto promesso alla nipote.

Siamo ormai all'ultima macrosequenza della commedia. In un *sonetto* Arminda esprime la propria sofferenza per l'assenza dell'amato. Compare Ardano che, in *redondillas*, informa la regina di aver portato con sé in Inghilterra il duca. Quasi superflue sono le scuse che quest'ultimo esprime in *décimas* ad Arminda, che lo accoglie come suo sposo. Si torna ora al *romance* (á-a), verso che chiude il terzo atto: vedendo Arminda e il duca abbracciati, l'*Almirante* scopre l'inganno della nipote e, prendendo le armi, si reca nelle sue stanze per uccidere lo straniero. Appare però il re di Francia il quale, dopo che Laura ha confessato la sua menzogna circa la promessa di matrimonio ricevuta dal duca, sancisce le nozze finali tra Arminda e il duca, tra Enrico e Laura e tra Chilindrón e Leonela, la *criada* di Arminda.

Nel terzo atto torna la struttura tripartita evidenziata nel secondo, per cui le macrosequenze iniziale e finale, ambientate in Inghilterra, sono separate da una centrale che si svolge in Francia. Ciò che cambia rispetto al secondo atto è l'estensione delle macrosequenze: il passaggio da una macrosequenza iniziale monometrica ad una finale polimetrica, costituita da quattro microsequenze, riflette il rapido susseguirsi degli eventi che precipitano l'azione verso il *desenlace* finale. Nel terzo atto ritorna, inoltre, lo sfasamento tra *cuadros* e macrosequenze riscontrato nel secondo atto, in un rapporto che è ancora una volta di cinque a tre. Tale sfasamento nella macrosequenza *III, 3* non presenta alcun problema, in quanto la continuità del *romance á-a* non permette di segmentare la microsequenza *d* in due macrosequenze autonome. Maggiori controversie può generare, al contrario, la microsequenza *III, 2c*⁵. Il momentaneo vuoto scenico (v. 2007) e il

⁵ La segmentazione di un testo teatrale a partire da criteri oggettivi quali la metrica e il

cambio scenografico (dal palazzo reale alla *quinta* del duca) che accompagnano la variazione del metro (che torna al verso ottosillabo del *romance* dopo le *octavas* pronunciate da Laura), non demarcano a mio avviso due macrosequenze distinte per due motivi. In primo luogo perché la microsequenza *c*, in cui il duca viene imprigionato per ordine del re di Francia, è in diretto rapporto con le due precedenti *a* e *b*, nelle quali Laura racconta l'accaduto al monarca facendo leva su una fittizia promessa di matrimonio del duca per spingerlo ad intervenire in suo favore. Inoltre - e siamo al secondo motivo - la continuità dell'azione, la cui egemonia appare indiscutibile nel teatro del *Siglo de Oro*⁶, si riflette sull'ambientazione: qui è la dislocazione in Francia che funziona da amalgama tra quanto avviene nel palazzo reale di Parigi e nella *quinta* del *galán* (spazio, quest'ultimo, introdotto per un'esigenza logica dell'azione, dato che il duca, avendo ormai rotto con Laura, non avrebbe motivo di recarsi al cospetto di suo zio il re).

Uno sguardo d'insieme alla segmentazione della commedia mette in evidenza una consistente variazione metrica. Molte sono le microsequenze che non superano i 50 vv.⁷, così come diverse sono le macrosequenze monometriche, collocate generalmente nella parte centrale degli atti. Le macrosequenze polimetriche, al contrario, si concentrano nella parte iniziale e finale delle tre *jornadas*, che si concludono sempre in *romance* (verso

cambio di spazio non costituisce, malgrado tutto, una scienza esatta. Lo stesso Marc Vitse ammette che la segmentazione di un'opera può essere "objeto de interpretaciones diversas y, por lo tanto, lugar de relacionamientos diversamente establecidos entre métrica y estructura" (VITSE M., *Nueva reflexión*, cit., p. 200). Partendo dal presupposto che segmentare un testo significa offrirne un'interpretazione, occorre domandarsi, come fa Antonucci: "¿es acaso posible ser totalmente objetivos en el análisis de un texto literario?"; ANTONUCCI F., "Para un estado de la cuestión", cit., p. 13.

⁶ Cf. VITSE M., "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de Corral del siglo XVII", cit., p. 60.

⁷ Cf. le microsequenze *I, 4a* (34 vv.), *II, 3b* (48 vv.), *III, 2a* (16 vv.), *III, 3b* (12 vv.) e *III, 3a* (14 endecasillabi nella forma del sonetto).

favorito anche da Lope per la chiusura degli atti⁸). Per quanto riguarda i versi lunghi italiani, è evidente un parallelismo tra i due sonetti intercalati nel lungo passo in *romance e-o* in *I, 4b*, pronunciati rispettivamente da Laura e il duca, e tra il sonetto di Arminda (*III, 3a*), e le *octavas* pronunciate da Laura (*III, 2b*), due passi in cui le due rivali danno sfogo alla propria pena amorosa⁹. Al di là di questo gioco letterario (caratteristico, secondo Weber de Kurlat, del Lope-Lope¹⁰), credo che sia interessante notare che i versi italiani sono utilizzati quasi esclusivamente dalle dame¹¹; gli unici due passi in *octavas* sono entrambi pronunciati quasi per intero da Laura, la seconda dama che, con questi due interventi, prima causa la rottura tra il *galán* e la rivale e poi coinvolge nell'azione il re di Francia, figura fondamentale per il lieto fine.

La segmentazione della commedia su base metrica proposta da Vitse ha messo in evidenza tutta una serie di dinamiche strutturali che non emergono dalla partizione in *cuadros* e meno che mai dalla suddivisione della commedia a partire dalla cosiddetta "scena alla francese", criterio che non è sempre possibile utilizzare in maniera univoca e oggettiva¹². Ritengo tuttavia che solo l'osservazione congiunta del movimento cinetico dei personaggi (scena), delle coordinate spazio-temporali (*cuadro*) e della

⁸ Cf. i diversi studi menzionati sulla segmentazione della commedia e soprattutto quelli raccolti in *Métrica*, cit..

⁹ Cf. l'introduzione di BACCHELLI F., a Castillo Solórzano A., *Los encantos de Breñaña*, Verona: Istituto di Lingue e Letterature straniere, 1980, p. 26.

¹⁰ WEBER DEKURLAT F., "Lope-Lope y Lope-prelope", cit., pp. 126-127.

¹¹ L'unica eccezione è costituita dalle *silvas* pronunciate dal duca in *I, 4*, forma metrica che, aprendo una nuova macrosequenza in seguito ad un cambio di spazio, non può essere considerata come inglobata; tuttavia è un fatto che queste *silvas*, al pari di quelle inglobate in *II, 1a*, è preceduta e seguita da un *romance* che presenta lo stesso tipo di assonanza in *e-o*.

¹² Per fare solo un esempio, Oleza non considera come scene autonome i segmenti di testo delimitati dall'entrata e l'uscita di un *criado* che annuncia l'arrivo di qualche personaggio o dall'uscita successiva di diversi personaggi che lasciano il palcoscenico a brevissimi intervalli di tempo dopo aver pronunciato una rapida battuta. Cf. OLEZA J., "La propuesta teatral", cit., p. 277.

variazione metrica (sequenza), criteri che nel testo teatrale sono integrati tra loro, possa evidenziare caratteristiche non individuabili a partire dall'analisi di uno solo di essi. Prendiamo, ad esempio, lo sfasamento tra variazione metrica e cambio di scena. In *Los encantos de Bretaña* il cambio di sequenza (ossia di verso) non è accompagnato dall'entrata o l'uscita di qualche personaggio quando s'introduce il corteggiamento del duca a Laura (v. 485), l'incontro tra Arminda e il duca, durante il quale la regina offre al protagonista il proprio regno (v. 973), il racconto di Laura della sua storia con il duca, a cui seguirà l'intervento del re di Francia (v. 1928), la scoperta da parte dell'*Almirante* dell'inganno di Arminda e la sua risoluzione a prendere le armi contro di lei (v. 2402). Il fatto che ognuno degli esempi menzionati costituisca, a ben guardare, un passaggio fondamentale dell'azione, sembra suggerire che la variazione del verso è introdotta consapevolmente dal drammaturgo per richiamare l'attenzione dello spettatore, la cui consuetudine all'ascolto di opere in versi lo rende verosimilmente capace di percepire un cambio di forma metrica. Altrettanto si può dire per i passaggi in cui il cambio dello spazio (ossia di *cuadro*) non determina un cambio di verso (ossia di sequenza), scarto che generalmente segna un momento chiave dell'azione¹³: la rottura tra il duca e Arminda alla fine del secondo atto (*II, 3c*), il momento cioè di massima complicazione dell'intreccio amoroso, e la violazione delle stanze di Arminda da parte dell'*Almirante* alla fine del terzo, culmine del sopruso politico di quest'ultimo subito precedente al *desenlace* (*III, 3d*).

Passiamo ora ad esaminare *La cautela sin efecto*, antecedente, ricordiamo, a *Los encantos de Bretaña*, iniziando col considerare quali

¹³ Altrettanto accade in *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *La dama duende* o *Los melindres de Belisa*; Cf. F. ANTONUCCI, "Más sobre la segmentación de la obra teatral", cit., p. 29 e il mio articolo "Belisa entre melindres y bizarrías: cómo cambia la organización dramática de la comedia urbana", in *Métrica*, cit., pp. 133-167.

differenze è possibile rintracciare dal punto di vista dell'intreccio, per passare poi ad un'analisi di tipo strutturale, per vedere se è possibile trovare una corrispondenza con quanto messo in luce dalla segmentazione della commedia.

Mentre l'intreccio amoroso della novella è pressoché identico a quello della commedia, è nel trattamento del nucleo politico che si incontrano le differenze di maggiore entità. La novella si apre, al pari della commedia, con il desiderio dell'*Almirante* di vedere il figlio (che qui si chiama Ricardo) incoronato re d'Inghilterra. Ciò che lo spinge ad escogitare il falso pronostico (ideato in *Los encantos* dal mago Ardano) non è però il voler scongiurare il pericolo di una dominazione straniera, bensì una sete di potere che si esplicita sin dalle prime righe della novella, dove confessa al mago che, nel caso in cui, passato il periodo di reclusione, Arminda continui a mostrarsi contraria all'unione matrimoniale con Ricardo, prenderà il regno con le armi. Contrariamente a quanto accade nella commedia, in cui la figura dell'*Almirante*, introdotta all'inizio del primo atto (*I, 1*), sparisce totalmente fino al terzo dove torna in scena, ancora una volta, in compagnia del figlio (*III, 1* e *III, 3*), circa a metà della novella si torna a ribadire che

el ambicioso almirante no dejaba ocasión alguna para lograr bien su intento, cuando Arminda no quisiese venir en casarse con su hijo, pues granjeando nuevos amigos, procuraba tener gratas las voluntades de todos, hacer nuevas hechuras en cargos que ocupar grandes, para que después en la ocasión tuviese a las personas que los ocupaban de su parte¹⁴.

Quando ormai il periodo di reclusione di Arminda volge al termine, l'*Almirante* le invia un messaggio per sapere se accondiscende a sposare suo figlio; alla risposta negativa della regina, l'*Almirante* le dichiara guerra e, dopo essersi fatto incoronare re, manda il figlio ad assediare la fortezza in

¹⁴ NP, p. 83.

cui Arminda, su consiglio di Ardano, si è rifugiata. Siamo dunque agli antipodi rispetto a quanto visto in *Los encantos*, in quanto se lì la sola presenza dell'autorità regia è sufficiente per ristabilire l'ordine, facendo desistere dai loro propositi l'*Almirante* e Laura, oppositori rispettivamente sul piano politico e su quello amoroso, in *La cautela* solo uno scontro diretto con le truppe riunite dall'eroe mette fine all'assedio cui è costretta Arminda e ai soprusi dell'*Almirante*. Lo stesso re di Francia ha un ruolo del tutto dissimile nelle due opere. Mentre nella commedia si erge a rappresentante della giustizia che, dopo aver ripreso la nipote Laura per aver mentito circa la promessa di matrimonio ricevuta dal *galán*¹⁵, ratifica la triplice unione matrimoniale, nella novella è una figura tirannica che impedisce all'eroe Ludovico (che qui è il fratello) di instaurare una relazione amorosa l'amante che lui ha abbandonato per sposare la sorella del re di Napoli. Questa ingiustificata gelosia sfocerà nella condanna a morte dell'eroe, che viene consegnato come prigioniero a quattro cavalieri che hanno l'ordine di condurlo in Germania e di togliergli la vita. Come spesso succede nelle novelle palatine di Castillo, una tempesta dirotta la nave su cui viaggia Ludovico facendolo approdare nei pressi della *quinta* in cui si è ritirata a vivere Arminda, nella quale è portato in salvo mediante la magia di Ardano. Il re di Francia torna a comparire nelle ultime pagine della novella, ancora nei panni del seduttore impenitente. “Para cumplir con su libidinoso apetito”¹⁶, entra di nascosto nelle stanze di una dama, ma, scoperto dal padre e dal promesso sposo di questa, viene ucciso a pugnalate. Ludovico prende perciò il posto del crudele fratello sul trono di Francia, “gobernando prudentísimamente, haciendo mercedes a los que tenía quejosos su hermano

¹⁵ Dopo che Laura ha ammesso la sua colpa, il re replica: “Laura, en cosas de importancia / nunca engañéis a los reyes, / que son de Dios semejanza” (III, vv. 2595-2597).

¹⁶ NP., p. 101.

y a todos en general, con que se ganó las voluntades de sus vasallos”¹⁷. L’intento moralizzante della novella non si limita però al castigo violento riservato al re di Francia, ma investe tutti gli oppositori: l’*Almirante*, che dopo la disfatta delle sue truppe ad opera di Ludovico fugge in Germania, suo figlio Ricardo, costretto all’esilio, e Rosimunda, la cui disperazione per essere stata abbandonata da Ludovico la porterà “en una cama en los últimos términos de su vida”¹⁸. Tanto il castigo quanto la formula finale con cui si chiude la novella, con l’usuale riferimento alle nozze degli amanti e alla progenie che erediterà i due regni di Inghilterra e Francia, spariscono nel rifacimento teatrale, che si piega al convenzionale meccanismo dei matrimoni multipli.

Ricapitolando, la novella rientra a pieno titolo nel sottogenere palatino per cui si ha una rottura dell’ordine iniziale prodotta dalla corruzione del potere politico (che si manifesta nel motivo del re tiranno che perseguita l’eroe a causa di un amore adulterino, e in quello del “poderoso arrogante” che tenta di spodestare la legittima sovrana), l’identità nascosta dell’eroe salvato dalla dama (il *galán*, pur rivelando sin dall’inizio la sua parentela con il re di Francia, è costretto a vivere nascosto perché perseguitato da questi), e il finale ritorno all’ordine con le nozze tra i protagonisti. Questi tre nuclei dell’azione strutturano la novella in tre parti ben delineabili che, fatte salve le differenze riscontrate a livello d’intreccio, corrispondono ai tre atti di *Los encantos de Breña*¹⁹. Nella prima parte si espone l’antefatto, ossia il falso pronostico dell’*Almirante* (corrispondente alla macrosequenza *I, 1*), la prigionia di Arminda, durante la quale si inserisce la scena della “sfilata dei pretendenti” (*I, 3*) e la presentazione dell’eroe e della sua relazione con

¹⁷ Ibid., p. 102.

¹⁸ Ibid. p. 103.

¹⁹ Nel già menzionato studio sulla “novela comediesca”, Yudin indica come *La cautela sin efecto* presenta una struttura tripartita che corrisponde alla divisione in atti, senza però fornire un confronto tra le due opere; cf. YUDIN F. L., “Theory and practice”, cit., pp. 592.

la seconda dama (I, 2 e I, 4). L'inizio della seconda parte della novella coincide con il periodo di permanenza di Ludovico nel palazzo di Arminda (II, 1), a cui segue uno spostamento in Francia per introdurre la seconda dama, Rosimunda, e la sua richiesta d'aiuto al mago, che qui si chiama Bruneto anziché Brunelo (II, a) e il ritorno in Inghilterra, dove Rosimunda mette in atto lo stratagemma del mago (II, 3b), causando la rottura tra dama e *galán*, l'allontanamento di quest'ultimo e la successiva scoperta da parte del *galán* del proprio errore mediante il ritratto della dama (II, 3c). Nella parte finale subentra un processo di peggioramento (il sopruso dell'*almirante* che costringe la nipote a fuggire, sostituito dall'incarceramento del duca nella commedia, III, 2a/b), a cui pone fine l'intervento di Ardano, aiutante della prima dama che, richiamando il *galán* dalla Francia (III, 2c e III, 3 a/b/c), permette il lieto fine con le nozze degli amanti (III, 3).

Riportando quanto detto finora alla segmentazione della commedia, si avranno le seguenti corrispondenze:

Luogo	Nucleo dell'intreccio	Macroseq. commedia
Inghilterra	Stratagemma dell' <i>Almirante</i> (falso pronostico)	I, 1
	Sfilata dei pretendenti	I, 3
	Naufragio dell'eroe; incontro con 1 ^a dama	[I, 2]
[Francia]	Racconto del 1 ^o <i>galán</i> : relazione con 2 ^a dama	I, 4
Inghilterra	Amore 1 ^a dama - 1 ^o <i>galán</i> (corrisposto)	II, 1
	Preparativi dell' <i>Almirante</i> per spodestare 1 ^a dama	-
Francia	Stratagemma 2 ^a dama	II, 2
Inghilterra	Esecuzione dello stratagemma: rottura 1 ^a dama - 1 ^o <i>galán</i>	II, 3
Inghilterra	L' <i>Almirante</i> si incorona re; fuga della 1 ^a dama	[III, 1]
Francia	1 ^o <i>galán</i> incoronato re, abbandona 2 ^a dama	[III, 2]
Inghilterra	Nozze finali 1 ^o <i>galán</i> - 1 ^a dama	[III, 3]

Ne *La cautela* si trova, sostanzialmente, la stessa alternanza di spazi già evidenziata nella commedia, però se nella seconda e terza parte ritorna lo spostamento dall'Inghilterra alla Francia e viceversa riscontrato nei due atti

finali della commedia, nella prima parte tutti gli avvenimenti sono ambientati nel regno di Arminda, mentre la Francia viene solamente evocata da Ludovico durante il racconto delle sue peripezie amorose con la seconda dama. Se consideriamo come anche nella novella ad ogni dama corrisponde uno spazio, l’Inghilterra ad Arminda e la Francia a Rosimunda, appare evidente che questo cambiamento strutturale contribuisce a sbilanciare le forze in gioco. Mentre Laura nel primo atto è protagonista assoluta delle due macrosequenze ambientate in Francia (*I, 2a* e *I, 4*), la Rosimunda della novella rimane una figura secondaria. A nulla vale che la sua relazione con Ludovico, come si evince dal racconto di questi, ricopra vari mesi, durante i quali viene più volte ripresa e lasciata da Ludovico a causa dell’opposizione del sovrano: tutte queste avversità non bastano ad attirare su di lei le simpatie del lettore che vanno, al contrario, ad Arminda, vittima dello zio *Almirante*, che accoglie nel suo palazzo il *galán* protagonista salvandogli la vita. Laura, al contrario, acquisisce nella commedia una centralità sconosciuta a Rosimunda, nonostante la sua relazione con il duca abbia, come ribadiscono diversi personaggi, un’estensione temporale molto ridotta²⁰. Parte attiva nei vari “encantos” che si susseguono nel corso della commedia, Laura non si limita, come la sua corrispettiva della novella, a ricorrere alle arti magiche di Brunelo per far sì che il suo *galán* torni da lei, ma si avvale anche del potere del re suo zio; non è un caso che i suoi due interventi nell’azione siano introdotti, come abbiamo visto, in *octavas*, metro italiano che spezza la continuità dei versi corti assolutamente preponderanti nella commedia²¹.

²⁰ Quando Ardano fa vedere ad Arminda il duca nello specchio insieme ad altri cavalieri, lo presenta come amante di Laura, “aunque ha poco que la adora” (*I, v. 382, FJ, p. 54*); quando poi il duca, già prigioniero nel palazzo della regina, ritiene di non poter dimenticare l’amore per Laura, il suo *criado* Chilindrón commenta “Fue de poquito” (*II, v. 1166, Ibid., p. 85*) ed Arminda specifica “Dos vistas, Duque, no más...” (*II, v. 1167, Ibid., p. 85*).

²¹ Ad un totale di 2401 vv. corti (1579 in *romance*, 412 *redondillas*, 260 *décimas*, 150

Alla maggiore risolutezza di Laura corrisponde nella commedia una maggiore intraprendenza di Arminda che, abbandonata la passività che la caratterizzava nella novella, mostra sin dalle prime battute la propria fermezza e audacia dapprima con l'*Almirante* suo zio, rifiutando apertamente il cugino, e poi con il mago (dopo aver ascoltato il falso pronostico, dice alla criada: “No sé si hay engaño aquí”, I, v. 153). Mentre nella novella è un naufragio (ossia il caso) a condurre Ludovico da Arminda, nella commedia è la regina stessa che, durante la scena della sfilata dei pretendenti (presente anche nella novella ma in maniera gratuita, in quanto Arminda non sceglie nessuno), chiede ad Ardano di portare lì da lei il duca, dicendosi disposta a sacrificare per questo addirittura il regno (“... que si salgo con vitoria / tú serás Rey de Bretaña / tú tendrás mi hacienda toda”, I, vv. 412-14; FJ, p. 55). Tale richiesta la connota come turbatrice dell'idillio d'amore tra Laura, eroina ingiustamente defraudata del proprio amante e quindi più veritiera rivale di Arminda, e il duca, *galán* che la regina tiene legato a sé per mezzo della prigionia. e che si dirà “... sin gusto cautivo” (I, v. 1160, FJ, p. 85).

Prigioniero: è questa la condizione che caratterizza il protagonista maschile della commedia, la cui libertà decisionale è assoggettata quasi sempre al volere di terzi: prima di Arminda, come abbiamo appena detto, poi di Laura, che mediante il suo stratagemma lo porta a rompere con la rivale, e soprattutto di Ardano, il quale non solo gli impedisce di tornare al palazzo quando scopre l'inganno di Laura, ma che lo trasporta avanti e indietro tra Inghilterra e Francia a suo piacimento fino a quando, nel finale, lo libera dalla prigionia a cui l'ha condannato il re di Francia perché il vero pronostico si possa compiere²². La situazione è rovesciata nella novella,

quintillas) corrispondono 220 vv. lunghi così distribuiti: 128 endecasillabi strutturati in *octavas*, 50 *silvas* e 42 endecasillabi distribuiti in tre sonetti.

²² Ardano: “Para serte agradecidos, / vengo por ti Duque Arnaldo, / que en Bretaña determina / mi ciencia, que su rey seas, / si de mi ciencia te fias”, III, vv. 2303-2307; FJ, p.

dove Ludovico, lungi dall'essere "manovrato" dallo scaltro mago, agisce come ritiene più giusto e mette in atto ciò che le stelle prevedono per lui: sceglie di rimanere nel palazzo della sua liberatrice "no siendo ingrato a tanta dicha" (NP, p. 81), cambiando consapevolmente l'oggetto del suo amore, ed è ancora lui che nel finale libera l'amata dall'assedio a cui l'ha costretta lo zio.

La trasformazione che investe il personaggio maschile nel passaggio dalla forma narrativa a quella teatrale non interessa però esclusivamente il suo ruolo nell'intreccio, ma anche la sua caratterizzazione. A differenza di Ludovico, eroe che non esce mai dai canoni cavallereschi che abbiamo detto caratterizzare i protagonisti solorzaniani, il duca della commedia è una sorta di *galán-gracioso* che ricorda tutta una serie di protagonisti maschili del teatro del primo Lope de Vega. La lunga scena in cui il duca, pur trovandosi lontano dall'amata e in un luogo sconosciuto, mangia di gusto burlandosi velatamente delle lamentele dell'affamato Chilindrón o la sequela di insulti che rivolge ad Arminda dopo averne visto il volto deformato dal mago Brunelo, contribuiscono a farne un *personaje-donaire*. Per mitigare in parte questa rottura del decoro, Castillo introduce nella commedia due sequenze in cui il duca dà prova del proprio coraggio, prima di fronte a Laura, che in occasione del loro appuntamento notturno gli manda incontro quattro uomini "embozados" per vederne la reazione (*I, 4a/b*), poi di fronte ad Arminda, sfoderando la spada per difenderla dallo zio quando questi irrompe nella stanza della nipote in armi (*III, 3d*). Questi due passi non sono presenti nella novella, in quanto qui le doti da perfetto cavaliere incarnate da Ludovico non vengono mai messe in discussione²³.

131.

²³ Diversa, ad esempio, è la sua reazione di fronte all'incantesimo di Brunelo: restando esterrefatto davanti al volto alterato di Arminda, prende congedo dall'ospite con fermezza insistendo sull'inadeguatezza dell'inganno: "No tenéis, anciana señora, que afectar cuidado en cubriros de mí, que el mío me ha sacado del que por vuestro empleo podía tener,

Il cambio di polarità maschile - femminile determina una diversa incidenza dei maghi, aiutanti delle dame, sulla trama. Ne *La cautela sin efecto* gli unici interventi magici di Ardano e Brunelo riguardano rispettivamente il mettere in salvo l'eroe trasportandolo magicamente a palazzo e l'ingannarlo circa la bruttezza della sua ospite. In *Los encantos de Bretaña*, al contrario, la magia è un elemento primario per l'evoluzione dell'intreccio che introduce molteplici effetti visivi (ottenuti mediante l'utilizzo di *tramoyas*) al servizio della *admiratio*. Il duca Arnaldo e il suo *criado* Chilindrón, trasportati in Inghilterra su una barca magica che sparisce non appena tocca terra²⁴ (viaggio che nella novella viene intrapreso dall'eroe per ordine del re di Francia sotto la custodia di quattro cavalieri in carne ed ossa), vedono la foresta nei pressi della quale sono approdati trasformarsi d'incanto al suono di una cornetta in palazzo:

Chi.: Tiemblo en oírlo,
transformada en un castillo
veo la floresta, señor;
¿hay maravilla tan rara?
Duq.: En ella la vista empleo,
y aun viéndola no lo creo.
(II, vv.762-767; FJ, p. 69).

Il duca torna in Francia per mezzo della stessa barca magica in cui è stato

descubriendo en vos lo que tan bien os estaba encubrir; pésame que con *estratagemas cautelosas* engañéis a un caballero de tanta calidad como yo; caro me ha costado el haberme librado del peligro de aquellos alevosos caballeros, pues he dado en otro mayor, que es haber visto en vos tanta fealdad y vejez, y conocido con esto vuestros *cautelosos intentos*. Lo que os suplico es que os sirváis de darme licencia para salir desta casa y volverme a Francia, que si es esta la ventura que me prometíades, mayor lo será mía esperar la muerte en mi patria de las manos de un cruel hermano, que vivir sin gusto donde tanto *engaño* se trata; que por lo menos no me podrá faltar sepultura en París, entre mis defuntos antecesores, y aquí dudo tenerla, pues no están seguras mis entrañas y demás miembros de ser examinados de vuestros *perniciosos hechizos*"; NP, pp. 90-91; il corsivo è mio.

²⁴ Duca: "Di, ¿qué se hizo el bajel...?"; Chilindrón: "... debió de echarle a fondo / el que tiene cuenta dél"; II, vv. 747, 749-750 (FJ, p. 69).

trasportato la prima volta, mentre nella novella Ludovico torna grazie agli aiuti economici che Arminda gli invia per mezzo di un paggio²⁵. Per mettere a conoscenza Ludovico, incoronato re di Francia, del pericolo in cui si trova Arminda, assediata dallo zio, Ardano gli scrive una lettera, “que con brevedad increíble llevó uno de sus más veloces familiares”²⁶; niente apparizioni improvvise, dunque, come nella commedia, dove il mago compare alla presenza del duca per liberarlo dalla prigionia a cui è stato condannato dal re di Francia. Il ritorno del *galán* in Inghilterra non avviene per mare come nella novella (Ludovico, “con la gente de guerra, que estaba hecha, se embarcó”, NP, p. 103), ma ancora grazie alle arti magiche; non solo Laura ma lo stesso re di Francia nel finale si serve di Brunelo per recarsi in Inghilterra:

Rey: Desde la corte de Francia
viene su rey a la vuestra,
que también vale la magia
para que nos aproveche,
porque las paces se hagan...
(III, vv. 2567-2571; FJ, p.
142)

Nella commedia, in sostanza, la maggior parte degli spostamenti dei personaggi avvengono per mezzo della magia, conferendo così all'azione una rapidità assente nella novella, dove i viaggi per attraversare la Manica dilatano notevolmente i tempi dell'azione. Rimanendo nell'ambito delle dinamiche temporali, si può notare come nella commedia la prigionia di Arminda (che dura solo un anno contro i due della novella) non viene rappresentata nella sua durata, per cui si passa dai primi giorni della sua

²⁵ Il narratore specifica che il giovane “se despidió del paje y buscó luego embarcación” (NP, p. 98).

²⁶ Ibid., p. 103.

reclusione nei primi due atti²⁷ allo scadere del “plazo” del terzo²⁸. Nella novella, al contrario, lo scorrere del tempo appare cadenzato in maniera molto più sistematica. Arminda, rinchiusa nel suo palazzo, trascorre le giornate passeggiando per gli “*amenos jardines de aquella recreable casa con sus hermosas damas, ya entretenida con gustosos juegos, ya divertida con la suavidad de la música, teniendo damas que curasen deste alegre ejercicio*”²⁹; l’arrivo di Ludovico in Inghilterra avviene dopo un anno di prigionia della regina (in un biglietto lei gli scrive che se ha la pazienza di aspettare ancora un anno diventerà re³⁰). La breve permanenza del *galán* nel palazzo della dama, nella novella si trasforma in un lungo soggiorno durante il quale “*tuvo lugar Ludovico en el cuarto de la reina, conversando y entreteniéndose con ella y sus damas, ya en gustosas pláticas, ya en entretenidos juegos, ya divirtiéndose en la música, a que era por extremo aficionado y cantaba con buena gracia*”³¹. Contrariamente a Ludovico, per il quale l’amore per Arminda nasce in seguito a una duratura frequentazione, l’Arnaldo della commedia non solo si innamora a prima vista di Laura, ma, una volta in Inghilterra, assicura alla regina che gli nasconde il volto di non poter amare una dama senza vederne l’aspetto³². La concezione neoplatonica della bellezza come tramite per l’innamoramento si sostituisce nella commedia a quella dilatazione temporale degli eventi che allontana *La cautela sin efecto* dall’universo inverosimile della rappresentazione

²⁷ Arminda si riferisce alla durata della sua reclusione sia nel primo atto (“*el año en que he de estar / en este castillo sola.*”, I, vv. 321-322; FJ, p. 51), sia nel secondo (dice al duca: “*una corona te ofrezco / si quieres ser dueño mío / como aquí esperar un año / en que escuso mi peligro*”; II, vv. 1109-1112, *Ibid.*, p. 83).

²⁸ Enrique: “*Ya que el tiempo se ha cumplido / por Ardano señalado, / en que clausura has tenido / y el peligro es ya pasado, / que a la corte vuelvas pido*”, III, vv. 1857-1861; *Ibid.*, pp. 113-114.

²⁹ NP, pp. 66-67.

³⁰ Cf. NP, p. 81.

³¹ NP, p. 83.

³² “*Yo sin veros de no amaros / os aseguro y afirmo*”; II, vv. 1155-1156, FJ, p. 85.

teatrale³³.

La maggiore distanza tra *La cautela sin efecto* e *Los encantos de Breña* si trova, ovviamente, nella forma. Lo sfasamento tra prosa e verso non permette un confronto puntuale tra le due opere. È tuttavia possibile fare due osservazioni, la prima sull'utilizzo del discorso diretto, la seconda sullo stile.

Per due volte ritorna una corrispondenza tra l'utilizzo del verso lungo nella commedia e l'introduzione, nella novella, del discorso diretto, ossia:

1 - la presentazione dell'eroe e il suo racconto, corrispondente alle *silvas* in *I, 4a* e *II, 1a*, che nella commedia "contrassegnano [...] un momento di riflessione preparatorio di un avvenimento importante"³⁴

2 - il discorso con cui Rosimunda convince Ludovico a scoprire il volto ad Arminda e la conseguente rottura tra l'eroe e la regina, introdotti nella commedia in *octavas (II, 3b)*.

Tale corrispondenza non costituisce in assoluto una regola, in quanto non si trova per altri passi per i quali Castillo torna ad utilizzare il discorso diretto, ossia per la richiesta di aiuto dell'*Almirante* al mago Ardano e il falso pronostico di questi (*I, 1*), per la scena della sfilata dei pretendenti (*I, 3*) e per l'ammonimento di Ardano all'eroe e la scoperta da parte di questi del proprio errore (*II, 3c*). Tuttavia è un fatto che nel primo e nell'ultimo caso la forma metrica in "arte menor", rispettivamente in *redondillas* e *romance*, è dettata dalla posizione occupata dai due passi in questione, in apertura e chiusura dell'atto. Per quanto riguarda invece la sfilata dei pretendenti, elemento digressivo e non funzionale allo svolgimento della novella Castillo ricorre al discorso diretto per attirare l'attenzione del lettore su una delle poche scene di magia che si trovano nella novella.

³³ Cf. cap. I, § 3.1. e cap. II, § 3.1.

³⁴ BACCHELLI F., Introduzione, cit., p. 25.

L'utilizzo del verso permette l'inserimento all'interno della commedia di citazioni di frammenti lirici³⁵ o rimanipolazioni di componimenti precedenti³⁶, enumerazioni ricapitolative tanto frequenti in Calderón³⁷, il gioco dei parallelismi interni (abbiamo visto il caso dei sonetti), assenti nella novella, una delle poche in cui non si trovano intermezzi lirici.

Tiriamo ora le somme di quanto detto fin qui. I soli tre anni di distanza che separano la pubblicazione di *La cautela sin efecto* e *Los encantos de*

³⁵ Cf., ad esempio, i vv. 1409 e 1412 in cui Laura, riferendosi ad Arminda, dice che “esa deidad, esa beldad mentida / [...] pararán en humo, en viento, en nada”; chiarissimo rimando al verso conclusivo del sonetto gongorino *Mientras por competir con tu cabello*.

³⁶ Il sonetto pronunciato da Arminda che apre la macrosequenza III, 3a della commedia ricorda quello di Lope *Ir y quedarse y con quedar partirse*:

Sufrir pasiones, padecer tormentos
estar perpetuamente con cuidado,
temer mudanzas de un desdén helado,
confundirse con varios pensamientos,
beber los mares, detener los vientos,
por no perder el venturoso estado,
tener el pecho en celos abrasado,
mostrarlo con inquietos movimientos,
medir cada momento una distancia,
afligirse con pena y desconsuelo,
dudar de su remedio eternamente,
manifestar a todos su constancia,
pasar todas las noches con desvelo:
esto sufre quien tiene amante ausente.

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;
arder como la vela y consumirse,
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;
hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;
crear sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma, y en la vida infierno.

Al di là della disparità del risultato, è evidente la stessa struttura del verso, che si apre quasi sempre con un verbo all'infinito, per un medesimo tema, l'assenza dell'essere amato, che determina l'uso di vocaboli appartenenti al campo semantico della dialettica assenza/sofferenza.

³⁷ Cf. ad esempio la sequela di insulti che Ardano rivolge a Arminda in seguito allo stratagemma di Laura: “Engañosa, fementida, / cruel, lisonjera, astuta / liviana, embebecadora, / aleve, falsa, perjura, / fiereza en pecho y en rostro, / del abismo infernal furia, / arsénico simulado / en dorada confitura, / inexorable Medea, / Circe que en fieras trasmuda, / ejecutora de engaños / como otra aleve Medusa [...] Cocodrilo, hiena, harpía, / Medea, Circe, Medusa...”. II, vv. 1570-1581 e 1610-11,

Bretaña sono sufficienti perché Castillo avverta la necessità di apportare all'intreccio modifiche di vario tipo, alcune ascrivibili esclusivamente alla forma, narrativa o teatrale, assunta dalla *fabula* (per esempio, l'assenza del *criado* che riveste i panni del *gracioso* e il finale moralizzante nella novella, o la caratterizzazione del protagonista maschile come *personaje-donaire* nella commedia), altre invece imputabili anche allo sfasamento cronologico tra le due opere.

Nel passaggio dalla forma narrativa a quella teatrale si ha un rovesciamento dei ruoli tra dama e *galán*, per cui mentre nella novella è l'eroe protagonista a muovere i fili dell'intreccio e a permettere, con il suo intervento, il lieto fine, nella commedia, secondo una formula che si ripete quasi invariata da Lope a Calderón, le donne si presentano come motori dell'intreccio di fronte a un *galán* passivo e mutevole. La novella si chiude con un solo matrimonio contro i tre della commedia e questo è determinato non solo dall'intento moralizzante che esige il castigo degli oppositori, ma anche dalla quasi totale assenza della struttura della doppia coppia. Nella commedia, al contrario, alla maggiore importanza della seconda dama corrisponde una maggiore presenza sulla scena del secondo *galán* (il figlio dell'*Almirante*), che, se pure continua a ricoprire un ruolo marginale come il suo equivalente novellistico Ricardo, è un personaggio che viene introdotto sia all'inizio sia alla fine della commedia. Ancora diverso è il trattamento del tema politico: nella commedia viene espunto il motivo del regicidio, per cui al re tiranno che nella novella muore a causa delle sue intemperanze si sostituisce un re giusto che non si lascia influenzare dai sentimenti personali (l'amore per la nipote) e che, con la sua sola presenza, fa deporre le armi al "poderoso arrogante". Per quanto riguarda le coordinate temporali, si può notare nella commedia una concentrazione che muove verso l'accumulo inverosimile degli eventi (spesso mediante la magia) che è lontanissimo dalla dilatazione temporale riscontrata nella novella.

Tutte queste trasformazioni apportate nella forma teatrale a livello di

dinamica attanziale, di trattamento del tema politico e di coordinate spazio-temporali sono le stesse che interessano le novelle edite negli anni successivi al 1631 e quindi rientrano a pieno titolo nell'evoluzione che domina la narrativa (e ribadisco narrativa) solorzaniana. Appare plausibile l'ipotesi per cui, se *La cautela sin efecto* fosse stata concepita in un periodo di poco successivo, probabilmente le differenze con *Los encantos de Bretaña* sarebbero state molto attenuate.

Macroseq.	Microseq.	Metrica	Spazio e tempo	Scena vuota	Cuadros	Scene	Trama	Nuclei dell'azione
I, 1	a	1-64: redondillas [65-128: romance (e-e)] 129-176: redondillas	Inghilterra; Palazzo reale (Londra)		I	1 1-12: Intento dell' <i>Almirante</i> di far sposare Enrico suo figlio con Arminda 2 13-64: stratagemma dell' <i>Almirante</i> (reclusione) 3 [Falso pronostico di Ardano ad Arminda] 4 129-169: sospetti di Arminda 4 169-176: Reale pronostico di Ardano	Antefatto: presentazione 1 ^a dama; stratagemma dell'oppositore	
I, 2	a	177-306: décimas	Francia; Monte	v. 306	II	5 177-246: il duca incontra Laura e la corteggia 6 247-306: Presentazione comica di Chilindrón	Primo incontro 1 ^o <i>galán</i> - 2 ^a dama	
I, 3	a	307-450: romance (e-o)	Inghilterra; Miralba	v. 450	III	7 Sfilata dei pretendenti: Arminda sceglie il duca di Aquitania	Amore della 1 ^a dama per 1 ^o <i>galán</i>	
I, 4	a	451-484: silvas	Francia; quinta di Laura		IV	8 451-476: Il duca si reca da Laura 9 477-484: Timori di Chilindrón	Secondo incontro 1 ^o <i>galán</i> - 1 ^a dama, interrotto per magia (1a dama)	
	b	485-652: romance (e-o) [653-666: soneto] 667-672: romance (e-o) [673-686: soneto] 687-734: romance (e-o)		v. 734		Il duca corteggia Laura e Chilindrón Camila [Amore di Laura per il duca] Laura chiede al duca di rispondere [Amore del duca per Laura] Il duca e il <i>criado</i> sono portati via per magia		
II, 1	a	735-774: redondillas [775-790: silvas] 791-882: redondillas [883-896: romance (e)] 897-972: redondillas	Inghilterra; Miralba [foresta] [quinta]	[v. 774] [v. 790]	I	1 Ardano e Chilindrón approdano in Inghilterra 2 [Arminda incarica Ardano di accoglierli]	Incontro 1 ^o <i>galán</i> - 1 ^a dama; rifiuto del <i>galán</i>	
	b	973-1266: romance (i-o)		v. 1266	II	3 Il duca mangia e il <i>criado</i> si lamenta per la fame [Versi riferiti al duca] 4 897-956: Il duca finisce di mangiare 957-972: Arminda al cospetto del duca Spiegazione di Arminda al duca e rifiuto di questi; parodia comica Chilindrón - Leonela		
II, 2	a	1267-1330: redondillas	Francia	v. 1330	III	5 Laura chiede aiuto a Brunelo di Brunelo	Stratagemma 2 ^a dama	
II, 3	a	1331-1400: décimas	Inghilterra, Miralba		IV	6 Malinconia del duca; burle di Chilindrón 7 Laura dice a Ardano a scoprire il volto a Arminda	Esecuzione della strategia: rottura 1 ^o <i>galán</i> - 1 ^a dama	
	b	1401-1448: octavas	[quinta]			8 1449-1484: Il duca cade nell'inganno 9 1485-1623: il duca toglie la maschera ad Arminda 10 1624-1672: rottura con Arminda		
	c	1449-1761: romance (u-a)	[Foresta]		V	11 1673-1690: Il palazzo torna ad essere foresta 12 1691-1738: il duca scopre il suo errore 13 1739-1761: Ardano impedisce al duca di tornare		

III, 1	a	1762-1911: quintillas	Inghilterra, Miralba	v. 1911	I	1	1762-1831: Stratagemma di Ardano: fingere che Arminda accetti Enrico come sposo	Stratagemma 1 ^a dama (vs. <i>Almirante</i>)
						2	1832-1911: Esecuzione dello stratagemma	
III, 2	a	1912-1927: redondillas	Francia, [palazzo reale]	v. 2007	II	3	Il re chiede a Laura la causa della sua pena	Stratagemma 2 ^a dama (re di Francia), impedita da aiutante 1 ^a dama
	b	1928-2007: octavas					Laura convince il re a intervenire in suo favore (falsa promessa di matrimonio)	
	c	2008-2315: romance (i-a)	[quinta del duca]	v. 2315	III	4	2008-2201: amore del duca per Arminda	
						5	2202-2302: il re ordina di catturare il duca	
						6	2303-2315: Ardano libera il duca e il suo <i>criado</i>	
III, 3	a	2316-2329: soneto	Inghilterra, palazzo reale		IV	7	Lamento di Arminda	Scioglimento dell'intreccio: lieto fine
	b	2330-2341: redondillas				8	Ardano dice di aver liberato il duca	
	c	2342-2401: décimas				9	Arminda riconosce come sposo il duca	
	d	2402-2621: romance (a-a)				10	2402-2431: Arminda e il duca si abbracciano	
						11	2432-2445: l' <i>Almirante</i> scopre il doppio gioco di Arminda	
						12	2446-2471: L' <i>Almirante</i> medita vendetta	
						13	2472-2501: dialogo burlesco tra <i>criados</i>	
						14	2502-2528: L' <i>Almirante</i> costringe Chilindrón a svelare il nome del suo padrone	
			[stanza di Arminda]		V	15	2529-2566: L' <i>Almirante</i> minaccia Arminda	
						15	2567-2621: Appare il re di Francia, al quale il duca racconta l'accaduto; triplici nozze.	

2. Sinossi riepilogativa dei requisiti classificatori

Raccolta	Titolo novella	Nov. Tipo ¹	Personaggi	Ambientazione ²	Nozze finali	Genere
1625 - Tardes entretenidas	El amor en la venganza	A	cavalieri e dame	Londra (Toledo)	1	palatina
	La fantasma de Valencia	A	cavalieri e dame	Valencia (Madrid)	1	cortesana
	El Proteo de Madrid			Madrid		picaresca
	El socorro en el peligro	A	cavalieri e dame	Siviglia, (Madrid), Gelves	1	cortesana
	El culto graduado	A	cavalieri e dame	Casarrubios/Madrid		burlesca
	Engañar con la verdad	B	principi e re	Messina, Palermo, (Barcellona)	2	palatina
1626 – Jornadas alegres	No hay mal que no venga por bien	A	cavalieri e dame	Madrid	2	cortesana
	La obligación cumplida	B	principi e re	Irlanda (Scozia)	3	palatina
	La cruel aragonesa	A	cavalieri e dame	Zaragoza	0**	esemplare
	La libertad merecida	A	principi e re	Ceuta (Turchia)	2	palatina
	El obstinado arrepentido	A	cavalieri e dame	Spagna (si tace il toponimo)	0	esemplare
1627 - Tiempo de regocijo	El duque de Milán	B	principi e re	Milano; Torino	2	palatina
	La quinta de Diana	A	cavalieri e dame	Lombardia (Savona; Pamplona)	2	cortesana
	El ayo de su hijo	A	cavalieri e dame	Madrid	1*	a tema
1629 - Huerta de Valencia	El amor por la piedad	A	cavalieri e dame	Valladolid, (Burgos), Madrid	2	cortesana
	El soberbio castigado	A	principi e re	Milano, Belflor, (Savoia, Urbino), Castelflor del po	0**	esemplare
	El defensor contra sí	A	cavalieri e dame	Madrid	2	cortesana
	La duquesa de Mantua	B	principi e re	Mantova (Ferrara)	3	palatina
1631 – Noches de placer	Las dos dichas sin pensar	A	cavalieri e dame	Monti di Jaca, Barcellona	2	cortesana
	La cautela sin efecto	B	principi e re	Inghilterra, (Francia)	1	palatina (magia)
	La ingratitud y el castigo	A	cavalieri e dame	Genova, (Milano), Madrid	1*	esemplare
	El inobediente	B	principi e re	Sicilia, (Napoli, Venezia), Algeri	1*	esemplare
	Atrevimiento y ventura	B	principi e re	Milano, Monferrato	2	palatina
	El bien hacer no se pierde	A	cavalieri e dame	Valencia (Algeri)	1	cortesana
	El pronóstico cumplido	B	principi e re	Venezia (Cipro), Messina	1	palatina (magia)
	La fuerza castigada	B	principi e re	Ungheria, Floralba	1	esemplare
	El celoso hasta la muerte	B	principi e re	Gandía, Valencia	1*	burlesca
	El ingrato Federico	B	principi e re	Germania	0**	esemplare
	El honor recuperado	A	cavalieri e dame	Madrid, Toledo	2	cortesana
El premio de la virtud	B	cavalieri e dame	Pavia, Napoli	1	esemplare	

1634 - Fiestas del jardín	Cornice		cavalieri e dame	Valencia (Milano)	3	cortesana
	La vuelta del ruiseñor	A	cavalieri e dame	Mislata, Valencia	2	cortesana
	La injusta rey derogada	B	principi e re	Sicilia (Zaragoza, Barcellona)	2	palatina
	Los hermanos parecidos	A	cavalieri e dame	Roma, Esi	2	cortesana
	La crianza bien lograda	B	principi e re	Scozia, (Irlanda)	1	palatina (magia)
1637 - Bachiller Trapaza	Claudio e Porcia	B	principi e re	Roma, (Ungheria)	2	palatina
	Filipo, príncipe de Salerno	B	principi e re	Messina, (Napoli)	2	palatina
1640 – Los alivios de Casandra	La confusión de una noche	A	cavalieri e dame	Siviglia (Napoli, Messina)	3	cortesana
	A un engaño, otro mayor	A	cavalieri e dame	Toledo, Madrid	2	cortesana
	Los efetos que hace amor	B	principi e re	Napoli	1	palatina
	Amor con amor se paga	A	cavalieri e dame	Valencia, Madrid	1	cortesana
	En el delito el remedio (sin la letra a)	B	principi e re	Torino, (Mileto)	0**	esemplare
1642 - La garduña de Sevilla	Quien todo lo quiere todo lo pierde	A	cavalieri e dame	Valencia, (Madrid)	2	esemplare
	El conde de las legumbres	A	cavalieri e dame	Villafranca, Ponferrada, Valladolid	2	cortesana
	A lo que obliga el honor	A	cavalieri e dame	Tolado, Madrid	2	cortesana
1649 – La quinta de Laura	La ingratitud castigada	A	cavalieri e dame	Valencia, Algeri, (Barcellona)	1*	esemplare
	La inclinación española	B	principi e re	Polonia	3	a tema
	El desdén vuelto en favor (sin la letra i)	B	principi e re	Barcellona, (Tolosa)	1	palatina
	No hay mal que no venga por bien	B	principi e re	Modena, Milano, Parma	2	esemplare
	Lances de amor y fortuna	B	principi e re	Germania (Alsazia, Francia)	3	palatina
	El duende de Zaragoza	A	cavalieri e dame	Zaragoza	2	cortesana
1649 – Sala de recreación	La dicha merecida	B	principi e re	Milano; Visiniano, Napoli	2	esemplare
	El disfrazado	A	cavalieri e dame	Madrid, (Siviglia)	3	cortesana
	Más puede amor que la sangre	A	cavalieri e dame	Guadalajara, (Zaragoza), Alcalá de Henares, Madrid	3	cortesana
	Escarmiento de atrevidos	A	cavalieri e dame	Spagna (si tace il toponimo)	0	esemplare
	Las pruebas en la mujer	A	cavalieri e dame, però anche duca	Napoli	1*	a tema

¹ Secondo la classificazione di Velasco Kindelan.

² Tra parentesi sono riportati i luoghi citati nelle “novelle nelle novelle” e quelli secondari ai fini dell’azione.

* Le nozze non riguardano il protagonista, generalmente ucciso, ma il coprotagonista o qualche personaggio secondario.

** Ci sono però delle nozze a metà, di solito per dispetto.

3. Elenco alfabetico delle novelle

<i>A lo que obliga el honor.....</i>	<i>La garduña de Sevilla</i>
<i>A un engaño otro mayor.....</i>	<i>Los alivios de Casandra</i>
<i>Amor con amor se paga.....</i>	<i>Los alivios de Casandra</i>
<i>Atrevimiento y ventura.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>Claudio y Porcia.....</i>	<i>Bachiller Trapaza</i>
<i>El amor en la venganza.....</i>	<i>Tardes entretenidas</i>
<i>El amor por la piedad.....</i>	<i>Huerta de Valencia</i>
<i>El ayo de su hijo.....</i>	<i>Tiempo de regocijo</i>
<i>El bien hacer no se pierde.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>El celoso hasta la muerte.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>El conde de las legumbres.....</i>	<i>La garduña de Sevilla</i>
<i>El culto graduado.....</i>	<i>Tardes entretenidas</i>
<i>El defensor contra sí.....</i>	<i>Huerta de Valencia</i>
<i>El desdén vuelto en favor.....</i>	<i>La quinta de Laura</i>
<i>El disfrazado.....</i>	<i>Sala de recreación</i>
<i>El duende de Zaragoza.....</i>	<i>La quinta de Laura</i>
<i>El duque de Milán.....</i>	<i>Tiempo de regocijo</i>
<i>El honor recuperado.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>El ingrato Federico.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>El inobediente.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>El obstinado arrepentido.....</i>	<i>Jornadas alegres</i>
<i>El premio de la virtud.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>El pronóstico cumplido.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>El Protheo de Madrid.....</i>	<i>Tardes entretenidas</i>
<i>El soberbio castigado.....</i>	<i>Huerta de Valencia</i>
<i>El socorro en el peligro.....</i>	<i>Tardes entretenidas</i>

<i>En el delito el remedio.....</i>	<i>Los alivios de Casandra</i>
<i>Engañar con la verdad.....</i>	<i>Tardes entretenidas</i>
<i>Escarmiento de atrevidos</i>	<i>Sala de recreación</i>
<i>Filipo, principe de Salerno.....</i>	<i>Bachiller Trapaza</i>
<i>La cautela sin efecto.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>La confusión de una noche</i>	<i>Los alivios de Casandra</i>
<i>La crianza bien lograda</i>	<i>Fiestas del jardín</i>
<i>La cruel aragonesa.....</i>	<i>Jornadas alegres</i>
<i>La dicha merecida.....</i>	<i>Sala de recreación</i>
<i>La duquesa de Mantua.....</i>	<i>Huerta de Valencia</i>
<i>La fantasma de Valencia</i>	<i>Tardes entretenidas</i>
<i>La fuerza castigada.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>La inclinación española</i>	<i>La quinta de Laura</i>
<i>La ingratitud castigada.....</i>	<i>La quinta de Laura</i>
<i>La ingratitud y el castigo.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>La injusta rey derogada</i>	<i>Fiestas del jardín</i>
<i>La libertad merecida.....</i>	<i>Jornadas alegres</i>
<i>La obligación cumplida.....</i>	<i>Jornadas alegres</i>
<i>La quinta de Diana</i>	<i>Tiempo de regocijo</i>
<i>La vuelta del ruiseñor.....</i>	<i>Fiestas del jardín</i>
<i>Lances de amor y fortuna.....</i>	<i>La quinta de Laura</i>
<i>Las dos dichas sin pensar.....</i>	<i>Noches de placer</i>
<i>Las pruebas en la mujer</i>	<i>Sala de recreación</i>
<i>Los efetos que hace amor.....</i>	<i>Los alivios de Casandra</i>
<i>Los hermanos parecidos.....</i>	<i>Fiestas del jardín</i>
<i>Más puede amor que la sangre</i>	<i>Sala de recreación</i>
<i>No hay mal que no venga por bien.....</i>	<i>Jornadas alegres</i>
<i>No hay mal que no venga por bien.....</i>	<i>La quinta de Laura</i>
<i>Quien todo lo quiere todo lo pierde</i>	<i>La garduña de Sevilla</i>

BIBLIOGRAFIA

1. Fonti primarie e testi

Castillo Solórzano A. de, *Aventuras del Bachiller Trapaza: quinta esencia de embusteros y Maestro de embelecadores*. Ed. J. J. Joset. Madrid: Cátedra (Letras hispánicas, 257), 1986¹.

Idem., *Donayres del Parnaso* / por don Alonso de Castillo Solorçano ... En Madrid: por Diego Flamenco, 1624.

Idem., *Donayres del Parnaso* : segunda parte ... / por Don Alonso de Castillo Solorçano ... En Madrid: por Diego Flamenco, a costa de Lucas Ramirez ..., 1625.

Idem., *Epitome de la vida y hechos del inclito rey don Pedro de Aragon, tercero de este nombre, cognominado el Grande* ... / compuesto por Don Alonso de Castillo Solorzano ... En Zaragoza : por Diego Dormer, 1639.

Idem., *Fiestas del Jardín : que contienen tres comedias y quatro nouelas* ... / por Don Alonso de Castillo Solorzano ... En Valencia; por Siluestre Esparsa, en la calle de las Barcas: a costa de Felipe Pincinali. Vendense en su casa a la placa de Villarrasa, 1634².

¹ Prima edizione: *Auenturas del bachiller Trapaza, quinta essencia de embusteros, y maestro de embelecadores* ... / por Don Alonso de Castillo Solorzano... En Çaragoça : por Pedro Verges, acosta de Pedro Alfay ..., 1637.

² Esemplare consultato: Madrid: Biblioteca Nacional: R/11140.

Idem., *Historia de Marco Antonio, y Cleopatra, vltima reyna de Egipto ...* / por don Alonso de Castillo Solorzano ... En Çaragoça : por Pedro Verges, 1639.

Idem., *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias de ella* / por don Alonso de Castillo Solorzano ... En Valencia : por Miguel Sorolla ... y a su costa, 1629.

Idem., *Jornadas alegres ...* / por don Alonso de Castillo Solorçano ... En Madrid: por Iuan Gonçalez ...: a costa de Alonso Perez ..., 1626.³

Idem., *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas.* / por don Alonso de Castillo Solorçano. En Barcelona : en la emprenta administrada por Sebastian de Cormellas ... y a su costa, 1644.

Idem., *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares.* / por don Alonso de Castillo Solorzano ... En Barcelona : por Geronymo Margarit, a costa de Iuan Sopera ..., 1632.

Idem., *La quinta de Laura : que contiene seis nouelas, adornadas de diferentes versos* / por don Alonso Castillo Solorçano ... En Çaragoça: en el Real Hospital de nuestra Señora de Gracia: a costa de Matias de Lizan ..., 1649⁴.

Idem., *Las harpias en Madrid, y coche de las estafas* / por don Alonso de Castillo Solorçano ... En Barcelona: por Sebastian de Cormellas ... Y a su costa, 1631.

Idem., *Los alivios de Casandra ...* / por don Alonso de Castillo Solorçano ... En Barcelona: en la emprenta de Iayme Romeu ...: vendense en la misma emprenta, y en casa de Iuan Çapera ...,

³ Esemplare consultato: Madrid, Biblioteca Nacional: R/12412

⁴ Esemplare consultato: Madrid. Biblioteca Nacional: R/11516

1640⁵

Idem., *Los amantes andaluces : historia entretenida, prosas y versos /* por don Alonso de Castillo Solorçano ... En Barcelona: en casa Sebastian de Cormellas..., 1633.

Idem., *Los encantos de Bretaña*. Introduzione, testo e note a cura di Franco Bacchelli. Verona: Istituto di Lingue e Letterature straniere, 1980.

Idem., *Lisardo enamorado ... /* por don Alonso de Castillo Solorzano En Valencia : por Iuan Chrysostomo Garriz ..., a costa de Filipe Pincinali ..., 1629.

Idem., *Noches de placer*. Ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Libreria de la Viuda de Rico, (Colección selecta de antiguas novelas españolas, V.), 1906⁶.

Idem., *Patron de Alzira el glorioso martir San Bernardo, de la Orden del Cistel [sic] ... /* por Don Alonso de Castillo Solorzano ... En Zaragoza : por Pedro Verges, 1636.

Idem., *Sala de recreación*. Eds. R. F. Glenn, F. G. Very. Chapel Hill: Estudios de Hispanofila (n. 43), 1977⁷.

Idem., *Sagrario de Valencia : en quien se incluyen las vidas de los illustres santos hijos suyos y del Reyno ... /* por don Alonso del Castillo Solorçano ... En Valencia : por Siluestre Esparsa ..., a costa de Iuan Sanzonio ..., 1635.

⁵ Esemplare consultato: Madrid. Biblioteca Nacional: R/4245.

⁶ Prima edizione: *Noches de placer : en que contiene doze nouelas ... /* por don Alonso de Castillo Solorçano ... En Barcelona: por Sebastian de Cormellas ... Y à su costa, 1631.

⁷ Prima edizione: *Sala de recreacion ... /* por don Alonso de Castillo Solorçano... En Zaragoza : por los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca ..., a costa de Iusepe Alfay ..., 1649.

Idem., *Tardes entretenidas*. Ed. P. Campana. Barcelona: Montesinos (Biblioteca de clásicos y raros, 2), 1992⁸.

Idem., *Tiempo de regocijo y carnestolendas ...* En Madrid: por Luis Sanchez ... a costa de Alonso Pérez, mercader de libros, 1627⁹.

Cervantes Saavedra M. de, *Novelas ejemplares*, Ed. H. Sieber, Madrid: Catedra, 2003 (2 vols.).

LUGO Y DÁVILA F., *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo*. ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de la Viuda de Rico, 1906.

Molina T. de, *Cigarrales de Toledo*. Ed. L. Vázquez Fernández. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 216), 1996.

Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII. Ed. E. Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia, 1987.

Parte cuarenta y cinco de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1678 (ediz. digitale: www.trinity.edu/org/comedia/mira/lisfra.html).

Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses. En Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas al Call, 1612.

Vega Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. A. Carreño. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 487), 2002.

Idem., *El castigo sin venganza*, Ed. A. Carreño. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 316), 1993.

⁸ Prima edizione: *Tardes entretenidas* / por don Alonso de Castillo Solorzano... En Madrid : por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez ..., 1625.

⁹ Esemplare consultato: Madrid, Biblioteca Nacional: R/6958

Idem., *Laurel de Apolo*. En Madrid, por Iuan Gonçalez, 1630.

Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio... En Madrid, por la viuda de Juan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635.

2. Studi sulla novella

AMEZÚA Y MAYO A. G. de, *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Real Academia Española, 1929¹⁰.

ARAMBURU ALAÑA M., *Una novela cortesana de Alonso de Castillo Solórzano adaptada por Paul Scarron*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1982.

BACCHELLI F., *Per una bibliografia di A. Castillo Solórzano*. Verona: [s.n.], 1983.

BAQUERO ESCUDERO A. L., “Los espacios de la maravilla en la novela corta áurea”. In: *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional* (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 2002). Ed. I. Arellano. Madrid: Iberoamericana; Franfurt: Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 26), 2003, pp. 57-68.

BAQUERO GOYANES M., “Comedia y novela en el siglo XVII”. In: *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1983, II, pp. 13-29.

BARELLA VIGAL J., “Un ramillete de novelas cortas del siglo XVII”,

¹⁰ Ristampato nei suoi successivi volumi *Opúscolos histórico-literarios* (Madrid: C.S.I.C., 1951) e *Cervantes creador de la novela corta española* (Madrid: C.S.I.C., 1956).

Ínsula, 488-489, 1987, p. 9.

BARTHES R., "Introduction à l'analyse structurale del recits",
Communications, 8, 1966, pp. 1-27.

BELLANDI R., *La "novela cortesana": profilo storico e alcuni aspetti della sua struttura narrativa* [tesi]. Università di Pisa.

BERNADACH M., "Castillo Solórzano et ses fantasies prosodiques",
Revue des Langues Romanes, 80, 1973, pp. 149-175.

BERNADACH M., "Les caractéristiques de l'oeuvre de Castillo Solórzano révélées par les titres choisis", *Langues Néolatines*, 67:3, n. 206, 1973, pp. 1-17.

BOURLAND C. B., "Boccaccio and the Decameron in castilian and catalan literature", *Revue Hispanique*, 12, 1905, pp. 1-232.

BOURLAND C. B., *The short story in Spain in the seventeenth century (with a bibliography of the novela from 1576 to 1700)*. New York: Burt Franklin, [1973] (Riediz. di Northampton: Smith College, 1927).

BREMOND C., "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, 1966, pp. 66-82.

CAMAMIS G., *Estudios sobre el cautiverio en el siglo de oro*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 2; Estudios y Ensayos, 264), 1977.

CARRINGTON LANCASTER H., "Castillo Solórzano's *El celoso hasta la muerte* and Montfleury's *Ecole des Jaloux*", *Modern Language Notes*, 54:6, 1939, pp. 436-7.

CAYUELA A., "La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29:2, 1993, pp.

51-78.

CAYUELA A., “*Tardes entretenidas* de A. Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad”. In: *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1988). Eds. F. Sevilla, C. Alvar. Madrid: Castalia, 2000. I, pp. 449-459.

CHEVALIER M., *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.

CIROT G., “Maurophilie littéraire en Espagne au XVIe siècle”, *Bulletin Hispanique*, 41, 1939, pp. 65-85.

CLARE L., “Les jeux rustiques dans l’oeuvre de Alonso de Castillo y Solórzano”. In: *Fêtes et divertissements*. Eds. L. Clare, J. P. Duviols, A. Molinié. Paris: Univ. Paris (Iberica Collection, 8), 1997, pp. 195-214.

COLÓN CALDERÓN I., *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

COPELLO F., “Les parentés fictives dans la nouvelle post-cervantine de la première moitié du XVIIe siècle”. In: *Las parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Ed. A. Redondo. Paris: Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 223-7.

CORRAL H. M., “La mujer en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra”. In: *Cervantes. Su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, [organizado por] Patronato Arcipreste de Hita, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 397-408.

COTARELO y MORI E., “Introducción” a Castillo Solórzano A de, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Madrid: Librería

de la Viuda de Rico, 1906.

CUNNINGHAM M.A., *Castillo Solórzano: A reappraisal*. Tesis de la Tulane University, 1971.

DEL VAL J. "La novela española del siglo XVII". In: *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Barna, 1953. III. *Renacimiento y Barroco*, pp. XLV-LXXX.

DOMÍNGUEZ de PAZ E. M., "Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano", *Boletín de la Real Academia Española*, 67:241, 1987, pp. 251-270.

DONAHUE D., "Dressing up and dressing down: clothing and class identity in the *Novelas ejemplares*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24:1, 2004, pp. 105-18.

DUNN P. N., *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*. Oxford: Blackwell, 1952.¹¹

ETIEMBLE R., "Problemática de la novela corta". In *Ibid.*, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Versión [del francés] de R. Yanhni. Madrid: Taurus, 1977, pp. 127-137.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ A. R., "Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII". In: *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980). Ed. G. Bellini. Roma: Bulzoni Editore, 1982. I, pp. 437-443.

¹¹ Traduzioni dei passaggi più salienti su Castillo Solórzano di quest'opera e di quella di KRÖMER W. (*Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1973) si trovano in: KRÖMER W.; DUNN P. N., "Los esquemas de la novela corta de Castillo Solórzano". In: *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Ed. B. W. Wardropper. Barcelona: Crítica, 1983, pp. 517-524.

- FERNÁNDEZ NIETO M., “El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano”. In: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid (20-22 de mayo de 1981)* [organizado por el] Equipo de Investigación sobre el Teatro Español, Instituto Miguel de Cervantes del C.S.I.C.. Madrid: C.S.I.C., 1983, pp. 189-201.
- FERNÁNDEZ NIETO M., “Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas”, *Criticón*, 30, 1985, pp. 151-168.
- FERNÁNDEZ NIETO M., “Nuevos datos sobre autores de novelas cortesanías”, *Revista de archivos, bibliotecas y Museos*, 76:2, 1973, pp. 423-30.
- FERRERAS J. I., *La novela en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- FORMICHI G., “Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnuola seicentesca”. In: *Lavori ispanistici* (serie III), Firenze: Casa editrice D’Anna; Pisa: Cursi. 1970-1973, pp. 1-105.
- FRENK M. “«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”. In: *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, pp. 101-123 (ediz. digitale: www.cervantesvirtual.com).
- GARCÍA GÓMEZ E., “Boccaccio y Castillo Solórzano”, *Revista de Filología Española*, 15, 1928, pp. 376-378.
- GARCÍA LORENZO L., “La prosa en el siglo XVII”. In: *Historia de la literatura española*. Coord. J. M. Díez Borque. Madrid: Taurus, 1980. II. *Renacimiento y barroco*, pp. 523-583.
- GHERARDI F., «*Un cuerpo parecemos y una vida*». *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d’Oro*. Pisa: Edizioni ETS, 2007.
- GILLESPIE G., “Novella, Nouvelle, Novelle, Short Story?: A Review of

Terms”, *Neophilologus*, 51, 1967, pp. 117-127 e 225-230.

GREEN O. H., *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde “el Cid” hasta Calderón*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica Estudios y ensayos, 126), 1969- 1972 (3 vols.).

Historia de la literatura española. Ed. G. Ticknor. Madrid: Imprenta de la Publicidad, 1854 (4 vols).

HORNEDO S. J., R. M. de. “Fernández de Avellaneda y Castillo Solórzano”, *Anales cervantinos*, 2, 1952, pp. 249-267.

JAURALDE P., “Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* y la Fábula de Polifemo”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 82, 1979, pp. 727-766.

JAURALDE P., “Introducción” a Castillo Solórzano A. de, *Las harpías en Madrid*, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 139), 1985, pp. 7-31.

JULIÁ MARTÍNEZ E., “Introducción” a Castillo Solórzano A. de, *Lisardo enamorado*. Madrid: Graficas Ultra, (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles Serie Segunda, 7), 1947, pp. 7-52¹².

KENNEDY R. L., “Pantaleón de Ribera, “Sirene”, Castillo Solórzano and the academia de Madrid in early 1625”. In: *Homage to John M. Hill: In memoriam* [Bloomington] : Indiana University, 1968, pp. 189-200.

KING W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Real Academia Española (Anejos del boletín de la Real

¹² Rielaborazione della precedente parte introduttiva anteposta all’edizione di *Huerta de Valencia* comparsa tre anni prima (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Espanoles, XV, 1944, pp. VII-XL).

Academia), 1963.

KRAUSS W., "Novela-Novelle-Roman", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 60, 1940, pp. 9-19.

KRÖMER W., *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II: Estudios y Ensayos, 293), 1973¹³.

L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento. Ed. M. G. PROFETI. Firenze: La Nuova Italia, 1998.

LASPÉRAS J. M., "La nouvelle du XVII siècle, lieu de validation d'amours clandestines". In: *Amours légitimes - Amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles): Colloque international* (Sorbonne, 3, 4, 5 et 6 octobre 1984). Ed. A. Redondo, avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Conseil Scientifique de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris: Publications de la Sorbonne, 1985.

LASPÉRAS J. M., "La novela corta: hacia una definición", *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*. Ed. J. Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317.

LASPÉRAS J. M., *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Édition du Castillet, 1987.

LONES R. G., *Alonso de Castillo Solórzano. An Analysis of his Novelistic production*. Tesis Univ. California. Los Angeles, 1952.

LOUREIRO A. G., "La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*", *Hispanic Journal*, 6:2, 1985, pp. 123-136.

¹³ Cf. n. 11 della bibliografia.

- MANCING H., "Prototypes of Genre in Cervantes' *Novelas ejemplares*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20:2, 2000, pp. 127-150.
- MÁRQUEZ M. A., "Tema, motivo y tópico: Una propuesta terminológica", *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 6, 2002, pp. 251-256 (ediz. digitale: www.uhu.es/miguel.marquez/publicaciones/Tema.pdf).
- MENÉNDEZ PELAYO M., *Orígenes de la novela en España*. Madrid : Bailly-Ballière é hijos (Nueva Biblioteca de Autores Españoles: 1, 7, 14, 21), 1905-1915 (4 vols.).
- MOLL J., "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.
- MOLL J., "Por qué escribió Lope *La Dorotea*", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2 (1979), 7-11.
- MORELL TORRADEMÉ P., *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano* [tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2002.
- MORINIGO M. A., "El teatro como substituto de la novela en el Siglo de Oro", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2, 1957, pp. 41-61.
- NEMTZOW S., *Castillo Solórzano, An analisis of his Novelistic Production*, (Tesi inedita), University of California at Los Angeles, 1932.
- OJEDA CALVO, M. DEL VALLE, "Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)", *Etiópicas*, 3, 2007, pp. 35-68.

- PABST W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románica*. Madrid: Gredos, 1972.
- PACHECO RANSANZ A. “El concepto de novela *cortesana* y otras cuestiones taxonómicas”. In: *What's Past is Prologue (A Collection of essays in honour of L. J. Woodward)*. Ed. S. Bacarisse [et al.]. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984, pp. 114-123.
- PACHECO RANSANZ A. “Una ambigua y original ejemplaridad. Notas en torno a la novela corta del siglo XVII”. In: *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991, pp. 301-316.
- PACHECO RANSANZ A. “Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, pp. 407-421.
- PALOMO M. P., *La novela cortesana. Forma y estructura*. Barcelona: Planeta, Universidad de Málaga, 1976.
- PÉREZ-ERDELYI M., *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso del Castillo Solórzano*. Miami: Edic. Universal, 1979.
- PFANDL L., *Historia de la literatura nacional española de la Edad de Oro*. Barcelona: Sucesores de J. Gili, 1933, pp. 330-404
- PLACE E. B., *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*. Madrid: Victoriano Suárez, 1926.
- PORQUERAS MAYO A., *El prólogo como género literario: su estudio en*

- el Siglo de Oro español*. Madrid: C.S.I.C. (Anejos de Revista de literatura / Instituto Miguel de Cervantes de filología hispánica, 14), 1957.
- PROFETI M. G., *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, 1970.
- RIPOLL B., *La novela barroca (1620/700). Catálogo bio-bibliográfico*. Salamanca: Universidad, 1991.
- RODRÍGUEZ CUADROS E. “La novela corta en el Siglo de Oro: ejemplaridad y programaciones retóricas”, *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 509, 1989, pp. 4-5.
- RODRÍGUEZ CUADROS E., “La novela corta del barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 1, 1996, pp. 27-46.
- RODRÍGUEZ CUADROS E., *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en J. Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad, 1979.
- ROMÁN M. I., “Más sobre el concepto de novela *cortesana*”, *Revista de Literatura*, 43, 1981, pp. 141-146.
- RÚIZ MORCUENDE F., “Introducción” a Castillo Solórzano A. de, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Espasa - Calpe (Clásicos Castellanos, 42), 1942, pp. I-XXXII.
- RUTA M. C., “*La española inglesa*: el desdoblamiento del héroe”, *Anales cervantinos*, 25-26, 1987-88, pp. 371-382.
- SÁNCHEZ J., *Las academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SIMÓN DÍAZ J., “La aurora y el ocaso en la novela española del Siglo de

- Oro”, *Cuadernos de Literatura*, 2, 1947, pp. 295-307.
- SOONS A., *Alonso de Castillo Solórzano*. Boston: Twayne, 1978.
- TALENS J., *La escritura como teatralidad*. Valencia: Universidad, 1977.
- TAMSIR B., *L'oeuvre de Alonso de Castillo Solórzano: l'espace et le temps, les personnages, le ludisme, recherches de sociologie romanesque* [Thèse Doctorat]. Paris: Etud. Hispaniques (Paris 4), 1991.
- TOMACHEVSKI B. V., *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal (Akal Universitaria: Serie Letras, 15), 1982.
- VELASCO KINDELAN M., *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- YUDIN F. L., “The novela corta as comedia: Lope’s *Las fortunas de Diana*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, 1968, pp. 180-186.
- YUDIN F. L., “Theory and Practice of the «Novela comediesca»”, *Romanische Forschungen*, 81, 1969, pp. 585-594.

3. Studi sul teatro

- ALFARO A., “Observaciones sobre el rey y el sentimiento monárquico en la comedia española de la edad de oro”, *Revista Hispánica Moderna*, 34, 1968, pp. 132-139.
- AMEZCUA J. “El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro”, *Acta poética*, 7, 1987, pp. 37-48.
- AMEZCUA J., “Hacia el centro: espacio e ideología en la comedia nueva”. In: *Espectáculo, texto y fiesta : trabajos del coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo* (septiembre,

- 1989). Eds. J. Amezcua, S. González. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana (Publicaciones del Departamento de Filosofía, 10), 1990, pp. 159-172.
- AMEZCUA J., “Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón”. In: *Calderón: actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Ed. L. García Lorenzo. Madrid: C.S.I.C. (Anejos de la revista Segismundo, 6), 1983, III, pp. 1533-1543.
- ANTONUCCI F., “”Prólogo” a *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca. Estudio preliminar de M. Vitse. Crítica: Barcelona, 1999, pp. XXXI-LXXIII.
- ANTONUCCI F., “Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 19-37.
- ANTONUCCI F., “Para un estado de la cuestión”. In: *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Ed. F. Antonucci. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 1-30.
- ANTONUCCI F., *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona – Toulouse: Anejos de RILCE - L.E.S.O., 1995 (ediz. digitale: www.cervantesvirtual.com).
- ANTONUCCI, F., “El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada”. In: *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, (Toulouse, 1-3 de abril de 1998). Eds. F. Cazal, C. González, M. Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert (Biblioteca áurea hispánica, 17), 2002, pp. 57-81.

- ARANDA M., *Le galant et son double: Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- ARATA S., “*Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega*”. In: *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Eds. F. Cazal, C. Gonzalez, M. Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2002, pp. 91-115.
- ARATA S., “Introducción” a *El acero de Madrid* di Lope de Vega. Madrid: Castalia, 2000, 7-58.
- ARATA S., *Miguel Sánchez il “Divino” e la nascita della “comedia nueva”*, Salamanca, Universidad, 1989.
- ARCO Y GARAY R. Del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española, 1941.
- ARELLANO I. “Introducción” a *El mayorazgo figura* de Alonso de Castillo Solórzano. Barcelona: PPU, 1989, pp. 9-58.
- ARELLANO I., “«Decid al rey cuanto yerra». Algunos modelos de mal rey en Calderón”. In: *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Ed. L. Garcia Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 149-180.
- ARELLANO I., “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128 (ediz. digitale: <http://cvc.cervantes.es>).
- ARELLANO I., *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: II;

Estudios y ensayos: 413), 1999¹⁴.

ARELLANO I., *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARJONA J. H., "El disfraz varonil en Lope de Vega". *Modern Language Notes*, 1937, pp. 120-45.

ARMAS F. De, "El rey astrólogo en Lope de Vega y Calderón". In: *El teatro clasico español a través de sus monarcas*. Ed. L. Garcia Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 119-134.

ARRONIZ O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.

ARTILES J., "La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII". *Segismundo* 5-6, 1967, pp. 9-38.

BELLINI G., *Re, dame e cavalieri. Rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*. Roma: Bulzoni, 2001.

BERGMAN H. E., "Auto-Definition of the Comedia de capa y espada", *Hispanofila*, 1, 1974, pp. 3-27.

BOMLI P. W., *La femme dans l'Espagne du siècle d'or*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1950.

BRAVO VILLASANTE C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Sociedad General Espanola de Libreria, 1976.

¹⁴ Sono raccolti in questo volume i precedenti articoli: "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada" (*Cuadernos de Teatro Clasico*, 1, 1988, pp. 27-49), "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega" (in: *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, julio de 1995, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal. [Ciudad Real]: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996) e "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro" (*Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21).

- CANAVAGGIO J., “Los disfrazados de mujer en la comedia”. In: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del G.E.S.T.E.* (Toulouse, 16-17 Noviembre 1978). Toulouse: Institut d’Estudes Hispaniques et Hispano-Américaines; Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 133-147.
- CAÑAS MURILLO J., “El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en «Fuente Ovejuna» de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 25-35 (ediz. digitale: www.cervantesvirtual.com).
- CAÑAS MURILLO J., *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones (Anejos del Anuario de estudios filológicos, 18), 1995.
- CASA F. P., “Conflicto y jerarquía de valores en el teatro del Siglo de Oro”. In: *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Ed. Á. González. Madrid: Castalia, 1983, pp. 15-24.
- CASA F. P., “El conflicto entre el rey y el noble: tres soluciones del tema”. In: *El teatro clasico español a través de sus monarcas*. Ed. L. Garcia Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 93-104.
- CASTRO A., “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los Siglos XVI y XVII”, *Revista de Filología Española*, 3, 1916, pp. 1-50 e 357-386.
- CORNEJO M., “Reflexiones sobre la funcionalidad del espacio urbano en *El acero de Madrid* de Lope de Vega”, *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 175-187.
- CORREA G., “El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII”,

Hispanic Review, 26, 1958, pp. 99-107.

COUDERC C., "Familia, matrimonio, parentesco: espacio dramático y espacio social en la comedia lopesca". In: *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del G.E.S.T.E.* (Toulouse, 1-3 de abril de 1998). Eds. Françoise Cazal, Christophe González, Marc Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 17), 2002, pp. 169-190.

COUDERC C., *Galanes y damas en la comedia nueva*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 23), 2005.

DADSON T. J., "El rey en la tragedia del Siglo de Oro español: ¿*Deus ex machina* o una fuerza desestabilizadora y subversiva?". In: *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa. Atti del convegno internazionale* (Losanna, 14-16 novembre 2002). Eds. A. Roncaccia, M. Spiga, A. Stäuble. Firenze: Franco Cesati Editore, 2004, pp. 231-48.

DELGADO M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*. Barcelona: Puvill Libros, 1984.

DÍAZ-PLAJA F., *La sociedad española. Desde 1500 hasta nuestros días*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1968.

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro. Eds. F. P. Casa, L. García Lorenzo, G. Vega García-Luengos. Madrid: Castalia (Castalia instrumenta, 9), [2002].

DÍEZ BORQUE J. M., "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español". In: *Lope de Vega: el teatro*. Ed. A. Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus, 1989, I, pp. 249-290.

- DÍEZ BORQUE J. M., “Espacios del teatro cortesano”, *Cuadernos de teatro clásico*, 10, 1998, pp. 119-135.
- DÍEZ BORQUE J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1978.
- DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- ESQUERDO V., “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 447-544.
- FELTEN H., “La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega”. In: *Hacia Calderón*. Ed H. Flasche. Stuttgart: Steiner (Archivum Calderonianum 5), 1988, pp. 77-82.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ O., *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. 2003 (ediz. digitale: <http://www.ucm.es>)
- FERRER VALLS T., “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”. In: *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. M. De los Reyes Peña, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, pp. 63-84.
- FLORIT F., “*El vergonzoso en palacio*: Arquetipo de un género”. In: *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles* (Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999). Eds. I. Arellano, B. Oteiza. Pamplona: GRISO (Universidad de Navarra); Madrid: Revista Estudios (Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiánicos, 6), [2000], pp. 65-83.

- FRIEDMAN E. H., "Dioses y monstruos: el espacio trágico en Lope y Calderón". In: *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*. Ed. E. García Santo-Tomás Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002, pp. 115-138.
- GARCÍA LORENZO L., "Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega", in: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M.^a Ruano de la Haza, Ottawa: Dovehouse (Ottawa Hispanic Studies 3), 1989, pp. 213-228.
- GARCÍA VALDECASAS A., "La tragedia de final feliz: Guillén de Castro". In: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse. Salamanca: Universidad (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos, 252), 1993, pp. 435-446.
- GÓMEZ MORIANA A., *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «Comedias» de Lope de Vega*. Santiago de Compostela: Porto y Cía, 1968.
- GRANJA A. de la, "Ronda y galanteo en la España del Siglo de Oro". In: *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro* (Granada, 7-9 noviembre 2002). Granada: . Universidad, 2003, pp. 11-28.
- GREGG K. C., "Towards a definition of the *comedia de capa y espada*", *Romance Notes*, 18:1, 1977, pp. 103-106.
- HERMENEGILDO A., "Iconos, símbolos y reyes: de Cueva a Lasso de la Vega". In: *El escritor y la escena IV: estudios sobre el teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo*

Hermenegildo. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 8-11 de marzo de 1995). Ed. Y. Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 17-25.

HERMENEGILDO A., “La imagen del rey y el teatro de la España clásica”, *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 53-86.

HERMENEGILDO A., “La realeza y el concierto político-social en el teatro del quinientos”. In: *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Ed. L. Garcia Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 21-42.

HERMENEGILDO A., *El tirano en escena: tragedias del siglo XVI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

HERMENEGILDO A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta (Ensayos / Planeta de Lingüística y Crítica Literaria, 21), 1973.

HESSE E. W., “La comedia como tragedia”. In: *La comedia y sus intérpretes*. Madrid: Castalia, 1972, pp. 81-98.

HESSE E. W., “Perspectivas sobre la tragedia en el Siglo de Oro”. In: *Interpretando la comedia*. Madrid: Porrúa, 1977, pp. 153-175.

ISASI ANGULO A. C., “Caracter conservador del teatro de Lope de Vega”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22:2, 1973, pp. 265-279.

JONES C. A., “Honour in Spanish Golden Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals.”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1957, pp. 199-210.

JONES C. A., “Spanish honour as Historical Phenomenon Convention

- and artistic Motive”, *Hispanic Review*, 23, 1962, pp. 32-39.
- LA DU R D., “Honor and the king in the comedias of Guillén de Castro”, *Hispania*, 45, 1946, pp. 211-217.
- LANOT J.R.; VITSE M., “Eléments pour une théorie du figuron”, *Caravelle: cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 27, 1976, pp. 189-214.
- LARA GARRIDO J., “Construcción temática, códigos de género y escenografía. (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)”. Cap. X. *Del siglo de oro. (Métodos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europea-CEES Ediciones (Estudios europeos, 6), [1997], pp. 515-590.
- LARA GARRIDO J., “Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)”. In: *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del siglo de oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1988). Madrid: CSIC, 1983, II, pp. 939-954. (Riedito in *Estudios sobre Calderón*. Ed. J. Aparicio Maydeu. Madrid: Istmo, 2000, I, pp. 114-134).
- LAUER R. A., *Tyrannicide and drama*. Stuttgart: Steiner (Archivum Calderonianum, 4), 1987.
- LOSADA-GOYA J. M., *L'Honneur au theatre: la conception de l'honneur au XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck, 1994.
- MARAVALL J. A., *Poder, honor y elites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1984.
- MARAVALL J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- MARÍN D., “Técnica de la intriga secundaria en Lope de Vega”, *Hispania*, 38, 1955, pp.272-75.

- MARÍN D., *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- MCKENDRICK M., “El espacio simbólico en Calderón”. In: *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano Liverpool 1990*. Ed. H. Flasche. Stuttgart: Steiner (Archivum Calderonianum ; Bd. 6), 1991, pp. 123-131.
- MCKENDRICK M., “Honour/Vengeance in the Spanish comedia: A Case of Mimetic Transference?”, *Modern Language Review*, 79, 1984, pp. 313-335.
- MCKENDRICK M., “The «mujer esquiva». A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists”, *Hispanic Review*, 40:2, 1972, pp. 162-197.
- MCKENDRICK M., *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis, 2000.
- MCKENDRICK M., *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the ‘Mujer Varonil’*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Ed. F. Antonucci. Kassel: Reichenberger, 2007.
- MORLEY S. G.; BRUERTON C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- NEWELS M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. London: Tamesis, 1974.
- NISA CÁCERES D.; MORENO SOLDEVILA R., “La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: articulación e implicaciones de un recurso dramático”,

Neophilologus, 86:4, 2002, pp. 537-555.

OLEZA J., “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, 56: 658, 2001, pp. 12-14 (ediz. digitale: www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/hazdedife.pdf).

OLEZA J., “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.

OLEZA J., “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III, 1981, 151-223; ora in *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, dir. J. Oleza. València: Institució Alfons El Magnànim, 1984, pp.251-308 (Ediz. digitale: www.cervantesvirtual.com).

OLEZA J., “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”. In *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*. Eds. I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse. Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 235-250

OLIVA C., “El espacio escénico en la comedia urbana y la palatina de Lope de Vega”. In: *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, julio de 1995). Eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal. [Ciudad Real]: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.

PALOMO M., “El estímulo erótico de la dama dormida un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina”, *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 221-230.

PARKER A. A., “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”. In: *Calderón y la crítica: Historia y antología*. Eds. M. Durán, R. González Echevarría. Madrid: Gredos (Biblioteca Romántica

- Hispánica, II; Estudios y Ensayos, 28), 1976, pp. 329-357.
- PARKER A. A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*.
Cambridge: Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957.
- POESSE W., “Utilización de las palabras ‘honor’ y ‘honra’ en la comedia española”. In: *Homenaje a don Agapito Rey*. Ed. J. Roca Pons.
Bloomington: Indiana University Press, 1980, pp. 289-303.
- PRADES J. de J., *La teoría sobre los personajes de la comedia nueva*.
Madrid: C.S.I.C., 1963.
- PROFETI M. G., “Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo”, *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), pp. 51-60 (poi in versione italiana, sotto il titolo “«Escondere el galán», «taparse la dama»: strategie dell’occultamento, strategie della scrittura nella commedia «de capa y espada». In: *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca. Atti del convegno di studi*, Roma, 27-28 novembre 1992. Roma: Bulzoni, 1994, pp. 123-142).
- PROFETI M. G., “La casa e la strada: la commedia de «capa y espada»”. In: *Vita cittadina nel teatro fra cinque e seicento. Atti del Convegno internazionale* (Anagni 4-5-6 settembre 1998). Eds. M. Chiabò, F. Doglio. Roma: Torre d’Orfeo, 1999, pp. 239-260.
- PROFETI M. G., “La estructura de *Lances de amor y fortuna* y sus traducciones” In: *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda. Actas del congreso sobre Calderón* (Pamplona, 13-15 de diciembre de 2004). Eds. I. Arellano, E. Cancelliere. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2006, pp. 389-413.
- REY HAZAS A., “Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto

- funcional del destino en la tragicomedia barroca española”. In: *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII* (València, 9-11 de mayo de 1989). Eds. M. V. Diago, T. Ferrer Valls. Valencia: Universitat, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 251-262.
- ROMERA-NAVARRO M., “Las disfrazadas de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, 2:4, 1934, pp. 269-286.
- RUANO de la HAZA J. M.; ALLEN J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- RUBIERA FERNÁNDEZ J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Arco / Libros, 2005.
- RUIZ RAMÓN F., “Personaje y mito en el teatro clásico español”. In: *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983). Ed. L. García Lorenzo, 1985, pp. 281-293.
- RUIZ RAMÓN F., *Historia del teatro español*, Madrid: Alianza, 1967.
- SANCHEZ ESCRIBANO F.; PORQUERAS MAYO A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- SERRALTA F., “El enredo y la Comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.
- SERRALTA F., “El tipo del galán suelto: del enredo al figurón”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.
- SPANG K. “Acerca de la tragedia y la comedia”. In: *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-*

- Lacourt*. Eds. I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse. Kassel: Reinchenberger (Teatro del Siglo de Oro, Estudios de literatura, 21), 1994, pp. 303-320.
- SUÁREZ J. L., “El paisaje del tiempo y la estética de la comedia nueva”. In: *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2002, pp. 59-93.
- VITSE M., “Apuntes para una síntesis contradictoria”, in: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del G.E.S.T.E.* (Toulouse, 16-17 Noviembre 1978). Toulouse: Institut d’Estudes Hispaniques et Hispano-Américaines; Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 153-160.
- VITSE M., “El hecho literario”. In: *Historia del teatro en España*. Ed. J. M. Díez Borque. Madrid: Taurus, 1983, pp. 507-612.
- VITSE M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- VITSE M., “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de Corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”. In: *El escritor y la escena, VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Y. Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- VITSE M., “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de Corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)”. In: *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Ed. F. Antonucci. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 169-205.
- VITSE M., “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don

- Manuel”, *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.
- WARDROPPER B. W., “El horror en los distintos generos dramaticos del Siglo de Oro”, *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-235.
- WARDROPPER B. W., “La comedia española del Siglo de Oro”. In: Elder Olson, *Teoria de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978, pp. 183-242.
- WARDROPPER B. W., “Lope de Vega’s urban comedy”, *Hispanófila*, 1, 1974, pp. 47-61.
- WEBER de KURLAT F., “El perro del hortelano, comedia palatina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- WEBER de KURLAT F., “Hacia una morfología de la «comedia» del Siglo de Oro (con especial atención a la «comedia urbana»)”, *Anuario de Letras*, 14, 1976, pp. 101-138.
- WEBER de KURLAT F., “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)”. In: *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Eds. N. Salomon, M. Chevalier, J. Pérez, F. Lopez. Bordeaux: Université, 1977, II, pp. 867-871.
- YARBRO-BEJARANO Y., *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*. West Lafayette IN: Purdue University Press, 1993.
- YONG-WOOK Y., *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII. Memoria para optar al grado de doctor*. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- YOUNG R. A., *La figura del Rey y la Institución Real en la comedia lopesca*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979.
- ZUGASTI M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el siglo de oro”. In: *El sustento de los discretos. La dramaturgia*

úllica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el G.R.I.S.O. (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003). Eds. E. Galar, B. Oteiza. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos (Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 15) 2003, pp. 159-185.

ZUGASTI M. “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”. In: *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del G.E.S.T.E.* (Toulouse, 1-3 de abril de 1998). Eds. F. Cazal, C. González, M. Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 17), 2002, pp. 583-612.