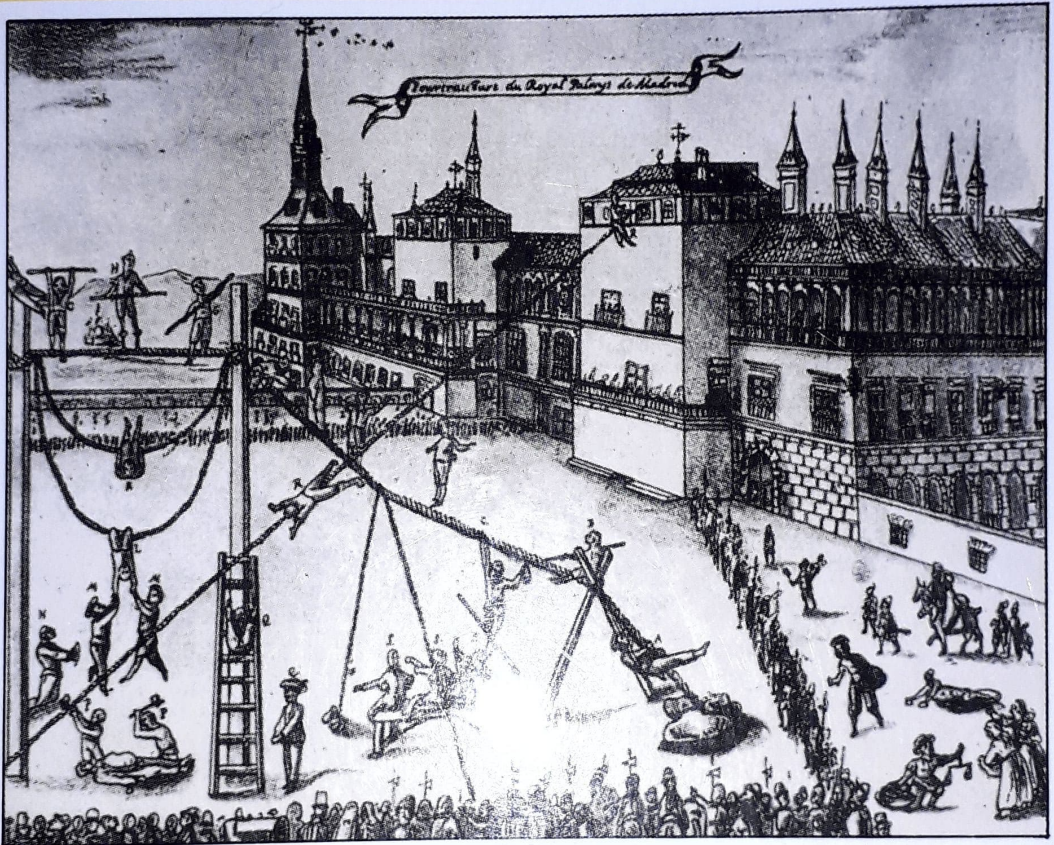


LA FESTA TEATRALE ISPANICA

Atti del Convegno di Studi
Napoli 1-3 dicembre 1994

a cura di
Giovanni Battista De Cesare



NAPOLI
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL'OCCIDENTE
ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
1995

**Dalla novella alla scena:
«La Duquesa de la Rosa» di Alonso de la Vega**

1. *Un mediocre epigono?*

La valutazione critica della scarsa produzione teatrale conosciuta di Alonso de la Vega è stata finora gravata da una duplice ipotesi¹. Se da un lato gli si è attribuito il carattere di mediocre seguace del suo concittadino e contemporaneo Lope de Rueda, dall'altro si è rilevato il carattere «provvisorio» dei testi pervenuti, destinati in origine alla rappresentazione e non certo alla pubblicazione, e in cui non è facile stabilire (come peraltro per lo stesso Lope de Rueda) il margine di intervento del loro editore Joan Timoneda². «La pieza más descuidada de Lope de Rueda» — affermava perentoriamente Menéndez Pelayo nel *Prólogo* alla sua edizione delle *Tres Comedias* — «aventaja mucho a la única tolerable entre

¹ Di Alonso de la Vega ci è pervenuto unicamente il testo di tre commedie raccolte in una edizione cinquecentesca, *Las tres famosissimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega. Agora sacadas nuevamente a la luz por Joan Timoneda*, Valencia, [Joan Navarro], 1566; abbiamo utilizzato l'edizione di Marcelino Menéndez Pelayo, da cui traiamo le citazioni: Alonso de la Vega, *Tres Comedias*, Dresden, Max Niemeyer Halle, («Gesellschaft für romanische Literatur», Band 6), 1905.

² È noto che Timoneda nella *Epistola al considerado lector* premessa alla sua edizione delle commedie di Lope de Rueda afferma di aver dovuto «escribir cada una dellas dos veces y escribiendolas como su autor no pensasse imprimirlas, por hallar algun descuido, o gracias [...] reiterados tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos veces en algunas dellas y poner otros en su lugar»; *Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta gracioso representante Lope de Rueda dirigidas por Juan Timoneda al ilustre señor don Martin de Bardaxin*, Valencia, Joan Mey, 1567, f. 2r. Per il testo delle commedie, cfr. Lope de Rueda, *Teatro completo*, ed. Angeles Cardona de Gibert, Barcelona, Bruguera, 1979³.

las tres que nos quedan de Alonso de la Vega»³. E ancora: «[Alonso de la Vega] pertenece al mismo grupo que Lope de Rueda y Juan de Timoneda, pero con grandísima inferioridad y desventaja respecto del uno y del otro»⁴.

In questa occasione ci soffermeremo su di un'opera, *La Duquesa de la Rosa*⁵, per la quale l'esistenza di una fonte documentata, la *Novella 44^a* (II parte) della raccolta di Matteo Bandello⁶, permette di individuare una serie di strategie e di soluzioni drammatiche che sembrano muovere verso la direzione di quella che sarà la *comedia* Pre-lopiana dei valenzani e di quella dello stesso Lope⁷, apparendo talvolta originali rispetto a quelle proposte da Lope de Rueda e dal Timoneda drammaturgo⁸. Parallelamente si pone il problema di valutare quanto la stessa riscrittura narrativa del medesimo testo bandelliano operata da Timoneda nel *Patrañuelo* (in cui tra l'altro anche la *Patraña* I attinge alla prima delle *Tres comedias*, la *Tholomea*) debba qualcosa alla riduzione per la scena già operata da Alonso de la Vega⁹.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Prólogo a Alonso de la Vega*, *op. cit.*, poi ristampato in id. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, II, Madrid, Editora Nacional, 1941, p. 380.

⁴ *Idem*, pp. 382-383.

⁵ Alonso de la Vega, *op. cit.*, pp. 71-110.

⁶ Matteo Bandello, *La Novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1911, pp. 451-481.

⁷ Cfr. Henri Merimée, *L'art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu'au commencement du XVII siècle*, Toulouse, E. Privat, 1913. (trad. spagnola *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim», 1985) e Rinaldo Froldi, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, Giardini, 1962, (trad. spagnola *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968).

⁸ La produzione teatrale di Timoneda è raccolta nel II e nel III vol. di Juan Timoneda, *Obras*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-1948, 3 vv.; per la bibliografia critica, cfr. oltre all'opera citata di Froldi, Eduardo Juliá Martínez, *Originalidad de Timoneda*, «Revista Valenciana de Filología», V, 1955-58, pp. 91-151; Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967; Manuel Diago, *La práctica escénica popular en Valencia*, in Aa. Vv., *Teatros y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-353.

⁹ Cfr. *Patraña Séptima*, in Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986², pp. 161-170; per il rapporto tra il

La commedia sintetizza all'estremo la storia narrata da Bandello, assecondando in questo una naturale tendenza della rappresentazione teatrale¹⁰, ma ne ripropone sostanzialmente tutti i nodi fondamentali.

La Duchessa della Rosa in un pellegrinaggio a Santiago incontra (o meglio, come si vedrà, *reincontra*), l'infante di Castiglia Dulcelirio, da cui riceve ospitalità e discrete attenzioni. Al ritorno della Duchessa, il maggiordomo del palazzo, invaghitosi di lei, tenta di sedurla. Al suo rifiuto, decide di vendicarsi inscenando agli occhi del marito l'adulterio della donna. Il maggiordomo convince un proprio fratello a nascondersi nella camera da letto della Duchessa, rivelando poi al marito di aver scoperto che la donna ha un'amante nascosto in camera. I due fanno irruzione nella stanza e il *mayordomo* uccide con una pugnolata il fratello nascosto dietro le tende del letto nuziale. Le circostanze vengono ritenute sufficienti a provare l'adulterio: la duchessa viene imprigionata in una torre e condannata ad essere arsa viva, a meno che entro quaranta giorni un cavaliere non accetti di battersi per dimostrare la sua innocenza. La donna manda a chiedere soccorso all'infante Dulcelirio, il quale dichiara però di non potersi allontanare a causa di importanti impegni. In realtà egli vuole accertarsi dell'innocenza dell'accusata, da cui si reca travestito da frate, raccogliendo la sua confessione. Il giorno precedente l'esecuzione della Duchessa, l'infante si presenta al duello sotto le spoglie di un ignoto cavaliere, accettando lo scontro con l'accusatore. Il *mayordomo* cade ucciso nel combattimento con l'ignoto cavaliere, il quale si allontana subito dopo, mentre la duchessa viene scagionata. Dopo poco anche il duca muore, a causa di una fulminea «*fiebre de cabeça*», cosicché l'infante Dulcelirio può accorrere dalla duchessa, rivelandole di avere vestito i panni sia del frate confessore che dell'ignoto cavaliere, e conquistando dunque la sua mano.

Va riconosciuto che la sintesi operata da Alonso de la Vega priva la storia di quei toni cortigiani e maliziosi che la rendevano avvincente nella stesura bandelliana. Ad esempio, in Bandello il pellegrinaggio della duchessa a Santiago,

testo bandelliano e quello di Timoneda, cfr. Augusto Guarino, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, pp. 158-165 e la bibliografia ivi citata.

¹⁰ Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-26: «è indubbio che il teatro, in genere, evita i tempi troppo lunghi. La durata degli eventi rappresentati coincide con quella della rappresentazione; sembra perciò necessario, per la compattezza dell'intreccio, non ipotizzare una durata troppo ampia degli eventi non rappresentati, di quelli che si danno per svolti negli intervalli» (p. 23).

che ella intraprende dopo l'inscenamento di una finta malattia e addirittura di un miracolo, non è che un pretesto per conoscere il gentiluomo castigliano, di cui si è invaghita soltanto per averne sentito parlare — in una sorta di parodia dell'*amor de lonh* provenzale —, e motivata dal fatto di «trovarsi maritata con uomo attempato, che, a parlarvi liberamente, nulla o poco vale nei servigi delle donne»¹¹.

Il drammaturgo spagnolo, con una serie di aggiustamenti, moralizza invece l'intera circostanza. Anzitutto, crea un antefatto che giustifica il rapporto di «simpatia» tra la duchessa e l'infante: i due — viene rivelato nell'*Argumento* — (p. 76) si erano conosciuti e segretamente amati anni prima, presso la corte di Danimarca, e solo un forzoso allontanamento del giovane aveva impedito che l'amore fosse apertamente dichiarato. La duchessa, inoltre, si è recata in pellegrinaggio per compiere una promessa fatta per la guarigione da una malattia. Alonso de la Vega estromette insomma dal dramma quello che è un po' l'occulto motore della storia, una certa morale cinica e mondana che è uno dei tratti specifici della novella italiana (e che Timoneda riesce in parte a conservare nella sua *Patraña*), senza riuscire a sostituirla con una caratterizzazione *virtuosa* o *eroica* dei protagonisti.

In senso più ampio, occorre riconoscere che Alonso de la Vega sembra non riuscire a trarre profitto da tutta una serie di elementi proposti dalla storia. Ad esempio, la scena della confessione raccolta dall'innamorato travestito da frate, che si sarebbe ben prestata a una caratterizzazione dei protagonisti, è appena accennata. L'intera vicenda procede in modo macchinoso, con delle soluzioni talvolta al di là di ogni possibile verosimiglianza, come nel caso dell'improvvisa morte per malattia del Duca, mentre c'è solo qualche tenue traccia di una volontà di rappresentazione psicologica dei personaggi. Un esempio in tal senso potrebbe essere la scena in cui la duchessa, accusata ingiustamente di adulterio, ammette tuttavia di non essere del tutto innocente, alludendo naturalmente all'amore non dichiarato con l'infante Dulcelirio: «Ay, señor duque, mis peccados, por haver yo en otra

¹¹ Matteo Bandello, *op. cit.*, p. 456.

cosa a dios ofendido, lo han causado, que desto que acusada soy, ni tal piense, ni prision merezco» (p. 98). *La Duquesa de la Rosa*, tuttavia, che considerata come dramma si presenta come una ben modesta realizzazione, trova invece un suo riscatto nella prospettiva dell'allestimento spettacolare, rivelandosi anzi in questo senso come un prezioso documento sulla prassi scenica dell'epoca.

2. La dimensione spettacolare

È probabile che già nella strategia editoriale di Timoneda la scelta di pubblicare le opere teatrali del «ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega» facesse leva non tanto sulle improbabili attrattive letterarie delle tre commedie quanto piuttosto su di un'ormai assestata competenza teatrale di una quota di lettori, capaci insomma di allestire una sorta di messa in scena mentale del testo. Occorre dunque, per valutare quest'opera, fare riferimento al complesso di procedimenti spettacolari messi in atto dall'autore, così come possiamo ricostruirli attraverso la lettura.

La visione del teatro spagnolo dell'età di Lope de Rueda è stata in buona misura condizionata dal ritratto delineato da Cervantes nel *Prólogo* alle sue *Ocho comedias y ocho entremeses*. Ne richiamiamo qualche passaggio, in relazione a una serie di aspetti drammatici e spettacolari di cui ci occuperemo per quanto riguarda la commedia di Alonso de la Vega:

«En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos [...] Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; enderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno [...] El adorno de un teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo»¹².

¹² Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, *Prólogo al lector*, p. 8.

Se questo quadro, in cui è peraltro evidente il tono ironico, appare già inadeguato per il teatro di Lope de Rueda, che ha caratteristiche ben più complesse di quelle che Cervantes gli attribuisce, è altresì limitativo per il suo contemporaneo Alonso de la Vega, sia sul piano dell'articolazione drammatica che su quello della realizzazione spettacolare (costumi, scenografia, ruolo della musica, presenza di una spettacolarità di secondo grado, ecc.). Per cominciare, nella *Duquesa de la Rosa*, di «pastorale» (o meglio, di mitologico-pastorale), non c'è che l'*Introyto*, in cui i pastori Falacio e Dorestò, colpiti dalle frecce di Cupido, sono vinti dalle leggi dell'amore. Il «quadro» è tutto giocato sulla suggestione dei costumi e del canto, accompagnato forse da un'elementare coreografia, assecondando quella che doveva essere una moda del momento, seguita ad esempio dallo stesso Timoneda, che premette alla sua versione dei *Menecmi* plautini un *Introyto* con Cupido e tre pastori.

Naturalmente il prologo pastorale non ha che un esile legame con la storia che segue (introdurre il tema della passione amorosa), ma è invece ben indicativo del tono complessivo della rappresentazione, che tenderà costantemente a risolversi sul piano della realizzazione spettacolare. Da questo punto di vista la commedia, considerato soprattutto lo stadio raggiunto in quel periodo in Spagna dalla spettacolarità, appare ricca di mezzi espressivi, che evidentemente con la loro suggestione dovevano conferire interesse a una vicenda altrimenti priva di tensione drammatica¹³. Dall'inizio alla fine la commedia è ad esempio punteggiata da almeno dodici interventi musicali (affiancati probabilmente da un'ossatura coreografica), che appaiono spesso in corrispondenza di un cerimoniale: la processione dei pellegrini (p. 76), l'ingresso della duchessa nel palazzo dell'infante (p. 80), i preparativi per l'esecuzione capitale (p. 105). In questo si conferma la tendenza del teatro spagnolo dell'epoca ad organizzare il dramma attraverso una successione di «quadri» in

¹³ È un aspetto rilevato peraltro dallo stesso Menéndez Pelayo: «A los prestigios de la música se unía la pompa del espectáculo, que era la mayor que podía imaginarse en época tan ruda», *op. cit.*, p. 402.

qualche modo autonomi¹⁴. Va in tal senso anche l'introduzione in scena di figure allegoriche (Verdad, Consuelo e Remedio che appaiono alla Duchessa incarcerata), così come il ricorso a situazioni dal forte impatto sul pubblico: l'uccisione del fratello del maggiordomo, il duello finale che si conclude con la morte del falso accusatore (ma, singolarmente, non con la confessione della sua colpa). In questi casi, come d'altronde in tutto il testo, le *acotaciones* sono estremamente scarse, lasciando alla fantasia del lettore la ricostruzione di quegli elementi spettacolari che l'immaginazione del drammaturgo-*autor* e la perizia rappresentativa della compagnia avevano saputo inventare e realizzare:

«Entra la Duquesa con tres cavalleros vestidos como romeros, cantando lo siguiente», (nel caso della processione di pellegrini, p. 76);

«Entran pages con la colación, y cantan esta Canción», (in occasione dell'accoglienza della Duchessa presso l'Infante, p. 80);

«Entran los alabarderos y guarda que trahen a sentenciar la duquesa cubierta de negro, y entran cantando el pregon» (p. 105).

Nel caso del duello, non viene fornito alcun elemento sul suo svolgimento, in una sorta di ellissi testuale che è compresa tra due didascalie e tre battute di dialogo:

«Entra el infante Dulcelirio armado.

Infan: Alevoso cavallero y disfamador de ilustre y delicada sangre, apercíbete que yo armado de la verdad combatiré tu mentira»

Ma: Pues por tu obra lo verás»

Cahe muerto el mayordomo y vase el infante y dize el duque.

Du: Muerto cayó el mayordomo, por do se fue el que le mato?» (p. 106)

In qualche altro momento le indicazioni sull'azione scenica sono ancora più evanescenti, come per lo stesso finale dell'opera. La canzone con cui si chiude il testo lascia infatti ipo-

¹⁴ Cfr. ad esempio Joan Oleza, *La propuesta teatral del primer Lope de Vega*, in *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, London, Tamesis Books - Institució Alfons el Magnànim, 1986, pp. 251-307: «Los textos de los autores-actores se construyen sobre un corto número de escenas amplias y muy autónomas, sin orden estricto, prontas a subordinar la intriga y sus trabazones a la exhibición de un actor-personaje tipificado» (p. 274).

tizzare che lo spettacolo si concludesse invece con la festosa rappresentazione delle nozze tra l'infante e la duchessa: «Entranse cantando. O valerosa fiesta de sobrada alegría / pues el infante y la duquesa / se casan en este día» (p. 110). In altri passaggi del testo per una comprensione anche elementare dell'azione occorre riferirsi a delle *acotaciones* interne, o addirittura dedurla dalle battute di dialogo. Riportiamo un caso, tratto dalla scena in cui il maggiordomo cerca di sedurre la Duchessa:

«Duque: Distes recado a toda la gente que vino conmigo de romería?

Ma: Sí, señora, que para contentar a los que te sirven no es menester avisarme, especialmente que mis obras y pensamiento no es otra cosa si no en tu servicio esmerarse.

Duque: Por tanto con más razon quedaré obligada a te lo agradecer, y pagar como leal criado.

Ma: Sancto Dios, leal me ha llamado, errado me ha el nombre, que mis obras son más en trayción que no en lealtad.

Duque: Qué dizes, Mayordomo? Qué hablas entre dientes?

Ma: Digo señora que te soy tan leal, y tan leal te es mi coraçon que pienso perder la vida en la demanda.

Duque: Qué demanda? Qué palabras son essas? Habla claro que no te entiendo, que al siervo con su señora no le cumple hablar por cifras.

Ma: Siervo me ha llamado, acovardado me ha, alastrado estoy como el pollo so el ala del milano. Gran señora, tu siervo y criado verdad es que lo soy, pero los criados de los señores suelen rescebir mercedes, y assi yo, como cativo, y subjecto de tu amor, querría que me viniessse alguna gracia de aquellas que a los que tal desseo tienen suelen venir.

Duque: Passo, passo, Mayordomo, coge la rienda que vas muy desenfrenado. Di, con quien hablas?

Ma: Con mi señora.

Duque: Traydor, pues como para con tu señora tan desmedido eres?» (p. 87)

Se nella quinta battuta l'indicazione della duchessa («qué hablas entre dientes?») serve a far capire che quella precedente è stata detta *a parte*, nel caso successivo il lettore deve capire da solo che la prima parte del dialogo del maggiordomo è pronunciata tra sé («siervo me ha llamado, acovardado me ha»). Anche la risposta subito sdegnata e irata della Duchessa alla dichiarazione d'amore del maggiordomo appare un po' sproporzionata, il che lascia immaginare che

nella rappresentazione l'attore dovesse con la gestualità passare a un tipo di *avances* ben più esplicite del suo ambiguo discorso. Questo carattere *implicito* del testo¹⁵, rimanda a una competenza rappresentativa sviluppata dalle compagnie teatrali di professione e, parallelamente, ormai assimilata da quella quota di lettori ormai abituata alla frequentazione dei *corrales*. Si tratta quindi, per confrontarci ancora una volta con il bozzetto schizzato da Cervantes, di un teatro che fa appello costantemente alla suggestione del canto (che tra l'altro viene eseguito in scena dagli attori, e non dietro il «vestuario», dove forse erano collocati i musicisti), intessuto di scene di alto impatto (processioni, duelli, feste di palazzo, omicidi, esecuzioni capitali, nozze), per rappresentare le quali c'era bisogno di ben più dei «cuatro pellicos» di cervantina memoria. Tra l'altro tutta la parte in cui la duchessa è rinchiusa nella torre rimanda a una rappresentazione che si svolge su due livelli (come indica esplicitamente una didascalia «étranse de la ventana la duquesa», p. 105), e che dunque testimonia una consuetudine ad allestimenti in *corrales* dove ci fosse almeno una balconata praticabile.

Ancora sul piano della rappresentazione, la scena in cui appaiono le figure di Verdad, Consuelo y Remedio, smentisce un'altra delle affermazioni riportate da Cervantes nel citato *Prólogo*, di essere stato «el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro»¹⁶. Anche tenendo presenti le opportune precisazioni di E. C. Riley su quanto effettivamente Cervantes intendesse rivendicare, e cioè non di aver portato in scena figure allegoriche ma di avere con esse rappresentato i sentimenti dei personaggi¹⁷, occorre ricono-

¹⁵ Cfr. anche, in questo senso, la scena alle pp. 89-90, in cui i gesti del paggio e del *bobo* che aprono e mangiano le confetture affidate loro dal padrone devono essere ricostruiti dal lettore attraverso il dialogo, oppure la scena di corteggiamento parodico tra la duchessa e il Bachiller Valentín (pp. 94-95).

¹⁶ Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, *Prólogo al lector*, p. 9.

¹⁷ E. C. Riley, *The «pensamientos escondidos» and «figuras morales» of Cervantes*, in *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 623-631.

scere che in questo Alonso de la Vega nella *Duquesa de la Rosa* lo aveva preceduto. In una maniera elementare, forse perfino rozza e banale, l'apparizione delle tre figure allegoriche rappresenta tuttavia proprio una proiezione dei sentimenti che si agitano nella coscienza della Duchessa prigioniera.

3. La costruzione drammatica

Anche sul piano della costruzione drammatica occorre rilevare una serie di elementi per i quali Alonso de la Vega sembra superare Lope de Rueda e anticipare anzi alcune tendenze che saranno di lunga durata nel teatro spagnolo. Lo stesso Menéndez Pelayo ammise che *La duquesa de la Rosa* «es, en efecto un drama caballeresco, una comedia heroica, del corte de las de Lope de Vega, salvo el estar escrita en prosa; y por ella, más que por las otras dos merece ser contado Alonso de la Vega entre los precursores de aquel inmortal dramaturgo»¹⁸. Adattando in modo sostanzialmente fedele la storia derivata da Bandello, Alonso de la Vega prescinde in modo naturale dalle categorie di genere, introducendo, ben prima di Juan de la Cueva, personaggi nobili in una commedia¹⁹. Ma più che per la strutturazione e il tono della storia principale, è forse con il trattamento degli intermezzi comici che Alonso de la Vega segna un passo in avanti rispetto al teatro dei suoi tempi e nel senso della più matura drammaturgia barocca.

La comicità nelle commedie di Lope de Rueda, ad esempio, viene spesso a sovrapporsi in maniera pretestuosa all'azione principale, proprio attraverso quegli «entremeses» estendibili a piacimento evocati da Cervantes, tant'è che

¹⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 402.

¹⁹ Com'è noto Juan de la Cueva si attribuisce questa «colpa» nel suo *Ejemplar poético*: «A mi me colpan que fui el primero / Que reyes y deidades di al tablado, / de las comedias traspasando el fuero»; cfr. Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

Timoneda nella sua edizione del drammaturgo sivigliano fornì una «Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las siguientes comedias y poner en otras obras»²⁰. Anche in Alonso de la Vega la comicità tende a raccogliersi intorno a dei *caratteri* tanto fissi (il servo sciocco e codardo, il portoghese «enamorado», il «bachiller» pedante, ecc.) quanto virtualmente intercambiabili, evidentemente funzionali allo sfoggio delle abilità istrioniche dell'interprete e svincolati dal senso della storia principale. Anzi, in questo il testo sembra raggiungere e superare i limiti della dimensione letteraria, affidando talvolta l'effetto comico alla rappresentazione pantomimica a soggetto (cfr. la scena in cui il servo «simple» e un paggio mangiano le confetture che stanno trasportando, pp. 87-88) e in altri casi spostandolo su di un piano di puro *nonsense* verbale, con una vera e propria dissoluzione della comunicazione linguistica. Si veda — ma è uno dei tanti esempi possibili — l'inizio della scena in cui il Bachiller Valentín reca all'infante la richiesta di aiuto della duchessa:

«In: Pues quién sois?

Val: Ego sum el Arcediano subtil Valentin subido sobre los quiries de los encaramados robles, çarças, garças, marca, mosca, rosca, cogida, trahida, buscada, mensagerum carta mecum tibi.

In: Carta me traeyes? y de quién es?

Val: De la muy escogida, enbiada, rebatida y sacada por bruxola y alquitara, clara, vara, larga, corta, gruessa, delgada, verde, azul, y colorada, parda, chueca, rueca, manteca, señora doña mamueca.

In: Sus, que la carta lo dirá» (pp. 102-103).

Solo sporadicamente i lazzi comici sembrano intrattenere un qualche rapporto con la storia principale, come nel caso dell'umorismo macabro che il «bobo» Thome Sanctos fa affiorare in occasione della minacciata esecuzione della duchessa:

«Entra Thome Sanctos con un haz de leña

Tho: Quién da real y medio por la leña?

Duque: Y para qué es la leña?

Tho: Para quemar a la duquesa.

Duque: A mi? Ay triste y desdichada!» (p. 104).

²⁰ *Las cuatro comedias...*, op. cit..

E nondimeno in un paio di circostanze è possibile intravedere un nesso che lega almeno la circostanza in cui la comicità si manifesta con alcuni elementi della storia rappresentata. All'inizio della storia (pp. 77-79) il gruppo di pellegrini si imbatte in un portoghese (accompagnato dal suo servo, che invece è spagnolo), il quale come impone la tradizione burlesca, si dichiara subito innamorato dalla duchessa. Al di là dei modi con cui si manifesta l'episodio, tutto giocato sulla prevedibile deformazione linguistica e su lazzi fondati sui tratti tipici attribuiti nel teatro spagnolo dell'epoca al *carattere* del portoghese («enamoradizo», ampolloso, vigliacco, sciocco), esso appare come un contrappunto parodico all'incontro che sta per avvenire tra la duchessa e l'infante Dulcelirio.

Più avanti (pp. 83-85) quando il servo Bravonel, tornato presso il maggiordomo privo della sua spada, racconta di un suo scontro vittorioso con sette uomini armati, essendo successivamente costretto ad ammettere di essere stato sbeffeggiato da due paggi, i quali gli hanno anche sottratto l'arma, l'intero episodio si configura come un modello antieroico di combattimento, frontalmente contrapposto al modello «alto» e cavalleresco dato dal duello finale. E ancora, in quello che è forse l'esempio più compiuto e convincente, il ridicolo corteggiamento della duchessa da parte del bachiller Valentín (tra l'altro, sia prima che dopo che ella sia stata ingiustamente accusata, pp. 94-95 e 101-102), si propone come modello parodico del tentativo di seduzione, seguendo un orientamento che attraverserà una buona parte del teatro del *Siglo de Oro*, arrivando ad esempio fino al don Mendo dell'*Alcalde de Zalamea* calderoniano, patetica controfigura del *villain* Alvaro de Ataide²¹. In altri termini nella *Duquesa de la Rosa* appaiono i germi di quel processo che nel teatro castigliano dei secoli d'oro trasformerà il personaggio comico in un peculiare alter ego del protagonista.

Relegata ai margini della storia letteraria, *La Duquesa de la Rosa* appare tuttavia come l'opera di un uomo di spetta-

²¹ Cfr. Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, ed., Madrid. Cátedra, 1985.

colo sicuro nell'utilizzo di tutti i mezzi scenici disponibili ai suoi tempi e nel suo contesto, e che anche come drammaturgo aveva intuito, più di altri suoi contemporanei, alcune delle importanti tendenze che caratterizzeranno il teatro del Siglo de Oro.

AUGUSTO GUARINO