**I GENERI DRAMMATICI NEL XVI SECOLO**

**Situazione generale**

La letteratura drammatica spagnola nasce praticamente dal nulla nel XVI secolo, quando il genere acquista un notevole vigore. Los sforzo dei drammaturghi spagnoli del Rinascimento è notevole e prepara il terreno per la futura fioritura della commedia lopiana. Il cammino fu lungo e caratterizzato, dal punto di vista estetico, più da esperienze fallimentari che successi. I testi prodotti, aldilà del grande valore storico, hanno un valore estetico piuttosto relativo. La differenza qualitativa con la drammaturgia delle generazioni successive è enorme. Di fatto mentre tra gli esponenti della generazione che apre il secolo spicca la figura di **Gil Vicente**, oltre a quella di **Fernando de Rojas**, e la cresta nell’evoluzione del genere è rappresentata sul finire del secolo da **Lope de Rueda**, la terza generazione di drammaturghi, quelli che prepareranno il cammino al Fénix, non presenta nessuno scrittore di eccellenza, ma senza dubbio si rivelò una tappa fondamentale per spiegare la fioritura del teatro all’epoca di Lope.

**La generazione dei Re Cattolici**

Lasciando da parte la straordinaria opera di Fernando de Rojas, la generazione che cavalca i due secoli è rappresentata da quattro nomi capitali:

* Juan del Encina
* Lucas Fernández
* Bartolomé de Torres Naharro
* Gil Vicente

Queste personalità presentano inoltre notevoli punti di contatto:

* Come Rojas, nascono tutti nella frangia occidentale del paese;
* Sono legati, in modo più o meno diretto, al mondo salmantino e alla sua Università;
* Impiegano un linguaggio rustico convenzionale che si ispira ai dialetti della zona e che ha ricevuto il nome di ***sayagués***, preso da una comarca che si trova tra le attuali province di Salamanca e Zamora, nella zona limitrofa con il Portogallo;
* Oltre ad essere gli iniziatori del teatro castigliano, due di questi drammaturghi – Juan del Encina e Gil Vicente – sono stati poeti lirici di notevole spessore, con una sviluppata sensibilità per captare la bellezza e le possibilità drammatiche delle *canciones* di tipo *tradicional*.

A fine Quattrocento a Salamanca nasce una letteratura drammatica che man mano assume forme ben precise di spettacolo (*autos* ed «egloghe»), fissando i propri canoni in schemi relativamente semplici ed uniformi. Questi *autos* ed egloghe hanno molto in comune con le rappresentazioni liturgiche medievali, ma anche con la poesia *cancioneril* e la musica, tant’è che saranno riconosciuti come modelli dal teatro del XVI sec. Figure di spicco di questa nuova concezione drammatica sono Juan del Encina e Lucas Fernández.

**JUAN DEL ENCINA** (1468-1529?)

Juan de Fermoselle, fu musico e poeta estremamente fecondo e versatile. Da alcuni definito il «patriarca del teatro spagnolo». Nacque a Salamanca nel 1468. Suo padre era un calzolaio e aveva lo stesso nome, Juan de Fermoselle. Alcuni critici giustificano il cambiamento del cognome in Encina, perché sarebbe quello della madre, mentre altri ritengono che indichi il luogo di nascita, Encinas de Arriba.

1484: mozo de coro nella cattedrale di Salamanca e studiò anche all’Università;

1492 (o 1495): entra al servizio dei duchi d’Alba;

1496: pubblica il suo *Cancionero*, che contiene opere liriche e drammatiche;

1498: aspira a diventare cantore presso la Cattedrale di Salamanca, ma viene sconfitto da Lucas Fernández. Probabilmente a seguito della delusione per non aver ottenuto il ruolo di cantore nella cattedrale di Salamanca, lascia la Spagna per la Roma medicea dei papi Alessandro VI, Giulio II e Leone X, esercitando (almeno di fatto) il ruolo di cantore della cappella pontificia. Le sue opere sono un po’ lo specchio della sua vita, ricche di esibizioni poetiche, metriche, musicali, che via via si animano e diventano spettacolo.

Torna in Spagna perché ottiene alcuni benefici ecclesiastici a Salamanca e Málaga, ma nel 1514 torna a Roma.

1519: è ordinato sacerdote e intraprende un pellegrinaggio a Gerusalemme da dove torna prima a Roma e poi in Spagna per morirvi nel 1529.

Una parte della critica ritiene che Encina fosse di origine conversa, ma la scarsità di dati buiografici permette di affermare soltanto che avesse un’origine umile e un forte desiderio di ascesa sociale.

**Opera poetica**

Anche se è stata oscurata dalla produzione drammatica, l’opera poetica di Juan del Encina è di straordinario rilievo. La sua attività di poeta è strettamente legata a quella di musicista. Il suo successo in tal senso deriva dalla passione che la corte dei Re Cattolici manifesta verso la poesia popolare, interesse condiviso anche dai duchi d’Alba, presso i quali il poeta presterà servizio. Il fatto che lo stesso Encina raccolse le sue opere in un *Cancionero* (1496) sembra confermare che per lui l’attività principale era quella poetica, di cui quella teatrale era invece solo un riflesso. Inoltre, era poco frequente che un autore ancora vivo vedesse pubblicata la raccolta delle sue poesie. Le migliori sono quelle popolari: Encina glossa *cancioncillas* e *romances* antichi e ne compone anche la musica.

Nella la produzione poetica di Encina sono molto frequenti le connotazioni erotiche e comprende anche *villancicos* chiaramente osceni. Figurano anche *canciones* *a lo divino* e *glosas* di *romances*.

Minore importanza ha la poesia di taglio trovadorico, in cui Encina si rivela comunque abile versificatore di topici obbligati. Famosi sono i suoi *Disparates trobados*, un susseguirsi di controsensi.

L’influsso dei poemi allegorici italiani è evidente ne *El triunfo de amor* o nel *Viaje a Jerusalén*, pesante poema in *coplas* di *arte mayor*.

Compone anche poemi religiosi (*La Natividad de Nuestro Señor*, *La Resurrección*) in cui mostra la sua erudizione biblica, offuscando l’ispirazione poetica.

Il *Cancionero* (1496) è preceduto da un trattatello, *Arte poética castellana*, nel quale Encina segue le dottrine di Nebrija e prende come modelli poetici gli scrittori del s. XV, in particolare Juan de Mena.

La sua versione delle *Bucoliche* di Virgilio costituisce il preludio al suo teatro. È abbastanza fedele alla fonte, ma inserisce temi di attualità come l’elogio dei Re Cattolici e al principe don Juan.

All’interno della produzione poetica di Encina, sono di grande importanza le poesie di taglio *tradicional*. Il fatto che sia stata data più importanza alla produzione drammatica si deve al fatto che di fatto Encina apre un’epoca in tal senso, mentre i suoi componimenti poetici ne chiudono un’altra, quella medievale.

**La produzione drammatica: le egloghe**

Nel *Cancionero* pubblicato a Salamanca nel 1496, oltre alla produzione poetica, figurano otto egloghe a tematica religiosa e profana (in realtà quattro rappresentazioni, ognuna divisa in due egloghe: una sul Natale, una sulla Passione, morte e resurrezione di Cristo; una sul Carnevale; e un idillio pastorale che si conclude festosamente a palazzo), un trattatello (*Arte de la poesía castellana*), alcune poesie religiose o d’amore e una parafrasi (in stile *cancioneril*) delle *Bucoliche* virgiliane. Nell’edizione del 1507 vengono aggiunte due nuovi testi drammatici: l’*Égloda trobada*, conosciuta come *de las grande lluevias* e la *Representación de Amor*.

Certo Encina non riuscì a compiere quel salto definitivo verso l’autonomia dello spettacolo che qualche anno più tardi riuscirà a Gil Vicente o a Torres Naharro, ma nelle sue opere c’è comunque una coscienza drammatica superiore a quella che si poteva riscontrare nei *dezires*. Questo primo salto verso una certa autonomia del testo teatrale rispetto al poetico avviene con l’affermazione dello **stile «pastoril»**, in cui il pastore identifica un mondo rusticano preciso, geograficamente e linguisticamente ben individuabile; da questo punto di vista, ad Encina va il merito di stabilizzare e valorizzare quello che in testi come le *Coplas de Mingo Revulgo* era stato solo uno spunto saltuario.

Encina capisce le potenzialità sceniche di un pastore che sia ciarliero e rustico, con abiti, lazzi e modi di parlare e di gesticolare propri, e quando leggiamo le egloghe inserite nel suo *Cancionero* ci rendiamo conto che i suoi pastori hanno senso solo se li vediamo agire e li ascoltiamo parlare. D’ora in poi la figura del pastore acquisisce suoi connotati precisi, che lo rendono facilmente riconoscibile: ha **nomi rustici** o correnti (Gil, Mingo, Pascual…); ha indosso un **cappuccio** («caperuza») e una **tunica** di lana rozza («sayo»); calza grossi **sandali** («abarcas»); è avvolto in una **casacca** di pelo («zamarra»); parla, a tratti, una lingua pressoché incomprensibile ma caratterizzante (il «**sayagués**»).

Proprio la lingua è la peculiarità più importante di questi pastori: il **sayagués** è il dialetto della zona di Sayago, vicino Zamora (León), e verrà assunto come lingua rustica propria di questo tipo di teatro e del pastore suo protagonista; dall’uso di questo dialetto deriva quella particolare comicità che sarà la fortuna del teatro di Encina, soprattutto per l’interferenza delle sue forme con quelle della lingua colta, creando rapidità nei giochi di parole, vocaboli storpiati, ammicchi ed equivoci tra dialoganti. Il sayagués, inoltre, è la prima testimonianza di ‘diritto di parola’ (scenica) per l’uomo del volgo. L’uso del saiaghese è anche un espediente scenico che permette al pastore ignorante di superare l’imbarazzo della diversa condizione sociale rispetto al pubblico che lo ascolta (che, ricordiamo, è un pubblico di corte), per cui si può permettere di farsi audace e provocante, e di stabilire quindi una sorta di colloquio a distanza con i suoi nobili interlocutori, spesso non privo di una certa malizia.

Resta però, in Encina, il dualismo tra l’educazione di palazzo e la cultura contadina, con quest’ultima comunque irrimediabilmente destinata ad una sconfitta (o quanto meno ad uno stato di inferiorità rispetto all’altra) che qualche battuta audace o qualche ironica punzecchiatura non possono certo evitare.

Un altro dualismo che Encina crea è quello tra il pastore e lo **studente burlone**; qui la figura del pastore scende ancor più sotto rispetto al livello di arguzia che lo caratterizza nel caso precedente, arrivando a diventare anche ingenuo e persino sciocco. Anche nelle egloghe religiose di Encina il ruolo principale spetta sempre al pastore, sfruttandone appieno la duttilità nei rapidi slittamenti di tono, nel passaggio dal sacro al profano, nella mescolanza tra vita vissuta e vita eterna. Le egloghe del periodo romano, infine, assumeranno invece un tono bucolico Encina ci ha lasciato egloghe di vario tipo, e si possono distinguere due tappe:

1. la prima è quella del **periodo salmantino**, legata alla tradizione medievale, con le tematiche popolari e religiose;
2. la seconda è quella del **periodo romano**, legata ai nuovi concetti rinascimentali e al recupero dei classici, con una tematica tendente al bucolico.

**Epoca salmantina**

Le prime due egloghe sono ambientate nella corte dei duchi d’Alba, e rappresentano l’annunciazione della nascita di Cristo da parte di due pastori, Juan e Mateo. Nell’Egloga II, scritta come la precedente per la viglia di Natale del 1495, si aggiungono altri due pastori, Lucas e Marcos che vanno a completare il quartetto degli evangelisti che raccontano la Natività. A conclusione tutti e quattro canteranno davanti al “portal”.

La terza e quarta egloga trattano della morte e resurrezione di Cristo. Nella III il tema della resurrezione è legato alla figura di due eremiti ai quali si unisce la Veronica. Un angelo discenderà ad annunciare la Resurrezione di Cristo. Come nelle prime due egloghe, l’azione reale si conosce in forma indiretta. La IV presenta ancora il tema della resurrezione attraverso Giuseppe, la Maddalena e i discepoli di Emmaus.

La quinta e la sesta sono di ambientazione carnevalesca. Nella V il pastore Beneyto piange la presunta partenza del duca per la guerra con la Francia, mentre Pedruelo giunge con la notizia della firma della pace. Nella VI, gli stessi pastori festeggiano il Carnevale e invitano il pubblico a godere dei piaceri mondani, la cui brevità li rende ancora più appetibili.

La settima e l’ottava formano anch’esse un’unità e trattano il tema d’amore. La VII il cui protagonista è il pastore Mingo, la pastora Pascuala e uno scudiero mette in scena la competizione amorosa tra pastore e scudiero per l’amore della pastorella. Alla fine, lo scudiero diventa pastore. L’VIII presenta gli stessi personaggi, cui si aggiunge Menga, la moglie di Mingo. Gil, l’antico scudiero, presenta ai duchi, a nome di Encina, tutta la produzione del poeta. Gil e Pascuala si trasferiscono in città e gli altri due personaggi li seguono.

Come si può osservare, le egloghe di questo periodo sono estremamente semplici, prive di artifici drammatici; sebbene siano da considerare come l’inizio del teatro spagnolo, la strada da percorre è ancora molta. Hanno quindi più valore storico-documentario che artistico.

A queste farse, si affiancano l’*Egloga de Antruejo*, ricca di un sentimento di allegria carnevalesca, e l’*Auto del Repelón*, dove alcuni pastori sono vittime di pesanti burle da parte di un gruppo di studenti e risultano di grande interesse perché con esse si avvia il teatro comico spagnolo; e quelle aggiunte nell’edizione del 1507, ossia l’*Égloga de las grande lluvias* e la *Representación de Amor*. La prima è caratterizzata da riferimenti alla realtà quotidiana, mentre nella seconda si introducono elementi pagani, come il dio Cupido, e costituisce l’anello di congiunzione con la produzione drammatica del periodo romano.

Le egloghe religiose di Encina dovrebbero formare all’interno del canzoniere una sezione a parte, e invece il loro stile è quello solito dell’autore, pur rivestito di una certa solennità religiosa. Nella seconda egloga, ad esempio, si parla della nascita di Gesù; due dei pastori sono gli stessi Mateo e Juan della prima egloga, affiancati da altri due pastori, Lucas e Marco (con chiaro riferimento ai quattro evangelisti); il tema ‘alto’ non impedisce ad Encina di sfruttare appieno le potenzialità dei suoi personaggi, e quindi i quattro pastori / evangelisti parlano il *sayagués*, il loro stupore di fronte al mistero divino è quello di qualsiasi campagnolo, l’entusiasmo con cui si avviano verso Betlemme cantando è lo stesso di qualsiasi pastore che intoni un *villancico*.

Encina evita di introdurre nei suoi testi sacri i personaggi di Gesù e della Vergine; l’evento è messo in risalto dalla testimonianza di chi lo ha veduto o dal desiderio di chi anela contemplarlo. Così, nella terza egloga la Resurrezione ci viene presentata attraverso due eremiti che incontrano Veronica, che ha in mano il panno segnato dall’effigie divina; e nella quarta egloga (anch’essa sulla Resurrezione) vediamo Giuseppe d’Arimatea, la Maddalena, Cleofas e Luca contemplare il santo sepolcro vuoto Così, figura centrale diventa chi narra gli eventi: i pastori testimoniano quello che hanno visto, e lo fanno dal loro punto di vista; anche nella IX egloga (*De las grandes lluvias* [Delle grandi piogge]), buona parte dell’egloga è dedicata ai discorsi che i pastori fanno relativi alle grandi piogge di quell’anno (fatto realmente avvenuto), e solo nel finale arriva l’angelo che annuncia la nascita di Gesù. Il realismo minuto e pieno di quotidianità investe così anche i discorsi dei pastori sull’evento stesso, dando vita a quel livellamento linguistico tra stile alto e stile basso, e quella maggiore attenzione al concreto e al contingente che caratterizzerà il teatro successivo.

Encina è il primo ad usare questa sorta di commistione di materie e forme: nella *Representación de amor*, ad esempio, il pastore che viene colpito dalla freccia d’amore si lamenta come se avesse una ferita vera; nell’egloga IX, i pastori che vanno ad adorare Gesù danno un’immagine estremamente quotidiana, relegando la figura del Salvatore, potremmo dire, al solo ruolo del bambino appena nato. Questa quotidianità è come una garanzia scenica del «lieto fine» che si rinnova sempre, frutto di una sorta di patto tra il poeta, e l’eventuale pubblico.

**Epoca romana**

La permanenza di Encina in Italia è stata di capitale importanza nella sua attività di drammaturgo, soprattutto per il forte impatto dei poeti italiani nella sua concezione dell’arte. Alla seconda parte della traiettoria creativa di Encina appartengono le tre egloghe di impronta bucolica:

* *Égloga de Cristino y Febea*: affronta il tema dell’amore divino, incarnato dall’anacoreta Cristino, e quello dell’amore mondano, rappresentato dalla ninfa Febea, la quale vince i propositi eremitici di Cristino. In tale atteggiamento è stato ravvisato un cenno al paganesimo e al vitalismo del Rinascimento italiano.
* *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*: è una libera versione dell’Egloga II dell’italiano **Antonio Tebaldeo**, e secondo Arróniz costituisce l’opera più importante di Encina, nella quale sfoggia il suo talento drammatico e una sensibilità straordinaria. L’intreccio è minimo: Fileno, sdegnato da Zefira, decide di togliersi la vita; dialoga con Zambardo, il pastore rozzo e villano che finisce per addormentarsi, e con Cardonio, il pastore discreto che con una serie di argomentazioni cerca di far desistere l’amico dal proposito di uccidersi. Abbandonato da entrambi, Fileno si uccide. Poco dopo sopraggiunge Cardonio che rinviene il cadavere dello sfortunato amante.
* *Égloga de Plácida y Victoriano*: è la *pieza* più complessa di Encina, composta nel 1513. L’azione, più ricca e consistente delle opere precedenti, presenta un intreccio amoroso degno di una commedia lopiana: una discussione tra amanti provoca la furiosa separazione; Vitoriano, per dimenticare Plácida, corteggia Florencia; più tardi tornerà a cercare il suo primo amore, ma Plácida si è suicidata; l’amante disperato tenta di mettere fine alla sua vita, ma Venere trattiene il pugnale e riesce a far sì che Mercurio faccia resuscitare Plácida.

Quest’ultima è considerata il capolavoro di Encina: vi convivono pastori rustici e cortigiani, vi fanno la loro comparsa personaggi mitologici e altri provenienti dai bassifondi (con chiari rimandi alla *Celestina*).

Nelle egloghe risalenti al **periodo romano** qualcosa è mutato: a livello formale c’è una maggiore attenzione allo stile e all’impianto drammatico; delle egloghe precedenti si mantengono alcune caratteristiche (unità d’azione, presenza dei pastori con la loro parlata tipica, conclusione musicale), ma si riscontrano anche importanti novità: i testi si allungano notevolmente (*Fileno* e *Cristino* sono lunghe 6-700 versi, *Plácida y Victoriano* circa 3000), il verso si fa più levigato e attento (pur non privo di qualche ipermetria) e, soprattutto, subentra il tema amoroso.

Non sorprende che nelle ultime egloghe monologhi, sermoni e perorazioni prendano un leggero sopravvento sui dialoghi agili e veloci delle sue prime opere; ciò non toglie che di tanto in tanto emergano elementi teatrali che quasi vanno ad evidenziare la natura drammatica di quei testi. È interessante, nell’*Égloga de Plácida y Victoriano*, la presenza di due livelli di partecipazione, integrati ma distinti: da una parte i pastori amanti, che si rifanno alla poesia amatoria, e dall’altra i pastori rustici, che fanno quasi da contraltare ai precedenti, spesso commentandone le vicende; essi introducono quel ruolo di ponte tra pubblico e personaggi ‘alti’ che ritroveremo poi nel teatro dei *Siglos de Oro*.

Juan del Encina è il creatore di un mondo drammatico. Sebbene non se ne abbia notizia certa, parte dalla tradizione religioso-teatrale dell’*Officium pastorum*. Crea un mondo (quello pastorale castigliano), un linguaggio convenzionale (il *sayagués*, con abbondanza di lusitanismi e leonesismos) e una serie di personaggi ugualmente convenzionali (i pastori) che incarnano sia figure di finzione, sia essere reali (lo stesso Encina, per esempio, nelle Egloghe I e II). In questo modo crea un gioco tra realtà e finzione e quindi lo stesso personaggio, Juan, rappresenta al tempo stesso l’evangelista, San Giovanni Battista e il poeta. I brevi prologhi indicano sempre il luogo della rappresentazione, perché il personaggio “entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban”.

A mano a mano che la sua attività drammatica progredisce, il suo mondo teatrale si allontana dalla realtà, tralasciando il carattere circostanziale delle opere precedenti.

Le sue egloghe non possiedono una vera architettura drammatica: nella maggior parte dei casi si tratta di dialoghi minimi, carenti di azione, destinati ad essere rappresentati nelle feste organizzate dai duchi d’Alba o nell’Italia rinascimentale. Senza dubbio, una delle principali fonti di ispirazione sono state le *Bucoliche* di Virgilio, che aveva precedentemente tradotto. Ad eccezione delle ultime egloghe, quelle di epoca romana, appena esiste azione, le situazioni sono elementari e semplici.

**Lucas Fernández** (1474-1541)

Anche Lucas Fernández (1474-1542), come Encina, nacque a Salamanca nel 1474 e fu grande musico, oltre che poeta (fu lui a vincere il ruolo di cantore presso la cattedrale di Salamanca nel 1498, proprio davanti a quell’Encina che lui ammirava e di cui, almeno inizialmente, potrebbe essere considerato discepolo). La sua vita, meno agitata di quella di Encina, è strettamente legata alla città di Salamanca, dove morì nel 1541.

A Lucas Fernández la critica, salvo poche voci isolate, ha riservato un posto secondario nel panorama delle lettere. Il suo mondo drammatico è più limitato rispetto a quello di Juan del Encina; manca l’influsso italiano e sebbene la sua produzione sia successiva cronologicamente, non si riscontrano particolari progressi, dato che segue fedelmente il modello di Encina.

Nonostante manchi l’influenza italiana, Lucas Fernández approfondisce, a differenza del predecessore, temi e motivi di origine medievale che daranno come frutto il suo capolavoro, l’*Auto de la pasión*. Sei *piezas* e un dialogo costituiscono la sua produzione drammatica, pubblicata a Salamanca nel 1514, diciotto anni dopo il *Cancionero* di Encina.

Da Encina Fernández ‘eredita’ la centralità della figura del pastore nelle sue sette *Farsas y Églogas*, quattro delle quali (contando la *Comedia*) sono di tema profano, mentre le altre tre sono di tema religioso. Di tema profano sono la *Comedia de Bras-Gil y Beringuella*, il *Diálogo para cantar* [Dialogo da cantare], la *Farsa o quasicomedia de la doncella, el pastor y el caballero* [Farsa o quasi commedia della ragazza, il pastore e il cavaliere] e la *Farsa o quasicomedia de Pravos* [Farsa o quasi commedia di Pravos]; di tema religioso, invece, sono l’*Égloga del nacimiento de Nuestro Redentor* [Egloga della nascita di Nostro Signore], l’*Auto o farssa del nacimiento de Señor Jesuchristo* [Spettacolo o farsa della nascita del Signore Gesù Cristo] e, soprattutto, quello che è considerato il capolavoro di Fernández, vale a dire l’*Auto de la Pasión* [Spettacolo della Passione].

Fernández parte dal modello dei pastori di Encina, ma non ne è mero imitatore, bensì introduce elementi innovativi: allunga il numero dei versi (almeno, se paragonato alle egloghe del primo periodo di Encina); introduce un maggior numero di personaggi; usa il termine «comedia» [commedia], che Encina non aveva mai usato; il tema centrale è l’amore (che Encina, invece, userà solo nelle egloghe del periodo romano), di cui in genere disquisiscono dei pastori e un cavaliere; il suo teatro religioso è meno lirico, ma (come vedremo) più denso e più espressivo di quello di Encina; per contro, i suoi pastori risultano più rozzi rispetto a quelli del suo modello.

Ma passiamo ad analizzare più da vicino l’opera di Fernández, in modo da poter apprezzare meglio quanto egli imitò da Encina, e quanto invece innovò; per farlo, sarà sufficiente leggere i commenti introduttivi che lo stesso autore antepone alle sue opere che, pur non avendo elementi precisi che ci permettano di datarle, sembrerebbero risalire tutte al periodo compreso tra gli ultimi anni del ‘400 e (forse) i primissimi anni del ‘500. Per farlo, seguiamo l’ordine (verosimilmente non casuale, sia esso per motivi cronologici o di scelta d’autore, o entrambi) in cui le opere compaiono nella prima edizione del 1514.

**Teatro profano**

- ***Comedia de Bras-Gil y Beringuella***: il pastore Bras Gil, che soffre pena d’amore, cerca la sua amata Beringuella, la trova e riesce ad esserne ricambiato, per cui se ne vanno insieme, cantando; entra Juan Benito, nonno di Beringuella, e turba la felicità dei due, minacciando Beringuella e litigando con Bras Gil perché crede che sua nipote sia stata disonorata. Stanno per venire alle mani, quando interviene Miguel Turra, che riesce a rappacificarli e sposa Bras Gil con Beringuella, dopodiché chiama la sua sposa Olalla e tutti se ne vanno cantando e ballando. In questa commedia la novità è l’introduzione della figura comica del vecchio Juan Benito. È presente anche una cariatura quando Bras Gil parla comicamente del suo lignaggio, probabilmente riflesso delle preoccupazioni della società spagnola della fine del XV secolo e inizio del successivo.

- ***Diálogo para cantar***: è considerato il più antico antecedente della *zarzuela*, in cui due pastori, Juan e Bras, dialogano, come dice il commento introduttivo, sul tema del *Quién te hizo, Juan pastor* [Chi ti ha reso, Juan pastore]; è quindi un lungo susseguirsi di strofe il cui tema e la cui struttura delle rime sono dettati dai versi iniziali dell’opera:

|  |  |
| --- | --- |
| ¿Quién te hizo, Juan pastor,  sin gasajo y sin plazer?  Que alegre solías ser. | [Chi ti ha reso, Juan pastore,  senza attenzioni e senza piacere?  Che solevi essere allegro.] |

- ***Farsa o cuasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero***: affronta la dicotomia corte/campagna. Entra la ragazza, afflitta d’amore, per incontrarsi con il cavaliere con il quale dovrebbe uscire, ma incontra per la strada il pastore che, innamoratosi della ragazza, le chiede di star con lui; nel frattempo entra il cavaliere, anche lui afflitto dal mal d’amore; quando il pastore vede che la donzella se ne va col cavaliere li insulta, il cavaliere torna indietro e lo percuote; pentitosene, torna poi indietro a consolarlo, ed il pastore indica loro la strada per dove devono andare; in questo caso la novità sta nel fatto che il pastore si innamora di una

ragazza della corte (in Encina era il cavaliere che si innamorava delle giovani pastorelle).

- ***Farsa o cuasi comedia de Pravos***: il pastore Pravos è malato d’amore per Antona; sdraiato a terra, sta parlando del suo male quando entra un soldato, con cui continua a parlare della sua pena d’amore; entra un secondo pastore, Pascual, che inizia a litigare con il soldato; Pravos li appacifica e Pascual, sapendo del mal d’amore di Pravos, chiama Antona e li sposa, dopodiché se ne vanno, cantando. In questo caso l’elemento innovativo è la presenza del soldato, che risponde al *topos* del *miles gloriosus* e potrebbe essere stato ripreso dal Centurio della Celestina.

**Teatro religioso**

- ***Égloga del nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo***: entra il pastore Bonifacio, che si loda per essere molto saggio, colto e coraggioso, e di buon lignaggio; arriva Gil, anche lui pastore, e lo contraddice; entra allora l’eremita Macario, che inizia a parlar loro del mistero dell’Incarnazione e della nascita di Gesù; poco dopo arriva il pastore Marcelo, per raccontare a tutti della nascita del Salvatore, per cui tutti partono per andare ad adorarlo; un po’ come nella IX egloga di Encina, anche in questa l’elemento religioso è relegato all’ultima parte dell’opera.

- ***Auto o farsa del nascimiento de Nuestro Señor Jesucristo***: il pastore Pascual, morto di freddo, si lamenta per i temporali, per il gregge e per i frutti della terra, ma poi decide di andare a mangiare e chiama l’amico Lloreynte, che trova addormentato, e lo sveglia; dimenticatosi il pranzo, iniziano a far giochi, ma vengono interrotti da Juan, che racconta loro con grande gioia della nascita di Gesù; terminato il racconto, entra anche Pedro Picado, e Juan porta tutti a Betlemme ad adorare il Signore; come per la precedente, anche in questo caso il tema religioso è relegato all’ultima parte dell’opera.

Ma se fino a questo momento le opere di Fernández seguono tutte più o meno fedelmente il modello enciniano (i pastori, l’uso del *sayagués*, ecc.), pur con alcuni apporti personali, è nell’***Auto de la Pasión*** che il nostro, probabilmente, supera il modello. Probabilmente fu l’ultima opera che compose, sia perché chiude l’edizione del 1541, sia per essere la più matura e perfetta. La critica ha sottolineato il realismo e la forza drammatica del racconto della Passione per bocca dei personaggi principali, e come era consueto nel teatro primitivo, conosciamo l’azione indirettamente. Tali caratteristiche non intaccano il valore dell’opera, dato che l’intenzione primaria dell’autore è quella di far vedere il dramma della Passione, e proprio grazie a questa fedeltà all’azione della Passione, la parola è allo stesso tempo di realismo e dinamismo. I narratori sono le tre Marie, San Pietro, Geremia e San Dioniso di Atene; con questi personaggi l’autore pretendeva conferire universalità all’argomento, dato che in esso appaiono rappresentanti dell’Antico Testamento, dell’incipiente cristianesimo e del mondo Pagano (Dioniso D’Atene).

Quest’opera, infatti, rompe la cornice convenzionale delle «Passioni» di Encina e si colloca su un registro diverso; la voce di Fernández si fa ricca di stupore doloroso, di pietà aspra ed atterrita, allontanandosi da qualsiasi stilizzazione; nell’*Auto de la Pasión* Fernández riesce a creare una profonda passione drammatica, e l’espressione si fa intensamente realistica; sulla falsariga dei Vangeli egli ci presenta un Cristo estremamente corporeo, lacerato. Certo, esattamente come in Encina, in realtà Cristo non entra mai in scena, è un Cristo «raccontato» da Jeremías, san Matteo e le tre Marie (testimoni della Passione nell’opera), ma questo permette all’autore anche di avvalersi dei vari ingredienti che la narrazione oggettiva gli offre; se Cristo non entra in scena, forse la scelta non è dovuta tanto alla convenzione, quanto al fatto che in questo modo Fernández si è potuto soffermare su dettagli particolarmente crudi e realistici che, per contro, qualsiasi realizzazione scenica non avrebbe saputo proporre altrettanto bene:

|  |  |
| --- | --- |
| ¡Oh, qué fue verle acezando,  con una cruz muy pesada;  cayendo y estropezando  y levantando!  Con la cara ensangrentada,  con la voz enroquecida,  rompidas todas las venas,  y la lengua enmudecida,  con la cara denegrida,  cargado todo de penas,  y los miembros destorpidos,  los ojos todos sangrientos,  los dientes atenazados,  lastimados  los labrios con los tormentos. | [Oh, che fu vederlo zoppicante,  con una croce molto pesante;  cadendo ed inciampando  e rialzandosi!  Con il volto insanguinato,  con la voce fatta roca,  rotte tutte le vene,  e la lingua ammutolita,  con il volto annerito,  tutto carico di pene,  e le membra storpiate,  gli occhi tutti insanguinati,  i denti attanagliati,  doloranti  le labbra per i tormenti. |

Va comunque ricordato che al crudo realismo dei versi, nel caso specifico, si accompagnava anche lo spettacolo; se è vero (come abbiamo detto) che dal testo non risulta mai che Cristo entri in scena, ricordiamo però che l’opera fu messa in scena in una chiesa, dove Fernández poté allestire una rappresentazione in piena regola, per cui poteva essere tranquillamente prevista l’apparizione (pur non necessaria) di un figurante che personificasse il Cristo, davanti a cui i fedeli si inginocchiassero e pregassero. Grazie alle annotazioni dello stesso Fernández sappiamo che la partecipazione popolare a questo genere di spettacoli era tale da raggiungere una perfetta sincronia con lo spettacolo stesso, quasi a formare una sorta di teatro nel teatro. In quest’ultimo aspetto del teatro di Fernández potremmo quasi vedere la stessa cultura che governa la gioia dei pastori natalizi di Encina, ma stavolta la visuale si allarga, l’osservazione si fa più acuta. Questo linguaggio elementare, che ben esprime sentimenti istintivi e rozze cariche emotive, non resta caratteristica univoca delle rappresentazioni sacre medievali: raffinato ed arricchito, anche lessicalmente, lo ritroveremo nelle rappresentazioni mistiche successive.

**Bartolomé de Torres Naharro** (1485-prima del 1531)

Sulla scia dell’esperienza di Encina si inseriscono anche altri due autori: Bartolomé de Torres Naharro e Gil Vicente.

Bartolomé de Torres Naharro (nato dopo il 1480 a Torre de Miguel Sexmero in provincia di Badajoz e morto tra la fine degli anni ‘20 e l’inizio degli anni ‘30 del ‘500) fu drammaturgo dalla vicenda biografica alquanto complessa: dopo esser (forse) stato chierico nella sua terra, entra nella milizia spagnola al servizio di Cesare Borgia, ma verrà imprigionato dai pirati di Algeri; riscattato, si trasferisce in Italia, prima alla corte di Roma, dove è al servizio del cardinale Bernardino de Carvajal, poi a quella di Napoli (1517); in Italia si dedica alla vita sacerdotale, che gli permette di occuparsi della sua attività letteraria (scritta a Roma, ma pubblicata a Napoli); la raccolta che ne esce (otto commedie) avrà il titolo di ***Propalladia*** (1517, “Primeros dones a Palas”), dedicata al marchese di Pescara e a sua moglie Vittoria Colonna, interessante anche per la teoria drammatica che Torres Naharro vi prepone nel *Prohemio*. Tornò in Spagna e a Siviglia l’opera fu ristampata nel 1520 e nel 1526.

Secondo Torres Naharro, la commedia è un “artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado” ([«non è altro se non un ingegnoso artificio di avvenimenti degni d’interesse e a lieto fine, recitato da personaggi»]), divisa in cinque atti (che chiama *jornadas*), con un numero ideale di personaggi compreso tra i sei e i dodici e assoluto rispetto del decoro, inteso sia come uniformità di materia, sia come decenza («evitar cosas improprias» [evitare cose improprie]), in modo che ogni situazione si sviluppi con coerenza.

Distingue due parti all’interno della commedia: l’*introito* e l’*argumento*. L’*introito* è pronunciato quasi sempre da un contadino che, dopo i saluti, descrive le proprie avventure amorose ricorrendo a un artificioso linguaggio bucolico e non paesano; oppure tesse un paragone tra la sua felice condizione e quella dell’uditorio, formato da nobili ed ecclesiastici, caratterizzata da mille preoccupazioni:

Vos, señores,

vivís en muchos dolores

y sois ricos de más penas,

y comís de los sudores

de pobres manos ajenas (*Soldadesca*)

[Voi, signori, / vivete in molti dolori / e siete ricchi di più pene, / e vi nutrite con il sudore / di povere mani altrui]

Secondo Torres Naharro, poi, le commedie si dividono in due tipi: «a noticia» (basate cioè su fatti reali, trattano di “cosa nota y vista en realidad de verdad”) e «a fantasia» (su argomenti inventati ma verosimili, “de cosa fantástiga o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea”); allo stesso modo, due sono le parti fondamentali di una commedia, vale a dire l’introduzione e l’argomento. Certo, lui stesso nella pratica sembra spesso smentire queste sue norme (quasi tutte, peraltro, di ascendenza oraziana), ma è interessante proprio questa sua attenzione alla teoria, oltre che alla pratica, drammatica. Torres Naharro è infatti consapevole che il mestiere di drammaturgo non può sottostare a rigide norme e che “licencia se tienen los discretos para quitar y poner”.

Se i temi delle sue opere hanno più o meno tutti fonti classiche, è interessante però la scelta della lingua (il castigliano, benché siano state scritte tutte in Italia) e del metro (ottosillabo) delle sue commedie, oltre che la vasta gamma di personaggi, che va ben al di là dei pastori di Encina. Proprio la discrepanza tra la teoria del *Prohemio* e la pratica delle sue opere sembra dimostrare come Torres Naharro sia autore che da una parte cerca di allinearsi alla nuova commedia umanistica, ma dall’altra è ancora fortemente legato alla tradizione medievale autoctona. Commedie «a fantasia» sono *Serafina*, *Himenea*, *Aquilana* e *Calamita*; «a noticia» sono invece *Soldadesca*, *Trofea*, *Jacinta* e *Tinellaria*.

Le quattro commedie «a fantasia» sono esperimenti di commedia d’intreccio all’italiana, ma con un tocco di ‘castigliano’, in cui è incorporata la fabula amorosa come era accaduto con le ultime egloghe di Encina e che diventerà il motore del teatro successivo. L’intreccio ha una funzione dominante. La complessità di queste opere si allontana dallo schematismo dei primi *autos* di Encina.

La *Comedia Serafina* presenta un triangolo amoroso che si risolve grazie all’apparizione, come *deus ex machina*, di un fratello del protagonista che si sposa con la dama rimasta senza pretendente.

*Trofea*, rappresentata nel 1514, è un elogio al re don Manuel di Portogallo, senza altro valore drammatico.

La più famosa di queste commedie è probabilmente *Himenea*, della quale sono stati messe in evidenza l’intensità e l’economia drammatica, sconosciute fino a questo momento, se escludiamo la *Celestina*. Un amante che va a visitare nottetempo la sua amata, il fratello di lei (marchese) che vuole ucciderlo per preservare l’onore di lei, l’autodifesa della donna che porta all’annuncio delle nozze riparatrici; il tocco di ‘castiglianità’ lo ritroviamo nell’uso di *cliché* della lirica amorosa del ‘400, oltre che del tradizionale ottosillabo rimato. Nell’opera ci siano richiami espliciti all’arte drammatica, e Himeneo (l’amante) prefigura il «galán» protagonista delle commedie del *Siglo de Oro*; altri elementi, invece, diventeranno tipici della *comedia de capa y espada*, come il motivo dell’onore, o il fatto di strutturare la storia su due livelli e la presenza dei *criados* che, seppur ancora lontani dalla figura del *gracioso*, sono il motore dell’azione Ma Torres Naharro ha ben presente la tradizione che lo precede, e nella sua opera ci sono (ad esempio) evidenti richiami alla *Celestina*, così come a tipi e a situazioni tipiche del romanzo sentimentale che creano una certa aspettativa nel pubblico; ma proprio grazie a questa aspettativa l’autore può sfruttare dal punto di vista drammatico, magari proponendo un finale alternativo a quello atteso (il matrimonio tra Himeneo e Febea, che si oppone alle morti di Calisto e Melibea nella *Celestina*).

*Jacinta* sviluppa il tema folclorico della dama che trattiene alcuni viaggiatori e alla fine si sposa con uno di loro.

*Calamita* è un’altra storia d’amore; il conflitto nasce dalla condizione umile del protagonista. L’ostacolo è superato grazie al riconoscimento finale che permette di scoprire le origini nobili della ragazza. Il riconoscimento costituisce la conclusione anche di *Aquilana*, storia d’amore in cui Aquilano, principe travestito, affronta il re Bermudo di León; Aquilano è condannato a morte per essersi innamorato della principessa Felicina, ma la sua identità viene rivelata in tempo.

Nelle commedie «a noticia», i titoli alludono agli ambienti in cui si sviluppano (contrariamente a quelle “a fantasia” in cui sono costituiti da nomi propri), invece, l’autore sfuma gli schemi e i modelli letterari, e centrali diventano le parole e i gesti, mentre i fatti si limitano al ruolo di esile traccia. Offre un panorama dei settori della società romana del Rinascimento; c’è una chiara intenzione di captare la realtà nella sua radicale molteplicità; per questa ragione il drammaturgo ammassa personaggi, situazioni e lingua.

*Soldadesca*, ad esempio, è costruita su un dialogo a più voci tra un frate, un capitano, soldati della milizia pontificia e popolani, ognuno con una sua storia, in un gioco di spunti e battute che danno il là all’intervento dell’altro e crea contrasti fulminei, miserabili astuzie e complicità. Si mettono in scena i continui battibecchi tra italiani e avventurieri spagnoli.

Analogamente, *Tinellaria* è ambientata nel tinello del palazzo di un cardinale in cui si affacciano varie figure (cuochi, servi, domestiche…) che creano un quadro di vita vissuta più che una vera e propria azione drammatica. Ma il plurilinguismo dei personaggi di Torres Naharro significa un grosso passo avanti rispetto al *sayagués* di Encina, che si limitava all’uso di una parlata rustica per creare effetti comici immediati; ora si tratta di un cosmopolitismo urbano da cui nasce una comicità più complessa, funzionale ad un disegno di ben più ampio respiro. Quello che è interessante notare è come Torres Naharro faccia la sua critica sociale partendo dal basso (i soldati che partono per la guerra, o la cucina di un palazzo cardinalizio), senza attaccare direttamente gli alti prelati, che restano comunque ben presenti sullo sfondo. Questa satira che oggi appare assai dura, all’epoca suscitava probabilmente il riso degli stessi cardinali, che comunque non costituivano un esempio di grande moralità.

Con le commedie “a fantasía” si disegna la base strutturale di ciò che sarà la comedia nueva, anche se non ne conosciamo la reale influenza. La Propalladia fu ristampata nove volte fino al 1573, ma smise di esserlo nel preciso momento in cui sorgeva il dramma lopiano. Fu messa all’*Indice* del 1559 e verrà pubblicata un’edizione purgata nel 1573. Tale divieto impedì la diffusione del suo teatro che, a quanto sembra, non venne rappresentato in Spagna, sebbene riceva gli elogi di Juan de Valdés e Timoneda, tra gli altri, e si suppone che anche Lope lo conoscesse.

Tecnicamente l’opera di Torres Naharro è un passo avanti rispetto alle trame elementari di Encina e Lucas Fernández. Anche i prologhi affidati a un pastore sembrano preannunciare le *loas* che precederanno le commedie auree.

**GIL VICENTE** (1465-1536)

Gil Vicente è il più importante drammaturgo del periodo di Carlo V, ma anche la sua produzione (o almeno parte di questa) ha forti legami con l’opera di Encina. Nacque in Portogallo, ma scrisse sia in portoghese che in castigliano, fatto che non deve sorprendere dato il periodo di splendore della lingua spagnola in questo momento. Alcuni critici hanno cercato si stabilire i criteri usati da Vicente nella scelta linguistica. Sembra che impieghi il castigliano quando la fonte cui si ispira è in questa lingua e, anche se non ce n’è certezza, quando l’azione è elevata e i personaggi sono nobili. Se nella stessa opera figura spagnoli e portoghesi, essi si esprimeranno nella rispettiva lingua. Non si hanno molti dati in merito alla sua biografia, non si conosce il luogo e la data di nascita e nulla si sa in merito alla sua formazione. La sua attività artistica si estende dal 1502 al 1536. Si presuppone che morì tra il 1536 e il 1537.

Il suo debutto come drammaturgo avviene nel 1502, quando davanti alla corte portoghese si rappresenta il suo *El monólogo del vaquero* [*Il monologo del vaccaro*] in onore della nascita del futuro Giovanni III; l’opera tanto piacque che Vicente entrò a servizio della corte, il che più avanti gli consentirà anche di potersi permettere attacchi al clero e alla nobiltà; fu anche ottimo poeta, e conosciamo quasi tutta la sua produzione grazie al figlio Luis, che la raccolse nella *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* [*Raccolta di tutte le opere di Gil Vicente*] (Lisbona, 1562).

In merito alle fonti, si tratta prevalentemente del teatro di Encina e dei romanzi cavallereschi, ma ciò che salva Gil Vicente dal cammino chiuso che aveva intrapreso Lucas Fernández è la sua capacità lirica, ancor più potente di quella ravvisata in Encina. Nel suo teatro non va ricercato lo sviluppo di conflitti psicologici intorno ad una determinata azione. È un teatro costruito su giustapposizioni di scene, situazioni e personaggi, ma la semplicità della struttura è compensata dal lirismo. Lirismo e forza satirica costituiscono le due qualità del teatro di Gil Vicente, mentre l’azione, la strutturazione e lo sviluppo dei personaggi sono minimi.

La maggior parte delle sue *piezas* sono opere d’occasione, in cui si mescolano danza, canto e situazioni drammatiche. La satira di Gil Vicente trova terreno fertile in questa struttura elementare che permette di mostrare una moltitudine di tipi che rappresentano, in modo semplificato, le mille varianti della trama sociale. E l’attacco procede in tutte le direzioni, soprattutto verso il clero e gli ordini religiosi. Tale atteggiamento ha indotto parte della critica a vincolare Vicente con l’erasmismo.

Le opere di Vicente sono di una tale varietà che non risulta facile darne una classificazione certa e condivisa, ma in linea di massima si possono distinguere in opere religiose, commedie, farse e tragicommedie allegoriche.

**Opere religiose**

Vi è forte il legame con Encina, del cui teatro le più antiche si limitano a continuare la formula, e sono quindi monologhi o dialoghi di pastori in cui scarseggia l’azione. Tra queste possiamo ricordare oltre al già citato *Monólogo del vaquero*:

* L’*Auto de la visitación*, un semplice monologo che il poeta recitò in occasione della nascita del principe Juan il 7 giugno 1502. La dipendenza dal teatro di Encina è molto forte;
* L’*Auto pastoril castellano*, scritto per il Natale dello stesso anno, è più esteso e più complesso. Spicca la figura del *bobo* Gil, che risulta esser l’unico ad ascoltare l’angelo alla Vigilia;
* L’*Auto de los Reyes Magos* scritto per l’epifania del 1503, in cui si fa strada la vena anticlericale, dato che appare un frate noncurante di cercare Gesù in contrapposizione ai pastori che lo cercano in tutti i modi. Un cavaliere riferisce della nascita e dell’arrivo de Re Magi che entrano in scena cantando un *villancico*.
* L’*Auto de San Martín* fu rappresentato per il Corpus del 1504; è estremamente semplice e breve;
* L’*Auto de la Sibila Casandra*, scritto per il Natale del 1513. Cassandra non vuole sposarsi perché crede di essere la vergine eletta da Dio per la nascita del Messia, e perché ritiene che il matrimonio sia una forma di schiavitù per la donna. Gil Vicente intercala un villancico di sapore popolare per sintetizzare lo stato psicologico della donna:

Dizen que me case yo:

no quiero marido, no

Il pretendente, in abito pastorale, è Salomone, che cerca l’aiuto delle zie dell’amata e dei suoi, che entrano cantando un’altra *cancioncilla* *tradicional*.

L’opera si chiude con la nascita di Cristo, cui gli angeli cantano la ninna nanna e altri *villancicos*.

In quest’opera la grazia del linguaggio e il forte lirismo dominano sulla poca abilità nel tracciare un dramma psicologico e un’azione coerente. Le qualità dell’*auto* riguardano la grazia in cui si esprimono i personaggi, sebbene la loro profondità psicologica sia elementare e quasi infantile. Le sequenze drammatiche sono giustapposte, senza che il poeta senta la necessità di giustificare in modo verosimile il loro legame. Canzoni e danze incastonano le diverse scene in modo delicato e ingenuo. Opere come queste fanno di Gil Vicente uno dei drammaturghi più interessanti del Rinascimento.

Ma è nelle opere più tarde che Vicente dimostra tutta la sua bravura e la sua originalità, introducendo elementi innovativi come **allegorie**:

* nell’*Auto da ánima* [Spettacolo dell’anima]),
* nelle satire anticlericali (*Auto da Feira* [*Spettacolo del mercato*]),
* nei frammenti lirici (*Auto dos quatro tempos* [*Spettacolo dei quattro tempi*], anch’esso dedicato alla natività), personaggi biblici (*Auto da Sibila Casandra* [*Spettacolo della Sibilla Cassandra*]), etc.

L’opera più importante di questo gruppo è senza dubbio la *Trilogía das Barcas*. Scritta tra il 1517 e il 1519, essa è legata al tema medievale della «danza della morte» e a quello rinascimentale della barca di Caronte. Nelle prime due parti (la *Barca do Inferno* e la *Barca do Purgatorio*), scritte in portoghese, i demoni recriminano contro una serie di peccatori delle diverse classi sociali, come il nobile, l’usuraio, il calzolaio, …; nella *Barca da Gloria* (scritta in castigliano), invece, è la stessa Morte a chiamare diversi personaggi, sia ecclesiastici che civili: il Papa, l’Imperatore, il re, il cardinale…

**Commedie**

In queste opere si sviluppa con maggiore ampiezza una trama romanzesca. Tra queste possiamo ricordare la *Comedia do viudo* [*Commedia del vedovo*], in cui il protagonista deve scegliere tra le due giovani di cui si è innamorato; la *Comedia Rubena*, in cui si utilizzano elementi fantastici derivanti dalla tradizione popolare; e due commedie di tema cavalleresco, *Amadís* (sull’episodio della penitenza dell’eroe) e *Don Duardos*.

**Farse costumbriste**

Nonostante una trama spesso esigue, risultano interessanti per il modo in cui Vicente vi dipinge i tipi ed i costumi popolari; a volte con fine ironia, altre volte con delicato lirismo, l’autore ci presenta una variegata galleria di personaggi come i medici pedanti (*Farsa de los físicos* [*Farsa dei fisici*]), l’innamorato povero, il vecchio innamorato, le gitane, etc.; questa si può definire la parte più animata del teatro vicentino, tra cui spicca la *Farsa de Inês Pereira*, giocata sul contrasto tra il carattere artistico e raffinato della protagonista e quello rozzo e maleducato del marito.

**Le tragicommedie**

Menéndez Pelayo distingue poi un quarto gruppo di opere, che definisce «tragicomedias alegóricas de gran espectáculo» [tragicommedie allegoriche di gran spettacolo].

Si ispira a fonti spagnole e cavalleresche per comporre le due tragicommedie *Don Duardos* e *Amadís de Gaula*.

***Don Duardos*** (1522) è molto estesa (più di duemila versi) e ha come tema centrale l’amore, presentato in diversi stati e situazioni. Da un lato, si drammatizzano le relazioni tra Flérida, figlia dell’imperatore, e don Duardos, che si spaccia per il figlio del giardiniere Julián; si tratta di forme dell’amor cortese. Julián e Costanza, i giardinieri e finti genitori di don Duardos, incarnano l’amore calmo e tranquillo, la lunga convivenza, la vecchiaia di un gioioso epicureismo che si compiace nella contemplazione della natura. Camilote e Maimonda, una coppia grottesca, rappresentano e simboleggiano il carattere radicalmente soggettivo delle attrazioni erotiche; Camilote sostiene che la sua amata, “cumbre de toda fealdad”, è la maggior bellezza del mondo. Questo episodio marginale ha la funzione di sottolineare la forza e l’universalità dell’amore. Questa triade amorosa dimostra quello che Dámaso Alonso indica come motivo centrale dell’opera: “la igualdad del hombre ante el amor”.

Dal punto di vista strutturale questa opera presenta molte imperfezioni, come l’inorganicità nel legare le scene, ma al tempo stesso va segnalato, con Dámaso Alonso, il grande sforzo di costruzione di un dramma esteso e complesso soprattutto in rapporto ai contemporanei Encina, Lucas Fernández che avevano abbozzato situazioni elementari. Inoltre, vanno apprezzate la grazia delle situazioni, l’espressione fortunata dei sentimenti di fronte all’amore e alla natura e la perfetta sintesi tra lirismo e azione drammatica.

La ***Tragicomedia de Amadís de Gaula*** sembra meno interessante, poiché manca il lirismo che tanto si apprezza on *Don Duardos*. Si tratta di una parodia del celebre romanzo, ma che il lettore/spettatore non è in grado di cogliere per la mancata conoscenza del modello parodiato.

Quel che più colpisce dell’opera vicentina è l’elevato livello lirico in cui si pone l’azione, tanto che Dámaso Alonso dirà che la sua profonda ispirazione poetica e «la intacta nitidez de su recién creada expresión, superan en mucho a sus posibilidades como hombre de teatro» [l’intatta nitidezza della sua espressione appena creata, superano di molto le sue capacità come uomo di teatro]. Questo lirismo Vicente spesso lo ottiene glossando e intercalando brevi cantari della tradizione anonima, per cui in genere sono eleganti stilizzazioni di temi popolari dotate di finissima musicalità e grazia. In questa poesia sono evidenti entrambi i poli della poesia vicentina, il popolare (nelle tematiche) e l’aristocratico (nella squisita eleganza dei versi). A questo binomio se ne affianca poi un altro, la convivenza di elementi medievali (le tematiche religiose, la tecnica ancora primitiva, alcuni motivi lirici e la struttura del verso) con altri già rinascimentali (i personaggi mitologici, la gioiosa esaltazione della vita, dell’uomo e del paesaggio); questo binomio, come anche il debito iniziale con le egloghe di Encina, lo abbiamo visto anche in Torres Naharro, ma Naharro è più innovatore e attento al quotidiano (magari con tono satirico), Vicente è invece più tradizionale e lirico.

**Drammaturghi dell’oriente peninsulare**

Sebbene la letteratura drammatica castigliana nasca nell’occidente della penisola, nella frangia di contatto tra i regni di Castiglia e Portogallo, non mancano manifestazioni aragonesi e valenziane che preannunciano il futuro sviluppo del teatro nella città di Turia. Due drammaturghi dimenticato dalla critica, ricordano la presenza della corona d’Aragona nelle origini della letteratura drammatica: Pedro Manuel Ximénez de Urrea e Juan Fernández de Heredia.

**Pedro Manuel Ximénez de Urrea** (1468?-1530?)

Ximénez de Urrea incluse cinque egloghe nelle seconda edizione del suo *Cancionero* (Toledo, 1516), in cui l’autore segui i passi del primo teatro castigliano, ossia quello di Juan del Encina. Tra le sue egloghe spicca l’ultima, *Sobre el Nascimiento de Nuestro Salvador Jesu Christo*, in cui San Pietro e i quattro evangelisti raccontano la venuta al mondo del Bambino Gesù. Mancano in Urrea le battute volgari che introducono i pastori dei suoi modelli drammatici. Il tono, solenne, è parallelo all’*Auto de la pasión* di Lucas Fernández, anche se il tema (festivo in Urrea, tragico nel salmantino) differisce notevolmente.

La *Celestina* aveva ispirato la sua *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, versificazione agile e fortunata del primo atto. Fu pubblicata nella prima edizione del suo *Cancionero* (Logroño, 1513), ma l’opera di Rojas influisce anche sulle *piezas* della seconda edizione, soprattutto nell’egloga II, dove una vecchia sagace si vanta di essere sorella di Celestina.

In Urrea è costante la protesta contro le ingiustizie e disuguaglianze sociali, tema che appare nell’*Égloga I*, conosciuta con il titolo *Nave de seguridad*, nella quale un pastore, che si allontana dal “mundanal ruido”, critica la realtà sociale del momento.

In tali testi emerge il poeta lirico sobrio, personale e sincero; un lirismo che va in una direzione diversa da quello di Gil Vicente e che si caratterizza per l’autenticità e l’immediatezza.

**JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA** (? – dopo il 1549)

Questo poeta valenziano si ispira a Bartolomé de Torres Naharro e a Gil Vicente. La prossimità con Torres Naharro è più evidente, da lui apprende il tono di riproduzione realista. Tra le sue opere drammatiche spicca il *Coloquio de las damas valencianas*, nella cui prima parte Dámaso Alonso vede un “intenso psicologismo”. Nel testo si confrontano l’amore cortese, rappresentato dai *galanes*, e una concezione più realista dell’erotismo, incarnata dalle dame. Si mescolano, come in Torres Naharro, le diverse lingue degli interlocutori, in questo caso valenziano e castigliano.

Le *cancioncillas tradicionales* si combinano a un linguaggio diretto, realista e colloquiale.

Heredia è autore anche di un *Diálogo de una dama y un galán* e un *Diálogo entre amo y mozo por mandado de una señora*.

**EVOLUZIONE DEL TEATRO RELIGIOSO**

Nel XVI secolo, partendo dagli *autos*e dalle farse della generazione dei Re Cattolici, inizia lo sviluppo del dramma religioso. Come in altre occasioni, l’interesse è più storico che drammatico. Gli studiosi hanno cercato di ravvisare in queste *piezas* l’origine dell’*auto sacramental*. Gli ese,pi più interessanti di teatro religioso risalgono alla seconda metà del XVI secolo e coincidono con le tragedie di *colegio* e con l’opera di Timoneda.

**Il *Códice de autos viejos* e altre raccolte**

Il *Códice de autos viejos* è un manoscritto conservato presso la Biblioteca Nacional con il titolo *Colección de autos sacramentales, loas y farsas del siglo XVI*. È formato da 96 *piezas* per la maggior parte anonime, di cui si conosce solo la paternità dell’*Auto de Caín y Abel*, del valenziano Jaime Ferruz. È l’unico repertorio di opere religiose conosciuto, formato da *piezas* scritte tra il 1570 e il 1578, anche se non si può escludere che molti possano essere anteriori. Potrebbe trattarsi del repertorio di una compagnia, dato che nelle principali città spagnole (Madrid, Siviglia, Toledo, Valladolid), il municipio assoldava queste compagnie per celebrare il *Corpus Domini* con una rappresentazione. Si mescolano *autos*, farse, lodi e *coplas* sciolte. Sono opere brevi, la maggior parte in *quintillas* (solo quattro in prosa), il cui contenuto va dalla creazione dell’uomo fino alla sua redenzione grazie all’Incarnazione di Cristo e all’eucaristia, nucleo che li accomuna. Normalmente, terminano con *villancico* o una canzone.

L’unica classificazione possibile è quella tematica:

* **tematica religiosa**: *Auto de la destrucción de Jerusalén*, *Auto de los Triunphos de Petrarca*, *Auto de la Verdad y la Mentira*…
* **tema biblico**: *Auto del sacrificio de Abraham*, *Auto del robo de Digna*, *Auto de Caín y Abel*, *Auto del Magna*, *Auto del hijo pródigo*…
* **agiografici**: *Aucto de San Jorge quando mató la serpiente*, *Aucto de San Cristóbal*…
* **Farse di tema teologico**, nei quali appaiono motivi eucaristici attraverso simboli e allegorie: *Farsa del Sacramento*, *Farsa sacramental de la residencia del hombre*…
* ***Autos* di tema mariano**: *Auto de la Asunción de la Virgen*.

Il codice contiene anche qualche esempio di teatro profano come l’*Entremés de las esteras*.

Tutte le opere sono piuttosto rudimentali in quanto a tecnica drammatica, il loro valore artistico è scarso. I testi sono polimetrici, ma domina la *quintilla*. In molti di essi, appare un’allegoria con la funzione di universalizzare l’azione.

Altre raccolte di testi drammatici a carattere sacro sono la *Consueta de Mallorca*, conservata alla Biblioteca de Cataluña, che raccoglie testi dell’oriente peninsulare e delle Baleari; e il cosiddetto *Manuscrito de 1590*, collezione di 11 *piezas* che rappresentano lo sviluppo dell’*auto sacramental* nell’ultimo quarto del XVI secolo.

**DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ** (f. XV s. – tra 1549-1552)

Forse nacque a Talavera la Real in provincia di Badajoz, alla fine del XV secolo. Era *bachiller* forse a Salamanca. A partire dal 1533 visse come parroco nel suo paese natale. Morì tra il 1549, ultimo anno cui risalgono documenti parrocchiali con la sua firma, e il 1552, quando suo nipote, nel momento in cui perde il *privilegio* per stampare le sue opere, parla di suo zio come già defunto.

Dell’autore rimangono quattro opere, stampate postume con il titolo *Recopilación*:

* *Recopilación en metro* (Sevilla, 1544): contiene 27 farse e 13 opere di diversa indole, con una netta predominanza dell’allegoria morale e teologica.
* *Farsa de David*
* *Farsa del matrimonio*
* *Farsa del molinero*

I critici hanno proposto diverse classificazioni delle sue opere, approdando a quella tematiche in cui si distinguono opere dedicate alla Natività, al Corpus e agiografiche.

L’aspetto più originale di questo drammaturgo consiste nella sua capacità di trasformare in allegoria morale i motivi profani o biblici dai quali prende spunto. La sua opera costituisce un tassello importante nell’elaborazione dell’*auto sacramental*. Anche la forza satirica, soprattutto contro i chierici, è notevole. Il suo punto di vista è rigorosamente etico. Nonostante le sue critiche alle disuguaglianze terrene, le conclusioni alle quali giunge rientrano nel moralismo medievale: l’uguaglianza si ottiene solo dopo la morte; la sua è una posizione propizia all’immobilismo e alla divisione *estamental* che reggeva la società spagnola.

I critici hanno ipotizzato che le sue farse venissero rappresentate con un certo lusso decorativo, che preannuncia le complesse scenografie che accompagneranno l’*auto sacramental* nel momento della sua fioritura. Sorprende inoltre l’audacia e la sfacciataggine di alcune battute, soprattutto perché tali *piezas* erano rappresentate in momenti solenni del calendario religioso. Da Encina eredita la presenza del pastore che parla *sayagués* e che fa da mediatore tra il pubblico e il significato allegorico dell’opera.

La satira anti-ecclesiastica ha indotto i critici a considerare Badajoz un erasmista, ma non ci sono prove tangibile, sebbene il tono di tali opere potesse manifestarsi solo in un ambiente erasmista.

**Altri drammaturghi**

* **Hernán López De Yanguas**: nato a Siviglia alla fine del XV secolo, riveste particolare importanza la sua *Farsa sacramental* (1520) considerata da alcuni critici il primo *auto* *sacramental*. È autore anche di una *Farsa del mundo*, in cui gioca con personaggi astratti, come la Fede (vestita da dama), il Mondo (come re), l’Appetito (come pastore) in opposizione all’Eremita, simbolo della religione. Il valore estetico della sua opere è scarso, ma risulta importante nello sviluppo del genere dell’*auto sacramental*.
* **Vasco Díaz Tanco de Fregenal**: nato alla fine del XV secolo a Frenegal (Badajoz) è celebre per i suoi drammi religiosi di ispirazione biblica e di tema tragico, tanto che alcuni critici lo hanno considerato “el primer trágico en le tiempo”. Le sue opere drammatiche sono andate perdute.
* **Micael de Carvajal**: nativo di Plasencia, la sua fama è legata all’*Auto de las cortes de la muerte*, citato nel *Quijote*, che l’autore non portò a termine. L’opera fu terminata da Luis Hurtado de Toledo. Il tema è di origine medievale, con una vena satirica collegata alle *Danzas de la muerte*. La sua *pieza* più importante è però la *Tragedia llamada Josefina*, la storia biblica del penultimo figlio di Giacobbe. Il valore artistico è scarso, ma rimane un contributo importante nell’ottica dell’elaborazione della tragedia religiosa spagnola.
* **Sebastián de Horozsco**: nativo di Toledo, nacque all’inizio del XVI secolo, si laureò a Salamanca e doveva essere ancora in vita nel 1578. La sua fama si deve sia al fatto di essere il padre del noto Sebastián de Covarrubias, autore del *Tesoro de la lengua* e degli *Emblemas*, ma anche perché Cejador gli attribuì la paternità del *Lazarillo de Tormes*, in base alle analogie tra il romanzo e la sua *Historia evangélica de San Juan*, messe in evidenza da Aensio nel 1867. I quattro drammi sono conservati in un manoscritto della Biblioteca Colombina di Siviglia: la *Parábola de San Mateo*, la *Historia evangélica de San Juan* (in cui appare un cieco guidato da un *destrón* che compiono le stesse azioni del primo romanzo picaresco e comprende anche un *entremés*); la *Historia de Rut*, incompleta per i danni subiti dal manoscritto e nella quale mescola racconto biblico con personaggi e scene popolari; e un *entremés* che presenta le vicissitudini di un villano di Toledo.
* **Bartolomé Palau**: nativo di Burbáguena (Teruel), autore di diversi drammi profani, religiosi e allegorici, ha colpito l’attenzione della critica per la *Vida de Santa Orosia*, dedicata al tema leggendario nazionale della perdita della Spagna da parte del re Rodrigo.
* **Juan de Pedraza**: segoviano, è autore di una *Danza de la muerte* (1551?), in *coplas de arte mayor*, in cui la morte dialoga con diversi personaggi (il papa, il re, una dama e un pastore) e si conclude con l’esaltazione dell’Eucaristia e l’apparizione del personaggio astratto che incarna la Ragione.

**LA TRAGEDIA DI TEMA RELIGIOSO**

Sono sue gli esempi importante nella storia della tragedia religiosa spagnola del XVI secolo:

* **Padre Pedro Pablo Acevedo**: gesuita, autore di 25 tragedie conservate nel codeice della Academia de la Historia. La più celebre è *Lucifer furens*, scritta in latino e in prosa, con cori in castigliano. La preoccupazione morale domina la *pieza* a discapito dell’aspetto artistico, con largo uso di allegorie. Spiccano alcune scene in cui sono introdotti motivi e *cantarcillos* popolari.
* ***La tragedia de Sam Hermenegildo***: considerata anonima, è opera di tre drammaturghi (P. Hernando de Ávila, P. Melchor de la Cerda e Juan de Arguijo. È scritta in castigliano, una delle migliori del XVI secolo, ha per tema centrale il conflitto tra *homo religiosus* e *homo politicus*; vari personaggi sono allegorici. Il conflitto storico si riduce al problema intimo di Leovigildo, tra il suo dovere di re e l’amore per il padre.

**IL TEATRO DI FINE ‘500**

Durante il regno di Filippo II non possiamo parlare di una grande evoluzione del teatro (almeno, non abbiamo veri e propri capolavori rappresentativi di questo periodo), però ci fu un forte potenziamento delle strutture sceniche, accompagnato da un costante arricchimento dell’esperienza letteraria; si ebbero infatti vari tentativi (a volte anche efficaci), come ad esempio le improvvisazioni virtuosistiche dell’ultima commedia dell’arte, o i recuperi di una solenne compostezza classica, o ancora le esibizioni manierate di intrecci avventurosi e di frenetiche vicende di cappa e spada, fino alla gravità declamatoria dei drammi storici o la fervida spiritualità degli *autos* *sacramentales*.

Quella che sarà la straordinaria ricchezza del teatro barocco viene quindi in qualche modo preannunciata dal teatro di questo periodo, proprio grazie a questa sorta di esperimenti di cui stiamo parlando, che consentirono una maggiore perizia tecnica e un saldo dominio degli strumenti scenici. La varietà tipologica del teatro *prelopiano* è spesso spiegabile con le vicende biografiche dei vari attori, soprattutto nel periodo antecedente la nascita del teatro stabile, quando la sopravvivenza delle compagnie ambulanti spesso dipendeva soprattutto da elargizioni pubbliche o private.

Le autorità municipali spesso si preoccupavano di ingaggiare le compagnie più famose soprattutto con fini edificanti, in occasione di festività religiose o civili; particolare importanza sociale acquisì mano a mano la celebrazione del *Corpus Domini*, che diede vita a forme di devozione spettacolare, con solenni funzioni religiose, processioni sfarzose e, nel pomeriggio, la rappresentazione di un *auto sacramental*; questa veniva allestita all’aperto, sulla piazza o anche sul sagrato della chiesa, dove la compagnia improvvisava una scenografia unendo dei carri su cui questa era montata.

Questa consuetudine da una parte rese popolare questo tipo di rappresentazione sacra, dall’altra favorì comunque lo sviluppo del teatro profano, dato che il contributo riscosso permetteva alla compagnia di fermarsi nel luogo e allestire altri spettacoli. La logica contrattuale consigliava agli attori di commuovere e divertire il pubblico, oltre che stimolarli ad esibirsi con tutta la professionalità di cui erano capaci (e testimonianze dell’epoca sembrano confermare la bravura di molte di queste compagnie). Naturalmente, il teatro non poteva consistere solo in questi esperimenti; un importante tentativo di riqualificazione della commedia dell’arte si deve a Lope de Rueda.

**LOPE DE RUEDA** (1509 ca. – 1565)

Lope de Rueda nacque a Siviglia all’inizio de XVI secolo, e dopo essersi sposato con un’attrice lasciò il mestiere di laminatore per dedicarsi esclusivamente al teatro (si sposò due volte, la prima con l’attrice Mariana e la seconda con la valenziana Ángela Rafaela); fu uno dei primi autori spagnoli a maturare un’esperienza diretta dei problemi scenografici, anche in qualità di capocomico e di attore. Morì a Corodova nel 1565. Tra il 1550 e il 1565 guidò con perizia e fortuna una propria compagnia (o *farándula*) che rappresentava gli spettacoli su palcoscenici improvvisati (ma con tecniche a volte anche relativamente elaborate) a Siviglia, ma anche a Madrid, Valladolid, Segovia, Toledo e Córdoba, e nel 1554 recitò davanti al futuro re, Filippo II. La sua opera fu lodata da Cervantes nel prologo di *Ocho comedias y ocho entremeses*, soprattutto per quanto riguarda alcuni ruoli comici quali quello della vecchia, del ruffiano o dello zotico, che a detta del «manco de Lepanto» sembravano interpretati in maniera brillante. Ma ricevette gli elogi anche di altre importanti drammaturghi, come Agustín de Rojas, Juan de la Cueva e Lope de Vega che gli attribuirono numerose innovazioni sceniche. Per la generazione successiva, infatti, l’epoca di Lope de Rueda costituisce “la etapa heroica” delle origini del teatro.

Nella drammaturgia di Lope de Rueda influisce molto il fatto che l’autore era un uomo di teatro. Non è un intellettuale dalla cultura libresca, ma un uomo in contatto permanente con la scena. Lope de Rueda voleva creare un teatro che interessasse il pubblico. Per questa ragione, mentre i suoi contemporanei cercarono di resuscitare il teatro greco-latino, egli, che non era uomo di lettere, si ispira all’unico tipo di teatro contemporaneo di interesse: quello italiano (Raineri, Giancarli e l’anonima commedia *Gli ingannati*). L’altra fonte di ispirazione era l’osservazione diretta della realtà quotidiana da cui riprende tipi e abitudini. Questi materiali da soli però non spiegano la sostanza del suo teatro. Lope de Rueda aveva una forte coscienza del suo fare drammatico. Di fatto, a lui non interessa approfondire tematiche, argomenti o struttura di opere altrui, ma le trame romanzesche degli italiani gli servivano da canovaccio per uno spettacolo popolare e per questo le incorpora nelle sue opere. Essendo attore e capocomico, sapeva bene che era necessario stabilire una sorta di complicità con lo spettatore e per questo motivo introduce figure popolari, opportunamente caricaturizzate per provocare il riso del pubblico e ottenere successo.

Nelle opere più estese, la parte più importante sono le scene umoristiche, frammenti che il drammaturgo scriveva per sé e sulle quali valutava il successo delle rappresentazioni.

Dei due *criados* che andavano in scena, imitazioni dei *zanni* italiani, il *bobo* e il *glotón*, sceglieva per sé sempre il secondo.

Grazie all’influsso italiano, il suo teatro possiede agilità e mobilità sconosciute all’epoca, ma aggiunge un’innovazione originale: il trasferimento in scena della parlata di strada con la sua peculiare sintassi e i suoi errori.

Di Rueda ci sono pervenuti alcuni colloqui pastorali, cinque commedie e due dozzine di *pasos* (brevi scenette comiche, a volte intercalate nelle altre opere, che possono considerarsi gli antecedenti dei più conosciuti *entremeses*). L’autore non si preoccupò di dare alle stampe la sua opera, ma parte di questa fu pubblicata postuma (1567) dal suo amico Juan de Timoneda. Lo stesso Timoneda curò anche la stampa di una selezione dei *pasos* (sempre nel 1567) con il titolo di *El deleitoso* [Il dilettevole]; altri tre ne inserì in una raccolta miscellanea (*El registro de representantes* [Il registro dei rappresentanti], del 1573).

**Le commedie**

Non esiste una cronologia fedele secondo cui ordinare le sue commedie; in esse osserviamo la costante imitazione degli italiani e l’inserimento di episodi umoristici a tal punto che Cervantes nel prologo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* offre la seguente definizione:

Las comedias [en tiempos de Rueda] eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor ecelencia y propriedad que pudiera imaginarse…

I *pasos* intercalati sono completamente indipendenti dall’azione principale; Timoneda, infatti, inserisce a conclusione della sua edizione delle commedie e dei *coloquios* pastorali una “Tabla de los pasos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y coloquios y poner en otras obras”.

Conserviamo, come si diceva, cinque commedie. Molti degli intrecci comici di Rueda hanno fonti italiane ben documentate; ad esempio, *Los engañados* [Gli ingannati] sono una rifusione abbastanza efficace della commedia adespota *Gli ingannati* (Piccolomini?), rappresentata all’Accademia degli Intronati di Siena, a sua volta ispirata dalla novella 36 del Bandello (da dove deriva anche *Twelfth night* di Shakespeare); e de *L’ingannati* di Giovanni Maria Ceci. La vicenda viene rimodellata da Rueda in dieci scene, con notevole sfoltimento di personaggi rispetto all’originale, e sviluppa il motivo comico di fratelli che si assomigliano molto: Lelia e Fabricio. Lelia, innamorata di Lauro, si traveste da uomo ed entra in casa sua come paggio. Clavela, amata da Lauro, si invaghisce di Lelia che ritiene essere un uomo. Il conflitto si risolve con l’apparizione di Fabricio, il fratello perduto, che si sposa con Clavela, mentre Lauro con Lelia. Come si può osservare, nell’opera appaiono motivi di grande fortuna nel teatro successivo, come quello della **donna che si traveste da uomo**. Accanto ai personaggi principali, figurano i secondari come la negra Guiomar, o il *bobo* di Salamanca… Tutti i personaggi della commedia italiana sono stati mantenuti, anche con i loro nomi, poiché sono i cosiddetti personaggi ‘seri’; mentre quelli ‘comici’ sono stati trasformati radicalmente. Rueda copia la trama, ma ricrea completamente quei personaggi incaricati di instaurare complicità con il pubblico.

L’*Eufemia* imita una commedia italiana perduta, a sua volta ispirata alla novella IX della II giornata del *Decameron* boccaccesco, di cui ripropone la trama di inganni e vendette. Valiano sta per sposarsi con Eufemia, ma un *criado* la diffama: adduce una serie di prove della sua leggerezza. La protagonista viene a conoscenza della situazione e riesce ad arrivare in tempo per difendersi e per salvare la vita al fratello che Valiano voleva uccidere. La commedia presenta notevoli incongruenze, ma è importante per il riadattamento drammatico dei materiali romanzeschi boccacciani.

Meno evidente, ma comunque ricca di parallelismi, è la relazione tra l’*Armelina* e la *Altilia* di Anton Francesco Raineri, mentre è più difficilmente dimostrabile la relazione con *Il servigiale* di Giovanni Maria Cecchi. In breve, l’argomento ci racconta il processo di perdita e recupero di Armelina, figlia di Viana, e Justo, figlio del fabbro Pedro Crespo, che alla fine si sposano. Ha richiamato l’attenzione l’apparizione costante di Nettuno, *deus ex machina*, che veglia per il buon procedere dell’azione, e Medea. Linguaggio e attitudine di questi personaggi sono grotteschi e assurdi, fatto che ha indotto Cotarelo a ritenere il dramma una sorta di parodia. Altri critici, invece, sottolineano l’originalità dell’opera rispetto ai modelli e l’immaginazione, grazia e scioltezza di Loipe de Rueda nel realizzarla.

Anche *Medora* (sei scene) ha come protagonisti due gemelli praticamente identici in tutto ma separati dalla nascita, con conseguenti scambi di persona e agnizioni; in questo caso è un adattamento della *Gincana* di Giancarli. I due fratelli sono Angelica e Medoro; questi, rapito da una gitana da bambino, torna ragazzo a casa dei genitori, travestito da donna. A differenza del modello, Rueda ricerca l’efficacia scenica. Anche in questo caso, i personaggi principali hanno gli stessi nomi della fonte, mentre i secondari sono completamente diversi.

*Discordia y cuestión de amor* è un’opera in verso che fu stampata solo nel 1902 ad opera dle marchese di Laurencín. In essa interviene il dio Cupido che fa da mediatore in un caso d’amore non corrisposto. Nell’opera figura un acceso dibattito sugli atteggiamenti erotici di uomini e donne.

In generale, il valore delle commedie di Lope de Rueda è piuttosto limitato. Valbuena Prat ne sottolinea alcune qualità: una certa agilità e complessità, la vitalità dei personaggi secondari, ma la struttura argomentativa continua ad essere ancora impacciata e goffa, probabilmente costituiva un espediente che l’autore impiegava per inserire i suoi episodi comici, che costituivano il pezzo forte della rappresentazione.

**I *pasos***

Ma la fama di Lope de Rueda è senza dubbio legata ai ***pasos***, brevi scenette popolari (sulla scia delle *farsas* di Gil Vicente) ricche di movimento gestuale e di pittoresca espressività. La loro comicità nasce in genere da situazioni grottesche, in cui si sottolinea la differenza tra realtà e desiderio (pur senza intento di satira sociale), fra lo squallore delle privazioni quotidiane e l’assillo di impulsi insoddisfatti (cibo, guadagni, stimoli erotici, smania di possesso). Rueda affronta con taglio caricaturale le ansie e le aspirazioni di personaggi umili, che lottano per sopravvivere, e attraverso la beffa, il raggiro e l’imbroglio evidenzia l’aspetto ridicolo delle loro penose condizioni umane.

I *pasos* di Lope de Rueda, oltre a quelli intercalati nelle commedie, uscirono in due volumi pubblicati a Valencia:

1. *El Deleitoso* (1567)
2. *Registro de representantes* (1570).

Il primo contiene sette *pasos* (*Los criados*, *Cornudo y contento*, *El convidado*, *La tierra de Jauja*, *Pagar y no pagar* e *Las aceitunas*), i cui argomenti non sono originali, né pretendono esserlo. Sviluppano, quasi tutti un motivo popolare; i personaggi sono schematici e non presentano alcun tipo di evoluzione psicologica. L’ilarità che provocano e continuano a provocare dipende dal carattere elementare di queste figure che incappano sempre in un *quid pro quo*, cui si aggiungono errori lessicali, balbuzie, assurdità logico-linguistiche che provocano il riso dello spettatore. La critica ritiene che gli attori improvvisassero, come nella *commedia dell’arte*, dando densità e ritmo a queste scenette.

In questo primo gruppo, esemplare è il gioco di illusioni che si crea in *La tierra de Xauxa* [*Il paese di Cuccagna*], dove due ladruncoli affamati (Honzigera e Panarizo) riescono a raggirare un sempliciotto (Mendrugo) che sta portando un tegame di cibo alla moglie in prigione parlandogli del meraviglioso paese in cui c’è grande abbondanza di qualsiasi delizia immaginabile, salvo poi derubarlo del poco cibo che questi aveva e svanire rapidamente.

Altro *paso* famoso è quelle de *Las aceitunas* [Le olive], in cui Rueda sviluppa un motivo di lontane origini orientali trasmesso alla cultura spagnola attraverso il *Calila e Dimna* e uno degli esempi di Juan Manuel, e già portato sulle scene da Gil Vicente con l’*Auto de Mofina Mendes*. Vi si narra un acceso litigio tra una coppia di anziani contadini (Toruvio e Águeda, marito e moglie) a proposito del prezzo cui dovranno vendere le olive; di questo diverbio fa le spese la figlia dei due (Mencigüela), ai cui lamenti accorre il vicino di casa, Aloxa; informato sui motivi del litigio, questi si offre di acquistare tutto il raccolto, e proprio qui viene fuori il lato assurdo della vicenda, dal momento che non esiste nessun raccolto di olive, se non nella fantasia dei due anziani contadini, che di fatto avevano piantato in giornata alcune pianticelle di ulivo:

¡Válame Dios, señor! Vuessa merced no me quiere entender… Hoy he plantado un renuevo de azeitunas y dize mi muger que de aquí a seis o siete años llevará cuatro o cinco hanegas de azeituna y que ella la cogería y que yo la acarreasse y la mochacha la vendiese. Y que, a fuerça de drecho, havía de pedir a dos reales por cada celemín. Yo, que no; y ella, que sí. Y sobre esto ha sido la cuistión.

[Che Dio mi aiuti, signore! Vossignoria non mi vuol capire… Oggi ho piantato delle

pianticelle di ulivo e mia moglie dice che fra sei o sette anni faranno quatto o cinque

sacchi di olive, e che lei le avrebbe raccolte, ed io le avrei trasportate e la ragazza le

avrebbe vendute, e che a buon diritto si poteva chiedere due reali per dieci libbre. Io

dicevo di no; lei diceva di sì. E su questo è nato il litigio»].

Il secondo tomo contiene sei *pasos*, ma soltanto tre sono di Lope de Rueda (*El rufián cobarde*, *La generosa paliza* e *Los lacayos ladrones*). Tutti presentano una struttura elementare, sono brevi e lo scopo è sempre quello umoristico.

Risulta fondamentale la figura del *bobo*, nella cui semplicità e disgrazie risiede la comicità della *pieza*. Si stabilisce sempre un contrasto tra il *bobo* e colui che vuole sfruttarlo (un altro *criado*, uno studente, il suo signore etc.) che esce sempre vittorioso.

Il linguaggio rappresenta l’anima del teatro di Lope de Rueda, maestria acquisita non solo con le letture, ma con l’osservazione diretta.

La comicità dei *pasos* di Rueda risulta spesso primordiale, ingenua, rozza, a volte perfino brutale, come sottolineava González Ollé, e la risata scaturisce spesso dall’osservazione della disgrazia, dell’ignoranza o delle necessità elementari di un personaggio, con cui però la maggior parte del pubblico semplice può identificarsi. Lope de Rueda seppe quindi raccogliere l’eredità della commedia dell’arte, completandone le istanze con un’attenzione specifica per i valori espressivi, ed in funzione delle esigenze del pubblico; egli preferì il successo della sua compagnia piuttosto che l’applauso dei dotti o il rispetto della norma accademica, adottando una **prosa** snella e modellata sul parlato quotidiano piuttosto che i versi, scelta da cui nasce gran parte del realismo dei suoi testi. A proposito di tale scelta, Asensio afferma che proprio l’incorporazione della prosa al teatro permette “remedar las inflexiones del habla, los modismos y matices de la conversación” e Ruiz Ramón aggiunge che a Lope de Rueda, oltre alla paternità dell’*entremés*, è da ascrivere “el descubrimiento realmente trascendente de un lenguaje dramático real, con realidad de vida vista y oída”. Si tratta di un’imitazione non servile, ma stilistica della lingua parlata, con i suoi *refranes* e con il ritratto caricaturale del gergo dei rustici, negri, mori, *vizcaínos* etc.

***Coloquios***

Dei suoi tre *coloquios*, due sono in prosa (*Camila* e *Tumbria*) e uno in verso (*Prendas de Amor*). I primi due, come accade nelle commedie, si basano su equivoci e agnizioni finali. Anche il *Fiálogo de la invención de las calzas* è in verso ed è molto vicino ai *pasos* per tono e motivi sviluppati.

Con molta probabilità, Lope de Rueda compose molte più opere, purtroppo non conservate.

**Altri autori coetanei**

Lope de Rueda rappresenta il vertice di una generazione di scrittori che cerca un teatro popolare e che si ispira ai drammaturghi italiani. Tra i rappresentanti più influenti del gruppo figura il valenziano **Juan de Timoneda**, le cui rielaborazioni di narrazioni italiane sono fonte di molte opere di Lope de Rueda, ma anche di altri:

1. **Alonso de la Vega**. Attore e drammaturgo sivigliano, ebbe relazioni con Lope de Rueda. L’edizione delle sue opere fu curata da Timoneda e fu pubblicata postuma (Valencia,1566). Si conservano tre commedie (*La duquesa de la Rosa, La tragedia Serafina*, *La Tolomea*). Tra le fonti spiccano Bandello e la bucolica rinascimentale. Alcuni critici lo considerano ponte tra il teatro di Gil Vicente e quello di Lope de Vega, giacché anticiperebbe la figura del *gracioso*.
2. **Pedro Navarro**. Anch’egli amico di Lope de Rueda, è uomo di teatro e come attore era specializzato nel ruolo del *rufián cobarde*. A Navarro è attribuita la *Comedia muy exemplar de la marquesa Saluzia*, ispirata all’ultima novella del *Decameron* e nota come *Griselda*. Vi appaiono anche figura allegoriche come *Consuelo*, *Desesperación* e *Sufrimiento*, sulle quali trionferà Griselda.
3. **Sepúveda**: nel 1901 Cotarelo pubblica *La comedia de Sepúlveda*, forse di Lorenzo de Sepúlveda, interessante ancora per il ricorso al travestimento feminile.

**JUAN DE TIMONEDA**

Nato a Valencia nella seconda decade del secolo, era anche editore. Come si è detto, pubblicò testi interessanti come quelli di Lope de Rueda. Fu anche commediante. Il suo teatro, come la narrativa, non è originale, ma costituisce un tassello importante nell’evoluzione del teatro spagnolo.

**Teatro religioso**

È costituito da due volumi:

1. ***Ternario spiritual*** (Valencia, 1558): include tre *autos* tratto dalle Sacre Scritture (*La oveja perdida*, l’*Auto del nacimiento* e la *Quinta Angustia*).
2. ***Ternarios sacramentales*** (Valencia, 1575): comprende due *ternarios*. Il primo contiene: *La oveja perdida*, *El castillo de Emaús* e l’*Auto de la Iglesia*; il secondo: l’*Auto de la fuente sacramental*, quello de *Los Desposorios* e quello de *La Fe*

Si tratta di opere che seguono il processo di astrazione e intellettualizzazione dell’*auto sacramental*; lo schema è sempre identico e si cerca di dar rilievo al sistema dialettico attraverso l’uso di immagini e comparazioni.

**Teatro profano**

Nel 1559 Timoneda pubblica tre commedie: due sono rifacimenti di opere di Plauto, *Menchmos* e *Anfitrión*. L’adattamento è pensato in stretta relazione alle condizioni reali di rappresentazione, soprattutto nella seconda, dove l’azione di svolge in Spagna e il tempo è condensato in un solo giorno. La terza, *Cornelia*, è imitazione del *Nigromante* di Ariosto.

La *Turiana* (1564) è di paternità incerta, dato che non sappiamo fino a che punto intervenisse Timoneda nella pubblicazione di opere altrui…

**La tragedia e la commedia di ispirazione classica**

Il teatro di taglio classico nasce come qualcosa di drammaticamente morto, poiché i drammaturghi che vi si cimentano lavorano senza considerare il pubblico. È un filone che rientra nella formazione universitaria e non c’è la finalità di creare un dramma con valore di per sé. Le commedie e le tragedie classiciste vissero infatti soltanto nelle università e nei *colegios*. Nel momento in cui godettero di una certa validità fu perché apparvero tematiche religiose, aliene al mondo classico.

La critica ha sottolineato la marginalità di tali prove

La tragedia española del Renacimiento es una empresa de intelectuales marginados por una sociedad agresiva (Hemenegildo)

Non era quindi in accordo con i tempi e la sensibilità degli spettatori, cui si aggiunge l’immaturità tecnica:

sus tentativas para buscar soluciones a los problemas planteados van a resultar, en gran parte, fallidas (*Ibidem*).

In molte occasioni, non si tratta di opere originali, ma di rifacimenti di testi greco-latini, il cui scopo era quello di far conoscere gli autori del passato, non di creare uno spettacolo vivo e attuale.

A mano a mano che avanza il secolo, i drammaturghi iniziano a introdurre temi ed elementi nazionali, anche se continuano a seguire le norme e la struttura del teatro classico. A tale gruppo appartengono Jerónimo Bermúdez, Lupercio Leonardo de Argensola, contemporanei di Lope, e Cervantes.

Oltre al caso di Timoneda, adattatore di Plauto, operano in questo momento una serie di intellettuali che cercano, con notevole sforzo, di adattare la commedia classica in Spagna. Il primo fu **Fernán Pérez de Oliva** (1494-1531), autore di un *Anfitrión* vagamente ispirato a Plauto, ma che in realtà è una vera e propria rielaborazione, con una strutturazione drammatica distinta, come viene indicato nel prologo:

El argumento solo de la comedia es de Plauto, que el proseguirlo y dilatarlo hermosamente, todo enteramente es del Mestro Oliva, como entenderá quien quisiere cotejarlo.

Anche il maestro **Villalobos** realizzò un’altra versione dell’*Anfitrión*, che, con quella di Oliva, ispirò Timoneda.

Molto più fedeli sono invece le traduzioni delle opere di Terenzio.

Buona parte delle traduzioni di testi greci e latini sono andate perdute, ma ne abbiamo notizia grazie a testimonianze indirette. Si tratta di opere di Juan Boscán, Herrera, fray Luis de León etc...

Conserviamo però due tragedie di **Pérez de Oliva**: *La venganza de Agamenón* (dall’*Elettra* di Sofocle) e *Hécuba triste* (da Euripide). Il poeta ha ricreato completamente i testi come nel caso della commedia di Plauto, cercando di adattarlo ai tempi moderni, non attraverso facili anacronismi, ma sostituendo il senso religioso greco con una specie di ambiente morale, che gioca il ruolo trascendente che non potevano compiere, di fronte agli spagnoli del XVI secolo, le allusioni ai testi sacri originali.

Tra gli altri tragediografi merita di essere ricordato **Juan Pastor**, del quale si hanno scarsi dati autobiografici, per la *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia*, che presenta la storia della famosa matrona romana e che, secondo Hermenegildo, è realmente una tragedia, anche quando i suoi elementi hanno un ambiente popolare e preannunciano la scuola di Cueva e di Lope de Vega.

**Jerónimo Bermúdez** (1530-1605/6)

Domenicano di origine gallega, nacque intorno al 1530 e morì tra il 1605 e il 1606. I dati biografici sono scarsi e confusi. La sua fama si deve a due tragedie: *Nise lastimosa* e *Nise laureada* (Madrid, 1577 e 1598). Secondo la critica portoghese, le due opere del drammaturgo non sono altro che il risultato dell’imitazione della *Castro* di Antonio Ferreira. Alcuni critici spagnoli, invece, difendono l’originalità dell’autore in merito alla concezione unitaria delle due tragedie, specificando che nella continuazione si generano delle incongruenze perché non aveva un modello cui ispirarsi come per la prima. Esteticamente la seconda risulta inferiore.

In merito alla versificazione, dominano gli endecasillabi sciolti, che a volte risultano pesanti, ma nelle due opere spiccano alcuni interventi dei personaggi, ben costruiti e caratterizzati da un certo lirismo, soprattutto le figure dei protagonisti: l’indeciso principe Pedro e la timorosa Inés de Castro (amante del futuro re di Portogallo, fu fatta assassinare dal suocero Alfonso; incoronata regina dopo la morte da Pedro, follemente innamorato della donna). Sull’eroina si proietta costantemente l’imminenza di un destino tragico, che lo spettatore, conoscitore della storia, coglie a ogni battuta. È lo stesso ricorso presente ne *El caballero di Olmedo* di Lope, in cui il poeta insiste sulle premonizioni e sui presagi, visto che il pubblico conosce la storia.

Nella *Lise laureada* si racconta la vendetta di don Pedro, ormai re. Come si accennava, è inferiore alla prima, dato che Bermúdez non riesce a esprimere al meglio l’essere tormentato e dolorante, fino alla pazzia, del protagonista.

Nelle due opere figurano cori che hanno la funzione di rappresentare il sentire comune di fronte alla tragedia, caratterizzati da un forte lirismo e dall’impiego di sentenze senechiane.

**LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA** (1559 – 1613)

Più noto come poeta, in gioventù fu autore di tre tragedie: *Filis*, andata perduta, *Isabela* e *Alejandra*. Appartiene alla generazione di Lope de Vega, ma i suoi drammi sono precedenti al definitivo trionfo della *comedia nueva*, dato che nel 1598 scrive un memoriale al re nel quale si dichiara acerrimo nemico del teatro. Le sue opere conservate vennero pubblicate soltanto nel XVIII secolo.

Sebbene infranga le unità aristotelico-oraziane e difende tale scelta nel prologo a *Isabela*, il suo stile pretendeva avvicinarsi ai grandi tragediografi (Sofocle, Euripide e Seneca), ma, come sottolinea Hermenegildo, non li seguì nella costruzione dei personaggi e di altri elementi che hanno reso celebre la tragedia classica. Meritò comunque l’applauso di Cervantes nel *Quijote*.

*Isabela* presenta un conflitto tra caste nella Saragozza dell’XI secolo. Alboacén, re moro innamorato della cristiana Isabela, ordina l’espulsione dei cristiani. L’opera si chiude con il martirio di alcuni di essi, tra i quali Isabela, e un finale tragico per quasi tutti i personaggi dell’opera. Hermenegildo ritiene che l’opera abbia un’intenzione politica, invertendo la realtà storia: i cristiani al posto dei *moriscos* nell’epoca a cavallo tra XVI e XVII secolo. Dal punto di vista artistico, la versificazione è lodevole, ma dal punto di vista drammatico lascia piuttosto a desiderare.

*Alejandra* è un testo inferiore al precedente; è imitazione libera della *Marianna* di Ludovico Dolce; mescola i temi della gelosia coniugale e della cospirazione per il potere.

**I VALENZIANI E I PROGRESSI VERSO LA *COMEDIA NUEVA***

**Il teatro a Valencia**

Durante la seconda metà del secolo, Valencia, come Siviglia e Madrid, diventa un centro teatrale importante. Le ragioni sono note: si trattava di una città popolosa, con una popolazione borghese e aperta all’influsso italiano. I *corrales* (*La casa de olivera* e quello *dels Santets*) funzionavano regolarmente e permettevano lo sviluppo di un’intensa attività teatrale.

È possibile affermare che la commedia spagnola nasca nella città di Turia nel 1588, quando Lope de Vega vi giunge a causa dell’esilio al quale era stato condannato per i suoi libelli contro Elena Osorio. La fusione del genio del Fénix e i tentativi dei valenziani diedero come risultato la nuova creatura, splendida e longeva, che è la commedia spagnola. La critica sottolinea la grande importanza dei valenziani nella creazione del teatro classico spagnolo.

I valenziani, infatti, iniziarono a separarsi dalla tragedia classicista per portare avanti un teatro di intrigo che, dopo vari tentativi fallimentari, sfociò nella *comedia nueva*. I drammaturghi di questa scuola sono suddivisi tra la generazione di Cervantes e quella di Lope. Alcuni sono discepoli dichiarati del secondo; altri, come Rey de Artieda e lo stesso Cervates, si sollevano contro il primato del Fénix, criticando e attaccando il suo teatro.

**ANDRÉS REY DE ARTIEDA** (1544-1613)

Nacque a Valencia nel 1544, studiò per la professione forense, che abbandonò per dedicarsi alla carriera militare. Partecipò alla battaglia di Lepanto, nella campagna delle Fiandre, morendo nel 1613. Fu uno dei tragediografi “sbancati” dai nuovi drammaturghi della generazione di Lope. Intraprese il cammino della commedia, sebbene non brillò in tale ambito.

L’unica opera conservata è *Los amantes* (Valencia, 1581) che racconta la leggenda degli amanti di Teruel. Non è di grande valore artistico: i personaggi sono contraddittori e soprattutto irrompono in riflessioni che ostacolano lo sviluppo del dramma. L’eccessiva importanza che è stata data a questa tragedia dipende dal fatto che per molto tempo si è pensato che il tema fosse di origine *tradicional*, quando in realtà è ispirata a un racconto di Boccaccio, i cui personaggi sono stati ribattezzati con nomi spagnoli.

**CRISTOBAL DE VIRUÉS** (1550-dopo il 1614)

Drammaturgo e poeta epico, nacque a Valencia intorno al 1550. Fu capitano e lottò nella battaglia di Lepanto. Morì dopo il 1614. A Madrid, nel 1609, pubblicò le sue *Obras trágicas y líricas*, raccolta che contiene cinque tragedie:

1. *La gran Semíramis*
2. *La cruel Casandra*
3. *Atila furioso*
4. *La infelice Marcela*
5. *Elisa Dido*.

La fonte principale è Seneca, con il quale condivide il gusto per le sentenze e per gli aspetti inaspettati e cruenti. Parte della critica lo contrappone a Rey de Artieda, preoccupato più dell’evoluzione psicologica dei personaggi. L’arte di Virués rappresenta un tentativo fallito, ma necessario, di fondere il classicismo drammatico, che per lui si concretizzava in Seneca, con una nuova concezione dell’intrigo scenico. Il risultato è, come ha illustrato Hermenegildo, la creazione di personaggi-fantasma che si compiacciono nel farci notare le atrocità dei loro atti, giungendo ad essere, più che vittime della passione, giochi del loro istinto. Gli orrori sono così grandi che in qualche caso arrivano a strappare il sorriso dello spettatore più che la commiserazione predicata da Aristotele.

**FRANCISCO AGUSTÍN TÁRREGA** (1553/56-1602)

Nacque a Valencia tra il 1553 e il 1556, fu canonico della cattedrale e morì nel 1602. Inizialmente fu considerato discepolo di Lope, ma alcuni critici ne hanno dimostrato l’originalità. Era più anziano di Lope e, sebbene possa averne subito l’influenza, sembra più sensato suppore che all’altezza del 1588 avesse pienamente elaborato la propria concezione drammatica. È, infatti, il drammaturgo della sua epoca che più si avvicina alla *comedia nueva*. Abbandonò il mondo dei tragediografi, dando rilievo all’intrigo, ispirato dal modello italiano e i titoli delle dieci commedie conservate mostrano l’incorporazione della tematica nazionale:

1. *El prado de Valencia*: è una commedia *de costumbre*, la cui grazia e agilità l’avvicinano al teatro di Lope. Molti sono i motivi che la rendono una vera commedia: il tema dell’amore come motore e fondamento dell’azione; la presenza del sentimento dell’onore; la figura di don Juan, che è il *galán* nel senso esatto del termine; il ritmo crescente del movimento scenico; la brillantezza spesso concettosa del linguaggio; la duplicità dell’intrigo amoroso etc…

Alcuni critici hanno datato l’opera 1589, ritenendo che la redazione sia avvenuta sotto l’influsso del Fénix, ma Froldi ha dimostrato l’errore, dato che non sembra possibile che un’opera così agile e matura possa essere la prima e non si spiegherebbe come, appena arrivato a Valencia Lope possa aver influito su un poeta locale fino al punto da condurlo a scrivvere immediatamente un’opera di indubbia maturità e esperienza.

Altri vedono già in questa *pieza* i principi strutturali della *comedia nueva*: la rottura dello *statu quo* produce un certo grado di disordine… seguito dall’intricato processo (del dramma) della restaurazione dell’ordine. Questa formula, obbligata in Lope, era già presente in Tárrega.

Nelle commedie successive, l’autore mescola elementi storici e fabula d’amore:

1. *El esposo fingido*
2. *El cerco de Rodas*
3. *La perseguida Amaltea*: anche questa dovette essere opera della maturità. Vi appare infatti il tipico ricorso di presentare alcuni nobili che sono stati cresciuti come figli di *labradores*. Il triangolo amoroso si stabilisce tra Amaltea, il conte e Polidoro (figlio del duca, ma che vive come cacciatore). L’azione presenta la topica contrapposizione tra città e campagna e termina con il finale felice, caratterizzato dalla scoperta della vera identità dei protagonisti e dal loro matrimonio.
4. *La sangre leal de los montañeses de Navarra*
5. *Las suertes trocadas y torneo venturoso*
6. *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia*
7. *La duquesa constante*
8. *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*: Tárrega si cimenta con il teatro religioso e anche in questa *pieza* fonde l’elemento storico-leggendario con l’intrigo romanzesco.
9. *La enemiga favorable*.

Nelle sue commedie gli elementi storici si fondono con l’intreccio amoroso. Nella rappresentazione delle passioni non si riscontra nessun processo psicologico, ma topici che iniziano a volgarizzarsi. Siamo, in effetti, sul cammino che condurrà alla *comedia nueva* e la cronologia sembrerebbe indicare la priorità di Tárrega su Lope

**La generazione di Lope**

Quando Lope arriva a Valencia nel 1588, alcuni drammaturghi coetanei o di poco più giovani stavano iniziando a comporre e rappresentare le proprie *piezas*. Si suppone che nessuno di loro avesse pienamente elaborato il proprio sistema drammatico, per cui risulta azzardato affermare che possano aver influenzato Lope. Il più importante è Guillén de Castro (che appartiene alla “escuela de Lope”), che all’epoca aveva solo 19 anni e Carlos Boyl, 11. Contemporanei erano invece: Gaspar de Aguilar, Miguel Beneito e l’autore che si cela sotto lo pseudonimo Ricardo de Turia. Tutti questi drammaturghi furono influenzati dal Fénix e si muovevano nella stessa direzione, ossia creare un dramma in cui l’intreccio, l’ingegno e la brillantezza formale fossero i nuclei fondanti.

**Gaspar de Aguilar** (1561-1623): nato a Valencia, fu poeta e drammaturgo. Le sue commedie sono agili e libere come quelle di Lope. La cronologia è dubbiosa e quindi risulta complicato tracciare la sua evoluzione letteraria. Per Froldi, la più antica è *La gitana melancólica* che fonde intrigo amoroso con l’avvenimento storico dell’assedio di Gerusalemme ad opera di Tito.

Di tema storico sono anche *Los amantes de Cartago* e *La suerte sin esperanza*. Quest’ultima presenta un intreccio amoroso che si risolve grazie all’intervento di Fernando il Cattolico, che compie qui la funzione normalmente riservata alla monarchia nella *comedia nueva*, ossia quella di *deus ex machina*.

Aguilar si cimenta anche nel dramma religioso e compone *Vida y muerte de San Luis Beltrán* e *El gran patriarca don Juan de Ribera.*

La parte più interessante della sua produzione sono le commedie di cappa e spada, tra cui *El* *mercader amante*, citata nella prima parte del *Quijote*. Con estrema semplicità, il drammaturgo abbozza un conflitto in una ambiente borghese: il mercante Belisario si finge povero per conoscere la vera personalità di due donne da cui si sente attratto. È forse la sua opera migliore. *La fuerza del interés* si muove nello stesso ambito.

Ne *La nuera humilde* e *La venganza honrosa* si scorge la nota realista e attrattiva delle commedie di Aguilar. La seconda presenta un dramma d’onore nel quale l’adultera muore per mano del marito oltraggiato.

La drammaturgia di Aguilar va collocata nella scuola di Lope per varie ragioni: l’agilità delle trame, la destrezza nel proporre le situazioni *ex abrupto*, il valore di simboli e immagini e la cronologia.

**Ricardo de Turia**: non sappiamo chi si nascondesse dietro tale nome. La critica ha proposto il nome di Pedro Juan Rejaule y Toledo. La sua fama si deve all’*Apologético de las comedias españolas*, in cui una serie di poeti parlano con generosità del

Prínicipe de los poetas cómicos de nuestro tiempo, y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega.

Coltivò diversi generi del momento – dramma religioso, d’intreccio e storico – e le sue opere furono pubblicate a Valencia nel 1616 nel *Norte de la poesía española*.

**Miguel Beneito** (1560?-1599): nato tra il 1560 e il 1565, morì nel 1599. Si conserva solo un’opera, *EL hijo obediente*, in cui segue il cammino inaugurato da Tárrega e costituisce un ulteriore tassello verso la *comedia nueva*.

**Carlos Boyl** (1577-1618): nacque nel 1577, era più giovane di Lope di 15 anni, morì nel 1618 a seguito di una pugnalata che gli fu inferta mentre usciva dalla cattedrale. È autore di un’unica commedia, *El marido asegurado* (in *Norte de la poesía española*), in cui presenta un problema di gelosia provocato dall’esistenza di un vecchio amante della dama. Tutto si risolve felicemente con il matrimonio dei protagonisti. Nella raccolta *Norte de la poesía española*, Boyl pubblica anche un interessante *romance*, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, in cui espone i principi fondamentali della commedia. I suoi precetti sono di ordine pratico: tre atti (*jornadas*) di 1000 versi ciascuno, non abusare del monologo, evitare i versi lunghi, mantenere l’intreccio, mescolare tragico e comico:

Ellas [las comedias], pues, habrán de ser

Ni tan bravas ni tan tiernas

Que den por uno en lloronas

Y den por otro en sangruientas.

Come si può osservare sono precetti comuni a quelli esposti dal Féniz nell’*Arte nuevo de hacer comedias*…. Il cammino era lo stesso, l’unica differenza è il superiore ingegno di Lope.

**Juan de la Cueva e altri prelopisti**

**I prelopisti castigliani e andalusi**

Anche in Castiglia e Andalusia, come a Valencia, i drammaturghi stavano contribuendo al cammino verso la commedia nuova. Madrid e Siviglia sono, ovviamente, i centri in cui si sviluppano le esperienze drammatiche e dove il teatro era molto simile a quello di Valencia, sebbene le due città non presentino in questo momento drammaturghi interessanti come i valenziani. Tra essi vanno ricordati:

**Miguel Sánchez**: del quale non conosciamo luogo e data di nascita, forse Valladolid a metà del XVI secolo. La morte è successiva al 1615. Della sua produzione drammatica si conservano solo due opere: *La guarda cuidadosa* e *La isla bárbara*. Nella seconda si rintracciano le situazioni romanzesche tipiche dei precursori di Lope: perdite e agnizioni, naufragi, tormente…La guarda cuidadosa è una tipica commedia di intreccio e d’onore familiare che si conclude con il matrimonio dei protagonisti e con la burla delle pretese del principe, grazie all’aiuto del *gracioso*. Lo stesso Lope elogierù Miguel Sánchez nell’*Arte nuevo*, soprattutto per il fatto di “engañar con la verdad”.

**Gabriel Lobo Lasso de la Vega** (1559-1625): nato a Madrid, le sue opere drammatiche apparvero nel 1587 ad Alcalá de Henares nella raccolta *Primera parte del romancero y tragedias de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*. Si tratta di opere giovanili, divise in tre atti, in cui si manifesta l’intenzione di allontanarsi dal teatro classicista. Alcuni critici lo considerano vicino al teatro di Cervantes, altri vi ravvisano una vicinanza con il dramma storico del Siglo de Oro più che alla tragedia.

La *Tragedia de la honra de Dido restaurada* è un’apologia della regina di Cartagine, mentre la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*  presenta numerose caratteristiche che rimandano al nuovo teatro, come l’azione multiple e la presenza del *gracioso*.

**Juan de la Cueva** (1543-1612)

Lo stesso poeta tracciò la propria genealogia nella *Historia de la sucesión de la Cueva*, in cui si considera successore di don Beltrán. Offre interessanti notizie biografiche, ma non disponiamo comunque di notizie certe. Nacque a Siviglia da una nobile famiglia e molto giovane, nel 1574, partì per il Messico, tornando nel 1577. Nel 1579 rappresenta le sue prime opere drammatiche e nel 1588 pubblica le sue *Comedias y tragedias*. Sappiamo che stava lavorando a una seconda parte delle sue opere che però non apparve mai. Morì intorno al 1610.

Cueva, come poeta di transizione, coltivò varianti metriche e tematiche della poesia del tempo: italiana in endecasillabi e metri spagnoli. L’edizione delle sue *Rimas* fu pubblicata solo nel 1980. La peculiarità della sua lirica è quella di accogliere la realtà quotidiana e in alcuni momenti i suoi versi arrivano all’altezza di quelli di Lope e Quevedo. È autore anche di un poema epico, un poema allegorico, due poemi mitologici, uno didattico e altri burleschi e di una precettiva, *El ejemplar poético*, in cui affronta anche questioni teatrali e difende la formula di Lope. Fu composto verso il 1605 ed è diviso in tre epistole. Nella terza affronta la questione della commedia. Ricorda la semplicità delle antiche rappresentazioni:

Un gabán, un pellico y un cayado

un padre, una pastora, un mozo bobo,

un servo astuto y un leal crïado

era lo que se usaba

[Un pastrano, un gabbano e un bastone, / un padre, una pastorella, un ragazzo stupido / un servo astuto e un servo leale / era ciò che si usava]

che contrappone alla complessità e all’ingegno di quelle che venivano rappresentate allora:

En sucesos de historia son famosas,

en monásticas vidas ecelentes,

en afectos de amor maravillosas

[In fatti di storia son famose, / in monastiche vite eccellenti, / in affetti d’amor meravigliose].

Infine, definisce la commedia come “un poema attivo, ameno e fatto per divertire” ed offre anche una lista dei personaggi che la popolano: il vecchio avaro e sventurato, il ragazzo geloso, il servo sleale, la dama, la mezzana astuta, l’adulatore e il ruffiano.

La sua produzione teatrale rispecchia le incertezze del momento. La sua carriera di drammaturgo è parallela a quella dei poeti valenziani, con una differenza importante: mentre a Valencia esisteva un gruppo ampio e una tradizione drammatica orientata, nonostante gli errori, lo stesso non doveva accadere a Siviglia, dove la tradizione autoctona, influenzata dal classicista Mal Lara, fu completamente spazzata via dall’influsso “esterno” di Lope, il quale era stato esiliato da regno di Castiglia e quindi anche da Siviglia, motivo per cui il suo teatro trionferà prima a Valencia e poi a Madrid.

Secondo Bataillon, il ruolo di Juan de la Cueva nella formazione del nuovo tipo di teatro è piuttosto marginale e le storie della letteratura esagerano nell’attribuirgli tale ruolo. Lope non lo cita nell’*Arte nuevo* e nemmeno nel *Laurel de Apolo*, ma non per invidia, ma semplicemente perché Cueva non ebbe tale ruolo nella creazione del teatro nazionale. Le sue opere, come quelle di Virués e Argensola, non sono rappresentabili; il suo merito sta nell’audacia innovativa e nell’aver aperto cammini che altri percorreranno. I critici hanno parlato di *impersonalismo* di Cueva come drammaturgo, improvvisatore e incosciente, che alterna la grazia di alcuni versi ad altri nettamente prosaici.

Come altri drammaturghi contemporanei, la mostruosità ridicola è impiegata per supplire all’incapacità di mantenere l’intrigo, la suspence. L’accumulazione di orrori e uccisioni e personaggi smisurati e squilibrati è frutto dell’improvvisazione che conduce a conclusioni assurde e mostrano esattamente l’incapacità nella costruzione dell’intrigo.

**Le tragedie**

Quattro delle opere di Cueva presentano il sottotitolo di *tragedia*, che definisce la conclusione, ma non lo sviluppo dell’azione:

1. *Los siete infantes de Lara*: la critica ha sopravvalutato la tematica nazionale. È sicuramente una *pieza* importante se si sorvola su alcuni errori; l’azione inizia dopo la morte degli Infantes e racconta la vendetta di Mudarra. I personaggi sono esagerati e rigidi.
2. *Ayaz Telamón*
3. *La muerte de Virginia*: è la più equilibrata delle sue tragedie. La radice del dramma risiede nell’insana passione di Appio Claudio che si uccide dopo aver provocato la morte della protagonista per mano del padre, che la preferisce morta piuttosto che disonorata.
4. *El príncipe Tirano*: tale tema è stato trattato in più occasioni da Cueva, mostrando un mostro di cattiveria, che si autodefinisce violento, iracondo, superbo e odioso. La critica ha fatto notare la frequenza del tema della tirannia sotto il regno di Filippo II.

**Le commedie**

Nel gruppo delle *piezas* cui Cueva conferisce un finale felice, è possibile ravvisare due filoni:

* I drammi leggendari e storici: *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, *EL saco de Roma*, *La* libertad de España por Bernardo del Carpio e *La libertad de Roma por Mucio Cévola*.
* Le commedie romanzesche: *El degollado*, *El infamador*, *El viejo enamorado*, *La constancia de Arcelina*, *El tutor*, *El príncipe tirano*.

Come si può osservare, due di queste opere traggono spunto dal *romancero*, una tendenza comune ai drammaturghi di fine XVI secolo. Lope e altri stanno creando in questo momento il *romancero nuevo*.

Tra le commedie senza pretese storiche, tre sono di ambiente celestinesco, ma la critica ha rivelato l’incapacità di strutturazione drammatica di Cueva. Molto citata è l’*Infamador* perché alcuni critici vi hanno ravvisato l’antecedente del don Juan, ma altri smentiscono categoricamente tale affermazione, dato che il protagonista, Leucino, è solo un diffamatore, un ricco fanfarone, e non è un *burlador* ma viene burlato.