**VERSO LA COMMEDIA. IL TEATRO DI CERVANTES**

**Formazione della commedia**

**La ricerca di una formula**

 Nel corso del XVI secolo si verificano una serie di tentativi di ricerca di una formula drammatica in accordo con i tempi. Due posizioni contrapposte si profilano nel dibattito:

1. I sostenitori della servile imitazione dei classici e dell’interpretazione oraziana delle dottrine aristoteliche;
2. Gli autori che reclamano una maggiore libertà per il drammaturgo e che cercano di incorporare i materiali drammatici accumulati durante il medioevo (leggende e tradizioni adatte ad essere rappresentate).

Il dibattito riguarda quindi professori, umanisti e letterati da un lato, e uomini di teatro in quotidiano contatto con il genere, dall’altro.

Il cammino verso la nuova formula drammatica fu lungo e difficoltoso e si può affermare, senza esagerare, che le prove del Cinquecento furono un fallimento. Di fatto, non è sufficiente segnalare parziali trionfi, dato che l’opera teatrale, più di ogni altra, costituisce un’unità compatta, le cui parti sono intimamente legate. Ciò che mancò al XVI secolo fu una struttura capace di dare coerenza a queste parti diverse. Ciononostante, non si può non considerare positiva l’evoluzione cinquecentesca del teatro, poiché senza di essa non si spiegherebbe la nascita e fioritura della *comedia nueva*, ma non si può nemmeno nascondere il fatto che la maggior parte delle opere di transizione (fatta eccezione per i *pasos* di Lope de Rueda e *La Numancia* di Cervantes) sono oggi irrappresentabili, se non a titolo di omaggio letterario o di festival accademico. Si tratta di un problema che non è solo spagnolo. Nel XVI secolo, eccezion fatta per alcuni italiani come Machiavelli, Ruzante etc., troviamo poche *piezas* drammatiche che possiedono agilità e dominio tecnico che possano renderle valide anche per il pubblico odierno.

**L’influsso italiano**

 Durante il XVI secolo, l’Italia fu in testa alle altre nazioni europee nello sviluppo del teatro e delle altre arti. La sua influenza arrivò in Spagna, favorita anche dalle costanti relazioni politico-economiche, e la sfera letteraria e scenica non sono esenti da tale condizionamento.

 È indubbio l’influsso italiano negli scrittori spagnoli che scrivono tra il 1548 e il 1587 (Lope de Rueda imita Boccaccio, Giancarli, Anton Francesco Raineri; Timoneda ha come modello Ariosto etc.), ma l’aspetto interessante non è tanto la creazione di un’opera a imitazione di questo o quel modello, quanto la progressiva omologazione di un modo di concepire l’arte drammatica nel suo aspetto letterario e scenico.

 Gli autori italiani influirono sui cambiamenti del calendario teatrale (come dimostra l’esempio del celebre commediante Ganasa che ottenne da Filippo II il permesso di rappresentare quotidianamente); sulla messa in scena, sulla scenografia e sul controverso intervento delle attrici nelle rappresentazioni. Lo stesso Lope conobbe da vicino le *performance* degli italiani.

 Anche la configurazione dei personaggi della commedia segue da vicino i canoni italiani. Fondamentale risulta la figura dello *zanni* (il servo) sul futuro *gracioso*; di fatto, il *donaire* sintetizzerà la coppia di servi della commedia italiana, il furbo e ficcanaso intrigante, e l’affamato, stupido e ghiotto. La figura del *bobo*, quasi onnipresente nel teatro di Lope de Rueda, si adatta perfettamente al secondo tipo. Inoltre, lo *zanni*, come accadrà con il *gracioso*, aveva la funzione di contrappunto nelle situazioni tragiche; mentre per quanto riguarda gli intrecci e le situazioni si ripetono come i *lazzi* italiani; e in merito ai personaggi, corrispondono sempre a un tipo fissato dalla tradizione scenica (la dama è sempre bella; il *gálan*, coraggioso; il *gracioso*, codardo e affamato etc.), esattamente come le *maschere* italiane.

**Fonti tematiche e strutturali della commedia**

 La ricerca di una nuova formula drammatica aveva come obiettivo prioritario quello di cerare qualcosa che interessasse al pubblico. Il teatro medievale era minimo e insufficiente; la *Celestina*, anche se possiede per noi molti elementi drammatici, fu scritta per la lettura ad alta voce e non per la rappresentazione; i testi classici, anche se perfetti, non presupponevano un’imitazione che suscitasse l’entusiasmo dello spettatore. Senza dubbio, le realtà drammatiche e letterarie preesistenti esercitarono un notevole influsso nella ricerca di questa nuova formula.

1. **Influsso della commedia classica: la fabula d’amore**

La *comedia nueva* eredita da Plauto, attraverso la mediazione degli italiani, un elemento essenziale della sua struttura: la *fabula de amores*. Di fatto, i drammaturghi del XVI secolo si resero conto dell’importanza di questo elemento nella trama, nel quale potevano far confluire qualsiasi tematica. Il teatro rinascimentale mostra una certa predilezione per i miti classici che presentano le vicissitudini di due amanti. La peripezia sentimentale dei protagonisti ha attratto un pubblico variegato tanto che alcuni religiosi attaccano il teatro perché rimproverano i chierici di assistere agli amori di Medea e Giasone, Paride ed Elena, Piramo e Tisbe…

1. **Influsso della tragedia senechiana**

Seneca è la figura fondamentale nella conformazione della tragedia umanistica. Tutta l’Europa cerca ispirazione nelle sue opere. L’orrore è il sentimento che domina in quei drammi precedenti all’apparizione della *comedia nueva*, come accade nelle opere di Virués e del primo Shakespeare. L’assenza di abilità tecnica trasforma queste *piezas* in *mascaradas sangrientas* cui manca l’ispirazione poetica del tragediografo latino. Inoltre, i miti classici non facevano più parte della memoria collettiva degli spettatori, anche se a mano a mano che la durezza dei personaggi veniva smussata, le incongruenze la meccanicità di determinate situazioni eliminate, gli elementi violenti del teatro senechiano iniziarono a trovare posto e ad essere assimilati dal nuovo dramma.

1. **Influsso della tradizione popolare**

Uno degli elementi fondamentali del nuovo tipo di dramma è l’incorporazione di leggende, storie, credenze e tradizioni popolari. L’apporto dei classici si fonde con temi di origine medievale, una fusione, alla quale va aggiunto lo sviluppo dell’intrigo di origine italiana, da cui nasce la nuova concezione del dramma.

La storia nazionale e le sue leggende sono un patrimonio inesauribile di fatti teatralizzabili. In Spagna e in Inghilterra le tematiche autoctone acquisiscono una forza e uno sviluppo inauditi. Una parte del miglior teatro di questi paesi si nutre di cronache, ballate e *romances* che erano stati fonte di trasmissione delle leggende. Pidal ha sottolineato l’importanza di questa corrente popolare nella traiettoria drammatica di Lope de Vega. Di fatto, gli argomenti, tragici o comici che fossero, le sentenze catturavano il pubblico perché appartenevano al patrimonio collettivo.

1. **Influsso della novella italiana**

Non sempre si parla del ruolo importante svolto dalla *novella* italiana nella conformazione del teatro barocco. Lo sviluppo dell’intrigo, elemento capitale del nuovo teatro, deve molto a questo genere letterario. Non è un caso che opere come *El castigo sin venganza* abbiano come fonte una novella. Menéndez Pelayo ha studiato le fonti di varie opere di Lope, ma soltanto recentemente si sta dando importanza ai novellieri nella formazione di un teatro basato sulla *suspence* e sull’intrigo. Sono state infatti sottolineate le coincidenze tra commedia e novella (Arróniz) e lo stesso Lope indica come i due generi seguano gli stessi precetti: dare “contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte”. Quindi la commedia e la novella fraternizzavano nel proposito comune di divertire senza pretese.

Inoltre, la commedia adotta la stessa struttura cronologica della novella che, rispetto al dramma classico o umanistico, presenta un’azione concentrata, ma che abbraccia gli antefatti dell’ultima situazione. Il teatro classico, invece, presentava soltanto la parte finale della peripezia e a mano a mano che l’opera avanzava verso lo scioglimento finale si scoprivano gli antefatti. Nella commedia *nueva* e nella novella, invece gli antecedenti si narrano o si rappresentano e l’attenzione dello spettatore/lettore si concentra esclusivamente sull’incerto finale dell’opera.

La novella di taglio più o meno realista apporta alla nuova commedia anche il mondo quotidiano delle città in cui le dame, con disinvoltura, giocano a nascondino con mariti e amanti. Insieme alla commedia classica, la novella, con le sue avventure fitte e precipitose, è all’origine della commedia di cappa e spada, poiché mantiene sospeso lo spettatore/lettore fino al momento dell’obbligato finale felice con il matrimonio dei protagonisti.

1. **Influsso biblico e cristiano**

La tradizione cristiana apporta una moltitudine di temi e configura la concezione del mondo del pubblico e del drammaturgo. Come in altre occasioni, gli argomenti di indole religiosa (soprattutto biblici e agiografici) catturavano immediatamente l’attenzione dello spettatore che vedeva concretizzarsi sul palcoscenico la storia miracolosa che conosceva dall’infanzia. Successivamente le tematiche teologiche più astratte si servirono della struttura della commedia per arrivare agli occhi e orecchie del popolo comune. L’*auto sacramental* è il culmine di questo processo di fusione tra dramma e religione.

Infine, va sottolineata l’importanza delle festività religiose come occasioni propizie per la celebrazione di spettacoli, al punto che le compagnie dipendevano in buona misura dagli introiti ottenuti in giorni come quello de *Corpus*, nei quali le corporazioni municipali finanziavano le rappresentazioni.

**Lope e Valencia**

 Nel momento in cui Lope inizia a scrivere per il teatro, questo genere aveva già raggiunto un certo grado di sviluppo nelle principali città spagnole: Madrid, Valencia e Siviglia, in cui operavano gruppi di poeti che si affannano per incontrare il gusto del pubblico. Non deve sorprendere che quando Lope fu esiliato da regno di Castiglia (che allora comprendeva anche Siviglia) per i suoi libelli contro la famiglia di Elena Osorio si sia diretto a Valencia. Si può affermare che la *comedia nueva* si forgia nei due anni che il Fénix passa in questa città. La congiunzione dei tentativi dei drammaturghi valenziani e il genio e i tentativi precedenti di Lope permettono di creare una formula drammatica che durerà per più di un secolo, fino al XVIII inoltrato, e che diede vita a migliaia di opere.

 Per molto tempo il Fénix è stato ritenuto il solo e unico creatore della commedia *nueva* e solo a partire da La Barrera la critica ha iniziato a dare importanza al gruppo di Valencia, per le conquistite tecniche e tematiche che anticipano quelle della commedia.

 Il particolare sviluppo del teatro a Valencia si deve alla nutrita popolazione, in parte borghese, aperta all’influenza italiana. È stata documentata la presenza di attori italiani (dal 1581 al 1597) e di compagnie miste di italiani e spagnoli. Per questi motivi, se è vero che a Lope, come ha affermato Cervantes, va roconosciuta la “monarquía cómica”, è altrettanto vero che non è stato l’unico creatore della *comedia nueva*.

 Di fatto, molte conquiste tecniche si devono ai valenziani:

* Ad Artieda si deve la fine dei cori classici e la sostituzione dei miti greco-latini con quelli locali;
* Virués riduce il dramma a tre atti, come riconobbe lo stesso Lope nell’*Arte nuevo*; e chiama *tragedia* opere che si caratterizzano per intreccio e personaggi che saranno tipici della commedia; combina metri spagnoli e italiani ed è il primo ad usare il *romance*;
* Tárrega approfondisce tutti questi aspetti e infatti ne *El prado de Valencia* si rintracciano gli elementi essenziali della *comedia nueva*: intreccio amoroso, tema dell’onore, apparizione del *galán*, intrigo agile, doppio intreccio e perfino un *lacayo* la cui comicità prelude alla figura del *gracioso*.

Nei valenziani quindi appaiono gli aspetti capitali della commedia. Nei *corrales*, senza scenografia né attrezzatura e macchinari teatrali, lo spettatore vede attraverso le parole del poeta e i valenziani anticipano la struttura e il senso degli esordi e conclusioni del dramma nazionale. Il tuto viene rappresentato quando Lope è a Valencia. Il Fénix non arriva però senza un certo bagaglio. A Madrid già si contendevano le sue opere, che pagava i favori erotici di Elena Osorio scrivendo drammi che consegnava al padre della donna, Jerónimo Velázquez, e che per qualche dissapore cambiò compagnia scegliendo quella di Gaspar de Porres, il quale mandava un suo fidato a ritirare le opere che Lope scriveva durante l’esilio. Cervantes a tal proposito afferma nel prologo a *Ocho comedias…* che “poco después de 1587 Lope era el escritor más popular de su tiempo, el dramaturgo cuyas obras eran más solicitadas por los empresarios”, a dimostrazione che quando entra in contatto con il circolo valenziano era già famoso a Madrid per i suoi drammi e che la *comedia nueva* si sarebbe configurata in modo simile nelle tre grandi città del momento. Ad ogni modo, in nessun’altra città esisteva un gruppo di drammaturghi interessanti come a Valencia.

**Il teatro prelopista e i temi nazionali: Juan de la Cueva e Cervantes**

 Come si è fatto osservare, la formazione del nuovo teatro avviene anche per la scelta di tematiche prossime allo spettatore; in tal senso, i drammaturghi prelopisti si ispirano a tradizioni e miti nazionali. Alcuni esempi sono la leggenda semistorica sul re Rodrigo di Bartolomé Palau, *Vida de Santa Orosia*; i drammi di Bermúdez e *La tragedia de San Hermenegildo*, rappresentata a Siviglia il 21 gennaio 1590. Va menzionato però anche Juan de la Cueva, alle cui opere Lope dovette ispirarsi, dato che, come abbiamo visto, tre di esse si ispirano alla storia nazionale (*Los siete infantes de Lara*, *La muerte del rey don Sancho*… e *La libertad de España*…). Pidal ha sottolineato la squisita novità di introdurre in queste opere i versi di un *romance* che tutti conoscevano e cantavano, riuscendo in questo modo a comunicare con lo spettatore che si riconosceva con quanto accadeva sula scena. Quindi Lope e i valenziani lavorano per ottenere lo stesso risultato.

 Diverso e curioso è il caso di Cervantes, che cerco di creare, come gli altri, un teatro di radici nazionali, anche se ricorrendo e avvicinandosi a tecniche classiche aliene ai tempi che correvano. Frutto di tali tentativi sono le sue tragedie di cui rimangono soltanto *Numancia* e El *trato de Argel*, entrambe vincolate alle vicissitudini degli spagnoli; quindi, orientate tematicamente nella stessa direzione della commedia, ma con una tecnica nettamente differente. La traiettoria drammatica di Cervantes fu letteralmente superata da quella di Lope.

**Il teatro di Cervantes**

 La passione di Cervantes per il teatro è stata soprannominata “el drama de una vocación”, poiché la costanza e l’assiduità con cui vi si dedicò contrastano nettamente con lo scarso successo che ottenne; e questa sensazione di fallimento affiora in alcune delle sue opere.

 Nel prologo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), scritto dopo trent’anni dalle prime prove drammatiche, l’autore ricorda cosa fosse stato per lui il teatro, e afferma di aver ridotto il numero degli atti da cinque a tre:

 se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel* que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas de cinco que tenían.

 La critica non ha contrastato fortemente l’attribuzione di questa affermazione a Cervantes, affermando che si tratti di un errore, così come aveva fatto con Lope de Vega quando questi attribuisce tale novità a Virués nell’*Arte nuevo*:

 El capitán Virués, insigne ingenio,

puso en tres actos la comedia, que antes

andaba en cuatro, como pies de niño,

que eran entonces niñas las comedias (vv. 215-218).

Esistono, infatti, almeno due testi precedenti in cui è attestata la divisione tripartita: la *Comedia Florisea* (1551) di Francisco de Avedaño e l’*Auto de Clarindo* doi Antonio Díez, ancor più antico. Cervantes probabilmente non considera questi due testi per essere delle prove isolate, ma probabilmente vuole sottolineare che dal momento in cui egli si serve della tripartizione ne *La batalla naval* tale struttura divenne abituale, affermandosi sulle altre formule. Commette per un errore in merito al numero consueto degli atti di una commedia, a quei tempi, che era di quattro e non di cinque.

 Anche Juan de la Cueva si attribuisce tale innovazione nell’*Ejemplar poético* (1606).

 Nel sopracitato prologo cervantino, l’autore afferma anche di essere stato il primo a portare in scena “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma” attraverso figure morali, ma anche in questo caso le cose andarono diversamente perché prima di lui Alonso de Vega, Juan de la Vega e Lupercio Leonardo de Argensola avevano introdotto personaggi astratti. Cervantes doveva sicuramente conoscere tali esempi, ma forse si riferiva al suo peculiare trattamento dell’allegoria, che purtroppo non possiamo valutare data la perdita della maggior parte dei suoi testi drammatici, ma che probabilmente dovevano aspirare indubbiamente a una maggior sottigliezza e profondità psicologica, poiché le personificazioni di esseri astratti, tendono, come lui stesso insinua, all’esteriorizzazione dei pensieri e dei sentimenti umani.

 Assicura, inoltre, che nella sua prima epoca compose tra le venti e le trenta commedie, rappresentate con grande successo. Nonostante, la timida accoglienza riservata alle sue *piezas*, Cervantes ne era piuttosto soddisfatto, come dimostra l’orgoglio con cui ne parla nel *Viaje del Parnaso* e nell’*Adjunta*.

 La critica ha osservato che l’ironia e il gioco di prospettive che arricchiscono i suoi romanzi non potevano dispiegarsi nelle *piezas* teatrali, motivo per cui abbiamo contemporaneamente un romanziere eccezionale e un drammaturgo di scarsa qualità. Al suo verso manca la fluidità, la bellezza e la varietà di sfumature che caratterizzano invece la sua prosa. Le prove migliori sono, senza dubbio, gli *entremeses*, ma nelle opere estese non riesce a dominare la tecnica e crea opere incoerenti con versificazione dura e impacciata. In sintesi, ad eccezione degli *entremeses* e della *Numancia*, il teatro cervantino serve solo a completare il quadro sull’autore; altri, invece hanno difeso anche questo aspetto del grande romanziere, considerandolo un teatro depurato o comunque riconoscendogli il ruolo di precursore.

**Le fasi dell’attività teatrale di Cervantes**

 La critica ha sempre distinto due tappe nella traiettoria teatrale cervantina:

1. La **prima** corrisponde agli anni immediatamente successivi alla liberazione dalla sua schiavitù (1580), nei quali segue un’estetica classicista. A questa epoca appartengono una serie di opere perdute; si conservano soltanto *El trato de Argel* e *La Numancia*.
2. La **seconda** tappa coincide con il trionfo di Lope de Vega sulla scena spagnola. Cervantes scrive le *Ochos comedias y ocho entremeses nuevos*, pubblicate nel 1615. Il gusto del pubblico era ormai cambiato e nessuno richiedeva più le sue *piezas* e nel prologo dell’opera offre un breve panorama di quanto accaduto:

tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica.

 Effettivamente Cervantes era stato impegnato con il suo lavoro come funzionario *de hacienda* dalla sua partenza da Siviglia nel 1587, momento in cui Lope e i valenziani davano forma alla *comedia*. La lontananza e i mancati contatti in tal senso, cui si aggiunge la sua formazione classicista, gli impedì di “incorporarse al carro de la comedia”. Quando tornò a dedicarsi al teatro, ormai nessuno richiedeva le sue opere e gli costò molto adattarsi alla nuova formula. Le sue ultime *piezas* sono infatti un ibrido, in cui inserisce, modificandoli, elementi lopiani ed esattamente nel momento in cui criticava Lope e le sue teorie drammatiche.

 All’inizio Cervantes si oppose fortemente al teatro del Fénix, che considerava incartapecorito e inverosimile, come si apprende da diversi attacchi che gli dirige, tutti basati sul concetto di **verosimiglianza**. Il romanziere non accettava i cambiamenti repentini che si verificavano nel teatro di Lope, a suo giudizio, senza una sufficiente giustificazione. Nella commedia *Pedro de Urdemalas*, il protagonista termina per invitare il pubblico ad assistere ad una rappresentazione nella quale non troverà le assurdità della nuova commedia:

y verán que no acaba en casamiento,

cosa común y vista cien mil veces,

ni que parió la dama esta jornada,

y en otra tiene el niño ya sus barbas,

y es valiente y feroz, y mata y hiende,

y venga de sus padres cierta injuria,

y al fin viene a ser rey de u n cierto reino

que no hay cosmografía que le muestre.

 Cervantes è un prelopista per formazione e per la sua teoria drammatica, anche se la maggior parte delle *piezas* conservate sono successive al trionfo della *comedia nueva*. Sente una profonda ammirazione per Lope de Rueda e sua epoca, quando il teatro muove i primi passi. Non gli risparmia elogi, definendolo, nel prologo a *Ocho comedias…*, “varón insigne en la representación y en el entendimiento”, evocando con nostalgia quei tempi in cui a teatro dominava la semplicità:

 no había […] tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas.

 Le relazioni tra Cervantes e Lope furono sempre molto tese e risulta illuminante in tal senso il capitolo I, 48 della prima parte del *Quijote*, in cui, nella conversazione tra il *cura* e il *canónigo*, si commentano diffusamente i difetti della nuova formula teatrale, nel suo impegno di accontentare il pubblico in detrimento dell’arte autentica, offrendo “disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza”. Si critica la scarsa verosimiglianza degli eventi e dei personaggi, l’accumulazione di avvenimenti e il cambiamento repentino dello scenario:

 Y ¿qué mayor [disparate] que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?

Va precisato però che Lope non viene indicato mai; Cervantes, come fece lo stesso Lope con Góngora, sembra salvare almeno a parole il maestro, ma condanna il suo sistema nella produzione dei suoi discepoli.

 Da parte sua Lope, rispose a Cervantes con atteggiamento aggressivo: in *Los esclavos de Argel* inserisce un personaggio dalla condotta torbida e poco eroica che si chiama Saavedra. Inoltre, parte della critica considera il *Quijote* apocrifo una replica prodotta dal circolo di Lope.

 A Cervantes comunque non rimaneva che accettare le novità e ne *El rufián dichoso* segnala il cambiamento di atteggiamento attraverso due personaggi, Comedia e Curiosidad. La Comedia spiega alla sua interlocutrice come il tempo cambi le abitudini e che la politica più prudente consiste nel conservare ciò che è valido e sbarazzarsi di quanto non ha più vigenza, sostituendolo con la nuova normativa. Nonostante tali affermazioni e l’incorporamento nelle sue opere di tratti lopiani, non potrà competere con la genialità del Fénix e con l’entusiasmo generato dalla *comedia nueva*.

 Ne momento in cui la critica si accinge a individuare le *piezas* della prima e della seconda tappa del teatro cervantino, si scontra con un grave problema, perché nella *Ajunta al Parnaso* del 1614, Cervantes cita solo commedie della prima epoca e aveva probabilmente già pronte le *Ocho comedias* che avrebbe pubblicato l’anno successivo. I critici ritengo che queste ultime siano rielaborazioni e rifacimenti di *piezas* della prima fase, adattate al nuovo sistema drammatico. Ne consegue che quelle della seconda tappa non meriterebbero pienamente tale definizione. Infine, Cervantes, nel prologo a *Ocho comedias…*, annuncia che sta scrivendo una nuova *pieza* intitolata *El engaño a los ojos* che, se fosse stata conservata, sarebbe l’unica opera a rientrare pienamente nel secondo periodo.

**IL TEATRO DELLA PRIMA EPOCA**

 Come si è fatto osservare la maggior parte della produzione teatrale cervantina è andata perduta e la critica ha giudicato esagerata l’affermazione dell’autore secondo la quale avrebbe rappresentato nei primi anni tra le venti e trenta commedie. Sebbene ne menzioni i titoli, infatti, non si arriva a tale numero nemmeno aggiungendo le otto pubblicate come rifacimenti di opere precedenti. Alcune di esse sono menzionate in *Viaje al Parnaso* e altri scritti: *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la de Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única o la bizarra Arsinda*… Si conservano solo due *piezas*: *El trato de Argel* e *La Numancia*, pubblicate da Sancha nel 1734. La versificazione presenta notevoli differenze rispetto alle *Ocho comedias*…; dominano le *redondillas*, le *quintillas*, le terzine e le ottave, con assenza del *romance* che invece caratterizzerà la seconda epoca.

***El trato de Argel***

 Sembra essere la più antica delle commedie conservate, composta intorno al 1580, come si evince da alcune allusioni del testo. La critica è unanime nel considerare la struttura drammatica dell’opera debole; l’interesse principale risiede nel valore documentario come testimonianza della schiavitù patita da Cervantes ad Algeri. È, nella maggior parte, un racconto autobiografico, composto da una serie di quadri che coincidono con i diversi momenti della prigionia. Uno dei personaggi, Saavedra, rappresenta lo stesso Cervantes. Vi appaiono molti motivi tipicamente cervantini, come l’elogio e la nostalgia dell’Età dell’Oro, pronunciato dallo schiavo Aurelio, che tornerà a ripetersi nel celebre discorso di don Quijote. Si riscontra anche una definizione del carattere spagnolo, sia in merito agli aspetti eroici sia per quelli riprovevoli.

 Lope imitò questa *pieza*  ne *Los esclavos de Argel*, riprendendo alcuni frammenti del testo cervantino.

***El cerco de Numancia***

 Più interessante risulta la *Numancia*, considerata la miglior tragedia del XVI secolo e una delle più importanti del teatro spagnolo. Dopo un lungo periodo di dimenticanza, fu recuperata per le scene durante l’assedio di Saragozza nella guerra di Indipendenza per ordine del generale Palafox. Nel XX secolo fu riproposta da Rafael Alberti nel 1937 nella Madrid assediata dai franchisti e anche a Parigi in versione francese (in Francia si susseguirono diverse rappresentazioni nel corso degli anni ’50). Miguel Narros la sceglie per il proprio debutto come direttore della Compagnia Nazionale del Teatro spagnolo a Madrid nel 1996 e la ripropone al Teatro Griego di Barcellona nel 1974.

 Il tema è ovviamente l’assedio di Numancia. Quando l’azione inizia sono ormai passati 16 anni dall’assedio dell’esercito romano di Scipione. La Spagna chiama in proprio aiuto il fiume Duero, che però non può fare nulla per evitare la distruzione di Numancia, ma profetizza al popolo spagnolo, che sa morire eroicamente, un glorioso futuro. I numantini sono disposti a tutto pur di non arrendersi; anche le donne aiutano i soldati, nonostante la fame abbia già compiuto una strage nella popolazione. Teogene propone di accendere un rogo e di gettarvi tutte le ricchezze della città; mangiano i corpi dei prigionieri romani per sedare le proprie necessità. La Guerra, la Fame e la Malattia annunciano che il destino le ha obbligate a concedere la vittoria a Roma. A quel punto i numantini si uccidono tra loro per non cadere nelle mani del nemico. Sopravvive soltanto Bariato che si getta da una torre quando Scipione entra nelle rovine della città. Entra in scena la Fama per celebrare il coraggio dei numantini.

 Della *pieza* vanno segnalati alcuni difetti, come la versificazione, primitiva ed arcaica; le rime povere e l’uso frequente dello iato e della dieresi. Nelle scene eroiche predominano ottave e terzine, nelle restanti il verso sciolto di 11 sillabe. Cervantes non si mostra abile e sciolto in tal senso.

 Nonostante i difetti, rimane una tragedia interessante e di indubbia modernità. La struttura si avvicina, per semplicità e per il fatto di mostrarci quadri della città assediata, al teatro epico. Gli aspetti più criticati sono stati l’introduzione di figure allegoriche in una trama realista e il carattere episodico di alcune scene, ma oggi continua ad essere apprezzata come la miglior forma di plasmare un dramma che non è individuale, ma collettivo e multiforme.

 Secondo Ruiz Ramón, si tratta di un’azione vista drammaticamente da Cervantes da diverse prospettive, in modo che lo spettatore possa vedere che cosa succede ai numantini rinchiusi tra le mura della città e quale è la qualità umana del loro eroismo collettivo, ma concreto. Per il tono è stata paragonata ad alcune opere di Eschilo, mentre per il carattere collettivo con *Fuenteovejuna* di Lope.

 Il lessico è appropriato alla magnificenza eroica della tragedia; abbonda l’aggettivazione che conferisce forza espressiva ai sostantivi e in alcune scene descrittive di combattimenti e morti sono state riscontrate delle coincidenze con la *Araucana* di Ercilla.

 Cervantes si ispira a fonti storiche, prevalentemente la *Primera crónica general*, che modifica liberamente e dovette comporre l’opera poco dopo il 1580, dato che viene citata l’annessione del Portogallo ad opera di Filippo II.

**LE COMMEDIE DELLA SECONDA EPOCA**

 In *Ocho comedias…* (1615), Cervantes attacca le leggi dell’estetica lopiana, anche se in queste opere sono presenti temi, tecniche e motivi che le sono caratteristici. Coltiva ad esempio la *comedia de cautivos*, poco frequente nelle opere del ciclo di Lope.

 L’evoluzione del teatro cervantino dalla prima alla seconda epoca è stata studiata da Ruffinato che compara *El trato de Argel* e *Los baños de Argel* con *Los cautivos de Argel* di Lope, riscontrando come Cervantes nella seconda tappa incorpori elementi della formula teatrale del Fénix: il cambiamento di luogo, la figura del *gracioso* e altre novità, ma sottolinea anche che si tratta di elementi aggiunti come aspetto esterno, che non intaccano l’intima essenza dell’opera. Ad esempio, il *gracioso* si aggiunge semplicemente, ma non si integra.

 Le *Ocho comedias*… possono essere classificate dal punto di vista contenutistico:

* *Comedias de cautivo*: *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*;
* comedias caballerescas o novelescas: *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *El laberinto de Amor*;
* comedias de capa y espada: *La entretenida*;
* comedias de santos: *El rufián dichoso*;
* comedias picarescas: *Pedro de Urdemalas*.

***El gallardo español***

 È la più antica commedia di tema moresco della seconda epoca. Probabilmente è legata al viaggio compiuto da Cervantes a Orano nel 1581 su ordine di Filippo II, di cui non si conosce lo scopo. È una *pieza* in cui si mescolano realtà e finzione, il cui valore storico è inferiore a quello de *El trato de Argel*. Il protagonista presenta alcune caratteristiche dell’autore: il nome, Fernando de Saavedra, e alcune avventure, anche se appaiono estremamente fantastiche ed esagerate. Al di là dell’aspetto biografico, è un’opera convenzionale e letteraria, debole, il conflitto è poco interessante e si ripetono le stesse situazioni. Gli elementi inventati sono più interessanti di quelli autobiografici.

 Inoltre, si è voluta vedere una reminiscenza del confronto tra Cervantes e Antonio di Sigura, che costrinse l’autore a lasciare la Spagna e a rifugiarsi in Italia, nell’avventura che coinvolge il protagonista, Fernando de Saavedra, e il fratello della dama, Margarita.

 Gli unici aspetti interessanti dell’opera sono il *gracioso* Buitrago, che pensa solo a mangiare, e la versificazione agile e fluida. Figura, inoltre, il ricorso tipicamente lopiano della donna travestita da uomo.

***Los baños de Argel***

 È la miglior commedia moresca della seconda epoca, superiore tecnicamente a *El trato de Argel* e anche alla *Novela del cautivo* (*Quijote*, I, 38). È una ricreazione degli avvenimenti costruita molti anni dopo i fatti, ma rispetto alle altre prove, possiede una maggiore autenticità e patetismo. La trama affronta la problematica della schiavitù. Ormai Cervantes ha appreso la lezione di Lope e riesce a unire diversi motivi intorno al tema centrale della schiavitù; ha creato un teatro nudo, sobrio, vivo, animato da poca letteratura e da molta umanità. La critica ha riservato molti elogi a quest’opera che comunque presenta dei difetti, come la versificazione dura e impacciata, e una trama sfilacciata.

 In merito alla data di composizione, la critica si divide: alcuni studiosi ritengono che fu composta intorno al 1582 per una serie di riferimenti interni al testo; altri invece ritengono che sia addirittura posteriore al *Quijote*, per l’influsso che può aver esercitato la *novela del cautivo* (ma potrebbe essere anche il contrario) e per la culminazione di uno stile passionale, umano e poetico che l’accumunano a *Pedro de Urdemalas* e al *Rufián dichoso*.

 La complessità drammatica è maggiore rispetto a *El trato de Argel*; si ripete una situazione identica: i cristiani Fernando e Costanza, schiavi dei turchi, passano al servizio di due grandi signori: il Capitano Cauralí e la sua sposa Halima, rispettivamente. Ognuno di lor, innamorato del cristiano o della cristiana, utilizza il proprio servo per fare da intermediario e conseguire l’amore. Si crea una situazione imbarazzante che i servi sfruttano a proprio vantaggio, nonostante muoiano di gelosia.

 C’è anche un’altra coppia di amanti, don Lope e Zahara, mora che poi si convertirà assumendo il nome Maria. La donna si ingegna per inviare all’amato missive e denaro attraverso una canna, mentre lui è in carcere. Le peripezie di questa coppia ricordano quelle dei protagonisti della *novela del cautivo*, e i personaggi maschili coincidono perfettamente.

 Si ravvisa un *gracioso* interessante, il Sacristán, che risulta essere una figura estremamente viva e si intercalano alcune *cancioncillas*.

 Anche se la versificazione non uguaglia la flessibilità e la plasticità di quella di Lope, la critica ha sottolineato positivamente il doppio aspetto di poesia ricercata nelle scene di amore romanzesco e forte, naturale e quasi epica nella parte autobiografica.

***La gran sultana***

 Inferiore alle altre commedie di tema moresco, si basa su un evento storico che ha tratti leggendari: la schiavitù di Catalina de Oviedo, portata come prigioniera a Costantinopoli, la quale, essendo ancora molto giovane, fa innamorare il sultano Amurates III che la rende sua sposa. Alcuni storici ritengono che la protagonista fosse nella realtà veneziana, ma Cervantes la fa spagnola.

 Si intrecciano due fili argomentativi: da un lato, gli amori di Catalina e i suoi scrupoli per le nozze con un infedele; dall’altro, la relazione tra due schiavi cristiani, Clara e Lamberto. Questi si traveste da donna e si introduce nell’harem, ma per sua sfortuna viene scelto/a dal sultano, al quale fa credere un repentino cambiamento di sesso. È la parte più comica dell’opera, che tende ad oscurare la storia di Catalina, che assume tinte folletinesche poiché si scoprirà che il vecchio sarto prigioniero è suo padre. Il quadro di *costumbre* è debole e si offre un’immagine eccessivamente folclorica del mondo islamico. Madrigal si aggiunge alla lista dei *graciosos* cervantini con la sua promessa di far parlare un elefante e la sua finta conoscenza del linguaggio degli uccelli.

 È scritta in versi molto curati e si è riscontrata una certa tendenza alla commedia di grande spettacolo con la musica, balli, attrezzi e scenografia.

 Cotarelo ha ipotizzato che possa trattarsi del rifacimento de *La gran turquesca*.

***La casa de los celos y selvas de Ardenia***

 È una commedia di tema cavalleresco e carolingio, ed è stata considerata la più strana di Cervamtes. Nel bel mezzo di un’atmosfera favolosa e bizzarra, appaiono i grandi eroi Orlando, Angelica, Bernardo del Carpio, i dodici pari… La curiosità è che nel bel mezzo di battaglie e duelli viene intercalato un episodio pastorale: gli amori di Clori con il ricco pastore Rustico, che fanno soffrire il loro innamorati Lauso e Corinto.

 Parte della critica ha messo in relazione questo episodio con la *Galatea*, mentre altri indicano come possibile fonte il libro *EL estudioso cortesano* di Lorenzo Palmireno (Venezia, 1573), in cui si trova una scena simile a quella in cui Lauso e Corinto si prendono gioco di Rustico, contrapponendo le sue mire materiali alle loro sofferenze amorose. Altri critici non escludono che possa trattarsi della rielaborazione de *El bosque amoroso*.

 L’opera è debole e per alcuni episodi anche assurda, l’elementi più interessante è la presenza di *cancioncillas* intercalate.

***El laberinto de amor***

 Anch’essa di tema cavalleresco carolingio, alcuni critici la considerano un rifacimento de *La confusa*, per la quale Cervantes mostra una certa predilezione nella *Adjunta al Parnaso*, mentre altri ne reclamano l’indipendenza e la possibile ispirazione al canto V dell’*Orlando furioso*.

 È un’opera eccessivamente complicata che richiede una particolare attenzione da parte dello spettatore/lettore. E parte del prologo recita:

 Recomedamos al lector el examen de la comedia para desenredar el argumento, si puede.

È stata definita “indemoniata e fragile”, presenta molte affinità con *La casa de los celos*, sembrerebbe una commedia di grande spettacolo, di debole struttura e a volte assurda.

***La entretenida***

 Di maggior qualità rispetto alle precedenti, la sua azione si svolge nella Madrid di cappa e spada, caratteristica della commedia lopiana. Alcuni critici hanno riscontrato affinità con *La villana de Vallecas* di Tirso de Molina e *El parecido en la corte* di Agustín Moreto, con una netta inferiorità del testo cervantino.

 Parte della critica ha elogiato la *pieza* perché alla fine non si verifica nessuno dei matrimoni previsti, mentre altri indicano la sgradevolezza dell’episodio del presunto incesto, dovuto all’equivoco di Antonio che confonde le due Marcelas, una sorella e l’altra amante. Appaiono *cancioncillas* molto interessanti, di sapore gongorino.

***El rufián dichoso***

 È una *comedia de santos*, l’unica che Cervantes compose e l’unica a tema religioso, eccezion fatta per l’*auto sacramental*, di dubbia attribuzione, *La soberana Virgen de Guadalupe*.

 Il protagonista è Cristóbal de Lugo, che da ruffiano in terre sivigliane diventerà santo in quelle messicane. L’atto I, il migliore, ritrae in modo agile e ameno il mondo dell’*hampa* sivigliana, un ambiente puramente picaresco, con una grande varietà di tipi che sfilano riportando alla memoria alcuni dei suoi *entremeses*. L’atto si chiude con un lungo monologo durante il quale avviene alla conversione di Cristóbal, ma è poco convincente a causa del repentino cambiamento.

 I due atti successivi si sviluppano in Messico, e l’autore spiega il cambiamento di luogo attraverso il dialogo tra Comedia e Curiosidad, nel quale afferma di aver accolto i principi del Fénix, come lasciano intendere le parole della Comedia:

Los tiempos mudan las cosas

y perfeccionan las artes […]

Ya represento mil cosas,

no en relación, como antes,

sino en hecho, y así, es fuerza

que haya de mudar lugares…

 Una volta in Messico, lo spettatore assiste ai miracoli e alle visioni di fray Cristóbal de la Cruz, e Cervantes nelle didascalie sottolinea la verità di tali prodigi. La possibile fonte dell’opera potrebbe essere la *Historia de la Fundación y discurso de la povincia de Santiago de Méjico, de la Orden de Predicadores*… di Agustín Dávila Padilla (1569).

 Il punto culminante dell’atto II è il miracolo con cui il protagonista salva l’anima di doña Ana de Treviño: promette al cielo di caricarsi dei peccati della donna purché Dio le conceda la volontà di confessarsi e la divinità acconsente. Quando doña Ana muore, il corpo di Cristóbal si copre di lebbra e così termina l’atto.

 Nel III contempliamo l’eroe che accetta rassegnato il suo destino, i demoni cercano di tentarlo, ma sono sconfitti; viene nominato priore e successivamente *provincial* del suo ordine e quando muore la lebbra scompare miracolosamente dal suo corpo.

 Una figura interessante è il *gracioso* Lagartija, poi fra’ Antonio, che nonostante sia diventato un religioso continua a comportarsi come un picaro.

***Pedro de Urdemalas***

 È la commedia più suggestiva di Cervantes ed ha ottenuto l’elogio unanime della critica. La trama ha somiglianze con quella de *La gitanilla*: Pedro de Urdemalas, personaggio dalle radici folcloriche che figura nelle opere di Andrés Laguna (*El viaje de Turquía*), Lucas Fernández, Francisco Delicado, Lope, Tirso etc., va a vivere, dopo aver svolto diversi mestieri, con un gruppo di gitani, mosso dal suo amore per Belica. La commedia raccoglie, in accordo con l’ambientazione, tradizioni popolari, superstizioni, balli, canti gitani… e come ne *La gitanilla*, Cervantes mescola introduce romanzeschi. Belica, alla fine, risulta essere la nipote della regina e abbandonerà i gitani con i quali aveva vissuto fino a quel momento. Pedro de Urdemalas, che secondo una profezia sarebbe diventato re, papa, duca…, si dedica alla commedia che soddisfarà tali elevate ambizioni:

que el oficio de farsante

todos estados abarca.

L’opera termina quando il protagonista annuncia al pubblico una commedia che verrà rappresentata il giorno successivo e attacca i precetti lopiani.

 La critica ha definito la *pieza* uno strano tipo di commedia picaresca, in cui il protagonista è astuto, ingegnoso, capace di assumere le più diverse maschere, un commediante nato, il cui mondo è quello dell’illusione, aperto ad ogni possibilità. Assistiamo anche a scene pirandelliane di teatro nel teatro, poiché per Cervantes è molto importante il mondo della finzione come espressione di una realtà intima.

 Particolarmente interessanti sono le *cancioncillas* intercalata come quella della notte di San Juan. L’opera dovette essere composta tra il 1610 e il 1611.

**Entremeses**

Gli *Ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), sono senza dubbio le *piezas* più interessanti di Cervantes drammaturgo, brevi opere all’altezza dei suoi migliori romanzi. È forse il miglior rappresentante del genere, in cui continua e supera la tradizione inaugurata dai *pasos* di Lope de Rueda, che tanto ammirava. La *vis* comica non si basa tanto sulla scena, quanto sull’acuta satira *de costumbres* che sa racchiudere in queste opere. La comicità diretta ed elementare dell’*entremés* è fecondata dallo *humor* cervantino che gli conferisce un significato e una densità di cui era privo.

I personaggi possiedono una certa complessità psicologica in netto contrasto con contrasto con i tipi piani, caratterizzati da un solo ed esagerato aspetto, che troviamo in altri autori.

In merito a linguaggio, Cervantes è in tali opere straordinario, forse perché scritte in prosa: la vita quotidiana della Spagna entra in queste *piezas* mescolandosi con riferimenti personali all’autore e ai suoi scritti. La loro originalità risiede in due aspetti basici: l’attualizzazione del materiale tradizionale e la stilizzazione burlesca e parodica della realtà. Sorprende per tanto che Cervantes non abbia mai visto rappresentati i suoi *entremeses*, come dichiara nel titolo dell’edizione che pubblica nel 1615, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, ribadendolo anche nella dedica al conte di Lemos.

Asensio, esperto del genere, ha studiato come Cervantes arricchisca gli *entremeses* con temi e tecniche del mondo narrativo: spesso sottomette la lenta contemplazione del romanzo e del maturare delle sue azioni alla fulminante semplificazione dell’*entremés*;oppure introduce nella stretta cornice della *piececita* visioni che la tracimano, ampliandola con descrizioni tipiche del romanzo. Infine, potrebbe essersi verificato anche il processo contrario, ossia che l’*entremes* già scritto abbia ispirato racconti in prosa (*Riconete y Cortadillo*).

**Cronologia e classificazione**

 La cronologia degli entremés continua a generare delle problematiche. Nella *Adjunta al Parnaso*, l’autore dichiara di averne pronti sei da dare alle stampe e non si esclude che i due mancanti siano gli unici scritti in verso, *El rufián viudo* e *La elección de los alcaldes de Daganzo*, ma non si hanno prove certe. Altri critici sostengono che possano essere stati composti tra il 1610 e il 1612, addirittura nel 1614, anche se *La elección de los alcaldes*, per il suo carattere arcaico e “sus aires sayagueses”, potrebbe essere rielaborazione dei una *pieza* precedente. Inoltre, nel momento di stabilire una possibile data di stesura, è stata conferita molta importanza alle allusioni storiche contenute nei testi

 In merito alla classificazione tematica, non è possibile seguire anche il criterio cronologico; la distinzione più accreditata è quella di Casalduero che li divide in:

1. *entremeses* formati da una serie di quadri, in cui l’elemento dominante è il dialogo:
	1. *El juez de los divorcios*: costituito da una successione di episodi, nei quali non c’è azione e scioglimento finale. L’essenziale è la caratterizzazione di personaggi, individualizzata, resa attraverso i dialoghi. Si tratta di tre coppie di *malcasados* che vogliono divorziare: il Vejete e Mariana, il Soldado povero e Guiomar, il Cirujano e Aldonza. A loro si unisce il Ganapán, che però non è accompagnato dalla moglie. Si lamentano per l’incompatibilità caratteriale, problemi economici e differenza di età. Attraverso questi personaggi, Cervantes offre una satira dei tipi popolari della Madrid del XVII secolo e dell’amministrazione della giustizia, perché il procuratore vuole mantenere viva la disputa coniugale per assicurarsi un futuro. In merito ad alcuni personaggi, si perde un po’ il carattere dell’*entremés* poiché l’autore si serve di descrizioni ed evocazioni tipiche del romanzo. L’opera termina con le questioni coniugali irrisolte e dei musicisti che cantano l’*estribillo* “Más vale el peor concierto / que no el divorcio mejor”.
	2. *El refián viudo*: scritto in verso, dominano gli endecasillabi sciolti. Spicca per la satira di alcuni generi letterari in voga al momento. Valbuena lo considera il peggiore di Cervantes, per il tono macabro e triste e per lo *humor* nero. Inizia con Trampagos che piange la morte della sua amante, la Pericona, e le dedica un burlesco panegirico, una scena grottesca che denota l’affettazione poco sincera del personaggio, arricchita dalle burle del *criado* Vademecum che cerca di consolarlo. Nella scena successiva vengono presentate tre imbroglione: Repulida, Pizpita e Mostrenca, che aspirano a ricoprire il posto lasciato vacante dalla defunta ed espongono le rispettive abilità. La disputa tra le tre, caratterizzata dal linguaggio borgataro, termina con l’arrivo di un personaggio quevedesco molto celebre, Escamarrán, appena uscito di galera che mette fine all’opera ballando una sua *jácara*, in modo tale che il mondo dell’*hampa* si converte in materia poetica. In base alla presenza di questo personaggio, l’*entremés* è stato datato 1612.
	3. *Los elección de los alcaldes de Daganzo*: in versi sciolti, traccia un quadro paesano di scarsa azione, in cui l’essenziale è il dialogo tra i personaggi. Si avvale della caricatura. Si tratta di tre aspiranti al posto di *alcalde*, ma nessuno ne possiede i requisiti: Humillos non sa né leggere né scrivere, poiché conducono alla forca e al bordello; Jarrete è un cristiano *viejo*, sa arare, tirare con l’arco e ferrare tori; Berrocal, invece, si vanta di essere assaggiatori di vino. Tutti e tre insistono sulla propria *limpieza de sangre*, chiara burla dell’autore. In contrapposizione, Pedro Rana propone un programma basato sulla giustizia e sulla comprensione, ma viene rigettato come utopico e irrealizzabile e il tono della *pieza* cambia notevolmente. Come è normale negli *entremes*, appaiono i musicisti e i canti e i balli dei gitani sembrano indicare la fine dell’opera, ma irrompe il sacrestano che si candida, ma la candidatura viene respinta perché si sta immischiando in cose che non gli competono, chiara satira nei confronti del clero che si intromette in questioni civili.
	4. *La guarda cuidadosa*: un soldato e un sacrestano si scontrano per l’amore della sguattera Cristina. Tutto l’*entremés* gira intorno alla contrapposizione tra queste due figure: il *miles gloriosus*, arrogante, ma cencioso e fuori luogo nella nuova società, forse rappresenta la nostalgia di Cervantes per i tempi eroici; e l’uomo di chiesa, prudente, sdolcinato, concepito con evidente ironia. Il soldato sbarra la porta della casa in cui vive la fregona, non facendo passare nessuno, ma alla fine la donna sceglierà il sacrestano perché le offre una maggiore sicurezza, soprattutto economica. Il tema è noto, già trattato in epoca medievale nel poemetto *Elena y María*, ma l’autore si è forse ispirato ad alcune *piezas* italiane, dato che erano molto frequenti nel mese di maggio le rappresentazioni in cui una ragazza doveva scegliere tra due pretendenti che professavano mestieri diversi. Domina lo *humor* satirico e sociale, ma anche qualche tratto costumbrista, rappresentato da altri personaggi del *bajo pueblo* che vanno a casa di Cristina. A tal proposito Villanueva ha sottolineato “la precisión casi naturalista” che fa di questa *pieza* “la resurrección de un cuarto de hora de la vida de España vista por el lado empequeñecedor del anteojo”. Fu composto nel 1611.
2. *entremeses* nei quali domina l’azione, e tutti girano intorno a una burla:
	1. *El vizcaíno fingido*: molto elogiato dalla critica, ruota intorno a un tema picaresco. Lo scroccone Solórzano, con la collaborazione del suo amigo Quiñones e di due collane false, mette in atto una burla ai danni di una dama di alto rango, ma dalla reputazione dubbiosa. Per mettere in atto il piano, Quiñones si finge vizcaíno, fatto che da luogo a divertenti giochi linguistici, soprattutto per le presunte difficoltà che il personaggio ha con la lingua castigliana. Sebbene la *pieza* sia festiva, satirizza contro l’amministrazione della giustizia per la presenza di un *alguacil* che permette la corruzione. I tipi sono perfettamente tracciati, soprattutto Quiñones, il falso vizcaíno, un autentico picaro, proprio perché al pubblico dell’epoca piacevano molto la parodia burlesca dei difetti linguistici di personaggi come vizacínos, portoghese e negri. È stato datato 1611, per l’allusione alla recente *pragmática* sulle carrozze e i mantelli e c’è anche un *romance* in cui si allude al *Quijote*.
	2. *El retablo de las maravillas*: è il migliore degli *entremeses* cervantini. Ha radici folcloriche. Il tema viene o comunque coincide con l’*exemplo* XXXII del *Conde Lucanor*: “De lo que aconteció a un rey con los burladores que fizieron el paño”. L’edizione dell’opera di don Juan Manuel era apparsa a Siviglia nel 1575, mentre altri critici notano delle coincidenze con *El buen aviso* di Timoneda. Ad ogni modo, in queste opere si tratta di un oggetto – vestito, dipinto o retablo – che può essere percepito dai figli legittimi, secondo quanto afferma il picaro di turno. Nell’*entremés* di Cervantes, per poter vederlo, è richiesto un altro requisito: la *limpieza de sangre*. La burla è divertentissima perché ogni personaggio, anche se non vede nulla perché di fatto non c’è nulla, finge di assistere alla più meravigliosa visione in modo tale che gli altri lo considerino un *cristiano viejo* e figlio legittimo. Assistiamo quindi alla burla, forse di un converso, nei confronti di un villano e del suo prurito di *limpieza de sangre*. I padroni del retablo, fabbricato da Tontonelo, sono Chanfulla e la Chirinos e sanno approfittarsi dei difetti sociali e di questo vivono. Chanfalla arriva a suggerire al pubblico cosa deve vedere al punto che l’ossessione di tutti li induce a credere di assistere veramente ad uno spettacolo. L’arrivo del furiere (militare), che non sa cosa stia succedendo ed è l’unico ad ammettere di non vedere nulla, provocherà la burla degli spettatori che lo compatiscono per la sua misera condizione. L’opera termina con una colossale lite tra il furiere e i paesani e con Chanfala e Chirinos che li abbandonano e si dirigono in un altro paese, dove sono convinti che avverranno le stesse cose. In questo caso l’opera termina “a palos” e non con canti e balli. La *vis* comica è rafforzata dalla caratterizzazione dei personaggi, accurata anche nella scelta degli eloquenti nomi degli abitanti (per esempio Juan Castrado e Juana Castrada, *regidores* del villaggio). È un vero e proprio capolavoro.
	3. *La cueva de Salamanca:* racconta la storia boccaccesca di un adulterio, frustrato per l’imprevisto ritorno del marito. Leonarda e Cristina, signora e serva, accolgono il sacrestano e il barbiere in assenza del marito della prima; prima che Pancracio se ne vada, Leonarda finge la disperazione per la sua partenza. Uno studente, Carraolano, arrivato chiedendo ospitalità, tirerà tutti fuori dai guai nel momento in cui il marito rientra a casa, scongiurando i due amanti come fossero dei diavoli in veste umana. La cueva di Salamanca non è altro che l’università dove lo studente ha appreso le finte arti magiche. Cervante ci presenta quindi il marito cornuto e contento, al cui inganno assiste divertito lo spettatore, liberato per un momento dal codice morale. Tra i personaggi spicca lo studente, abile, astuto. La *pieza* termina con il consueto ballo. L’opera fu imitata da Quiñones de Benavente e Calderón de la Barca ed è successiva al 1612, dato che nel *baile* si citano il personaggio quevedesco Escamarrán e il bandito catalano Roque Guinart.
	4. *EL viejo celoso*: è la drammatizzazione della novella *El celoso extremeño*, le cui fonti vanno rintracciate nei *fabliaux* francesi, la *Disciplina clericalis* di Pedro Alfonso (ex. XI), il *Decameron* e *Le cento novelle scelte* di Sansovino; ha inoltre relazioni con opere di Lope de Vega. Il vecchio Cañizares è follemente innamorato della sua giovane sposa Lorenza al punto da arrivare a eliminare le figure maschili dagli arazzi. Una vicina ficcanaso, Hortigosa, riesce però a far incontrare la dama con uno dei suoi protetti. L’adulterio si compie sotto gli occhi dello stesso marito, perché Lorenza entra in una stanza, chiudendo la porta e racconta quello che avviene alla nipote e al marito che pensa sia uno scherzo. Si tratta di una delle scene più svergognate del teatro spagnolo. Il dolore del vecchio è trattato in forma grottesca, con una critica contro i matrimoni “desiguales” e contro l’ipocrisia della società. Nella novella il tema è trattato con tono più serio. Ad ogni modo, è un motivo che appartiene al repertorio *tradicional* che Cervantes rinnova e rispetto alla novella non c’è comprensione per il marito ingannato, di cui non si analizzano i sentimenti. Sono due opere molto diverse.

A questi *entremeses* ne vanno aggiunti altri, intercalati nelle commedie dell’autore, indipendenti dalla trama. Altri invece gli sono stati attribuiti, senza prove certe, in base a affinità tematiche o stilistiche con il resto delle sue opere. Alcuni sono piuttosto mediocri, altri invece di una qualità straordinaria. Tra questi figurano:

* *El hospital de los podridos*
* *Los habladores*
* *La cárcel de Sevilla*
* *Los mirones*
* *El entremés de los romances*: Pidal lo ha considerato come possibile fonte del *Quijote*. Il protagonista è Bartolo, un povero villano che è impazzito a forza di leggere *romances* e decide di andare in cerca di avventure insieme al suo *criado* Bandurrio. Viene picchiato quando incontra il pastore Simocho che sta litigando con la sua innamorata Marica. Una volta a terra, dopo il colpo, inizia a recitare il *romance* del marchese di Mantova e poi passa improvvisamente al tema moresco. Il parallelismo con il *Quijote* I, 4-5 è evidente.