

## Armi ed amori (e religione) nelle commedie spagnole del XVII secolo ambientate in terre barbare

1. Nel vastissimo ambito del teatro spagnolo del Siglo de Oro, si può isolare una piccola porzione di opere la cui caratteristica comune è quella di essere ambientate nelle terre scoperte e conquistate nel XVI e XVII secolo. Questo gruppo di opere, di cui molti studiosi si sono dedicati a precisare l'estensione<sup>1</sup>, può essere definito un *corpus* solo in virtù di un criterio tematico generalissimo, quello appunto dell'ambientazione e dell'argomento.

In realtà, uno sguardo più attento ne mostra il carattere multiforme: tra le opere che lo compongono esistono differenze tematiche e strutturali, differenze nella tecnica teatrale, nel trattamento del materiale storico, nella costruzione dell'intreccio. Si tratta di differenze dovute in parte alla diversa personalità dei drammaturghi e al loro diverso approccio alla materia teatrale, orientato anche dal mutare del gusto nel corso del secolo; in parte alle diverse istanze che presiedevano alla composizione dell'opera. Una commedia scritta su commissione, per esaltare una determinata figura storica, o più in generale per magnificare il valore

---

<sup>1</sup> Cito qui soltanto alcuni lavori che si occupano della presenza del tema in tutto il teatro del Siglo de Oro: V. De Pedro, *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1954; R.W. Tyler, «The New World in some Spanish Golden Age Plays», in F.C. Amelinckx - J.N. Megay, eds., *Travel, Quest and Pilgrimage as a literary Theme. Studies in Honor of Reino Virtanen*, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1978, pp. 77-87; G.F. Dille, «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», *Hispania*, 71, 3, 1988, pp. 492-502. Innumerevole la bibliografia sulle commedie di ambientazione americana e, più in generale, «barbara», nella produzione dei singoli drammaturghi del Siglo de Oro.

guerriero e il significato religioso delle imprese spagnole d'oltremare, sfrutterà meccanismi diversi da quelli della commedia scritta soltanto per dilettere il pubblico con un complicato *enredo* ambientato in terre esotiche.

Un esame esaustivo di questa problematica travalica evidentemente i limiti di una breve comunicazione; vorrei limitarmi pertanto a segnalare nelle pagine che seguono alcune distinzioni fondamentali, che possono essere d'aiuto al momento in cui si cerchi di avere una visione complessiva più organizzata del *corpus* di opere che, da Lope de Vega fino quasi alla fine del '600, teatralizzano la scoperta e conquista spagnola delle terre d'oltremare.

2. Una prima distinzione la si può effettuare partendo da un criterio tematico, lo stesso che viene evocato nel titolo di questo lavoro. Le parti di intreccio che si articolano intorno ai nuclei tematici della guerra, della religione, e dell'amore, non presentano infatti la stessa dimensione e rilevanza in tutte le opere del nostro *corpus*. Le prime due componenti — guerra e religione — hanno senz'altro un'importanza molto maggiore nelle commedie che si propongono di esaltare un personaggio storico preciso, collocate in un arco cronologico che va dagli anni 1596-1603 (data probabile de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, di Lope de Vega)<sup>2</sup> agli anni 1629-32 (data probabile della composizione di *Amazonas en las Indias*, di Tirso de Molina)<sup>3</sup>. Spontaneamente o su commissione, i drammaturghi celebrano volta a volta Colombo (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, di Lope de Vega); Mencía de

<sup>2</sup> Per la datazione delle commedie di Lope, qui come più avanti, mi riferisco sempre a quanto proposto da G.S. Morley - C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1940), Madrid, Gredos, 1968.

<sup>3</sup> Le date sono quelle proposte da Blanca de los Ríos, riportate nel prologo alla commedia nel III vol. delle *Obras dramáticas completas* di Tirso de Molina, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 697-699. Blanca de los Ríos si basava sul fatto che la commedia sfrutta alcuni dati contenuti nell'opera di Pizarro Orellana *Varones ilustres de Indias*, che ricevette l'imprimatur nel 1631; notava inoltre alcune coincidenze quasi letterali con versi de *La huerta de Juan Fernández*, commedia scritta da Tirso nel 1626 e poi ritoccata nel 1630.

Nidos, eroina delle guerre araucane (*La belligera española*, di Ricardo del Turia)<sup>4</sup>; Gonzalo Pizarro (*Amazonas en las Indias*, di Tirso de Molina); Lope Fernández Guerra e Alonso de Lugo, conquistatori delle Canarie (*Los Guanches de Tenerife*, di Lope de Vega); García Hurtado de Mendoza, vincitore degli araucani (*Arauco domado*, di Lope de Vega, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, di «nueve ingenios» coordinati da Luis de Belmonte Bermúdez, *El Gobernador prudente*, di Gaspar de Avila)<sup>5</sup>.

La componente amorosa non manca del tutto nelle commedie di questo tipo, ma appare decisamente subordinata allo sviluppo della trama principale, che si articola intorno alle imprese della spada spagnola e ai trionfi della religione cattolica. Vediamo così che l'intreccio amoroso, nelle commedie di Lope de Vega, è soprattutto finalizzato a mostrare come la donna barbara subisca il fascino dell'uomo spagnolo. Ecco quindi che ne *El Nuevo Mundo descubierto* la principessa indigena Tacuana, già contesa tra due *caciques*, si innamora dello spagnolo Terrazas; in *Arauco domado*,

<sup>4</sup> Pubblicata nel 1616 nella raccolta di commedie valenzane intitolata *Norte de la Poesía española* (Valencia, Aurelio Mey), e ripubblicata modernamente da J.T. Medina, *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en «La Araucana» de Ercilla*, Santiago de Chile, 1915-1917, 2 volumi. Allo pseudonimo *Ricardo de Turia* corrisponde probabilmente lo scrittore valenzano Pedro Juan de Rejaule y Toledo, morto nel 1651.

<sup>5</sup> Sulla collocazione cronologica di queste commedie, con particolare attenzione all'*Arauco domado* di Lope, si vedano i lavori di E. Pittarello, «*Arauco domado* e la guerra dipinta di Lope de Vega», in A. Albonico (a cura di), *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, atti del convegno di Messina, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 185-203; e di V. Dixon, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1993, pp. 79-95. Un tentativo di analisi comparata di tutte le commedie del ciclo araucano, in F. Antonucci, «El indio americano y la conquista de América en las comedias impresas de tema araucano (1616-1665)», in I. Campbell (coord.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1992, pp. 21-45.

*Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza* è stata pubblicata da E. Juliá Martínez nel tomo III della sua edizione delle *Obras* di Guillén de Castro, Madrid, Tipografía de Archivos, 1927. *El Gobernador prudente*, pubblicata nella Parte 21 delle *Nuevas Escogidas* (Madrid, 1633), non è stata edita modernamente.

l'araucana Gualeva, compagna di Tucapel, si invaghisce del giovane fratello di Don García Hurtado de Mendoza, Felipe; ne *Los Guanches de Tenerife*, la principessa *guanche* Dácil si innamora perdutamente del capitano spagnolo Castillo. Queste sequenze, pur non occupando un numero rilevante di scene<sup>6</sup>, sono peraltro vitali nell'economia ideologica dell'opera perché mostrano come gli spagnoli riescano a sconfiggere gli indigeni non solo sul campo di battaglia, ma anche nel cuore delle loro donne. Funzionale a questo disegno è anche il fatto che siano sempre le barbare a prendere l'iniziativa dell'amore. È la barbarie che per prima deve provare un impulso di attrazione nei confronti della civiltà: lo spagnolo di turno si lascia quindi ammirare e adorare con compiacenza, ma non ci viene mostrato mai in preda a una divorante passione amorosa per la sua dama<sup>7</sup>.

Lo stesso schema relazionale tra personaggi femminili e maschili lo si ritrova in *Amazonas en las Indias*, la seconda delle commedie che compongono la cosiddetta «trilogia» di Tirso de Molina sulla famiglia Pizarro. Qui, la connessione metaforica di guerra e amore è esplicitata al massimo: nelle scene d'apertura della commedia, le due sorelle amazzoni Menalipe e Martesia combattono con Gonzalo Pizarro e Francisco de Caravajal, e, quando si vedono sconfitte, dichiarano agli spagnoli il loro amore. Questo amore non ha ulteriori sviluppi nell'opera: serve solo da pretesto per far risaltare l'abnegazione dei due eroi, i quali rifiutano un amore pagano che li allontanerebbe dalla realizzazione delle loro imprese, e per far pronunciare alle due amazzoni innamorate una

---

<sup>6</sup> Rispettivamente, una scena (*El Nuevo Mundo descubierto*, III atto), una scena (*Arauco domado*, II atto), otto scene (*Los Guanches de Tenerife*, I, II e III atto).

<sup>7</sup> Tanto è vero che ne *Los Guanches de Tenerife*, la commedia nella quale più rilievo assume la vicenda amorosa, lo spagnolo Castillo, dopo aver trascorso un anno intero con Dácil, non vede l'ora di tornare con i suoi compagni, e a malincuore giura alla principessa *guanche* che la sposerà; alla fine, quando Dácil esigerà il mantenimento della promessa, solo il miracolo dell'apparizione della Vergine della Candelaria convincerà il riluttante Castillo a sposare la giovane *guanche*.

serie di profezie sul futuro di Gonzalo Pizarro e della sua famiglia.

Ancor meno rilevante è l'abbozzo di trama amorosa, basata sullo stesso schema relazionale, che troviamo nella commedia a nove mani intitolata *Algunas hazañas (de las muchas) de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*: qui, in alcune scene del I e del II atto, si adombra la nascita di un'attrazione reciproca tra l'araucana Guacolda e il soldato spagnolo Rebolledo, che però non ha particolari conseguenze nello sviluppo della trama, anche perché Rebolledo ha una viva coscienza dei doveri che gli impone l'onore.

Altri drammaturghi, al momento di tratteggiare una trama amorosa, scelgono invece di mantenere rigorosamente separato il settore dei personaggi spagnoli da quello dei personaggi barbari, dedicando particolare attenzione a questi ultimi. Così fa Ricardo del Turia (Pedro de Rejaule y Toledo), che nel suo *La belligera española* si dilunga alquanto sugli amori degli araucani Lautaro e Guacolda (già cantati da Ercilla) inserendovi un terzo elemento: la gelosia di Rengo, che vistosi disprezzato da Guacolda, denuncia agli spagnoli la posizione dell'accampamento di Lautaro, causandone indirettamente la morte. La dinamica di questa vicenda amorosa, costruita a partire da uno spunto offerto dall'*Arauco domado* di Oña, somiglia in alcuni aspetti a quella delle commedie (non importa se di ambientazione urbana o palatina) in cui le complicazioni della trama regnano sovrane: bigliettini amorosi, scene di gelosia, rapimenti, fughe, servi complici, donne che si travestono da uomo... Ma di fatto questi elementi appaiono come degli innesti estranei al resto dell'intreccio, articolato su una tematica bellica e religiosa. Infatti la trama amorosa serve soprattutto a collegare la vicenda dell'eroina spagnola del titolo con quella degli araucani, accreditando a Doña Mencía de Nidos, la «belligera española», anche la sconfitta e l'uccisione del capo araucano Lautaro.

Gaspar de Avila, ne *El gobernador prudente*, ambientata anch'essa all'epoca delle guerre araucane, riprende uno schema triangolare simile: Tucapel ama Guacolda, che a sua volta ama riamata Lautaro. Qui peraltro la trama amorosa

è davvero solo un abbozzo, perché ciò che importa al drammaturgo è piuttosto mostrare la conversione di Guacolda che, dopo la morte di Lautaro, cerca conforto nella religione cattolica e si fa battezzare solennemente dall'eroe del titolo, don García Hurtado de Mendoza.

La trama amorosa, in queste opere, non appare quindi certo come il fulcro dell'intreccio; si articola su un numero di scene relativamente scarso (ora più ora meno), e soprattutto manca di autonomia, in quanto è nettamente subordinata agli scopi didattici e laudatori che informano l'opera. In particolare, il modello teatrale cui fanno riferimento le scene amorose (tipico del teatro «povero» di *corral*: un palcoscenico semplice e una coppia di attori con pochi comprimari), risulta estraneo al modello teatrale cui fa riferimento la maggior parte delle scene di queste commedie, e che configura un tipo di spettacolo di grande apparato. Due livelli scenici (alto-basso), molte comparse sul palcoscenico per battaglie, sfilate, processioni, sbarchi, cortei trionfali, vestiario elaborato, complicati macchinari teatrali per apparizioni miracolose e diaboliche: siamo di fronte alla configurazione tipica del dramma, cioè di quel tipo di teatro orientato — se così si può dire — alla propaganda, interessato precipuamente alla trasmissione di valori e ideologie<sup>8</sup>.

Ecco per esempio che ne *El Nuevo Mundo descubierto*, di Lope de Vega, compaiono nel primo atto quattro figure allegoriche (Immaginazione, Religione, Idolatria, Provvidenza) che dibattono sull'opportunità della scoperta dell'America, più il demonio che comparirà anche nel terzo atto; troviamo scene di massa in tutta la commedia (il corteo dei Re Cattolici, la tribù indigena); abbiamo due miracoli nel terzo atto (una croce che sorge dal nulla, un altare da cui cadono tutti gli idoli barbari). Ne *Los Guanches de Tenerife*, sempre di Lope, troviamo scene di battaglia e apparizioni

---

<sup>8</sup> Sul macrotipo del dramma, e sulla sua configurazione diegetica e spettacolare peculiare rispetto al macrotipo della commedia, ha scritto parole luminose J. Oleza, nel suo fondamentale «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» (1981), adesso in AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, Londra, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

miracolose (una montagna che si apre scoprendo l'immagine della Madonna, l'arcangelo Michele che scende dal cielo, un angelo che parla). In *Arauco domado*, Lope prevede grandiose scene di massa (battaglie e processioni), e ancora apparizioni miracolose (un demonio indigeno, lo spirito di Lautaro che appare a Caupolicán). Sulla stessa linea si collocano le commedie degli altri drammaturghi: ne *La belligera española*, oltre alle già scontate scene di battaglia, troviamo apparizioni come quella di un drago che vomita fuoco e fumo (II atto), di Nuestra Señora de la Concepción che incita gli spagnoli alla resistenza (ivi), di un'allegoria della morte che terrorizza Lautaro (III atto). Non è da meno Gaspar de Avila, che ne *El Gobernador prudente* introduce l'apparizione di un demonio, un miracolo con tanto di fuoco e fiamme, una scena di sbarco e una di processione, oltre alle battaglie. Battaglie e apparizioni le troviamo anche, benché in misura più limitata, in *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza*, e in *Amazonas en las Indias*.

La spettacolarità di queste scene è un esempio di come si potesse mettere in pratica nel teatro il precetto oraziano del *miscere utile dulci*: mentre dilettevano e meravigliavano, esaltavano anche i trionfi della fede, magnificavano i fasti dell'imperialismo peninsulare. Servivano dunque a ribadire nel pubblico, nonché l'ortodossia, il senso di appartenenza orgogliosa a una comunità che riusciva ad allargare i suoi confini oltreoceano.

Molte altre scene hanno ugualmente un intento laudatorio e didattico, ma, invece di affidarsi a complessi artifici scenografici, si affidano al potere della parola o dell'esempio. Per quanto riguarda il didatticismo religioso, troviamo quindi da un lato la tirata catechistica di 108 versi di *romance* con cui, nel III atto de *El Nuevo Mundo descubierto*, lo spagnolo Terrazas istruisce il *cacique* indigeno Dulcanquellín sui fondamenti della religione cattolica. Dall'altro, troviamo i «casi esemplari»: come ne *Los Guanches de Tenerife*, dove per molte scene del II e del III atto il drammaturgo ci mostra l'ingenua e commovente devozione di due pastori *guanches* alla statua miracolosa della Madonna della Candelaria; e in *Arauco domado*, dove Lope aumenta abilmente

l'impatto emotivo della conversione di Caupolicán, raffigurandolo mentre, già sul patibolo e in punto di morte, pronuncia un contrito sonetto di pentimento. Lo stesso duplice registro parola/esempio presiede alla teatralizzazione degli intenti laudatori: ci troviamo così in presenza di lunghe tirate che raccontano le imprese e le doti dell'eroe spagnolo (soprattutto nelle commedie del ciclo araucano che esaltano la figura di don García Hurtado de Mendoza), e di scene che servono a far risaltare queste doti: il coraggio di doña Mencía, la moderazione e la religiosità di Colombo, l'umiltà cristiana di Hurtado de Mendoza, le sue doti di buon governatore...

Coerente con questo modello di spettacolo che risponde al tipo teatrale del dramma, appare anche il trattamento della comicità. Questa si configura perlopiù come innesto afunzionale, di tipo *entremesil* (scenette comiche i cui protagonisti, non a caso, sono personaggi «barbari» o soldati spagnoli di basso rango). La presenza di portatori specifici della comicità, estesa per tutta la durata dell'opera, compare soltanto nelle commedie più tarde, come *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza*, *El Gobernador prudente*, *Amazonas en las Indias*. Qui troviamo la tipica *figura del donaire*, un *criado* cioè cui viene affidato in esclusiva il registro comico, sia nel comportamento che nel discorso. Niente di simile peraltro al *gracioso* delle commedie urbane, *de capa y espada*: infatti, mancando l'intrigo amoroso, questi servi comici non devono rivestire la funzione di aiutanti e consiglieri dei padroni, così tipica del *gracioso*.

3. Ho scelto di cominciare la mia esemplificazione da quelle opere teatrali orientate all'esaltazione di fatti e imprese storici o considerati tali. Il secondo pannello di questo discorso riguarda invece le opere in cui l'invenzione romanzesca è preponderante rispetto agli intenti laudatori o didattici, quando non appare decisamente come l'unica molla dell'intreccio teatrale.

Sulla conquista delle Canarie esiste un'altra commedia, forse contemporanea o di poco successiva a *Los Guanches de*



*Tenerife lopesca*, di cui è quasi omonima<sup>9</sup>. Le armi non interessano affatto all'anonimo autore di quest'opera: gli interessano solo gli amori e la religione. Niente battaglie, quindi, tra spagnoli ed indigeni, e nessuna esaltazione del coraggio dei conquistatori; in cambio, via libera ai miracoli in scena, alle apparizioni, alle lunghe tirate catechistiche. Nonostante questo dispiego di mezzi, la componente religiosa dell'intreccio appare subordinata alla componente amorosa: il numero di scene dedicate a illustrare la devozione dei pastori *guanaches* alla Madonna miracolosa, ad esempio, è decisamente inferiore rispetto alla commedia lopesca, mentre l'intreccio amoroso si complica, si ramifica, e si estende. Ritroviamo lo schema relazionale che vede due capi indigeni (i fratelli Acaymo e Bencomo) innamorati della loro sorella Rosamira, che li rifiuta preferendo loro lo spagnolo Castillo. Si innesca quindi una spirale di gelosie e vendette da parte dei due fratelli respinti, con il conseguente ricorso da parte dei due amanti a un complicato gioco di travestimenti ed inganni. Questo schema narrativo, tipico della commedia *de capa y espada*, si impone decisamente sulle componenti agiografiche dell'opera, soprattutto in quanto è perfettamente autonomo, e niente affatto finalizzato — come nelle commedie di cui abbiamo parlato finora — alla costruzione dell'impianto ideologico della commedia.

Le finalità didattiche o di propaganda sono ancora più deboli, quasi inesistenti, in una commedia di Andrés de Claramonte, intitolata *El Nuevo Rey Gallinato*, e probabilmente databile intorno al 1623<sup>10</sup>. In questa commedia tutto è frutto di invenzione, anche l'immaginario regno di Cambox in cui si svolge la trama, e che si colloca in un punto imprecisato tra Cile e Perù... Il protagonista spagnolo della commedia, il Rodrigo Gallinato del titolo, è un personaggio immagi-

<sup>9</sup> *Comedia famosa de los Guanches de Tenerife y aparecimiento y milagros de Nuestra Señora de la Candelaria*, edición de M.R. Alonso, Madrid, CSIC, 1944.

<sup>10</sup> La commedia, rimasta inedita fino ai giorni nostri, è stata pubblicata da M.C. Hernández Valcárcel, nella sua edizione delle *Comedias* di Andrés de Claramonte, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

nario che, dopo innumerevoli delusioni, sperimenta un inaspettato miglioramento di fortuna, diventando nientemeno che re di Cambox. Sono le alterne vicende del personaggio e la loro ambientazione esotica che interessano all'autore, più che un loro eventuale valore esemplare. La parte del leone la fanno le armi: occorre far risaltare il coraggio del protagonista, e allora abbondano nella commedia duelli e scene di battaglia. La componente religiosa appare invece inessenziale, quasi una vernice superficiale. A questo scopo comunque Claromonte utilizza alcuni motivi teatrali che abbiamo già incontrato nelle opere precedenti: le apparizioni allegoriche di Fede e Idolatria per convincere Gallinato a combattere i cileni, nemici di Cambox; un rapido sunto del catechismo esposto da Gallinato ai suoi futuri sudditi di Cambox, prima di sposarne la principessa Tipolda, che comunque dovrà farsi cristiana per ottenere il sospirato amore dell'uomo bianco. La trama amorosa è invece una componente necessaria, senza la quale l'intreccio della commedia non si sosterebbe; ma non presenta particolari complicazioni. Gallinato amava María che però gli è stata sottratta dal suo migliore amico, Oña; quando tutti e tre i personaggi si ritrovano fortunatamente in Cambox, Gallinato accetta pacificamente che María sia ormai moglie di Oña, per sposare l'innamorata Tipolda.

4. Ben maggiore rilievo hanno le complicazioni dell'*enredo* in tre commedie, tutte probabilmente composte nella seconda metà del secolo, che costituiscono l'ultima tappa del mio percorso esplorativo. In queste opere manca del tutto la componente religiosa, esemplare, laudatoria e didattica: il gioco della trama si riduce tutto a un intreccio di armi ed amori. Non siamo evidentemente più nell'ambito tipologico del dramma, bensì in quello della commedia, e più precisamente della commedia *palaciega*, anche se ambientata in palazzi «barbari».

*Los españoles en Chile*, di Francisco González de Bustos, pubblicata nel 1665, è ambientata nel Cile delle guerre araucane<sup>11</sup>; *La conquista de las Malucas*, di Melchor Fernán-

<sup>11</sup> Pubblicata nella Parte 22 delle *Nuevas Escogidas*.

dez de León, pubblicata nel 1679, è ambientata nelle Molucche<sup>12</sup>; *También hay piedad con celos*, di García Aznar Vélez, pubblicata nel 1704, è ambientata nella Florida<sup>13</sup>. Nonostante la diversità di ambientazione, condividono tutte alcuni tratti definitivi generali, che le rendono radicalmente diverse dalle commedie di cui abbiamo precedentemente parlato.

Innanzitutto, lo sviluppo e la complicazione dell'intreccio amoroso: lo schema ricorrente è quello di una regina o principessa barbara, amata da due barbari entrambi potenti, in concorrenza tra loro. In questa situazione, si inserisce il giovane protagonista spagnolo, che arriva sulla terra barbara a causa di un naufragio<sup>14</sup> (*La conquista de las Malucas*, *También hay piedad con celos*), o al seguito di una spedizione militare (*Los españoles en Chile*). La barbara si innamora subito dello straniero, e, benché combattuta tra amore e onore, progetta di offrirgli la sua mano e con essa il regno, creando enormi gelosie nei pretendenti barbari. Questo schema già così complesso si intreccia poi ulteriormente:

---

<sup>12</sup> La commedia fu pubblicata nella Parte 46 delle *Nuevas Escogidas*. Secondo i dati offerti dalla *Bibliografía* di J. Simón Díaz, Fernández de León fu autore di una discreta produzione poetica, pubblicata tra il 1672 e il 1682; la sua fioritura come letterato (e quindi anche la composizione della commedia che ci interessa) dovrebbe collocarsi pertanto in questo decennio o, forse, negli anni immediatamente anteriori o successivi.

<sup>13</sup> La commedia fu pubblicata nella Parte 48 delle *Nuevas Escogidas*. Per quanto riguarda una possibile collocazione cronologica della produzione dell'autore, e in assenza di qualsiasi dato offerto da repertori come il *Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro antiguo español* del La Barrera, o la *Bibliografía* del Simón Díaz, possiamo notare che Aznar Vélez è anche autore di *Octavas en la muerte de la mayor Reyna del Orbe... Doña Mariana de Austria* (indicazione offerta dal Simón Díaz). Mariana de Austria muore nel 1696; Aznar Vélez è dunque certamente un autore la cui produzione si colloca tra l'ultimo quarto del XVII secolo e i primi anni del XVIII.

<sup>14</sup> Il motivo del naufragio come causa determinante dell'incontro tra l'europeo e i barbari è molto usato nel teatro francese dei primi decenni del '600, che fin dall'inizio impostò la teatralizzazione delle vicende ambientate nelle terre «barbare» da una prospettiva esclusivamente sentimentale. Si veda in proposito J. Sánchez, *Hispanic Heroes of Discovery and Conquest of Spanish America in European Drama*, Chapel Hill - Madrid, Estudios de Hispanófila - Castalia, 1978.

può capitare che lo spagnolo sia amato anche da una seconda dama, che travestita da uomo attira su di sé l'amore di un'altra barbara (*Los españoles en Chile*); o che il pretendente barbara della regina sia amato a sua volta da un'altra dama barbara (*La conquista de las Malucas*); o che lo spagnolo ami in realtà, invece della regina, una sua dama (*También hay piedad con celos*). Superfluo dire che le complicazioni, per quanto intricate, hanno sempre un lieto fine, meno che per i personaggi cattivi e traditori.

Un'altra caratteristica singolare che accomuna queste tre commedie è un motivo tematico: il fatto che in un determinato momento della trama il protagonista spagnolo si trovi incarcerato dai barbari, e minacciato di morte. Questa situazione di debolezza del protagonista, omologa a quella che in due delle tre commedie lo vede approdare naufrago sulle coste del paese barbara, è decisamente anomala rispetto alla posizione di forza di cui godono i personaggi spagnoli nelle commedie di cui ci siamo precedentemente occupati. Poco importa che alla fine lo spagnolo trionfi dei suoi nemici: la sua superiorità e invincibilità è stata messa comunque in discussione.

D'altronde, niente è più estraneo degli intenti agiografici e laudatori a queste commedie. Lo si vede benissimo confrontando *Los españoles en Chile* con le altre commedie già citate relative al ciclo araucano. Don García Hurtado de Mendoza, che in *Arauco domado*, *Algunas hazañas* e *El Gobernador prudente* era un giovane soldato coraggioso e devoto, perno della trama dell'opera, è — nella commedia di González de Bustos — un anziano capitano, personaggio relativamente marginale: il primo piano è tutto occupato da un immaginario Don Diego de Almagro, giovane *galán* e protagonista dell'*enredo*. Né la conversione degli indigeni o la conquista delle terre barbare alla corona spagnola rivestono una particolare importanza, in queste tre commedie più tarde. Il tema religioso è completamente assente, e i fatti d'arme hanno importanza solo in quanto mettono in rilievo l'abilità personale del protagonista; il progetto di propaganda cattolica e imperiale è del tutto dimenticato.

Nella trama di duelli e schermaglie amorose che regna sovrana, con le sue dinamiche già note anche alla commedia

urbana, trova posto il *gracioso* nella sua configurazione più canonica: tutti i protagonisti delle tre commedie citate ne sono forniti, e anzi, in *También hay piedad con celos* e *La conquista de las Malucas*, al *gracioso* spagnolo fa da contraltare anche un *gracioso* barbaro.

Parallelamente, il tipo di spettacolo che queste commedie configurano è in media più semplice di quello dei drammi agiografici e laudatori della prima metà del secolo. *Los españoles en Chile* non richiede nessun tipo di macchinario scenico speciale, né prevede consistenti scene di massa; ne *La conquista de las Malucas* si deve mettere in scena al massimo una processione sacrificale; mentre più complicato è il gioco scenico in *También hay piedad con celos*, dove appare sul palcoscenico il Tempio della luna, c'è bisogno di un *escotillón*, e si danno numerose scene di massa, nonché un accompagnamento musicale costante. Niente, comunque, rispetto alle *apariencias* che riempivano i drammi del primo periodo.

5. Al termine di questa breve ricognizione occorre fare almeno due osservazioni. Le differenti tipologie di spettacolo, il diverso progetto ideologico delle opere analizzate, ricalcano fenomenologie comuni a tutto il teatro del Siglo de Oro, almeno nella sua prima fase di sviluppo: da un lato il dramma, con il suo modello di spettacolo influenzato dall'esperienza del teatro religioso e di corte, portatore di istanze esemplari e di propaganda religiosa e civile; dall'altro la commedia, con il suo modello di spettacolo più semplice, centrata sull'*enredo*, sulla dinamica dei sentimenti, non così impegnata come il dramma nella trasmissione dell'ortodossia, anzi spesso irriverente o frivola. Le opere teatrali ambientate in terre barbare, celebrative della conquista e della conversione degli indigeni, appartengono quasi tutte alla prima tipologia; la forma della commedia si rintraccia solo nel ridotto settore amoroso dell'intreccio, e tarderà a prendere il sopravvento sul progetto laudatorio e agiografico. Nonostante la difficoltà nel datare con esattezza la maggior parte delle opere teatrali esaminate, si può affermare con un buon margine di approssimazione che questa linea evolutiva corre parallela alla linea cronologica.

D'altro canto, la scansione che abbiamo evidenziato nel nostro *corpus* segna anche una scansione nella visione del problema che la conquista delle terre d'oltremare aveva posto al pensiero e alla cultura spagnola. Da un lato, in una prima fase troviamo un approccio che — per quanto interessato a ribadire la superiorità degli spagnoli — non dimentica le specificità dei barbari, e le loro ragioni<sup>15</sup>; e non manca mai di accennare alla faccia oscura della medaglia della conquista, incarnata nell'eccessiva avidità di alcuni spagnoli. Dall'altro, nella seconda fase, tutte le problematiche che definirei «storiche», inerenti alla scoperta e alla conquista, sono state cancellate, non interessano più. L'ambientazione barbara serve solo a dare un tocco di esotismo a un intreccio dalla meccanica già ampiamente collaudata nelle commedie urbane e *palaciegas*, per cui i barbari non hanno più nulla di specifico, ma sono solo *galanes* e dame un po' diversi dal solito. Le dinamiche portate in scena non hanno più nulla a che fare con un confronto tra culture diverse, ma solo con i problemi del cuore, per giunta con quel tanto di stereotipato che è tipico delle opere minori, figlie di un meccanismo ben oliato programmato per la serialità.

FAUSTA ANTONUCCI

---

<sup>15</sup> Si veda a questo proposito il lavoro di F. Ruiz Ramón, «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», in I. Campbell (coord.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1992, pp. 1-19.