



**Citation:** A. Fiore (2021) Gustos y disgustos son no más que imaginación di Pedro Calderón de la Barca e la rappresentazione per le nozze di Carlo II e Maria Luisa d'Orléans. *Lea* 10: pp. 169-186. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12820>.

**Copyright:** © 2021 A. Fiore. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## *Gustos y disgustos son no más que imaginación* di Pedro Calderón de la Barca e la rappresentazione per le nozze di Carlo II e Maria Luisa d'Orléans

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze (<[arianna.fiore@unifi.it](mailto:arianna.fiore@unifi.it)>)

### Abstract

The comedy *Gustos y disgustos son no más que imaginación* was written by Pedro Calderón de la Barca in the Thirties and it was performed at court in 1680 on the occasion of the wedding of king Charles II with the French Marie Louise d'Orléans, Louis XIV's niece, just a year before the death of the author. This paper explores, from a diachronic perspective, the different meanings and aims conveyed by the various vital stages of this Calderonian comedy – writing, performance and publication – with a specific focus on its 1680 performance at court.

**Keywords:** Baroque Theatre, Charles II King of Spain, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, Marie Louise d'Orléans Queen of Spain, Pedro Calderón de la Barca

Se accettiamo che la vita di una *pièce* si dipani attorno a tre diverse fasi di esistenza – la scrittura drammatica, la messa in scena e la pubblicazione – il caso di *Gustos y disgustos son no más que imaginación* si dimostra particolarmente stimolante perché qui le tre fasi ricordate poc'anzi abbracciano un arco temporale che coinvolge quasi l'intera fase produttiva del suo autore, Pedro Calderón de la Barca. Tra l'epoca della scrittura, che risale agli anni Trenta del XVII secolo, durante il regno di Filippo IV, e l'ultima messa in scena a cui poté assistere Calderón, realizzata il 3 gennaio 1680, quando era re Carlo II, si pone l'altra fase di vita della commedia, quella segnata dalla stampa: nel 1657 *Gustos y disgustos* apparve come la quarta commedia della *Parte octava* delle *Comedias nuevas escogidas* (1657: ff. 66-89). Questa edizione rappresenta così la *princeps* di un testo che Calderón non incluse mai nelle proprie *Partes*, e che uscì per la seconda volta postumo, nel 1682, nella *Verdadera quinta parte* pubblicata da

Vera Tassis subito dopo la morte di Calderón,<sup>1</sup> occasione in cui venne definita “Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salón de su Real Palacio” (403), aspetto che approfondiremo alla fine della presente riflessione.

### 1. 1632-38: la scrittura e la prima rappresentazione nota

L'assenza di un manoscritto impedisce di stabilire con precisione quando e perché il difficile matrimonio tra Pietro II d'Aragona e Maria di Montpelier, celebrato per ragion di Stato nel 1204, e l'escamotage del cambio di persona a cui la sovrana dovette ricorrere per poter avere un figlio, risvegliò l'attenzione di Calderón. Grazie a una relazione delle feste celebrate a Valencia in occasione del IV centenario della liberazione della città, sappiamo che *Gustos y disgustos* fu messa in scena il 9 ottobre 1638 a Valencia “porque ésta trata parte de la historia del rey don Pedro, que fue padre del rey don Jaime” (Cotarelo y Mori 2001, 197), re, quest'ultimo, passato alla storia come il Conquistatore d'Aragona dopo aver definitivamente liberato Valencia dai mori nel 1238.<sup>2</sup> La data del quarto centenario, il 1638, anno della prima messa in scena nota della commedia, si pone dunque come *terminus ante quem* per la stesura di *Gustos y disgustos*. Una probabile allusione al *Para todos* di Montalbán<sup>3</sup> ha indotto José M. de Osma a estendere l'arco temporale della fase di scrittura tra il 1632 e il 1638 (Osma 1937, 48-49). Tuttavia, la critica concorda che Calderón dovette redigerla a ridosso delle celebrazioni *valencianas*, o poco prima, e riduce questo arco temporale fissando come limiti più sicuri il 1634 e il 1638.<sup>4</sup>

*Gustos y disgustos* rientra appieno in quella che Ignacio Arellano identifica come la prima delle due tappe della produzione calderoniana, che spazierebbe dalla prima opera del 1623, *Amor, honor y poder*, con cui il drammaturgo debuttò a corte il 29 giugno in occasione del soggiorno madrileno del principe del Galles, Carlo Stuart, fino alla chiusura dei teatri in segno di lutto per la morte della regina Elisabetta, moglie di Filippo IV, interruzione che durò dal 1644 al 1649. Questa prima tappa si contraddistingue per Calderón come il momento della commedia.<sup>5</sup>

Joan Oleza ha evidenziato che la traccia della lussuria del despota è condivisa da diversi generi e sottogeneri della *comedia nueva* (2012, 97-125). *Gustos y disgustos* rientra in questa

<sup>1</sup> Le citazioni testuali di *Gustos y disgustos son no más que imaginación* saranno tratte dall'edizione della commedia curata da Ybarra Silva nel 1974 (Calderón 1974).

<sup>2</sup> Dopo la conquista del Cid la città era stata nuovamente occupata dagli arabi.

<sup>3</sup> I vv. 2384-2386 di *Gustos y disgustos*, “Él comunmente / Don Vicente para todos, / para mí es pero Vicente”, nel III atto, alludono al *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos* di Juan Pérez de Montalbán, opera in cui Calderón viene così presentato: “Don Pedro Calderón, florido, galante, heroico, lírico, cómico, y bizarro poeta, ha escrito muchas comedias, autos y obras sueltas, con aceptación general de los doctos. En las Academias ha tenido lugar primero: en los certámenes ha ganado los mejores premios, y en los teatros la opinión mas segura, y tiene también empezado a escribir para dar a la estampa un elegantísimo poema que llama *El diluvio general del mundo*” (citato in Cotarelo y Mori 2001, 145).

<sup>4</sup> Secondo Harry Hilborn, la metrica usata collocherebbe la stesura di *Gustos y disgustos* tra il 1634 e il 1636 (1938, 20-34). Emilio Cotarelo y Mori, invece, fa coincidere l'anno di stesura con quello della prima rappresentazione nota, il 1638 (2001, 197).

<sup>5</sup> La seconda tappa è quella che vede Calderón impegnato nella stesura di *autos e fiestas palaciegas*, con spettacoli più complessi e sofisticati (Arellano 1995, 450-51). Ángel Valbuena Prat riconosce in Calderón due tendenze drammaturgiche non suddivisibili in modo cronologico: a uno stile più realista e nazionale, che si inserisce nel solco scavato da Lope de Vega anche se con una interpretazione molto personale, accosta una tendenza più autonoma, simbolica e poetica, in cui ha un grande peso la componente lirica e ideologica, fase che si intensificò soprattutto con l'avanzare degli anni del drammaturgo. Rappresentativa della prima tendenza è *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* l'opera che meglio contraddistingue la seconda (Valbuena Prat 1941, 19).

tipologia di opere: il giusto ordine è destabilizzato dal desiderio illegittimo del sovrano, sovrappreso dai suoi istinti più ignobili, di soddisfare la propria passione adultera verso la moglie di un suo vassallo, trascurando al contempo la regina e il dovere di dare al regno un discendente. Calderón porta avanti la sperimentazione dei codici drammatici avviata con la nascita della *comedia nueva* e sviluppa un motivo di genealogia tendenzialmente tragica (che porta in scena l'esercizio ingiusto del potere del tiranno e la difesa della *honra*) declinandolo però in chiave comica; concepisce così la sua *pièce* come una commedia palatina, imponendo il tono, la risoluzione positiva dell'evento e l'importanza concessa ad alcuni espedienti convenzionali, come gli equivoci, la gelosia, l'occultamento dell'identità e lo scambio di personalità, che qui coinvolgono più personaggi e si realizzano con diverse modalità. Il tema principale verte tuttavia attorno alle tematiche amorose, come mette in luce Fausta Antonucci:

Calderón, che utilizza spesso il motivo dell'identità perduta e recuperata nelle tragedie e nei drammi, nelle commedie palatine preferisce invece concentrarsi sulle dinamiche sentimentali, pur recuperando dai materiali diegetici più spesso rielaborati dai drammaturghi della prima fase di questo genere teatrale almeno due motivi: l'abuso di potere in ambito amoroso e l'occultamento consapevole dell'identità con le conseguenti complicazioni. (2020, 253)

Calderón accoglie dunque una serie di norme e convenzioni proposte dal sottogenere palatino ("La interpretación de las obras cómicas depende de una serie de convenciones o rasgos genéricos, depende del canon que las organiza", Arellano 2002, 367), ma si discosta dal modello "normativo" maggiormente condiviso adottando coordinate di tempo e spazio reali e scegliendo per protagonisti re realmente esistiti, in virtù di una massima libertà poetica nell'interpretazione del canone, inteso in modo fluido e flessibile. Tuttavia, anche se la commedia si basa su un evento appartenente all'ambito del reale e non della finzione, Calderón interviene e stravolge l'episodio relegando la componente storica a essere niente più che una mera cornice quasi rarefatta (Arellano 2017, 693-709; Arellano 2018, 100-26; Sánchez Jiménez 2015).

*Gustos y disgustos* nasce quindi negli anni Trenta, decade fondamentale in cui Calderón decide di dedicarsi esclusivamente al teatro, dove si distingue per quantità – pare che nel 1635 abbia scritto almeno una decina di *pièces* –, qualità e tecnica; si afferma come poeta cortigiano, conquistando con alcune delle sue opere più importanti il favore del re Filippo IV. La fama e la presenza a corte si consolidano ulteriormente dopo la morte di Lope de Vega, anche grazie ai lavori al Retiro che gli offrono il palcoscenico adeguato per la manifestazione del suo estro poetico.<sup>6</sup> Tra il 1636 e il 1637 Calderón ottiene due soddisfazioni che gli spianano la strada per la consacrazione a drammaturgo *nacional*: riceve l'abito di Santiago e, due settimane dopo, pubblica la *Primera parte* delle sue commedie, con dodici opere scritte prima del 1630 e ordinate secondo un criterio cronologico, raccolta seguita l'anno successivo dalla *Segunda parte*, a cura del fratello José.<sup>7</sup> All'interno di questa prima fase produttiva, caratterizzata dalla commedia, Don W. Cruickshank afferma che il gruppo più nutrito di queste opere fu quello

<sup>6</sup> Per il Corpus Christi del 1634 Calderón scrisse un *auto* intitolato *El nuevo palacio del Retiro*. Secondo Paterson, Calderón ricorse al teatro per schierarsi contro la politica interna del conte duca di Olivares e la sua posizione in merito alla questione giudaica (Calderón 1998, 11-62). Arellano arriva a definire questo *auto*, in alcune sue parti, "teatro de oposición" da leggere con "matices políticos" (2001, 133).

<sup>7</sup> Le prime *pièces* di Calderón apparse a stampa furono attribuite a Lope de Vega. Queste opere furono pubblicate nella *Veinte y tres parte de sus comedias, y la mejor parte que hasta oy se ha escrito* (Vega 1629) che include per l'appunto *Amor, honor y poder* e *La devoción de la cruz*, intitolate rispettivamente *La industria contra el poder, y el honor contra la fuerza* e *La cruz en la sepultura*.

[...] de las de trasfondo histórico o basadas en hechos reales, desde la historia antigua (*La gran Cenobia, Judas Macabeo*) hasta algunos sucesos recientes (*El sitio de Bredá*), centradas habitualmente en un personaje concreto [...]. Aunque la escasez de detalles objetivos obligará siempre al dramaturgo histórico a mostrarse inventivo, don Pedro estaba, evidentemente, familiarizado con la distinción aristotélica entre poesía e historia: solía modificar los hechos para lograr una comedia mejor o exponer un argumento (*La cisma de Inglaterra, El príncipe constante*); también podía situar un drama ficticio en un ambiente histórico (*Nadie fie su secreto, El médico de su honra*). (2011, 200)

Abbiamo accennato al fatto che *Gustos y disgustos* fu scelta dagli organizzatori del centenario *valenciano* perché riguardava le vicende storiche (o leggendarie, come in questo caso, ma accettate come storiche durante il *Siglo de Oro*) di re Pietro II e della regina Maria di Montpelier, che concepirono in modo rocambolesco o miracoloso, a seconda delle fonti, Jaime el Conquistador. Ma Calderón aveva scritto realmente questa commedia con il fine celebrativo o encomiastico con cui venne rappresentata nel 1638? Saremmo tentati di escluderlo, come anche che si trattasse di una commedia *de encargo* motivata dalla ricorrenza: pare che all'ultimo momento gli organizzatori delle celebrazioni di Valencia si trovarono senza il tempo sufficiente per commissionare a un poeta locale una commedia legata al tema della liberazione della città e senza aver considerato il tempo necessario a una compagnia per imparare le parti e provare lo spettacolo. Si orientarono dunque su *Gustos y disgustos*, *pièce* che doveva essere già stata scritta; Calderón, nel 1638, passò con molta probabilità da Valencia, dove forse accennò o fece conoscere il testo, solo in minima parte attinente al centenario.<sup>8</sup> Quel che conta è che quando il 9 ottobre 1638 la compagnia di Bartolomé Romero el Mozo<sup>9</sup> rappresentò *Gustos y disgustos* nella piazza del mercato di Valencia, molto probabilmente conosceva già il testo e forse lo aveva anche già messo in scena, anche se non esiste documentazione che attesti una rappresentazione precedente a questa da noi appena ricordata.<sup>10</sup>

Escludendo quindi la finalità celebrativa, rimane da chiarire il processo creativo che portò Calderón a scrivere questa commedia. Era mosso da intenzioni storiche? Come afferma Cruickshank, negli anni Trenta Calderón non sarebbe stato nuovo a una scrittura di questo tipo: risalgono al 1625 *El sitio de Bredá*, una cronaca drammatica, scritta *su encargo*, sulla resa di Breda, in cui Calderón esalta l'importanza della disciplina collettiva, e al 1627 la tragedia storica *La cisma de Inglaterra*. I primi passi a corte sono dunque mossi proprio in questa direzione. Tuttavia, sembra problematico leggere *Gustos y disgustos* come una risposta poetica a fatti storici concreti, realmente accaduti, come una lettura storica in chiave drammaturgica dell'infelice matrimonio tra Pietro II e la moglie, la regina Maria di Montpelier: nella commedia l'unico riferimento storico appare nel I atto, in un sogno premonitore che ha la regina, affranta dalla freddezza del marito nei suoi riguardi:

<sup>8</sup> Cotarelo y Mori riporta la citazione di Ortí: "Habíase tratado antes desto de que algunos de los valencianos ingenios se dispusiera a escribir una comedia de la historia de la conquista de Valencia, por ser a propósito para la fiesta y haber en Valencia muchos sujetos que la podrían disponer muy ingeniosa y entretenida. Pero no fue posible que esto tuviera efecto por haberse acordado tarde; y aunque la brevedad del tiempo no hubiera sido parte para que no se hiciera, pero lo fue para que los representantes no la pudieran estudiar, con que se hubo de elegir la comedia que se intitula *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, porque esta trata parte de la historia del Rey don Pedro, que fue padre del Reey don Jaime" (2001, 197).

<sup>9</sup> Dalla relazione di Ortí si deduce che la compagnia era composta da Alonso de Osuna (*primer galán*), Antonia Manuela Catalán, moglie di Romero, (*dama*), Robledo (*barba*) e Diego de Mencos (*gracioso*).

<sup>10</sup> Ortí affermò, a proposito della commedia, che "es una de las que han ayudado a extender por España la noticia del único ingenio de don Pedro Calderón que pocos meses antes había estado en Valencia y dejado en ella muchos aficionados a la nobleza de su proceder y muchos envidiosos de su milagroso caudal" (Cotarelo y Mori 2001, 197).

Soñaba amigas; ¿quién duda  
 que soñaba, puesto que era  
 tan gran dicha como hallarme  
 del Rey adorada? Desta  
 novedad, tan novedad,  
 que no espero que acontezca,  
 era el medianero un hijo  
 que Dios me daba, de prendas  
 tan generosas, de tantas  
 virtudes, tantas grandezas,  
 que ceñido de laureles  
 en las morficas fronteras  
 de Aragón, restituía  
 a su corona a Valencia;  
 tanto, que le apellidaba,  
 llena de plumas y lengua,  
*Don Jaime el Conquistador*,  
 la fama por excelencia.  
 Este imaginado parto  
 mudaba al rey de manera,  
 que enamorado de mí,  
 trocaba sus asperezas  
 en amorosos alhagos. (vv. 83-105)<sup>11</sup>

Questo unico riferimento alle future imprese di Jaime d'Aragona non consente di definire storiche le intenzioni di Calderón; come afferma Ignacio Arellano, qui "todo elemento, enfoque o preocupación de tipo histórico está sometido [...] a los superiores intereses de la Poesía" (2001, 105-06). Il peso delle fonti storiche in *Gustos y disgustos* è evidentemente minoritario, disseminato tra gli atti ma quasi impercettibile: Calderón perde la visione storica per dare risalto solo all'efficacia drammatica della *pièce*. E infatti, anche in questo caso, depura la storia, la altera, la adatta, la manipola a suo piacere; lo stratagemma dello scambio di persona con cui la regina Maria riuscì a concepire il futuro Jaime si sfuma qui in quella che il conte di Schack ha definito

uno de los trabajos más delicados y perfectos de Calderón, y que se distingue por su profundidad psicológica, por su análisis perspicaz del corazón humano, porque encadena nuestra atención, y por el enlace feliz que se observa entre su argumento y sus situaciones interesantes y bellas. La comparación de este drama con los datos históricos, que le han servido de base, prueba el arte inimitable del poeta para dramatizar y pulimentar una anécdota descarnada e insignificante, no exenta tampoco de cierta repugnancia. (1887, 382-83)

Calderón probabilmente conosceva le fonti storiche che avevano tramandato l'episodio, in particolare le cronache del XII e del XIII secolo di Raimondo Muntaner e di Bernard D'Esclot (o Desclot, Desbot, Aclot e Selot, secondo le fonti) e soprattutto il *Llibre dels feyts*, le memorie che re Jaime I d'Aragona dovette finire di dettare nel 1274, alla fine di una vita lunga e gloriosa.

<sup>11</sup> L'edizione di *Gustos y disgustos* del 1956, curata da Ángel Valbuena Briones, laddove al v. 94 Ybarra Silva legge "morficas", rendendo tra l'altro l'ottonario ipermetro, propone il più convincente "moriscas" (Calderón 1956).

sa.<sup>12</sup> Calderón, è noto, era solito utilizzare materiale scritto precedentemente, sia suo che altrui, per ampliarlo, rivederlo, correggerlo, trarne ispirazione;<sup>13</sup> ricorre a ogni tipo di fonte, storica e letteraria,<sup>14</sup> anche se ne modifica i fatti, vi introduce personaggi e dà sfogo alla fantasia poetica per lo sviluppo della commedia (Fernández Mosquera 2015, 188). In *Gustos y disgustos* le fonti letterarie prevalgono su quelle storiche, o almeno ne influenzarono in maniera determinante la chiusura: Calderón conosceva forse la IX novella della III giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio<sup>15</sup> o, soprattutto, la XLIII novella del Secondo Libro delle *Novelle* di Matteo Bandello (1554),<sup>16</sup> entrambe rielaborazioni a lieto fine dell'aneddoto dell'escamotage di Maria di Montpellier.<sup>17</sup> D'altronde, la vicenda non era nuova nemmeno sui palcoscenici aurei: l'episodio aveva già ispirato *La reina doña María* di Lope.<sup>18</sup> Calderón conosce e trae spunto dalle cronache storiche e dalle rielaborazioni letterarie, ma le accetta entrambe con estremo distacco; sceglie l'argomento in base ai propri criteri poetici e interviene laddove le fonti non si conformano ai suoi propositi, che sono artistici. Tuttavia, parte della critica più recente – Don W. Cruickshank,<sup>19</sup> William Blue (1997), e per i drammi mitologici anche Charles V. Aubrun (Calderón

<sup>12</sup> Jaime I il Conquistatore alluse nel seguente modo al suo concepimento: “Contemos ahora de que manera fuimos engendrado, y cómo aconteció nuestro nacimiento. Es de saber primeramente, que nuestro padre En Pedro desamaba a la sazón a nuestra madre la reina; pero sucedió una vez que hallándose nuestro padre en Lates y la reina en Miraval, se presentó a aquel un ricohombre llamado En Guillermo de Alcalá, el cual pudo conseguir con sus ruegos que el rey fuese a reunirse con la novia. La noche aquella que ambos estuvieron juntos, quiso el Señor que nos fuimos engendrado” (1848, 18).

<sup>13</sup> “Todo tipo de escrito, propio o ajeno, era una estructura que don Pedro creía poder mejorar, ampliar, reconstruir o demoler a fin de rescatar los ladrillos para otro edificio” (Cruickshank 2011, 245).

<sup>14</sup> Calderón conosceva bene l'opera di Góngora, Cervantes, Lope, Tirso e la *novela caballeresca*. In questo periodo, inoltre, mentre è *escudero* del duca di Frías, si occupa anche della prestigiosa biblioteca di palazzo, che si era ulteriormente arricchita grazie al fondo di Juan Fernández de Velasco, padre del duca di Frías, che era stato ambasciatore in Inghilterra, Francia e Italia (“El puesto en la casa de los Frías le proporcionó un acceso cada vez mayor a los libros y, como es de suponer, un estímulo a su deseo de escribir” Cruickshank 2011, 121-24).

<sup>15</sup> Probabilmente Boccaccio conosceva l'episodio del concepimento di Jaime I e vi si ispirò per IX novella della III giornata del *Decameron* “Giletta di Nerbona guerisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno, dove vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui ed ebbero due figliuoli; per che egli poi, avutala cara, per moglie la tenne”.

<sup>16</sup> La novella è intitolata *Inganno della reina d'Aragona al re Pietro suo marito, per aver da lui figliuoli*; il domenicano afferma di aver sentito questa vicenda da Ramiro Torriglia, uno spagnolo che per lungo tempo aveva vissuto in Italia.

<sup>17</sup> Calderón aveva già tratto ispirazione da Matteo Bandello: la novella XXXVII del Secondo Libro, intitolata “Odoardo III, re d'Inghilterra ama la figliuola d'un suo soggetto e la piglia per moglie”, venne usata dal drammaturgo per la stesura della commedia palatina *Amor, honor y poder*. Bandello era arrivato in Spagna grazie a una traduzione anonima dal francese (Bandello 1589; 1603). Tuttavia, secondo Cotarelo y Mori, la fonte diretta di Calderón proviene dalla selezione di novelle in traduzione spagnola di Diego de Ágreda y Vargas, che era stata pubblicata a Madrid nel 1620 (Cotarelo y Mori 2001, 119n.).

<sup>18</sup> L'opera non è ricordata nei due elenchi del *Peregrino* e, secondo Morley e Bruerton, è di attribuzione incerta (Morley and Bruerton 1968, 546-47). A proposito di questa commedia, si veda Gasparetti 1939, 76-84 e Menéndez Pelayo 1949, 114-38.

<sup>19</sup> Cruickshank afferma: “Mi intención es examinar, asimismo, otras obras, de la primera época de Calderón, que no se crearon para conseguir un efecto grandioso, para poder así demostrar cómo don Pedro se sirvió de la historia como vehículo sutil de crítica de la corte o del gobierno”. Le commedie calderoniane in cui il critico vede riflessi della situazione contemporanea e della corte di Filippo IV sono: *Amor, honor y poder* (1623), *Judas Macabeo* o *Los Macabeos* (rappresentata a corte nel 1623), *La gran Cenobia* (rappresentata nel 1625), *El sitio de Bredá* (1625), *La cisma de Inglaterra* (rappresentata nel 1627), *Saber del mal y del bien* (1628), *Amar después de la muerte* (inizio degli anni Trenta), *La hija del aire* (in due parti, della fine degli anni Trenta). Termina l'elenco delle opere scritte, a suo parere, con sottile intenzione di critica del potere includendo *El secreto a voces* (1642) e *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, che Cruickshank commenta appoggiandosi a sua volta a una critica anteriore: “Bob Blue ha demostrado cómo la primera, que se desarrolla durante el reinado de Pedro II de Aragón (1196-1213), es en

1963), Margareth Rich Greer (1991), Sebastian Neumeister (1976, 2000) – ha scorto nell’opera di Calderón e, nel caso che ci interessa, tra le linee della delicatezza di *Gustos y disgustos*, una dimensione morale, velatamente politica, e ha letto la *pièce* come un timido e impercettibile accenno del suo autore alla sua contemporaneità. Questa interpretazione muove da quello che Fernández Mosquera definisce un “balcón no filológico”:

[...] Calderón compone, reescribe, modifica y hasta puede que revise para proponer un significado que, en primera instancia, debería ser literal porque es el apegado a la composición y al texto y que solo en un segundo momento puede ser interpretado desde perspectivas diferentes o, dicho de otra forma, desde un balcón no filológico. (2015, 15)

Secondo questa lettura, la finzione letteraria (il testo) interagisce con la realtà storica in cui è nata (il contesto), che in questo caso non sarebbe ovviamente il difficile matrimonio tra Maria di Montpellier e Pietro II d’Aragona, quanto piuttosto la frequentazione di Calderón della corte ai tempi dell’agitata vita sentimentale del re Filippo IV. Blue sovrappone infatti *Gustos y disgustos* a un preciso evento: l’arrivo a corte, il 6 dicembre 1637, di Maria di Rohan-Montbazon, duchessa di Chevreuse. La bellissima nobildonna francese, costretta a lasciare la Francia per le troppe cospirazioni in cui si era vista implicata, appena arriva a Madrid seduce rapidamente Filippo IV, che fa di tutto per trattenerla a corte. Lei però, nel febbraio del 1638, lascia il paese per rifugiarsi in Inghilterra. Secondo Blue la commedia si riferisce proprio a questo specifico episodio della vita di corte e, in generale, alle numerose infedeltà del re: dietro a Pietro II d’Aragona, il sole, ci sarebbe re Filippo IV, *el Rey Planeta*, la regina Maria di Montpellier richiamerebbe a sua volta la regina Elisabetta, come lei francese e, come lei, piuttosto ignorata dal marito, Violante sarebbe la contessa di cui si era invaghito il re e il giglio a cui allude il sovrano del palcoscenico riguarderebbe in realtà la nazionalità della duchessa di Chevreuse: “que menos no le han de echar / desde el lirio al girasol / las flores” dice infatti re Pietro II nei vv. 2156-2158 del III atto.<sup>20</sup> Nella *pièce*, inoltre, il paese è in guerra, come lo era la Spagna del 1638, e il giardino di corte in cui è ambientata la commedia potrebbe essere benissimo un omaggio al Retiro, da poco ultimato, che avrebbe potuto essere d’altronde anche un ottimo palcoscenico per la rappresentazione della commedia. Il valido del re, Guillén, che lo aiuta con astuzia e cinismo nell’organizzazione delle tresche, ricorderebbe forse il conte-duca di Olivares, che notoriamente spesso agevolò gli incontri clandestini del giovane re; l’esito felice della commedia (re Pietro II che, conquistato a sua insaputa dalla propria moglie, rinuncia all’infedeltà) alluderebbe alla notizia della gravidanza della regina Elisabetta, che nel settembre del 1638 partorì l’infanta Maria Teresa.

Accettando questa ipotesi, *Gustos y disgustos* sarebbe dunque una *pièce* letteraria che potrebbe proporre anche – indirettamente – una lettura politica, attraverso la quale Calderón, con infinita delicatezza, avrebbe potuto alludere, forse criticare e chissà influenzare i costumi della corte di Filippo IV. Si tratterebbe quindi di una *comedia palatina*, che Valbuena Briones definisce *ejemplar* per la sua intenzione di trasmettere una lezione morale o una riflessione fi-

realidad un comentario sobre el abandono en que Felipe IV tiene a su reina durante la visita a Madrid entre 1637 y 38 de la duquesa de Chevreuse” (Cruikshank 2002, 95, 103).

<sup>20</sup> Anche nell’auto *El lirio y la azucena*, scritto nel 1660 in occasione delle nozze tra Luigi XIV e l’infanta Maria Teresa e della pace tra Francia e Spagna, Calderón rappresenta i due paesi attraverso i fiori, la *lis* della Francia e la *azucena* di Navarra per la Spagna, indicando quindi dietro a questi fiori i rispettivi re, Luigi XIV e Filippo IV (Arelano 2001, 122). Ricordiamo che sull’Arco della Puerta del Sol, in occasione dell’entrata di Maria Luisa, appariva la seguente iscrizione: “En la ola más serena / y en la espina más aguda / crece la Lisi y se muda / tal vez en blanca azucena” (Becker 1984, 615-16).

losifica (Pedraza Jiménez 2000, 236) e che, per parte della critica, può essere letta anche come portatrice di un valore politico o circostanziale.<sup>21</sup> Don W. Cruickshank concorda con questo tipo di interpretazione: “Los sucesos de su tiempo le suministraron fuentes de inspiración y puntos de referencia, y sus piezas teatrales están llenas de alusiones a ellos y a otras obras, tanto clásicas como contemporáneas, incluidas las del propio poeta” (2011, 13).<sup>22</sup> Anche se risulta un po’ troppo schematico il rapporto tra significante e significato, è sicuramente una proposta suggestiva e seducente, anche perché ammette una lettura polivalente del testo: al suo re Filippo IV, responsabile di condotta libertina, Calderón suggerirebbe l’importanza del controllo psicologico sulle proprie passioni, che ben aveva imparato dai Gesuiti, anche perché, alla fine della commedia, re Pietro II mette la testa a posto e si comporta come era previsto da parte di un re.

Per parte della critica, abbiamo accennato, oltre alla sfumatura morale che abbiamo appena messo in luce, l’opera potrebbe essere letta anche con un valore politico: infatti il re, “la fuente suprema del honor y [el] más honorable de los hombres honrados” secondo Américo Castro (1916, 31), è presentato nella commedia come fallace, un governatore non conforme al suo ruolo, dominato dalle passioni e pronto a compiere anche le azioni più riprovevoli per raggiungere il suo scopo.<sup>23</sup> Pur ammettendo questa lettura, non dobbiamo pensare a un Calderón critico con il potere e con la corte, dove viveva da una decina di anni lavorando come poeta cortigiano e dove era appena stato nominato direttore delle rappresentazioni di palazzo. Nonostante il comportamento riprovevole, Pietro II, il re della scena, alla fine della commedia fa esattamente quello che un buon re deve fare: grazie a un “vertiginoso gioco degli equivoci” (Profeti 2007, 192) rinsavisce, recupera il senno perduto, contraddicendo nei fatti la storia, rinuncia a Violante, si riconosce innamorato della propria moglie, conquistato dalla sua astuzia, dalla sua perseveranza e dal suo amore (“que esa hermosura del alma / me rinde segunda vez”, II.2062-2063). Il lieto fine lascerebbe intendere dunque la fedeltà del drammaturgo verso il re e la sua fiducia nelle sue capacità come buon governatore (Fox 1986; Rich Greer 1991). Inoltre, ci si potrebbe domandare se Calderón, soprattutto negli anni Trenta, poteva pensare di avere la libertà di influenzare in qualche modo la corte, se poteva permettersi di essere così sovversivo da ricordare al suo re proprio “el sistema de valores proclamado pero no observado” (Arellano 2004, 70-71). I suoi anni di lavoro con la nobiltà, – con il Contestabile di Castiglia Bernardino Fernández de Velasco dal 1621, con il duca di Frías dal 1625, le ottime relazioni con il duca dell’Infantado a partire dal 1637, a cui seguiranno quelle con il duca d’Alba dal 1642 – permisero a Calderón di “estar en el

<sup>21</sup> Questo, secondo Cruickshank, avviene anche in *Amor, honor y poder*, dove il mancato spotalizio tra Teobaldo e la sorella del re sarebbe stato un chiaro riferimento alla situazione della corte, in cui “cualquier cortesano vería un paralelismo con Felipe IV, cuyas escapadas nocturnas habían provocado escándalo ya en 1621” (2011, 128).

<sup>22</sup> “[...] cómo la virtuosa reina María y el mujeriego rey Pedro, protagonistas de *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (1638?), podían relacionarse con la reina Isabel y con el encaprichamiento de Felipe IV con la duquesa de Chevreuse” (Cruickshank 2011, 145-46).

<sup>23</sup> Nella commedia, il re afferma: “¿Quién creará que mi valor / tiene a una mujer temor? (vv. 783-784, I atto) e “[...] porque yo / soy a un tiempo Rey y amante” (vv. 798-799, I atto); inoltre, disprezza la moglie ed è mosso da una insana passione per Violante, che vuole fare sua anche senza il suo consenso (“[...] Con mayor belleza / después que turbada os vi, / nada os defiende de mí; que no importa”, vv. 816-819, I atto), tanto da entrare di nascosto nella sua camera con l’intenzione di farle violenza (“¿Vuestra Magestad, señor, / en mi casa y a esta hora, / rebozado?”, vv. 862-864, I atto). È un sovrano dominato dai sensi, non dalla ragione o dalla giustizia: “Consejos por justa ley / tiene el Rey, pero Dios no. / Y así el Amor se llamó / siempre Dios, y nunca Rey, / dando a entender en bosquejos / y sombra, que ha de tener / Amor, como Dios, poder, y no, como Reyes, consejos” (vv. 1256-1263, II atto); “Pero las leyes se rompen, / cuando es precisa la causa” (vv. 2913-2914, III atto). Questa visione deplorabile ci è offerta anche dal giudizio di altri personaggi a cui il re incute paura, non rispetto: “No le dio ocasión Violante; / él sin avisar se vino; / que como es rayo el poder, / hiere antes del aviso” (vv. 982-985, I atto).



mismo cogollo de la comunidad política más influyente de la monarquía hispánica” (Bernardo Ares 2002, 66), e di imparare a non commettere imprudenti passi falsi.

Non scartiamo totalmente una possibile intenzione morale o politica di Calderón e lasciamo aperta questa possibilità che, proprio per quanto effimera ci sembra tale concezione così vicina al *hic et nunc* della corte del 1637-38, bisognerebbe probabilmente intendere come una riflessione di carattere politico con valore universale (come deve essere un re giusto) e non puntuale (cosa non doveva fare Filippo IV). Questo perché ci sembra poco probabile che Calderón avesse la possibilità di esprimere o insinuare una critica al re e al suo valido, e, soprattutto, che loro consentissero tali rimproveri. Le analogie tra la trama e l'attualità politica potrebbero essere così suggestive anche se fondamentalmente casuali. D'altronde, anche la mancanza di informazioni rispetto a una messa in scena a corte tra la fine del 1637 e il 1638 impone la massima cautela su eventuali discrepanze o contrarietà di Calderón con il potere e una interpretazione contestuale dell'opera: di fatto, ignoriamo quando, perché e per chi si scrisse questa commedia e, ripeto, se in questo periodo fu messa in scena a corte. Forse *Gustos y disgustos*, commedia che ha come protagonisti re realmente esistiti, voleva essere solo un delicato omaggio al meraviglioso mondo della corte, a cui il drammaturgo aveva iniziato a prendere attivamente parte.

## 2. L'ultima rappresentazione nota e la stampa postuma (1680-82)

Tra la messa in scena del 1638 e la morte di Calderón si conoscono solo tre altre rappresentazioni di *Gustos y disgustos*: una nel 1644, con la compagnia di Manuel Ascanio; una tra l'aprile e il maggio del 1673 nel *corral* della Montería di Siviglia, con la compagnia di Bernardo de la Vega, e l'ultima il 3 gennaio del 1680, al Palacio del Pardo, con la compagnia di Manuel Vallejo.<sup>24</sup> In questa occasione la commedia assurse alla categoria di *fiesta*, rientrando tra gli spettacoli con cui venne omaggiata la regina Maria Luisa d'Orléans, giovane moglie di Carlo II, nel periodo che trascorse nel Palazzo fuori le mura del Buen Retiro, senza poter incontrare nessuno, per imparare il nuovo lavoro di regina, come prevedeva l'etichetta, tra il suo arrivo a Madrid, il 2 dicembre 1679, e la sua pubblica entrata in città che si sarebbe celebrata il 13 gennaio 1680.<sup>25</sup> In tutte le varie fasi del matrimonio reale di Carlo II e Maria Luisa – “capitulaciones, boda por poderes, entregas, ratificación del matrimonio, llegada a corte, entrada pública, etc.” (Zapata Fernández de la Hoz 1992, 217)<sup>26</sup> – che si celebrarono con grandi festeggiamenti in tutto il paese e soprattutto nella capitale, gli spettacoli teatrali ebbero un ruolo protagonista,<sup>27</sup> giacché

<sup>24</sup> Dopo la morte di Calderón nel XVII secolo si ricordano le seguenti messe in scena: il 18 ottobre e il 7 novembre 1683, con la compagnia di Manuel Vallejo e il 17 novembre 1684 con la compagnia di Manuel de Mosquera, presso l'Alcázar di Madrid; il 4 dicembre 1691, con la compagnia di Manuel Ángel e Laura Fabiana; tra il 9 e l'11 di dicembre e il 26 dicembre del 1695 con la compagnia di Carlos Vallejo presso il Teatro de la Cruz (per le messe in scena cfr. il DICAT, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, 2008)

<sup>25</sup> Le compagnie di Manuel Vallejo e di José de Prado, che rappresentavano i loro spettacoli nei *corrales* madrileni, furono ingaggiate dalla corte per mettere in scena numerose *pièces* dei loro repertori per i festeggiamenti per il matrimonio di Carlo II.

<sup>26</sup> Il 3 novembre 1679 si realizzarono *las reales entregas* di Maria Luisa nell'Isola dei Fagiani, sul fiume Bidasoa, luogo in cui era avvenuta anche la *entrega* di Maria Teresa quando andò in sposa a Luigi XIV.

<sup>27</sup> Madrid accolse la notizia del buon esito dell'accordo matrimoniale con Maria Luisa e per tre giorni, il 13, 14 e 15 luglio 1679, la città rimase sempre illuminata. A partire dal momento in cui la scelta ricadde su Maria Luisa d'Orléans come consorte e del suo consenso alle nozze con Carlo II, nella corte spagnola si celebrarono anche le festività relative alla futura regina e a quelle dei suoi familiari: si iniziarono a festeggiare l'onomastico e il compleanno di Maria Luisa (25 agosto e 26 aprile), quelli di suo padre, il duca d'Orléans, (1 maggio e 21 settembre), il compleanno della duchessa d'Orléans (27 maggio) e quello del re di Francia Luigi XIV (5 settembre), zio della futura regina di

coniugavano la finalità diversiva e ludica con quella propagandistica dell'ostentazione e della celebrazione della magnificenza – ormai più paventata che reale – della Casa d'Austria.<sup>28</sup> Le *pièces* da rappresentare alla regina in questo periodo di isolamento vennero scelte soprattutto con l'obiettivo di renderle l'attesa più leggera e amena, avvicinandola alla lingua spagnola che lei non conosceva e ai doveri del suo nuovo status di regina, sposa e futura madre. Le opere destinate alla sovrana (che limitandoci a quelle di Calderón sono la *fiesta teatral Ni amor se libra de amor*, o *Psiquis y Cupido*<sup>29</sup> rappresentata dalla compagnia di Vallejo,<sup>30</sup> la commedia *de capa y espada La dama duende*, sempre diretta da Vallejo,<sup>31</sup> *El Hijo del Sol, Faetón*, che Vallejo mise in scena il 22 dicembre 1679 in occasione del compleanno della Regina madre Mariana,<sup>32</sup> *Gustos*

Spagna. La corte imperiale degli Asburgo era solita celebrare le nozze reali con spettacoli di diverso tipo, soprattutto con commedie e *máscaras*. Questo gusto doveva essere abbastanza noto all'epoca, se pensiamo che anche Cosimo de' Medici, il 21 febbraio 1566, in occasione delle nozze di suo figlio Francesco con Giovanna d'Austria, organizzò a Firenze una *máscara*, probabilmente per lusingare l'Impero con una cerimonia di loro aggrado.

<sup>28</sup> Ci furono rappresentazioni teatrali anche durante il viaggio che condusse Maria Luisa in Spagna: il 12 novembre, ad esempio, quando la regina arrivò a Vittoria, vennero messe in scena *El jardín de Falerina* di Calderón e *Pedro de Urdemalas*, probabilmente di Juan Bautista Diamante. Il 20, 21 e 22 novembre, per celebrare la ratifica del matrimonio, a Burgos si rappresentò *Eco y Narciso* di Calderón (Léonardon 1902c; Rodríguez Villa 1903, 250-78).

<sup>29</sup> Con la *fiesta teatral Ni amor se libra de amor*, o *Psiquis y Cupido*, Calderón, il 3 dicembre, il giorno dopo l'arrivo della regina a Madrid, inaugurò nel Salón Real di Palazzo questa serie di rappresentazioni di opere dedicate all'intrattenimento e all'educazione della sovrana. Il tema principale è la potenza dell'amore: Cupido si innamora di Psiche, che Venere, madre di Cupido, perseguita per la sua bellezza. La fine della commedia, con il perdono di Venere e il trionfo dell'amor ("Tus lágrimas han podido / obligar no solamente / a mí, que te adoro, pero / a Venus, que las atiende; / y al verte dar muerte, y que / yo había de llorar tu muerte, / convencida de mi llanto, / en mi casamiento viene / con que, diosa de amor, Psiquis / vivirá adorada siempre", Calderón 1849, 679) celebra l'unione tra i due sovrani. Allo stesso tempo può alludere anche al consenso che la Regina madre Mariana aveva dato alle nozze di suo figlio con Maria Luisa, visto che precedentemente aveva difeso il fidanzamento con Maria Antonia. Oltre alla commedia, che Calderón rivide rispetto al testo che aveva messo in scena nel 1662 nel Palazzo del Retiro, la *fiesta* era costituita da una *loa* scritta per l'occasione da Calderón, con musica di Juan Hidalgo, da alcuni *entremeses* e da un *fin de fiesta* (Profeti 2009, 155). La nuova versione della commedia fu pubblicata da Vera Tassis nel 1687 nella sua edizione della *Tercera parte* delle commedie di Calderón.

<sup>30</sup> Il DICAT, alla voce "Vallejo, Manuel (de) apodado el Mozo", specifica che la compagnia di Vallejo, in quella occasione, era composta da Manuela de Escamilla, María de Cisneros, Bernarda Manuela, José Nieto, María Francisca e Luisa Fernández, dalle *sobresalientes* Francisca Bezón, María de los Santos, María de Anaya e Francisca de Monroy, da Alonso de Olmedo, Manuel Ángel, Manuel de Mosquera, Francisco García, Antonio de Escamilla, Andrés de Cos, Pedro Vázquez, Francisco de Fuentes, Juan de Malaguilla, Juan de Sequira [*sic.* per Serqueira], José Benet, Manuel Vallejo e Juan Francisco Tejera. Condividono questa opinione Shergold e Varey (1982, 238). Il gran numero di attori richiesto dalla commedia implicò la partecipazione dei membri della compagnia di José Antonio García de Prado, l'altra compagnia che era stata ingaggiata a corte per le nozze di Carlo II. Tuttavia, alcune fonti sostengono che in questa occasione Manuel Vallejo collaborò con la compagnia di Pedro de la Rosa: "La llegada de la reina a Madrid el 3 de diciembre de 1679 se celebró con la reposición de la comedia *Psiquis y Cupido*, a la que antecedió una loa nueva del mismo Calderón. Esta comedia era una reposición retocada de *Ni Amor se libra de amor*, estrenada por ese dramaturgo en 1662, y en esta ocasión la obra larga estuvo a cargo de las compañías de Pedro de la Rosa y de Manuel Vallejo, mientras que los entremeses y el fin de fiesta que la acompañaron se encargaron al mismo Vallejo y a Antonio de Escamilla, autores que en aquel periodo hicieron también de compositores de varias piezas breves cómicas" (Lobato 2007, 24).

<sup>31</sup> *La dama duende* fu rappresentata il 7 dicembre 1679.

<sup>32</sup> L'opera, intitolata *El Faetonte, fiesta que se hizo a Sus Majestades*, aveva debuttato nel Coliseo del Buen Retiro il 14 febbraio 1662 e nel 1672 Calderón la incluse nella sua *Cuarta parte*. La commedia presenta diversi significati: secondo Carmen Sanz Ayán, mentre la Regina madre assisteva alla caduta dell'ambizioso figlio illegittimo del Sole non poteva non pensare a Juan José d'Austria, il suo figliastro che l'aveva rinchiusa a Toledo interrompendo ogni tipo di potere sul figlio, il re Carlo II. Il figlio bastardo era però morto all'improvviso solamente due mesi prima, senza poter assistere alle nozze del suo fratellastro con Maria Luisa che lui stesso aveva pianificato. Assistendo alla rappresentazione, Maria Luisa poteva apprendere dalla rovinosa fine di Fetonte il pericolo che rappresentavano la passione, l'orgoglio e l'ossessione dell'onore non accompagnati da una riflessione razionale (Sanz Ayán 2006, 93-

y *disgustos son no más que imaginación*, rappresentata da Vallejo il 3 o 4 gennaio 1680 presso la dimora del Pardo e infine, l'11 gennaio, *Afectos de odio y amor*<sup>33</sup> messa in scena dalle compagnie di Vallejo e di José de Prado, opera con cui Calderón chiuse il periodo di ritiro della regina nel Salón del Buen Retiro) offrono a Maria Luisa protagoniste femminili che rappresentano un modello comportamentale con le loro vite basate fundamentalmente nell'amore per i loro compagni, nell'onore e nella vocazione alla maternità. Con questi spettacoli si proponevano alla regina, in modo subliminale, attraverso una dimensione fundamentalmente ludica, esempi di fedeltà, intelligenza e forza, attraverso un confronto con eroine della storia e della mitologia.<sup>34</sup>

Tuttavia, la messa in scena di *Gustos y disgustos* e di quasi tutte queste commedie rappresentate a corte durante il ritiro della regina ci impone due riflessioni: la prima è di tipo economico, perché non tutti gli spettacoli teatrali proposti a Maria Luisa nei periodi delle celebrazioni costituivano dei debutti.<sup>35</sup> Gli ultimi anni di Calderón sono segnati da un fenomeno abbastanza inedito nelle epoche precedenti: vengono ripresentate a palazzo commedie vecchie, spesso già viste. Secondo Pedraza Jiménez questo era dovuto – oltre alla garanzia di successo che offriva il nome di Calderón e un testo già sperimentato sul palcoscenico – alla poca propensione della corte, guidata dalla reggente dal 1665, a finanziare la scrittura e la scenografia di opere nuove, visto che, al di là del fasto apparente con cui venne accolta la giovane sovrana francese, la difficile situazione economica che attraversava la Spagna nel biennio 1680-81 aveva coinvolto anche la programmazione teatrale di corte. Inoltre, tra le motivazioni che portavano gli impresari teatrali a scegliere le commedie da rappresentare a corte, bisogna considerare gli attori che in quel determinato momento erano nella compagnia e i testi del loro repertorio: presentando opere già rappresentate anteriormente, l'autore poteva fare affidamento su un successo già sperimentato, con un risparmio di tempo, dato che gli attori conoscevano già il testo, e di denaro, visto che poteva riutilizzare costumi e scenografia e ridurre al massimo il tempo delle prove. Infine, bisogna ricordare che, nel 1680, Calderón è il drammaturgo più importante e di successo dell'Impero: ai consolidati contatti con la nobiltà e con la corte si aggiunge ora il prestigio che gli conferisce l'ordinazione sacerdotale, l'aver ottenuto nel 1657 la Grandeza de España e l'essere diventato nel 1663 cappellano d'onore di Sua Maestà.

94). Appoggia questa lettura politica Sebastian Neumeister: “En la fiesta mitológica [...] reina una idealidad divina. Pero, lo que dicen y hacen los dioses de la fiesta se refiere, en verdad, a los datos dinásticos y políticos concretos de su tiempo. Por eso, la fiesta mitológica está más cerca de la realidad contemporánea que la comedia” (2000, 109).

<sup>33</sup> La storia della Regina Cristina di Svezia poteva rappresentare per Maria Luisa un modello di donna capace, forte, saggia, cattolica e capace di governare un paese.

<sup>34</sup> “Alla *comedia* [...] è affidata una dimensione essenzialmente ludica. La commedia è il territorio del gioco, di una frivolezza molte volte artificiosa e molte altre amorale e, persino, cinica, o quantomeno poco ortodossa. La *comedia* si apre al caso (che può condurre ad ogni genere di scivolamento), all'immaginazione, alle insospettite potenzialità dell'intreccio. La *comedia* è anche il regno della maschera, delle identità nascoste, degli amori segreti, dei travestimenti, dei cappucci calati e delle scene notturne” (Oleza 2012, 52). Per quanto riguarda gli altri autori, il 10 e il 21 dicembre José Antonio García de Prado rappresentò *Las áspides de Cleopatra* di Zorrilla, possibile monito per Maria Luisa sul rischio di abbandonarsi a un amore passionale. Lo stesso *autor de comedias* mise in scena anche *La esclava de su galán*, di Lope, una *comedia de capa y espada* ambientata a Siviglia. Il 24 dicembre, Manuel Vallejo portò sul palco *El hijo de la molinera* (*La Aldehueta y el Gran Prior de Castilla*) di Lope, opera che presentava alla regina una storia di maternità, onore e amore. Il 25 dicembre Maria Luisa assistette ad *Amparar al enemigo* di Antonio de Solís, commedia interpretata dalla compagnia di José Antonio García de Prado. Il 31 dicembre, nel Palazzo del Pardo, Manuel Vallejo rappresentò la commedia *El catalán Serrallonga* (chiamata anche *El catalán Serrallonga*) di Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla e Luis Vélez de Guevara. Infine, tra il 4 e il 6 gennaio la compagnia di García de Prado propose la prima e la seconda parte di *Los Mudarra* di Cubillo de Aragón.

<sup>35</sup> L'unico spettacolo che debuttò in questa ricorrenza è *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, messa in scena il 3-5 marzo 1680.

Nel 1680 la rappresentazione di *Gustos y disgustos* rientra pertanto in un contesto di *fiesta palatina*, in cui ogni momento assume un preciso significato, soprattutto nella seconda metà del XVII secolo, quando le rappresentazioni accentuano ancora di più la loro funzione allegorica, morale, celebrativa, educativa, propagandistica e perfino politica: il teatro, che durante i matrimoni reali era l'unico elemento ad avere un carattere privato e a essere finanziato dalla Corona, deve essere inteso come un momento dello spettacolo inserito in un programma meditato nei minimi dettagli. Le commedie delle feste di corte rispondevano a criteri circostanziali molto precisi: oltre al fine spettacolare e ricreativo, sicuramente predominante sugli altri interessi, le trame potevano presentare significati soggiacenti, che dipendevano dal poeta che le aveva scritte, dal momento in cui l'opera era stata creata e soprattutto da quella in cui si doveva rappresentare e dei contesti in cui si realizzano le messe in scena. Il risultato è uno spettacolo in cui realtà e finzione si abbracciano, diventando un tutt'uno. Per questa ragione, senza voler forzare l'interpretazione di queste commedie e voler proporre una lettura univoca, nonostante il contesto festivo delle circostanze della rappresentazione è evidente che vincolano allo stesso tempo un messaggio formativo, in parte celebrativo e – forse implicitamente – anche politico.<sup>36</sup> Riferendosi al teatro di corte dell'epoca di Carlo II, Carmen Sanz Ayán ha avanzato una affascinante proposta di lettura, in cui avrebbe riscontrato proprio “una atención general de los dramaturgos a la realidad de su tiempo cuando eligen temas y argumentos” (2006, 20): la rappresentazione di *Gustos y disgustos* e degli altri spettacoli si porrebbe come una sorta di gioco di specchi, in cui il pubblico – ossia, in questo caso, la corte – la regina Maria Luisa, il re Carlo II e la regina madre Mariana d'Austria, reggente di Spagna fino alla maggiore età di Carlo –, avrebbe potuto vedere in parte riflessi sul *tablado* costumi, consigli e situazioni proprie del palazzo e dell'attuale situazione politica spagnola, riconoscibili secondo la coscienza degli spettatori e la volontà più o meno esplicita del poeta di rendere evidenti tali riferimenti. I drammaturghi, per scegliere gli argomenti e i temi da scrivere o rappresentare nelle loro opere, potevano concentrarsi non solo sul messaggio che trasmetteva o la spesa economica che implicava, ma anche su quello che stava succedendo nella corte e nel paese, e provare a farne scivolare alcuni aspetti sul palco, con tutte le cautele del caso:

Desde esa perspectiva hallaríamos en las piezas cortesanas observaciones críticas relativas a determinados aspectos del poder. Advertencias sobre la vida, la conducta y las cualidades que debe poseer el príncipe perfecto y alusiones a las reglas fundamentales de buen gobierno, aunque el poeta las insinúe casi siempre en un nivel generalizador, sin alejarse nunca de la dimensión simbólica y universal de los mitos ya que traspasar ese límite sería arriesgado en el contexto del absolutismo monárquico. (Sanz Ayán 2006, 20-21)<sup>37</sup>

<sup>36</sup> “[...] la circunstancia en la que se encuentra la reina ha adquirido un cariz de mayor seriedad y responsabilidad, dejándose a un lado el ambiente festivo y la comedia de tipo grandioso, con una escenografía que reflejaba apariencia de grandeza enmarcada dentro de la mentalidad y la sociedad del Barroco. El objetivo de reflejar un mundo ideal, pero a la vez efímero, bajo el que subyacían elementos ideológicos y morales, donde se hacía gala del poder y lo ostentoso, comienza, en cierto modo, a dejar de ser lo principal, colocándose en un segundo plano para dar paso a un nuevo objetivo: el adoctrinamiento de la reina en clave teatral y simbólica” (Cabañero Sánchez 2016, 229).

<sup>37</sup> Concorda con questa teoria Sebastian Neumeister, circoscrivendola prevalentemente, nel caso di Calderón, agli *autos* e alle feste di corte di argomento mitologico: “[...] el motivo de las fiestas calderonianas eran, precisamente, sucesos puramente contemporáneos. No solamente Calderón las escribió como poeta de corte y en comisión real: las fiestas se estrenaron también por motivos cortesanos muy precisos y en honor de personalidades importantes, pero olvidadas en nuestros días”. Lo studioso sottolinea inoltre che le commedie acquisiscono inoltre un altro significato a seconda delle circostanze di rappresentazione: “habrá que tener en cuenta, pues, las dimensiones panegíricas, celebrativas, de la realeza, y las alusiones a circunstancias del momento [...]” (1976, 157).

Pertanto, anche la specifica circostanza per la quale la compagnia era stata ingaggiata a corte – in questo caso le nozze reali – poteva influenzare la scelta delle commedie da presentare. Concordiamo con Maria Grazia Profeti, quando afferma che: “è ovvio che in questo spessore scenografico, ed in questa rete di riferimenti anche politici, uno stesso testo letterario, rappresentato in circostanze diverse, diventa testo spettacolare del tutto dissimile” (1994, 155). Al cambiare delle circostanze, del pubblico e del momento della rappresentazione, il messaggio dell’opera acquista ovviamente sfumature di significato diverse. *Gustos y disgustos*, commedia che nel 1638 avrebbe potuto fungere da monito a un troppo libertino Filippo IV, nel 1680 non offre solo un possibile esempio di come deve essere un’ottima regina (amorosa e fedele, nonostante la possibile infedeltà e il disprezzo del marito, ma soprattutto disposta a tutto pur di dare un erede al trono), ma anche un ottimo re.

Carlo II, è noto, non aveva ereditato dal padre la passione smodata per il genere femminile, come nemmeno la sua passione per il teatro e la sua propensione alla cultura. I problemi fisici e cognitivi con cui era nato resero complicata e lacunosa la sua formazione, basata fondamentalmente su pochi testi molto semplici. Uno dei libri su cui si basò la formazione di Carlo II era il trattato *Reynados de Menor edad y de grandes reyes*, scritto dal suo precettore, il cattedratico dell’Università di Salamanca Francisco Ramos del Manzano. Il manuale si concentrava nello specifico su *exempla* biografiche di re, modelli di buon governo, spesso antenati dinastici dell’ultimo degli Austria che, proprio come era successo a Carlo II, avevano iniziato a esserlo in età infantile. Il volume, che si apriva esplicitamente con un’incisione che raffigurava Carlo II, ancora bambino, insieme alla reggente, presentava delle biografie di giovani sovrani precedute da un’immagine simile, con il giovane monarca protagonista dell’*exemplum* ritratto con la figura femminile che lo aveva aiutato durante la sua minore età a guidare il regno. L’unico a essere ritratto da solo era Jaime el Conquistador (Sanz Ayán 2006, 30-31). Carlo II era stato educato quindi con il mito di quel re medievale, come lui cresciuto senza padre, e in lui, e nelle sue gesta eroiche, gli era stato insegnato a rispecchiarsi. Il patrimonio storico aveva offerto a Carlo II un modello di sovrano guerriero e coraggioso, nonostante l’infanzia travagliata.

Inoltre, *Gustos y disgustos* interveniva nella storia modificando proprio l’esito di quello che sappiamo essere stato un matrimonio infelice: aristotelicamente, il palcoscenico realizzava quello che la storia aveva negato, assegnando un lieto fine laddove non c’era stato, con un re spagnolo che si riconosceva innamorato della sua francese consorte. Maria di Montpellier offre così a Maria Luisa un esempio di ottima regina (“[...] el querer y el reinar / no ha de partirse”, dice Maria nei vv. 2311-2313 della III giornata); attraverso Jaime d’Aragona a Carlo II viene auspicato un futuro da grande regnante; a entrambi viene suggerita l’importanza di concentrarsi nel dare un erede al regno, che però – la storia ci insegna – purtroppo non arrivò mai, portando alla fine il traballante regno della casa d’Austria. Infine, attraverso i regnanti – Pietro II d’Aragona e la francese Maria di Montpellier per quanto riguarda la commedia e Carlo II e Maria Luisa dalla parte degli spettatori – e il destino d’amore e pace che li unisce nella finzione e nella realtà, vediamo anche i paesi che loro rappresentano, la Spagna (gli sposi) e la Francia (le spose), in un momento storico particolarmente delicato; il futuro di prosperità che gli viene augurato allude forse alla recente fine del conflitto e alla pace di Nimega che i due paesi avevano appena firmato.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Nella III *jornada* di *Casa con dos puertas mala es de guardar*, in un inciso contenuto in una battuta di Laura, Calderón sembra voler porgere un augurio di discendenza alla regina Isabel de Borbón: “tanto que ni el ver la Reina / -que infinitos siglos viva, / para que flores de Francia / nos den el fruto en Castilla-” (vv. 2282-2285). In realtà, pare che Calderón abbia scritto questa commedia nella primavera del 1629, quando a corte era risaputo che la regina era in stato interessante di Baltasar Carlos, che nacque il 17 ottobre.

Su questo tema Calderón ritornò più esplicitamente con l'opera cantata *La Púrpura de la Rosa* (Calderón, Torrejon y Velasco 1990), che aveva debuttato nel 1660 in occasione di una cerimonia analoga, le nozze reali tra Luigi XIV e Maria Teresa d'Austria, e della stipula del Trattato dei Pirenei e che, per le nozze di Carlo II, venne allestita per ben due volte in cinque mesi, probabilmente proprio per le numerose analogie che presentavano le due situazioni:<sup>39</sup> il mito del tragico amore tra Adone e Venere e la sconfitta del geloso Marte, il dio della Guerra che, mosso dal desiderio di vendetta, causa la morte di Adone.<sup>40</sup> Entrambi i matrimoni furono motivati da necessità politiche e gli spettacoli a questo facevano riferimento: offrono messaggi di concordia, di pace, di prosperità, laddove questi elementi erano mancati.

L'ultimo momento che vorrei considerare all'interno di questa parabola esistenziale di *Gustos y disgustos* riguarda la stampa. Abbiamo detto che nel 1657 la *pièce* uscì all'interno della *Parte octava* delle *Comedias nuevas escogidas*,<sup>41</sup> non si sa se con il consenso di Calderón<sup>42</sup> (che nel 1652 aveva invece espressamente firmato l'*autorización* della *Primera parte de comedias nuevas escogidas*) anche se si tende a escluderlo: il drammaturgo aveva escluso la commedia sia dalle prime due sue *partes* autorizzate, quelle del 1636 e del 1637, a cui si era dedicato in prima persona. Si potrebbe pensare che forse all'epoca non avesse ancora composto l'opera, ma indubbiamente la esclude anche dalle *partes* successive, la terza del 1664<sup>43</sup> e la quarta del 1672, quando la commedia era giù uscita nelle *Nuevas escogidas*. L'edizione del 1657 rappresenta così la *princeps* di un testo che uscì per la seconda volta nel 1682, in decima posizione nella *Verdadera quinta parte* pubblicata da Vera Tassis, subito dopo la morte di Calderón, edizione che volle andare ad emendare la *Quinta parte* spuria che era uscita nel 1677, dove, tuttavia, è giusto ricordare che *Gustos y disgustos* non appariva nella selezione di commedie.

<sup>39</sup> I matrimoni che unirono le due corone furono sporadici e sempre causati da un conflitto recente (Bianca di Borbone e Pietro I di Castiglia, Isabella di Valois e Filippo II, Elisabetta di Borbone e Filippo IV, Maria Luisa d'Orléans con Carlo II). Furono tutte unioni di corta durata e che non diedero vita a un erede per la corona spagnola (Becker 1984, 612).

<sup>40</sup> La compagnia di Vallejo la rappresentò anche alcuni giorni dopo l'*entrada* della regina, il 18 gennaio 1680, questa volta nel Salón Dorado del Palazzo Real, per dar modo alla regina di assistervi: il 25 agosto 1679, quando si era rappresentata nel Palazzo dell'Alcázar per l'onomastico della sovrana, lei era ancora in Francia. Teresa Zapata Fernández de la Hoz indica come luogo di rappresentazione il Coliseo del Buen Retiro (2000, 39). Mancavano pochi giorni alla stipula del matrimonio per procura del 31 agosto, celebrata nella cappella del Palazzo Reale di Fontainebleau, quando Carlo II e Maria Luisa divennero a tutti gli effetti marito e moglie. Tuttavia, l'occasione ufficiale fu il compleanno di Maria Antonia, la precedente promessa sposa di Carlo II, nipote di Mariana d'Austria, che era stata scartata da Juan José d'Austria. A partire da questo momento le rappresentazioni teatrali si susseguirono senza interruzione fino agli inizi di marzo: il 21 gennaio *El blasón de los Mendozas* (compagnia di Manuel Vallejo); 25 gennaio *El celoso extremeño* (compagnia di Manuel Vallejo); 28 gennaio *El amor al uso* (compagnia di José de Prado); 1 febbraio *Abrir el ojo* (compagnia di José de Prado); 4 febbraio *Afectos de odio y amor* (compagnia di María Álvarez); 8 febbraio *Travesuras son valor* (compagnia di Manuel Vallejo); 11 febbraio *La banda y la flor* (compagnia di María Álvarez); 25 febbraio *La bandolera de Italia* (compagnia di María Álvarez); 29 febbraio *La bandolera de Baeza* (compagnia di María Álvarez). Anche durante il periodo del Carnevale, dal 3 al 5 marzo, le nozze di Carlo II e Maria Luisa vennero omaggiate da rappresentazioni teatrali: Manuel Vallejo e José de Prado portarono in scena *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, scritta per l'occasione da Calderón. Fu la sua ultima opera, dato che morì nel 1681.

<sup>41</sup> Sette delle commedie qui raccolte sono di Calderón.

<sup>42</sup> "No obedeció la formación de este gran conjunto de obras dramáticas a un pensamiento orgánico de concepción, ni de unidad en su ejecución y desarrollo, sino que a semejanza de las anteriores colecciones de *Diferentes* y de *Varios autores*, fue formándose por sí misma, como obedeciendo a un tácito mandato de la voluntad general de la nación, que obligaba por igual a todos los editores e impresores, sin envidias ni quejas de ninguno" (Cotarelo y Mori 1932, 161).

<sup>43</sup> Vi è inclusa *La Púrpura de la Rosa*, rappresentata nel 1660 per le nozze di Maria Teresa con il Re Sole.

Tra le diverse correzioni che presenta il nuovo testo del 1682 troviamo nell'indice e poi nell'*encabezamiento* la specificazione dell'occasione festiva in cui venne rappresentata: "Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salón de su Real Palacio" (Calderón 1682, 403). Si ignora se gli interventi sul testo siano da attribuire a Calderón (che avrebbe potuto rivedere la commedia per la messa in scena del gennaio 1680 e lasciare a Vera Tassis il testo rivisto) o invece allo stesso Vera Tassis, anche se la recente messa in scena con Calderón ancora in vita porterebbe a orientarsi verso la prima ipotesi. La *ratio* con cui Vera Tassis compagina questo volume è mossa dalla ricerca di consenso. Vanta l'amicizia di Calderón e pubblica testi di richiamo: include infatti sei *pièces* che definisce "fiesta" – *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*,<sup>44</sup> *Mujer llora y vencerás*,<sup>45</sup> *Agradecer y no amar*,<sup>46</sup> *El jardín de Falerina*,<sup>47</sup> *Gustos y disgustos*, e *Basta callar*<sup>48</sup> –, due dei quali – *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* e *Basta callar* – erano ancora inediti. Nel caso di *Gustos y disgustos*, inoltre, la definizione di "fiesta" rappresenta una novità, giacché questa esplicitazione era assente nell'edizione del 1657. Anche *Basta callar* non pare che venne scritta per una cornice di questo tipo, ma si tratta probabilmente, come nel caso di *Gustos y disgustos*, di una nuova messa in scena in ambito festivo. Come spiega Germán Vega García-Luengos "Vera Tassis se hizo eco de los retoques que experimentaron las comedias de Calderón más o menos tempranas al ser repuestas en palacio en tiempos más cercanos a la inclusión en las partes editadas por él" (2007). Infine, almeno per due casi – *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* e *Gustos y disgustos* – era passato poco tempo tra l'ultima messa in scena (lo spozalizio di Carlo II) e la pubblicazione dei testi, nemmeno due anni. Vera Tassis per comporre il suo primo volume cerca novità editoriali (le due feste citate più *Los dos amantes del cielo* e *La sibila de Oriente*), dà la priorità alle commedie messe in scena durante le feste (quelle che erano nate in questo modo e quelle che lo diventarono negli anni, quando vennero *reaprovechadas* per determinate occasioni a corte), e recupera commedie disseminate nei tomi di *Nuevas escogidas*, *Diferentes autores* e nella *Quinta parte spuria*. *Gustos y disgustos* riassume tutte queste caratteristiche: si tratta di un testo che, anche se possibilmente era nato per la corte, non era sicuramente stato concepito come una festa, ma lo era diventato per la celebrazione di un avvenimento reale nella vita della monarchia, la *boda* di Carlo II e Maria Luisa.

### 3. Conclusioni

Si ignora se Calderón, all'epoca della redazione di *Gustos y disgustos*, tra il 1634 e il 1638, volle trasmettere al pubblico un significato ludico o un vago valore moralizzante, o entrambe le cose allo stesso tempo (*castigat ridendo mores*), mentre possiamo affermare senza alcun dubbio che la prima messa in scena attestata, quella del 1638, ebbe sicuramente uno scopo celebrativo.

La prima pubblicazione del 1657, nell'*Octava parte* delle *Comedias nuevas escogidas*, rispondeva a ragioni economiche lontane agli interessi e alla volontà dello stesso Calderón, cosa che si verifica anche nella seconda edizione del 1682 quando, tuttavia, prevale forse la volontà di celebrare il grande poeta appena scomparso da parte di un amico. Inoltre, in questo contesto

<sup>44</sup> Vera Tassis apre il volume con l'ultima *fiesta* regia di Calderón, messa in scena il 3, 4 e 5 marzo 1680.

<sup>45</sup> Appare in terza posizione, con l'indicazione "Fiesta que se representó a Sus Magestades en el Coliseo de Buen Retiro". Era stata pubblicata precedentemente nel 1662 nella *Parte diez y siete de comedias nuevas, y escogidas*.

<sup>46</sup> Precedentemente pubblicata nel 1653 nella *Quinta parte de comedias escogidas*, appare in quarta posizione, indicata come "Fiesta que se representó a Sus Magestades".

<sup>47</sup> In settima posizione, dove si specifica: "Representación de dos jornadas, que se hizo a Sus Magestades en el sitio de la Zarzuela". Era già stata pubblicata nella *Quinta parte spuria* di Calderón del 1677.

<sup>48</sup> Appare in dodicesima e ultima posizione e nel 1682 era ancora inedita.

viene riconosciuto a *Gustos y disgustos* la sua ultima cornice di rappresentazione, quella della festa, quando alla finalità ludica, morale e circostanziale della *pièce*, il vecchio poeta poté forse aggiungere anche un intento politico: l'impero, affacciato sul burrone della fine, per sopravvivere aveva bisogno di eredi.

E oggi? Cosa rimane oggi in questa commedia? Il trascorrere del tempo ha cancellato tutti questi significati e oggi *Gustos y disgustos*, depurata da questi molteplici sostrati di letture e interpretazioni, irradia solo l'infinita grazia poetica delle migliori opere di Calderón.

#### Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta. 2020. *Calderón de la Barca*. Roma: Salerno Editrice.
- Arellano, Ignacio. 1995. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- . 2001. *Autos sacramentales completos de Calderón: edición crítica*. vol. 31. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, edición de Ignacio Arellano y Angel L. Cilveti. 100 vols. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.
- . 2002. "Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro". In *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, edición de Enrique García Santo-Tomás, 357-77. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- . 2004. "Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español". In *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coordinado por José M. Díez Borque, José Alcalá-Zamora, y Queipo de Llano, 53-77. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- . 2017. "Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón". *Bulletin of Spanish Studies* vol. 94, no. 4: 693-709.
- . 2018. "Calderón y los géneros dramáticos, con otras cuestiones anejas: honor, amor, legitimación política y autoridades de las taxonomías". *RILCE: Revista de filología hispánica* vol. 34, no. 1: 100-26.
- Bandello, Matteo. 1589. *Historias trágicas exemplares: sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*. Salamanca: Pedro Lasso impresor e Juan de Millis Godínez impresor.
- . 1603. *Historias trágicas exemplares: sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*. Valladolid: por Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martínez.
- . 1620. *Novelas morales útiles por sus documentos*, traducción de Diego de Ágreda y Vargas. Madrid: Tomás Junti.
- Becker, Danièle. 1984. "Hado y divisa de Carlos Segundo y de María Luisa en la Real entrada de la Reina y fiestas de 1680". In *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, coordinado por Miguel Á. Garrido Gallardo, 611-26. Madrid: CSIS.
- Bernardo Ares, José M. de. 2002. "Calderón de la Barca: el poder palatino de un capellán real y el poder cultural de un dramaturgo". In *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, coordinado por José M. Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, 63-78. Madrid: Castalia.
- Blue, William R. 1997. "Calderon's *Gustos y disgustos* no son más que imaginación and some remarks on New Historicism". In *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, edited by José A. Madrigal, 29-39. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Cabañero Sánchez, Patricia. 2016. *Relaciones de sucesos, fiesta cortesana y literatura con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans, 1679*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39805/1/T37913.pdf>> (09/2021).
- Calderón de la Barca, Pedro, y Tomás de Torrejón y Velasco. 1990. *La púrpura de la rosa*, edición de Angeles Cardona, Don Cruickshank, y Martin Cunningham. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1636. *Primera parte de comedias*. Madrid: por María de Quiñones.



- . 1637. *Segunda parte de las comedias*. Madrid: por María de Quiñones.
- . 1664. *Tercera parte de comedias*. Madrid: por Domingo García Morrás.
- . 1672. *Quarta parte de comedias*. Madrid: por José Fernández de Buendía.
- . 1682. *Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, edición de Juan de Vera Tassis. Madrid: por Francisco Sanz impresor.
- . 1849. *Comedias*, edición de Juan E. Hartzenbusch. vol. 2. Madrid: Imprenta de la Publicidad a cargo de D.M. Rivadeneyra.
- . 1956. *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones. vol. 3. Madrid: Aguilar.
- . 1963. *Eco y Narciso: comedia*, prólogo, édition et notes de Charles V. Aubrun. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- . 1974. *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, estudio y edición crítica por Claudio Ybarra Silva. Madrid: Playor.
- . 1998. *El nuevo palacio del Retiro*, edición crítica de Alan K.G. Paterson. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Castro, Américo. 1916. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII". *Revista de Filología Española* no. 3: 357-86.
- Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Octava parte*. 1657. Madrid: Andrés García de la Iglesia. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316857b/f25.item.zoom>> (09/2021).
- Cotarelo y Mori, Emilio. 2001 [1924]. *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca*, edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- . 1931. "Catálogo descriptivo de la gran colección de *Comedias escogidas* que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704". *Boletín de la Real Academia Española* no. 18: 232-80, 418-68, 583-636, 772-826. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9p6>> (09/2021).
- . 1932. "Catálogo descriptivo de la gran colección de *Comedias escogidas* que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704". *Boletín de la Real Academia Española* no. 19: 161-218. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9p6>> (09/2021).
- Cruikshank, Don W. 2002. "La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época". In *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, coordinado por Jesús Pérez Magallón y José M. Ruano de la Haza, 95-106. Madrid: Castalia.
- . 2011. *Calderón de la Barca*. Madrid: Gredos.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. 2008. Kassel: Reichenberger.
- Fernández Mosquera, Santiago. 2015. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- Fox, Dian. 1986. *Kings in Calderón: a study in characterization and political theory*. London: Tamesis Books.
- Gasparetti, Antonio. 1939. *Las "Novelas" de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*. Salamanca: Imp. Cervantes.
- Hilborn, Harry W. 1938. *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto Press.
- Jaime I, Rey de Aragón. 1848. *Historia del rey de Aragón don Jaime I, el Conquistador, escrita en lemosín por el mismo monarca. Traducida al castellano y anotada por Mariano Flotats y Antoni De Bofarull*. Valencia: Librería de Doña Rosa López.
- Léonardon, Henri. 1902a. "Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II". *Bulletin Hispanique* vol. 4, no. 2: 104-18.
- . 1902b. "Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II". *Bulletin Hispanique* vol. 4, no. 3: 247-55.
- . 1902c. "Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II". *Bulletin Hispanique* vol. 4, no. 4: 342-59.
- Lobato, María L. 2007. "Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1689)". In *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*, edición de Judith Farré Vidal, 13-44. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1949. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España (continuación)* t. 6. Santander: Aldus.
- Morley, Sylvanus G., and Courtney Bruerton. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Neumeister, Sebastian. 1976. "La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina amor*)". In *Hacia Calderón. Tercer Coloquio anglogermánico Londres 1973*, edición de Hans Flasche, 156-70. New York-Berlin: De Gruyter.
- . 2000. *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger.
- Oleza, Joan. 2012. *L'architettura dei generi nella commedia nuova di Lope de Vega*, a cura di Marco Presotto. Rimini: Panozzo Editore.
- Ortí, Marco A. 1640. *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. Valencia: Juan Bautista Marçal, Impresor de la Ciudad.
- Osma, José M. de. 1937. "Nota a *Gustos y disgustos son no más que imaginación*". *Hispania* vol. 20, no. 1: 47-54.
- Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*. 1662. Madrid: por Melchor Sánchez.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. 2000. *Calderón: vida y teatro*. Madrid: Alianza.
- Primera parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores de España*. 1652. Madrid: por Domingo García y Morrás.
- Profeti, Maria G. 1994. *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Firenze: La casa Usher.
- . 2007. "Gozzi 'riedifica' Calderón: *Le due notti affannose*". In *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, a cura di Antonina Paba, 185-202. Roma: Aracne.
- . 2009. *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. Firenze: Alinea.
- Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. 1653. Madrid: por Pablo de Val.
- Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. 1677. Barcelona: por Antonio la Caballería.
- Rich Greer, Margareth. 1991. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press.
- Rodríguez Villa, Antonio. 1903. "Dos viajes regios (1679 y 1666)". *Boletín de la Real Academia de Historia* vol. 42: 250-78. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/dos-viajes-regios-16791666-1/>> (09/2021).
- Sánchez Jiménez, Antonio (ed.). 2015. *Calderón frente a los géneros dramáticos*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Sanz Ayán, Carmen. 2006. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II. Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la excma. sra. Doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el excmo. sr. don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Schack, Adolf F. von. 1887. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. t. 4. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, Impresor de Cámara de S.M.
- Shergold, Norman D., and John Earl Varey. 1982. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londra: Tamesis Books Limited.
- Valbuena Prat, Ángel. 1941. *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Vega García-Luengos, Germán. 2007. "Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones". In *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, edición de Judith Farré Vidal, 69-100. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-publicacion-impresa-de-fiestas-teatrales-en-la-corte-de-felipe-iv-y-carlos-ii-modelos-y-funciones/html/b8704d18-a0f7-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_9.html#I\\_0\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-publicacion-impresa-de-fiestas-teatrales-en-la-corte-de-felipe-iv-y-carlos-ii-modelos-y-funciones/html/b8704d18-a0f7-11e1-b1fb-00163ebf5e63_9.html#I_0_>) (09/2021).
- Vega, Lope de. 1629. *Veinte y tres parte de sus comedias, y la mejor parte que hasta oy se ha escrito*. Valencia: por Miguel Sorolla, a costa de Luis de Soto Velasco.
- Zapata Fernández de la Hoz, Teresa. 1992. "El teatro y las fiestas públicas en la corte durante el reinado de Carlos II". In *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, editado por Luciano García Lorenzo y John Earl Varey, 217-36. Londres: Tamesis Books Limited.
- . 2000. *La entrada en la corte de María Luisa de Orléans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.