



Citation: E. Merlino (2022) Re e carbonai in scena. Il conflitto corte-aldea ne *Los carboneros de Francia*. Una commedia palatina del fondo Gondomar. *Lea* 11: pp. 17-39. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13807>.

Copyright: © 2022 E. Merlino. 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.

Re e carbonai in scena Il conflitto *corte-aldea* ne *Los carboneros de Francia* Una commedia palatina del fondo Gondomar

Elena Merlino

Università degli Studi di Firenze (<elena.merlino@unifi.it>)

Abstract

This paper aims to investigate the theatrical realisation and resolution of the opposition between courtesan and rustic space – *corte* and *aldea* – in *Los carboneros de Francia*, an anonymous palatine comedy composed at the end of the 16th century. In particular, the article will focus on how this dichotomy materializes through the configuration of the represented fictional spaces, where the contrast between the physical and metaphorical “openness” of the *aldea* and the “closure” of the *corte* emerges, resulting in a form of “correction” of the literary *topos* of *menosprecio de corte y alabanza de aldea*.

Keywords: Dramatic space, Gondomar’s collection, Palatine comedy, Spanish theatre

1. La simbolizzazione del conflitto nello spazio teatrale

Non è una novità affermare che il nucleo dell’azione drammatica risiede nel conflitto: sono il contrasto, lo scontro, le relazioni conflittuali tra i personaggi protagonisti dell’azione scenica a costituire, ancor più dell’azione di per sé, l’essenza di ogni dramma, relazioni che, nel medium teatrale, si svolgono e si configurano materialmente all’interno di spazi fisicamente definiti, ma allo stesso tempo virtualmente illimitati, ovvero quelli offerti dal dispositivo scenico.

La tradizione teatrale di ogni epoca ci racconta, ci “mostra” i conflitti sociali, politici e ideologici dell’ambiente sociale di cui essa stessa è il prodotto, o meglio, come ci ricorda Anne Ubersfeld, non mette in scena tanto i conflitti concreti, quanto piuttosto la loro proiezione simbolica, “[...] the image people have of spatial relationships and the conflicts underlying those

relationships in the society in which they live. Thus the stage symbolically represents sociocultural spaces” (1999, 97).

Difatti, a partire dallo spazio “scenico” fisicamente percepibile dallo spettatore e dalle parole pronunciate dai personaggi, non solo è possibile stabilire i diversi “spazi drammatici”, finzionali, in cui si svolge l’azione immaginaria, ma ricostruire quei valori simbolici aggiunti che il drammaturgo, generalmente, associa a determinati luoghi rappresentati.¹ Ciò vale per qualsiasi esperienza teatrale e vale, ovviamente, per il teatro classico spagnolo. Come sottolinea Javier Rubiera nel suo fondamentale studio sulla costruzione dello spazio nella commedia aurea spagnola, il giardino, la grotta, il palazzo, la montagna, la strada, il mare ecc. sono spazi in cui il drammaturgo proietta “metafóricamente su *visión del mundo*, mediante un sistema de identificaciones y de oposiciones” (2005, 95), e in cui materializza dialettiche fondamentali, quali mondo urbano/mondo rurale, libertà/oppressione, uomo/donna, ad esempio. Queste sono rese scenicamente mediante una determinata articolazione della successione degli spazi, “que el dramaturgo suele alternar para crear diferentes efectos de oposición tanto estructural como temática” (*ibidem*). Inoltre, specifiche configurazioni spaziali oppositive si relazionano abitualmente a determinati generi drammatici, rappresentandone una delle convenzioni maggiormente caratterizzanti e parte integrante dell’orizzonte di aspettative del pubblico che assiste alla rappresentazione: solo per proporre alcuni elementari esempi, il contrasto tra *espacio doméstico* e *calle* è centrale negli intrighi delle *comedias urbanas*, come la contrapposizione tra *corte* e *aldea* è elemento strutturante delle *comedias palatinas*.² Ed è proprio questa seconda dicotomia segnalata che sarà oggetto di riflessione nelle pagine che seguono, mediante l’analisi di un interessante esemplare di *comedia palatina*: l’anonima *Los carboneros de Francia*, di cui stiamo attualmente curando un’edizione digitale³ e che fa parte della collezione teatrale appartenuta a Diego Sarmiento de Acuña, conte di Gondomar.⁴

¹ Dal punto di vista terminologico, si fa riferimento alla nota distinzione elaborata da Marc Vitse, a partire da una proposta di Patrice Pavis (1998), tra spazio drammatico e spazio scenico (“espacio dramático” ed “espacio escénico”). Il primo è inteso come “espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir los lugares por los que se mueven los entes de la ficción que son los personajes”, mentre il secondo designa “el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral” (1985, 338-39). La nozione di spazio scenico, così come formulata da Vitse, coincide sostanzialmente con la definizione di “texto B” suggerita da Díez Borque, ovvero il sistema di segni non verbali, acustici e visuali, legati alla rappresentazione, in contrapposizione al “texto A”, la dimensione propriamente testuale dell’opera teatrale (1975, 24). Sempre in relazione alla terminologia legata al rapporto testo-rappresentazione, si vedano i contributi di María del Carmen Bobes Naves, che distinguono “texto literario”, ovvero l’elemento verbale, e “texto espectacular”, l’aspetto non verbale, ovvero l’insieme di indicazioni contenute nei dialoghi e nelle didascalie di un’opera drammatica che ne permettono la realizzazione concreta (2004; 2006).

² Per un approfondimento, anche bibliografico, sulla questione della simbolizzazione spaziale nel teatro aureo spagnolo, oltre allo studio di Rubiera, si rimanda a Amezcua (1991), Arellano (2001), Kirschner (1998), Regueiro (1996) e al volume miscelaneo curato da Casal *et al.* (2002).

³ Relativamente alla numerazione dei versi citati, all’ortografia e alla punteggiatura di tali brani, si farà riferimento all’edizione attualmente in corso di stampa.

⁴ Per un approfondimento sulla collezione, oltre ai fondamentali studi di Stefano Arata (1989; 1996), che ha scoperto, identificato, catalogato e analizzato il fondo e ha avanzato importanti ipotesi sulla sua formazione e sulla circolazione dei testi che ne fanno parte, si rimanda anche a quelli di Antonucci e Arata (1995) e Badía Herrera (2014) e, per quanto riguarda la figura del conte di Gondomar, Sánchez Cantón (1935), Castroviejo e Fernández de Córdoba (1967) e Manso Porto (1996 e Real Academia de la Historia *online*). Relativamente al processo di costituzione della biblioteca del Conte a Valladolid, si segnala lo studio di Michael e Ahijado Martínez (1996), che ne hanno ricostruito le fasi di formazione e la successiva dispersione nel 1806. Infine, è uscito recentemente un volume monografico dell’*Anuario Lope de Vega* dedicato proprio ai manoscritti teatrali della biblioteca del conte di Gondomar (Giuliani 2020).

1.1 Los carboneros de Francia: un caso concreto di conflitto corte-aldea

Los carboneros de Francia, opera manoscritta e a testimone unico, chiude il codice con segnatura II-463 (cc. 243r-261v) conservato nella Real Biblioteca del Palacio Real di Madrid. Relativamente alla datazione, pur non essendovi dati temporali certi a cui far riferimento, si può assumere con un certo grado di sicurezza che la commedia fu composta tra il 1580 e il 1596, probabilmente durante la prima metà degli anni '90 del Cinquecento, dato che, come emerso dagli studi di Arata e, in seguito, di Badía Herrera, le opere del fondo furono copiate e rilegate prima del 1597.⁵ L'opera è anonima, anche se Fernández Siles, nel suo studio sulla figura del carbonaio nella tradizione teatrale barocca spagnola, accenna a un'attribuzione ad Antonio Mira de Amescua (1996, 247), supposizione che potrebbe dipendere dall'esistenza di una commedia quasi omonima, *Los carboneros de Francia y reina Sevilla*, composta dal drammaturgo andaluso e pubblicata per la prima volta all'interno della *Parte XXXIX* della collezione delle *Comedias escogidas* nel 1673. Tuttavia, al di là del titolo, le similitudini tra le due opere sono trascurabili, legate a topoi letterari comuni nelle commedie coeve, e che riflettono convenzioni sceniche largamente diffuse, piuttosto che indicare un effettivo contatto diretto tra i testi.⁶

L'opera manifesta tutte le caratteristiche proprie del genere palatino: l'intreccio drammatico si svolge in uno spazio identificabile, ovvero il regno di Francia, ma allo stesso tempo, percepito dagli spettatori come esotico e nebuloso e, dunque, tale da permettere al drammaturgo di prescindere da certe costrizioni censorie e indagare, in chiave comica e con maggiore libertà, gli abusi, le ambizioni e i crimini commessi dai monarchi e dai nobili protagonisti, divenendo quindi specchio di quei complessi e spesso distorti meccanismi politico-sociali in cui il pubblico contemporaneo poteva facilmente riconoscersi. Vi è poi l'interazione tra personaggi appartenenti a distinte classi sociali, aristocratici da un lato e ceti subalterni dall'altro, che interagiscono nello spazio della *corte* o in quello dell'*aldea*, aspetto che permette alla riflessione politico-sociale di fondersi con l'*enredo* amoroso. L'azione drammatica, come è tipico delle commedie palatine, si condensa in pochi giorni, nel nostro caso due, senza ellissi temporali rilevanti. Al contrario, come segnala Badía Herrera, per quanto riguarda la cornice temporale remota e indefinita, caratteristica altrettanto comune a tale sottogenere, i commenti espressi dai cortigiani Persio e Otón e dal maggiordomo nei confronti del *romance* con cui si esibiscono i musicisti durante la *Segunda Jornada* (vv. 1594-1643), in cui costoro contrappongono i *romances* "no del tiempo" (v. 1579) a quelli attualmente composti in Spagna – "Ya en España no se halla / tal estilo ni romance" (vv. 1637-1638) – potrebbero suggerire un'ambientazione contemporanea alla data di composizione dell'opera (2014, 296).

⁵ Per un elenco delle opere del fondo e relativa data di composizione/copia, si rimanda all'articolo di Arata, in cui lo studioso distingue tra le opere in cui questa viene esplicitamente riportata, quelle che presentano una divisione in quattro *jornadas*, dunque piuttosto arcaiche, i testi le cui caratteristiche stilistiche e la versificazione ne permettono la datazione e, infine, le opere di cui abbiamo notizie su circostanze di composizione e rappresentazione (1996, 13-14). Anche Badía Herrera, nel suo studio sulle opere profane del fondo, fa un'ampia riflessione su tutti quegli elementi metrici, strutturali e linguistici che rivelano l'alta datazione delle commedie (2014) e, ancor più di recente, si vedano le puntuali osservazioni di Elena Marcello circa le convenzioni linguistiche dell'epoca e l'*usus scribendi* dei copisti della collezione, in questo caso applicate a un esempio concreto, ovvero *Los própositos*; l'intervento è contenuto nel già citato numero dell'*Anuario Lope de Vega* (2020).

⁶ Gli unici legami ravvisabili sono il motivo della caccia come elemento di contatto tra nobili e ceti subalterni e il dono, da parte del re, di un oggetto di valore, ovvero un anello, al *villano*, come "símbolo de gratitud y magnanimidad" (Fernández Siles 1996, 250). Per il resto, l'intreccio, che narra le vicissitudini di Carlo Magno e Sevilla, procede in tutt'altra direzione e si ispira alla tradizione di "Reina Sevilla", ovvero "la versión española de la leyenda de la mujer falsamente acusada de infidelidad, pero finalmente vindicada [...], una tradición antiquísima, que parece tener su origen en las *chansons de geste* [...]" (Tyler 1967, 635).

Nella commedia, la tradizionale contrapposizione *corte/aldea* si manifesta in primo luogo nella strutturazione stessa dell'intreccio drammatico. Difatti, *Los carboneros de Francia* si sviluppa seguendo sostanzialmente due linee narrative: la prima è la trama erotica che coinvolge il re di Francia e il suo fedele vassallo César. Costui incarica il fidato gentiluomo di condurre a palazzo la dama Marcela, di cui si è invaghito, ignorando che lo stesso vassallo è innamorato – ricambiato – della donna. Il monarca, figura arrogante, debole e a tratti ridicola, è la perfetta personificazione del prototipo del “despota lussurioso” così come delineato da Joan Oleza, ovvero “un sovrano con un desiderio illegittimo, dispotico, ignobile verso l’oggetto di questo desiderio” (2012, 103).⁷ Costui si dimostra disinteressato al ruolo istituzionale che incarna e totalmente sottomesso agli impulsi, ed è disposto a tutto pur di ottenere Marcela, l’oggetto del suo desiderio illegittimo: è pronto a subordinare la dignità e l’onore del valente cavaliere Lelio, zio e tutore della dama, e persino a mancare di rispetto ai defunti, come gli fa prontamente notare sin dai primi versi il vassallo César:

[...] que el rey que pretende gloria
no por muerto al bueno olvida,
que, muerto en cuanto a esta vida,
cobra vida en su memoria. (vv. 33-36)

Il re, tuttavia, non è incline a rinunciare ai suoi propositi, sostenendo che in amore nessuna delle argomentazioni di ordine legale o morale di César hanno valore: “En honor miras justicia, / en amor no hay sino gusto” (vv. 2166-2167). Il ruolo che riveste, di “principio de la ley” (v. 487), fa sì che egli possa prendere qualsiasi decisione, per quanto ingiusta e arbitraria sia, con la certezza dell’assoluta sottomissione e della passiva accettazione dei suoi sudditi. Non a caso, nel momento in cui César rivela l’irritazione e l’amarezza di Lelio di fronte all’obbligo impostogli dal re di consegnargli la nipote, il re risponde con queste parole: “No haga [Lelio] tantos extremos. / ¿No basta mandarlo el Rey?” (vv. 1142-1143). Tuttavia, César, come avviene nella maggior parte dei casi, è costretto a ubbidire suo malgrado alle arbitrarie ed egoistiche pretese del monarca, dato che “hasta el mal rey [...] es acreedor a la lealtad del servidor” (Arellano 1996, 48), come sottolinea lo stesso vassallo in più di un’occasione:

Quiero al fin servir al Rey,
pues que por fuerza ha de ser,
que esto lo podría hacer
a mi salvo y según ley. (vv. 221-224)

o ancora: “Pues venga luego la muerte, / conque solo se detenga / para que al Rey sirva en esto” (vv. 2246-2248). Il suo cieco desiderio condurrà il monarca al punto di minacciare la dama di usarle violenza, a causa delle sue resistenze:

¿No queréis? ¿Pues haya fuerza
donde no hay comedimiento!
Entraos en este aposento,
o hareos entrar por fuerza. (vv. 2473-2476)

⁷ Tale traccia è costituita da una serie di funzioni più o meno complesse, che possono svolgersi attraverso un’ampia gamma di azioni (Oleza 2012). Una di esse è la richiesta d’aiuto da parte del re a un sottoposto, ignorando che egli è il pretendente della dama, “cosa che mette il cavaliere di fronte al dilemma se ubbidire al proprio signore o essere leale al suo amore”, come avviene nel nostro caso (105).

La seconda linea narrativa, che corrisponde allo spazio dell'*aldea*, vede come protagonisti pastori e carbonai: il re, smarritosi durante una battuta di caccia, viene accolto da uno di questi, il carbonaio Claudio, che gli offre ospitalità senza conoscerne la vera identità, dato che il re si presenta come un semplice cavaliere. Il monarca, dopo aver tentato di donare al carbonaio un anello, che l'uomo prontamente rifiuta, lo invita a palazzo il giorno seguente per sdebitarsi. Come è da aspettarsi, l'arrivo a corte dell'umile carbonaio, un incontro/scontro che lo costringerà a confrontarsi con un ambiente aristocratico che gli è totalmente estraneo, genererà una serie di situazioni comiche che faranno da contrappunto ai continui sotterfugi del monarca (e di César) per ottenere i favori di Marcela e ai ripetuti tentativi della gelosa regina di smascherare i tradimenti del marito.

Tale dicotomia è resa ancora più esplicita dal motivo della doppia ospitalità, ovvero delle sequenze speculari delle due cene che si svolgono presso la casa del carbonaio prima, dunque in un'ambientazione rustica, e, successivamente, a corte. Nella seconda occasione, Claudio chiederà al re, disposto a esaudire una sua qualsiasi richiesta, l'abolizione della tassa sulla vendita del carbone per tutti i carbonai di Francia, che il re immediatamente gli accorderà. Per di più, il re non si limiterà al conferimento di tale privilegio, ma finirà per concedere a tutti i carbonai il titolo di cavalieri di Francia.

1.2 *Il menosprecio de corte y alabanza de aldea e la figura del carbonaio*

La polarizzazione mondo rurale/mondo cortigiano è legata a un topos molto comune nelle opere del fondo Gondomar e nelle commedie palatine in generale, ovvero quello del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*:⁸ come è noto, il sistema concettuale su cui si fonda tale contrasto è essenzialmente l'opposizione "verdad (lo natural) fingimiento (lo artificial)" (Díez Borque 1976, 317), espressione di quel rapporto dicotomico "realtà-apparenza" che costituisce una presenza costante nel teatro e nella cultura barocca in generale.⁹ In questo senso, la *corte* è il luogo dell'inganno e dell'ipocrisia, un microcosmo dominato dall'arte della dissimulazione, dote estranea al *villano* e che è invece tipica, anzi, necessaria al cortigiano affinché possa sopravvivere in quell'ambiente, assieme all'invidia, che rende la *corte* lo spazio materiale in cui si producono intrighi, maldicenze e instabilità (317-18). L'*aldea* è, al contrario, lo spazio idealizzato dell'onestà, della purezza e di una sincerità ingenua, ma autentica. In effetti, nell'opera, al di là della dimensione comica che sorge dall'ignoranza e dalla dabbennaggine esibite dai carbonai, Claudio compreso, e su cui si tornerà, vi si aggiunge il conferimento di una dimensione di rispetto e dignità, elemento reso plasticamente sulla scena mediante il contrasto tra l'aspetto rozzo, fuligginoso, *tiznado* dei carbonai e la loro anima integra e pura. Da questo punto di vista, si osservino le parole impiegate dal re per descrivere l'aspetto del carbonaio ai membri della corte e, di seguito, dal paggio Pinabel, per annunciare l'arrivo dei carbonai a palazzo:

⁸ Esempi di commedie palatine della collezione in cui si evidenzia la contrapposizione *corte/aldea* sono: *Los naufragios de Leopoldo*, *El valor de las letras y de las armas*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico* e *Los propósitos*.

⁹ Il contrasto realtà/apparenza è un principio che sta alla base della cultura barocca e della coscienza che l'uomo del tempo costruisce di sé e del mondo, e che assume molteplici declinazioni artistiche. L'uomo del Barocco non nega "la concepción sustancialista de las cosas", ma, allo stesso tempo, l'esperienza della crisi del mondo in cui si trova a vivere, attraversato da profondi cambiamenti economici, politici e sociali, lo obbliga a fare i conti con il "carácter aparenzial, fenoménico" (Maravall 1983, 395), delle cose del mondo, un aspetto a cui è necessario adattarsi pragmaticamente, attraverso quella che Maravall definisce una "perspectiva de la acomodación", di adattamento empirico, di decifrazione del "juego de las aparencias" mediante l'esperienza (402).

REY Hola, mirad que hoy aguardo
 a la hora del comer
 un hombre que ha de traer
 un sayo de paño pardo;
 hombre en lenguaje grosero
 y en miembros y talle basto;
 mas muchas palabras gasto:
 finalmente un carbonero,
 que en velle todo tiznado,
 lo entenderá quien lo viere. (vv. 1539-1548)

PINABEL También viene gran copia
 de carboneros delante,
 gente toda semejante
 a la que cría Etiópia.¹⁰ (vv. 2041-2044)

Come nota Fernández Siles, è possibile ravvisare una certa deferenza, da parte del re, nei confronti della modestia quasi ascetica di Claudio (1996, 256), e, soprattutto, verso la generosità dimostratagli, che il monarca illustra in toni quasi biblici – “cuando pasar me vistes / hambre y sed, me socorristes / sin recibir interés” (vv. 2582-2584) –, degna del riconoscimento conferito a lui e agli altri carbonai nello scioglimento dell’opera, ovvero il titolo di cavaliere di Francia, come è il re, di nuovo, a sottolineare: “[...] Alzá, caballero, / y en derecho fundar quiero, / que el título merecéis” (vv. 2573-2575). Anche il riferimento alla supposta “purezza” del carbone da parte di Claudio – “que nunca jamás se ha hecho / tan lindo carbón de caña” (vv. 1189-1190) – è da leggere proprio in questi termini, ovvero come qualità associata non solo al materiale di per sé ma, per estensione, al carbonaio stesso, al suo mondo interiore, e che rimanda direttamente al mito del “cristiano viejo y puro” (Salomon 1985, 109), “sede de la honra y limpieza de sangre” (Díez Borque 1976, 344) e di “orgullosa genealogía visigótica” (García Santo-Tomás 2006, 352), espressione, dunque, dell’identità spagnola più autentica e che si contrappone alla classe aristocratica, spesso accusata di impurezza razziale (Salomon 1985, 109-20).

L’opposizione idealizzata *cortelaldea* è anche al centro del “Colloquio de la vida pastoril”, contenuto nel volume miscelaneo *Colloquios satíricos con un Colloquio pastoril* di Antonio de Torquemada (1553), che costituisce la fonte della linea narrativa che coinvolge il carbonaio Claudio. Nell’opera, il pastore Amintas soccorre due viandanti smarritisi di notte sulle montagne e, poiché costoro lo esortano ad aspirare all’ascesa sociale e a un’esistenza più appagante, il pastore, al fine di difendere la superiorità morale e filosofica della vita che conduce, lontana dalle ipocrisie e dalle falsificazioni della vita cittadina, ricorre, tra le altre cose, a un aneddoto esemplare, che è, appunto, *El carbonero y el rey de Francia*.¹¹

¹⁰ Il fatto che i carbonai appaiano sempre fuliginosi li rende assimilabili al tipo teatrale del *negro* (Fernández Siles 1996, 253), dato che, nella tradizione teatrale barocca, il *negro* viene spesso associato all’ovvia metafora del carbone e a quella, un po’ meno diffusa, della *tizne*, del *negro tiznado*. Tuttavia, le analogie tra *carbonero* e *negro* non vanno oltre a tale aspetto, visto che al primo mancano tutti gli altri tratti che Weber de Kurlat attribuisce alla rappresentazione comica del *negro* teatrale, quali “baja condición social en relación de dependencia, sentido no muy estricto de las obligaciones, importancia de lo erótico”, per fare alcuni esempi (1967, 697).

¹¹ Si tratta di un racconto, radicato nella tradizione orale francese (Zamora Vicente in Vega Carpio 1961, 45), che Amintas afferma essergli stato a sua volta riferito e che narra “lo sucedido a dos hermanas pastoras, hijas de un hombre que hacia carbón” (Torquemada 1553, 77).

Esattamente come nel *cuento* di Torquemada, ne *Los carboneros de Francia*, il punto di contatto tra i due universi contrapposti è rappresentato dal re, il quale, mediante l'iniziale occultamento della propria identità – espediente molto comune nelle commedie palatine proprio in virtù della duplice estrazione sociale dei personaggi protagonisti – interagisce, in un primo momento, con le pastorelle Belarda e Leonisa e, immediatamente dopo, con il loro padre, il carbonaio Claudio. Tale incontro si svolge, inizialmente, nello spazio fisico dell'*aldea*: il re, spogliato dei suoi indumenti reali e vestito con abiti da caccia, si allontana temporaneamente, dal punto di vista materiale e metaforico, dallo spazio a cui appartiene e si introduce in un mondo che gli è estraneo, ma nel quale può penetrare proprio grazie alla maschera che indossa, la quale gli permette di esplorare “un'altra identità, e, con essa, un'altra realtà, un'altra condizione sociale” (Oleza 2012, 56).

1.3 L'articolazione degli spazi drammatici

Al fine di osservare con più chiarezza tale opposizione e come essa si materializzi dal punto di vista scenico, nelle tabelle che chiudono il presente articolo (*Appendice*) abbiamo realizzato una segmentazione della commedia in unità drammatiche minori in modo da individuare i diversi spazi drammatici in cui si svolge l'azione. Come si può osservare, si è scelto di applicare la nozione di *cuadro* secondo la definizione, ormai classica, di Ruano de la Haza, ovvero “acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados” (Ruano de la Haza, José M. Allen 1994, 291). Pur essendo un sistema che presenta alcuni limiti, segnalati nel corso degli anni da vari studiosi,¹² si tratta di un metodo di segmentazione funzionale all'analisi dell'articolazione degli spazi nella commedia poiché, oltre a sottolineare la natura performativa del testo teatrale, mette al centro proprio la dimensione spaziale, dando priorità al movimento degli attori sulla scena e, nello specifico, ai momenti in cui il palco si svuota e si realizza, in genere, un cambio spazio-temporale. È evidente che, nel nostro caso, la proposta di Vitse, che sostiene la supremazia dell'elemento metrico come principio strutturante primario dell'opera teatrale, è scarsamente efficiente, in primo luogo poiché *Los carboneros de Francia*, ad eccezione di una breve sequenza in *décimas* (vv. 605-614)¹³ e del già menzionato *romance* tradizionale con cui si esibiscono i musicisti a palazzo (vv. 1594-1627) e sul quale si tornerà a breve, è composto solamente in *redondillas* (98,30% dei versi totali) e, in secondo luogo, perché il metodo del critico francese sposta l'attenzione principalmente – anche se non esclusivamente, come lo stesso Vitse ha tenuto a sottolineare (2010) – sulla dimensione testuale del fenomeno teatrale. Comunque sia, abbiamo deciso di adottare una metodologia quanto più possibile “eclettica”,¹⁴ che tenga quindi conto sia dell'aspetto scenico-spaziale,

¹² Oltre alle critiche mosse da Vitse al metodo ruaniano, a cui è seguito un vivace scambio accademico tra i due, riassunto dettagliatamente dallo stesso Vitse nel suo articolo per *Teatro de palabras* (2010) si vedano anche, nel medesimo numero della rivista, le riflessioni di Antonucci e Oleza sulle criticità dell'impostazione di Ruano. Per uno stato della questione si rimanda anche a Antonucci (2007) e Crivellari (2013, 1-18).

¹³ La strofa costituisce il contenuto di un “*rétulo*” che viene declamato dai pastori: in esso vengono descritte le proprietà di uno specchio magico che Coridón sostiene di possedere mentre, in realtà, esso fa parte di una macchinosa burla ordita dal pastore ai danni delle pastorelle Belarda e Leonisa. Si tratta di un passaggio che viene percepito come “estraneo” rispetto al rapido scambio in *redondillas* che si sta svolgendo sulla scena, e, dunque, risponderebbe al modello di forma metrica “*englobada*” così come definita da Vitse, ovvero di un “*texto citado*” che svolge una funzione, per così dire, secondaria e “decorativa” rispetto alla forma metrica “*englobadora*”, che corrisponde a passaggi fondamentali per la strutturazione e lo sviluppo dell'azione drammatica (1998, 50).

¹⁴ Da questo punto di vista, sono fondamentali le riflessioni di Antonucci nel già citato numero di *Teatro de palabras*, in cui la studiosa, mettendo in luce sia le criticità del metodo ruaniano, che predilige la dimensione sceni-

prioritario per la nostra prospettiva di indagine, che di quello metrico. Tuttavia, dato che, come appena detto, i cambi metrici sono minimi, non abbiamo reputato necessario inserire un'ulteriore segmentazione in micro-sequenze (Vitse 1998). Centrale resta quindi il criterio del *vacío escénico*, il quale, specialmente nella *Primera Jornada*, coincide generalmente con un cambio spaziale. Infine, nel momento in cui si verifica un cambio spaziale (e temporale in alcuni casi), abbiamo indicato se tale cambio si realizza o meno in continuità tematica con il/i *cuadro/s* precedente/i.

Un altro aspetto da non dimenticare quando si intende osservare l'articolazione degli spazi drammatici in relazione agli scenici nella commedia aurea è che tale identificazione è generalmente caratterizzata da un certo grado di indeterminatezza, e *Los carboneros de Francia* non fa eccezione. Difatti, tali spazi vengono raramente menzionati esplicitamente nel testo, ma se ne deduce la natura dai personaggi che entrano in scena, dalle allusioni più o meno velate contenute nei loro dialoghi, dalle azioni che compiono e, sin eddoticamente, dai vestiti che indossano. In aggiunta, come evidenzia Vitse, era proprio nelle opere in cui gli ambienti rappresentati erano più vicini all'esperienza quotidiana e alla sensibilità dello spettatore – come potevano essere gli spazi urbani o rurali – che il drammaturgo sembrava lasciare maggiore libertà immaginativa al pubblico nella loro ricostruzione “para que recreara con sus ojos mentales los lugares familiares de su inmediato entorno cotidiano y contemporáneo” (Cazal *et al.* 2002, 44). Come si è già sottolineato, la commedia palatina, nonostante sia ambientata in contesti all'apparenza lontani ed esotici, mette in scena, allo stesso tempo, degli spazi che, pur circondati da un'aura di affascinante ed evocativa *lejantía*, sono perfettamente riconoscibili da parte degli spettatori.

Dall'osservazione della distribuzione spaziale dell'opera, due aspetti si possono osservare chiaramente: in primo luogo, la maggioranza dei *cuadros*, ovvero nove dei quindici totali, si svolge in ambito palatino e, in secondo luogo, che tale ripartizione è estremamente diseguale. Infatti, mentre nella *Primera Jornada* gli spazi drammatici di *corte* e *aldea* si alternano sulla scena, pur emergendo una chiara predominanza dello spazio rurale, nelle *jornadas* restanti la varietà spaziale è pressoché nulla e domina l'unità di luogo, rappresentata dallo spazio *cerrado* e circoscritto del palazzo reale e, in questo caso, sono i carbonai, ovvero i personaggi che appartengono al mondo paesano, che, con “su desplazamiento hasta la corte, mantienen la presencia de dicho universo” (Badía Herrera 2014, 251).

Infine, man mano che il re si avvicina al suo agognato obiettivo, ovvero l'opportunità di approfittarsi indisturbato di Marcela nelle sue stanze private,¹⁵ gli spazi si riducono sempre di più, divengono sempre più opprimenti: dalla grande sala reale in cui si svolge il banchetto con il carbonaio (*cuadro* L), si passa all'ingresso dell'*aposento* del sovrano, dove finiscono per concentrarsi tutti i personaggi nello scioglimento dell'intreccio (*cuadro* Q).

co-spaziale, sia le problematicità della prospettiva metrica, propone, quindi, una metodologia “ibrida”, che tenga in considerazione entrambi i criteri, e senza dimenticare gli aspetti estetico-tematici legati alle forme metriche impiegate, al fine di poter comprendere al meglio i meccanismi di funzionamento del testo drammatico e come esso produca significato (anzi, *significati*): “Si el objetivo, pues, de la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico, sobre todo a sabiendas de que, como parece evidente, los dramaturgos áureos eran muy conscientes de su funcionalidad segmentadora” (2010, 92). Sulla stessa linea, si veda anche la proposta di Crivellari nel sopramenzionato studio (2013).

¹⁵ “REY Ello ha de ser, en efeto, / que nos cansamos, señora, / buena ocasión hay agora, / pues es el lugar secreto” (vv. 2425-2428).

1.3.1 L'apertura dell'aldea

Lo spazio dell'*aldea*, così come si delinea nella *Primera Jornada*, è uno spazio aperto, espressione sì di una comicità elementare e ingenua, ma anche specchio della natura sincera, ospitale e leale dei suoi abitanti. Persino gli “inganni” tra pastori che dominano i *cuadros* B ed E li percepiamo come burle innocenti e sprovviste di quella crudeltà arbitraria, egoista e gratuita delle ben più artificiose insidie ordite dal re e dai suoi vassalli, macchinazioni che hanno effetti – potenzialmente – dannosi nei confronti delle vittime. Nel *cuadro* B, mentre Belarda intrattiene i due pastori Silvio e Coridón, Leonisa sottrae i *gazpachos* che i due avevano portato con loro e nel secondo caso, invece, Silvio e Coridón, per vendicarsi dello scherzo precedente, convincono le ragazze dell'esistenza di uno specchio magico che è visibile solo a uomini e donne di bell'aspetto, e le due cadono nel tranello. Si tratta di due episodi molto comici, leggeri e godibili, in virtù dei vivaci scambi di battute tra i personaggi e ai rapidi movimenti degli attori dentro e fuori dal palco, che conferiscono un notevole dinamismo alla scena, come si può osservare nel passaggio che segue:

Sale Leonisa y húrtales [a Silvio] los gazpachos

BELARDA [...] ¿Qué era lo que se hacía?
 CORIDÓN Unos gazpachos, pastora.
 [...]
 BELARDA ¿No podríamos, pastores,
 no comellos, sino vellos?
 SILVIO Vellos y también comellos,
 Belarda de mil amores.

Vuelven corriendo teniéndose el uno al otro, y vase Belarda entre tanto

¡Yo se los he de llevar!
 CORIDÓN ¡No he de llevar sino yo!

No hallan los gazpachos y miranse el uno al otro

SILVIO ¡De reyertas nos quitó
 quien nos los vino a hurtar! (vv. 309-320)

Inoltre, anche se il *cuadro* F, ovvero l'incontro tra il re e Claudio e il conseguente pasto, si svolge interamente nella casa di quest'ultimo, dunque in uno spazio chiuso, esso in realtà rappresenta la “continuidad del espacio abierto del campo en cuanto a universo repleto de comicidad” (Badía Herrera 2014, 251), e va dunque interpretato come virtuale espansione dello spazio aperto dell'*aldea*.

L'atteggiamento “aperto” e ospitale del carbonaio emerge in più di un'occasione, e, inizialmente, proprio attraverso le parole delle figlie del carbonaio, Belarda e Leonisa, che invitano il re, vestito da cacciatore, presso l'umile dimora del padre Claudio:

BELARDA Es casa de un hombre pobre,
 que vive de hacer carbón.
 [...]
 LEONISA Vamos.
 que allí servido seréis
 no como vos merecéis,
 mas lo mejor que podamos. (vv. 827-834)

Comunque sia, è soprattutto durante la scena del pasto che si evidenzia il contegno disinteressato del carbonaio, dato che costui non solo sollecita veementemente il re a occupare il posto a capotavola che spetterebbe al padrone di casa – “¿A dónde os vais a sentar? / Sentaos en la cabecera” (vv. 895-896) – ma, come il carbonaio dell’aneddoto di Torquemada,¹⁶ rifiuta l’anello offertogli dal monarca, sentendosi quasi offeso dal gesto del suo ospite, che parrebbe mettere in discussione la dignità di Claudio e trasformerebbe un gesto altruistico in una sorta di compravendita di favori, privandolo del suo valore:

CARBONERO ¡Corrido, por Dios, estoy!
 Pues, ¿de mí se ha de entender,
 señor, que vengo a vender
 lo que con buen pecho doy?
 ¿No veis que yo he hecho eso
 solo porque os sirvo en ello?
 Y haré poco en hacello,
 si alguna cosa intereso;
 vos, en darne vuestro anillo,
 hacéis como caballero,
 pero yo, aunque carbonero,
 no tengo de recibillo. (vv. 987-998)

1.3.2 La chiusura della corte

All’“apertura”, fisica e simbolica, dello spazio rurale si oppone, dunque, la “chiusura” dello spazio cortigiano: il palazzo, con i suoi *aposeños* privati, in cui il monarca può far entrare indisturbato le dame ed esercitare il suo potere violento e dispotico senza temere conseguenze, e i suoi angusti *retretes*, dove nascondere la vittima a occhi e orecchie indiscreti, è il luogo dell’inganno e della segretezza, a cui mal si adatta l’ingenua schiettezza dei carbonai. In questo senso, “secreto”, inteso sia come aggettivo che come sostantivo, è una parola che i personaggi si trovano spesso a pronunciare, anche loro malgrado nel caso di César, e la segretezza è attributo essenziale dei comportamenti del monarca, come lamenta la regina in un a parte: “(¿Siempre el Rey tiene que hablar / e siempre en secreto todo!)” (vv. 1447-1448).

Emblematica della dimensione di segretezza e dissimulazione che domina nella corte è anche una delle sequenze più riuscite della commedia, in cui Marcela viene nascosta da César nel *retrete* (*cuadro* L), ovvero in una delle tre aperture dell’edificio del *vestuario*, probabilmente una delle laterali, a livello del palco – ne *Los carboneros de Francia* la prima e la seconda galleria del *vestuario* non vengono mai utilizzate –, per evitare che la regina si accorga della sua presenza. Una volta che la gelosa consorte è entrata in scena, si svolge una sequenza piuttosto dinamica, in cui i personaggi, condividendo lo stesso spazio scenico, si dividono in due gruppi: da un lato del palco abbiamo il re, la regina, i cortigiani Persio e Otón, il maggiordomo e, probabilmente, il paggio Pinabel e due guardie; dall’altro César, che comunica con Marcela attraverso il tendone che cela il nascondiglio della dama.¹⁷ Il re e la regina si scambiano una

¹⁶ “El carbonero no lo quiso tomar [el anillo], antes mostrándose agraviado dello le dixo: Señor, yo no os he hecho cortesía para ser con dineros pagado della [...]” (Torquemada 1553, 80r).

¹⁷ In questo caso, non si può parlare strettamente di “espacio lúdico” così come lo intende Rubiera, che si realizza quando gruppi di personaggi “comparten [...] un mismo espacio escénico, pero desarrollan de modo paralelo

serie di battute in cui il re cerca disperatamente di fugare i dubbi della moglie sulla propria fedeltà e, allo stesso tempo, commentano in degli a parte le rispettive risposte, in un sottile e subdolo gioco di inganni:

REINA Si os sé celar, sé quereros.
 REY Bien, ¡pero el vuestro es extremo!
 [...]
 REINA [...] Hoy quiero comer con vos.
 REY (¡Esto tenemos agora!
 Esto va con advertencia:
 que se ha de hacer paciencia.)
 Yo gusto de ello, señora.
 (¡Y mi Marcela escondida!
 ¡Atajado, por Dios, quedo!)
 REINA (Siéntalo o no, que hoy que puedo,
 le he de dar mala comida). (vv. 1399-1422)

Tali scambi si alternano al dialogo furtivo tra César e Marcela, i quali chiosano, a loro volta, le parole della coppia reale; tuttavia, negli scambi tra il vassallo e la sua dama, il tema della gelosia tra amanti perde la carica sottilmente ironica che spicca nelle schermaglie tra re e regina, e fa emergere tutta la disperata impotenza del cavaliere di fronte al crudele arbitrio del sovrano:

CÉSAR (No es celo, porque no temo
 Jamás, Marcela, perderos.
 MARCELA No tenéis vos que temer,
 Ni temáis, que no hay de qué.
 CÉSAR Yo fío de vuestra fe,
 pero temo su poder). (vv. 1401-1406)

La sequenza, e i conseguenti sotterfugi, si complica ancora di più quando entrano in scena i musici e César approfitta della scarsa attenzione della regina, che è rivolta ai nuovi arrivati, per far uscire Marcela dal *retrete*, dopo aver avuto un breve scambio, sempre di nascosto e di sfuggita, con il sovrano. Tuttavia, l'atto di César crea scompiglio tra i suonatori, e la regina, sospettosa, chiede spiegazioni:

REINA [...] Vosotros, ¿de qué os reístes?
Ríense ellos y encógense
 REY ¿Ellos? ¡Que no se han reído!
 REINA ¡Aqueso fuera! ¿No vellos?
 REY Pues, reiríanse allá entre ellos. (vv. 1470-1473)

Dunque, la “chiusura” della corte è segretezza, è inganno, è costante dissimulazione, ma “chiusura” significa anche oppressione, sopraffazione, aspetto a cui si fa riferimento non solo

acciones independientes entre sí” (2005, 128). Nella sequenza che stiamo analizzando, infatti, le due semi-scene simultanee che si producono e in cui i dialoghi si alternano rapidamente non sono indipendenti l'una dall'altra: lo scambio tra César e Marcela costituisce un commento alle parole del re e della regina, e, per questa ragione, è maggiormente assimilabile alla tecnica dell'aparte, la quale, combinata “con la simultaneidad de subescenas” arrivava a “complicar de modo extraordinario las situaciones dramáticas” (141).

direttamente, mostrando al pubblico gli abusi che il monarca perpetra tra le mura fisiche e immaginarie del palazzo reale, ma anche, si potrebbe dire, indirettamente. Ci stiamo riferendo a un passaggio molto interessante dell'opera, ovvero l'inserzione, circa a metà della *Segunda Jornada*, di una delle tante versioni del *romance* tradizionale dedicato a Fernán González, molto popolare al tempo, in cui si narra la convocazione del conte da parte del re don Sancho presso le *cortes* di León, dopo che il sovrano ne aveva ordinato l'incarcerazione, e il rifiuto di Fernán di attendere agli ordini del monarca.¹⁸

Il *romance* viene eseguito dai musicisti, su richiesta del maggiordomo e, secondo un gusto tipicamente barocco, i due servili cortigiani Persio e Otón, assieme al maggiordomo stesso, assistono a questa sorta di suggestivo *play within the play*: pur non trattandosi di una messa in scena teatrale in senso stretto, il tema del *romance* con cui i suonatori si esibiscono si relaziona con il contenuto della commedia a più livelli, e finisce per rispecchiare simbolicamente le dinamiche sociali costrittive in cui i cortigiani stessi sono immersi. Come fa notare Badía Herrera, infatti, la presenza del *romance* non è affatto casuale ed è la studiosa stessa a evidenziare il legame tra questo e l'argomento de *Los carboneros de Francia*. Sostanzialmente sono tre i fattori che indicherebbero la connessione tra la figura di Fernán González e la nostra commedia: il primo è che, nella tradizione leggendaria che ruota attorno al conte, costui sarebbe stato cresciuto ed educato da un carbonaio il quale, nonostante le sue umili condizioni, cerca di allevare il bambino come fosse un nobile e che, come il carbonaio Claudio, mostra un comportamento onorevole, in netto contrasto rispetto alle crudeltà del re.¹⁹ Il secondo aspetto è costituito proprio dall'evidente affinità tra don Sancho, e come esso viene dipinto nel ciclo di *romances* dedicati a Fernán, e il re di Francia. Difatti, entrambi sono caratterizzati dalla passione per la caccia e per le conquiste amorose, sono inetti, a tratti ridicoli e grotteschi e, infine, sono disinteressati o incapaci a governare (2014, 295), mentre Fernán si presenta come un esempio di buon governo:

MÚSICOS [...] las [villas] que me dejó mi padre
 poblelas de ricos homes,
 las que yo me hube ganado,
 poblelas de labradores;
 quien no tenía más de un bueye,
 dábale otro, que eran dose,
 y al que casaba su hija,
 doyle yo muy rico done; [...]. (vv. 1617-1624)

L'ultimo fattore messo in luce è, probabilmente, il più interessante, dato che riflette direttamente la struttura dell'intreccio della commedia e, in un certo senso, ne anticipa lo scioglimento, ovvero la contrapposizione tra un "monarca ingiusto" e un "vasallo fiel" (Badía Herrera 2014, 294), aspetto che fa emergere l'atteggiamento prevaricatore dei due sovrani e che costituisce una delle tante declinazioni della dicotomia "libertà-oppressione". Tuttavia, in questo senso, vi è una differenza significativa tra gli atteggiamenti esibiti dal conte e da César nei confronti

¹⁸ Il *romance*, nelle sue varianti, è incluso in numerosi *pliegos sueltos*, "en el *Cancionero de galanes*, en el *Cancionero de romances* s.a., en la *Primera Silva* y, con adiciones, en el *Cancionero* de 1550 [...]" (Díaz-Mas 1994, 84). Per quanto riguarda la sua diffusione nel teatro, esso compare con alcuni ritocchi nella commedia anonima di inizi del XVII secolo intitolata *Comedia de la libertad de Castilla*, e Lope de Vega ne inserisce una versione ancor più manipolata ne *El conde Fernán González* (130).

¹⁹ La figura del carbonaio è presente nel *Poema de Fernán González*: "No le muestra [el carbonero] a cortar leña / ni menos hacer carbón; / muéstrale a jugar las cañas / y muéstrale justador" (Badía Herrera 2014, 294).

del re: il primo decide di disattendere gli ordini del monarca, da lui ritenuti ingiusti – “no quiero ir allá, none” (v. 1612) –, mentre il secondo, nonostante l’amore che prova per Marcela, si trova obbligato a rispettare gli ordini del sovrano e a consegnargli la donna, senza metterne mai in dubbio l’autorità. Non dimentichiamo, infatti, che César preferirebbe togliersi la vita piuttosto che disattendere gli ordini del suo re e che, malgrado alla fine dell’opera il vassallo riesca a sfruttare la situazione a suo vantaggio e ad ottenere la mano di Marcela, il suo stratagemma non va a detrimento del sovrano, le cui reali intenzioni nei confronti della dama non verranno mai svelate.²⁰

Infine, tale contrasto emerge con evidenza ancora maggiore nei commenti degli “spettatori” al termine dell’esibizione. Infatti, costoro, pur mostrandosi in certo qual modo affascinati dall’atteggiamento di sfida esibito da Fernán, dal coraggio che ostenta, e dalla sua ribellione rispetto all’oppressione, alla sopraffazione e all’ingiustizia incarnate dal monarca – “MAYORDOMO Grande fue la libertad / del conde Fernán Gonzales” (vv. 1629-1630) –, ne sono, allo stesso tempo, profondamente intimoriti, e il rifiuto del conte di recarsi alle *cortes* viene definito da Persio come un gesto di “osadía” che “espanto pone” (v. 1635), un vero e proprio atto di *hybris* nei confronti della sacralità della figura del re. Chiaramente, ci troviamo di fronte a un modello di monarchia assoluta e teocratica ben distante dal profilo che emerge nella tradizione del *romancero viejo*,²¹ una distanza temporale, sociale e concettuale che i commenti del “pubblico” illustrano chiaramente. Essi, oltre a rappresentare superficialmente riflessioni di carattere estetico, sono specchio del divario ideologico tra due paradigmi politici distinti, divenendo così espressione del “creciente acortesamento de una sociedad en la que se guardan extraordinariamente las formas y en la que se profesa un respecto sacro (y, en ocasiones, servil) a la figura del que ostenta el poder” (Badía Herrera 2014, 296):

MAYORDOMO Grande fue la libertad
del conde Fernán Gonzales.
No se hallarán dos tales
ahora en la cristiandad.

[...]

PERSIO A fe, que es buena antigualla.
OTÓN Ya en España no se halla
tal estilo ni romance. (vv. 1629-1640)

²⁰ Lo stratagemma di César consiste nel far credere alla regina, la quale, sospettosa, si precipita nelle stanze private del monarca un attimo prima che costui si approfitti di Marcela, che la dama e lo stesso vassallo si trovavano lì affinché il re celebrasse le loro nozze in segreto. Pur andando in parte a suo discapito, il monarca non può che commentare la trovata di César con queste parole: “(¡Galana invención, por Dios! / ¡Qué bien que lo ha remediado! / ¡Qué buena y presta invención! / ¡Pareció pensada aposta! / Huélgome, que aunque a mí costa, / me quitó de confusión.)” (vv. 2519-2524). In questo caso, la risoluzione del conflitto generato dalla “lujuria del déspota”, probabilmente a causa dell’arcaicità delle commedie del fondo, non si realizza mediante “la autolimitación del príncipe”, molto comune nelle commedie composte posteriormente, in cui il nobile ingiusto “vence su propio deseo dejando abierta la vía para que la pareja de súbditos puedan realizar su amor” (Badía Herrera 2014, 296), ma piuttosto attraverso l’abilità e “la industria de los súbditos” (Oleza 2005, 8).

²¹ Sottolinea Di Stefano: “Los *rr. viejos* escenifican el conflicto entre vasallo y monarca reiterando una representación del principio de autoridad en cuanto a arbitrio y violencia: el rey perjuro que niega a Bernardo la liberación del padre, o el que persigue a Fernán González [...] monarcas cuestionados por la arrogancia juvenil de Rodrigo Díaz, o la valiente sensatez de un Cid ya maduro. De tales temas [...] el *romancero* recoge o promueve los desarrollos más novelescos y en ellos exalta el enfrentamiento individual, *exempla* de un ejercicio arbitrario del poder y e su inevitable fracaso” (2010, 37).

1.4 Comicità rustica vs comicità cortigiana: un breve cenno

Oltre agli elementi messi in luce finora, legati all'articolazione degli spazi drammatici, alle diverse connotazioni simboliche e morali che assumono, e alle situazioni che vi si producono proprio in virtù della natura stessa dei personaggi che li abitano, l'opposizione tra mondo paesano e cortigiano si manifesta anche nel tipo di comicità impiegata dai distinti gruppi sociali presenti sulla scena, e che rende, se possibile, il contrasto ancora più stridente. In primo luogo, è importante ricordare che ci troviamo di fronte a una commedia arcaica, e la maniera in cui i ruoli comici vengono delineati nel testo è indice di tale arcaicità. Difatti, ne *Los carboneros de Francia*, la funzione comica non è svolta da un tipo determinato, da un rappresentante della *graciosidad*, per così dire, chiaramente individuabile, ma questa è diffusa, incarnata da più personaggi, sia nobili che subalterni. Carbonai e pastori, ad esempio, corrispondono al tipo del *villano bobo* e sono perciò espressione di una comicità basata sull'ignoranza, sulla *rusticidad* che li caratterizza e sul costante riferimento all'ossessione per cibo e bevande, aspetto, quest'ultimo, che viene più volte messo in luce nella commedia: si pensi alla voracità quasi "bestiale" di Silvio e Coridón – "SILVIO Mucho comes CORIDÓN Como un lobo, / que de gazpachos despacho" (vv. 287-288) – e, soprattutto, alla scena del pasto a palazzo, che evidenzia tutta l'inadeguatezza di Claudio rispetto alle consuetudini aristocratiche. Per questo motivo, e per il suo aspetto esteriore fuliginoso, l'ignaro carbonaio diviene puntualmente oggetto di derisione da parte dei cortigiani e dei servitori del re: "¡No hay harta agua en un arroyo!" (v. 1708) per eliminare la *tizne* del carbonaio, afferma Otón nel momento in cui i paggi entrano in scena con le brocche d'acqua destinate a lavare le mani dei commensali. Anche in questo caso, emerge a più riprese quella "voracidad tragona" (Salomon 1985, 28) che è cifra essenziale della rappresentazione del *rustico teatral*:

| | |
|-----------|--|
| PERSIO | ¡Postres! |
| CARBONERO | No puede ser menos sino que aquesos sean malos. |
| REINA | ¿Cómo? |
| CARBONERO | Aunque sean regalos de azúcar, no han de ser buenos. |
| REINA | ¿Por qué? |
| CARBONERO | Porque son señal de que no hay más que comer. (vv. 1765-1770) |

Lo spazio cortigiano si caratterizza, invece, per una comicità allusiva, più sofisticata, basata sui giochi di parole, sulla dissimulazione, su un più raffinato scherno di cui i carbonai, i quali non dispongono della capacità di andare oltre al significato denotativo delle parole, non ne colgono sottintesi e sfumature: per questo, costoro costituiscono i perfetti e inconsapevoli bersagli delle frecciate dei cortigiani. Un passaggio esemplificativo di tale aspetto, e della sopramenzionata inadeguatezza del carbonaio, si svolge nel *cuadro P* (vv. 2329-2368): Claudio entra in scena in abiti cittadini,²² *disfraz* che informa il pubblico del cambio del suo status sociale ma, a differenza delle figlie, che sembrano apprezzare il nuovo contesto cortigiano, costui non si trova a proprio agio nell'abito che indossa: "antes andaba más suelto / que parece que ando envuelto / con el hato de ciudad" (vv. 2354-2356) ammette candidamente Claudio a Persio e Otón. In questo modo, Claudio manifesta inconsapevolmente l'imbarazzo che prova in un

²² "vestido de ciudadano", come indica la didascalia (v. 2328*Acot*).

ambiente sofisticato, costrittivo e ipocrita come quello *palaciego*, aspetto che Persio, servendosi della metafora del *traje*, fa puntualmente notare: “Bien hiciera yo una apuesta / que la ropa que trae puesta / le da harta pesadumbre” (vv. 2346-2348). Tuttavia, come già osservato, all’elemento comico e ridicolo associato all’inadeguatezza del carbonaio, anche in questo caso, si accompagnano quelle qualità intrinseche di purezza, umiltà e, in un certo senso, ascetismo legate alla semplicità del “sayo de paño pardo” (v. 1542) che è solito indossare Claudio, in contrasto con le mode eccentriche e futili di città: “A las modas extravagantes o costosas de las ciudades, el villano la mayoría de las veces opone la humildad de su sayal, siendo este sinónimo de quietud, de vida sana y virtud” (Salomon 1985, 211).

Evidentemente, l’atteggiamento dei membri della corte, e del drammaturgo stesso, nei confronti dei ceti subalterni, ambivalente e contrastante, è tipico delle opere del tempo e specchio dei mutamenti che si venivano lentamente ma inesorabilmente producendo nel tessuto sociale dell’epoca e nella composizione del pubblico dei *corrales*. Come ricorda Salomon, il disprezzo nei confronti delle classi inferiori, o, comunque, non aristocratiche, conviveva con il tentativo – e la necessità – di valorizzazione della nobiltà d’animo degli stessi:

Al trabajar para una clientela cada vez más heterogénea (en donde incluso entraban, a veces, campesinos) [...] los dramaturgos trataron, a veces, sus temas villanos en un sentido menos irónico. En especial la creciente importancia de una corriente ideológica urbana favorable al campo (la del menosprecio de corte y alabanza de aldea) los llevó hacia nueva vía. Sin embargo la actitud ideológica medieval de burla hacia el villano [...] no desapareció por ello y coexistió de una manera híbrida y más o menos contradictoria con las nuevas condiciones. (66)

Conclusioni: la risoluzione del conflitto nello spazio cortigiano

Assieme alla questione del cambio d’abito, l’altro elemento che indica, metaforicamente, l’ascesa sociale dei ceti subalterni è, ovviamente, quello spaziale. Come si è già sottolineato in precedenza, le ultime due *jornadas* si svolgono quasi esclusivamente a corte: il movimento fisico e simbolico – orizzontale e *verticale* – dei *carboneros*, e delle due pastorelle Belarda e Leonisa, verso il palazzo reale, il luogo in cui si concentra il conflitto e dove lo stesso conflitto necessariamente si risolve, culmina con l’incorporazione di costoro all’interno di quello stesso mondo grazie ai meriti di Claudio e, soprattutto, per assoluta volontà del re:

hidalgo hace la ley
al que hace algún servicio
muy notable en beneficio
de la persona del Rey. (vv. 2577-2580)

Nel gesto del monarca non è ravvisabile alcuna tendenza democratica o aspirazione all’uguaglianza sociale, ma piuttosto la rappresentazione di un re che, nonostante le evidenti crudeltà e le biasimevoli mancanze che manifesta nel corso della commedia – e che vengono evidenziate direttamente e, indirettamente, attraverso lo specchio del *romance* – è, in fin dei conti, giusto e caritatevole. Perciò, nell’epilogo della commedia, il re di Francia, oltre a essere esemplificazione del paradigma del despota lussurioso è, allo stesso tempo, anche prototipo del *rey donante*, che premia chi ne è meritevole, che sia nobile o che sia, come in questo caso, di estrazione sociale umile, atto che finisce per far “resaltar la figura del Rey y del noble que caritativamente *dan*” (Díez Borque 1976, 185).

Si potrebbe, dunque, affermare che il contrasto *corte/campo* ne *Los carboneros de Francia* si risolve in un atteggiamento “integrativo”, e che è per certi versi paragonabile allo scioglimento de *El villano en su rincón* di Lope de Vega,²³ opera che condivide con la nostra commedia la probabile fonte, ovvero il già menzionato *Colloquio de la vida pastoril* di Torquemada. Pur considerando la maggiore complessità ideologica e simbolica della *pièce* del *Fénix*, e un protagonista, Juan Labrador, molto più psicologicamente sfaccettato rispetto al carbonaio Claudio, in entrambi i casi la rigidità oppositiva tra i due poli viene risolta dalla persona del re, che “armoniza los contrarios en tensión, corte y aldea, y de la que irradia la máxima felicidad” (Marín Martínez in Vega Carpio 1987, 37). In altre parole, come sottolinea Marín Martínez relativamente a *El villano en su rincón*, malgrado il tentativo di conferire dignità alla figura del carbonaio e il rispetto che la sua nobiltà d’animo e la genuinità del suo stile di vita suscitano nel sovrano – e nel pubblico –, e nonostante si manifestino a più riprese le ingiustizie e le ipocrisie che contraddistinguono la vita cortigiana, l’opera realizza una sorta di “correzione” del topico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, o, per lo meno, il motivo assume delle sfumature diverse e più complesse (Fernández Siles 1996, 251-52). Difatti, sebbene la richiesta di Claudio al re consista soltanto nell’abolizione della tassa sulla vendita del carbone e non emerga alcuna aspirazione di ascesa sociale da parte del carbonaio, il quale anzi, come abbiamo visto, si mostra impacciato e turbato all’interno del mondo *palaciego*, il re e lo spazio cortigiano che gli gravita attorno finiscono per assimilare, per inglobare l’universo rurale di cui i carbonai sono espressione e per costituire “el soporte de un cosmos no dramático, cuya ordenación jerárquica y social debe incluir el espacio rural” (Escudero 2002, 220).²⁴ Per questo motivo, lo spazio cortigiano, ovvero lo spazio materiale del potere e del suo esercizio, che diviene a mano a mano sempre più angusto, *cerrado* e opprimente, non può che dominare la commedia e costituire il necessario contesto in cui l’intreccio viene sciolto, uno spazio che è, a tutti gli effetti, emanazione della figura del sovrano, espressione della sua autorità.

La commedia si conclude, perciò, con il chiassoso ingresso dei carbonai, ormai cavalieri di Francia, nella sala reale – “*Salen los carboneros de fiesta y con sonajas*” (v. 2626Acot) –, per festeggiare le imminenti nozze di César e Marcela e dei due cortigiani Otón e Persio con Belarda e Leonisa, ormai non più semplici pastorelle, ma dame di corte a tutti gli effetti.

²³ Per un excursus sulla ricca bibliografia relativa alla commedia del *Fénix*, oltre agli ampi studi presenti nelle edizioni curate da Zamora Vicente (1961) e Marín Martínez (1987), si rimanda alle ultime due edizioni, realizzate di Serés (2008) e Martínez Berbel (2010). Per quanto riguarda le implicazioni politico-ideologiche legate alla rappresentazione del monarca nell’opera, anche in relazione alle precedenti interpretazioni critiche, si veda Gómez 2011.

²⁴ Ne *El villano en su rincón*, la “correzione” del topos emerge in maniera ancora più dirompente: infatti, il re, al termine della commedia, “corregge” l’atteggiamento di Juan Labrador, che non avvertiva la necessità di vedere il re di persona, pur considerandolo il rappresentante di Dio in terra e rispettandone le leggi, e lo nomina maggiordomo regio. In questo modo, il monarca costringe Labrador, in una maniera quasi punitiva, a stare in sua presenza tutti i giorni per il resto della vita. Di grande effetto in questo senso è l’immagine del re come specchio “en que el reino se compone / para salir bien compuesto” (Vega Carpio 2008, vv. 2916-2917).

APPENDICE

LOS CARBONEROS DE FRANCIA

PRIMERA JORNADA

| Cuadro (vv.) | Metrica (vv.) | Personaggi | Spazio drammatico | Tempo drammatico | Azione drammatica (vv.) |
|-----------------------|---|---|--|---|--|
| A (1-224) | <i>Redondillas</i> (1-224) | - re - César - due gentiluomini - due servitori - Pinabel | <i>Corte.</i> Sala del palazzo reale. | Giorno | - dialogo re-César sull'opportunità di condurre Marcela a palazzo (1-132); - organizzazione di una battuta di caccia assieme a due gentiluomini di corte, César declina l'invito (133-192); - soliloquio di César (193-224). |
| B (225-348) | <i>Redondillas</i> (225-348) | - Silvio - Coridón - Belarda - Leonisa | <i>Aldea.</i> Ambiente campestre esterno. | Tempo continuo. Nessuna connessione con A. | - burla di Belarda e Leonisa nei confronti dei pastori Silvio e Coridón (225-348). |
| C (349-432) | <i>Redondillas</i> (349-432) | - re - due gentiluomini - battitore (<i>montero</i>) - cani da caccia - altri servitori | <i>Aldea.</i> Ambiente campestre esterno (contiguo a B). | Tardo pomeriggio/sera. | - il re dà disposizioni sulla battuta di caccia che si svolgerà a breve (349-432). |
| D (433-560) | <i>Redondillas</i> (433-560) | - César - Lelio - paggio - Marcela | <i>Corte.</i> Strada di fronte alla casa di Lelio. | Tempo continuo. Connessione con A. | - dopo un breve soliloquio, César esegue le disposizioni del sovrano, recapita a Lelio la lettera del re, e il cavaliere gli consegna a malincuore la nipote (433-504); - Marcela promette fedeltà a César (505-560). |
| E (561-834) | <i>Redondillas</i> (561-604) <i>Décimas</i> (605-614) <i>Redondillas</i> (615-834) | - Silvio - Coridón - Belarda - Leonisa - re | <i>Aldea.</i> Ambiente campestre esterno. | Tempo continuo. Connessione con C. | - Silvio e Coridón burlano le due pastorelle con l'inganno dello specchio invisibile (561-746); - Belarda e Leonisa lamentano l'inganno subito (747-762); - incontro re-pastorelle (763-834). |

| | | | | | |
|-------------------------|-----------------------------------|---|--|---------------------------------------|--|
| F (835-1046) | <i>Redondillas</i> (835-1046) | - Claudio - servitori e carbonai - re - Belarda - Leonisa | <i>Aldea</i> . Casa di Claudio. | Tempo continuo. Connessione con E. | - scambio Claudio-servitori sulla qualità del carbone (835-866); - scena del pasto, con Claudio che ignora l'identità del suo ospite (867-970); - il re cerca, invano, di regalare un anello a Claudio e lo invita a palazzo (971-1046). |
| G (1047-1114) | <i>Redondillas</i> (1047-1114) | - due gentiluomini - re - altri servitori | <i>Aldea</i> . Ambiente campestre esterno. | Tempo continuo. Connessione con F. | - il re si ricongiunge ai suoi uomini, che lo cercano disperatamente, e ordina di tornare a palazzo (1047-1114). |

SEGUNDA JORNADA

| Cuadro (vv.) | Metrica (vv.) | Personaggi | Spazio drammatico | Tempo drammatico | Azione drammatica (vv.) |
|-------------------------|-----------------------------------|---|--|--|--|
| H (1115-1178) | <i>Redondillas</i> (1115-1178) | - re - César | <i>Corte</i> . Sala del palazzo reale. | Stesso giorno. Sera/notte. | - scambio re-César sulla maniera di far entrare di nascosto Marcela nella stanza privata del Re (1115-1178). |
| I (1179-1242) | <i>Redondillas</i> (1179-1242) | - Claudio - servitore (<i>muchacho</i>) | Strada in città (impreciso). | Giorno seguente. Mattino. Nessuna connessione con H. | - scambio tra Claudio e il servitore sulla vendita del carbone e sulle mansioni del secondo (1179-1234); - Claudio si dirige a palazzo (1235-1242). |

| | | | | | |
|-----------------------------|---|---|---|---|--|
| L (1243- 1904) | <i>Redondillas</i> (1243- 1593) <i>Décimas</i> (1594- 1627) <i>Redondillas</i> (1628- 1904) | - re - César - Marcela - guardie - Pinabel - Persio - Otón - maggior- domo - regina - musici - Claudio | <i>Corte. Sala</i> del palazzo reale. | Stesso giorno. Ora del pasto. Connessione con H. | - breve soliloquio del re (1243-1258); - César consegna Marcela al re, ma la dama rivendica la propria onestà (1259-1306); - Pinabel annuncia l'arrivo della regina e Marcela viene nascosta nel <i>retrete</i> (1307- 1346); - doppio dialogo re-regina e César-Marcela sulla gelosia tra amanti (1347-1422); - arrivano dei musici a intrattenere la corte, César ne approfitta per far uscire Marcela dal <i>retrete</i> , creando scompiglio, e la regina chie- de che Marcela sia condotta a palazzo (1423-1530); - il re annuncia l'imminente arrivo del carbonaio (1531- 1562); - i musici cantano un <i>romance</i> , commentato dai cortigiani (1563-1644); - arriva il carbonaio e si svolge la scena del pasto, al cui termine il re garan- tisce a Claudio l'esenzione dall'imposta sul carbone per tutti i carbonai di Francia e manda a chiamare Belarda e Leonisa (1645-1820); - César conduce Marcela dalla regina e si danno disposizioni sull'arrivo delle figlie del carbonaio (1821- 1880); - monologo del re (1881- 1892); - soliloquio di César (1893- 1904). |
|-----------------------------|---|---|---|---|--|

TERCERA JORNADA

| Cuadro (vv.) | Metrica (vv.) | Personaggi | Spazio drammatico | Tempo drammatico | Azione drammatica (vv.) |
|-----------------------------|---------------------------------------|--|---|--|---|
| M (1905- 2176) | <i>Redondillas</i> (1905- 2176) | - re - César - Pinabel - portiere - Regina - Marcela - carbonai - Claudio - Belarda - Leonisa - Otón - Persio | <i>Corte.</i> Sala del palazzo reale. | Indetermina- to. Sembra che sia trascorso poco tempo. | - il re esorta César a intercedere per lui pres- so Marcela e ordina al portiere di disattendere le direttive della consorte (1905-1984); - doppio dialogo re-regina e César-Marcela (1985- 2048); - i carbonai vengono accolti assieme a Belarda e Leonisa, delle quali Otón e Persio si sono innamorati (2049-2136); - il re ordina a César di condurre Marcela nelle sue stanze (2137-2176). |
| N (2177- 2224) | <i>Redondillas</i> (2177- 2224) | - Pinabel - maggiordo- mo | <i>Corte.</i> Sala del palazzo reale. | Tempo continuo. | - il maggiordomo dà alcu- ne disposizioni a Pinabel (2177-2224). |
| O (2225- 2288) | <i>Redondillas</i> (2225- 2288) | - César - portiere - Marcela | <i>Corte.</i> Sala del palazzo reale. | Tempo continuo. | - soliloquio di César, interrotto brevemente dall'arrivo del portiere (2225-2256); - scambio César-Marcela: il vassallo si risolve a con- durla dal re (2257-2288). |
| P (2289- 2424) | <i>Redondillas</i> (2289- 2424) | - Otón - Persio - Claudio - regina - portiere | <i>Corte.</i> Sala del palazzo reale. | Tempo continuo. | - Persio e Otón rivelano la loro passione per Belarda e Leonisa (2289-2328); - Persio e Otón si prendo- no gioco dell'abbigliamento del carbonaio (2329- 2368); - la regina scopre la verità sulle intenzioni del con- sorte e decide di recarsi da lui, infuriata (2369-2424). |

| | | | | | |
|-----------------------------|---------------------------------------|---|---|---|--|
| Q (2425- 2640) | <i>Redondillas</i> (2425- 2640) | - re - César - Marcela - regina - Otón - Persio - Claudio - Belarda - Leonisa - carbonai | <i>Corte</i> . Sala del palazzo reale (davanti all' <i>aposeno</i> del re). | Tempo continuo. Connessione con P. | - il re cerca di convincere Marcela a cedere e mi- naccia di usarle violenza, mentre César è sul punto di togliersi la vita (2425- 2460); - la regina e il suo seguito entrano in scena, e César inventa una menzogna per risolvere la situazione. Infi- ne, il re ordina che i carbo- nai divengano cavalieri di Francia. (2481- 2460). |
|-----------------------------|---------------------------------------|---|---|---|--|

Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta (ed.). 2007. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger.
- . 2010. "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión". *Teatro de palabras* no. 4: 77-96.
- Antonucci, Fausta, y Stefano Arata (eds). 1995. *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obre (Veinti-nueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla - Secretariado de Publicaciones.
- Amezcuá, José. 1987. "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro". *Acta poética* vol. 7, no. 1-2: 37-48.
- Arata, Stefano. 1989. *Los manuscritos teatrales (siglo XVI y XVII) de la biblioteca de Palacio*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori.
- . 1996. "Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)". *Anuario Lope de Vega* no. 2: 7-23.
- Arellano, Ignacio. 1996. "El poder y la prianza en el teatro de Mira de Amescua". En *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, vol. 1, edición de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, 43-64. Granada: Universidad de Granada.
- . 2001. "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón". En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 77-106. Almagro: Editorial Universidad de Castilla-La Mancha.
- Badía Herrera, Josefa. 2014. *Los primeros pasos en la "comedia nueva". Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Bobes Naves, y María del Carmen Bobes Naves. 2004. "Teatro y semiología". *Arbor* vol. 177, no. 699/700: 497-508. <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiXgL7B2aX6AhXL_7sIHXYB0oQFnoECBMQAQ&url=https%3A%2F%2Farbor.revistas.csic.es%2Findex.php%2Farbor%2Farticle%2Fdownload%2F591%2F593%2F592&usg=AOvVaw0Tjo2om76NGyixn6OfDwZw> (10/2022).
- . 2006. "El proceso de transducción escénica". *Dialogía* no. 1: 35-53. <<https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/4039>> (10/2022).
- Cazal, François, Christophe González, y Marc Vitse (eds). 2002. *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

- Castroviejo, José M. y Francisco de P. Fernández de Córdoba. 1967. *El conde de Gondomar. Un azor entre ocasos*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Comedia famosa de los carboneros de Francia*. 1580-96. Madrid: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II 463, cc.243r-261v. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/11660#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1967%2C0%2C5433%2C1999>> (10/2022).
- Comedia famosa de los carboneros de Francia*. In *Gondomar digital. La colección teatral del conde de Gondomar*, a cura di Elena Merlino (in corso di stampa).
- Crivellari, Daniele. 2013. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Díaz-Mas, Paloma (ed.). 1994. *Romancero*. Barcelona: Crítica.
- Di Stefano, Giuseppe (ed.). 2010 [2009]. *Romancero*. Madrid: Castalia.
- Díez Borque, José M. 1975. "Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español". En *Semiología del teatro*, edición de José M. Díez Borque y Luciano García Lorenzo, 249-90. Barcelona: Planeta.
- . 1976. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Escudero, Juan Manuel. 2002. "Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega". En *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, edición de François Cazal, Christophe González y Marc Vitse, 209-29. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Fernández Siles, Francisca. 1996. "Carboneros de comedia". En *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, edición de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, 245-58. Granada: Universidad de Granada.
- García Santo-Tomás, Enrique. 2006. "Lope de Vega, los carboneros y la alquimia del teatro". En *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, edición de Odette Gorrse y Frédéric Serralta, 351-62. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. <<https://books.openedition.org/pumi/2144>> (10/2022).
- Giuliani, Luigi (ed.). 2020. "Los manuscritos teatrales de la biblioteca de Gondomar". *Anuario Lope de Vega* vol. 26. <<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/issue/view/v26>> (10/2022).
- Gómez, Jesús. 2011. "La imagen del monarca en la comedia *El villano en su rincón*". *Nueva revista de filología hispánica* vol. 59, no. 1: 97-118. <<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1034/1031>> (10/2022).
- Hermenegildo, Alfredo, y Ricardo Serrano Deza (eds). 2010. "La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias". *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* no. 4.
- Kirschner, Teresa J. 1998. *Técnicas de representación en Lope de Vega*. London: Tamesis Books.
- Manso Porto, Carmen. 1996. *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- . "Diego Sarmiento de Acuña". *Real Academia de la Historia online*. <<https://dbe.rah.es/biografias/14582/diego-sarmiento-de-acuna>> (10/2022).
- Maravall, José A. 1983. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Michael, Ian, y José A. Ahijado Martínez. 1996. "La Casa del Sol: la biblioteca del conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806". En *El libro antiguo español. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos* vol. 3, edición de Pedro M. Cátedra y María L. López-Vidriero, 185-200. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mira de Amescua, Antonio. 1673. *Los Carboneros de Francia y reina Sevilla*. Madrid: Buendía.
- Oleza, Joan. 2005. "Reyes risibles/Reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega". En *'Por discreto y por amigo'. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, édition de Christophe Couderc et Benoît Pellistrandi, 305-18. Madrid: Casa de Velázquez. <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Reyesrisibles.pdf>> (10/2022).
- . 2010. "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva". *Teatro de palabras* no. 4: 99-137.
- . 2012. *L'architettura dei generi nella "comedia nueva" di Lope de Vega*, a cura di Marco Presotto, traduzione di Isabella Sgargi, Carmen Nácher e Anna Giordano. Rimini: Panozzo Editore.

- Pavis, Patrice. 1998 [1996]. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, translated by Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press.
- Regueiro, José M. 1996. *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Reichenberger.
- Ruano de la Haza, José M., y John J. Allen. 1994. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia.
- Rubiera Fernández, Javier. 2005. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.
- Salomon, Noël. 1985. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, traducción de Beatriz Chenot. Madrid: Castalia.
- Sánchez Cantón, Francisco J. 1935. *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, 1567-1626*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Torquemada, Antonio de. 1553. *Los Colloquios satíricos, con un colloquio pastoril, y gracioso al cabo dellos*. Mondoñedo: Imprenta de Agustín de Paz.
- Tyler, Richard W. 1967. "Algunas versiones de la leyenda de la Reina Sevilla en la primera mitad del Siglo de Oro". En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas: celebrando en numeren del 20 al 25 de agosto 1965*, edición de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, 635-41. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-ii-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas--celebrado-en-nijmegen-del-20-al-25-de-agosto-de-1965/>> (10/2022).
- Ubersfeld, Anne. 1999 [1996]. *Reading Theatre*, translated by Frank Collins. Toronto: University of Toronto Press.
- Varey, John E. 1986. *Cosmovisión y escenografía: El teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Vega Carpio, Lope de. 1961 [1617]. *El villano en su rincón*, edición de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Gredos.
- . 1987 [1617]. *El villano en su rincón*, edición de Juan M. Marín Martínez. Madrid: Cátedra.
- . 2008 [1617]. "El villano, en su rincón". En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, edición de Guillermo Serés. Lleida: Ed. Milenio.
- . 2010 [1617]. *El villano en su rincón*, edición de Juan A. Martínez Berbel. Madrid: Castalia.
- Vitse, Marc. 1985. "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel", *Notas y estudios filológicos* no. 2: 7-32.
- . 1998. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*". En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, edición de Ysla Campbell, 45-63. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <<https://www.cervantesvirtual.com/download/pdf/polimetria-y-estructuras-dramaticas-en-la-comedia-de-corral-del-siglo-xvii-el-ejemplo-de-el-burlador-de-sevilla/>> (10/2022).
- . 2010. "*Partienda est comædia*: la segmentación frente a sí misma". *Teatro de palabras* no. 4: 19-75.
- Weber de Kurlat, Frida. 1967. "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación". En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, edición de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, 695-704. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimega.

