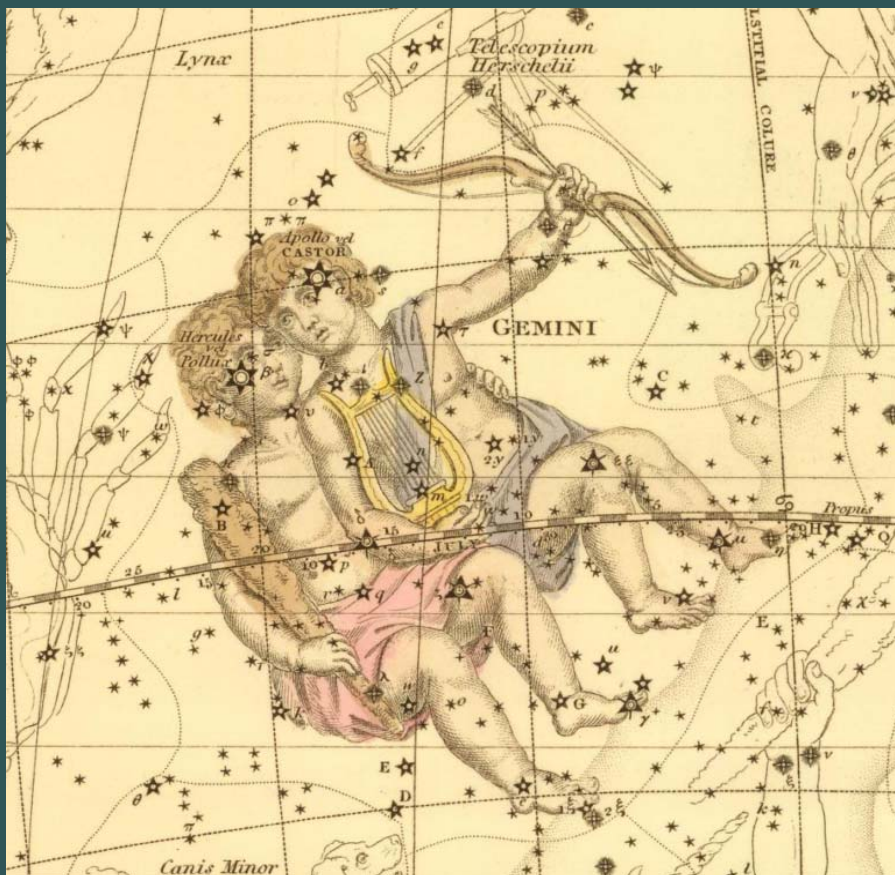


«¡Viva quien vence!».
Una commedia inedita
di Jacinto Cordero

Paola CALEF



«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume finanziato con i Fondi per la Ricerca Locale del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino (2014).

Paola Calef, «*Viva quien vence!*». *Una commedia inedita di Jacinto Cordero*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, Torino 2017 – ISBN 978-88-7590-109-7

In copertina: *Gemini* (dettaglio), da *A celestial atlas, comprising a systematic display of the heavens in a series of thirty maps, illustrated by scientific descriptions of their contents, and accompanied by catalogues of the stars and astronomical exercises*, by Alexander Jamieson, A.M. [...], London, Published by G. & W.B. Whittaker, Ave Maria Lane, T. Cadell, Strand, & N. Hailes, Museum Piccadilly, 1822 (*David Rumsey Map Collection*, <<http://www.davidrumsey.com/>>).

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
VI
2017

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

ISSN: 2420-7969

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile • Paolo Bertinetti (Università di Torino); **Direttore editoriale** • Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta), Andrea CAROSSO (Università di Torino), Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Giancarlo DEPRETIS (Università di Torino), Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg), Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo), Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino), Ada LONNI † (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino), Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13), Riccardo MORELLO (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf), Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa), Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino), Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design), François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Palazzo delle Facoltà Umanistiche

Via Sant'Ottavio, 20, Torino

SITO WEB: <http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: ricognizioni.lingue@unito.it

Issn: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

«¡Viva quien vence!».
Una commedia inedita
di Jacinto Cordero

Paola CALEF



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

I volumi pubblicati nella presente collana sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico o di valutatori esterni
che ne attesta la validità

ad Anna e Pietro

RINGRAZIAMENTI

Nel chiudere il volume desidero ringraziare i Professori Carla Marellò, Francesco Panero e Paolo Bertinetti per aver accolto la mia proposta nella collana da loro diretta. La mia riconoscenza va poi al Professor Giancarlo Depretis per la sua generosa disponibilità, il suo sprone e i suoi preziosi suggerimenti, così come al Professor Matteo Milani per il riguardo, la cura e la perizia dei suoi consigli. Sono molto riconoscente anche agli amici e colleghi che mi hanno supportato e dispensato aiuto, facendomi sentire di avere sempre qualcuno su cui contare, i Professori Elisabetta Paltrinieri, Orietta Abbati, Maria Isabella Mininni, Felisa Bermejo, Luca Bellone, Marco Novarino, Matteo Rei e, *last but not least*, Roberto Merlo, per aver curato con amabile e sollecita attenzione la parte redazionale della collana. Ringrazio di cuore Arun Maltese per la disponibilità e l'accuratezza nella messa a punto del volume. Voglio raggiungere, infine, Lisbona, nella persona di Vasco Medeiro Rosa, *obrigada*.

E, fuori dalle righe, ringrazio mia sorella Cinzia, perché sì.

*In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht!
Und ist ein Mensch gefallen,
Führt Liebe ihn zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freundes Hand
Vergnügt und froh ins bessere Land.
In diesen heil'gen Mauern
Wo Mensch den Menschen liebt
Kann kein Verräter lauern,
Weil man dem Feind vergiebt.
Wen solche Lehren nicht erfreun,
Verdient nicht ein Mensch zu sein.*

Aria di Sarastro
da Emanuel Schikaneder, *Die Zauberflöte*, Atto II, sc. XII

SOMMARIO

«*¡Viva quien vence!*». Una commedia inedita di Jacinto Cordero

Paola CALEF

15	STUDIO INTRODUTTIVO
20	1. Jacinto Cordero
29	2. Intorno alla drammaturgia del bilinguismo
35	3. <i>La gran comedia de ¡Viva quien vence!</i>
35	3.1. Considerazioni preliminari
42	3.2. A proposito del titolo
46	3.3. Il tòpos dei gemelli
55	3.4. Una <i>comedia palatina</i>
59	3.5. Sinossi
65	4. Il manoscritto
65	4.1. Storia e descrizione
71	4.2. Norme di trascrizione
73	JACINTO CORDERO, <i>LA GRAN COMEDIA DE ¡VIVA QUIEN VENÇE!</i>
157	BIBLIOGRAFIA

StUDIO
InTRODUTTIVO

La peggiore infamia. Questo significava per un *hidalgo* portoghese essere tacciato di essere *castelhao*. “A mor infâmia que pode ter un hidalgo português”¹, così la definiva don Jorge de Ataíde, vescovo di Lamego, scrivendo a Cristóvão de Moura ai tempi in cui Filippo II d’Asburgo, sul trono di Spagna dal 1556, aspirava a regnare sull’intera penisola iberica. Si era alle soglie della cosiddetta Monarchia duale o *unión ibérica* che vide la corona spagnola regnare anche sul Portogallo dal 1580 al 1640.

C’è tutto l’anticastiglianismo e l’orgoglio della patria lusitana in quell’espressione, tutto “l’odio immortale che ha regnato, regna e regnerà sempre fra Castigliani e Portoghesi”², come lo definiva allora Gioan Francesco Morosini, Ambasciatore di Venezia a Lisbona. Nondimeno il vescovo di Lamego brandiva quel radicatissimo sentimento popolare proprio nel momento in cui aveva già deciso di appoggiare la candidatura di Filippo II alla corte di Lisbona. Temendo che le sue intenzioni venissero alla luce anzitempo, indossava una maschera.

Nel 1578, dopo la battaglia di Alcazarquivir nella quale morì il giovane re Sebastiano di Braganza (1557-1578), la corona portoghese si trovava di fronte a una delicatissima crisi dinastica, poiché il candidato più accreditato al trono era proprio Filippo II, in quanto zio del defunto re. A quell’altezza, nondimeno, le case regnanti di Spagna e Portogallo erano andate da tempo coltivando il sogno dell’unità iberica, così come da tempo avevano intrecciato il destino dei due troni con una politica matrimoniale ben precisa. Negli ultimi ottant’anni si erano susseguite quattro regine castigliane alla corte di Lisbona, spose di don Manuel I e di don João III, mentre i monarchi spagnoli, Carlo V e Filippo II, avevano contratto entrambi matrimonio con due principesse portoghesi.

L’alta borghesia, la nobiltà e il clero portoghesi vedevano per lo più di buon occhio l’unione delle due corone per i vantaggi che ne potevano derivare sul piano finanziario, commerciale, coloniale, sociale ed ideologico. Ma dal momento che non ci si poteva mostrare apertamente a favore dell’annessione alla Spagna, negli stessi ambienti si cercava almeno di convincere il popolo portoghese che accettare il regno degli Asburgo avrebbe consentito di conservare di fatto l’indipendenza e di onorare l’amor patrio, evitando al Portogallo una resa ben più disonorevole e assai più gravosa sotto molti profili.

Era, infatti, fondamentalmente il popolo a sentire senza incertezze l’odio patriottico per tutto quanto venisse dalla Spagna, anche perché l’azione del “principal agente de ideologización de las masas”, come Pilar Vázquez Cuesta definisce in quel contesto il teatro classico spagnolo, non aveva ancora iniziato ad operare, come farà, invece, a partire dal 1580, dopo l’entrata di Filippo II in Portogallo³.

¹ Citato in Vázquez Cuesta, *La lengua y la cultura*, cit., p. 471.

² Citato *ibidem*, p. 473.

³ Per la minuta ricostruzione storica, culturale e ideologica del quadro della Monarchia duale rinvio al contributo di Pilar Vázquez Cuesta di cui alle precedenti note.

Certamente, fu negli stessi ambienti che avevano guardato con pragmatico ottimismo alla fusione delle due corone che la delusione per le proprie aspettative e il timore di essere scalzati dal popolo fecero maturare le motivazioni per la *restauração* portata a termine nel 1640.

Così ricostruiva Pilar Vázquez Cuesta la parabola vissuta all'interno delle classi dominanti lusitane tra il principio e la fine della Monarchia duale:

El tiempo iba bien pronto a quitarles la razón, pues, a pesar de ser casi exhaustivas [...] las cláusulas que protegían la autonomía lusitana, Portugal [...] desempeñará un papel de segundo orden dentro del conjunto de reinos y señoríos sobre los que ejercían su dominio los soberanos de la Casa de Austria, verá sacrificado su Imperio colonial en aras de la política europea de los tres Felipes y tendrá que defenderse tenazmente de la secular tendencia castellana a absorber a las demás nacionalidades de la Península. Por eso, sesenta años más tarde, una parte de aquellas mismas clases dominantes que en 1580, racionalizando sus propios intereses, habían elaborado el ideario autonomista, por miedo a que el pueblo se les adelantase recabando su derecho a elegir rey después de derrocado el tirano extranjero, construirá la teoría de la *restauração* [...] mientras que otra parte se coloca del lado del monarca que, descaradamente ya, pretendía hacer de Portugal una provincia española.⁴

Ed è all'interno di questo complesso quadro che si inserisce la figura di Jacinto Cordero, militare, poeta e drammaturgo di successo, prevalentemente in lingua spagnola.

Con la propria opera egli sembra incarnare la complessità del quadro politico e culturale peninsulare della sua epoca e collocarsi nella linea di coloro che partecipando del contenitore politico e amministrativo della Monarchia duale, della dimensione culturale iberica e al contempo del sistema letterario in lingua spagnola, si fecero, tra le altre matrici della propria vena artistica, propagatori delle glorie della terra lusitana, per poi, sul piano politico, sostenere la causa indipendentista e appoggiare la *restauração*.

Ma la figura di Jacinto Cordero, nel quadro della produzione teatrale in lingua spagnola, come l'intero gruppo di drammaturghi portoghesi che scrissero in castigliano durante il regno de *los tres Felipes* è ancora in gran parte da conoscere e da studiare. Solo da qualche decina di anni si è, infatti, iniziato a riscattare questi autori dall'oblio cui li aveva destinati proprio l'essere espressione di quella complessità. Essi furono per lo più esclusi da una trattazione dettagliata, tanto nella ricostruzione della storia della letteratura e del teatro portoghese, quanto nell'omologo ambito spagnolo, non rientrando, o per nascita o per lingua d'espressione, in nessuno dei due canoni letterari nazionali.

Tuttavia, gli stessi autori hanno cominciato a essere oggetto di studio grazie ai lavori pionieristici di Antonio Tabucchi, di José Ares Montes e di Giancarlo Depretis. Quest'ultimo, in particolare, ha potuto rintracciare presso la Biblioteca Nacional di Lisbona un manoscritto autografo di Jacinto Cordero, del tutto sconosciuto fino a qualche decennio fa, contenente versi e testi per il teatro (commedie e *entremeses*), di cui ha iniziato la pubblicazione (*La privanza merecida* e due *entremeses*).

⁴ *Ivi*, p. 472.

Negli ultimi decenni anche altri studiosi si sono misurati e si stanno misurando con i drammaturghi del bilinguismo portoghese e con la figura di Jacinto Cordero.

Mi riferisco, senza ambizioni di esaustività, ai numerosi lavori dedicati da Christophe González alla produzione di Jacinto Cordero, con particolare attenzione agli aspetti ideologici della sua traiettoria culturale e politica; ai contributi di Mariela Insúa sulle *comedias de privanza* (*Lo que es privar*, *Duarte Pacheco*, *El secretario confuso*); all'edizione della commedia di più duraturo successo del drammaturgo di Lisbona, *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor*, preparata da Jaime Cruz-Ortiz, che si è poi anche dedicato alla sua biografia. A questi studi specifici sulla produzione di Cordero si aggiungono le riflessioni di Piedad Bolaños, Mercedes de los Reyes, Tobias Brandenberger sul teatro bilingue del periodo de *los tres Felipes*.

Un ampio e variegato contributo allo studio della produzione portoghese in lingua spagnola è giunto, poi, con il volume *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, pubblicato nel 2002 dalla Fundação Calouste Gulbenkian.

C'è, insomma, un recente fiorire di lavori sul teatro e, in generale, su quella produzione che oggi si definisce ispano-portoghese che intende andare oltre i vincoli delle discipline scolastiche e accademiche di taglio nazionale.

Non è un caso che il Centro Virtual Miguel de Cervantes, sempre in questi ultimi anni, abbia creato il portale *Literatura hispanoportuguesa*⁵, con l'intento di

dar mayor difusión a un corpus que se extiende por todos los géneros literarios y que con frecuencia ha caído en el limbo de historiadores e investigadores debido a la configuración nacionalista de la historia de la literatura, en que un determinado territorio nacional o estatal queda asociado a la cultura de una lengua. En el caso peninsular, esto ha afectado tanto a la secular consideración de varias lenguas como marginales y menos españolas, como a la todavía vigente exclusión de la cultura en castellano producida fuera de lo que hoy constituye el estado español.

Gli studi e gli strumenti menzionati restituiranno certamente agli ambiti dell'iberistica, dell'ispanistica e della lusitanistica alcune tessere che ne completano necessariamente il panorama letterario per quel che attiene al XVI e al XVII secolo, mostrando, come per altri generi, come la *poesía de cancionero*, i *libros de caballerías* o la *ficción sentimental*, l'esistenza e l'operare di un sistema letterario di respiro iberico diverso e ulteriore rispetto all'esperienza dello scacchiere medievale, un sistema letterario caratterizzato dall'introduzione e dalla diffusione della stampa e, per quanto concerne più specificatamente il teatro, dalla creazione e dalla diffusione di *corrales* e *pátios*, un sistema letterario che esprime soprattutto modelli spagnoli e che si esprime, a prescindere dalle mutevoli frontiere politiche, in lingua castigliana.

Con l'intento di contribuire, per quanto in minima parte, a tale ricerca, metto a disposizione degli studiosi i materiali preliminari all'edizione critica della *Gran comedia*

⁵ http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_hispanoportuguesa/ (ultima consultazione 25 gennaio 2017)

de ¡Viva quien vençe!, trasmessa nel manoscritto rinvenuto a Lisbona da Giancarlo Depretis, pubblicando nel presente volume l'edizione semidiplomatica del testo, corredata da un primo studio di questa commedia inedita di Jacinto Cordero.

1. Jacinto Cordero

Poeta e drammaturgo, nato e vissuto a Lisbona, Jacinto Cordero rappresentò, insieme a João de Matos Fragoso, una delle figure di maggior prestigio del teatro portoghese in lingua spagnola⁶.

Quanto al dato onomastico, è da chiarire che, in genere, quando scriveva in castigliano si firmava Jacinto Cordero, mentre quando utilizzava il proprio idioma materno manteneva la forma Jacinto Cordeiro.

Scarse le notizie biografiche su di lui. Secondo la settecentesca *Bibliotheca Lusitana* dell'abate Diogo Barbosa Machado, sarebbe nato nel 1606 a Lisbona, dove morì il 28 febbraio del 1646, “quando contava a varonil idade de quarenta annos”⁷, commenta l'abate. Tuttavia, come ebbe a osservare Giancarlo Depretis, mentre la data di morte ci giunge con una certa precisione, quella relativa alla nascita appare piuttosto dubbia, tanto più se si considera che nel 1621 Cordero pubblicò la sua prima opera. Si tratta della *Comedia de la entrada del rey em Portugal*, uscita a Lisbona, per i tipi di Jorge Rodrigues⁸, nel cui prologo in portoghese, peraltro, Cordero dichiara di stare per terminare “algunas obras que tenho comesadas, de Heroes valerosos”.

Dai dati raccolti più recentemente da Mariela Insúa, Cordero nello stesso anno vide anche rappresentata la sua bilogia *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco* nel Patio de las Arcas de Lisbona dalle compagnie di Valdés e Salazar Mahoma⁹. Difficile credere che in quell'anno l'autore avesse solo 15 anni¹⁰.

Sappiamo che, oltre al suo impegno letterario, intraprese la carriera militare e che divenne *Alférez de Ordenanzas de Lisboa*¹¹.

A proposito di questa carica, è da dire che nelle fonti se ne trova l'attribuzione asso-

⁶ Sulla figura di Jacinto Cordero vedi Depretis (ed), *La privanza merecida*, cit., p. 11-57, Vázquez Cuesta, *La lengua y la cultura*, cit.; Insúa, *Amor y poder*, cit., pp. 68-69; Cruz Ortiz, *El poeta lisboeta*, cit.; Cruz Ortiz (ed.), *El juramento ante Dios*, cit.; González, *Le dramaturge*, cit. in particolare, insieme agli altri contributi su Cordero.

⁷ Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, cit., Tomo II, p. 462.

⁸ Due esemplari di questa edizione sono conservati presso la Biblioteca Nacional di Lisbona, alle segnature RES. 204 V. e RES. 205//1 V. Entrambi sono esclusi dalla consultazione, esclusione cui supplisce la copia digitale fornita in rete dalla BNP (<http://purl.pt/17335>). Un terzo esemplare è alla Biblioteca Nacional di Madrid (TI/6(9)).

⁹ Insúa, *Aspectos del poder*, cit., p. 188.

¹⁰ Vedi Depretis (ed), *La privanza*, cit., pp. 25-26, e la stessa Insúa, *ibidem*; Mac Curdy, *La tragédie*, cit., pp. 166-167; Martins, *Jacinto Cordeiro*, cit., pp. 110-111.

¹¹ *Ibidem*. Vedi anche Vázquez Cuesta, *La lengua*, cit. p. 527.

ciata all'anno della *restauração*, ovvero al 1640. La *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* recita, ad esempio, "Quando da Guerra da Restauração, em 1640, foi nomeado alferes duma companhia de ordenanças da côrte"¹².

Tuttavia, se ci concentriamo sui dati offerti dalle *editiones principes* e da alcuni suoi manoscritti autografi, riscontriamo che, se nel primo volume pubblicato si indica "Jacinto Cordero natural de Lisboa", è almeno dal 1626 che ci risulta che si firmasse con il titolo di *alférez*. Avviene così, come segnale di seguito, in un manoscritto autografo posseduto dalla Biblioteca Nacional di Madrid e poi nel volume che raccoglie la *Segunda parte* delle sue commedie, pubblicato nel 1634. Dunque, sembrerebbe che egli fosse stato nominato *alférez* quanto meno dall'anno 1626.

Ma, proseguendo a delinearne la figura, sappiamo che politicamente dovette essere tra coloro che appoggiarono attivamente la causa indipendentista del Portogallo, come Pero Salgado, anch'egli drammaturgo e militare¹³. Il suo profilo di sostenitore dell'indipendenza della patria portoghese dal dominio castigliano, nonché il suo anticastiglianismo gli valsero, peraltro, nel secolo scorso, l'attribuzione della celebre "tragedia del poder injusto" *La estrella de Sevilla*¹⁴, poi ascritta, con prove ben più circostanziate, al drammaturgo spagnolo Andrés de Claramonte¹⁵.

La sua produzione letteraria fu prevalentemente in lingua spagnola, per quanto accompagnata talora da preliminari in portoghese e per quanto egli, all'indomani della *restauração* e al termine di un percorso ideologico e politico ben preciso, finì per tornare alla propria lingua materna per la pubblicazione di tre testi nei quali celebrava il nuovo re João IV di Braganza e si rivolgeva aspramente contro la Spagna¹⁶.

Quanto ai generi letterari, la sua opera è composta soprattutto da commedie e da versi (*glosas, romances, décimas*, etc.), pervenuti in manoscritti o in edizioni a stampa pubblicate nella città di Lisbona e in diverse città spagnole, come Madrid, Barcellona e Valencia. Alcune delle sue edizioni, tuttavia, non hanno - o non conservano negli esemplari che ci sono giunti - i dati circa il luogo, l'anno e/o l'editore, ragion per cui è piuttosto difficile stabilire la cronologia relativa e completa della sua opera.

Coordinate certe rispetto alla sua produzione, vengono senz'altro dalle seguenti opere a stampa di sicura datazione¹⁷:

- *Comedia de la entrada del rey em Portugal* (Lisbona, Jorge Rodrigues, 1621)¹⁸
- *Primera y segunda parte de Duarte Pacheco* (Lisbona, 1630)
- *Seis comedias famosas* (Lisbona, Pedro Craesbeeck a costa de Paulo Craesbeeck, 1630)¹⁹
- *Segunda parte de las Comedias del Alférez Jacinto Cordeiro* (Lisbona, Lourenço e Paulo Craesbeeck, 1634)

¹² *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, cit., vol. VII, p. 666.

¹³ Vázquez Cuesta, *La lengua*, cit. p. 527.

¹⁴ *Ibidem*, che rinvia a Martins, *Jacinto Cordeiro*, cit. e a Depretis (ed.), *La privanza*, cit., pp. 11-12.

- *Elogio de poetas lusitanos al Fenix de España*, (Lisbona, Jorge Rodrigues, 1631)²⁰
- *Silva a el rey nosso senhor dom Joam Quarto*, (Lisbona, Lourenço de Anvers a cousta de Lourenço de Queirós, 1641), redatto in portoghese.
- *Triumpho frances* (Lisbona, Lourenço de Anvers, 1641)²¹, redatto in portoghese.

Qualche elemento è offerto, poi, dalla tradizione manoscritta. Mi riferisco, per esempio, al già menzionato manoscritto madrilenno de *El favor en la sentencia*, oltre il cui *explicit* si legge “don del Alferez J.C. 1626”²². A questo si aggiunga che il manoscritto latore della commedia di cui ci occupiamo e di altre opere rinvenute solamente nel 1989²³ ha, lo vedremo, come *terminus post quem* l’anno 1632.

Ma si tratta solo di una parte della produzione drammaturgica e versificatoria di Cordero, sulla quale occorre, a quanto mi è dato di vedere, ancora far ordine e luce²⁴.

Ad ogni buon conto, vale la pena segnalare due elementi. Il primo relativo all’intenzione dello stesso drammaturgo di strutturare la propria opera teatrale. A questo riguardo, Christophe González osserva che nel prologo della *Segunda parte* delle sue commedie, pubblicata nel 1634, egli annunciava una terza parte, mai portata a termine. L’iberista francese ipotizza, quindi, che almeno altre due *pièces* avrebbero potuto far parte del terzo volume di raccolta delle sue commedie, ovvero *El favor en la sentencia* di cui si conosce

¹⁵ Leavitt, *The “Estrella de Sevilla”*, cit.; Rodríguez López-Vázquez, *La estrella de Sevilla*, cit.; Andrés de Claramonte, *La Estrella de Sevilla*, cit., edizione nella quale l’attribuzione a Claramonte è data come definitiva. Della *Estrella de Sevilla* si hanno due versioni, di cui una breve, *suelta*, nella quale essa sembrerebbe ascritta a Lope. Tale attribuzione è apparsa come problematica, non essendo corroborata né dall’elenco che Lope fa delle proprie opere in *El peregrino en su patria*, né da alcuna delle edizioni delle sue commedie. Pur non mettendo in dubbio l’impianto dimostrativo dell’edizione Rodríguez López-Vázquez, Depretis suggerisce che l’ipotesi formulata da Heitor Martins, che la assegna a Cordero, potrebbe anche essere riconsiderata, a patto di contemplare l’idea della contaminazione tra testi teatrali, sostenuta quanto meno dalla coincidenza che vide l’attore Cristóbal Avendaño mettere in scena tanto *La Estrella de Sevilla* quanto una commedia di sicura attribuzione a Cordero, come *Con partes no ay ventura*, cfr. Depretis (ed.), *La privanza*, pp. 11-12.

¹⁶ Si tratta di una *glosa* a un *mote*, della *Silva a el rey nosso senhor dom Joam Quarto* e del *Triumpho francês*, cfr. González, *De la comédie*, cit., p. 183 e *passim*.

¹⁷ Cfr. *Catálogo razonado*, cit.; Vázquez Cuesta, *La lengua*, cit.; Depretis (ed.), *La privanza*, cit., pp. 27-31. Si veda anche il recente repertorio di Alexander Wilkinson e Alejandra Ulla, *Iberian Books*, cit., vol. II, nn. 25367-25372, nel quale si tirano le fila dei repertori bibliografici specializzati, cataloghi d’asta e cataloghi informatizzati delle principali biblioteche europee.

¹⁸ Il titolo di quest’opera risulta ambiguo sul piano del registro linguistico, ma a quel che mi risulta si tratta di una commedia redatta in castigliano, con scritti preliminari in portoghese.

¹⁹ Se ne conserva almeno un esemplare presso la Biblioteca Nacional di Lisbona (RES. 206 V.) che ne fornisce in rete anche una copia digitale (<http://purl.pt/17336>) e uno presso la Biblioteca Nacional di Madrid (R/39632).

solo il testo manoscritto del 1626 e *A grande agravio, gran venganza*, pubblicata autonomamente²⁵. È lecito domandarsi, per quanto prudentemente, se anche *La privanza merecida* e *¡Viva quien vence!*, presenti nel manoscritto rinvenuto a Madrid, non fossero a loro volta parte di questo progetto.

In secondo luogo, in merito alla fortuna editoriale della drammaturgia di Cordero e alla sua portata peninsulare, va detto che alcune sue commedie, conobbero non solo diverse edizioni *sueitas*, ma furono anche accolte in più di una antologia della *Comedia nueva*. Per esempio, *Victoria por el amor* figura nella *Parte 28 de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, pubblicata a Saragozza nel 1653/54 e a Madrid nel 1667, mentre *El juramento ante Dios*, che di per sé ebbe numerose edizioni *sueitas*, figura anche in due antologie seicentesche, ovvero nella *Parte cuarenta y cuatro de comedias de diferentes autores*, pubblicata da Pedro Lanaja y Lamarca nel 1652 a Saragozza, nonché tra le *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* pubblicate nel 1653/54, sempre a Saragozza. La ritroviamo, infine, nel volume *Teatro antiguo español*, pubblicato a Valenza nel 1822 da Ildefonso Mompié²⁶.

Quanto alle caratteristiche letterarie della drammaturgia di Cordero, possiamo dire che vi si riconosce la chiara assimilazione dei modi della *Comedia nueva* e che vi si scorge, così come è riscontrabile nella stessa *¡Viva quien vence!*, un articolato quadro di interditorsività con le opere di Góngora, Cervantes, Lope de Vega e Calderón²⁷, oltre al diretto dialogare che Cordero intesse con il suo *Elogio de Poetas Lusitanos*, di cui diremo a breve.

Il suo universo teatrale, contraddistinto – com’era proprio della drammaturgia rinnovata alla maniera del Fénix – dagli assi portanti dell’amore, dell’onore e del potere,

²⁰ Se ne conserva almeno un esemplare presso la Biblioteca Nacional di Lisbona (RES. 6179 P.).

²¹ Se ne conservano due esemplari presso la Biblioteca Nacional di Lisbona (RES. 1156//6 P; RES. 4283//4 V) e uno presso la Biblioteca Nacional di Madrid (R/12248). La BNP ne mette, inoltre, a disposizione copia digitale (<http://purl.pt/22736>).

²² *L’explicit* recita, per esteso, “fin de la gran Comedia /del fauor en lasentencia esCrita / para Bartolome Romero por el Alferéz”. Vedi ms. MSS/14801 della Biblioteca Nacional di Madrid, c. 47r, e alla relativa copia digitale:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100648&page=1> (ultima consultazione 21 febbraio 2017)

La copia digitale di quest’opera è consultabile anche sul sito del Cervantes Virtual:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpk0w7> (ultima consultazione 21 febbraio 2017).

²³ Cfr. Depretis, *Un testo inedito*, cit. e dello stesso, *La privanza*, cit.

²⁴ Non è chiaro, per esempio, se il relativamente recente lavoro di Christophe González in cui si quantifica la sua produzione teatrale in quindici commedie e due *entremeses* (cfr. González, *De la Comédie*, cit., pp. 184-185), tenga in conto anche le *pièces* teatrali contenute nel manoscritto rinvenuto a Lisbona da Giancarlo Depretis, pur facendo riferimento in nota al *Entremés de los sor-dos*.

²⁵ González, *De la comédie*, cit., 183.

²⁶ *Ivi*, 185, n. 6.

²⁷ Si veda quanto meno González, *Note sur quelques échos*, cit.

contempla la *comedia de enredo*, che può trovarsi declinata nei sotto-generi della *comedia palatina* o della *comedia de privanza*, ma che, soprattutto, tende a sconfinare nella dimensione del tragico, privilegiando il tono grave, le ambientazioni socialmente aristocratiche quanto geograficamente esotiche, nelle quali sembrano dominare la legge della violenza, i mutamenti dell'alterna fortuna e la mancanza di equilibrio di protagonisti di cui osserviamo l'inquieta oscillazione²⁸.

Nel quadro della drammaturgia spagnola del *Siglo de Oro*, il teatro di Cordero, per quanto necessariamente ancora oggetto di studio, sembra, come sostiene Christophe González, “proche de la première manière de Calderón, quand ce dernier repense l'héritage lopesque”²⁹.

Pur operando con tutta evidenza nel sistema culturale iberico caratterizzato dai modelli e dalla lingua di Spagna, Cordero, veicola, nondimeno, impronte e discorsi relativi alla propria origine e alla propria identità portoghese, rinviando o rivolgendosi, talora, a quella patria che per gran parte della sua vita fu periferia del regno filippino.

Emblematico è il fatto che nella sua produzione, come sottolineava Pilar Vázquez Cuesta, si rintraccino un gran numero di commedie di tema storico redatte in castigliano, ma con dedica in portoghese. Esempio ne siano le sopra elencate *Comedia de la entrada del rey em Portugal*, *Primera y segunda parte de Duarte Pacheco*, *Seis comedias famosas*, *Segunda parte de las Comedias del Alférez Jacinto Cordeiro*, cui si possono aggiungere *El soldado revoltoso*, *El valiente negro en Flandes*, *El desengaño de los celos*³⁰.

È poi nel repertorio in versi *Elogio de poetas lusitanos* del 1631, che il suo lusitanismo entra esplicitamente nel dibattito letterario peninsulare, poiché qui, in tempestiva risposta al *Laurel de Apolo* (1630) di Lope de Vega, propone una lista di oltre settanta letterati portoghesi omessi o ignorati dal Fénix, certamente nella prospettiva di celebrare le lettere lusitane, ma dentro una più ampia cassa di risonanza³¹. Cordero non manca, certo, di dichiarare l'intento, a suo avviso dovuto, di onorare la propria patria:

Si el laurel que propones se te deve
 Por unico en España, y por famoso,
 Escucha a Portugal, que si se atreve,
 La causa es justa, quando está quexoso
 [...]
 Ingenios tiene Luso á quien el arte
 Postra veneración, deve sentido:
 Que pueden del laurel pedir su parte

²⁸ Si vedano, per l'analisi della drammaturgia di Cordero, i contributi di Giancarlo Depretis, Mariela Insúa e di Christophe González. Di quest'ultimo rimando, in particolare, a *De la comédie*, cit. pp. 184-189.

²⁹ *Ivi*, p. 189.

³⁰ Vázquez Cuesta, *La lengua*, cit. p. 527.

³¹ Si veda anche González, *Jeu et portée*, cit.

Sin Juzgarle á ninguno de atrevido,
 Muchos hay á que Apolo se le diera,
 Si dexando á Helicon el Tajo viera.
 [...]
 Honrar la patria en mi no es desatino,
 Que es ley, y obligación, y ésta lo es mia.³²

La sua posizione politica e culturale, la sua identità portoghese, accanto alla scelta di partecipare a pieno titolo alla letteratura e alla cultura di e in lingua spagnola, indiscussa lingua culturale della penisola, ne hanno causato, come ho già segnalato, un lungo oblio, sia da parte degli storici della letteratura portoghese, che almeno ne fanno menzione, sia da parte degli storici della letteratura spagnola, che in genere non lo menzionano neppure. Così chiosava la sua figura Pilar Vázquez Cuesta nel 1986:

Considerado en su tiempo a la altura de los más notables comediógrafos españoles, sólo por el hecho de ser portugués de nacimiento y de corazón se explica la poca atención que Jacinto Cordeiro –autor que por su opción lingüística no puede ser incluido en las historias de la literatura portuguesa- ha merecido a la crítica española³³.

E ancora nel 1999 Giancarlo Depretis lamentava come Cordero non fosse stato altro che un nome in alcuni studi sulla letteratura portoghese del XVII secolo, senza che si fosse proceduto a occuparsi dei suoi scritti, complice di questo quella stessa mancata appartenenza a un canone letterario nazionale e non genericamente iberico che ha pregiudicato anche tutti gli altri autori del bilinguismo³⁴.

Le opere teatrali in spagnolo di Jacinto Cordero furono rappresentate a Lisbona e a Madrid da capocomici spagnoli come Valdés, Salazar Mahona, Avendaño, Tomás Fernández, Manuel Simón e Bartolomé Romero³⁵. Egli fu, dunque parte, lo ribadisco, di un sistema letterario che per ragioni storico-culturali, geografiche, economiche e politiche, era di respiro peninsulare.

³² Traggo la citazione da García Peres, *Catálogo razonado*, cit., pp. 124-125. Su quest'opera di Cordero vedi anche González, *Jeu et portée*, cit.

³³ Vázquez Cuesta, *La lengua*, cit. p. 527.

³⁴ Depretis (ed.), *La privanza*, cit. pp. 11-12. In particolare Depretis segnala che Il *Diccionario bibliographico portuguez* di Inocencio Francisco da Silva e Pedro Wenceslao de Brito Aranha nei suoi 21 volumi pubblicati tra il 1858 e il 1914 a Lisbona non recepisce neppure un nome di scrittori portoghesi che scrissero anche in altra lingua.

³⁵ Cfr. González, *De la Comédie*, cit. p. 185, n. 6; vedi anche Martin, *La Estrella de Sevilla*, cit. A proposito del successo sulle scene del drammaturgo lisbonese, Diogo Barbosa Machado affermava: “Na Poesia Comica excedeo aos principaes cultores della como publicão as muitas Comedias, que compoz sendo representadas em Castella com grande aplauzo dos expectadores”. Cfr. *Bibliotheca Lusitana*, cit. tomo II, p. 462.

L'esistenza e il perdurare di un sistema culturale iberico a prescindere e oltre i limiti della Monarchia duale, non solo sono testimoniati dal protrarsi del bilinguismo negli autori lusitani dopo la recuperata indipendenza del Portogallo, come emerge sempre più dagli studi nell'ambito della produzione ispano-portoghese³⁶, ma si vedono confermati, tra le altre evidenze, proprio dal lungo successo tributato a una delle commedie di Jacinto Cordero, quel *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor* ampiamente diffuso, come abbiamo visto, in *sueltas* e in antologie seicentesche, che nel Settecento conobbe ancora ben cinque edizioni, stampate tra Madrid e Barcellona (1731; 1740; 1753; 1770; 1796)³⁷.

Ad ogni modo, l'elemento lusitano nell'opera di Jacinto Cordero appare rivelatore della tensione esistente nella dinamica tra macrosistema iberico, con la prevalenza dei modelli letterari di Spagna e in lingua spagnola, e microsistema di identità e appartenenza nazionale, come ha ben evidenziato Giancarlo Depretis, affermando:

Nell'intera produzione drammatica di Cordeiro, anche se in modo occulto, non vi è dubbio che traspaia tale tensione. La si avverte sia nella costruzione dell'intreccio, sia nella caratterizzazione e nell'operato dei personaggi, sia nelle scelte tematiche che nelle loro risoluzioni. Probabile riflesso di una coesione politica e culturale che, sebbene cementata nell'ufficialità, presentava nel tessuto sociale le sue parti labili³⁸.

Depretis scorge tale tensione nell'orgoglio lusitanista della polemica letteraria con Lope, ma anche in alcuni elementi che strutturano la narrazione nella *Comedia de la entrada del Rey em Portugal*, opera prima del giovane (ma verosimilmente non giovanissimo!) Cordero, dove la celebrazione dell'ingresso del monarca spagnolo in Portogallo è accompagnata dall'esaltazione dell'eroico e glorioso passato lusitano. In tal modo, Cordero "trova nel teatro il mezzo più popolare e convincente per riaffermare il mondo culturale portoghese e la sua specificità, ricorrendo ai modelli letterari e linguistici assimilati dall'altra cultura"³⁹.

L'attività letteraria di Cordero, d'altro canto, si svolge negli ultimi vent'anni della Monarchia duale, per compiersi poco oltre la *restauração*. In quest'arco di tempo egli mostra di aver compiuto una ben precisa parabola dal punto di vista politico. La sua prima commedia, redatta in spagnolo, si svolge, quanto alle coordinate storico-geografiche della finzione, nella Lisbona che accoglieva l'ingresso di Filippo III, quando la corona spagnola sentiva la necessità di assicurare un crescente numero di portoghesi che temevano per l'autonomia del Portogallo nel quadro peninsulare. L'operato centralista del Duca de Olivares a partire da quello stesso 1621, avrebbe tuttavia smentito qualsiasi tipo di rassicurazione, per annunciare, piuttosto, il crollo definitivo della promessa di una equilibrata

³⁶ Si vedano, per esempio, i contributi raccolti nel volume AA.VV., *La littérature d'auteurs portugais*, cit.

³⁷ Su cui vedi anche Depretis, *Entremeses in lingua castigliana*, cit. pp. 29-30.

³⁸ Depretis, *Entremeses in lingua castigliana*, cit., p. 34.

³⁹ *Ivi*, pp. 40-41.

unità tra Madrid e Lisbona. Testimone di questo crollo e delle conseguenti lacerazioni, Cordero passa dopo la *restauração* a una produzione in lingua portoghese ora marcatamente anticastigliana, dove si celebra, lo abbiamo detto, il nuovo re della casa di Braganza, insieme alla ritrovata indipendenza dal Portogallo.⁴⁰

Alla luce di queste considerazioni, non è forse da dubitare della natura politica e ideologica della vena del nostro autore, la cui produzione, secondo quanto sostiene Christophe González:

oblige à envisager un itinéraire créateur qui échappe aux simples aspects littéraires ou culturels. Apparaît alors un parcours qui illustre des questions aussi fondamentales que les choix linguistiques, la place de la Comédie espagnole au Portugal (et plus largement l'influence du Siècle d'or hispanique dans ce pays), la revendication identitaire ou la problématique des nations dans l'Europe baroque⁴¹.

Nella produzione nota di Cordero, nella quale ha investigato ad ampio spettro, lo stesso iberista francese, rintraccia modalità e temi classici della *Comedia nueva*. I temi del potere, dell'amore e dell'onore vengono declinati nelle diverse circostanze in cui si tratta, solo per richiamare alcuni temi, il rifiuto del matrimonio combinato, lo svelamento dell'identità, l'ascesa sociale, l'avversa e mutevole fortuna, il rapporto conflittuale tra fratelli, etc.⁴². La questione del potere è, tuttavia, molto presente nel suo universo teatrale, a cominciare dal tema della *privanza* e dell'ingiusto monarca, tema sviluppato persino con il motivo del tirannicidio, che si segnala nella commedia *El mal inclinado*. I suoi personaggi sono soprattutto aristocratici e la sua geografia è prevalentemente lontana, prediligendo, in alternativa alla Spagna e al Portogallo, l'altrove, rappresentato dall'Inghilterra, dalla Francia, dall'Ungheria, dalla Boemia, dalla Scozia, dall'Albania, dalla Calabria, dalla Sicilia o dalla stessa Danimarca e persino dalle Indie.⁴³

Quanto ai luoghi sociali in concreto, l'universo aristocratico delle commedie di Cordero privilegia il palazzo, cui spesso fa da contraltare la prigione, in relazione con il tema della mutevole fortuna⁴⁴, mentre lo spazio scenico è essenziale e gli oggetti presenti hanno una valenza fortemente simbolica ed evocativa, come conferma Christophe González: “le monde des objets renvoie à une interprétation symbolique du monde: les fleurs nous parlent de fugacité, les chaînes et la prison du retournement des destinées, les lettres de la manipulation toujours possible, etc”.⁴⁵

Sebbene presenti un'indubbia *vis comica* e in alcuni casi un'evidente dimensione ludica, la drammaturgia di Cordero, ancora nelle parole di González, “offre plutôt un spec-

⁴⁰ Su questo vedi González, *De la Comédie*, cit.

⁴¹ *Ivi*, pp. 183-184.

⁴² *Ivi*, p. 185.

⁴³ *Ivi*, p. 186.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 187.

tacle empreint de gravité, où affleure une veine néo-sénéquienne et qui entre parfois dans le domaine tragique”.⁴⁶

In particolare, secondo Raymond MacCurdy, Cordero con il suo *El mal inclinado*, in cui il tiranno che siede sul trono viene ucciso per mano del fratello, si incrive in quel circolo, venato, appunto, di tratti neo-senechiani, di autori come Mariana, Soto, Molina, Suárez, tutti sostenitori della ribellione a oltranza e, in particolare, come Pedro Barbosa Homem o João Salgado de Araújo che nel terzo decennio del XVII sec., mostrano come giustificabile la deposizione del re. Tutto ciò a fronte delle posizioni più sfumate e, talora, di condanna della ribellione presenti in Quevedo, Gracián, Álamos de Barrientos, mentre il tema del tiranno figura comunemente in Juan de la Cueva, in Guillén de Castro o nello stesso Lope de Vega⁴⁷.

Molto presente nella drammaturgia di Cordero è, poi, un clima di contrapposizione e di violenza, come tratteggia ancora González:

La violence, décrite ou représentée, semble être une loi générale et le poète offre une cascade de tentatives d’assassinat, d’enlèvements, de duels, de tournois où l’on meurt [...], de rebelles massacreurs [...], de traîtres châtiés... Tout est inconstant et passionné, tout manifeste la permanence des agressions. La vie qui semble conduite par le hasard, prend les allures d’une réalité fuyante, ne garantissant que l’incertitude e la mobilité. Ce hasard n’est que le moyen de l’omniprésente Providence et il se présente sous les formes les plus variées [...]. Tout cela définit un univers où les frontières de l’objectif et du subjectif se dérobent à l’effort de raison. [...]. À ce monde perturbé correspond un homme en déséquilibre.⁴⁸

Dal punto di vista della poetica, emerge, nel teatro di Cordero il ricorso alle reminiscenze erudite o famose, l’influenza delle grandi figure della letteratura spagnola, così come “la veine *costumbrista* ou la critique du cultisme et du poète”. Vi si ravvisa, inoltre, la predilezione per i lunghi monologhi, il frequente ingresso dell’eroe in una sorta di *tourbillon* nel quale perde tutti i suoi punti di riferimento, l’estrema relativizzazione in cui i protagonisti vengono a trovarsi in un sistema antitetico, tra apparenza e realtà, armonia e squilibrio, desiderio di integrazione ed esclusione, per sentirsi nel pieno conflitto di istanze contrapposte, per cui prendono ad oscillare, producendo inquietudine. Ad ogni buon conto, l’ordine finisce per essere ristabilito, “le groupe vaincra, quel que soit le prix à payer”.⁴⁹

Non vi è dubbio che la produzione teatrale di Cordero obbedisca ai principi che reggono l’universo della *Comedia nueva*, per le tematiche, per la poetica e per le sue implicazioni ideologiche. Rimasta, come già ricordato, a lungo inesplorata, a dispetto del

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Vedi MacCurdy, *La tragédie néo-sénéquienne*, cit., in particolare p. 187; vedi anche González, *De la comédie*, cit., p. 186, n. 8.

⁴⁸ González, *De la comédie*, cit, p. 187

⁴⁹ *Ivi*, pp. 186-188, da cui traggio le citazioni.

successo tributatole nel suo tempo, essa rappresenta una voce significativa nel quadro della drammaturgia aurea ed incarna il riflesso letterario delle vicende peninsulari da una prospettiva occidentale rispetto alla corte madrilenana. Merita, dunque, il procedere degli studi che l'hanno in oggetto e, soprattutto, di essere fruibile in edizioni moderne.

Dopo l'avvio dato, in questa direzione, da Giancarlo Depretis con la pubblicazione de *La privanza merecida*, dell'*Entremés famoso de los sordos*, de *El famoso entremés de Don Roque* e di alcuni brani della cronaca lusitana *Em 25 de março*, Christophe González ha proposto una nuova edizione dell'*Elogio de poetas Lusitanos*, mentre Jaime Cruz Ortiz ha proceduto a preparare l'edizione della *pièce* più longeva di Cordero, ovvero, *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor*. Quanto al resto della produzione del dramma-turgo di Lisbona disponiamo ancora per lo più delle edizioni del XVII sec. e, come nel caso di *¡Viva quien vence!*, di manoscritti autografi.

2. Intorno alla drammaturgia del bilinguismo

Come è noto, il Seicento per la letteratura portoghese è caratterizzato dalla 'spagnolizzazione' maturata sotto la monarchia filippina.⁵⁰ In quell'epoca il sistema letterario e culturale portoghese vede la centralità della letteratura drammatica, autoctona o meno che sia, ed in quell'epoca, come indicava Luciana Stegagno Picchio, "i portoghesi acquistano quella 'coscienza teatrale' da cui scaturiranno poi i nuovi impulsi letterari"⁵¹.

Anche se Ares Montes riteneva che la spagnolizzazione del Portogallo nel XVII sec. fosse piuttosto motivata dalla forza di propulsione della cultura spagnola dell'epoca e dalla contestuale debolezza della produzione letteraria lusitana⁵², le coordinate storico-politiche che diedero maggiore impulso alla già esistente permeabilità della frontiera tra Spagna e Portogallo furono indubbiamente offerte dall'unificazione, nel 1580, delle corone di Spagna e Portogallo sotto il regno di Filippo II. Nasceva così, lo abbiamo detto, la Monarchia duale, per cui si assisterà al dominio castigliano sulla corte portoghese fino al 1640, quando il Portogallo riacquistò con la rivolta la propria autonomia, mettendo sul trono il Duca di Braganza. Ma durante gli anni dell'interregno filippino, lo spagnolo divenne lingua di stato anche nell'area occidentale della penisola, dove la cultura portoghese conobbe sessant'anni di "osmosi ideologica, di bilinguismo, di macerazione nazionale, ma anche di maturazione morale ed estetica"⁵³, poiché "il bilinguismo affinava gli spiriti e quasi insensibilmente spalancava dinanzi a loro nuovi orizzonti culturali"⁵⁴, per ricorrere ancora alle parole di Stegagno Picchio⁵⁵.

⁵⁰ Si veda L. Stegagno Picchio, *Storia del teatro*, cit., pp. 115 e ss.

⁵¹ *Ivi*, p. 116.

⁵² Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa*, cit.

⁵³ Stegagno Picchio, *Storia del teatro*, cit., p. 116.

⁵⁴ *Ivi*, p. 120.

⁵⁵ Sul bilinguismo portoghese-spagnolo si veda anche di Stegagno Picchio, *La questione della lingua*, cit., e *Ricerche sul teatro*, cit.

Come abbiamo accennato, però, la permeabilità del sistema culturale portoghese alla lingua e ai modelli che venivano dalla Spagna era di fatto già operante alla vigilia della *Unión ibérica*. A parte l'esperienza dello scacchiere linguistico medievale in area iberica, che aveva caratteristiche, equilibri e dinamiche di altro tipo, il fenomeno del bilinguismo in Portogallo si dà a partire dal XV secolo con l'assorbimento dei modelli culturali, letterari e linguistici spagnoli sulla scorta delle politiche matrimoniali di entrambi i casati reali – seguiti dal ceto nobiliare –, degli esili incrociati cui portavano le crisi politiche e dinastiche, delle comuni imprese militari, dei sempre più numerosi scambi commerciali tra i due paesi, delle opportunità che andava via via offrendo il mercato del libro – non solo della penisola, ma anche dell'Europa e del Nuovo Mondo, come già suggeriva Ares Montes⁵⁶ –, fenomeni questi che poterono naturalmente sempre giovare delle affinità e delle contiguità tra le due lingue neolatine⁵⁷. Già nel XV sec., infatti, così come ricostruisce Valeria Tocco,

la lingua della nazione vicina viene considerata in Portogallo 'lingua d'arte' accanto all'idioma nazionale, poiché più sperimentata, più partecipe delle nuove mode letterarie, quindi più adatta a consacrare la nuova tradizione culturale che anche in area lusitana si andava definendo. Il castigliano, dunque, diventa quasi obbligatoriamente una seconda lingua di cultura di un portoghese istruito.⁵⁸

E nel considerare lo spagnolo una lingua "più sperimentata", va qui ricordato, che tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento essa venne a disporre di un dizionario latino bilingue, di una grammatica e di una norma ortografica, grazie all'opera di Antonio de Nebrija (1441-1522)⁵⁹, strumenti questi piuttosto rilevanti per una lingua che ambiva a divenire idioma di adozione.

Non bisogna dimenticare, poi, che l'assimilazione della lingua castigliana garantiva il rapporto con l'umanesimo europeo dei letterati portoghesi, come sottolinea José Miguel Martínez Torrejón, quando afferma:

Le bilinguisme est l'un des moyens dont se servent les humanistes portugais pour être en relation avec l'Europe. Parallèlement aux traductions, les Portugais sont conscients d'avoir la possibilité de faire entendre plus largement leur voix en écrivant en castillan. C'est ainsi

⁵⁶ Ares Montes, *Góngora e la poesía*, cit., p. 126 e Depretis (ed.), *La privanza*, cit. p. 19.

⁵⁷ Si veda Tocco, *Osservazioni*, cit., pp. 319-334; Depretis (ed.), *La privanza*, cit. pp. 15-19; Francisco Bethencourt nella prefazione a AA.VV., *La littérature d'auteurs portugais*, cit., pp. VI-X e, nello stesso volume, i contributi di Ivo Castro, Maria de Lourdes Crispim, José Martínez Torrejón, Isabel Almeida.

⁵⁸ Cfr. Tocco, *Osservazioni*, cit., p. 323.

⁵⁹ Mi riferisco, naturalmente, al *Lexicon latino-castellanum et castellanum-latinum* (1492), *Gramática castellana* (1492), *Reglas de orthographia en la lengua castellana* (1517) dell'umanista spagnolo. La lingua portoghese, per contro, ebbe una grammatica per opera di Fernão Oliveira solo a partire dal 1536, cui seguì nel 1540 quella di João de Barros, quando la grammatica di Nebrija aveva già quasi quarant'anni.

que Pedro Nunes explique son choix de la langue dans son *Libro de álgebra* (1567). Le fait de lire et écrire en castillan finit par être considéré comme un exercice enrichissant pour la propre culture de chacun et, paradoxalement, comme un acte de patriotisme.⁶⁰

Pedro Nunes, infatti, nella prefazione al suo *Libro de algebra, aritmética y geometria*, pubblicato ad Anversa nel 1567, dichiarava di essersi autotradotto dal portoghese al castigliano “juzgando que en esta lengua quedava más comunicable”.⁶¹

In generale, continua, Martínez Torrejón, i modelli latini, classici e rinascimentali si diffondono in area lusitana nei volgarizzamenti castigliani e, d'altro canto, i letterati portoghesi giungeranno a volgere in castigliano, per uso proprio, testi scritti in altre lingue. Si arriva anche al caso particolare di Salomón Usque, ebreo portoghese in esilio a Venezia, che vi pubblica ancora nel 1567 una traduzione parziale di Petrarca in castigliano, con l'ambizione di raggiungere e interessare la comunità sefardita in esilio.⁶²

Venendo all'ambito teatrale, sappiamo che durante la Monarchia duale, insieme alla corte filippina, Lisbona ospiterà le prime compagnie teatrali spagnole e, sul modello dei *corrales* castigliani, vedrà la nascita dei *patios* lusitani così che anche in Portogallo il teatro finirà per uscire dai palazzi nobiliari per entrare nella vita cittadina.

Sono ben noti i *patios* lisboeti come il Pátio do Poço do Borratém o della Mouraria, il Pátio da Bitesga (poi noto come Patio das Arcas o Pátio da Rua da Praça da Palha), nati già nel XVI secolo, o il Pátio das Fangas da Farinha costruito nel 1619 da Luís de Castro. In questi teatri, prima scoperti, poi coperti – una volta divenuti appannaggio delle opere ospedaliere –, circolano le opere dei principali drammaturghi castigliani, ma anche di quei drammaturghi portoghesi che sceglieranno il castigliano come lingua del teatro. Si tratta di autori come João de Matos Fragoso, Pedro Salgado, Henrique Gomes, Francisco Manuel de Melo, Manoel Coelho Rebello, e dello stesso Jacinto Cordero⁶³.

Se, a proposito di questi autori Stegagno Picchio affermava l'appartenenza “di diritto alla storia del teatro spagnolo”⁶⁴, sappiamo che i loro nomi e le loro opere difficilmente sono ricordati nella manualistica letteraria di area spagnola. Si delinea il ‘problema’ già sollevato di appartenenza di questo gruppo di drammaturghi, che di fatto non hanno trovato spazio e attenzione né nella storia della letteratura portoghese, né tanto meno in quella spagnola.

⁶⁰ Cfr. Martínez Torrejón, *Prologue a AA.VV., La littérature d'auteurs portugais*, cit., p. 5, che rinvia al contributo ivi contenuto di Isabel Almeida.

⁶¹ Cito da Francisco Bethencourt nella prefazione a AA.VV., *La littérature d'auteurs portugais*, cit., p. IX.

⁶² Martínez Torrejón, *Prologue a AA.VV., La littérature d'auteurs portugais*, cit., p. 5.

⁶³ Cfr. Depretis, *em 25 de março*, cit., p. 68; Vázquez Cuesta, *La lengua*, cit. e, più in generale, sul teatro ispano-portoghese dell'epoca della Monarchia duale, si veda Mota-Rodríguez, *Sobre el teatro portugués*, cit.

⁶⁴ *Ivi*, p. 117.

Poche le eccezioni, come quella dello stesso João de Matos Fragoso (1608-1689), che visse la maggior parte della sua vita a Madrid, dove frequentò i cenacoli letterari, dove scelse di restare anche dopo la *restauração* e dove, quindi, morì. Forse per questo fu, come sottolinea Giancarlo Depretis, “l’unico drammaturgo lusitano che [...] sia entrato ufficialmente nelle storie letterarie spagnole”⁶⁵. Particolare, poi, anche per l’accidentalità della trasmissione testuale, è il caso di Francisco Manuel de Melo⁶⁶, considerato autore di primo piano del teatro portoghese del Seicento. Egli fu, nondimeno, un drammaturgo bilingue, ma la sua drammaturgia in castigliano è quasi totalmente perduta. Sono però le stesse vicende personali di de Melo a mostrare, anche nelle sue criticità, il profilo politico, culturale e linguistico dell’epoca in area iberica. Di padre portoghese e di madre spagnola, egli servì entrambe le patrie, ma, dopo l’insurrezione che restituì al Portogallo l’indipendenza, pagò su entrambi i fronti la “propria posizione peninsulare” con anni di carcere⁶⁷. Ma è proprio la dimensione peninsulare del sistema letterario e culturale del Seicento spagnolo e portoghese che, a mio avviso, occorre sempre tenere presente nel valutare non solo l’esperienza di de Melo, ma anche quella di Jacinto Cordeiro e degli altri drammaturghi bilingui, aldilà dell’impaccio che queste esperienze possono comportare alle pur utili e necessarie suddivisioni storico-letterarie e accademiche.

Certo è che nel Seicento la lingua del teatro è per la penisola iberica soprattutto il castigliano e questo vale aldilà delle circostanze storico-politiche ora ricordate, se ancora nel 1658, terminata da tempo la Monarchia duale, Manuel Coelho Rebelo pubblicava a Coimbra 25 *entremeses* di cui soltanto sei in portoghese, uno bilingue e ben 18 in castigliano⁶⁸.

Ad ogni buon conto, il problema di appartenenza della produzione drammaturgica portoghese di espressione castigliana, ha contribuito come sappiamo a far sì che la produzione letteraria e teatrale in castigliano dei centri di produzione portoghesi del Seicento sia restata a lungo inosservata dalla critica, per essere poi riscoperta solo negli ultimi decenni.

Pionieristico da questo punto di vista fu Antonio Tabucchi nello studio della produzione castigliana di António da Fonseca Soares⁶⁹, ripreso poi per interessi e taglio metodologico da Giancarlo Depretis, che, insieme a Pablo Luis Ávila, avviò sin dagli ultimi anni ’80 uno studio sulla spagnolizzazione della cultura lusitana durante la monarchia filippina.

Depretis sottolinea, innanzi tutto, come il primo Seicento portoghese sia “contrassegnato da due registri linguistici e da un duplice registro stilistico” e che la lingua estranea

⁶⁵ Depretis (ed.), *La privanza*, cit. pp. 24-25. Sulla figura di Matos Fragoso nella storia letteraria spagnola si veda Arellano, *Historia del teatro español*, cit., pp. 595-598; cfr. anche Valentina Nider, in Meregalli (dir.), *Storia della civiltà letteraria*, cit., *Dizionario. Cronologia*, pp. 243-244.

⁶⁶ Sulla figura di Francisco Manuel de Melo vedi VISTARINI, *Francisco Manuel de Melo*, cit.

⁶⁷ Stegagno Picchio, *Storia del testo*, cit., pp. 120-121.

⁶⁸ Cfr. Stegagno Picchio, cit. p. 128.

⁶⁹ Antonio Tabucchi, *Il castigliano*, cit.

sia stata “esibita letterariamente come modello di prestigio, con forme di resistenza che tendono all’inalterabilità dei propri codici culturali”⁷⁰. E aggiunge

se per alcuni scrittori portoghesi il castigliano fu considerato mera superiorità dello strumento espressivo, per altri – è il caso di Manoel Coelho Rebello –, se abbinato all’idioma rustico e paradossale dell’*entremés* e al mondo popolare portoghese, divenne parodia della sua espressività nonché satira della supremazia spagnola⁷¹.

Si possono, dunque, delineare diverse modalità e connotazioni all’interno del bilinguismo di questa epoca, e così è possibile che proprio nell’espressione castigliana si faccia largo e si legittimi la cultura portoghese, per dialogare alla pari con gli autori della letteratura spagnola.

È il caso, lo abbiamo ricordato, dello stesso Jacinto Cordero con il suo *Elogio de Poetas Lusitanos al Fénix de España Fr. Lope Félix de Vega Carpio en su Laurel de Apolo*⁷² in risposta al repertorio in versi di Lope de Vega rappresentato da quel *Laurel de Apolo* (1630) che Antonio Carreño definisce “una apoteosis del Parnaso cultural del Imperio”⁷³. Ed è, dunque, all’interno degli equilibri culturali dell’Impero che Cordero dà lustro a oltre settanta letterati lusitani non contemplati dal Fénix.

Fu Domingo Garcia Peres, nel suo *Catálogo razonado de los autores portugueses que escribieron en castellano* (1890), a prestare per primo attenzione all’*Elogio* redatto, in spagnolo *ça va sans dire*, da Cordero, riproponendone il testo con l’intenzione, secondo quanto propone Giancarlo Depretis, di

affermare le capacità creative degli scrittori lusitani che contribuirono, secondo un concetto alquanto diffuso nella critica del Portogallo di quegli anni, a far sì che la letteratura spagnola raggiungesse un alto grado di originalità, specialmente in ambito teatrale.⁷⁴

Di concerto con la prospettiva di Garcia Peres, nella prefazione dell’*Academia Real das Sciências del Catálogo*, si sottolinea come “o genio portuguez actuou na litteratura de uma nação, que recebendo de nós um impulso esthetico nos disputava a independencia do individualismo nacional”⁷⁵.

Aldilà delle rivendicazioni nazionali, possiamo oggi dire che, durante la Monarchia duale, la società portoghese assimilò le innovazioni economiche, letterarie e di pensiero

⁷⁰ Depretis (ed.), *La privanza*, cit., p. 156.

⁷¹ *Ibidem*; vedi anche Giancarlo Depretis, *Doble registro*, cit.

⁷² Questo importante documento è riprodotto solo parzialmente da Garcia Peres nel suo *Catálogo razonado*, cit., pp. 124-137. Vedi Depretis (ed.) *La privanza*, cit., p. 13 e, ora, González, *Jeu et portée*, cit.

⁷³ Carreño, “*El Laurel de Apolo*” cit., p. 120. Carreño ricorda che la seconda *Silva* elenca gli ingegni portoghesi, cfr. *ivi* p. 119.

⁷⁴ Depretis (ed.), *La privanza*, cit., p. 13.

⁷⁵ Citato *ibidem*, p. 14.

che venivano dalla Spagna, non tanto con spirito di sottomissione, quanto con l'intento, come ben sintetizza Giancarlo Depretis, di "raggiungere la dimensione dell'altra cultura, la superiorità dell'altro gruppo"⁷⁶.

In questo contesto, il teatro, come ogni tipo di spettacolo pubblico, fu il mezzo più efficace in cui si radicò l'uso della lingua castigliana a tutti i livelli sociali. Si impone in Portogallo la moda del teatro spagnolo, nei modi acquisiti con le innovazioni lopesche, ricco di gestualità, di apparati e di effetti scenici, che non solo riducevano le eventuali difficoltà di comprensione linguistica, ma si imponevano come modello di teatro di grande successo popolare, accolto nei *pátios* lisboeti e di tutto il paese. Questa moda resta operante fino a buona parte del XVIII sec., quando i drammaturghi portoghesi, a questo punto nella propria lingua, continueranno a scrivere commedie alla maniera di Lope o di Calderón. A tal proposito è interessante riprendere le valutazioni di Hipólito Raposo (1885-1953) sulla diffusione del teatro castigliano in Portogallo:

Tal vez que na pujança, e variedade da comédia castelhana se possa encontrar uma das razões que justificam a falta de teatro português neste periodo, se na corte e nas principais cidades se davam representações que a todas exigências correspondiam, que todos os temas ventilavam e em que os feitos da história portuguesa eram interpretados e exaltados sinceramente, numa língua compreendida pelo próprio povo dos campos.⁷⁷

Il Portogallo, in effetti, come ricorda Raposo, poteva essere oggetto delle *pièces* dei drammaturghi portoghesi o poteva esserne evocato, per diverse ragioni, come, per esempio, il tentativo di suscitare l'interesse del pubblico lusitano o l'intenzione di sottolineare in una prospettiva propagandistica l'annessione alla corona spagnola, tuttavia questo tipo di operazione non poteva costituire in alcun modo da parte dei drammaturghi portoghesi uno scollamento dai modelli della *Comedia nueva*. Essa, infatti, aveva accolto al proprio interno e nella produzione dei più eminenti autori castigliani, una certa attenzione, se non predilezione, per i temi portoghesi. Si pensi ai monarchi lusitani ritratti da Lope de Vega, ai personaggi della storia o alle evocazioni geografiche lusitane che possiamo trovare in Tirso de Molina, o alla lusofilia di un certo Juan Ruiz de Alarcón, per non parlare di Luis Vélez de Guevara.⁷⁸

Su queste coordinate, ovvero, l'acquisizione radicata della lingua spagnola tra i letterati portoghesi, le potenzialità offerte dal mercato librario e dall'attività di *corrales* e *pátios*, la ben attestata tradizione letteraria dei temi lusitani nell'ambito della commedia aurea, l'unione politica tra Madrid e Lisbona, vennero ad operare i drammaturghi ispanoportoghesi, tra i quali si distinsero Matos Fragoso e Cordero e sui quali, da più parti, la critica sta oggi finalmente concentrando i propri studi.

⁷⁶ Depretis (ed), *La privanza*, cit., p. 18.

⁷⁷ Hipólito Raposo, *O sentimento português de Lope de Vega*, in «Aula Régia», Porto, 1936, p. 327, citato in Ares Monte, *Portugal en el teatro*, cit.

⁷⁸ Per una trattazione della lusofilia presente nella commedia aurea spagnola rinvio a Depretis (ed), *La privanza*, cit., pp. 22-24, e Depretis, *Un pesce che guizza*, cit., pp. 247-250.

3. La gran comedia de ¡Viva quien vence!

3.1. Considerazioni preliminari

Come si può più dettagliatamente osservare nella sinossi offerta nel presente volume, l'azione di questa commedia si svolge in Grecia, in un tempo non ben precisato⁷⁹. Una coppia di principi nasce *en una selva* da un parto di fortuna, nel quale la madre trova in solitudine la morte. Tali circostanze fanno sì che si ignori chi tra i due sia il primogenito e dunque chi tra i due sia il legittimo erede al trono. Per i capricci della fortuna, però, Sigismundo è, dei due, il più amato dal popolo e dai nobili che, di conseguenza, lo scelgono arbitrariamente come sovrano, mentre il fratello, Evandro, che tutti ritengono di indole tirannica, è divorato dall'invidia e si sente usurpato della corona.

La *mise en place* avviene a più riprese, non senza che lo spettatore stesso debba sentirsi disorientato circa la legittimità o meno dell'incoronazione di Sigismundo, a ridosso della quale, *in medias res*, ha inizio l'azione. Dapprima, infatti, il Duca si rivolge al Re e afferma⁸⁰:

<i>Duq</i>	ya Grecia por justa ley, con acuerdo soberano, ha puesto el cetro en tu mano y te aclama por su Rey	20
------------	--	----

In un secondo momento, dal confronto tra i due fratelli, veniamo informati della loro condizione di eredi indistinti del trono. Se Evandro, infatti, lamenta l'avversa fortuna e perché ritiene di essere lui il primogenito e dunque l'erede legittimo:

	infelice fue la mía [suerte], primero nací que bos. Toda Grecia os elijo quitándome el reyno a mí, por ser más bien quisto sí, por naçer primero no!	75 80
--	---	--------------------------

Dal canto suo, però, Sigismundo, chiarisce le circostanze della nascita e fa le sue inferenze circa la propria primogenitura:

⁷⁹ Nello svolgimento dell'azione interviene anche, come vedremo, l'uso di una pistola, che sembrerebbe collocare la vicenda nella contemporaneità dell'autore e del suo pubblico, tuttavia, tenendo conto che non vi si ravvisano altri elementi dirimenti per le coordinate temporali, potrebbe essere considerato uno di quegli anacronismi propri di un certo *costumbrismo*, peraltro già segnalato nell'autore.

⁸⁰ Fornisco qui e nel resto dello studio introduttivo le citazioni dal testo del *¡Viva quien vence!* in trascrizione interpretativa, per una maggiore intellegibilità del discorso.

de un parto dimos al mundo los dos el día postrero a nuestra madre. Primero	95
no se sabe, ni segundo, porque en una selva fue, andando a casa perdida. Que fuistis bos su homicida en la soberbia se os vè,	100
que el rigor que os enfureçe, por que en todo os yqualase, sin que a su madre matase no pudo ser que naciese. Con que se prueba que he sido yo el primero que nací.	105

Se il primogenito avesse ucciso la madre, il secondogenito non sarebbe mai nato; questa la logica del ragionamento di Sigismundo. Tuttavia, se qui, nel contrastare il fratello, egli sembra certo di essere il legittimo erede della corona, in realtà il dubbio sulla primogenitura e sulla predestinazione al trono percorrerà, nella sua persona, l'intera commedia e si scioglierà soltanto, per altro solo implicitamente, attraverso il manifestarsi delle opposte condizioni dei due fratelli, giusto e magnanimo l'uno e dunque destinato a regnare per il bene dello Stato, di natura tirannica l'altro.

Evandro, infatti, dopo aver rifiutato di sedere accanto al fratello e di condividere, in certa misura, la corona, animato dalla brama di dimostrare di essere stato usurpato, ordirà un odioso inganno. Sotto le mentite spoglie del Re suo fratello – che sta per sposarla –, seduce la nobile Armesinda, mirando a farla abbandonare per il disonore dallo stesso sovrano, nella speranza che il popolo e la nobiltà si sarebbero sollevati, destituendo Sigismundo e riconoscendo a lui la corona. Evandro mina con il suo inganno la figura del fratello nell'ambito del potere come nella sfera amorosa.

Il piano riuscirà per un certo tempo, tanto che Evandro potrà regnare per sei mesi e mostrare tutta la sua natura dispotica. Umilierà il fratello, riducendolo in povertà e in prigione, prima di disporsi ad eliminarlo, sarà negligente come sovrano, non occupandosi delle richieste del popolo e dei soldati, verso i quali mostrerà disprezzo. Si mostrerà, per di più vile, poiché, nel frangente in cui Sigismundo lo sfida a duello per rimettere al giudizio divino la successione al trono, avrà l'impudenza di tirar fuori una pistola, dimostrando di non avere il coraggio di affrontare il fratello alla pari, a colpi di spada.

Nel dipanarsi della vicenda Evandro finirà per infrangere ogni codice di comportamento. Non è in grado di rispettare la leggi del sangue, dell'amore, dell'onore né di ottemperare ai doveri del giusto sovrano. Per quanto dilazionata, agli occhi dello spettatore si rivela, così, la verità: egli è un tiranno e dunque non è lui il predestinato.

Il codice d'amore Evandro lo infrange rinnegando il legame con Linda, sorella minore di Armesinda, che egli aveva a suo tempo spinto a ricambiarlo e che gli è sempre rimasta vicina. Evandro, infatti, tutto teso a sottrarre lo scettro al fratello cercherà di farsi amare da Armesinda, comunque unitasi in matrimonio con il Re Sigismundo. La commedia in tal modo intreccia le vicende di due coppie di fratelli, una maschile, quella degli infanti,

e una femminile, non senza un chiaro parallelismo riguardo le opposte nature. *Presumida* e *tirana* sono gli attributi che Armesinda dà a Linda (389), mentre apostrofa Evandro come *vano, soberbio, descortés, traydor* e *tirano* (vv. 346-349).

Il trono di Grecia, come si intuisce, è oggetto e luogo dell'alternarsi della fortuna, poiché i due fratelli vi si avvicinano. Sigismundo, infatti, verrà destituito per vedersi nuovamente acclamato Re, alla fine della terza giornata, una volta svelato l'inganno e ristabilito l'ordine. Le mutevoli sorti dei due fratelli sono accompagnate dal motivo che fornisce il titolo alla commedia, ovvero la constatazione che gli sconfitti sono abbandonati da tutti, poiché tutti salgono sul carro dei vincitori.

Tuttavia, un tratto paratestuale segnala implicitamente la connotazione positiva di Sigismundo e, in fondo, il suo legittimo governo. Nel corso delle prime due giornate egli è Re e la didascalia che lo indica è, per l'appunto, *Rey*, mentre quando nella terza giornata lo troviamo momentaneamente destituito egli verrà indicato con la didascalia *Sig*. Per contro, Evandro verrà sempre indicato come *Eva*. o *Evan.*, senza meritare neppure durante il suo breve regno la didascalia con il titolo regale.

Quanto al protagonista Sigismundo, non solo lo vedremo cadere per poi riconquistare il trono, ma, dal punto di vista psicologico, assisteremo al suo oscillare⁸¹ rispetto alla convizione di essere lui il legittimo erede, così come nella disposizione d'animo nei confronti del fratello, nonché nell'attaccamento alla corona. Egli, infatti, viene, a trovarsi schiacciato, sin dall'inizio, nel conflitto tra il legame di sangue (*si como hermano os venero* v. 118) e l'odio per la tirannia insita nel fratello⁸², che imporrebbe un giusto castigo (*que como tiene mi sangre, / ella me impide el castigo* vv. 37-38). Si veda, per maggiore esemplificazione, questo stralcio da un suo monologo:

aunque como Rey pudiera	675
castigar las demasias	
a que se arojó su lengua	
deponiendo mi poder	
y çediendo mi grandeza,	
Oy quiero ver si ay fortuna	
entre los dos mala obuena	
y quiero de verme a mí	
por mi esfuerço y mi braveza	
el vençerle con la espada	705
en tan ylustre contienda	

⁸¹ L'oscillazione di Sigismundo sembra ad ogni modo consustanziale ai protagonisti dell'universo teatrale di Cordero, cfr. González, *De la comédie* e *Un cas de tyrannicide*, citt.

⁸² Si vedano i vv. 42-45, quando il Marchese suggerisce che per poter regnare serenamente Sigismundo deve uccidere il fratello (- *Si es tirano como ves / no te de su sangre pena- / - ¡Duéleme mucho esa vena! / ¡Sangradme de otra, Marqués!*).

Per dimostrare il proprio onore e il proprio coraggio, Sigismundo rimette tutto nell'esito del duello (*que no soy Rey! / Un hombre soy que una ofensa / quiere vengar como onrado* 700 e ss.).

D'altro canto anche Armesinda, figura speculare di Sigismundo, viene a trovarsi confusa, combattuta tra amore e pudore (*uergüença* 483), tra l'obbedienza dovuta al sovrano e il proprio onore (*mi honor venca / más no puedo qu'es mi Rey* 484 e s.).

Naturalmente nella commedia è presente la figura del *gracioso* nell'Anastacio che troviamo sempre al fianco e al servizio del tiranno Evandro, fino a che non rischia il *garrote* per avergli detto la verità. Egli si mostra pavido, veicola elementi pragmatici, materiali e burleschi, garantendo la presenza del comico, in questa commedia che si rivela in tutto un dramma del potere.

Una delle burle del *gracioso* riguarda il linguaggio altisonante del suo padrone. È questa l'occasione per il drammaturgo di Lisbona di inserire l'eco di una polemica letteraria e un elemento, altrettanto letterario, che rimanda chiaramente all'universo culturale lusitano, verosimilmente con una velata stoccata anticastigliana.

Quando, infatti, Evandro, utilizzando un linguaggio allegorico, gli dice

que no llegues hasta que
rompa el alva ligaduras
con que hermosa al sol desata
los rayos que al sol ylustran
225

Anastacio si affretta a chiedere ironicamente “¿quíere dezir eso, acaso, / en nuestro ydioma sin bulla?” e alla risposta di Evandro “que aguardes a que amanesca”, commenta

pues si con esa lisura
sólo gastas dos palabras
no vienen a ser figuras
los poetas de sol y alba
que ereticamente acuñan
un Juan de Barros de prosa
para dezir gasipundia [*sic!*]
235

Nelle parole di Anastacio troviamo un riferimento ironico e polemico interno alla cultura portoghese, ovvero contro i poeti cosiddetti *de sol y alba* che storpiano la lingua dello storico e grammatico portoghese João de Barros (1496-1570), il cui nome Cordero qui castiglianizza. Sembra, a tutti gli effetti, una polemica contro le allegorie culteraniste che userebbero complesse perifrasi e/o allegorie per quello che si potrebbe liquidare in due parole, *sol y alba*, nella fattispecie. Si ricorderà che il primo Seicento fu per il Portogallo anche l'epoca della potente diffusione del modello poetico gongorino cui ci si riferiva anche in Spagna, non senza polemica, con il termine di *culteranismo* o *cultismo*. È chiaro che, nell'opposizione identitaria tra le due protonazioni, alla critica più strettamente letteraria si potesse sovrapporre il rifiuto per un elemento che sotto certi riguardi poteva essere considerato 'esterno' e dunque corruttore. E così, infatti, verrà definito il fenomeno in un momento in cui l'ideologia nazionalista sarà divenuta decisamente matura. Josè Maria

Costa e Silva stigmatizzava nel 1855 il Seicento letterario portoghese, impregnato del modello gongorino, definendolo “um século de inteira corrupção de gosto”⁸³, ma d’altro canto pochi decenni più tardi, anche lo stesso Marcelino Menéndez y Pelayo, in riferimento alle lettere portoghesi del XVII sec., affermava che “La influencia española, representada entonces por la escuela culterana en su período de mayor delirio, fué universal y prepotente”, per considerare i testi che meglio e più rappresentavano questa scuola in Portogallo come “vastos almacenes de malos versos”⁸⁴.

Veicolata ironicamente dalle parole del *gracioso*, quella vena di “critique du cultisme et du poète”,⁸⁵ già emersa nella produzione teatrale nota di Cordero, stavolta è accompagnata dal riferimento allo stile linguistico rappresentato dalla prosa di João de Barros. Qui, infatti, il cosiddetto Tito Livio portoghese non viene menzionato solo per le sue *Décadas* sulla conquista lusitana delle terre d’Oriente, ma anche, evidentemente, per la *Grammatica da Língua Portuguesa* e per il *Diálogo em louvor da nossa linguagem* che egli aveva pubblicato nel 1540, insieme a una *Cartinha* per imparare a leggere.⁸⁶

Vi è nella commedia un secondo rimando alla realtà culturale dell’occidente peninsulare ed è il riferimento che fa Evandro al fatto che Anastacio è *gallego* (vv. 1860-1865). Ora questi due elementi marcatamente lusitani risultano assolutamente spuri e fuori luogo in una commedia ambientata in Grecia, peraltro in un tempo non ben specificato. Non poteva, infatti, essere realistico, né verisimile che alla corte di Grecia si facesse appello alla prosa specchiata di João de Barros o che si facessero allusioni al carattere dei *gallegos*. È vero che lo studioso Christophe González ha segnalato la presenza di tratti del *costumbri-smo*, ovvero di elementi anacronistici o fuori contesto. Nondimeno si può ipotizzare che questi richiami al ‘qui ed ora’ per il pubblico di Lisbona potessero avere un effetto comico, tanto più che erano entrambi relativi alla figura del *gracioso* e dunque al tono che egli veicola nella commedia.

Ma se nella battuta di Anastacio, appena ricordata, riconosciamo il rimando a una polemica letteraria con una nota lusitanista, nel *¡Viva quien vence!* si rintracciano anche diverse tessere che sembrano rivelare la ricezione e il dialogo rispetto agli autori spagnoli di maggior successo, come peraltro emerge anche nel resto della sua opera. Troviamo, per esempio, un segno di possibile interdiscorsività con il Calderón de la *Vida es sueño* o,

⁸³ Cfr. *Ensaio Biographico-critico sobre os melhores Poetas Portuguezes*, vol. IX, Lisbona, Imprensa Silvana, 1855, p. 124, citato in Ares Montes, *Góngora y la poesía*, cit. pp. 53-57 e poi in Depretis, *Un pesce che guizza*, cit. 245 e in Depretis, *Vettovaglie*, cit. p. 63.

⁸⁴ M. Menéndez y Pelayo, *Letras y literatos portugueses*, in *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V, Madrid, Ed. Nac.; 1942, p. 261, citato nei contributi di Ares Montes e di Depretis riferiti nella nota anteriore.

⁸⁵ González, *De la comédie*, cit., p. 186.

⁸⁶ Come ho precedentemente ricordato, quella di Barros era la seconda grammatica portoghese che seguì di pochi anni al prima di Fernão de Oliveira, stampata nel 1536. Su entrambi i letterati portoghesi si veda Vázquez Cuesta, *La lengua*, cit., pp. 499-500.

quanto meno, una traccia dell'assimilazione di uno dei temi di maggiore capacità destabilizzante della drammaturgia barocca, che è il tema del sogno. Il protagonista Sigismundo, infatti, per nulla certo di aver meritato la corona, per quanto a conoscenza dell'obbedienza del popolo e della fedeltà dei nobili, non può che considerare che

[...] el mundo es sueño,
 su gloria, Duque, no dura.
 Puedo despertar y hallarme
 entre humanas desventuras 310

Ancora, nella terza giornata, quando si è visto destituito e umiliato dal fratello posto sul trono, in uno dei suoi lunghi monologhi, afferma:

qué bien un sabio dezía 2235
 que nuestra vida era sueño
 si della ninguno es dueño;
 en la mayor monarchía
 falsedad es su porfía
 mentira su estimación 2240
 sus glorias apenas son
 quando no son lo que an sido
 y entre despierto y dormido
 es la vida una ilusión,
 tratar hombres es locura 2245

Quanto alle coordinate temporali di questa possibile interdiscorsività con Calderón, ricordo che *La vida es sueño* dovette debuttare nel 1635 e potrebbe suggerirci un *terminus post quem* per la redazione di questa commedia di Cordero, nella quale è certamente da evidenziare anche la coincidenza onomastica riguardo al protagonista (Segismundo/Sigismundo) e che potrebbe anche per altre ragioni datarsi oltre il 1634, anno di pubblicazione della *Segunda Parte* delle commedie di Cordero.

L'alternanza vocalica che registra la forma onomastica nelle due opere di lingua spagnola rappresenta le due varianti in cui venne latinizzato il nome di origine germanica *Sigimund*, *Sigismund*, *Simund*, ovvero la forma *Segimundus*, segnalata da Tacito, e la forma *Sigisimundus*⁸⁷. Certo potrebbe non essere privo di significato che Cordero, nel riprendere il dato onomastico calderoniano, avesse adottato la variante portoghese⁸⁸. Non sembra su-

⁸⁷ Cfr. Rossebastiano-Papa, *I nomi di persona*, cit., s.v. Sigismondo.

⁸⁸ Così, almeno, mi pare di poter affermare. Sarebbe, tuttavia, interessante verificare in ambito onomastico le attestazioni delle due forme in area iberica all'epoca, allo scopo di verificare se nella scelta di Cordero non si possa delineare una matrice linguisticamente occidentale e lusitana, anche perché a quel che mi risulta è nello spagnolo e nel catalano che oggi si mantengono le continuazioni della forma in -e- (*Segismundo* e *Segimon*), mentre il portoghese ha, come praticamente tutte le altre lingue europee la forma in -i-, *Sigismundo*.

perfluo rilevare, infine, che all'epoca di Calderón e di Cordero, Sigismondo era stato il nome dell'imperatore del Sacro Romano Impero, nonché re d'Ungheria, di Germania e di Boemia, salito al trono nel 1433, ma soprattutto era il nome di diversi re di Polonia dal XV al XVII secolo. Aveva, dunque, una valenza politica ed esotica al tempo stesso, certamente non coerente con l'ambientazione greca della commedia di Cordero, ma adeguata alla Polonia de *La vida es sueño*.

Rispetto all'ipotesi di una relazione con Calderón, ricordo che Depretis, in merito alla *Privanza merecida* avesse già ravvisato una interditorsività con una commedia calderoniana, nella fattispecie *La cisma de Ingalaterra*:

Si riscontra [...] la presenza, in alcuni nuclei tematici, di una certa atmosfera che aleggia nell'opera calderoniana: una somiglianza nella condotta spregiudicata e libertina dei due sovrani, alla quale vi è da aggiungere la coincidenza del nome, chiamandosi entrambi Ernico, così come Carlos si chiamano ambedue i personaggi che provengono dalla Francia; la solitudine della regina, la passione del re per una dama di corte che nell'opera di Cordeiro diventa il movente che induce il sovrano a commetter qualsiasi efferatezza pur di possederla. Si tratta [...] di echi, alcuni più forti di altri, che potrebbero condurci a supporre che Cordeiro fosse a conoscenza dell'opera di Calderón e che in qualche modo vi si fosse ispirato, o che semplicemente avesse attinto da essa qualche ingrediente con lo scopo di allettare lo spettatore con alcune informazioni prenote.⁸⁹

Venendo, ora, ad altri echi letterari, è da precisare che nella prima e nella terza giornata Cordero inserisce due momenti di canto, la cui *letra* si mantiene organica alla regolare misura ottosillabica della commedia.

Nel primo caso, mentre Evandro è intento a scrivere una falsa lettera del Re, fuori scena un *músico* canta un testo il cui *incipit* è “¿Dónde boláis pensamiento / que tan gallardo subís?” (vv. 430-431) e che termina con l'esaltazione della donna amata, il cui nome è Celia (“nació Celia en perfecciones / porque es Celia un Serafín”, vv. 440-441); alla fine del canto Evandro commenta “Rosardo parece aquel”.

Si presentano in questo luogo due dati onomastici, Celia e Rosardo, del tutto estranei alle *dramatis personae* della commedia e che ci sembrano rinviare alla produzione di Lope de Vega. Celia è, infatti, uno dei nomi poetici presenti nei versi del Fénix, da alcuni identificata con Micaela de Luján⁹⁰, mentre Rosardo è il nome del protagonista di *Argel fingido y renegado de amor*⁹¹ e appare anche in *Servir a señor discreto* (1618) e in *El Dómine Luca*.⁹²

⁸⁹ Depretis (ed.), *La privanza*, cit. p. 37, n. 25.

⁹⁰ Cfr. Carreño, (ed.) *Poesía selecta*, cit., pp. 28 e 200. Si trova, poi nell'*Arcadia* (1598) di Lope, mentre qualche anno prima figurava in *El pastor de Fílida* (1582) di Luis Gálvez de Montalvo, ma anche ne *La fingida Arcadia* di Agustín Moreto.

⁹¹ Dove troviamo anche un altro personaggio di nome Celio.

⁹² Per il *Servir a señor discreto* rimando per il momento al CORDE, dove le uniche occorrenze, sette in tutto, sono di quest'opera di Lope. Sulla figura di Rosardo *renegado de amor*, il cui ri-

Dal punto di vista della metrica, cui abbiamo fatto cenno di volata, segnalo la regolarità dei versi ottosillabici dell'intera commedia, con, in genere, l'alternanza dello schema delle rime ABBA con l'assonanza nei versi pari, elementi questi che sono stati utili anche a individuare e risolvere un problema di trasmissione testuale di cui si dirà nella descrizione del manoscritto.

Altri aspetti su piani differenti, si offrirebbero in questa commedia all'osservazione e all'analisi, che tuttavia, converrà rinviare a un secondo momento e a contributi specifici. Mi riferisco, per esempio, ai numerosi richiami alla storia di Roma e alla materia di Grecia, con la menzione di Sicipione, Giulio Cesare, Nerone, Caligola, da una parte e Ulisse, Sinone⁹³, Circe⁹⁴, Troia, dall'altra; al ricorso nell'azione a una pistola⁹⁵ – peraltro funzionale a rivelare una delle sfumature della negatività di Evandro –, ai personaggi, al cronotopo e agli aspetti linguistici di questa commedia.

3.2. A proposito del titolo

«Una commedia può nascere come glossa (per dir così) di un proverbio», così ragionava Carmelo Samonà a proposito di *El perro del hortelano* di Lope, costruita sul detto “el perro del hortelano ni come ni deja comer”⁹⁶, ma è comunque il caso della commedia di storia classica *Contra valor no hay desdicha* dello stesso Lope⁹⁷. Sulla scia di questi

chiamo in questa commedia, merita certamente una riflessione ulteriore, si veda Aurelio González, *El cautiverio*, cit., pp. 38-57, in particolare p. 43; Serés, “*Argel fingido*, cit.; *Consideraciones metateatrales* cit.. Sul personaggio di Rosardo cfr. anche Balestrino, *Erotismo, honor y honra*, cit.

⁹³ Sinone è, non in Omero, ma in Virgilio, grande protagonista dell'inganno nell'episodio del cavallo di Troia (*Eneide*, II, 57-198, 259, 329).

⁹⁴ Nel CORDE non trovo attestazioni nella stessa grafia *Cirçe*, mentre *Circe* ha diciotto occorrenze in cinque documenti, di cui dieci nella *Crónica Troyana* anonima (1490), una nell'altrettanto anonimo *Selva de epítetos* (1500), cinque nell'*Universal vocabulario de latín en romance* di Alfonso de Palencia (1490). Si arriva poi al primissimo Seicento con Francisco López de Úbeda in *La pícaro Justina* (1605), dove l'occorrenza è ‘ocasiones y [...] enredos que hoy día la cirece de nuestra carne tiene solapados debajo de sus gustillos y entretenimientos’, per giungere poi al 1644 quando figura ne *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* di Antonio Enrique Gómez. Quattro le occorrenze nella variante *Çirçe* (fine XIV, metà XV) e *çirce*.

⁹⁵ Dal CORDE osserviamo che il termine *pistola*, che in epoca medievale corrisponde a *epístola*, solo a fine Cinquecento inizia a essere registrato nel significato di arma. Di una *pistola, espada y daga con aderezos de diamantes y ochenta escopetas y otras tantas ballestas* parlano le anonime *Noticias de Madrid* (1621-1627) [ed. de Agustín de Amezúa, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1942]; figura ancora in altri testi di cronaca o giuridico-amministrativi per poi entrare in ambito letterario (da María de Zaya a Lope de Vega, nelle *Novelas a Marcia Leonarda*), vedi CORDE.

⁹⁶ Cfr. Carmelo Samonà, in *Lope de Vega e il teatro nazionale*, in AA.VV., *La letteratura spagnola. I secoli d'oro*, Milano, BUR, 2000 (1973), p. 480.

⁹⁷ Sull'uso degli elementi paremiologici nella drammaturgia di Lope si veda Mata Induráin, *Un refrán, tres personajes*, cit.

esempi lopeschi, basti ricordare *No hay cosa como callar*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *No hay burlas con el amor* di Calderón e poi ancora *Cada qual lo que le toca* o *No hay padre siendo rey* di Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), solo per fare qualche esempio, di un tipo di titolazione delle commedie che da Lope si riverbera poi nell'evoluzione calderoniana e nella *Comedia nueva* in genere. D'altro canto è bene ricordare come fosse stato lo stesso Lope a richiamare l'attenzione sul valore del *refrán*. Egli, infatti, nella sua *Dorotea* (V, II), affermava “Hijo, éstos [los refranes] son todos los libros del mundo en quintaesencia; compúsolos el uso y confirmólos la experiencia”.⁹⁸

Su questo solco della *Comedia nueva* si colloca anche questa commedia inedita di Cordero.

L'attestazione più autorevole del proverbio è nel *Quijote* (II, cap. 20), in uno degli episodi più celebri della seconda parte, ovvero quello delle nozze di Camacho e della bella Quitera⁹⁹. Qui Sancio, attratto dall'abbondanza che può offrire il ricco Camacho, abbandona improvvisamente la causa del giovane pastore Basilio, innamorato di Quitera, nonostante le raccomandazioni del suo padrone, al quale risponde, citando per primo un elemento paremiologico, “El rey es mi gallo: a Camacho me atengo”. *El rey es mi gallo* è una frase fatta che significa sostanzialmente ‘scommetto sul più potente’¹⁰⁰ ed equivale alla stessa espressione *viva quien vence* che troviamo nella risposta di Don Chisciotte¹⁰¹: “—En fin —dijo don Quijote—, bien se parece, Sancho, que eres villano y de aquellos que dicen: «¡Viva quien vence!»”. L'espressione usata dal cavaliere della Mancia starebbe a significare ‘quelli che guardano soltanto al proprio profitto’ e figura nel *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) di Gonzalo Correas¹⁰², e nel *Teatro universal de proverbios* di Sebastián de Horozco¹⁰³.

⁹⁸ Cfr. Pilar Cuartero Sancho nel prologo a Gallego Barnés, *Los “Refraneros”*, cit.

⁹⁹ L'episodio delle nozze di Camacho è narrato nei capitoli XIX e XX della seconda parte del *Quijote*.

¹⁰⁰ Traggo le citazioni del *Quijote* dall'edizione curata da Francisco Rico per l'Istituto Cervantes. (http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap20/cap20_03.htm, ultima consultazione 19 feb. 2017). Si veda anche M^a Pilar Cuartero Sancho, nel prologo a Gallego Barnés, *Los “Refraneros”*, cit.

¹⁰¹ Vedi l'edizione di Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, SIAL, 2005 che commenta così la frase fatta ripresa da Sancho: “similar a ¡Viva quien vence!, según y como entiende don Quijote”, p. 598, n. 35.

¹⁰² Cfr. Correas, *Vocabulario de refranes* 77, cit., p. 310b: “Viva quien vence: Por los que siguen al vencedor, y de más fortuna, sin tener más ley que irse tras la prosperidad”; e ancora p. 49: “Andar á viva quien vence: Contra amigos del buen tiempo é ingratos”.

¹⁰³ Cfr. Horozco, *Teatro universal* cit., n. 438, e ancora Horozco, *Libro de los proverbios*, cit., che curiosamente collega il detto alla politica dei ‘principi italiani’:

Viva quien vence

Andar a, “Viva quien vence,” es condición muy antigua de aquellos que pretenden más conservar la vida y la hazienda que la honra y fama. Y no se les da nada ser oy en favor de uno

Converrà, per meglio delineare le implicazioni del proverbio in questione, vedere il prosiegua del dialogo e le spiegazioni di Sancio:

—No sé de los que soy —respondió Sancho—, pero bien sé que nunca de ollas de Basilio sacaré yo tan elegante espuma como es esta que he sacado de las de Camacho.

Y enseñóle el caldero lleno de gansos y de gallinas, y, asiendo de una, comenzó a comer con mucho donaire y gana, y dijo:

—¡A la barba de las habilidades de Basilio!, que tanto vales cuanto tienes, y tanto tienes cuanto vales. Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al del tener se atenía; y el día de hoy, mi señor don Quijote, antes se toma el pulso al haber que al saber: un asno cubierto de oro parece mejor que un caballo enalbardado. Así que vuelvo a decir que a Camacho me atengo, de cuyas ollas son abundantes espumas gansos y gallinas, liebres y conejos; y de las de Basilio serán, si viene a mano, y aunque no venga sino al pie, aguachirle.

Il cambio di partito di Sancio esemplifica molto bene, secondo Agustín Redondo “ese juego de reversibilidad que tanta importancia tiene en el libro y es una de las manifestaciones del cambio de perspectiva y de la realidad problemática”¹⁰⁴.

y mañana ser contra él porque se aquestan siempre al que vence por quedar en su gracia y no perder sus vidas y estados. Esta condición suelen tener más que algunos los príncipes de Ytalia como se ha visto muchas vezes en las guerras que ha avido sobre Nápoles y Milán que unas vezes eran en favor del rey de Francia y otras en favor del rey de España porque quando prevalecían los franceses se acostaban y favorecían al rey de Francia. Y quando prevalecían los españoles favorecían al rey de España. Y de esto ay tantos exemplos que las historias de la guerras de Ytalia, de Milán y Nápoles están llenas a cada paso. Y diremos aquí sólo uno que quenta y refiere el coronista en la Corónica general del Grand Capitán çerca del Garellano después de aver echado de Nápoles a los franceses y de la mayor parte del reyno viendo muchos príncipes ytalianos cómo los españoles llevaban lo mejor y que los franceses yvan de caída aviendo sido hasta entonçes enemigos de españoles y favoreçido la parte francesa se vinieron al exército del Grand Capitán para ser en favor de España donde yvan los más principales y cabeça de los Ursinos los quales ay la historia reuenta y con ellos el príncipe de Aguilina y el capitán Vitiloso y Julio Vitilio su hermano y otros muy buenos caballeros. Y así es de creer que más por su interese y por conservar sus estados lo hizieron que por servir al rey de España aviendo sido hasta entonçes sus enemigos. Y dize allí el coronista que el Grand Capitán los reçibió con mucho amor y voluntad aunque ninguno debía fiar en la fee de aquellos príncipes de Ytalia porque allí andan a, “Viva quien vence.” Y que son como los perros que se allegan al vençedor y se tornan contra el vençido. Así que andar a, “Viva quien vence,” se puede dezir por estos tales por lo qual allá se trae por vulgar, Viva lo venchitore, aunque esto no será regla general que dondequiera avrá de todo.

¹⁰⁴ Cfr. Redondo, *Lectura comentada nell’edizione del Quijote* curata da Francisco Rico per l’Istituto Cervantes.

Il proverbio ha dunque una documentazione letteraria nel 1615 e d'altra parte figura già nel *Vocabulario* di Correas del 1627.¹⁰⁵

Lo troviamo, poi, già impiegato in ambito teatrale in *Las armas de la hermosura* di Calderón¹⁰⁶. Nell'epilogo di questa commedia storica, il popolo romano, insieme ai personaggi principali, ripete per ben tre volte:

¡Viva quien vence!
Que es vencer perdonando
Vencer dos veces

E queste stesse battute, accompagnate dalla musica,¹⁰⁷ chiudono l'intera commedia. Mi pare piuttosto significativo, rispetto alla possibile interdiscorsività tra il *¡Viva quien vence!* e l'opera di Calderón, che il proverbio in questione appaia associato all'idea del perdono. Non solo, infatti, il perdono, per quanto celato, rappresenta il colpo di scena finale di questa commedia inedita del drammaturgo di Lisbona, ma in essa troviamo entrambi gli elementi collocati esplicitamente nelle battute finali di Sigismundo alla fine della terza giornata, quando, recuperata la corona, egli soppesa la valenza del perdono, che sta meditando nei confronti del fratello ormai smascherato:

que la mayor bizzaría,
si honor no peligra en esto,
es perdonar enemigos
pudiendo vengarse dellos. 2550

per poi concludere, poco più avanti, ormai nuovamente acclamato come sovrano, “¡Viva quien vence, en efecto!” (v. 2589).

Il proverbio figura anche in *La Hora de todos y la Fortuna con seso* di Quevedo, nell'espressione “El derecho de los monarcas se abrevia en *Viva quien vence*”¹⁰⁸, con una valenza molto affine all'uso che ne fa Cordero. Più tardi si documenta anche nella trattatistica politica e morale, spesso in relazione con le questioni del potere, con i voltafaccia del popolo, della *fortuna bifrons* e della vanità del mondo¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Correas, *Vocabulario de refranes*, cit.

¹⁰⁶ Anche qui cito da Pedro Calderón de la Barca, *Comedias* cit., vol. 3, t. XII, p. 14.

¹⁰⁷ “Todos y músicos” recita la didascalia.

¹⁰⁸ Quevedo, *La Hora de todos*, cit., p. 215. Si veda su questo M^a Pilar Cuartero Sancho, nel prologo a Gallego Barnés, *Los “Refraneros”*, cit.

¹⁰⁹ Lo troviamo, ad esempio, nel *Tratado y advertencias hechas por una mujer* di María de Guevara, oppure, con riferimento al libro dell'Ecclesiaste, nel *Tratado de la vanidad de el mundo* (1720) del francescano Diego de Estella, ma la documentazione di questo proverbio meriterà uno studio a parte.

Nella commedia di Cordero, oltre che costituirne il titolo, il proverbio compare solo nella terza giornata e sempre nelle parole di Sigismundo.

Nel monologo che apre la terza giornata Sigismundo, non più Re, osserva e lamenta, infatti, come sia stato da tutti abbandonato e a tutti dice:

mi rigor no os averguençe,
que sois de viva quien vençe 1690
en el mundo con poder

Poi, non senza ironia, torna a pronunciare egli stesso il proverbio, una volta rimesso sul trono e rivolgendosi riappacificato al Marchese:

ya soy buestro amigo
Viva quien vençe en efecto (vv. 2588-2589)

La commedia sembra sviluppare il tema del proverbio che elegge a titolo. A questo riguardo, ricordo che in merito a *El perro del hortelano* di Lope, Carlos Mata Induráin, considerava: “Otras veces el punto de partida para una obra es un refrán aprovechado no solo en el título sino también al interior de la obra (en forma de comentarios, glosas o alusiones por parte de los personajes)”¹¹⁰. Ma se Francisco Florit riteneva che “el rotular una comedia con un refrán más o menos gracioso concede ya de entrada un sentido lúdico a la comedia, una tonalidad paródica”¹¹¹, nel caso di questa commedia di Cordero ci troviamo, come vedremo anche in relazione al *tòpos* dei gemelli, in una declinazione che si allontana in tutto, o quasi tutto, dal comico.

3.3. *Il tòpos dei gemelli*

Nell’opera di Cordero è frequente incontrare il tema della conflittualità e del confronto tra fratelli e questa commedia ne sviluppa una peculiare declinazione, agganciandosi a tradizioni letterarie e popolari radicate e complesse che trattano il *tòpos* della coppia gemellare.

Protagonisti della vicenda sono, infatti, lo abbiamo detto, Sigismundo ed Evandro, fratelli gemelli, figli di re e nati avventurosamente in un bosco, dove la madre muore di parto. I due fratelli gemelli sono simili e opposti al tempo stesso. Va detto che nel testo, non solo non si insiste, ma, a dire il vero, non si fa mai esplicito e diretto riferimento alla loro somiglianza fisica, per quanto possiamo ipotizzare che tale aspetto avrebbe potuto essere delegato alla messa in scena della commedia. Ad ogni modo dalla vicenda narrata desumiamo che l’uno può facilmente farsi passare per l’altro, con la semplice complicità

¹¹⁰ Vedi sul tema Mata Induráin, *Un refrán, tres personajes*, cit., p. 112 e Florit, *Refrán y comedia palaciega*, cit., quest’ultimo anche per una più esaustiva bibliografia sul tema del *refrán* nella *Comedia Nueva*, in particolare p. 31 n. 9.

¹¹¹ Florit, *ibidem*.

delle tenebre, ma soprattutto imitarne abilmente e perfettamente la scrittura, nondimeno i due fratelli sono agli antipodi quanto ai valori portanti della commedia aurea, ovvero amore, potere e onore.

Come si sa, il tema dei gemelli, connesso con il più ampio tema del Doppio, si radica nella mitologia e nel folklore della cultura occidentale, per conoscere un ampio e articolato sviluppo nella sua tradizione letteraria¹¹². Basti pensare, alle coppie di Caino e Abele, Apollo e Artemide, Castore e Polluce o a Romolo e Remo, nella cui vicenda si incardina, peraltro, il tema del potere e del regno su una nazione. La vicenda della fondazione di Roma imbastisce, per esempio, la trama della necessaria eliminazione dell'uno per il trionfo dell'altro, ma anche per il bene dello Stato. Questa trama si intravede chiaramente nel *¡Viva quien vence!*, ma, per quanto in un'altra sua commedia, *El mal inclinado*, Cordero abbia messo in scena il tirannicidio per mano del fratello, la parabola dei gemelli contrapposti qui si sgancia dall'esito brutale posto dalla materia di Roma, dal momento che il legittimo sovrano trova spazio per la salvezza del fratello tiranno nel rispetto del legame di sangue, come manifestazione della magnanimità che si addice al re legittimo e predestinato e per il coraggio di saper perdonare il proprio nemico.

Ma aldilà di queste prime considerazioni e venendo alla presenza del *tòpos* in ambito teatrale è evidente che la coppia gemellare abbia una lunga e complessa tradizione sulle scene e che sia generalmente portatrice di caos, perlopiù sviluppato in drammaturgie comiche, ma non solo.

Oltre alle potenzialità comiche il motivo dei gemelli si può, infatti, collegare a un senso di sciagura, come evidenziava il filosofo e psicanalista austriaco Otto Rank:

Il problema del Doppio ci conduce fino alle origini della civilizzazione umana. Il culto dei gemelli appartiene alle istituzioni più antiche e universali. Nel culto dei gemelli vi è una concretizzazione mitica del motivo del Doppio. Questo motivo emana dalla credenza di un'anima doppia, una mortale, l'altra immortale. Le storie di Romolo e Remo, di Anfione e Zeto, di Caino e Abele ci mostrano che di questi fratelli gemelli, uno è assassinato e l'altro crea una città. Dobbiamo quindi vedere in questo omicidio l'idea di un sacrificio propiziatorio per l'occasione della fondazione di una città o di una casa.¹¹³

Restringendo ora la messa a fuoco da un punto di vista cronologico e culturale, sarà utile riprendere la disamina offerta da Marco Piccat circa la presenza del tema nella letteratura medievale europea. Piccat distingue tra le documentazioni del tema, dei gemelli e del Doppio, tre categorie:

- 1) gemelli di nascita
- 1) gemelli per parallelismo e affinità (legame d'amicizia)
- 1) anime gemelle (legame d'amore)

Ora, mentre i casi di gemellarità metaforica o traslata sono sviluppati nel medioevo romanzo con valenze positive, la gemellarità fisiologica può essere invece stigmatizzata

¹¹² Cfr. Frenzel, *Doble*, cit. Fernández-Bravo, *Double*, cit.

¹¹³ Rank, *Il doppio*, cit., p.

negativamente. Così, ad esempio, avviene nel *lais* di Marie de France *Le Freisne*, dove partorire due gemelli costituisce un'onta per la madre su cui grava il sospetto di aver avuto rapporti con più uomini¹¹⁴.

Ad ogni buon conto, secondo Piccat, proprio la gemellarità fisiologica si presenta nella letteratura romanza come narrativamente produttiva:

All'idea del gemello fisico è associata subito l'immagine emergente di individui dall'aspetto quasi identico, al di fuori di connotazioni moraleggianti; elemento comune e più evidente con cui vengono presentati nelle letterature romanze i casi dei gemelli, la spiccata somiglianza, diviene importante modulo narrativo che permette e motiva il gioco delle sostituzioni e degli scambi¹¹⁵.

La fertilità del tema dal quale scaturiscono molteplici occasioni di scambio e di equivoco, per quanto presente in diversi generi letterari, rivela tutto il suo potenziale proprio in ambito drammaturgico. Lo troviamo già nel teatro classico dove motiva l'ingranaggio di derivazione attica dei *Menaechmi* (216 a. C. circa) di Plauto¹¹⁶, che, come si sa, ha i suoi forse più noti ed eccellenti riflessi sia nella giovanile *Commedia degli equivoci* (1589-1594) di Shakespeare, sia, più tardi ne *I due gemelli veneziani* di Goldoni. Ma se in queste sue celebri manifestazioni il *tòpos* è presente come straordinario generatore di comicità, ben diverso è il caso della sua declinazione nel *¡Viva quien vençe!* di Jacinto Cordero.

Per meglio capire questo scarto di tono, occorre calarsi nel panorama del teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, per rintracciare le manifestazioni del tema antecedenti al *¡Viva quien vençe!*, nonché traiettorie precipue che ci consentono di collocare l'esperienza di Cordero nel contesto e nel reticolo di interdiscorsività che gli sono propri.

Il *tòpos*, che esprime tutte le sue potenzialità in ambito drammaturgico, registra sull'asse cronologico una particolare concentrazione di occorrenze, insistendo nel contesto umanistico e rinascimentale e ben radicandosi, così come avviene nel resto d'Europa, nella letteratura spagnola aurea, secondo quanto puntualizza Flavia Gherardi,

potendosi agevolmente affermare che in nessun'altra epoca come il Cinquecento, con un'importante propaggine secentesca, e in nessun altro ambito culturale, come quello rinascimentale, il cui rinnovamento coincide in un sostanziale recupero del passato (esasperato nell'attaccamento regressivo ad esso che il Barocco mostrerà di avere), si è data una diffusione tale del motivo dei «gemelli» da alimentare interi filoni letterari all'interno delle singole culture [...]. Non è superfluo ricordare, difatti, che dall'azione di recupero, avviata in ambito italiano, della commedia classica latina, di cui i *Menaechmi* plautini costituiscono certamente lo schema più fecondo, abbia preso le mosse una progenie europea che ha in Ariosto, Aretino, Trissino, Giraldi Cinzio, Secchi, Gonzaga, fino a Goldoni (per l'Italia), in Timoneda, Lope de Rueda, fino a Tirso de Molina e Lope de Vega (per la Spagna), in Molière e Routrou (per

¹¹⁴ Piccat, *La tradizione dei gemelli*, pp. 270-271.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 269.

¹¹⁶ Cfr. Plauto, *Le commedie*, cit.

la Francia), in Shakespeare, soprattutto, e nel filone della *Comedy of Errors* (per la Gran Bretagna), gli esponenti più attivi di questa produzione drammatica¹¹⁷

Il punto di partenza del recupero e della propagazione del tema plautino è, dunque, l'Italia, ma il tema non manca di diffondersi in area iberica con Timoneda, Lope de Rueda, Tirso de Molina e Lope de Vega, investendo anche il primo Seicento¹¹⁸.

Vedremo che il *¡Viva quien vence!* di Cordero viene ad essere una tessera ulteriore della trama di diffusione del *tòpos* nel teatro spagnolo del primo Seicento e che Cordero, anche in questo, entra a pieno titolo nel sistema culturale spagnolo, cogliendo un tema di notevole circolazione nel teatro aureo. Per poter osservare questo disporsi lungo un asse specifico della coeva drammaturgia spagnola da parte di Cordero, seguiamo, dunque, il percorso che il motivo fa all'interno del teatro umanistico-rinascimentale italiano, prima, e nel teatro spagnolo, poi.

Come ricostruisce ancora Gherardi, nel 1486 si ha la prima rappresentazione dei *Menaechmi* alla corte di Ercole I d'Este, cui seguono volgarizzamenti e riscritture, fino a *La Calandria* del Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, prima commedia in prosa volgare italiana, basata proprio sul tema proposto da Plauto. Essa dopo le rappresentazioni alla corte di Urbino nel 1513 e poi presso il papa Leone X nel 1514, ebbe un immediato successo e diede il via a “una costellazione di testi epigoni che funsero da propagatori del *plot* plautino presso le coeve letterature europee”¹¹⁹. Rispetto al modello plautino, che presenta la coppia gemellare composta da due fratelli maschi, *La Calandria*, introduce però un'importante e fortunata variante attraverso la coppia gemellare di sesso diverso, fratello-sorella, riuscendo a portare sulla scena venature novellistiche mutate soprattutto dal *Decameron* e operando non solo nella direzione di un ulteriore “abbassamento comico”, rispetto a quello già operato in Plauto in relazione alle proprie fonti, ma anche dell'intensificazione della componente erotica. Il tema dei gemelli finisce per trovarsi quasi in secondo piano¹²⁰.

Ad ogni modo, *La Calandria* genera una proposta eterodossa fertile anche in area iberica, in alternativa alla quale si svilupperà una linea ortodossa (con il ritorno alla coppia unisessuale) che giunge sino al *¡Viva quien vence!* di Jacinto Cordero. Rielaborato secondo la variante del Bibbiena il tema menecmiano affiora, infatti, nella drammaturgia iberica con *Los Engañados* di Lope de Rueda, che ha come suo diretto antecedente la commedia

¹¹⁷ Gherardi, *I “gemelli”*, cit. p. 22, che non manca di rilevare la necessaria circostanza di tale contaminazione rinascimentale, ricordando come “tra le sedici commedie rinvenute dal Cusano nel 1426 (o 1429) presso la biblioteca di Colonia, *Menaechmi* rientra nelle dodici nuove, sconosciute al pubblico e agli autori, che si aggiungono alle quattro, di otto, già note e divulgate sin dal Medioevo”.

¹¹⁸ Cfr. Guidotti, *Specchiati sembianti*, cit.; Grismer, *The influence of Plautus*, cit.

¹¹⁹ Gherardi, *I “gemelli” nel teatro aureo spagnolo*, cit. p. 24, che, per l'impatto de *La Calandria* in ambito europeo, rimanda a Stevens, *Lope de Vega's «El Palacio confuso»*, cit.

¹²⁰ Cfr. Guidotti, *Specchiati sembianti*, cit.

anonima *Gl'Ingannati* (1554), rispetto alla quale Lope de Rueda agisce facendo di “una comedia humanística, destinada a un público culto, [...] una farsa popular”¹²¹, poiché ancora, come nella *Calandria*, sul motivo dei gemelli si impone quello della differenza dei sessi, a vantaggio del tema novellistico della donna travestita da uomo, con incremento della componente comico-farsesca.

Sarà poi l'autore e stampatore valenzano Joan Timoneda a continuare la fortuna del *topos* dei gemelli nel teatro spagnolo con la *Comedia de los Menemnos*, pubblicata insieme ad un altro titolo plautino, ovvero la *Comedia de Amphitrión*, in *Las tres comedias* nel 1559. Per quanto resti ancora da chiarire il discorso delle fonti dirette, *Los Menemnos* di Timoneda opera nella direzione di un recupero dell'archetipo plautino, scartando le innovazioni dell'umanesimo italiano giunte sino a Rueda. Timoneda torna, infatti, a proporre la coppia di gemelli maschi, introducendo in area iberica una linea ortodossa rispetto al *plot* dei *Menaechmi*, differenziandosi dal proprio maestro Lope de Rueda e favorendone la coniugazione con l'altro tema plautino del sosia ingannatore¹²².

Nei *Menemnos* di Timoneda, nello spazio geografico tra Siviglia e la sua Valenza¹²³, si sviluppa la storia di “dos hijos nacidos de un parto e tan semejantes en la forma y gesto, que muchas veces la misma madre que los había parido tomaba al uno por el otro”¹²⁴, dopo l'antefatto che li vede uniti fino al quindicesimo anno, vengono fortuitamente separati per riunirsi e riconoscersi solo dopo una lunga serie di equivoci, errori e scambi “generati dalla presenza alternata in scena dei due simillimi” riassume Gherardi, che chiosa “è dunque questo il motivo dell'attrazione teatrale per il fenomeno gemellare: non tanto la vita comune del duo, la loro specuarità psichica o l'armonia dei caratteri, quanto la capacità di generare, in sé non meno che nei terzi, una confusione irreparabile sul piano del reale”¹²⁵.

¹²¹ Cfr. González Ollé, *Estudio preliminar* alla sua edizione de *Los Engañados*, cit., pp. xxxii-xxxiii; e ancora Gherardi, *I “gemelli”*, cit. che non manca di segnalare che Lope de Rueda percorre il *topos* dei gemelli anche nella sua *Medora*, mutuata dalla *Cingana* di Artemio Giancarli (Mantova, 1545), che però sembra essere stato decisamente meno fertile del recupero plautino. Sul tema menecmiano e in genere sul modello plautino nel teatro spagnolo vedi anche Maria Grazia Profeti, *Sviluppi del teatro*, in Franco Meregalli (dir.), *Storia della civiltà*, cit. pp. 411-419.

¹²² Cfr. Gherardi, *I “gemelli”*, cit. p. 27.

¹²³ Non più nel triangolo Siracusa-Taranto-Epidarmo, in cui Plauto collocava la vicenda.

¹²⁴ Cito da Gherardi, cit. p. 29. Si veda, in merito, l'originale plautino:

Mercator quidam fuit Syracusis senex,
 ei sunt nati filii gemini duo,
 ita forma simili pueri, ut mater sua
 non internosse posset quae mammam dabat, 20
 neque adeo mater ipsa quae illos pepererat,
 ut quidem ille dixit mihi, qui pueros viderat:
 ego illos non vidi, ne quis vostrum censeat.

¹²⁵ *ivi*, pp. 29-30. Come vedremo, però, nella commedia di Cordero la separazione dei *simillimi* è

La commedia di Timoneda insiste, infatti, soprattutto sul segmento della separazione e sulle scene del doppio, dove il manifestarsi dei due simili genera per l'appunto scambi, equivoci, etc., cui segue una procedura di accertamento che sfocia nella formulazione dell'ipotesi della follia, fino a condurre la vicenda all'atteso *vis à vis* tra i due, senza, tuttavia, alcuno "spazio [...] destinato ai risvolti psichici della gemellarità, sull'identità tanto del singolo quanto della coppia".¹²⁶

Vedremo, tuttavia, anche con la proposta di Cordero, come nella commedia aurea spagnola il *tòpos* dei gemelli, sviluppato nella variante ortodossa della coppia unisexuale, vedrà ridursi le connotazioni comiche del tema, per combinarsi con i temi del potere, della predestinazione e del diritto alla corona, nonché con un certo approfondimento psicologico.

Un tassello fondamentale in tutte queste tre direzioni è rappresentato, nel primo Seicento, da *El Palacio confuso*, commedia di dubbia attribuzione a Lope de Vega, altrimenti ascritta a Mira de Amescua. Essa figura, per riassumere assai brevemente coordinate temporali e questioni attributive, nella *princeps* delle commedie di Lope data alle stampe nel 1629 e poi nell'edizione di Huesca della *Parte XXVIII* delle commedie del Fénix del 1634, ma se ne aveva una precedente notizia in riferimento ad un certo Mescua nel 1628 nel cosiddetto *manuscrito de Amella*, mentre dal 1667 si ebbero diverse edizioni con attribuzione a Mira de Amescua¹²⁷.

Nel *Palacio confuso* la vicenda torna a svolgersi in Sicilia¹²⁸, per quanto ai tempi del regno aragonese, ma soprattutto la coppia gemellare maschile entra nella sfera del palazzo¹²⁹, poiché i due gemelli sono eredi al trono. La loro separazione avviene alla nascita, poiché dopo il parto, la madre, vittima della superstizione, nasconde immediatamente uno dei due fratelli, mentre il padre, a sua volta vittima della superstizione, avendo ricevuto un responso inquietante circa il suo unico erede, lo fa gettare in mare, restando senza discendenti.

Nel *Palacio confuso* emergono, come si vede, le credenze negative che si addensano sul fenomeno dei fratelli gemelli. Fatto eccezionale tra gli umani, talora avvicinato alla natura animale, veniva messo in relazione ora con il diavolo, ora con un rapporto adulterino della madre (questo il sospetto che teme la madre nel *Palacio* e che mi pare si possa intrevvedere anche nel *¡Viva quien vence!*), se non genericamente visto come elemento foriero di sciagura¹³⁰. Operano, poi, nel *Palacio* quella fede nella divinazione degli astri e il

relativa e, peraltro, non vi si sottolinea affatto l'eccezionale somiglianza fisica e non sarà la compresenza ma la sostituzione proditoria dell'uno all'altro a generare lo sconcerto.

¹²⁶ Gherardi, *I 'gemelli'*, cit., pp. 30-32.

¹²⁷ Cfr. Grismer, *The influence of Plautus*, cit. Stevens, *Logo de Vogs*, cit.; Erasmo Hernández González in A. Mira de Amescua, *Teatro completo*, cit. II, pp. 563-667; Gherardi, *I 'gemelli'*, cit. pp. 32 e ss.

¹²⁸ Vedi *supra*.

¹²⁹ Mentre, come si sa, nel modello plautino i due gemelli sono figli di un mercante.

¹³⁰ Si veda E. Villella, *Doble contra senzill*, cit. pp. 77-85; Piccat, *La tradizione dei gemelli*, cit; Gherardi, *I 'gemelli'*, cit. pp. 33-34 e *passim*.

tema dell'erede su cui incombe un funesto presagio che porteranno al dramma del principe Segismundo calderoniano.

Nella commedia attribuita a Lope, poi, il re finisce senza eredi, mentre al trono salirà la nipote Matilde. I gemelli, tuttavia, sono entrambi sopravvissuti al precoce abbandono, grazie a un pescatore l'uno, Carlos, e a un contadino l'altro, Enrique. Quando la regina Matilde si troverà a dover prendere marito e dare un re al proprio regno, sceglierà sorprendentemente tra la folla l'umile ma audace Carlos, che verrà subito elevato al rango nobiliare per poi divenire re attraverso le nozze, non senza rivelare assai presto, però, la propria natura tirannica. A questo punto si presenterà alla regina l'opportunità di sfruttare l'incredibile somiglianza di un altro giovane con il re, Enrico, cui la regina proporrà di regnare contestualmente e sotto le spoglie del fratello, operando di notte e rimediando al cattivo governo che questi esercita di giorno.

È già nel *Palacio confuso*, per quanto riguarda l'ambito iberico, che il *tòpos* dei gemelli e il motivo del doppio vengono a fondersi con il motivo dei fratelli dal carattere opposto e in conflitto tra di loro¹³¹, inoltre, come afferma Gherardi “non v'è più nessuna traccia di comicità, l'equivoco non è più il movente esclusivo dell'intreccio e si comprende che al centro del gioco, della questione da dibattere, è stata posta la stessa nozione d'identità”¹³².

Nel prosieguo della vicenda del *Palacio*, Carlos finisce per avere contezza di azioni che gli vengono ascritte ma che contraddicono le azioni da lui compiute, tanto che crede di essere diventato pazzo, mentre in tutto il *palacio* regna la confusione e la regina lamenta “una locura insensible, / un mal que no comprendo / en un palacio confuso, en un laberinto ciego, / en un reino que perdí / por desvanecido y necio”.¹³³

Nel *vis à vis* Enrico si presenta a Carlos come il suo mero doppio (“Yo soy tu misma figura”), così che questi, come ben sintetizza Gherardi, “interpreta l'apparizione del proprio omologo come frutto di una sua proiezione psichica, la materializzazione, *sub specie mortis*, della parte abietta del sé”, con “un'innovazione in chiave etica che chiude il cerchio intorno a una figura e a una prassi letteraria che di inerte e stereotipato non hanno che i segni esteriori”¹³⁴. Un'innovazione che troviamo consonante con certe atmosfere del *Viva quien vençe!*.

Interessa, qui sottolineare ancora come nel *Palacio*, la coppia gemellare si presenti al tempo stesso uguale e opposta, come sottolinea lo stesso Carlos, quando afferma:

pues hizo Naturaleza
dos figuras: una de oro
y otra de bronce dorado;

¹³¹ Lo conferma anche Gherardi, *I 'gemelli'*, cit, p. 36.

¹³² *Ivi*, p. 37.

¹³³ Vedi Antonio Mira de Amescua, *El palacio confuso*, ed. di E. Hernández González, cit., vv. 2052-2058.

¹³⁴ Gherardi, *I 'gemelli'*, cit, p. 37.

que aunque las dos resplandecen
 y en la forma se parecen,
 una es metal estimado
 y otra ordinario metal¹³⁵

Questa tipologia dei gemelli che ritroviamo anche in Cordero, rappresenta, proprio per l'alterità e la contrapposizione che si manifesta nei due uguali, una variante sostanziale rispetto alla casistica offerta dai precedenti qui richiamati. Tale variante mostra, a mio avviso, di far emergere sopra lo sperimentato recupero umanista e insieme a elementi folklorici e mitologici ben più antichi, lo stigma negativo che il medioevo occidentale aveva proiettato sui fratelli nati *de un parto*. Si pensi al caso della “mujer adúltera que parió dos juntos, uno del marido y otro del adúltero, diferentísimos”¹³⁶, caso che i cinquecenteschi *Coloquios de Palatino y Pinciano* recuperavano da Sant'Agostino. La stessa variante, per altri versi, offre al teatro aureo il potenziale di tono serio e dalle implicazioni morali insite nel tema. Entrambi gli aspetti meritano, a mio avviso, un esame che sconfinerebbe, per quel che mi è dato di vedere, nell'ambito della trattatistica filosofica, così come dello studio del lessico, che ci porterebbe qui troppo lontano e che dunque destino ad altra sede¹³⁷.

Per il momento si può concludere, come fa Gherardi, come nel quadro delle traiettorie umanistiche e rinascimentali del recupero del tema menecmiano, nell'ambito del teatro aureo spagnolo e, nello specifico, dall'esame delle commedie di Lope de Rueda, Timoneda, e Lope de Vega (o Amescua):

Se anche la progenie seicentesca del motivo sceglie la duplicazione simmetrica dell'individuo, quale declinazione più solida del doppio, è perché in essa vi intravede la capacità di veicolare più fortemente il senso di fallacia insito nella somiglianza in quanto mera apparenza: si è visto come, da una variante all'altra, e da un secolo all'altro, l'interesse si sposti progressivamente dall'equivoco, all'errore, alla colpa, e come l'interiorità dei personaggi ri-

¹³⁵ Vedi Mira de Amescua, *El palacio confuso*, cit., vv. 2872-2881.

¹³⁶ Traggio la citazione dal CORDE, ma per i *Coloquios* si veda anche la nota seguente.

¹³⁷ Si tratta, infatti, di considerare questa variante anche alla luce dei *Soliloquia* di S. Agostino – cui accenna la stessa Gherardi –, come dei *Coloquios de Palatino y Pinciano* di Juan Arce de Otárola, per cui rimando a J. L. Ocasar Ariza (ed.), *La recuperación de un clásico*, cit. Sui *Coloquios* di Juan de Arce e sulla loro circolazione si veda anche Id., *La tradición manuscrita* cit., ma anche Asensio, *La España imaginada* cit.; Rodríguez Cacho, *Pecados sociales* cit.; Gómez, *Las formas del relato breve*, cit.

La stigmatizzazione negativa del parto gemellare sembra, poi, avere una ricaduta anche sul piano lessicale, dove ci pare di poter scorgere una rimozione dei termini precipui che la lingua castigliana possiede, e possedeva al tempo, per indicare i fratelli nati in uno stesso parto. Nei testi esaminati, infatti, non si ricorre mai a termini come *gemelos* o *mellizos*, equivalenti delle espressioni plautine *gemi filii* o *gemi*, mentre osserviamo l'insistere sul termine ben più generico *hermanos*, salvo poi specificare la circostanza della nascita *de un parto* (come avviene per esempio nei *Menemnos* di Timoneda), il che ci sembra un depotenziamento o una modulazione del concetto.

ceva più decisa rappresentazione (la ricerca delle cause della propria follia, l'esplicitazione dei moventi psicologici profondi, l'autoanalisi etc.) in virtù di un'aumentata consapevolezza, tutta barocca, che l'esercizio della soggettività deve necessariamente passare per l'escursione nell'identità dell'altro¹³⁸.

Le implicazioni della declinazione del doppio nella coppia gemellare maschile cui fa riferimento Gherardi, offrono, a mio avviso, una fertile chiave di lettura per il *¡Viva quien vence!* che si colloca all'estremo di questo percorso del tema in area iberica. Per quanto, infatti, Charles Stevens consideri il *Palacio confuso* "the last appearance of the male twins in a notable Spanish work"¹³⁹, è evidente che questa commedia di Cordero – sebbene non ci risulti che sia mai andata in scena – rappresenti un'ulteriore manifestazione del tema, al termine del percorso non più comico ma drammatico intrapreso nel *Palacio confuso*, che ha portato i *simillimi* a confrontarsi con la sfera del potere e ad aprirsi a un approfondimento psicologico.

Venendo ora agli aspetti narratologici che accompagnano il *tòpos* dei gemelli nei testi spagnoli sin qui richiamati, oltre all'alternativa tra la coppia fratello sorella (linea eterodossa) e la coppia maschile (linea ortodossa, nella quale si colloca la commedia di Cordero), con le implicazioni di tono e i motivi che essa comporta, vi si osserva la presenza di almeno quattro costanti, in parte già presenti nel *plot* plautino e nelle sue derivazioni umanistiche:

- lo schema 'unione-separazione-ricongiungimento' dei due gemelli, (propria di Plauto quanto dell'adattamento di Timoneda)¹⁴⁰
- la ricerca del fratello
- l'incrocio con il tema del sosia impostore e dell'usurpatore dell'identità¹⁴¹
- la pazzia, come spiegazione transitoria, che può ricadere o su uno degli esponenti della coppia gemellare o su un terzo

Quanto allo schema 'unione-separazione-ricongiungimento', esso viene ripresentato, ci sembra, in modo attenuato, supposto o simbolico nel *¡Viva quien vence!*. I due fratelli, in effetti, non verranno mai separati ed evidentemente sono cresciuti assieme, sperimentando la loro condizione di fratelli gemelli. Dunque la loro unione è protratta nel tempo e si colloca nell'antefatto. Essi sono, invece, separati dalla madre e questa separazione ingenera la mancanza di un chiaro diritto alla corona, tuttavia rimangono in tutto uniti sino al momento in cui il popolo, appoggiato dalla nobiltà e in particolare dal Duca, sceglie come erede al trono Sigismundo. A quel punto la separazione avviene per via simbolica,

¹³⁸ Gherardi, *I 'gemelli'*, cit. p. 42.

¹³⁹ Stevens, *Lope*, cit., p. XXVI.

¹⁴⁰ Gherardi, *I 'gemelli'*, cit. p. 29.

¹⁴¹ A sua volta di provenienza plautina, legato cioè alla circolazione dell'*Anfitrione*, a partire dall'adattamento che ne fece Timoneda.

sia perché sono di fatto separati i destini dei due uguali, sia perché Evandro non tollerando tale scelta si contrapporrà in modo conflittuale al fratello. La separazione è, poi, simulata, quando lo stesso Evandro fa credere di essersi auto-esiliato in Albania e si nasconde nelle proprie stanze.

Sigismundo, per parte sua, mette in atto la ricerca del fratello e il tentativo di ricongiungimento con esso, dapprima sul piano simbolico, cercando una riconciliazione e proponendo una gestione condivisa del potere, poi nell'effettiva, quanto breve, ricerca di Evandro fuori dal regno.

Sempre sul piano simbolico avviene in *¡Viva quien vence!* anche il ricongiungimento dei due gemelli, attraverso il perdono di cui è capace Sigismundo quando ormai tutto giustificerebbe e tutti chiedano a gran voce la condanna a morte di Evandro rivelatosi sotto ogni profilo un tiranno.

Non manca, poi, nell'intreccio di Cordero il tema dell'usurpatore dell'identità la cui presenza riconosciamo nell'episodio in cui Evandro finge di essere Sigismundo nella lettera ad Armesinda, ma soprattutto nel convegno amoroso a cui, in quanto impostore, l'ha convitata.

Rivelatasi solo in parte la 'verità' dell'incontro d'amore nel giardino tra qualcuno che si finge il re e Armesinda, trova posto, infine, nella commedia di Cordero, anche l'ipotesi della pazzia, che ricade nella fattispecie su un terzo e non, come può avvenire altrimenti, su uno dei due gemelli. Quando Armesinda ammette di aver avuto un incontro amoroso, ma sostiene di averlo avuto con il re Sigismundo, questi, che effettivamente non era coinvolto, non ha, infatti, altra scelta che credere che Armesinda sia pazza.

Resta da aggiungere che Cordero sembra sviluppare, insieme a quella che Lope de Vega definirebbe *quintaesencia* del proverbio scelto come titolo, anche il tema proposto dal titolo de *El Palacio confuso*, poiché delinea, insistendo sul problema della primogenitura un'incertezza sul diritto a regnare dei due fratelli entrambi figli di re e nati nello stesso momento e, peraltro, propone attraverso la generosa disposizione di Sigismundo la possibilità di una condivisione del regno, che abbiamo osservato, seppure con altre modalità, anche nel testo attribuito a Lope.

3.4. Una comedia palatina

Come è facile inferire da tutto quanto sin qui evidenziato, in *¡Viva quien vence!* si riscontrano quei tratti che la critica sta da alcuni anni mettendo in luce nell'universo teatrale di Cordero, ben incardinato nella produzione della drammaturgia aurea spagnola.

Vi ritroviamo, infatti, la geografia dell'altrove, l'ambientazione aristocratica, lo svolgersi tra i luoghi contrapposti del palazzo e della prigione, l'emblematicità degli oggetti, la matrice tragica cui fa da contrappunto il ruolo del *gracioso*, il ricorso agli ampi monologhi, l'oscillazione del protagonista e la messa in discussione dei punti di riferimento essenziali. Dal punto di vista della poetica vi si rintracciano, lo abbiamo detto, la presenza di reminiscenze erudite o famose, così come l'interdiscorsività con gli autori a lui contemporanei, una certa vena *costumbrista* e la critica al dilagante gusto culterano.

Per entrare maggiormente nello specifico, si osserverà che in questa commedia, le caratteristiche ora menzionate, con particolare riferimento alla collocazione ai vertici della

scala sociale dei protagonisti e all'ambientazione nel palazzo¹⁴², fanno da contorno a un tema portante che è un problema di potere: chi è il legittimo sovrano di Grecia? e, più ve-latamente ma tutt'altro che secondariamente, quali devono essere le caratteristiche del giusto sovrano? Il tema della *máquina del poder* e gli interrogativi circa l'*ars gubernandi* vi appaiono poi strettamente vincolati agli *enredos amorosos*, mentre la destabilizzazione dell'ordine si combina con una indentità celata, il cui svelamento conduce al ristabilimento dell'ordine.

Sono tutti elementi che consentono, a mio avviso, di ascrivere questa commedia al sottogenere della *comedia palatina*¹⁴³ e in particolare a quel "grupo de comedias palatinas de tono serio que introducen reflexiones abundantes en torno a temas variados, entre los cuales resalta el de la política y su ejercicio"¹⁴⁴ di cui parla Mariela Insúa, applicando la categoria elaborata da Miguel Zugasti riguardo a Tirso de Molina alla produzione di Cordero.

Qui, inoltre, il tema della caduta in disgrazia e della prospera e avversa fortuna non riguarda il favorito o il *privado* come accade nella *comedia de privanza* – sottogenere comunque ben rappresentato nella drammaturgia di Cordero¹⁴⁵ –, ma investe la figura del Re. La sfera del sovrano è, peraltro, implicata in molte delle attestazioni del proverbio che titola la commedia, basti pensare a quella già menzionata e documentata in Quevedo: "El derecho de los monarcas se abrevia en *Viva quien vence*".

Resta da tratteggiare in via del tutto ipotetica la possibilità di una lettura del discorso sul potere presente in questa *comedia de palacio* che trova nella coppia di legittimi e indistinti eredi al trono l'elemento fondante per l'ingranaggio della *máquina del poder*.

Come si ricorderà, nell'ultima fase della Monarchia duale, ovvero nel tempo in cui si colloca la produzione di Cordero¹⁴⁶, nelle classi dominanti portoghesi stava maturando la completa disillusione rispetto al pragmatico ottimismo che aveva a suo tempo spinto una parte di esse ad accettare la reggenza castigliana come garanzia dell'autonomia del Portogallo. La discendenza legittima della corte di Lisbona aveva, negli ultimi decenni del XVI sec., fatto posto alla corte degli Asburgo, con cui la casa regnante lusitana aveva una lunga 'fratellanza' costruita attraverso le reciproche politiche matrimoniali. Tuttavia,

¹⁴² Vi si potrebbe anche includere la collocazione in un tempo passato, con un senso di vaga storicità, ma questa resta solo ipotetica, la commedia sembra piuttosto priva di una connotazione storica inequivocabile, mentre l'apparizione in scena di una pistola, così come il riferimento a João de Barros, possono rientrare nei tratti costumbristi segnalati da González, così come essere delle trovate d'effetto ad uso del pubblico.

¹⁴³ Per la definizione di questo sottogenere della *Comedia Nueva* rimando a Weber de Kurlat, *Hacia una sistematización*, cit.; Zugasti, *Comedia palatina*, cit.; Oleza, *La propuesta teatral*, cit. Florit, *El vergonzoso en Palacio*, cit. e ai tre contributi di Insúa inseriti in bibliografia.

¹⁴⁴ Cfr. Insúa, *Amor y poder*, cit. p. 68.

¹⁴⁵ Si vedano in merito i contributi di Depretis e Insúa.

¹⁴⁶ Naturalmente qualora si potesse affinare la datazione di questa commedia, sarebbe più agevole esaminarne o anche solo ipotizzarne le eventuali implicazioni politiche e propagandistiche.

si stava rivelando la vanità delle promesse di autonomia e, dunque, le stesse classi dominanti sarebbero tornate ad acclamare e a pretendere il ritorno della corona portoghese a Lisbona, cosa che avvenne con la *restauração*. Ora, richiamando alla mente questo profilo storico e politico, non sarà forse una mera suggestione considerare come la Monarchia duale, l'unione delle due corone iberiche, potesse o dovesse riconoscersi riflessa nella stilizzazione del motivo dei due gemelli eredi al trono, senza una chiara primogenitura e con pari diritto alla corona. Tanto più si fa insistente questa suggestione, quanto più si consideri che anche nella coppia di pari che Cordero avrebbe voluto portare sulla scena si fosse contemplata l'ipotesi di una condivisione del potere, come una soluzione possibile al conflitto. Quella stessa ipotesi che nel *Palacio confuso* avevamo visto generare caos e sconcerto, nella commedia di Cordero si profila come soluzione grazie alla generosità dell'uno, ma si rivela impraticabile, a causa della tirannia dell'altro.

Nell'impostare metodologicamente il tema degli *antagonismos intraibéricos* nella letteratura del *Siglo de Oro*, Tobias Brandeberger mostra come esso prenda l'avvio innanzitutto da una realtà geografica ben precisa nella quale si è assistito allo svolgersi di vicende storico politiche che paiono distribuirsi in una dimensione duale:

El marco está constituido, en primer lugar, por una realidad física (la Península Ibérica) que coincide con la extensión territorial nuclear de dos conjuntos políticos, los reinos de España y Portugal; en segundo lugar, por una fase bien delimitada de su historia, aquellos siglos que llevan a los dos países hacia la Edad Moderna y que destacan gracias a un particular esplendor cultural, el esfuerzo empleado en la expansión ultramarina y una evolución que va de la mutua aproximación a la unión política y a su posterior disolución¹⁴⁷.

Vengono alla mente, peraltro, le parole dei cinquecenteschi *Coloquios de Palatino y Pinciano* che tra la casistica nota dei gemelli annoveravano anche “los tres Geriones de nuestra España, que nacieron juntos y fueron tan semejantes en las personas y condiciones que decían por ellos que su madre había parido un hijo en tres cuerpos y cabezas”.¹⁴⁸ Per quanto riguarda l'espressione *de nuestra España*, si ricorderà che il termine poteva indicare fino al XVII secolo, l'intera penisola¹⁴⁹. Se però nel mito di Gerione non già mostro a tre teste, ma moltiplicato nei tre fratelli iberici, riscontriamo l'identità di questi “en las personas y condiciones”, in Cordero i due fratelli presentano *condiciones* del tutto opposte (mentre nulla si dice esplicitamente delle *personas*), per ragioni su cui il pubblico è chiamato a fare non poche inferenze.

¹⁴⁷ Brandeberger, *Antagonismos intraibéricos*, cit. p. 79.

¹⁴⁸ Traggio ancora la citazione dei *Coloquios* dal CORDE, ma sui *Coloquios* di Juan de Arce e sulla loro circolazione si veda quanto citato alla nota 137 del presente studio introduttivo.

¹⁴⁹ Si veda, per esempio, quanto ricordato da Depretis, *Un pesce che guizza*, cit. p. 242: “pensamos na definição de Espanha que se usava em Portugal entre os séculos XVI e XVII quando com os termos *Espanha* e *espanhol* se entendia toda a Península Ibérica e seus habitantes, ao passo que *Castela* e *castelhano* eram palavras que indicavam a diferença política e linguística em relação a *Portugal* e *português*”.

Se pensiamo agli anni in cui visse Jacinto Cordero, agli sviluppi che portarono alla fine dell'Interregno filippino, viene in mente l'espressione del poeta portoghese Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), che non a caso lo studioso Henry Thorau ha scelto per intitolare un suo intervento sul tema delle relazioni ispano-portoghesi: "Somos irmãos, mas não cabemos juntos na mesma casa"¹⁵⁰, che sembra chiosare perfettamente la questione *in nuce* della *Gran comedia de ¡Viva quien vence!*, rispetto alla quale però Cordero trova una soluzione conciliante, per quanto segreta e possibile solo attraverso la finzione e la mistificazione.¹⁵¹

Come si sa la *comedia palatina* allontana l'azione dalla realtà locale e presente per poter più liberamente costruire un discorso che potremmo dire politico. Nella chiave interpretativa che qui si suggerisce, la *fabula* del *¡Viva quien vence!* non sarebbe certo, è bene precisarlo, una proiezione geometrica delle vicende storico politiche che condussero alla Monarchia duale e poi alla *restauração*, ma verrebbe, nondimeno, a stabilire con esse una relazione, a mio avviso, sufficientemente intellegibile per il pubblico cui era rivolto. Pari diritti, un tentativo di coesistenza che si rivela fallimentare, la possibilità di destituire il tiranno a furor di popolo (o più esattamente per volere del popolo e della nobiltà), il diritto a regnare fondato sull'*ars gubernandi*, ci sembrano elementi che sono presenti su entrambi i piani e che ci invitano a cogliere una certa vena propagandistica anticastigliana nella commedia in questione.

Possiamo, quindi, limitarci qui a formulare l'ipotesi che attraverso questa vicenda Cordero sostenesse la necessità del ritorno alla situazione iniziale, sperando nel buon governo, o quanto meno richiamasse l'attenzione sul destino della corte di Lisbona. E forse nella proposta di Sigismundo di condividere con il fratello la gestione del potere potremmo intravedere il vago profilo della Monarchia duale, ma anche la sua natura fallimentare, almeno dal punto di vista degli interessi portoghesi. Sigismundo dovrà, infatti, rendersi conto che non può regnare insieme al fratello e ritornerà al trono senza fare più concessioni, con una piena investitura e una convinzione ora solida del proprio diritto a regnare. Egli tuttavia dispensando il proprio perdono a dispetto di tutto, esorcizza con la propria magnanimità l'ombra dell'esito fratricida della lotta ingaggiata da Evandro. Un segno di civiltà che si impone sopra l'ombra lunga e sanguinaria del mito e del folklore.

¹⁵⁰ Cfr. A. Guerra Junqueiro, *Banquete de Badajoz*, in *Horas de Luta*, a cura di Mayer Garção, Porto, Lello & Irmão-Editores, 1973, p. 104; Henry Thorau, *Somos irmãos, mas não cabemos juntos na mesma casa*, in Brandeberger- Thorau, *Portugal und Spanien*, cit. pp. 15-22. Cfr. anche Miguel de Unamuno, *Iberia*, in *Obras Completas*, a cura di Manuel García Blanco, Madrid, Escler, 1968, Tomo IV, pp. 536-538.

¹⁵¹ "¿Sabe fingir que estás muerto, / en esa silla sentado?" (vv. 2561 e ss.) chiede e intima, infatti, Sigismundo, nell'epilogo della commedia, a un Evandro ormai consapevolmente destinato a morire.

3.5. Sinossi

Prima giornata

Il Duca acclama fuori scena il nobile Sigismundo, mentre sulla scena il *gracioso* Anastasio inneggia a Evandro come monarca (*¡Viva Evandro IV, Viva!* v. 3). Evandro però si sente ingiustamente deprivato del diritto alla corona, per colpa dell'avversa fortuna. Sopraggiunge Sigismundo con la corona, accompagnato da tutti i rappresentanti della nobiltà, rappresentata dal Marchese, dal Conte e dal Duca che ricorda che la Grecia in piena concordia e in pieno diritto lo ha scelto come proprio Re (*Ya Grecia, por justa ley, con acuerdo soberano, / ha puesto el cetro en tu mano / y te aclama por su Rey.* vv. 17-20). Il Marchese, però, non può tacergli che per poter regnare deve far uccidere suo fratello, cosa che il nuovo Re si rifiuta di fare, in nome del legame di sangue e del codice familiare. Il Marchese ritiene che proprio la tirannia di Evandro solleverebbe il Re dai vincoli di sangue, ma Sigismundo continua a professare il suo amore fraterno: egli intende regnare insieme ad Evandro (*que si tengo la corona, / vos tendréis la posesión. / El reino es vuestro, no es mío / que en la voluntad que os muestro / podéis conocer qu'es buestro / hasta mi propio alvedrio. [...] Ya os doy mi real poder.* vv. 55-60 e 62). Questi, però, trattiene a stento la propria rabbia: la Grecia tutta gli ha tolto la corona, preferendogli Sigismundo, in quanto più amato, a dispetto del fatto che egli ritenga di essere stato il primogenito (*por ser bien quisto, sí, ¡por naçer primero, no!* vv. 79-80) e che dunque il fratello non abbia alcun diritto a regnare. Sigismundo ricorda che entrambi sono nati nello stesso momento, dando contestualmente la morte alla propria madre che si era trovata a partorire da sola nel bosco, essendosi smarrita, così che in verità non si può sapere con certezza chi dei due sia il primogenito e dunque chi abbia diritto a regnare (vv. 93-98). Ritiene, che sia stato Evandro, proprio per la sua indole tirannica, a uccidere la madre nascendo (*en la soberbia se os vé / que el rigor que os enfureçe / por que en todo os yqualase / sin que a su madre matase / no pudo ser que naciese* vv. 100-104), dal che deduce di essere piuttosto lui il primogenito (vv. 105-106). Pur facendo appello al suo senso di giustizia e al proprio amore fraterno, non può tuttavia evitare di minacciare Evandro nel caso si ostinasse a contrastare e a considerare ingiusta la sua incoronazione (*y si el verme os maravilla / cuando Grecia honrrarme empieça, / ¡sabed guardar la cabeça / del rigor de mi cuchilla!* vv.121-124).

Evandro lamenta di essere stato abbandonato da tutti (*el mundo siempre ha dexado / solo al que dexa caído* vv. 127-128), ma riconosce di avere almeno dalla propria parte Anastasio. Sopraggiunge Armesinda che gli manifesta, commossa, la propria *pietas*, ma Evandro non si fida affatto di lei, che sa innamorata di Sigismundo. Anzi, accortosi che ella ha perduto inavvertitamente un biglietto, ne approfitta per cominciare a tramare il proprio inganno in vista della vendetta e del riscatto. Nel biglietto, infatti, il Re, suo fratello Sigismundo, dichiara il proprio lungo amore per Armesinda e, promettendole di farla regina di Grecia, le chiede per quella stessa notte un convegno amoroso (vv. 162-174). Se fino ad ora Armesinda ha resistito a Sigismundo, certo ora che è Re non gli si potrà rifiutare. La gelosia e l'invidia di Evandro montano: *¡Corona y muger tan bella / parece mucha ventura!* (vv. 187-188).

Evandro progetta, quindi, di nascondersi nella propria camera e di far riferire al fratello, di essere partito per l'Albania, pazzo di rabbia per la propria sventura, certo che Sigismundo si affretterà ad andare a cercarlo (vv. 194-210).

Il Re, infatti, informato dell'auto-esilio di Evandro e pentitosi di averlo minacciato, parte quanto prima alla sua ricerca insieme al Duca, che riconosce nella sua pietà il suo sangue reale (*en tu piedad aseguras / las muestras de tu real sangre* vv. 268-269). Il Re, però, anticipa al Duca di essere disposto a ritirarsi in clausura per cedere la corona ad Evandro, nel caso che questi si rifiutasse di tornare (*le adoro de suerte / que si él la buelta rehusa / le dexaré la corona / por una humilde clausura* vv. 275-278).

E mentre il Duca rimarca ancora la sua regale magnificenza, Sigismundo comincia a vacillare nella propria convinzione di regnare legittimamente, abbandonandosi a considerare che, per quanto il popolo di Grecia gli obbedisca felice e i nobili gli giurino fedeltà, non è affatto chiaro chi fosse il predestinato al trono: *no ay claridad que discubra / si es suya o mía [la Corona] [...] ni sé, si soy yo, / o si es él a quien anunçian / los cielos ventura tanta* (vv. 289-291), non senza ricordare a sé e al Duca che *el mundo es sueño* e che *su gloria [...] no dura* (vv. 297-298).

Segue il dialogo tra Armesinda e Linda. Può ben essere allegra la prima, bella e destinata al trono, mentre la seconda, sua sorella, piange la propria sorte legata ad Evandro, che ella ama e che avrebbe ritenuto degno della corona. (vv. 310-334). Ne nasce un bisticcio tra le due, poiché Armesinda sostiene il vantaggio per la Grecia di avere Sigismundo come Re, ricordando, per contro, la cattiva indole di Evandro, che ella definisce *uano, soberbio, descortés*, concludendo che *su mayor virtud es / ser traidor y ser tirano* (vv. 342-359), non senza tacciare parallelamente sua sorella minore, di essere *presumida* e *tirana* (v. 382).

Raggiunta dalla *críada* Flora, Armesinda si fa portare quanto occorre per scrivere, poiché intende rispondere all'invito del Re. Chieda questi la sua mano a suo padre, il Duca, non essendo disposta a sacrificarne l'onore per l'amore che pure sente per il sovrano. Rendendosi conto, però, di non riuscire a proseguire senza il biglietto perduto, si allontana per cercarlo nella propria stanza (vv. 393-421).

Qui subentra allo scrittoio Evandro che continua a imbastire il proprio *engaño* per realizzare il proprio *criminal deseo* (vv. 405 e 423). Sapendo imitare perfettamente (*contrahazer*) la scrittura del fratello scrive una falsa lettera del Re, mentre fuori scena un *músico* canta una canzone (vv. 426-441).

Armesinda non riesce a trovare il biglietto del Re e torna per terminare come che sia la propria risposta, trova però lo scritto opera di Evandro. Sembra un nuovo biglietto del Re, che invece non è a palazzo. Nella falsa lettera il sovrano confesserebbe di aver tramato un inganno spinto dal proprio amore, per poter congiungersi all'amata, prometterebbe grandi ricompense in cambio dei favori di lei, assicurerebbe, poi, di aver già ottenuto il consenso al matrimonio da parte del Duca (padre di Armesinda), professandosi dunque come suo sposo e dandole, infine, appuntamento nel giardino (vv. 446-473).

Convinta che si tratti di un altro biglietto del Re, Armesinda è combattuta tra amore e pudore (*uergüença* 494), tra l'obbedienza dovuta al sovrano e il proprio onore (*mi honor venca / más no puedo qu'es mi Rey* 495 es.), ma decide, infine, di difendere il proprio onore e, recandosi all'appuntamento, strappa il foglio.

A questo punto sopraggiunge Evandro che, senza farsi vedere, spegne la candela e blocca Armesinda, dialogando con lei e lasciando che creda che lui sia il Re Sigismundo ed attentando al suo onore. Alle grida di lei interviene Flora, alla quale Armesinda si mostra

atterrita (*miedo he tenido / de que la luz se ha apagado* vv. 509-510) e chiede di lasciarle la luce. Mentre Flora rientra Evandro la trattiene, spacciandosi per il Re e ordinandole di chiudere la porta e di spegnere le luci, così che, con l'aiuto dell'ignara Flora, egli possa portare a compimento le proprie mire: *a escuras gozar espero / por cautela la hermosura / mayor que Grecia ha tenido* (vv. 537-539).

Di ritorno a palazzo il Re, riconoscente al Duca per i suoi servigi, si offre come sposo di Armesinda (*y os premio con ser su esposo* (vv. 558-560).

Il Re, reincontrando Evandro, mostra amore e premura fraterne, volendo ad ogni costo abbracciarlo e offrendogli per giunta di sedersi alla sua destra, ma questi finisce per accusarlo di trattarlo come uno schiavo, così che Sigismundo è quasi deciso a cedergli la corona, facendo prevalere il legame di sangue sul bene del Regno (*De Rey tengo sólo el nombre / buestra alteza en Grecia reina! - que deuo tratarle así /por que el amor melo enseña* (vv. 604-607). Ciò nonostante Evandro è fortemente risentito e mortificato dalle *cortezías* del Re e dal poco conto in cui questi tiene la Corona, offeso con il popolo che gliela ha negata, chiede piuttosto che Sigismundo riconosca il suo diritto a regnare e ammetta le promesse e le trame con cui ha ottenuto il trono (vv. 616-653). Sostiene, dopo tutto, che la corona deve essere di uno solo, non può essere condivisa (*una corona obliga / a no admitir competencias*, vv. 644-645).

A questo punto Sigismundo, ritenendo di aver fatto tutto ciò che poteva per favorire il fratello, per accoglierlo accanto a sé nel regno, dando prova a tutta la Grecia del suo amore, non può che prendere atto della superbia di Evandro, risolvendosi a sfidarlo a duello nel chiuso di una stanza (vv. 654-685). Nel corso del duello Evandro mostra la propria slealtà tirando fuori una pistola (vv. 702-704), ma il Re lo sfida nuovamente a combattere alla pari con la spada.

Sopraggiungono, tuttavia, il Marchese e il Duca, che ha la chiave della stanza, così che il Re invita a dissimulare il duello, facendo peraltro intendere che la pistola fosse sua (*quitela / para sacar bien la espada* (vv. 797-798). I due fratelli si abbracciano, rimandando in segreto e ad altro momento la sfida, così che Evandro finge di riconoscere la maestà di Sigismundo, che ribadisce la sua promessa di condividere con lui la corona.

Seconda giornata

Evandro divorato dall'invidia si assicura che Anastacio abbia fatto recapitare al Re un secondo biglietto falso, il che è avvenuto per il tramite di un soldato che ha chiesto al sovrano di leggerlo prima che faccia notte.

Arrivano, intanto, *de boda* e circondati dalla nobiltà festante, il Re con Armesinda, appena divenuta Regina, ma, quando si accingono a salire al trono, il Re cade. Al contempo sopraggiunge la voce del vecchio Píndaro che dice *¡no es para tí la corona!* (v. 860). Questi è di origini umili, ma ha servito e onorato fedelmente il vecchio re per trent'anni, e ora chiede, in realtà, a Sigismundo, se vuole dimostrare di meritare la corona, di fare giustizia per un torto da lui subito (*una hija me an robado /tus soldados con malicia*, vv. 866-867). Il Re, per nulla infastidito dalla circostanza in cui giunge tale richiesta, ordina prontamente al Duca di *remediar estos daños* (v. 886). Armesinda, tuttavia, si mostra inquieta (*¿que uenga enesta ocasión /este hombre a darme la muerte?* vv. 900-901).

Il Re, ancora festante, intreccia una conversazione scherzosa con Linda che si presta al suo gioco, suscitando la feroce gelosia della sorella. Armesinda, infatti, ora teme che dopo l'incontro nel giardino il sovrano non provi più interesse per lei (*Defectos en mi persona / halló el Rey que desabrido / no estima lo que ha querido / y lo que aborresco abona*, vv. 910-913).

Restano, poi, sulla scena Linda ed Evandro. Ella non lo riconosce più, sebbene egli fosse stato a lungo innamorato di lei, tanto da costringerla, grazie al proprio alto rango, a concedersi a lui (*obligóme amor a hacer / extremos, que a un noble trato / si mi amor os fuera ingrato / fuera ultrajar su poder* vv. 936-939). Evandro le chiede perdono, ma egli è completamente assorbito dalla conquista di ciò che gli è stato negato (*Quien aguarda una corona / y vasallo viene a ser / no puede satisfacer / la ley que tu gusto abona, ¡Perdona, Linda, perdona!* vv. 946-950 e ss.).

Mentre il Re Sigismundo si prepara ad andare a dormire con la sua sposa, gli cade il biglietto ricevuto dal soldato e, se il Marchese ivi presente teme un oltraggio o un inganno, il sovrano non perde l'occasione per precisare che i soldati vanno trattati con rispetto: *Marqués, tratad los soldados /con más decoro, que gozan / los Reyes por su ualor /qasi siempre las coronas* (vv. 993-996).

Nel falso biglietto si rivela che Armesinda ha avuto un incontro amoroso con qualcuno che fingeva di essere il Re e che poi avrebbe rivelato la cosa al soldato. Sigismundo allora si abbandona a un disperato monologo in cui si mostra consapevole che la precedente caduta dal trono non rappresentava altro che un presagio dell'alterna fortuna. Ora però non sa cosa fare (*¡Qué he de hazer, que no lo entiendo* v. 1059), combattuto tra la necessità di non offendere il Duca, cui deve la corona e quella di vendicare il proprio onore.

Flora, intanto, sopraggiunge, annunciando che le signore lo attendono per festeggiare, hanno, infatti, organizzato un *sarao*, ma il sovrano fa dire ad Armesinda che le vuol parlare prima della festa, per farle leggere il biglietto.

Armesinda non nega certo l'incontro con quello che lei credeva essere il suo futuro sposo e accusa il Re, prima, di aver rivelato a un soldato il loro segreto, poi, di voler dare a lei la colpa della notte d'amore nel giardino, ma egli non ne sa nulla e le dà della pazza (*¿qué jardín? ¡ella está loca!* v. 1136). Vuole dunque la Regina farlo diventare pazzo? A questa che crede una provocazione da parte del sovrano, Armesinda si risolve a rendere pubblico all'intero popolo di Grecia il tradimento e l'inganno del Re, *para que Grecia se oponga / a vengar las tiranías* (vv. 1168-1170), facendosi via via persuasa del fatto che il Re avesse sin dal primo momento premeditato l'inganno, per farla poi passare per pazza (vv. 1185-1186), mentre il Re sempre più convinto della falsità di lei, e accampando ora una sua *liviandad notoria*, si sente sciolto dal vincolo del matrimonio, ritenendo sia diritto/dovere del Duca ucciderla per restituire l'onore al proprio lignaggio (vv. 1196-1220).

Armesinda confida, nondimeno, nella forza della verità o in quella che lei crede tale, quindi si lascia andare a un ampio monologo in cui lamenta la sventura di aver perduto l'onore e la corona, per poi rendere manifesto a Flora l'accaduto, non senza ritenerla corresponsabile della propria disgrazia.

Segue un dialogo tra Anastacio ed Evandro; questi non solo si dichiara ora pazzo d'amore per Armesinda e pronto a rivelare il proprio inganno, ma ha addirittura speranza

che il popolo di Grecia, da cui ella è molto amata, si solleverà contro Sigismundo per difenderne l'onore, al pari del Duca che potrà coinvolgere la nobiltà tutta. Proprio attraverso la regina Evandro, confida dunque di privare dell'amore e del regno suo fratello (vv. 1320-1348).

Il Duca è furioso, non potendo accettare che il Re presti fede a un foglietto diffamatorio, e trova alleanza da parte di Evandro. Incontra poi Armesinda, vestita di lutto e ridotta a *una sombra* (v. 1388), che gli chiede di fare giustizia, dal momento che il Re l'ha posseduta prima del matrimonio (*el Rey, padre, me gozó / antes de velarse*), immediata è la reazione del Duca (*o fiera! / matarte es obligación* (vv. 1415-1416), ma Armesinda, dichiara di essersi sentita schiacciata dal timore e dal potere di un monarca, nondimeno, poiché il Duca non riesce a sguainare la spada, gli consegna il proprio pugnale, perché egli possa disporne anche per ucciderla. Il pugnale però cade e a questo punto il dubbio che sua figlia sia innocente si insinua nel Duca, che ora è disposto a verificare quanto meno la sua versione dei fatti. Se Armesinda ha detto la verità, egli la vendicherà uccidendo il Re (1526-1534).

Sopraggiunge il Re, che finge di leggere una lettera in cui solleverebbe da ogni colpa il Duca, proponendo ora di dividere con lui la corona (*partir con bos / la mitad de mi corona*, vv. 1568-1569). Segue, ciò nonostante, una sfida a duello, durante la quale il Duca gli annuncia il sollevamento del popolo di Grecia

Terza giornata

Il Duca inneggia al nuovo Re Evandro IV e alla morte di Sigismundo, che, abbandonato da tutti, lamenta la propria sventura e getta la spada. Evandro ordina al Duca di arrestarlo, progettando di ucciderlo poi a proprio piacimento. Intanto il Marchese raccoglie la spada di Sigismundo, ma il Duca, che gode della fiducia degli altri nobili, ottiene di poterla custodire, salvo restituirla immantinenti a Sigismundo, in nome del rispetto che ha per la sua persona e in quanto suo genero. Nondimeno lo condurrà in prigione, nonostante egli continui a professarsi innocente.

Al nuovo sovrano giungono ora alcune richieste da parte di due soldati, con i quali egli si mostra sprezzante e irrispettoso, strappando il *memorial* presentato da uno di loro e dichiarando di non avere affatto intenzione di occuparsi delle faccende del loro umile ceto, tanto che il secondo soldato non può che ricordare le buone qualità del re Sigismundo ed etichettare Evandro IV come *injusto y tirano* (v. 1826). Questi chiede di restare solo con Anastacio, il quale, seppure con ironia, lo informa del fatto che tutti si lamentano di lui, sul trono da sei mesi (*mas nosé yo que te canse / reinar Señor como reinas / pues á seis meses que entraste / a poseher la corona / y no as despachado a nadie. / Todos se quexan de ti* (vv. 1833-1838) e che quanto a tirannia, supera di gran lunga Nerone, Caligola e Diomede. Evandro a questo punto si scaglia contro lo stesso Anastacio, sottolineando peraltro che è *gallego* (*qu'es gallego y no ay cariño / con que pueda asegurarle*, vv. 1863-1864) e ordinandone la condanna al *garrote*.

Mentre si cerca il boia per la sua esecuzione, Anastacio chiede protezione al Duca, promettendo di rivelargli un segreto molto importante per il suo onore. Riepiloga, così, al Duca l'intero inganno ordito da Evandro e lo informa dell'innocenza di Armesinda e di

Sigismundo (vv. 1916-1968). Dal monologo del *gracioso* si evince anche la ragione del grande credito e del grande potere che possiede il Duca, tanto da poter conferire e togliere la corona ai due eredi al trono: egli era stato tutore e governatore del Regno, durante la minore età dei due infanti, e allora aveva ben amministrato (*a todos despachaste / con amor y con justicia* vv. 1955-1964), perciò in Grecia tutti lo adorano.

Giunto il boia per Anastasio, il Duca fa sospendere l'esecuzione, con la complicità del Conte, cui ordina di far finta di aver invece proceduto rispetto alla condanna di Anastasio. Così il Conte mentirà ad Evandro che a sua volta gli chiederà di mantenere il segreto.

Presso Evandro Linda presenta il *memorial* di Armesinda, con la quale il nuovo sovrano chiede di essere lasciato solo. Mentre Linda ascolta di nascosto, Evandro legge il *memorial*, per poi negarne il contenuto. Alle proteste di Armesinda egli sostiene di aver agito per amore e, dopo essersi fatto promettere di mantenere il segreto, le rivela di essere stato proprio lui ad approfittare di lei nella notte fatidica, ma che ora vuole regnare accanto a lei (vv. 2037-2094).

Armesinda inorridisce, mentre Linda che ha ascoltato tutto, irrompe furiosa: la tirannia di Evandro è manifesta e il suo tradimento non merita che la morte (*a tu muerte ha abierto puerta, / tu traición xamás oйда [...] ya para morir despierta* vv. 2290 e ss.). Evandro tenta inutilmente di riconquistare il cuore di Linda, poi, dopo un primo momento di disperazione, si risolve ad uccidere il fratello (v. 2019).

Il Duca ora sa tutto e pensa di vendicarsi, ma prima avvisa Sigismundo, rinchiuso per il momento in una torre (v. 2221), che potrebbe arrivare il fratello e cercare di ucciderlo.

Sigismundo inizia, allora, un lungo monologo in cui ricorda come un *savio* avesse detto che *la vida era sueño* (v. 2236). Ogni governo può contare solo su menzogna e falsità, poiché gli uomini sono in sommo grado incostanti. È stato Re, ora non è nulla.

Anastasio offre a Sigismundo un po' di distrazione facendo venire dei musicisti per una canzone. Sigismundo intanto sente girare la chiave della torre in cui è prigioniero e arriva Evandro.

Sigismundo non ha più nulla, nemmeno una sedia su cui sedersi, mentre il fratello si fa scherno di lui e lo umilia, lo fa inginocchiare, fino a schiacciarlo fisicamente (*y pónesele Euandro sobre un hombro*). A lui Sigismundo ricorda di aver riservato tutt'altro trattamento durante il proprio regno, eppure non è sorpreso dalla sua sprezzante superbia. Evandro, per tutta risposta, dopo averlo ulteriormente umiliato, si decide a ucciderlo, ma a questo punto Sigismundo si ribella, con l'aiuto di Anastasio che gli consegna una spada, dal che Evandro capisce di essere stato tradito dal Marchese.

Mentre il popolo invoca la morte del nuovo tiranno, Sigismundo afferma il proprio diritto a dar la morte al fratello (*primero que ellos mi espada / tehade dexar uiue elCielo / hecho traydor enpedaços / tinto en sangre todo elsuelo*, vv. 2471-2474). Questi ormai si rende conto che la Grecia tutta è sollevata contro di lui e chiede pietà a Sigismundo, che, sdegnato, passa in rassegna tutti i suoi misfatti. Ad Evandro non resta che appellarsi al loro vincolo di sangue (*soy tu hermano y soy tu sangre* v. 2531). Quanto a questo, Sigismundo esprime ora dubbi, deduce che solo una parte del suo sangue è la stessa del tiran-

nico Evandro e se avesse potuto strapparsela di dosso, lo avrebbe potuto perdonare (vv. 2532-2550).

Intanto il popolo incalza, chiedendo a gran voce la morte del tiranno e il ritorno del buon Re Sigismundo, che a questo punto, quasi al termine di un sofferto processo di distacco e di differenziazione dal fratello supplice, gli intima repentinamente di fingersi morto: *¿Sabe fingir que estás muerto / en esa silla sentado? / que aré lo que a mí me devo / porque sirvan mis acciones / a tus crueldades de espejos* (vv. 2561-2565). Annuncerà quindi a tutti che il tiranno è morto, ma impedirà che lo finiscano, pretendendo che rispettino suo fratello. A questo punto tutti si riconciliano festanti, mentre il *gracioso* chiude burlescamente con il suo timore di *quedar[se] en ayunas*.

4. Il manoscritto

4.1. Storia e descrizione

La Gran Comedia de ¡Viva quien vence! si trova nel manoscritto AT/L 303 (numero di inventario AT-303) della Biblioteca Nacional de Portugal, oggi riprodotto nel microfilm F. 209 della stessa Biblioteca¹⁵². Si tratta di un manoscritto costituito da 200 carte di pergamena (cm. 20 x 14,5), non numerate, redatte in scrittura umanistica corsiva, con nota di possesso del Marqués de Alegrete (c. 1r)¹⁵³.

Come segnalato dall'attuale catalogo della Nazionale di Lisbona, esso fu descritto nel *Catálogo dos manuscritos da antiga livraria dos Marquezes de Alegrete* e nell'inventario dattilografato dell'Arquivo Tarouca¹⁵⁴, ma è stato portato all'attenzione degli studiosi, lusitanisti e iberisti, solo nel 1989, quando Giancarlo Depretis ne ha dato per la prima volta notizia, dettagliandone il contenuto e cominciando a pubblicare uno degli *entremeses* in esso contenuti, *El entremés famoso de los sordos*, cui farà seguire nel 1999 l'edizione della commedia *La privanza merecida*, di un secondo *entremés*¹⁵⁵ e, infine, di alcuni estratti della cronaca lusitana in prosa.

Il manoscritto, cui la Biblioteca Nacional conferisce la denominazione descrittiva *Comédias, entremeses e poesias*, raccoglie, infatti, oltre venti opere autografe dell'Alferez Jacinto Cordero di cui riporto l'elenco¹⁵⁶:

¹⁵² Per la descrizione del manoscritto si veda G. Depretis, *Introduzione a La privanza*, cit. pp. 31-32.

¹⁵³ La nota, rintracciabile nel margine sinistro, recita "Da liuraria do Marques de Alegrete – CX7".

¹⁵⁴ *Catálogo dos manuscritos da antiga livraria dos Marquezes de Alegrete, dos Condes de Tarouca e dos Marquezes de Penalva e pertencente à sua actual representante a Condessa de Tarouca*, Lisbona, Imprensa de João Romano Torres, 1898, p. 84; *Inventário do Arquivo Tarouca [Dattiloscritto]*, Lisbona, BN, [ca 1971], p. 73 (I Série n.o 341);

¹⁵⁵ Si vedano i contributi di Depretis riportati in bibliografia

¹⁵⁶ Un elenco completo delle opere si trova Depretis (ed.), *La privanza*, cit., pp. 31-32, dove si indicano anche le carte relative a ciascun testo, elemento sul quale abbiamo oggi anche il riferimento del catalogo *online* della Biblioteca Nacional (<http://catalogo.bnportugal.pt/#focus>; ultima consultazione 27 marzo 2017). Trattandosi di un manoscritto le cui carte non sono numerate, non stu-

- 1) *La Priuança Merecida. Comedia famosa del A[l]ferez Jacinto Cordero*, (cc. 1-47)
- 2) *El famoso Entremez de Don Roq[u]e del Alferez Jacinto Cordero*, (cc. 48-54)
- 3) *La gran Comedia de uiua quien Vençe del Alferez Jacinto Cordero*, (cc. 55-104)
- 4) *Entremes famozo de los sordos del Alferes Iacinto Cordero*, (cc. 105-108)
- 5) *Soneto a una Dama de ojos negros excelentissimos* (c. 109)
- 6) *Romance ahu[m]a Dama tapada fermosa emuyto Discreta* (cc. 109v-110v)
- 7) *Mote ageno “Si conociera quien ama” [...] glosa propria* (cc. 111-112)
- 8) *Decimas afernãõ da gama* (cc. 112-113)
- 9) *Romance a N. Señora de la peña defrancia* (cc. 113-114v)
- 10) *Romance “Impossibles esperansas”* (cc. 115-116)
- 11) *Decimas de Jacinto Cordero a su amigo Joan de Ballesteros* (cc. 116-118)
- 12) *Mote ageno “Pues se ausenta buestro Dueno” [...] glosa del Alferez Jacinto Cordero* (c. 119)
- 13) *Mote ageno “Tuya soy aunque la muerte” [...] glosa do Alferez Jacinto Cordeiro*¹⁵⁷ (c. 120)
- 14) *Mote alheo “a hua Dama que estava rezando por huas contas de lagrimas” glosa propria* (c. 121)
- 15) *Cancion del Alferes Jacinto Cordero a la Muerte del S. Don Antonio de Castel Branco que Murió depues de auerse Restaurado La Bahia encuya jornada sehallo exercitando Las proezas que deuia su sangre asu esClarecido Valor* (c. 122)
- 16) *Romance a hum amigo que sahio muy gallardo em hu[m]a Comp.a de Caualo no dia da mostra geral* (cc. 123-124)
- 17) *Romance a otro amigo que tambien salio muy gallardo* (c. 124)
- 18) *Romance “Ay de mi páxaro alegre”* (cc. 125-126)
- 19) *Romance a la enfermedad dela señora Silvia* (cc. 126-127 v)
- 20) *Motte “Aquel cuidado en medio” [...] glosa del Alferes Jacinto Cordero* (cc. 128-129)
- 21) *A huma dama que se queria com hum dom fulano de Castro impotente* (cc. 129 v-131 v)
- 22) *Silva “Mi pluma humilde a buestra augusta esfera”* (cc. 132-138)
- 23) [*História da Lusitânia e de Portugal até Filipe III*]¹⁵⁸ (cc. 139-194)

pisce osservare una discordanza tra la numerazione delle carte fornita da Depretis e quella oggi indicata dalla Biblioteca Nacional. Il manoscritto non è attualmente accessibile, ma in attesa di poter verificare questo particolare, mi attengo per il momento alla scheda descrittiva della Biblioteca. Numero, infine, i contenuti del manoscritto per poter più agevolmente fare ad essi riferimento nel presente lavoro.

¹⁵⁷ Nonostante il fatto che l'indicazione dell'autore di questa *glosa* sia in portoghese, fin nel dato onomastico e a differenza di quanto avviene nella *glosa* precedente, *mote* e *glosa* sono, anche in questo caso, redatti in spagnolo.

¹⁵⁸ Questo il titolo attribuito nella scheda della BNP; l'*incipit* del testo è invece riportato in Depretis

Come si può vedere, vi si raccolgono testi destinati al teatro, in particolare due commedie (1;3) e due *entremeses* (2;3)¹⁵⁹, insieme a versi di generi differenti: un sonetto (5), sette *romances* (6; 9; 10; 16-19), due *décimas* (8; 11), cinque *motes con glosa* (97; 12-14; 20), una canzone (15), una *silva* (22)¹⁶⁰, ma anche un testo in prosa di contenuto storico, dedicato al Portogallo (23). Dal punto di vista linguistico, potremo osservare che i testi destinati al teatro, *comedias* e *entremeses*, sono tutti redatti in castigliano, mentre tra le altre opere in versi troviamo sia testi in castigliano, sia testi in portoghese, lingua nella quale si chiude la raccolta autografa con la prosa di storia lusitana.

Il manoscritto di Lisbona si configura come un manoscritto bilingue, dove, tuttavia, lo spagnolo è non solo la lingua del teatro ma, certamente la lingua prevalente, utilizzata in 17 dei 23 testi presenti¹⁶¹. Sono certamente in portoghese i testi 6, 13, 14, 16, 21, 23. In particolare, il testo 13, presenta semplicemente un'ambiguità nell'indicazione dell'autore, "glosa do Alferez Jacinto Cordeiro" rispetto alla lingua del *mote*, perché il testo è in realtà in castigliano. Ad ogni modo, questa indicazione evidentemente imprecisa, documenta l'alternanza della forma onomastica usata dall'autore, che, abitualmente, a seconda della lingua in cui scriveva, si firmava Cordero o Cordeiro¹⁶².

Quanto al testo che chiude questa raccolta autografa, è da segnalare che la Biblioteca Nacional di Lisbona ne fornisce, come abbiamo visto, una intitolazione descrittiva, ovvero *História da Lusitânia e de Portugal até Filipe III* (23), ma la definisce "texto em português, em verso, com índice dos reis no final"¹⁶³, sebbene il testo sembri essere in prosa, per quanto riversato nel manoscritto in una colonna di scrittura piuttosto stretta tanto da poter ingenerare l'idea che si tratti di versi. Giancarlo Depretis, che ne ha fornito un'edizione parziale, lo presenta come un testo in prosa¹⁶⁴.

Ad ogni buon conto questa cronaca fornisce un elemento per la datazione, quanto meno *post quem*, del manoscritto; nella sua parte finale (c. 190v), infatti, Cordero fa

(ed.), *La privanza*, cit., p. 32: "em 25 de marco q[ue] foy oprimeiro Ano do princio do mundo ao-sesto Dia criou Deus a Adam no Campo Damaceno elogo no Paraiso tereal á Eua".

¹⁵⁹ Su entrambi gli *entremeses* si veda Depretis, *Un testo inedito*, cit.

¹⁶⁰ Da approfondire, invece, è la natura dei due rimanenti testi...

¹⁶¹ È indicativo che la scheda della Biblioteca Nacional di Lisbona segnali che il ms. è scritto in castigliano.

¹⁶² Va da sé che in questo caso il dato onomastico lusitano non è pertinente al registro linguistico in uso.

¹⁶³ Cfr. <http://catalogo.bnportugal.pt>, s. v. Jacinto Cordeiro (ultima consultazione 25 gennaio 2017).

¹⁶⁴ Cfr. Depretis, "Em 25 de marzo", cit., che così descrive il testo: "Si tratta [...] di un'estrosa quanto inverosimile storia universale destinata alla celebrazione di un'illustre genealogia della monarchia spagnola e che, situata indietro nel tempo fino alle origini bibliche, si chiude nell'attualità della dominazione filippina con il re Filippo IV. Un singolare taccuino del tempo che fa da contrappunto alle numerose pagine di *Flores de España, Excelência de Portugal* (1631) di António de Sousa Macedo, smodatamente evocative dei meriti e delle virtù, sia materiali che spirituali, lusitani", *ivi*, p. 69.

riferimento all'anno 1632 ed è questa la data più recente di cui si trovi traccia nella cronaca¹⁶⁵:

De Felipe quarto e da Raynha dona Ysabel naceo o serenissimo principe dom Baltezar Carlos de Austria.

Em 17 de outubro as cinco oras e meya da manhan[a] bespora de Sam Lucas do ano de 1629 e no do 1632 a 21 de fivereyro na ygreija de S. Geronimo de Madrid sendo da ydade de dous anos 4 meses e 19 dias foy jurado por principe de Castela e Leão com grande solenidade¹⁶⁶.

Varrà inoltre la pena sottolineare come Cordero, che nella sua prima pubblicazione del 1421 si dichiarava semplicemente “natural de Lisboa”, in questo manoscritto accompagna la propria firma con il titolo di *Alférez*, che evidentemente gli era già stato conferito.

Veniamo ora all'assetto in cui si presenta, nel manoscritto, la commedia. Essa vi appare scritta dalla stessa mano, che redige il testo in una sola colonna centrale, nel cui margine sinistro vengono indicati i nomi abbreviati dei personaggi. Le didascalie principali si presentano nel corpo della colonna e sono distinte dal resto del testo da due tratti orizzontali, uno sovrastante e uno sottostante, mentre alcune brevissime didascalie sono apposte nel margine destro, quasi sempre marcate da due tratti orizzontali o da un tratto circolare.

La c. 55v è occupata da numerose prove di penna e da alcune lettere, mentre le cc. 72v. e 90v, rispettivamente, tra la prima e la seconda giornata e tra la seconda e la terza, sono bianche.

La commedia sembra riversata interamente dalla stessa mano, salvo un possibile cambio di grafia negli ultimi versi della c. 89v, di cui dirò di seguito; poche le incertezze nella scrittura, così come i segni di correzione, ma entrambi sono più frequenti nella terza giornata.

La commedia si trova, tuttavia, priva dell'*explicit*. Manca, infatti, in coda al testo la segnalazione della fine della terza giornata e della commedia nel suo insieme, mentre troviamo l'*explicit* al termine della prima e della seconda giornata. L'esplicitazione del termine della terza giornata e dell'opera nel suo insieme è un elemento abitualmente presente nelle altre commedie di Jacinto Cordero pervenuteci, come questa, in forma manoscritta; si vedano, solo per dare alcuni esempi, *La privanza merecida* – contenuta nello stesso manoscritto di Lisbona –, *El secretario confuso*¹⁶⁷, *El mayor trance de honor*¹⁶⁸ o *El favor en la sentencia*¹⁶⁹.

¹⁶⁵ La scheda della biblioteca informa che la datazione si fonda “na data mais recente referida no texto (f. [190] v.).

¹⁶⁶ Traggo la citazione da Depretis, “*Em 25 de marzo*”, cit., p. 67.

¹⁶⁷ Per cui rimando al ms. MSS/15638 della Biblioteca Nacional di Madrid, c. 61r, e alla relativa copia digitale (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171492&page=1>).

¹⁶⁸ Per cui rimando al ms. RES/185 della Biblioteca Nacional di Madrid, c. 51v, e alla relativa copia digitale (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100320&page=1>).

¹⁶⁹ Per cui rimando al ms. MSS/14801 della Biblioteca Nacional di Madrid, c. 47r, e alla relativa copia digitale (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100648&page=1>).

Per restare sull'epilogo, è da notare che allo stato in cui il manoscritto presenta attualmente il testo, la commedia si chiuderebbe alla c. 104v, con il monologo di Sigismundo restituito al trono, monologo dal quale sono stati depennati gli ultimi tre versi, mentre alla c. 105r inizia il testo successivo, ovvero l'*Entremés de los sordos*. Dall'esame che ho potuto effettuare, tuttavia, non è nella c. 104 che si trova la conclusione della commedia.

Per ragioni interne al testo, di ordine tematico e di ordine retorico, mi sembra, infatti, di poter affermare che quanto trasmesso dall'attuale c. 89, sia da collocarsi dopo il contenuto della c. 104.

Da un punto di vista tematico il testo contenuto nella c. 89 interrompe incongruamente il dialogo di sfida tra il Duca e il Re, dialogo nel quale il Duca ritiene ancora colpevole il Re di aver ingannato e disonorato la figlia Armesinda. Nella seconda giornata, infatti, l'inganno ordito da Evandro è ancora intatto e verrà svelato solo, come prevede lo stesso genere della *Comedia nueva*, nella terza giornata. Il Re Sigismundo, però, non è ancora stato deposto, cosa che scopriamo avvenuta solo a partire dall'inizio della terza giornata.

L'intero contenuto della c. 89, invece, delinea una situazione in cui Sigismundo, che era stato deposto, ha ritrovato il consenso del popolo e dei nobili tutti ed è nuovamente acclamato re, mentre Evandro, il cui *enredo* è stato ormai svelato, è da tutti riconosciuto come tiranno e non merita che la morte. È proprio in questa carta, dunque, che troviamo il finale della commedia: Sigismundo è acclamato da tutti e pur sapendo che Evandro merita la morte, riesce a salvarlo in nome dei diritti di sangue e dell'amore fraterno, invitandolo a far finta di esser morto sulla sedia in cui lo fa sedere.

Il tutto si chiuderebbe con una battuta del *gracioso* Anastasio preoccupato di finire digiuno dopo aver svelato l'inganno. Peraltro, come segnale poi in nota, la battuta finale di Anastasio sembrerebbe anche aggiunta in un secondo momento. Con questa stessa battuta si completa la colonna di scrittura del *verso* della c. 89, che però avrebbe dovuto essere la carta finale della commedia. A mio avviso, possiamo formulare due ipotesi: o almeno una carta di questa commedia è mancante e si tratterebbe di una carta contenente forse qualche altra battuta e certamente l'*explicit* della giornata e della commedia, oppure la commedia non era stata ultimata dall'autore.

Il piano retorico ci conferma l'ipotesi circa il reale epilogo della commedia. La c. 89 interrompe, infatti, una lunga tirata con assonanza *ó* nei versi pari, che riprende poi alla c. 90. Nella c. 89 si osserva, invece, la presenza dell'assonanza *è-o*, che è congrua con la parte finale della commedia. A partire dalla scena tra Anastasio e Sigismundo (*Señor para diuertirte...*), abbiamo una lunga tirata di versi con l'assonanza *è-o* nei versi pari.

Collocando in coda al testo il contenuto della c. 89 si riallinea perfettamente il quadro dello schema delle assonanze, sia nella seconda giornata, che in coda alla terza¹⁷⁰:

¹⁷⁰ Marco in grassetto le vocali implicate nell'assonanza.

II

[c. 88v]	<i>Duq</i>	Si caduco veréis en mi abonaci ^{ón} que Grecia se pone en armas.	
	<i>Rey</i>	Y puesta que da inferi ^{ór} al valor de aquesta espada	1635
		* * *	
[c. 90r]		en vuestra conjuraci ^{ón} .	
	<i>Duq</i>	¡Tengo amigos!	
	<i>Rey</i>	¡Yo vasallos!	1755
	<i>Duq</i>	¡Mal aya quien lo apoyó!	

III

[c. 104v]		ya estuvieras perdonado, yo con gusto y satisfecho, >que la mayor Bizarria si honor noPeligra en esto esperdonar enemigos<.	2575
-----------	--	--	------

* * *

pudiendo Vengarse **dellos***Vozes dentro*

Todos ¡Libertad! ¡Muera el tirano!
Y Sigismundo, ¡Rey nuestro!

Un altro elemento da richiamare e che, oltre a confermare la dislocazione del contenuto della c. 89, che qui si propone, mostra una certa raffinatezza nella tecnica compositiva di Cordero, sono le didascalie dei personaggi.

Come ho già segnalato, nella prima e nella seconda giornata si osserva che il Re Sigismundo è sempre indicato come *Rey*; quando però, nella terza giornata, lo troviamo decaduto e deposto, la didascalia è sistematicamente *Sig*¹⁷¹, ma al contempo Evandro che per una parte della terza giornata ha ottenuto la tanto bramata corona è indicato sempre con la stessa didascalia, con il suo nome abbreviato, *Eva* o *Evá*, con cui era indicato nelle

¹⁷¹ Così anche nella c. 89, con un elemento che risulterebbe del tutto incongruo nella seconda giornata.

precedenti giornate. Questo non impedisce ai personaggi di riprendere a chiamare *Rey Sigismundo*, una volta svelato l'inganno e nondimeno sembra indicativo del fatto che l'autore possa aver marcato sottilmente anche con questo particolare il suo punto di vista rispetto al potere reale¹⁷².

Come si può verificare, i versi depennati alla fine della c. 104, sono necessari a dar senso al primo verso della c. 89, così come questo completa lo schema delle assonanze della c. 104. Nel proprio monologo Sigismundo afferma che perdonerebbe volentieri Evandro e, nella contiguità testuale ipotizzata, argomenta: *>que la mayor bizarría / si honora no Peligra en esto /es perdonar enemigos<* (c. 104v). / *pudiendo vengarse dellos* (c. 89r). Il depennamento degli ultimi versi della c. 104 finisce per rendere incongruo il tutto, lasciando isolato e senza alcun senso il primo verso della c. 89r, tuttavia, se lo consideriamo nell'attuale assetto del manoscritto, possiamo ipotizzare che sia intervenuto in un secondo momento, rispetto alla stesura dell'intera commedia, al fine di darle una parvenza di conclusione.

Certo colpisce che a fare le spese di questo aggiustamento siano proprio i versi che sembrano stabilire una qualche interdiscorsività con l'opera di Calderón.

Fatta salva la necessità di questo aggiustamento, nonché alcune macchie di umidità che, specie nelle cc. 73-75, rendono relativamente difficoltosa la lettura nell'angolo superiore della carta, lo stato di conservazione del manoscritto è piuttosto buono.

4.2. Norme di trascrizione

Nella presente edizione riproduco in edizione semidiplomatica il testo delle cc. 55-104 del manoscritto AT/L 303 della Biblioteca Nacional de Portugal. Mantengo grafie, distinzione tra minuscole e maiuscole, segmentazione, segni diacritici e di punteggiatura. Intervengo, invece, a sciogliere, marcandoli in corsivo, i rari casi di compendio¹⁷³ e a regolarizzare l'incolonnamento nei rarissimi casi in cui il verso attacca dislocato a sinistra rispetto alla colonna di scrittura.


Marco tra parentesi quadre il cambio di pagina, indicando il numero della carta e segnalando in forma abbreviata il *recto* e il *verso* di ciascuna carta.


Nel manoscritto il testo delle battute si trova in una colonna di scrittura al centro della carta e le didascalie dei personaggi sono annotate nel margine sinistro della colonna di scrittura in forme abbreviate che conoscono costanti variazioni, le riproduco a sinistra del testo così come si presentano.

Le didascalie con le indicazioni per la messa in scena, invece, figurano nell'originale prevalentemente nel corpo della colonna di scrittura, evidenziate da due tratti orizzontali,

¹⁷² È anche vero che se, nella terza giornata, l'autore avesse utilizzato la didascalia *Rey* per Evandro per il breve intervallo in cui il gemello tiranno ottiene la corona, avrebbe verosimilmente ingenerato non poca confusione nella compagnia che avesse poi messo in scena la sua opera.

¹⁷³ Appaiono, per lo più, compendiate la particella *que* e la didascalia marginale *a parte*; in una sola occorrenza ciascuno il sostantivo *reina* e l'aggettivo *Vuestras*.

uno sovrastante e uno sottostante; riproduco questo motivo grafico, facendo anche ricorso agli a capo, per metterle in evidenza ().

Più raramente, alcune didascalie brevi figurano nel margine destro rispetto alla colonna di scrittura. Alcune sono evidenziate, come quelle della colonna di scrittura, da due tratti orizzontali, uno sovrastante e uno sottostante e anche in questo caso riproduco il motivo grafico; altre sono evidenziate con un tratto di penna circolare e aperto, per il quale utilizzo due motivi grafici ondulati ().

Riproduco, per il resto, gli a capo così come figurano nel manoscritto.

Quando nell'originale vi sono dislocazioni nell'attacco di un rigo rispetto alla colonna di scrittura, le riproduco segnalando anche con una nota a piè di pagina.

Nei pochi casi di correzione, indico con l'uncinata singola i grafemi depennati (><), così come i grafemi aggiunti nel rigo di scrittura o nell'interlineo (< >), riservandomi di chiarire la disposizione delle scritture in una nota a piè di pagina.

Introduco, a destra della colonna di scrittura, la numerazione dei versi di cinque in cinque unità. Tenendo conto dell'unità metrica, che è per l'intera commedia l'ottosillabo, e della presenza delle didascalie, il computo dei versi non coincide, naturalmente, con gli a capo del manoscritto – che riproduco fedelmente, a parte gli spazi intorno alle didascalie –. La numerazione dei versi tiene conto, infatti, della misura del verso ottosillabico e, dunque, quando la battuta di un personaggio termina con un emistichio e la seguente inizia a sua volta con un emistichio, computo i due emistichi in un solo verso.

Come ho chiarito nella descrizione del manoscritto e nell'analisi della commedia, ho individuato nel contenuto della c. 89 una parte di testo che ritengo debba collocarsi in coda, dopo il contenuto della c. 104. Segno, quindi con tre asterischi (* * *) le cesure che si vengono a creare tra le cc. 88 e 90 e tra le cc. 104 e 105 nella riproduzione fedele del contenuto del manoscritto.

Le pagine bianche dopo il frontespizio e tra una giornata e l'altra della presente edizione semidiplomatica, riproducono solo casualmente e per ragioni editoriali le carte bianche o occupate da prove di penna e lettere presenti nel manoscritto (cc. 55v, 72v e 90v) segnalate in nota.

LA GRAN COMEDIA DE ¡VIVA QUIEN VENÇE!

Jacinto CORDERO

[c. 55r]

La granComedia de uíua quién
Vençe
del Alferez Jacínto Cordero

Personas delaComedía

Sigismundo Rey degrecia
euandro Su Hermano
Armesinda
Linda
FloraCríada
el Duque
el Marques
elConde
Anastacío gracíoosso
Pindaro Viejo
dos Soldados

[c. 56r]¹

Jornada Primera de Viua quien
Vençe

Duq Viua el noble Sigismundo

esteuerso diga el duque dentro
SalenCon las espadas desnudas
euandro y anastacio

¹ Il verso della c. 55 è privo di testo e occupato da numerosissime prove di penna e lettere, che traspiano anche nel *recto*.

euán	hapatria fiera y esquiva	
Anast	Víua euandro quarto uiua apesar detodo el mundo	
euá	Ya no est tiempo, asi lo ordena, mi fortuna acelerada	5
	buelue alabayna la espada mateme mi propria pena	
Anas	Como permítes señor sitanto el ualor teabona	10
	quete quiten laCorona que se te deue en Rigor	
euá	fue suerte	
anas	fue tirania	
	situ grandeza lo adierte	
euá	antes verás que fue suerte en ser mala suerte mya	15

tocanChirimias salen Sigismundo
con Corona el duque el marques
elConde y los quepudieren

[c. 56v]

Duq	ya grecia por justa leý Con aCuerdo soberano há puesto elCetro en tumano y te aClama por su Rey	20
Rey	Duque ýo sabré premiar lisonjas que me aueís hecho	
euá	Si aspides Rompen mi pecho como podré sosegar	
Mar	lafama Con largas sumas te ofresca eternos laureles por que sirban depinceles detus hazañas sus plumas	25
Rey	Conosco Marques que os deuo muy granparte deste gusto	30
Mar	Con ueros Señor agusto mis esperansas Renuebo	

aparteCon el Rey

	pero si Reinar quereís muera Señor buestro hermano	
Rey	no marques aser tirano	35
	no quiero que me enseñeis que como tiene mi sangre ella me impide elCastigo marques y no es buen amigo quien quiere que me desangre	40
Mar	Si estirano Como ues note de Susangrepena	
Rey	dueleme mucho esa Vena sangradme de otra Marques	

[c. 57r]

	euandro tanto el dolor apuró buestro disgusto que negáis el gusto algusto que os merecia mi amor silasuerte setrocara y laCorona se os diera	45 50
	Con otro gusto estuviera quando os mirara alaClara que os disgusteís no es Razon por que eligen mi persona quesi tengo laCorona	55
	bos tendreís laposesion el Reyno es buestro, no es mio que en la boluntad que os nuestro podeis Conoçer ques buestro astá mi proprio aluedrio	60
	hazed mercedes ques justo ya os doy mi Real poder que no tendré yo plazer mientras bos tengais disgusto abraçadme sin enojos	65
euá	no uenga enbos a ser mengua el disimulo en la lengua y lapasion en los ojos. ellos dizen supesar Reistirle apenas puedo	70

porque en fin ya uen que quedo
Reinando bos sin Reinar
y esta fortuna en los dos

[c. 57v]

	Causa pesar y alegría	
	infelice fue la mya	75
	primero naci quebos	
	toda grecia os elijo	
	quitandome el Reyno ami	
	por ser mas bien quisto sí	
	por naçer primero nó!	80
	Miraron, con mas Codicia	
	enbos Cifrado Su amor	
	y el que jusgaConfabor	
	notrata de hacer justicia	
	ya que mi pena meordena	85
	que me aflija esta memoria	
	uiuid uosConbuestra gloria	
	dexadme ami Com ² mi pena	
	que elSentimiento en mi es ley	
	y si eluerme asi os enfada	90
	nose enfade quien de nada	
	Vino aser de grecia Rey	
Rey	de un parto dimos al mundo	
	los dos el dia postrero	
	anuestra madre, primero	95
	nosesabe ni segundo	
	por que en una seluafue	
	andando aCasa perdida	
	quefuistis bos su homicida	
	en la soberbia se os ué	100
	que el Rigor que os enfureçe	
	por que entodo os ygualase	

² Sic! per assimilazione.

[c. 58r]

sin que asu madre matase
 no pudo ser que naciese
 Con que seprueba quehé sido 105
 yo elprimero que nací
 por que aprendo en mí demí
 Con ser Rey aser sufrido,
 esto el alma solo precia
 uiendo ese esquiuo Rigor 110
 si por buestroSuperior
 MeConoçe toda grecia
 yosoy? mas si ayrado sigo
 mi enojo seré tirano
 quando nada buestro hermano 115
 y quando Rey buestro amigo
 queboluais enbos es justo
 siComo hermano osuenero
 que aunque os quiero, tambien quiero
 que euiteís darme disgusto 120
 y si el uerme os maravilla
 quando grecia honrrarme empieça
 sabed guardar laCabeça
 del Rigor de mi Cuchilla

Vanse

Anas todos gran señor se an ydo 125
 solo Con migo has quedado
 euá el mundo siempre há dexado
 solo al que dexaCaido
 aunque ensu Rigor nofundo
 querella agrauio ni dolo 130

[c. 58v]

porque yo nohesido solo
 aquien desampara el mundo
 luegoSimis ojos uen
 que el mundo estanCriminal
 siguiendo tu aqeste mal 135
 ya meha dexado algun bien

sale Armesinda

Arm	buestra alteza nose enoje que en buena o mala fortuna suelen siempre los discretos quando el tiempo los apura mostrar elCaudal que tienen por que en ellos siempre lustra el disimular agrabios y el saber sufrir injurias	140
	alborotado está elReyno pues contrabos se conjuran todos los nobles degrecia tener paciencia esCordura, sabe elCielo quelosiento desuerte que el alma lucha conlapena que os maltrata por el dolor que os disgusta saber sufrir es grandeza Vencerseprudencia suma	145
	harto hedicho simis ojos delagrimas nose escusan	150
		155

Saca unpañuelo de la manga
yCahele unpapel Vase

[c. 59r]

An	al entrarse estepapel Cahió de su manga	
	<u>levantale</u>	
euá	escucha, no me engaña esta muxer que el Rey quiere y disimula su alegría en mi tristeza	160
	<u>abré euandro elpapel y lea</u>	
Papel	Hermoso dueño si culpas mi fé, mi amor, mi lealtad en mi el amor te asegura que solo uiue deuerte uiua yo en lagracia tuya	165

que Reyna has de ser degreçia
 y mi señora absoluta
 detantos años de amor
 quiero que esta noCheCumplas 170
 lapalabra *que* mehas dado
 firmando las esCrituras
 detan dichoso Hémines³
 en braços de tu hermosura

aCaba de leer

euá demi hermano es elpapel 175
 queha de gozarla no ay duda
 esta noche, por que es Rey
 y si hasta aqui dificulta
 Armesinda el entregalle

[c. 59v]

la libertad como suya 180
 fue por que uio enContingencia
 del Reino la enuestidura
 ya la tiene elRey mihermano
 quierense los dos, y es mucha
 lagloria de unaCorona 185
 o amor mi intencion ayuda
 Corona y muger tan Bella
 pareçe mucha uentura
 Anastaçio

An que ay Señor
 euá laCautela mas aguda 190
 mehá ofrecido estepapel
 que mi uengança en ninguna
 oCasion pudo tener

anas y es Señor
 euá si tu me ayudas 195
 uiue Dios que ade arder grecia
 Como Troya en desuenturas
 yá sabes que el Rey mi hermano
 me adora y solo procura

³ Sic!

darme gusto enquanto puede
 esto supuesto que esCuchas 200
 quiero esConderme en mi quarto
 ýtu alinstante lebusca
 diziendole que depena
 uoy loco tras mi fortuna
 qué á Albania hepartido agora 205

[c. 60r]

ueras comoSeapresura
 yparte luego abuscarme
 Ana pues de que sirue esaburla
 para un Rey
 euá mi uida pende 210
 deste engaño y desta astucia
 An partese el Rey y nohalla
 señal deJornada tuya
 ybolviendose alaCorte
 en mi sangre meseputa
 euá Calla Anastaçio notemas 215
 ni entu engaño teConfundas
 y despues que elRey partiere
 sige Supersona augusta
 que aunque telleue uentaja
 Como en mi pegaso subas 220
 le alCansaras dondequieras
 pero aduierte
 Arm Suerte dura
 euá que nollegues hastaque
 Rompa el alua ligaduras
 Con que hermosa alsoldesata 225
 los Rayos que alsol ylustran
 An quiere dezir eso aCaso
 en nuestro ydioma sinBulla
 euá que aguardes aque amanesca
 anast pues si con esa lisura 230
 solo gastas dos palabras

[c. 60v]

	nouienen aser figuras los Poetas de sol y alba que ereticamente aCuñan un Juan de Barros deprosa	235
euá	bien has dicho, pero agora no quiero oir tus locuras	
An	que hede dezirle Señor	
euá	que estoy ensuCorte	
anast	infunda	240
	elCielo gracia en mí lengua Conque mepriue deCulpa	
euá	yo uoy aesconderme, aCaba	
<u>uase evandro</u>		
Ana	Présteme elCielo ternura Conque alRey lepersuada aque salga con suturba	245
<u>Sale el Rey y elDuque</u>		
Rey anas	ques de Euandro gran Señor elpecho Rebuelto enfurias elalma llena de enojos despeñado ensus angustias	250
	partió por laposta á Albania que atus Rigores se oCulta	
Rey	Mal hize en amenazarle mucho lapasion dis lumbr el mas Claro entendimiento no ay prudencia nosecura	255

⁴ Sic!

[c. 61r]

	quando lapasion es dueño de nuestras acciones, nunca acierta el que ayrado trata quando aRojado executa	260	
	loCriminal de la lengua que quien uençe y disimula lapasion con la prudencia sabío almerito se ajusta has preuenir dos Cauillos	265	
	por que el Duque en uno suba y me aCompañe, anast yo uoy		Vase
Duq	Entupiedad aseguras las muestras detu Real sangre		
Rey	las lagrimas disimulan los ojos, por que el ualor detiene su fuerça mucha que euandro duque es mi hermano y en mi no ay soberbia alguna	270	
	por que le adoro de suerte que si el labuelta Rehusa le dexaré laCorona por una humildeClausura	275	
Duq	En esa acion generosa muestras tu grandeza augusta	280	
Rey	Duqe uamos por Euandro que aunque laCorona gustan todos que yolaposea		

[c. 61v]

	no ayClaridad que discubra sies suya ó mia, y asi	285
	quiero quele Restituyan mis obras, mi fé, mi amor el derecho demís dudas, por que ni sé, si soy yo, osi es el aquien anunçian	290
	los cielos uentura tanta y entre tanto que se apura hermano hede ser piadoso	

para apoyar sus fortunas
 que aunque grecia me obedeçe 295
 y aunque los nobles mejuran
 por su Rey, elmundo es sueño
 su gloria duque no dura
 puedo despertar y hallarme
 entre humanas desventuras 300
 y el proceder siemprebien
 quedado enfin quese mude
 de mi hermano lafortuna
 ysuba altrono en que estoy
 quando en su gloria discurra 305
 los lances de mi piedad
 no dexara queConfundan
 Sus Rigores y estrañezas
 una piedad ques tanpura

entranse Sale Armesinda
 yLinda

[c. 62r]

Arm Bien Linda entanta tríteza 310
 seué tu melancolia
 Lind Armesinda el alegria
 nació paratu Belleza
 sípara Reina naciste
 y eres ya de grecia aurora 315
 dexa llorar a quienllora
 que es elConsuelo de un triste
 fuese Euandro que yo adoro
 y que esté hermana mortal
 no es mucho por que en mimal 320
 mi propria desdicha lloró.
 Arm Ya elRey partió ensegimiento
 desu ayrado desatino
 y asta hallarle en elCamino
 exçederá almismo Viento 325
 Lin el traerle es Justa ley
 pero es Razon que me espante
 que buelba agreca de ynfante
 quien pudo enella ser Rey
 Arm pues por qué

Lin	por que podia aunque tu Rigor Blasona alçarçe con la Corona quien coronas mereçia	330
Arm	en Sigismundo es notoria la uentaja Conocida pues que greçia le Combida	335

[c.60v]

Lind	con la Corona por gloria la pasion puede obligar	
Arm	la uirtud sabe Vencer con meritos el poder hasta llegarse apremiar	340
Lin	euandro	
Arm	es mal Recebido por que quiere siendo mengua desenfrenarse de lengua para hazerse aborrecido y ademas desto están uano tan soberbio y descortes que su mayor uirtud es, ser traydor, y sertirano,	345
Lin	tu muestras ensuerte ygual ya de tu enojo el baiben y por que le quierobien procuras tratarle mal, No es cordura quando es Cucho la pena que ayrada toco que en uencerte hizieras poco y yo en uencerme hago mucho por que tienen los Caidos en fortuna tan incierta abierta siempre la puerta al Rigor de mal sufridos pero tu que dichas tantas aguardas por tu Belleza	350 355 360

[c. 63r]

	hazes mal simi Cabeça	
	quieres poner atus plantas	365
	pues tratas tan presumida	
	en oCasion que tanfuerte	
	DarmeCon euandro muerte	
	díziendo mal de su uida	
	y asi pues que note ygualo	370
	solo Retirarme ordeno	
	por que para Rey es bueno	
	Sigísmundo, euandro es malo	
Arm	esso quien lo duda	
Lin	ýo	
arm	estas Ciega	
Lin	ytu lo estas	375
arm	tu descortes queaun es mas	
	basta	
Lin	que nobasta nó	
Arm	mostrare yo mi poder	
	yapuraré mi Rigor	
Lin	por ser mi hermana mayor	385

uase Linda SaleFlora

Flo	Pareçe que algun disgusto	
	astenidoCon tu Hermana	
Arm	por presumida ytirana	
	enCuentra siempre mi gusto	
Flo	Venca ya tu entendimiento	390
	las faltas desuCordura	

[c. 63v]

	Como tan necia meapura	
	se despeña el sufrimiento	
	saca luzes yRecado	
	de escriuír y alpuntosea	395
Flo	Seruirte el alma desea	
	ConynfinitoCuidado	

VaseFlora Sale euandro alpano
del Vestuario

euá aesta parte del Jardin
el Duque su quarto tiene
y aqui mi industriapreuiene 400
eldar ami empresa fin

SaleFloraCon un Bufetillo demano
enque hade uenír una Buxia en
cendida con Recado de esCrivir

Flor Aqui esta loque has pedido
Arm uete que quiero esCriuir
euá bienpienso *que* hade salir 405
este engaño quehefingido

uáseFlora

Arm el papel que el Rey medió
en esta manga meti
pero nolotengo aquí
sin duda que meCahió 410
quiero Responder si acierto
atanta facilidad

esCriue

[c. 64r]

Señor Vuestra Magestad
busca un medio quesincierto
hable a mi padre ques justo 415
pues sera para el fabor
que noha de obligarme amor
adarle aqieste disgusto

dexa de esCribir

sin supapel malprosigo
quiero uer si le he dexado 420
en mi Camara oluidado
pues noletraigo con migo

entrarse y uasaliendo euandro

euá todo susede amedida
de mi Criminal deseo
y con mexorado empleo
esta oCasion meCombida 425
que la letra de mi hermano
sé contrahazer con tal maña
que el mismo enella se engaña
o Amor Rige aqui mi mano

Ponese aesCriuir enel papel
enque esCreuia Armesinda y Canta
dentro un musico esta letra

Cant Donde bolais pensamiento 430
quetan gallardo subis
mirad no osCorten las alas
mi desdicha y buestro fin
si aueis nacido en el alma
discreta mente aduertid, 435

[c. 64v]

ques talvez padecer gloria
por sugeto tanfelis
Noble adoracion del mayo
gallarda pompa de Abril
nacio Celia enperfecciones 440
por que es Celia un Serafin

aCaba de esCriuir

euá Rosardo parece aquel
ýo tengo elpapel esCrito
esforcemos el delito
ya que uiene esta Cruel 445

Retirase alpaño Sale armesinda
buelue asentarse para esCriuir

Arm Noha podido parecer
elpapel que fuy abuscar

y asi hebuelto aaCabar
este que empeçaua áhazer

toma lapluma uá para esCriuir
suspendese uiendo elpapel esCrito

es esto ylusion, o es Sueño 450
que el alma apenas penetra
pero no es del Rey la letra
si está ausente en que me empeño

Lea elpapel

Arm gloria Mia, amor porfia 455
en mi pecho enamorado
y este engaño me há enseñado

[c. 65r]

para esforçar mi alegria
tupadre ausentar he hecho
por la gloria que ymagino 460
y he buelto desde elCamino
solo aenlaçarme entupecho
supuesto que esto es así
y yaConoces mi fé

tanto mas te deueré
quanto mas hagas por mí 465
Con el Duque deClarado
estoy, y el agradecido

tu mano mehaprometido
con que soy tu desposado
quien uieneCon tan buenfin 470
permite que dueño sea
delagloria que desea
pues te aguarda en el Jardin

aCaba de leer

Arm la letra es del Rey no ay duda 475
y yo en mil ansias me anego
por que entanto amor sufuego
mehá dexado absorta y muda

SuResolucion enCalma
 hapuesto Mi pensamiento
 que atan graue atreuimiento 480
 faltan las fuerças del alma
 yole adoro yapor ley
 mas Resiste lauerguença
 uença el ualor, mi honor Venca
 mas no puedo ques mi Rey 485

[c. 65v]

quiero mostrar quesí puedo
 y elpapel quiero Romper

Rompe elpapel

que del Jardin meha de uer
 porquien soy que ayrada quedo

Sale euandro de manera que nole
 uea mata lauela y detienela

euá mibien, Señora es Rigor 490
 Arm buestra Magestad aduierta
 que estoy desmayada y muerta
 con el susto deste error
 euá esto es quererte
 Arm quepena
 euá esto adorarte
 Arm que enfado 495
 euá soy tuyo
 Arm que desdichado
 fin mi desdicha me ordena
 euá felice puedes dezir
 arm que Rigor
 euá ay dulces laços
 arm Sultame Señor los braços 500
 Siquieres uerme uiuír
 euá los braços si,
 arm pena fiera

dentroFlora

Flo que tienes Señora Mya
ar desuia Señor, desuia

[c. 66r]

euá y mi opinionConsidera 505
ViueDios que desgraciado
Con gran Rigor hé nacido

Retirase euandro detras delpañño del
uistuario Sale FloraConluz

Flor que tienes
Arm miedo hetenido
deque la luz seha apagado
Flor ques loque has uisto despierta 510
y has la señal delaCruz
arm dame Flora aquesa luz
y cierra bien esapuerta

toma la luz Armesinda entrase
Vá aentrarse Flora ydetienela euandro

Flo que elRey habuelto sospecho
euá Flora
Flor quien es dura ley 515
euá Notemas que soy el Rey
Flo pues Señor que es lo que has hecho
euá tomaFlora estaCadena

y darme este gusto trata
aquellas dos luzes mata 520
por *que* mi gusto lo ordena
di que cerraste aduertida
y dame luego la llaue

Flor buestra Magestad bien sabe 525
que hade servirle esta uida
aguarde que yaladoy

[c. 66v]

entra enlapuerta Flora saca la
llaue dasela

euá amor logra esta uentura
 Flo esta es la llaue ysegura
 amatar las luzes boy

Vase Cerrando unapuerta sobre
 otra

euá Osi pudiese mi engaño 530
 salir con su execusion
 logrando aquesta oCasion
 sin saberse el desengaño
 por este Resquicio quiero
 uer si Flora obedeció 535

açecha

ya las dos luzes mató
 ya escuras gozar espero⁵
 por cautela la hermosura
 mayor que greçia hatenido
 quesiempre alques atreuido 540
 fauoreçe la uentura

entrase Cierra lapuerta Salen
 Con espuelas elRey el duque
 y anastaçio

Rey Bella mañana
 Duq aporfia
 hazen los paxaros salua
 Como Correos del alba
 que es precursora del dia 545

[c. 67r]

Ana Valiente mente hasCorrido
 Rey es elCauallo unCometa
 An y el del Duque unasaeta

⁵ Il verso non inizia centrato nella colonna di scrittura, ma a sinistra.

pero el myo Rayo hácido

Rey entrad duque adescansar 550
 tu di aeuandro que meuea
 y aduierte que luego sea
 O entrarele auisitar

uase

Duq Duque bos uenís Cansado
 Recogeos ques muy justo 555
 obedecer buestro gusto
 fue⁶ siempre ley queheguardado

Vá para irse y detienele

Rey tened, por premio glorioso
 de La Sangre que os abona
 de Armesinda es mi Corona 560
 y os premio Conser suesposo

Duq buestra Magestad ha hecho
 una elecion generosa

Rey como mi Reyna y esposa
 la adora ya aqieste pecho 565
 y asi dalda elparabien
 y mi palabra Real

Duq Fortuna tente que mal
 me aseguro entantobien

entrarse el Duque Sale euandro

euá Señor buestra Magestad 570

[c. 67v]

Rey seCansa desta manera
 atanto pudo obligarme
 el Rigor debuestra ausencia
 dadme los braços mil uezes

⁶ Corretto su *fuy*.

	buelba abuestra gracia buelba	575	
	quien solo estima lauida para hazer por bos finezas hermano, Amigo, llegad,		
euá	la Magestad me Refrena		
	y así Señor aessas plantas	580	
Rey	llegar solo el alma intenta parabos no ay Magestad no me agrabies que mepesa que metrateís desasuerte		
	habladmeCon mas llaneza	585	
	alcad euandrolaCara dadme losbraços sinpena que estimo mas buestros braços		
euá	quetodo elReyno degreçia		abraçanse
	quando en mi meritos faltan	590	
Rey	los suplebuestra grandeza		
euá	tomad Euandro estasilla abuestra mano derecha noparece bien ni esjusto		
Rey	Yo gusto deque asi sea	595	
	eso es ponerle Señor preceptos ami obediencia y asi Com esClabo buestro obedeçeros, es fuerça		
[c. 68r]			
Rey ⁷	nohede hablalle desaSuerte	600	
euá	Cubrase ya buestra alteza Señor quientato os estima obedeceros desea		
	<u>Síentanse</u>		
Rey	DeRey tengo solo el nombre buestra alteza engrecia Reina que deuo tratarle así por que el amor melo enseña	605	

⁷ Ripetizione incongrua della didascalìa.

	y por que sepa mi gusto oygame estas aduertencias buestra alteza por suuida	610
	para queConosca dellas lo poco que el Reyno estimo y lo mucho que mepesa que se aflija y se disguste por que grecia meobedesca	615
euá	eso es ya mortificarme Vuestra Magestad aduierta que el hazermeCortezias no espara dezirme afrentas grecia quiso lo quequiso el uulgo quiso uiolencias lanobleza tiranias y todos juntos por fuerza quisieron negarme ami laCorona y la obediencia	620 625

[c. 68v]

	no nacio de su motiuo Vuestras Magestad promesas hizo atodos con quepudo dar ensufabor sentençia yo que el cetro merecia	630
	escusé las diligencias que siempre alos Confiados los an muerto lasCautelas Digame esto, no me diga, quelaCorona desprecia	635
	ý que ya elCetro no estima Con sumiciones tan tiernas que estoy muy bien ynformado de engaños y estratagemas delosCohechos que ha auido delo que habla, y lo que piensa diga que quiso ser Rey o yafuese gusto otema por que unaCorona obliga a no admitir Competençias digame ques Rey y diga quelo estima y se ReCrea	640 645

por que puede su Cuchilla
 amenacar Mi Cabeça
 para que me uende alagos, 650
 ni humildades Representa,
 que Me ofenden tiranias
 Contitulo definezas
 Rey tanto buestra alteza apura

[c. 69r]

mi Cordura y mi paciencia 655
 que ya deloco á atrevido
 ose a Roja, ose despeña
 yo he hecho todo quanto
 desuparte hazer pudiera
 el Hermano mas amigo 660
 Con amor y con prudencia
 si mi desgraçia Le incita
 sabe el Cielo que me pesa
 por que no ay sufrir desayres
 quando nacen de soberbias 665
 traté de hazerle mi amigo
 y esto fue Contantas Veras
 que ha uisto greçia en mi amor
 Oy una baliente prueba
 y uiue Dios que ha de ser 670
 esta euandro lapostrera
 partiendo el Campo esta Llaue
 alfabor de aquesta puerta

lleuantase Saca una llaue
Cierra lapuerta y bueluela aguardar

Solos estamos los dos
 y aunque Como Rey pudiera 675
 Castigar las demasias
 a que se a Rojo su lengua
 deponiendo mi poder
 y çediendo Mi grandeza

[c. 69v]

	Oy quiero uer si ay fortuna	680
	entre los dos mala obuena	
	y quiero deuerme amí	
	por mi esfuerço y mi braueza	
	el uençerleCon la espada	
	en tan yLustreContienda	685
euá	para Mi Rey y Señor	
	No ay espada que se atreua	
Rey	mas Corta sí unaplabra	
	que la espada mas Resuelta	
euá	Con Mi Rey no ay balentia	690
Rey	eso es temor y es flaqueza	
euá	soy onrado	
Rey	los onrados	
	siempre hablaronCon modestia	
	que hablar mal, para sufrir	
	Reportado la Respuesta	695
	es ser un hombreCobarde	
	y es noser lo que ser piensa	
euá	ViueDios	
Rey	Mientras Dios uiue	
	uno de nosotros muera	
	<u>saca la espada elRey</u>	
euá	es mi Rey	
Rey	que nosoy Rey	700
	un hombre soy que una ofensa	
	quiere uengar como Onrado	
	<u>enuiste el Rey con euandro y el</u>	
	<u>saca una pistola</u>	

[c. 70r]

euá	Vuestra Magestad setenga	
	sino quiere de una bala	
	uer el Rigor eynsolencia	
Rey	ya euandro saque la espada	705
	apunta tira y açierta	
	que un Rey nunca temió balas	

euá Nipodra Xamas temellas
 en mi mano elques mi Rey
 Rey que Nosoy tu Rey si yerras 710
 tu muerte podras llamarme
 euá tu Magestad se Resuelba
 y Mire
 Rey no ay que mirar
 euá no es mi Rey
 Rey que asi lo entiendas
 con mi enojo he deCretado 715
 euá temeridad tan Resuelta
 escusarla pretendia
 Señor de aquesta manera
 Mas ya que asi tan Bizarro
 tu ualor altivo ostentas 720
 ueras que no es cobardia
 lo que asta aqui fue obediencia

aRoja lapistola mete mano alaespada

que esa sangre *que* te anima
 es la misma destas Venas
 y asi Si entí no ay temor 725
 como quieres que yo tema

[c. 70v]

Rey agora mehas parecido
 un Cipion, un Julio Céçar
 euá síte ofendi conpalabras
 ýoConfieso que mepesa 730
 Rey eso es ser ualiente hermano
 euá lapasion siempre fue Ciega
 humilde estoy atus plantas
 Rey mis braços Seran Cadenas
 que ligen la eternidad 735
 de una amistad tan estrecha

Vá para enbainar elRey

euá buelbes la espada alabaina
 Rey pues no es justo que labuelba
 euá yo cumpli mi obligacion

	satisfaziendo tu ofensa	740
	y satisfecho no estoy	
	entan arduaContingencia	
	por quetu en oprobio myo	
	lo que as hechoConsidera	
	Cerrandome en esta quadra	745
	y prouocandome en ella	
	aque yo saque la espada	
	deponiendo lapotencia	
	deser Rey con Bizarria	
	que aqui Consiste mi tema	750
	por ualerte del ualor	
	negaste que mi Rey eras	
	cargado estoy y ofendido	
	que quien noserloConfiesa	
[c. 71r]		
	fia desí ques mas hombre	755
	yesto es loque alma niega	
	agora ySiempre en elCampo	
	tu disteoCasion que hiziera	
	una facion tan gallarda	
	enquetu Rigor me empeña	760
	y Supuesto que La diste	
	no ay obligacion quetenga	
	desatisfazerte en nada	
euá	ConCluyome la Respuesta	
	mas los hombresComo yo	765
	demi ualor y mis prendas	
	quando llegan asacar	
	la espada en marcial palestra	
	nolabuelben ala bayna	
	sin que alContrario no ofendan	770
Rey	agora mehas parecido	
	otro yo y que my ydea	
	teha aduertido lo quedizes	
	eso es ser hombre deueras	
	Riñamos pues quetu gustas	775
	<u>aCuchillanse</u>	

Rey pues si esfuerça portimira
 euá sítusangre me alimenta
 ygual ualor teCompite

elduque y el marques dentro

Duq ola que espadas son estas

Mar son enelquarto delRey 780

[c. 71v]

Duq Con esta llave Maestra
 quiero abrirle

Rey dísimula
 ya que el duque lo Remedia

abre elDuque por dentro
 ysaleCon el Marques

Duq Señor buestra Magestad
 Mar que esto Señor tu alteza 785

Rey Duque ques esto estaís Loco
 pensais quehasido pendencia
 platicauamos la espada
 sobre unpunto de destreza
 Contradixole mi hermano 790
 y asi sobre estaContienda
 estubimos batallando

Duq mal lo disimula apenas
 laColor debuestraCara 795
 sibien enlos dos semuestra
 que nofue question de burlas
 y esta pistola

Rey quitela
 para sacar bien laespada

Duq plega aDios que eso asi sea
 euá esso es caducar yaDuque 800
 que entre mi y el Rey no ubiera
 cosa que nos obligara
 aemprender acion tanfea

[c. 72r]

Rey	y por que quedeis seguro de que es es uerdad manifiesta	805	
	Nos abraçaremos Duque estaís satisfecho o queda para despues lodemas		aparte Conevandro
euá	tan obligado medexa tu esClarecido ualor	810	
	que uenciendome me enseña a adorarte por Mi Rey Viuas edades eternas		
Rey	soy tu hermano y soy tu amigo si deser mío te precias	815	
	Veras		
euá	tu ueras Señor que sacrificio ala enmienda Venciendo mi inclinacion el Alma, gusto, y pontencias		
Rey	gouernaras mi aluedrio euandro tu engrecia Reynas	820	

Fin de la primera Jornada
de Viua quien Vence del
Alferez

Jacinto Cordero

[c.73r]⁸

Jornada Segunda de Viua quien Vençe

Salen euandro y Anastacio

euá	esto es hecho estoy mortal	
anás	loque me ordenaste he hecho	
euá	en Celos se abrasa elpecho	
	todo me susede mal	825
	diste elpapel	
An	aun soldado	
	hombre, y tan hombre deley	
	que ledió elpapel al Rey	
	dequeyo uengo admirado	
	y ledixo esta es lealtad	830
	de quien serviros desea	
	antes dela noche lea	
	este Vuestra Magestad	
	tomole el Rey aduertido	
	Despues deuelarse agora	835
	con la Reina Mi Señora	
	que tal dicha há mereçido	
	Mas pues Vienen no esCordura	
	Referirle abuestra alteza	
	ni del Rey la gentileza	840
	ni dela Reyna hermosura	
euá	has que se ausente elsoldado	
	y dale aquestaCadena	

[c. 73v]

	Con ella aliuias supena	
	y saldras desteCuidado	845

uase Anastacio Retirase euandro
aunaparte del tablado y queda muy
triste Salen de Boda el Duque

⁸ Il verso della c. 72 è bianco.

el Marques el Conde armesinda
delamano Con el Rey Flora y las
demás que pudieren

Duq	Monarcha de Grecia Augusto en gloria tan Superior apenas sé si es mayor si este favor, si este gusto,	
Rey	Duque, Padre, no me atreuo aun que tanto os satisfago a dezir que agora os pago parte de aquello que os devo antes pienso que obligado de nuevo es bien que ya os Rinda la gloria de que Armesinda postre mi al tío Cuidado subid Reyna al trono al tío que aguarda vuestra persona	850 855

Va para Subir y cahe dize
Pindaro dentro

Pin	no es para ti la Corona	860
Rey	que eso	
Duq	os useso esquiuo	

[c. 74r]

Sale Pindaro Viejo

Pin	no es la Corona Señor para quien, perdona, es Cucha si la sin Razon es mucha de Rey no muestra el Rigor una hija me an Robado tus soldados Con malicia y a quien toca hazer Justicia fue Compañero y fue Culpado Danme amenazas por ley no quieren que mi honor Cobre soy Onrado aunque soy pobre tu Señor eres mi Rey si mi agravió te prouoca	865 870
-----	---	--

	muestra agora queRey eres	875	
	que amenazas y poderes		
	quieren taparme laboca		
Rey	quien eres		
Pind	pobre nací		
	y el ualirme agora os quadre		
	que aunquepobre abuestro padre	880	
	mas de treinta años seruí		
	en la guerraComo onrado		
	y en mi las eridas son		
	testigos que en la oCasion		
	fuy muy baliente soldado	885	
Rey	id duquepor uida mya		

[c. 74v]

	aremediar estos daños		
	y aserviçios detreinta años		
	demos elpremio en un dia		
	que aunque estoy entriunfoygual	890	
	No quiero nó que Me den		
	Vasallos elparabien		
	asta aCudir aeste Mal		
	partid Duque sinpesar		
	pues lleuais mi Realpoder	895	
	que grecia agora hadeuer		
	como Sabeis Castigar		
Duq	elpartir aobedecerte		
	es ley, y es obligacion		
Arm	que uenga enesta oCasion	900	
	este hombre adarme la muerte		
Rey	aquien ledoy mi Corona		

Sale Linda

Lind	alindaSeñor hablad		
	que entretanta Magestad		
	Oy buestra grandezaabona	905	
Rey	dadme los braços ques justo		
	que en dia tan señalado		
	tenga agora mi cuidado		
	tras un disgusto, estegusto		
Arm	Defectos en mi persona	910	aparte

halló el Rey quedesabrido
no estima lo que ha querido
y lo que aborresco abona

[c. 75r]

	mas yo me sabré uengar desuerte quepueda Ver	915
	esta enemiga elpoder con que la llevo atratar	
Rey	Partid Duque alo que ordeno	
Duq	noueras uengança y gual queContu poder Real	920
	ya depiedad Voy ageno	
Rey	noRepruebo lapiedad por que en un Rey es malicia	
	Duquepiedad y justicia	
Duq	seruiré atu Magestad,	925

uanse queda Linda y euandro

Lind	tan ageno estáis Señor debuestro proprio sentido que qasí desconocido os uengo áhallar en Rigor	
	yo setiempo enque mi amor fueCon bos Señor tanfuerte	930
	que os deualaua de suerte nosiendo yo agradecida que el hablarme os daua uida	
	y el nouerme era enbos muerte	935
	obligome amor ahazer estremos, que aun nobletrato simi amor os fuera ingrato fuera ultrajar supoder	

[c. 75v]

	Conquistar supo y uencer	940
	buestro amor mi tiranya siempre uençe quienporfia	

	y agora de suerte os ueo queya mi altiuo deseo debuestro amor desConfia	945	
euá	Quien aguarda unaCorona y uasallo Viene aser nopuede satisfazer laley quetu gusto abona perdona Linda, perdona queComo estoy empeñado enelbien que meanquitado siendoContanto Rigor nohede aCordarme de amor por mostrar que soy honrrado que el sentir enpena yigual delafortuna el baiben siempre en los hombres debien há sido ley natural luego procediera mal si templando mis enojos diera ya entales despojos quando tal mellego auer olauista a tu poder o el aluedrio atus ojos Díze bien que es desuarío si un agrabio leCondena	950 955 960 965	<u>Vase</u>

[c. 76r]

	por disimular lapena forsar el libre aluedrio que meCanso, queporfio siendo el porfiar error deuer quiero ami ualor lo que eldeue asupersona que mas esqueunaCorona quebrar las leyes de amor	970 975	
--	--	------------	--

entranse SalenCriadoCon achos
desCubrese unbufete con dos buxias
encendidas y sale el Marques

Marq despejad todos laquadra
que su Magestad asolas

uá pensandoCon la Reina
por que de aCostarse es ora

Salen la Reyna y las damas
por unaparte y entransepor la
otra Sale el Rey desnudandose
yelConde con el

Rey quitadme estaCapaConde 980
tomad Marques

dale elsombrero

Mar quebien logra
tufortuna entanta dicha
la grandeza detus obras
Rey tomad Marques esta espada

cahele unpapel alRey delapretina

[c. 76v]

Mar mirad Señor si os importa 985
esepapel quehaCaido
debuestra pretina agora

Rey es de un soldado, y por gusto
de aduertirme que leoiga
edeuer lo que en el dize

Mar impertinencia enfadosa 990
sies de soldado será
ó ualentia, ó tramoya

Rey Marques tratad los soldados
Con mas deCoro, quegozan
los Reyes por su ualor 995
qasi siempre lasCoronas
tirad aquesa Ropilla

Cond lleua el Rey gallarda nouía
pero mucho mas mereçe
supersona generosa 1000

Rey Recogeos ques muy tarde

Mar Dios teguarde

Con en paz te goza

	<u>hazen Reuerencia Van para irse</u>		
Rey	elpapel seme oluidaua llegadme una luz		
Mar	quepropria es en el la Vigilança	1005	
	<u>toma cada uno subuxia ya lumbran mientras lé</u>		
[c. 77r]			
Pap	Vuestra Magestad Responda siempre asu Heroica grandeza por quela Reina es ya otra		
	<u>turbase elRey</u>		
Rey	aportadme las dos luzes bolcanes elpecho brota	1010	<u>aparte</u>
Mar	elColor tieneperdido		
Cond	por los ojos fuego aRoja		
Rey	idos		
Mar	HeroicoSeñor		
Rey	aCabad		
Con	Señor perdona		
	<u>Ponen las buxias sobre elBufete hazen Reuerencia y uanse</u>		
Rey	hápapel queson tus letras para mi pecho poncoña para elalma Basiliscos y ethnas para mi memoria prosigo que dize así	1015	
	<u>llega al Bufete y leé</u>		
Pap	Vuestra Magestad Responda siempre asu heroica grandeza por quela Reina es ya otra	1020	

tanfuera delo que deue
 alser quesu sangre apoya
 que una noche hapocos días
 la gozó quien setransforma 1025

[c. 77v]

Conbuestro nombre en el ser
 debuestrapersona heroica
 esto os aduierte un soldado
 dequienfió supersona 1030
 el mismo que la hagozado

aCaba deleer

Rey o aleue papel, laposta
 asCorrido tras mi gusto
 sín alago, y sin lisonja,
 síes uerdad telo agradeesco 1035
 esta del mundo es la gloria
 pues quesubido ala esfera
 desutrono prodigiosa
 heuisto enestaCaida
 ques su gloria apenas sombra, 1040
 sí quando esperando un gusto
 se ymaginaua dichosa
 latriste esperansa mya
 efimera naçe y borra
 conlos incendios quenaçe 1045
 los gustos que se malogran
 será embidia estepapel?
 quienlo duda? mas ay onra
 que no ay muerte sin achaque
 y este Ostiene Peligrosa: 1050
 enlauirtud de Armesinda
 sepuedeponer tal nota
 que importa nolosean

[c. 78r]

escrupulos que alborotan
 aý honor que ofendo al dúque 1055
 a quien deuo la Corona
 y a quien pedi por pagalle
 asu hijapara esposa
 quehede hazer quenolo entiendo
 y si lo que entiendo sobra 1060
 para maltratarme honrrado
 mateme aquí deshonrra
 que Atrozidad deCastigo
 que fiera ley deCongoxa
 fue agrabiarme enprofecia 1065
 una muger tan hermosa

SaleFlora

Flor la Reyna Señor espera
 y las damas
 Rey ueteFlora
 Flor an ordenado un sarao
 por que quieren juntas todas 1070
 pues no dexaste hazer fiesta
 hazerte esta fiesta agora
 Rey este aCuerdo es mas prudente }aparte
 dile ala Reyna quesola
 antes que el sarao empieçe 1075
 unapalaura me oiga
 Flor bolando parte aseruirte }Vase
 Rey ya no ay bien que mesoCorra
 pues que las desdichas juntas,

[c. 78v]

me aCometieron entropa 1080
 Conlas letras de un papel
 para mí tan uenenasas

Sale la Reyna enfaldellin conlos
 Cabellos sueltos y la RopaCaida
 de una manga

Arm	Señor tan tarde sin uerme siglos Contaua las oras qué de ueros hefaltado	1085	
Rey	yopienso que ansido pocas y los Reyes ya sabeís que notienen orapropria si ande Reinara como es justo yo os he llamado Señora paraque me aCompañeis (poco apoco penas locas mas dezilde de una uez)	1090	} <u>aparte</u>
	enla oCasion mas forsosa que Rey ninguno sehauisto tomad esta sillaponga todo el discurso elCuidado y el entendimiento Rompa por el mar deste papel	1095	
	enqueson tantas las olas que anegado ya eldiscurso Con la tormenta Çoçobra	1100	

sientase la Reyna junto
al Bufete elea parasí

[c. 79r]

Arm	no os entiendo	
Rey	asi loCreo ued elpapel lo que informa	
Arm	obedecer buestro gusto con uerle Señor metoca	1105
Rey	O admiracion, óProdixio enque el alma se Remonta quando el discurso delyra sí la prudencia no estorba	1110
	yo erré, y açertar podia que un Veneno es talvez sogá conque se ataja la infamia perotocar amorosas las manos que mean uendido	1115
	en mi fuera açion impropria que quienConsiente en discursos agrabios quelprouocan	

quando papeles le auisan
 yasu misma infamia otorga 1120
 ya erré, y acertar podia
 enquanto alduque que monta
 mas unafineza suya
 que en mi juntas muchas obras

lebantaseLaReina

Arm Elpapel está leydo 1125
 y tu magestad Culpado
 pues quefió de un soldado
 seCretos que oi haRompido

[c. 79v]

y pues que desuaneçido
 de unsoldado sefió 1130
 lanoche que me gozó
 como elpapel lopreuiene
 ComolaCulpa quetiene
 quiere que lapage yo

Rey que noche
 arm la del Jardin 1135

Rey que jardin, ella está loca
 Cielos ques esto que esCucho

Arm que Jardín, pregunte aFlora
 Rey que dize
 arm >pregunteaFlora<⁹ con el soldado
 puede gastar essaprosa 1140

Rey que soldado
 arm aquel que esCcribe
 aduertido esta memoria
 pues pidio aFlora la llaue
 yFloraComo traidora
 sela dio,

Rey muger que dizes 1145
 Arm y entró donde sus lisonjas

⁹ *pregunte a flora* è depennato, si tratta di un errore di ripetizione rispetto al v. 1138.

pudieron Robar del alma
 la mas eminenteJoya
 Rey youi aFlora yote hablé
 Como, opor donde,
 Arm donosa 1150
 está laprueba que ha hechó
 pero son pruebas muy locas

[c. 80r]

Rey si deuermeloco tratas
 Arm situtratas de queCoran 1155
 por mis ojos fuentes de agua
 niega mis Robadas glorias
 Sigismundo, Señor myo
 basta laburla quetocan
 mucho al alma estos pesares
 Rey quebienfinges
 Arm si alborotas 1160
 mi enojoCon estesusto
 y quieres que grecia me oiga
 empeçaré apublicar
 Con Razones dolorosas
 en mi agrabio tutraicion 1165
 en mi desdicha tus obras
 en mi engaño tus palabras
 para que grecia seoponga
 auengar las tiranias
 queContu Rigor me aCosan 1170
 Rey Viue Dios que noteendiendo
 por que mi discurso ygnora
 afectos que sinigficas
 con palabras misteriosas
 S¹⁰ que Jardin es este,
 Arm el mio 1175
 Rey que llaue

¹⁰ Forse un errore di anticipazione del tratto della A maiuscola della didascalia successiva (*Arm*).

[c. 80v]

Arm	la que ocasiona mi RuynaContu engaño siendoSinon desta Troya	
Rey	tu meuiste	
Arm	noteuí que tus preuenciones logran tu engaño a Flora diziendo que mate las luzes todas y tuprimero mataste Una que auia en mialCoua preuiniendo estatraición	1180 1185
Rey	es falsedad	
Arm	tu lahiziste	
Rey	muger tente quepregonas el deshonor en que uiues	
Arm	que dizes Rey	
Rey	que aprisionas laSangre con que naciste	1190
Arm	y tu latuya desdoras Con esta infamiaque emprendes HáCruel!	
Rey	hauil traydora que notemato,	
Arm	por que	1195
Rey	por que atupadretoca	

[c. 81r]

	elsatisfazer laynfamia quehiziste asu sangreheroíca que aunque elRigor y elpoder para darte muertesobran	1200
	deuo al Duque obligaciones que en mi furor me Reportan tu no me agrabiaste amí quetuliuidad notoria antes fue, si ? deser Reina	1205
	Con queya no eres mi esposa al Duque toca el matarte	

el te mate ote Recoja
 que yo por el teperdono
 agrabios *que* no me tocan 1220
 Arm que asi teuas
 Rey que preguntas
 la mia, y Cirçe ponçoñosa
 queCon lagrimas pareces
 Cocodrilo *que* me llora
 Arm VeteCruel y adios Ruego 1225
 que me uenge
 Rey queblasonas
 Arm qui tiene entusangreparte
 Rey nolo uerás si lo apoyas
 Arm mi uerdad hade ualirme

[c. 81v]

Rey tu ynfamia amis pies tepostra 1230
 Arm Vendra mipadre auengarme
 Rey ya no ay bien que te soCorra
 arm mi honor me deues traydor
 yalaCongoxa meahoga
 Rey tu mientes
 Arm Verdades Rey 1235
 la¹¹ que he dicho ansido todas
 Rey no me enfades
 arm no meobliges
 Rey noRepliques bastá
 arm sobra
 soy Muger
 Rey infameCalla
 quetumisma de deshonrras 1240

uase elRey

 Arm Aquien abra susedido
 Caso ygual que nose asombre
 mas muger quefia dehombre

¹¹ Qui sembra proprio esserci un errore nel ms. per *la<s>*

que traición no há merecido,
 mi honor ya çe ya Caido 1245
 en el Centro de mi error,
 Reyna meui, que dolor
 y un Rey que ayrado blasona
 me ha quitado la Corona
 sobre quitarme el honor 1250

[c. 82r]

que aleuosa tiranya
 tan fuera de su de Coro
 que emprenda quando le adoro
 un Rey tal aleuosia 1255
 o Rigor de estrella mia
 pues Contraria en el poder
 tal lle go a uerme y a uer
 quando la uida me enfada
 que por nacer desdichada
 ni soy Reyna, ni muger, 1260
 no soy lo que pretendí
 ni lo que antes era soy
 y agora en estado estoy
 que ni soy, lo que antes fue
 muger de un Rey me crehi 1265
 y un Rey burló mi opinion
 estremos del mundo son
 pues de su gloria aparente
 apenas ui el bien presente
 quando estoy sin posesion 1270
 Niega el Rey lo que yo apruebo
 y aunque disculparme quada
 pensará el duque mi padre
 que al Rey esta infamia deo
 ay honor que no me atreuo 1275
 a dezir lo que me toca
 buestra ofensa me prouoca
 quando mi agrauio Comiença
 y estanta en mi lauerguença

[c. 82v]

	quehadetaparmelaboca	1280
	<u>SaleFlora</u>	
Flo	buestra Magestad no uiene	
Arm	Flora ese nombre dexad que notiene Magestad quienpoca uenturatiene	
Flo	y el sarao	
arm	ya noConuiene	1285
	aquíen tal desdicha alCança murioFlora mi esperança amanos de injustaley y no ay sarao por que elRey trueca elsarao en mudança	1290
Flor	adonde esta	
arm	yolo ygnoro aunque es demi tema asumpto quepara mi esta difunto aquello quemas adoro pago asu nombre elDeCoro	1295
	queno deuo ental estrago y aunque no mesatisfago quando aUltrajarle seatreue si el no paga lo quedeue yolo que no deuo pago	1300
Flo	note entiendo	
arm	asi hade ser todo en mí sondesuarios que males queson tan mios nadie los puede entender y yo entiendo uil muger	1305

[c. 83r]

	que entrangraue aleuosia mehapuesto tu tiranya y asi quien no entiende arguya quesiendo laCulpa tuya pagó la desgracia mya toma esas luzes agora	1310
--	---	------

enque ardo ya por tributo
y uenme auestir deluto
antes que salga el aurora
toma yno las mates Flora

dale unabuxia

Flo ya que el honor mequitaste 1315

yoSeñora

Arm toma baste

dale laotra

note espantes ni hagas Cruzes
quepor matarme otras luzes
aesCuras mi honor dexaste

entranse Sale euandro y anastacio

Ana si elRey uiue Retirado 1320

de la Reyna queprocuras
no hagas por ella locuras
ya que elRey fue desdichado

euá en uano Consejos toco 1325

pesado Anastacio estás
que agora la quiero mas
y por ella estoy mas loco

An deClara el engaño tuyo

[c. 83v]

euá si quieres logrartu amor 1330

mayor empresa mayor
en mi engaño constituyo
el Duque andubo Cruel
enquitarme el Reyno amí
y enlatraicion que emprendí

tengo ensu mano el laurel 1335

por que si grecia la adora
uiendo su honor ofendido
esforsará mi partido

queConsu agrabio mexora 1340

prouocaré ensu uengança
los nobles por justaley
ysiendo de grecia Rey
coronaré mi esperança

Anas obró lapurga desuerte
 en el papel que ordenaste 1345
 que al Rey el honor quitaste
 y armesinda¹² diste muerte

euá Reyna será si yo uiuo

Sale elDuque

Duq noserá elRey tanCruel
 que informado de unpapel 1350
 falte asutermio altiuo

euá ques esso Duque

Duq no es nada

euá yalósé

Duq mucho es Señor
 silosabeís tengo honor 1355

[c. 84r]

euá y ensu defensa esta espada
 Duq por buestro padre ypor uos
 Con esta el mundo offendí

euá por Mi padre es cierto sí,
 mas por mí sabelo dios 1360

Duq y bos losabeis tambien
 quesiempre hé sidoleal

euá tambien sé que os paga mal
 el que os deue tantobien 1365
 y yo que estoy agrabiado

de bos por justa Razon
 sabré por buestra opinion
 morir Duque abuestrolado

que sufrirá mi ualor
 alRey que ayrado Blasona 1370
 que mequitelaCorona

mas no que os quite el honor
 Duq mil años elCielo os guarde

¹² Contrazione per y <a> armesinda.

an	que bien el tiro le há hecho		aparte
euá	del ualor de aqueste pecho	1380	
	por bos pienso hazer alarde		
Duq	hablaré al Rey que no creo		
	que quiera uerme mortal		
euá	siempre Duque en nuestro mal		
	tendreis firme mi deseo,	1385	

Vase euandro y Anastacio Sale
Armesinda Con manto cubierto el
Rostro y uestida de luto

[c. 84v]

Arm	es Cucheme Vue selencia		
Duq	quien eres		
arm	Señor nosoy		
	mas que una sombra que há sido		
	de un Cuerpo que ya murió		
Duq	descubre el Rostro,		
arm	No puedo	1390	
Duq	yo conosco aquesa Voz		
	pero desconosco el traje		
	es Armesinda,		
Arm	Sí, y nó		
Duq	no comprehendo lo que dizes		
Arm	ni yo se Con el dolor	1400	
	explicarme, ni entenderme		
	tal me há puesto una traicion		
	solia ser Armesinda		
	y agora en estado estoy		
	que Conparecer te sombra	1405	
	menos soy que sombra yo		
Duq	a que uienes		
arm	a que uelbas		
	por mi Justicia Señor		
Duq	tienes tu Justicia		
Arm	tengo,		
Duq	pues Como el Rey la ultrajo	1410	
Arm	por que hombre		
Duq	ciego engaño		
	que los hombres de opinion		

[c. 85r]

Arm	no faltan alo que deuen el Rey padre me gozó antes de uelarse	
Duq	ofiera matarte es obligacion	1415

Vá asacar la daga y no puede
dale Armesinda una quehade traer

Arm	sí mi ynocencia permite que tefalte enelRigor tu misma daga, esta sea uerdugo de mi opresion	1420
Duq	muestraynfame que eClipsaste los Rayos de mi ualor	
arm	Note ofendí uiue elCielo	1425
Duq	O nunca pluuiera adios naciera	
arm	Señor esCucha	
Duq	quien es cuchandote oyo una afrenta que meparte las alas delCoraçon	1430
arm	el Rey, mi desdicha	
Duq	aCaba, dentro en mi Camara entró una nocheporCautela lleuado desu aficion y por la industria deFlora que las luzes me mató	1435

[c. 85v]

	y dió una llaue atreuida aqui ¹³ no puede el amor negarte queComo Rey supersona Respetó	1440
	quise dar gritos y alagos	

¹³ Sic!

pudieronCon sumicion
 para aumentar mis desdichas
 pacificar mi furor
 que, un Rey que promete esposo 1445
 la mano en tal oCasion
 dando palabra primero
 al padre que me engendró
 quasi obliga aque leCrean
 y Creido ya el error 1450
 tiene en la culpa disculpa
 con esta satisfacion
 no niego yo que matarme
 fuerapartido mexor
 por aCudir alas leyes 1455
 conquesepecho nació
 mas si un hombre los aciertos
 yerra pensando en su ardor
 y no acierta discursando
 aquello que mas miró 1460
 como una muger podia
 salteada del temor
 acertar tan de Repente
 aquello que un Rey erró
 de un yerro nacieron mil 1465

[c. 86r]

deun y fue elmio tan atroz
 quela noche enquetefuiste
 elReyCon migo apuró
 con unpapel este engaño 1470
 contanta desolucion
 que niega lo que as oydo
 por afirmar ques traydor
 Duq Con Respeto yCon deCoro
 tratarLe es obligacion
 que al Rey mi Señor sedeue 1475
 Respeto mas superior
 arm siendo Rey asi me engaña
 Duq laCulpa tiene quien Dió
 tan uil uejez aestas Canas
 sin Respetar mi opinion 1480
 arm si el los Respetos guardara

	quedeuia abuestro honor nofueran mis ojos fuentes enel mar desta aflicion		<u>Va a darlay cahele</u>
Duq	mares Seran ya de Sangre mas la daga me cahio o está Armesinda y nosente ú yo tanCaduco estoy que quando intento matalla	1485	<u>la daga</u> } <u>aparte</u>
	lleuado de mi Razon falta el uigor en el pecho	1490	
arm	pues que el braço des mayó No desmayes Con discursos buelbe atu Resolucion toma ladaga y aCabe	1495	<u>lebanta la daga</u> <u>Armesinda</u>

[c. 86v]

	mi uida atus manos oy quesi tu desmayas quando alsuplicio me entregó el deshonor en queúuo siendo un Rey el agresor	1500
	y de una muger presente quasi elbraço sete eló claro está que quien desmaya con tanflaca oposision parecé que alualor niega los afectos del furor	1505
	y asi mas uale que muera agora atus manos yo que no uiuir para uerme ay Dios sin satisfacion	1510
	Duq el desmayar en La ofensa siendo tu elCompetidor no es desayre, ualentia, puedes llamarlapor Dios que si grecia haConocido mi espada por superior	1515
	quando deue ahazañas mias prouinzias que sugeto muy Claro está que mesobran los impulsos que en mi son tan hijos de mi nobleza	1520

que atí te desconoçió
 y asi que desconosida,
 por muger en esta acion
 quiso Respetar el braco 1525
 su naturalpundonor

[c. 87r]

que si delRey comohas dicho
 Constaré, que teburlo
 aunque mas hombres leguarden 1530
 que atamos dispensa elsol
 Viue Dios que hede matalle
 aunque detodos la union
 la defendan desta espada
 ques Rayo de mi Rigor
 uiua te dexo entre tanto 1535
 por que ueas quelibró
 mi ualor en mi uengança
 mi ayrada Resoluçion
 uete que el uerte me inçita
 arm ya mi honor Resucitó 1540
 agora si que eres padre
 Duq y uerdugo hede ser yo
 tuyo y del Rey que meofende
 uete haré la ynformacion
 y mira
 arm por mi honor mira 1545
 ya que infelis seagregó
 aunaCorona que hasido
 detu merito expulsion
 Duq mira ques graue el empeño
 arm tanto en el alma tocó 1550
 quesimelleuas por alma
 inuencible es laquestion
 uenceras
 Duq asi loCreo
 uete y dexame

[c. 87v]

Arm	Señor no desmayar que os uá mucho en uengar esta aflicion	1555	
	<hr/>		
	uase Sale el Rey leyendo unpapel		
Duq Rey	Vuestra Magestad me esCuche el Duque es este quien uió en lance mas apretado mas ardua Resolucion fingiré que el papel leo qué asi Respondo al error desu hija, y satisfago del Duque la ostinacion	1560	} aparte
Lea	bos duque no teneis Culpa que si mi uasallo soís no podeís quexaros quando intente partir Con bos la mitad de mi Corona buestra hija oCasionó	1565 1570	
	<hr/>		
	tira delaCapa alRey		
Duq	no quiere darme atencion Vuestra Magestad noLea mis agrabios que mexor Corespondencia deuia aun uiejo queleCrió deseruiros Señor uengo y enbuestro nombre Señor Castigué los delinquentes y el lugar me obedeció	1575 1580	
Rey duq	Ó duque dadme los braços los braços Señor no doy		

[c. 88r]

	aquien por atropellarme delos suyos me aRojo estos que ueís laCorona os pusieron sin paur	1585
--	--	------

	sabe Dios sí fue justicia yo y magino que afición obligome buestro trato y buestro trato Causó	1590	
	esta ynfamia en que me ueo que no admite dilacion bos soís Rey, yo soy uasallo yo Criado, bos Señor Armesinda es hija mia	1595	
	con bos dize que pasó lo que yo saber no quiero mas quiero que sepaís bos que es mi hija, y soy supadre, sacad desta Conclusión	1600	
Rey	la obligación que me corre bos hablaís como quien sois que defendeís buestra Causa y yo soy Culpado nó	1605	
	en la menor Circunſtancia mirad que tengo Razon		
Duq	ninguna puede auer buena		
Rey	sosegaos		
Duque	que dolor ningun sosiego permite tan çiuil demostracion	1610	
[c. 88v]			
Rey	la Culpa tiene Armesinda		
Duq	No ay Culpa en quien se fió Señor en buestra palabra		
Rey	duque uenís Compasion		
Duq	yo sustentó		<u>enpuñan Las espadas</u>
Rey	y yo defiendo	1615	
Duq	ques Armesinda		
Rey	Rigor sera duque que me case con Muger que Confesó que ultrajaron mis deseos desu hermosura la flor	1620	
Duq	y uiue Dios que engañó mi hija no me engañó		

quehade ser Reyna degrecia
 o al acento demi uoz
 uereis que ade arder en>grecia<fuego¹⁴ 1625
 Rey yo aplacaré su uigor
 Duq No podreís
 Rey si podre duque
 Duq yalo uereis
 Rey uiuo estoy
 Duq yo muerto por que aueís sido
 bos quien mi muerteCausó 1630
 Rey yaCaducaís
 Duq si Caduco
 uereís en mi abonacion
 que grecia sepone en armas
 Rey y puesta que da inferior
 albalor de aquesta espada 1635

* * *

[c. 90r]¹⁵

en buestraConjuraçion
 Duq tengo amigos
 Rey yo uasallos
 Duq mal aya quien lo apoyo
 Rey Basta Duque que me enfado
 Duq nobasta,
 Rey soís untraydor 1640
 Duq si otro Señor lodixera
 Rey nohableis mas que uiue Dios
 que os aRojepor Caduco
 delas Rexas de un balcon
 Duq escusad el estalido 1645
 por que ha de hazer tal Rumor
 que os temblará laCorona

¹⁴ *grecia* scritto per errore per *saut du meme au meme* rispetto al verso 1686.

¹⁵ Come segnalato nella descrizione del manoscritto, l'intera c. 89 trasmette una parte di testo che è incongruente con l'azione della seconda giornata, mentre si rivela congruo, sul piano dell'azione dei segni paratestuali e del sistema delle assonanze, rispetto alla parte finale della terza giornata. Lo riproduco, di conseguenza, dopo il contenuto della c. 104.

Rey yola tendré
Duq es presuncion
Rey uera gracia más poderes
Duq y uos bereís quien yosoy 1650

Findela SegundaJornada de
Viua quien uençe del Alferez
JacintoCordero

[c. 91r]¹⁶

Jornada Terçera de uiua quien Vençe

Dentro Vozes y hagan Ruido de espadas

Duq Viua euandro quarto uiua
muera Sigísmundo muera

SalenConlas espadas desnudas Sigismundo
Retirandose solo y tras el euandro,
el Duque el Marques elConde y los quepudieren

euá	matalde todos	
Sig ¹⁷	que espera	
	tu inClemençia siempre esquiua	
	llegad todos que aguardaís	1655
	si todos me aueís uendido	
	y en nosiendo lo que hésido	
	todos asi me dexaís	
	matadme que elpecho ofresco	
	alRigor que enbos se alista	1660
	por no uiuír ala lista	
	deste dolor quepadesco	
	DeRey aueis mexorado	
	con mas dicha y mexor suerte	
	dalde gusto en darne muerte	1665
	pues que naçí desdichado	
	quesi tan malfé guardaís	
	abuestro Rey y Señor	
	que dais Credito auntraydor	
	yContra mi osConuocais	1670
	Como nollega elpoder	

¹⁶ Il verso della c. 90 è bianco.

¹⁷ Di qui in avanti, per l'intera terza giornata, la didascalìa non è più *Rey* ma sempre *Sig* e diventa emblematica dell'avvenuta deposizione del Re Sigismundo. Il dato si mantiene anche se verso il finale l'autorità di Sigismundo viene ristabilita o quanto meno riconosciuta nuovamente. Se nel sistema delle didascalie di Jacinto Cordero, Sigismundo perde il titolo di Re, non lo acquista però Evandro che come possiamo vedere, pur momentaneamente elevato alla massima carica come Re Evandro IV, verrà comunque indicato dalla didascalìa con la forma onomastica compendiata, ovvero *euá*.

donde llegó laCrueldad
ques uendermepor piedad
lo queya no puede ser

[c. 91v]

	notemaís mi heroicobrio	1675	
	ni mi espada os dé Recelo		
	que ya la aRojo en el suelo		<u>aRojo la espada</u>
	que dixistís que era mya		
	Por no uer dios estestigo		
	desta uerdad pues no hallo	1680	
	entodo un Reyno un uasallo		
	quequiera morir Connigo		
	siendo asi que disgustado		
	notengo en acion alguna		
	aldemas baxafortuna	1685	
	que hepuesto en esto elCuidado		
	luego bien se dexa uer		
	mi Rigor no os auerguence		
	que sois de uiuaquien uence		
	en el mundoConpoder	1690	
	Rey pues uiues noteasombres		
	deuerme enestos tributos		
	que es mexor ser Rey debrutos		
	pues pagan tan mal los hombres		
euá	prenderle es mas acertado	1695	<u>aparte</u>
	para matarle amigusto		
	duque prendelde ques justo		
	pues bos soís elagrauiado		
Sig	a mi prenderme		
euá	Blasona		
	buestra lengua un aduertido	1670	
	mirad no os quite lauida		
	quien os quitó laCorona		
Sig	noserá Rey marauilla		
euá	ya que grecia onrrarme empieça		

[c. 92r]

sabed guardar laCabeça 1675
Del Rigor de mi Cuchilla

	prendelde		<u>Vase</u>
Sig	no importa nada		
Mar	lo que ordena el Rey esley y pues que lo ordena el Rey ami metoca esta espada	1680	
	<u>toma el Marques la espada</u>		
Sig	sitoca ques Bizarria y ella os dira en los Refejos que no estimó los Consejos de buestra uil tíranya	1685	
	Conque uengo a Conocer ý lo preuine aduertido que notiene el que ha Caido mayor exemplo que uer lleualda por que es forsoso	1690	
Duq	Demela Vueseñoria que yolasabré guardar	1695	
Mar	de bueselenciafiar se puede una monarchia Vamos Conde		
Cond	sin paciencia queda el Rey ciego de enojos		<u>Vanselosdos</u>
Sig	mirad ques ualor ay ojos sufrir tan grande uiolencia	1700	
[c. 92v]			
Duq	Aqui esta Señor la espada y aunque mi agrabio presente no hede ser tan insolente que agora os ofenda en nada	1705	
	Caduca esta mano Onrada supiera en esta o Casion boluer por buestra opinion si lamya esta ofendida	1710	
	y subiera adaros Vida por las Rexas de un balcon tomad las armas que hé sido		

quien elReyno os há quitado
 que el hombre que Nace Onrado
 sosiega mal ofendido 1715
 humilde os pedi partido
 cuando os quise asegurar
 ýbos por darme pesar
 llamandome de traydor
 sobre quitarme el honor 1720
 me quisistís afrentar.
 Vasallos que sintanbuenos
 no esCordura el afrentallos
 por quelos buenos uasallos
 sufren Rayos mas nó truenos 1725
 mirad los dos quien menos
 pudo en tan altos Castigos
 no aytener por enemigos
 hombres de tanta opinion

[c. 93r]

que enllegando ala oCasion 1730
 seualen desus amigos
 que el saber los grangear
 y elser con ellos partido
 es gloria quehéConseguido
 de que mepuedo alabar 1735
 mas no os quiero disgustar
 ques darle alpesar aumento
 preso estáis mudad de intento
 y honradme Señor ques justo
 udarme muerte un disgusto 1740
 ula uida unCasamiento
 ynfante por yerno os quiero
 yaque Rey no os merecí
 Sig y yo no quiero que en mi
 falté el honor que uenero 1745
 que ynosente Considero
 que estoy duque enbuestro honor

aRodillase el duque

Duq miraldo mexor Señor
 Sig yalotengo bien mirado

Duq	mirad que al paso de honrado tengo en el pecho el ualor	1750	
Sig	el Reportarme es Cordura y el uencerme es discrecion ya que más desgracias son de mi ualor sepultura	1755	<u>aparte</u>
	alçad duque ques locura		
[c. 93v]			
	que hombre Contanto poder amís pies sellege auer quando en estado me ueo que apenas tierra poseo	1760	
Duq	donde ellos puedan Caber las mias con dulces muestras son vuestras,		<u>llebantase</u> ¹⁸
Sig	dexad porfias sibos me quitais lamias Como me ofreceís las vuestras	1765	
Duq	Señor		
Sig	palabras Son diestras las vuestras en la oCasion uamos duque alaprision que heuisto por experiencia ques de Ulisses la eloquencia	1770	
Duq	las Cautelas de Sinon lleuando os preso es Cordura Señor el no os Responder		
Sig	el dexarme así prender podeis tener por bentura por queya el ualor Seapura depues ¹⁹ de tantos agrabios y quando de desagrabios quiera yo formar antojos	1775	

¹⁸ Questa didascalia si trova, erroneamente, accanto all'ultimo rigo della battuta di Sigismundo, ma è evidente che si riferisce al Duca e in questa direzione nell'edizione critica occorrerà emendare.

¹⁹ *Sic!*

haré queCon esos ojos 1780
amís pies pongáis los labios
Duq Vos hablais Como ofendido

[c.94r]

y yolo estoy Reportado
Sig mas lo estoy yo que de honrrado
unaCorona heperdido 1785
Duq querer que pierda elsentido
es morir de ungran dolor
Sig duque el buestro es graue error
síes que no ueis que me abona
queheperdido laCorona 1790
por noCasar sin honor

entrase Sale euandro Anastasio
aCompañamiento y dos soldados
dando memoriales

Sol. 1º Señor buestra Magestad
aduierta quelos quilates
delos seruios que tengo 1795
en grecia son memorables
euá que aueis hecho os preguntará
perosi estan semejante
el alma alCuerpo, no quiero
ni Cansaros ni Cansarme
Sol. 1º yohe hecho
euá yoloCreo 1800
si lo afirmanCapitanes
Sol. 1º mis papeles me aCreditan
euá si que elCuerpo no es bastante
Sol. 2º uiueDios
euá las ualentias
delengua, nosonCabales 1805
y soy yo muy mal sufrido
para esCuchar esos lançes

[c.94v]

	si elRey mi hermano os sufría por piadoso esos desayres con hazer esto os Respondo	1810	<u>Rompe el memorial</u>
Sol. 1°	queCrueldad tan aRogante		
Sol. 2°	buestra Magestad los ojos por tan breues letras pase que haseís meses queleCanso y no quiere despacharme	1815	
euá	y gran hablador ques parte Con que nacieron los pobres no meden mas memoriales		
Sol. 2°	Señor el Rey buestro hermano era en despachar un Angel	1820	
euá	pues como no os despachó		
Sol. 2°	por que auerle llegó tarde amanecerá algun día		
euà	ea ninguno me enfade	1825	
Sol. 2°	oRey ínjusto y tirano saliose todos y dexadme ²⁰ solo tu quedaConmigo		
An	ya gran Señor que meplaze		<u>Vanse</u>
euá	Cansado oficio es Ser Rey	1830	
an	harto peor es ser sastre sinó pagan las hechuras mas nosé yo queteCanse Reinar Señor como Reinas pues áseis meses ques entraste aposeher laCorona y no as despachado anadie todos se quexan detí	1835	

[c. 95r]

euá a quien
anas ami

²⁰ Questa battuta è, a mio avviso, da ascrivere ad Evandro ed è, per di più, da emendare *salirse todos* nell'edizione critica.

euá	muy bien hazen tienen notable	Capricho	1840
anas	noteparesca notable queComo detu Real pecho piensan que tengo las llaues todos meCulpan ami		
euá	pues Como no me auisaste si há seis meses <i>que</i> sequexan		1845
anast	por quetemi tus Crueldades		
euá	tan Cruel dizen que	soy	
anas	Nero Contigo fue afable Caligula unCapuchino Diomedes tubo piedades		1850
euá	si se miran tus acciones pues como si tu esosabes amigrandeza te atrebes		
anast	trato Señor de saluarme por que espero entus delitos		1855
euá	Castigos muy exemplares este uillano atreuido quiere así mortificarme por que sabe mis seCretos		
	Viue Dios queha deCostarle su atreimiento lauida y con ella hade pagarme ques gallego y no ay Cariño		1860
	Conquepueda asegurarle yole amansaré losbrios		1865

[c. 95v]

	há de miguarda		<u>Sale elConde</u>
Cond	llamaste		
euá	Conde hazed que aeste uillano, leden garrote al instante por que importa a mi seruiçio y ser en secreto		
anas	aguarde		1870
	Vuestra Magestad Señor y humanando suspiedades muestre ensu grandeza augusta que es grandeza elperdonarme		
euá	Conde hazed lo que os ordeno		1875 <u>Váparairse</u>

An	burleme quefuy saluaje desdigome delo dicho Señor quesoí un Orate		
euá	las Reyes nuSufren burlas quando tocan en pesares Conde muera como he dicho	1880	<u>Vase</u>
anast	ha mundo que eres infame ha hombres monstros Crueles en diziendo os las uerdades efimera brue fuy, pues quise precipítarme adezirle aun Rey que error faltas que no escucha nadie	1885	
	<u>Sale Duque</u>		
Duq	ques estoConde		
Cond	nosé		
Duq ²¹	la muerte manda elRey dar-me Señor Duque Sin justíçia	1890	
Cond	buestra exelencia Repare		
[c. 96r]			
	enque el Rey pide secreto y deste preso se encarge astá que traiga un uerdugo	1895	<u>Vase</u>
Duq anas	Conde yoSabré guardalle Vueselencia, que desdicha quiere agora apadrinar me si le descubro un seCreto que es asu honor importante	1900	
Duq anast	que agora gastes humor siento en tus aduersidades no es humor por JesuCristo que quieren garotearme esto Señor es deseo,	1905	

²¹ Mi sembra che la battuta in questione debba essere ascritta ad Anastacio, così emenderei nell'edizione critica.

	de aliuiarme y aliuiarte mira si aCaso me esCuchan que sino nos oye nadie yo sé que el honor te importa queContigo me deClare	1910
Duq anast	di pues que nadie te esCucha nosé si podrefiarme por que ay paredes que oyen y ay traidores inCostantes	
Duq anas	ya he uisto laquadra toda pues Señor sila miraste Sigismundo está ynosente y euandro traydor te haze por que Armesinda gozo la noche en que teCansaste en seguir á Sigismundo y que euandro lo ordenase	1915 1920

[c. 96v]

	teConste deque yofuy Secretarío destes males fingi que euandro era ydo Contigo partio abuscarle Corri laposta obligado asta quepude alCansarte boluiste Casose el Rey y Zeloso y aRogante	1925 1930
	euandre, el dia en quetu tanta grandeza alCansaste me ordena que de un papel aun soldado enque deClaré por que noseCase el Rey que enCasarse queda infame llegó a darsele atreuido leyo el Rey lo que ya sabes llamó Armesinda quehonor estan sutilComo graue	1935 1940
	ella que el engaño esCucha pareciendo prueba facil con la uerdad seCondena y elRey asus quexas aspid como ynocente la escucha	1945

Zeloso en bolcanes arde
 para que truçe en supecho
 loque era amor inuiolable
 Repudiola y Retirose
 llegas tu y examen hazes 1950
 ella llora y tuCorrido
 laCorona lequitaste
 para darsela aun tirano
 tus amigos conuoCaste

[c. 97r]

que como fuiste tutor 1955
 delos dos, te hiziste amable
 quando gouernaste el Reyno
 por que atodos despachaste
 con amor y con justicia
 Reynando en las uoluntades 1960
 todos te adoran engrecia
 salio bien loque intentaste
 por que el hombre ques bienquisto
 todos gustan de apoyarle
 sabe euandro que yosé 1965
 loque agora me esCuchaste
 por eso mi muerte Ordena
 y agora manda matarme

Sale elConde

Cond Ven que ya el uerdugo espera
 anast Duque Señor amparadme 1970
 Duq suspender la execusion
 entan apretado lançe
 le importa Duque ami honor²²
 y ami me importa quepase
 por mi quenta este seCreto 1975
 que de nuestras amistades
 fio yo que hareis por mi

²² Dev'esserci un altro errore nelle didascalie... o è un errore *Duque* per *Conde*...

	fineza tan importante		
Cond	y si el Rey		
Duq	bueno está Conde		
	ami Cuenta esta oCultarle	1980	
	dezi al Rey <i>que</i> leaueis muerto		
	que debaxo desta llaue		
	ya ueis que queda seguro,		
[c. 97v]			
	los daros ques aRiesgarme		
	sabré duque si os importa	1985	
Duq	mucho importa Dios os guarde		
	uen anastacio Con migo		
anas	uiuo estoy buelto enCadauer		
	<hr/>		
	uase el Duque yanastacio Sale el Rey		
	Linda y armesinda Con mantos		
	<hr/>		
euá	esta hecho		
Con	ya Señor		
	dispuse loque ordenaste	1990	
euá	pues guardad Conde secreto		
	que os aduerto si se sabe		
	que os hadeCostar lauida		
	ydos Conde, y luego habladme		
Cond	engran peligro estoy puesto	1995	<u>Vase</u>
Lin	Vuestra Magestad despache		
	este memorialpor mi		
evá	dequien es		
Lin	Señor de un Angel		
	es de mi hermana Armesinda		
euá	siendo suyo apadrinarle	2000	
	noes nesarioConmigo		
	que asus ojos Celestiales		
	sobre duerles Respetos		
	que yo se, y ella nosabe		
	tanto deuo, que les deuo	2005	
	laCorona afé de amante		
arm	si espor mi padreSeñor		
	mucho deueís amí padre		
euá	lo que deuo sé muy bien		
	quisiera hablaros aparte	2010	

[c. 98r]

lea el memorial

Lind Celos me abraçan elpecho
 que destos afectos nacen
 mas la industria ha de ualirme
 hermana asolas dexarte
 esfuerça en esta oCasion 2015
 por que elRey pueda ynformarse
 detí que estas ofendida
 y atu honor es importante
 euá mil siglos teguarde elCielo
 Lind aqui quiero Retirarme 2020
 podré esCuchar lo que dizen

entrase y esCondese alpano

Arm ea Rigores matadme
 que entan ualientes desdichas
 es no morir ser cobarde
 euá las queexas deste papel 2025
 en quefundáis los enojos
 afirmar pueden mis ojos
 que falso quanto ay en el
 Arm falso Señor
 euá y por el 2030
 ueo quel mundoConsiente
 noCulparse el delinvente
 por que está el mundo enestado
 que apoyan al ques Culpado
 y sé que este papel miente
 arm eso es negar lauerdad 2035
 euá y es ultrajarla en Rigor
 esto Armesinda es amor

[c. 98v]

y estener debos piedad
 si de Alteza amagestad
 meueis agora subido 2040
 bos la oCasion aueis sido
 hermosa y bella Sirena

	que de tan ayrosa elena sé yó el Paris atreuido Nofue ni hermano y sé yo	2045
	quien esCribió en elpapel quien mató la uelaCruel Conque el engaño esforçó quien buestras manos tocó en el trance en que afligida	2050
	FloraCon luz osConuida quando quasi desmayada el miedo os tubo asustada y laluz os dió lauida quese esCondio sé tambien	2055
	quando tomastis lauela elgalan que altiua nela al sol de buestro des den que os uais y quebuelbequien se esCondió y hablando aflora	2060
Arm	tanto el partido mexora de supena y dolor graue que Flora ledió la llaue lodemas sabeis señora mas Sabeis bos queyosé	2065
	y si es que en esto ay malicia bienpodeis hazer justia ²³ confiado enbuestrafè	

[c. 99r]

	dezidme Señor quienfue dueño de hazaña tanfea	2070
	para que el engaño uea que mi agrabio solicita quien los laureles mequita desta ynfamia en <i>que</i> me emplea	
euá	si el seCreto prometeis Como muger de ualor	2075

²³ Si tratterà di errore per *justicia*, come si può evincere dal senso quanto dalla rima. Così si emenderà nell'edizione critica.

	fiar podeis de mi amor que os diga loquequereís	
Arm	yo quiero que honor medeís y que Justicia me hagais	2080
	seCretos son que guardais y es tanpublico el seCreto que no pareceis discreto si mi honor auenturais	
	y hede guardalle neutral ²⁴ haziendo ami honor desden	2085
	por querer Comprar elbien tan aCosta de mi mal	
euá	yofuy	
Arm	ay pena Mortal?	
euá	quien libre, quien atreuido	2090
	dueño dese engaño ha sido y hede ser ay dueño amado Reynando enbuestroCuidado dichoso, síno esCogido	
	<hr/> <u>Linda alpano</u> <hr/>	
Lind	há traydor quien tal esCucha fuerça es boluerse yaloca	2095

[c. 99v]

	que aluer enti fé tan poca mi ofensa enel alma Lucha	
euá	confieso enti Razon mucha mas fue mucho mas mi amor	2100
arm	tal estoy con el dolor que apenas sé Responderte que ay males Conquien la muerte Viene a quedar inferior, No examino en mal tanfiero	2150
	tan libre demostracion	

²⁴ Per errore il verso attacca fuori dalla colonna, occupando il margine sinistro, dedicato alle didascalie.

que en mi agrabio y tu traicion
 tuuilmaldadConsidero
 Remedio ninguno espero
 ni en mi mal le puede auer 2155
 ya murió mi honor y ser
 yase aumentó mi pesar
 supuesto que hede Callar
 llorar, sufrir, padeçer,

Vase Sale Linda

Lind apuró enti laCrueldad 2160
 todo el Rigor quetenia
 y es enti la tiranya
 simbolo de tu piedad
 yo esCuche tu atroz maldad
 Con que uoy de espanto muerta 2165
 atu muerte ha abierto puerta
 tu traicion xamas oyda
 si es que te enfadó lauida
 ya para morir despierta
 euá buelbe mi bien sin enojos 2170
 Lin aleue tu muerte tratas

[c. 100r]

euá si tan dulce mente matas
 denme la muerte tus ojos
 Lin suelta infame los despojos
 de unCoraçon que as uendido 2180 Vase
 euá todo uà Roto y perdido
 yolo heché todo aperder
 que no ay seCreto en muger
 con hombrequela hà ofendido,
 llora Armesinda engañada 2185
 descreditos de su honor
 Celoz Linda en su amor
 seué ya desesperada
 yodi elCordel y la espada
 para mi muerte en efeto 2190
 de aRojado y de indiscreto
 mi pena esbien que me asombre
 à mal aya amen el hombre

que guarda mal su seCreto,
 Pero al Remedio aRojado²⁵ 2195
 baliente me determino
 por que mi ydea elCamino
 del Remedio mehá enseñado
 muera mi hermano y cuydado
 nopuede dar me el temor 2200
 que soy señor superior
 y en oCasion ques tanfuerte
 entrar adalle la muerte
 es el Remedio mexor

entrarse Sale elduque Armesinda
Linda con mantos, y Sigismundo

[c. 100v]

Armado Con unCapote sobre las armas

Duq Recogeos, no lloreís 2205
 que enuano elfuror Reprimo
 mucho adoro y mucho estimo
 el desengaño que ueís
 Venir Com migo podeis
 pasad, salid, que ya os sigo 2210
 arm Vengança Señor
 Lind Castigo
 Duq si puedo todo hade ser entranselasdos
 adios Señor que elpoder
 ede mostrar oy deamigo
 yaConsta buestra ynocencia 2215
 y de euandro la malicia
 ante mi que haré Justicia
 Con Recato y conpruencia
 tened ques justo aduertencia
 pues preuenido quedais 2220
 enesta torre enque estaís
 sibuestro hermano uiniere
 que amataros uiene ynfiere²⁶

²⁵ Anche questo verso inizia nel margine sinistro, rispetto alla colonna centrale.

²⁶ Potrebbe anche leggersi *einfiere*.

quien dize que os defendáis
 Demi parte os aseguro 2225
 que atiempo os hede ualer
 y preuenido hede ser
 debuestra defensa un muro
 quedad Con esto seguro
 que al desempeño aque uoy 2230
 tan corrido agora estoy
 deauerme euandro engañado

[c. 101r]

	quejuro afé de soldado		
	que hede mostraros quien soy		<u>Vase</u>
Sig	que bien un sabio dezia	2235	
	que nuestra uida erasueño		
	sidella ninguno es dueño		
	en la mayor monarchia		
	falsedad es su porfia		
	mentira su estimacion	2240	
	sus glorias apenas son		
	quando noson lo que an sido		
	y entre despierto y dormido		
	es lauida una ylusion		
	tratar hombres es locura	2245	
	sítodos son lo que heuisto		
	ni en su Credito fé alisto		
	ni sutrato me asegura		
	sufirmeza apenas dura		
	lo que Belleza en la flor	2250	
	exemplo fuy de su error		
	y escarmiento en el Castigo		
	pues me uendió siendo amigo		
	el que era amigo Mayor		
	O inconstancia en los mortales	2255	
	digna de eternos desdenes		
	que sobren siempre en los bienes		
	que falten siempre en los males		
	excesos son tan yguales		
	asu Crueldad atreuida	2260	
	que por ley establecida		
	ya su inconstancia me aduierde		

[c. 101v]

ques enemigo en la muerte
 el que era amigo en la vida
 Rey fui y agora soy nada 2265
 entrato, en estimacion
 extremos del mundo son
 por ques su gloria prestada
 agora el duque meagrada
 siendo asi que mequitó 2270
 glorias que grecia me dió
 mas sobretantos agrabios
 mal podran tragar los labios
 quien otra uez me uendió

Sale Anastaçio

anast Señor para diuertirte 2275
 si das licencia te ofresco
 una musica exelente
 yalapreueine y latengo
 queComo hesido priuado
 supe grangear discreto 2280
 amigos de quien mefio
 Sig pocos ay en este tiempo
 que yo nohetenido amigo
 despues que preso meuieron
 anast quiéres que entren
 Sig sus uisajes 2285
 por agora escusar quiero
 Caten Si tiene templado
 enese mismo aposento
 ana Cantad que manda su alteza
 Sig yo no mando agora Ruego 2290

[c. 102r]

que no puede mandar nada
 ni un desualido, ni unpreso
 dales a questaCadena
 antes queCantenpor premio
 que quando Cantaren mal 2295

satisfago sudeseo

Cantan dentro

Mus	Si es muerto ²⁷ enbuestra memoria Señora mi pensamiento nose há muerto en mi elCuidado deadoraros y quereros	2300
	bastanteCausa mehadado buestro Rigor y desprecio para aborrecerme ami si pudiera aborreceros	
	por hazer lisonja algusto os Retrato enpensamientos y quando en sombras osfingo solo Con ellas mequedo	2305
Sig	bien enCareció elpoeta <poco> >mucho< ²⁸ amor, en pocos uersos	2310
anas	enamorado estaria que el amor todo es Conceptos	
Sig	en lapuerta desta torre llaue hesentido y est tiempo deque agora te Retires	2315
an	por darte gusto obedesco	

entrase abre euandro lapuerta y sale

[c. 102v]

euá	que ay Sigismundo	
Sig	Señor tal estoy ytal meueo que apenas tengo unasilla esta es buestra y yosoy buestro	2320

llega una silla sientase euandro

²⁷ Sovrascritto su un altro termine non più leggibile.

²⁸ Scritto nell'interlineo sopra a *poco*, a emendare l'errore per anticipazione.

euá teneis Criados
 Sig Ninguno
 que en estado me aueís puesto
 que nomeha dado unCriado
 quien detoda grecia es Dueño
 euá poned la Rodilla entierra 2325
 y habladme Con mas Respeto
 Sig Señor esos pies augustos
 de mi humildad seran centro

aRodillase aBesarle elpie yponesele
 euandro sobre un hombro

euá bien estáis así,
 Sig Si estoy
 asi Señor loConfieso 2330
 peroCon masCortezia
 os trataua yo en mi imperio
 euá yosoy Rey
 Sig yobuestra hechura
 pero paresco tanfeo
 que me aRoja desus manos 2335
 quien sus pies medá por premio
 silla os di siendo monarca
 deste imperio y deste Reyno
 y ami mano diestra os daua

[c. 103r]

Señor el mexor asiento 2340
 que metrateís nolo estraño
 conterminotan soberbio
 que el hombre siempre así paga
 beneficios que le an hecho
 euá Respetadme como es Justo 2345
 notan bachiller os quiero
 Sig menos tengo deletrado
 que bos deCruel
 euá ya estimo <deestragar>²⁹

²⁹ Depennato come errore di anticipazione del verso successivo. Quanto a *timpo* (*sic!*), tenendo conto dell'assonanza in *è-o*, si tratterà di un mero errore, da leggersi *tiempo*.

deestragar sus bazarrias
dando fin amis deseos 2350

daleCon lada por el es paldar saca,
la suya Sigismundo y en uisteConeuandro
saca euandro la espada

Sig otraidor, puestuCom migo
usas termino tanfiero
Viue dios que apuñaladas
hede dexarte aqui muerto

Sale AnastacioCon una espada y dasela
asigismundo

an que mata euandro asu alteza 2355
toma Señor este azero

euá elConde traydor hasido aparte

que estoy ya uendido temo
amal aya elque no lleua
siua a ofender con efecto 2360
muchos hombres queleguarden
por no hallarse en este Riesgo

[c. 103v]

Sig quetraydor nofueCobarde
que cobarde tuuo aliento
para medir mano amano 2365
laespada entan duro enCuentro

dentro Vozes

todos muera elRey tirano euandro
Sig queteturbas
euá Causa tengo
Siaquellas uozes me andicho
que me anperdido el Respeto 2470

Sig primero que ellos mi espada
tehade dexar uiue elCielo
hecho traydor enpedaços
tinto en sangre todo elsuelo

dentro Vozes

todos	muera euandro Rey tirano pongase alpalacio fuego	2475
euá	ya grecia sehapuesto en arma y mi muerte pide elpueblo ques fiera que asu uengança corré sin Rienda, y sinfreno	2480
Sig	atus pies estoy Rendido hermano para el Remedio oy apelo atu piedad y de tu enojo, ati apelo con laConfiansa tuya se apura mi sufrimiento pues fias de mi piedad Crueldades que agora as hecho no as entrado aqui a matarme	2485

[c. 104r]

Contan >arojado< <yco[...].do> ³⁰ aCuerdo	2490
que por hazerme pesares elpié pusiste en mi Cuello no me as tenido tirano en esta torre sugeto siempre de yierros Cargado	2495
por emCubrirse tus yerros que obligaciones Cobarde en algun tiempo te deuo con que apoýase tu sangre ser la misma deste pecho	2500
quando Reyné tu Reynaste por mi mandamiento expreso conla misma autoridad que seuia en mi sugeto y tupor pagarme ingrato	2505
finezas que en mi seuieron hurtando la letra mya	

³⁰ *arogado* scritto nell'interlineo su altro termine depennato, ma leggibile solo in parte.

fuiste de Armesinda Dueño
 como Anastacio, meha dicho
 la noche de tus enredos 2510
 que traicion nohas intentado
 que uasallo no as Rebuelto
 que Crueldad no as emprendido
 a Rojado, loco, y Ciego,
 y agora que el pueblo ayrado 2515
 uiene a matarte Resuelto
 forcado de tiranias
 Cansado de desafueros
 hechas amispies la espada
 y buscas Remedio en ellos 2520

[c. 104v]

apelando ami piedad
 bienpor Cierto, bienpor Cierto,
 nosoy hombre en las acciones
 asus pasiones sugeto
 soy de piedra obronce, á caso 2525
 nací sin entendimiento
 uiue Dios que estoy Corrido
 y Con Causa me auerguenço
 de que me pida piedades
 quien no Conoçe es Carmientos 2530
 euá soy tu hermano y soy tu sangre
 Sig delo que dudo lo ynfiero,
 en perdonarte, que tuya
 la que duda en tu Remedio
 que tan natural en mí 2535
 el perdonar des aciertos
 que teubier perdonado
 mas como en el pecho aliento
 alguna que tengotuya
 Con la uista de tu objeto 2540
 deue de auerme Dañado
 toda la demas del Cuerpo
 y asi si >sa<³¹ sacar pudiera

³¹ Depennato a ridosso di una macchia o di una lacuna materiale nel foglio.

la que dizes que yo tengo
 ya estubieras perdonado 2545
 yo Congusto y satisfecho
 > que la mayor Bizarria
 si honor no Peligra en esto
 esperar a enemigos <³².

* * *

[c. 89r]³³

pudiendo Vengarse dellos 2550

Vozes dentro

todos	libertad muera el tirano y Sigismundo Rey nuestro Viuapor que greciatenga quietud descanso, y sosiego	
euá	ues que solo demi muerte tratan todos	
Sig	ya lo ueo,	2555
euá	si de piadoso te precias o Casion tienes y tiempo para lograr oy tu fama la gloria de sus trofeos,	

³² Gli ultimi tre versi sono depennati. Nel *recto* della carta successiva (c. 105), come segnalato nella descrizione del manoscritto, ha inizio l'*Entremés de los sordos*. Nondimeno, dopo la c. 104 va, a mio avviso, collocato il contenuto della c. 89, come si può ben vedere dallo svolgimento dell'azione, dal sistema delle assonanze e dalle didascalie dei personaggi. Ora, i versi depennati sarebbero, in realtà, necessari a dar senso al primo verso della c. 89, che con essi va necessariamente unito. L'argomentazione di Sigismundo sarebbe infatti: >que la mayor Bizarria / si honor no Peligra en esto / esperar a enemigos< . / pudiendo vengarse dellos. C'è, quindi, un'incongruenza irriducibile nell'assetto attuale del testo, che lascia, a mio avviso, ipotizzare che il depennamento negli ultimi versi della c. 104 sia intervenuto in un secondo momento, rispetto alla stesura dell'intera commedia, e che avesse il fine di dare una conclusione per quanto abborracciata alla commedia stessa. Per tale ragione nel computo dei versi tengo conto di quanto depennato.

³³ Come chiarito nella descrizione del manoscritto e nell'introduzione, il contenuto di questa carta sembra sia da collocare in coda al testo dell'intera commedia, per ragioni tematiche, retoriche e paratestuali. Della commedia, questa carta viene anche a configurarsi come finale, pure in assenza dell'*explicit* se non anche di qualche ulteriore battuta.

Síg	quequieres	
euá	quemedes Vida	2560
Sig	Sabe fingir que estas muerto enesaSilla sentado que aré loque ami medeuo por que siruan mis acciones atus Crueldades de espejos	2565
<hr/>		
	Sientase euandro ensilla Salen el duque, elConde elMarques Conlas espadas desnudas ytodos los quepudieren	
todos	ques de el tirano queha sido Cuchillo de todo el Reyno, ya esta muerto en esta silla	

[c. 89v]

todos	essosera Señor Cierto, pero aCabe anestras ³⁴ manos	2570
Sig	ola uasallos teneos que es mi hermano Respetalde quepor tal le estimo y precio ninguno mehable palabra	
Duq	Viutuualor supremo para Restaurar lapatria Como Rey y Señor nuestro	2575
Sig	dadmetodos mil abraços	
Mar	locos no tiene elContento	
Sig	tomad Marques esa espada sí es ques buestra por derecho úsi os toca	2580
Mar	si metoca	
Sig	pues dexalda que no est tiempo que amigosois tan al uso	
Mar	Corrido estoy Con extremo	2585
Sig	llegad Marques que oluidado	

³⁴ Sic!

	estoy de delictos uuestros	
Mar	Señor	<u>abraçale</u>
Sig	yasoy buestro amigo	
	Viua quien uençe enefecto	
	Duque trahed buestras hijas	2590
Duq	Como es justo teobedesco	
	<u>entrarse el Duque</u>	
Anast	Señor buestra Magestad	
	seaCuerde de mí quetemo	
	que he de quedarme en ayunas	
	aClarando yo este enRedo ³⁵	2595

³⁵ Questi ultimi quattro versi della c. 87v potrebbero essere stati aggiunti in un secondo momento, ad ogni modo sono scritti con una grafia più minuta e contratta, forse dalla stessa mano.

BiBLOGRAFIA

- Amescua, Antonio Mira de, *El palacio confuso*, in *Teatro completo*, a cura di A. de la Granja, II, Granada, Universidad de Granada–Diputación de Granada, 2002, pp. 563-667.
- Asensio, Eugenio *La España imaginada de Américo Castro*, Barcelona, Crítica, 1992.
- AA.VV., *La littérature d’auteurs portugais en langue castillane*, Lisbona-Parigi, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ARES MONTES, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956.
- ARES MONTES, José, *Portugal en el teatro español del siglo XVII*, in «Revista de Filología Románica», VIII (1991), pp. 23-26.
- ARES MONTES, José, *Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués*, in *Actas Dramaturgia e Espectáculo*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 49-55.
- Balestrino, Graciela, *Erotismo, honor y honra en “El Dómine Lucas” de Lope de Vega*, in *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 351-356.
- Barbosa Machado, Diogo, *Bibliotheca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica*, 4 voll., Lisbona, 1741-1759 (ed., facsimile a cura di M. Lopes de Almeida, Coimbra, Atlántida Editora, 1965-1967).
- BOLAÑOS, Piedad – DE LOS REYES, Mercedes, *El teatro español en Portugal (1580-1755)*, in *Actas Dramaturgia e Espectáculo*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 61-81.
- BOLAÑOS, Piedad – DE LOS REYES, Mercedes, *Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)*, in *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas VII-VIII de Almería*, a cura di H. Castejón et alii, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 105-134.
- BRANDEBERGER, Tobias – THORAU, Heryn *Portugal und Spanien. Probleme (k)einer Beziehung. / Portugal e Espanha: encontros e desencontros*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005.
- BRANDEBERGER, Tobias, *Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas*, in «Iberoamericana», 7.28, 2007, pp. 79-97.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de la Publicidad -M. Rivadeneyra, 1849.
- CANAVAGGIO, Jean, *Lope de Vega entre refranero y comedia*, in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, a cura di M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 83-94.
- CANAVAGGIO, Jean, *El perro del hortelano, de refrán a enredo*, in Id., *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Ver-vuert, 2000, pp. 181-190.
- CARREÑO, Antonio, “*El Laurel de Apolo*” de Lope de Vega y otros Laureles, in «Bulletin Hispanique», (2004) n.º 1, pp. 103-128.
- CARREÑO, Antonio (a cura di), Félix Lope de Vega, *Poesía selecta*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, a cura di Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, SIAL, 2005.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edizione dell’Istituto Cervantes, diretta da Francisco Rico, Barcellona, Instituto Cervantes/ Crítica, 1998, versione digitale: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> [ultima consultazione 27 febbraio 2017].

- Claramonte y Corroy, Andrés de, *La Estrella de Sevilla*, a cura di A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1991.
- [CORDE=] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [ultima data di consultazione 27 febbraio 2017].
- Cordeiro, Jacinto, *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor. A modern and critical Edition*, a cura di Jaime Cruz-Ortiz, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, Peter Lang, 2014.
- Cordero, Jacinto, *El favor en la sentencia*, Biblioteca Nacional de España, MSS/14801 (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100648&page=1>).
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, a cura di L. Combet, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1967.
- CRUZ-ORTIZ, Jaime, *Lealtades divididas: Las alianzas literarias y políticas del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro*, in *Dramaturgia y espectáculo teatral en la poca de los Austrias*, a cura di J. Farré Vidal, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 95-106.
- CRUZ-ORTIZ, Jaime, *El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa*, in *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, a cura di A. González et alii, México, El colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana /AITENSO, 2010, pp. 331-344.
- DEPRETIS, Giancarlo, *Doble registro lingüístico en la obra de Manoel Coelho: La musa entretenida*, in *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, a cura di M. A. Garrido Gallardo, vol. II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pp. 207-214.
- DEPRETIS, Giancarlo, *Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: El entremés famoso de los sordos*, in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di B. Periñán e F. Guazzelli, Giardini Editori, Pisa, 1989, pp. 155-162.
- DEPRETIS, Giancarlo, *“Em 25 de março” di Jacinto Cordeiro*, in *Per Cesare Acutis, Claridad alar-mada*, prefazione di G. Quazza, postfazione di P. L. Ávila, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1995, pp. 59-69.
- DEPRETIS, Giancarlo, *Entremeses in lingua castigliana di due autori portoghesi*, in *L’entremés come genere letterario*, Alessandria Edizioni dell’Orso, 1999.
- DEPRETIS, Giancarlo (ed.), Jacinto Cordero, *La privanza merecida*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1999.
- DEPRETIS, Giancarlo, *“Un pesce che guizza tra due sponde”. Sobre a castelhanização da cultura portuguesa durante o período filipino*, in *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di L. Bellone et al., Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 241-250.
- DEPRETIS, Giancarlo, *Vettovaglie divise e condivise. Coesione o scissione culturale nel processo di castiglianizzazione durante la monarchia duale*, in *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, a cura di G. Depretis, Trauben, Torino 2012, pp. 55-66.
- FERNÁNDEZ-BRAVO, N., *Double*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, Parigi, Éditions du Rocher, 1988, pp. 487-526.
- FLORIT, Francisco, *Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de “El perro del hortelano” y de “El vergonzoso en Palacio”*, in «Rilce», 7, 1, (1991), pp. 25-49.
- FLORIT, Francisco, *El vergonzoso en palacio: arquetipo de un género*, in *Varia lección de Tirso de Molina*, a cura di I. Arellano e B. Oteiza, Pamplona/Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp. 65-83.
- FRENZEL, Elizabeth, *Doble*, in EADEM, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 97-107.
- FUSILLO, Massimo, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- GALLEGO BARNÉS, Andrés, *Los “Refraneros” de Juan Lorenzo Palmireno. Estudio de sus fuentes paremiológicas*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, 2004.

- GARCIA PERES, Domingo, *Catálogo razonado de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, BENJAMÍN, *Gemelos y sosias. La comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.
- GHERARDI, Flavia, I “gemelli” nel teatro aureo spagnolo: modelli, funzioni e circolarità del motivo, in «Rivista di letteratura teatrale», I, 2008, pp. 21-43.
- GÓMEZ, Jesús, *Las formas del relato breve en los Coloquios de Palatino y Pinciano*, in «Revista de Literatura», t. LIV, n. 107, enero-junio 1992, pp. 75-99.
- GONZÁLEZ, Aurelio, *El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope*, in *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, a cura di I. Rouane Soupault e Ph. Meunier, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 38-57.
- GONZÁLEZ, Christophe, *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps* (Tesi), Provence, Université de Provence, 1987.
- GONZÁLEZ, Christophe, *Le thème d’Inés Castro dans le théâtre de Jacinto Cordeiro*, in «Quadrant», 4 (1988), pp. 25-40.
- GONZÁLEZ, Christophe, *Note sur quelques échos de Cervantes et de Góngora dans le théâtre de Jacinto Cordeiro*, in *Hommage à Robert Jammes*, (Supplemento a *Criticón*, 1), Tolosa, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 473-479.
- GONZÁLEZ, Christophe, *Héroïsme lusitanien et comédie espagnole: “Los doce de Inglaterra” de Jacinto Cordeiro*, in «Taíra», VII (1995), pp. 55-87.
- GONZÁLEZ, Christophe, “*El mayor trance de honor*” de Jacinto Cordeiro ou la tyrannie des celos et des apparences, in *Hommage des hispanistes français à Henry Bonneville*, a cura di M. Moner e J.-P. Clément, Poitiers, Société des hispanistes français de l’enseignement supérieur, 1996, pp. 231-254.
- GONZÁLEZ, Christophe, *De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l’itinéraire d’un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordero*, in AA.VV. *La littérature d’auteurs portugais en langue castillane*, Lisbona-Parigi, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 183-198.
- GONZÁLEZ, Christophe, *La littérature d’adhésion à la Restauration de 1640: l’exemple de la “Silva a D. João IV”, de Jacinto Cordeiro (suivi d’une glose de Camões). Présentation et texte*, in *Hommages au Professeur Claude Maffre*, ETIAL, Université de Montpellier III, 2003, pp. 447-468.
- GONZÁLEZ, Christophe, *Mémoire, littérature, langues au Portugal avant et après 1640: histoire et actualité nationales dans l’oeuvre de Jacinto Cordeiro (1606-1646)*, in *Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 33-52.
- GONZÁLEZ, Christophe, “*El favor en la sentencia*”, une comedia du Portugais Jacinto Cordeiro, ou deux frères entre honneur et déshonneur: intégration et exclusion, in *Homenaje/Hommage à Francis Cerdan*, a cura di F. Casal, Tolosa, PUM, 2008, pp. 3361-377.
- GONZÁLEZ, Christophe, *Un cas de tyrannicide sur la scène baroque ibérique: “El Mal Inclinado”, une pièce de Jacinto Cordeiro*, in «Reflexos», 2012, p. 1-10. <halshs-00950019>.
- GONZÁLEZ, Christophe, *Jeu et portée des espaces culturels: l’expression de la spécificité portugaise sous la Monarchie dualiste avec l’exemple l’Elogio de Poetas Lusitanos, de Jacinto Cordeiro*, in «Reflexos», 2014, pp. 1-24 <halshs-00950014>.
- GONZÁLEZ, Christophe-Herzig, Carine, *Una comedia olvidada del portugués Jacinto Cordeiro (1606-1646): “El juramento ante Dios y lealtad contra el Amor”*, in *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. di O. Gorsse e F. Serralta, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 481-492.

- GONZÁLEZ Ollé, Fernando, *Estudio preliminar* in *Los Engañados. Medora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1940.
- GRISMER, Raymond L., *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with Chapters on the Dra-matic Technique of Plautus and the Revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944.
- GUIDOTTI, Angela, *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- Horozco, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, a cura di José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Horozco, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, a cura di Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994.
- INSÚA, Mariela, *Amor y poder en Lo que es privar, comedia del alférez lisboeta Jacinto Cordeiro*, in *Colóquio Letras. Suplemento Siglo de Oro. Relações hispano-portuguesas no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 67-76.
- INSÚA, Mariela, *Aspectos del poder en la biología “Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco” de Jacinto Cordeiro*, in «Estudios Ibero-Americanos», v. 38, n. 1 (2012), pp. 186-199.
- INSÚA, Mariela, *Mecanismos del secreto en «El secretario confuso» de Jacinto Cordeiro*, in «Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro», Vol. 3, Nº. 2, 2015, pp. 165-178.
- LEAVITT, Sturgis E., *The “Estrella de Sevilla” and Claramonte*, Cambridge, Harvard University Press, 1931.
- MACCURDY, Raymond R., *La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le thème du tyran*, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, a cura di J. Jacuot, Parigi, CNRS, 1964, pp. 73-85.
- MARTINS, Heitor, *Jacinto Cordeiro e “La Estrella de Sevilla”. Notas sobre a ideología portuguesa durante a Monarquia Dual*, in *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Vol. IV, Coimbra, [s.n.], 1966, pp. 109-139.
- MATA INDURÁIN, Carlos, *Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: “El perro del hortelano” de Lope de Vega*, in *Lope de Vega desde el Brasil. En el cuarto centenario del “Arte nuevo” (1609-2009)*, a cura di ID. et alii, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 103-137.
- MOTA, Carlos – Rodríguez, José Javier, *Sobre el teatro portugués en español*, in *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, a cura di A. Blecua, I. Arellano, G. Serés, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 307-320.
- MEREGALLI, Franco (dir.), *Storia della civiltà letteraria spagnola*, Vol. I, Torino, UTET, 1990.
- Ocasar Ariza, José Luis, *La tradición manuscrita de los Coloquios de Palatino y Pinciano de Juan de Arce de Otárola*, in «Críticón», 56 (1992), pp. 81-85.
- Ocasar Ariza, José Luis, *La recuperación de un clásico: “Coloquios de Palatino y Pinciano” de Juan de Arce de Otárola*, Madrid, Turner, 1995.
- OLEZA, Joan, *La propuesta teatral del primer Lope de Vega*, in *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londra, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, a cura di F. García Salinero, Madrid, Cátedra, 1986.
- Plauto, *Menaechmi*, in *Le commedie*, a cura di Ettore Paratore, III, Roma, Newton Compton, 2004.
- PICCAT, Marco, *La tradizione dei gemelli nella letteratura romanza medievale*, in *I gemelli, Il visuto del doppio*, a cura di Valente Torre L., Firenze, La Nuova Italia, 1989, pp. 269-284.

- Profeti, Maria Grazia, *Sviluppi del teatro*, in *Storia della civiltà*, diretta da Franco Merelli, I, Torino, UTET, 1990, pp. 411-419.
- RANK, Otto, *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano Sugar Co, 1979.
- Rodríguez Cacho, Lina, *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI: los "Coloquios" de Torquemada*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1989.
- Rossebastiano, Alda - Papa, Elena, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, Utet, 2005.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, *La estrella de Sevilla y Claramonte*, in «*Criticón*», 21 (1983), pp. 5-31.
- Serés, Guillermo, «*Argel fingido y renegado de amor*». *Lope entre Garcilaso y Ariosto*, in «*RILCE. Revista de filología hispánica*», 23 (2007), pp. 207-221.
- Serés, Guillermo, *Consideraciones metateatrales sobre Lope*, in «*Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*», 5 (2011), pp. 87-117.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *La questione della lingua in Portogallo*, in João de Barros, *Diálogo em louvor de nossa língua*, a cura di L. Stegagno Picchio, Modena, Società tipografica modenese, 1959.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- STEVENS, Charles H., *Lope de Vega's El Palacio confuso, together with a Study of the Menaechmi theme in Spanish Literature*, New York, Instituto de las Españas, 1939.
- TABUCCHI, Antonio, *Il castigliano come registro stilistico nell'opera poetica di António da Fonseca Soares (A proposito di uno studio di Vítor de Aguiar)*, in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*», Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol. 3, No. 1 (1973), pp. 195-211.
- TOCCO, Valeria, *Osservazioni sul bilinguismo in Portogallo (Sec. XV-XVIII)*, in «*Il confronto letterario*», 10 n. 20 (1993), pp. 319-334.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, *O bilinguismo castelhano-português da época de Camões*, in «*Arquivos do Centro Cultural Português*», 16 (1981), pp. 807-827.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, *La figura del rey D. Sebastián en el teatro peninsular*, in *Estudios sobre los géneros literarios*, a cura di J. J. de Hoz Bravo e F. J. Coy, Vol. 2, 1984, pp. 175-212.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, *La lengua y la cultura portuguesas*, in *El siglo del Quijote (1580-1680). Las letras. Las artes*, in *Historia de España Menéndez Pidal*, a cura di J. M. Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, vol. II, pp. 469-551.
- VISTARINI, Bernat, *Francisco Manuel de Melo (1608-1666): textos y contextos del barroco peninsular*, Palma, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 1992.
- WEBER DE KURLAT, Frida, *Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega*, in *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, a cura di F. Lopez et alii, Vol. 2, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1977, pp. 867-871.
- WILKINSON, Alexander S.- ULLA LORENZO, Alejandra, *Iberian Books Volumes II & III / Libros Ibéricos Volúmenes II y III* (2 vols), Leida, Brill, 2015.
- ZUGASTI, *Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro*, in *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, a cura di E. Galar e B. Oteiza, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2003, pp. 159-185.

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2017

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>